

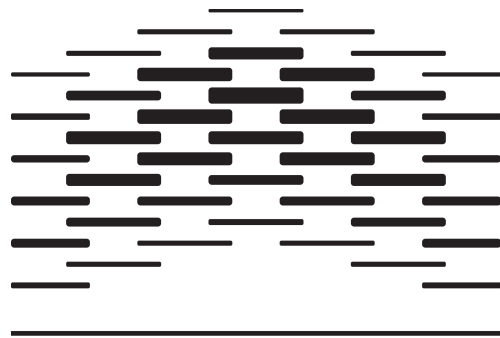
PROSESSDRAMA OG PERFORMANCE

EN KVALITATIV ANALYSE AV PROSESSDRAMAET *FRANK MILLER*
I LYS AV ET UTVALG DRAMA- OG PERFORMANCETEORETISKE PERSPEKTIVER.

AV TINE ERIKSEN SKJOLD

KANDIDATNUMMER: 504

Master i Estetiske Fag.
Drama og Teaterkommunikasjon.
Vår 2016.



HØGSKOLEN I OSLO
OG AKERSHUS

Sammendrag:

Denne avhandlingen omfatter en utforskning av Cecily O'Neill's prosessdrama *Frank Miller* i lys av et utvalg drama- og performanceteoretiske perspektiver. Formålet med undersøkelsen er å komme nærmere en forståelse av hva deltakelse i O'Neill's prosessdrama kan være. Som utgangspunktet for utforskningen benyttes en tredelt analysemodell inspirert av den danske dramaturgen Ida Krøgholt. Med et deskriptivt, operativt og perspektiverende nivå utforskes spørsmålene om hvordan O'Neill legger til rette for deltakelse i prosessdramaet *Frank Miller*, hva denne deltakelsen innebærer, og hvordan denne deltakelsen kan belyses og utfordres av et utvalg performanceteoretiske perspektiver. Som et resultat av analysens tre nivåer omfatter avhandlingen en utforskning av fiksjonens rolle og betydning for deltakelsen i et prosessdrama, som utfordres av performanceteaterets reelle materialitet og fravær av mening.

Abstract

This thesis covers an exploration of Cecily O'Neill's process drama *Frank Miller* in the light of a selection within theoretical drama and performance perspectives. The main goal with this analysis is to get closer to an understanding of what participation can be, through O'Neill's process drama. The analysis model used in this research is a threefold analysis inspired by the Danish dramatic advisor Ida Krøgholt, which explores the question of how O'Neill facilitates participation on a descriptive, operative and perspective end level. In other words, what participation includes, and then how this can be challenged from a variety of theoretical perspectives within the art of performance. As a result of this three level analysis, it will clearly cover the thesis of fiction and how it is significant to the participation of a process drama, and how it can be challenged by the performance theatres' materiality of the real and lack of purpose or true meaning.

Jeg tenker sjeldent best alene.

Til Karin Bjerkestrand, min hovedveileder og største støttespiller i arbeidet med denne avhandlingen: Tusen takk for tryggheten, tålmodigheten, latteren og kloke ord på veien! Til Goro Tronsmo og Joanna Magiercka: Takk for kreativiteten, og nye innspill. Dere har fått meg til å se dramafaget på nye måter! Til Rikke - for seminarene, og for at du så raust deler av din kunnskap og erfaring. Til mine medstudenter for fine år med gode og utfordrende samtaler om faget vi er så glad i. Til mamma og Anders, for praten om avhandlingen, men også om alt det andre. Og til sist: Til bestefar, for kontor, lunsj og kaffe.

Denne avhandlingen ville ikke blitt til uten dere. Takk!

Innholdsfortegnelse

1.0. Innledning	6
1.1. Undersøkellesområdet	6
1.1.1. Begrepsavklaring: Prosessdrama	8
1.1.2. Begrepsavklaring: Performance	9
1.2. Avhandlingens struktur	10
2.0. Vitenskapsteori og metode	11
2.1. En begrunnet forståelse	11
2.1.1. Med utgangspunkt i prosessdramaets horisont	12
2.2. En kvalitativ analyse i tre nivå	13
2.2.1. Det deskriptive nivået	14
2.2.2. Det operative nivået	15
2.2.3. Det perspektiverende nivået	16
3.0. Teori	20
3.1. Dramateoretiske perspektiver	20
3.1.1. O'Neills prosessdrama	21
3.1.2. Prosessdrama og "Newcastleskolen"	22
3.1.3. Prosessdrama og Creative dramatics-tradisjonen	23
3.1.4. Prosessdrama og erkjennelse	24
3.2. Performanceteoretiske perspektiver	25
3.2.1. Kommunikasjonsprosessen: "the autopoietic feedback loop"	26
3.2.2. Performanceteaterets materialitet	27
3.2.3. Meningsproduksjon	29
4.0. Analysens deskriptive nivå	31
4.1. Frank Miller	31
4.2. Utdypende refleksjoner	34
4.2.1. Pre-teksten	35
5.0. Analysens operative nivå	36
5.1. Å skape en dramatisk verden	36
5.1.1. Med den dramatiske verdenen som medium	36
5.1.2. Med utgangspunkt i gitte tolkningsrammer	38
5.1.3. Forventning, spenning og kollektiv fabulering	39
5.1.4. Fra deltaker til medskaper	41

5.1.5. Lederen: en modell for handling	43
5.2. Utdypende refleksjoner	45
5.2.1. O'Neill: en tilrettelegger av deltakelse i fiksjon	45
6.0. Perspektiverende analyse	47
6.1. Lederskap og deltakelse	47
6.1.1. Feedback loopen.....	48
6.1.2. Et konkretisert og et ikke-konkretisert utgangspunkt.....	50
6.1.3. Å skape et deltakende fellesskap.....	51
6.1.4. Med utgangspunkt i det reelle møtet.....	53
6.1.5. Mot utfordring	54
6.2. Fiksjon og mening	55
6.2.1. Med mål om en signifikant erfaring	56
6.2.2. Prosessdrama, performance og erkjennelse	58
6.3. Utdypende refleksjoner	59
7.0. Avsluttende refleksjoner	61
Litteratur	63
Vedlegg 1: Frank Miller	65

Prolog

En stillhet senker seg over rommet. Pausen er over, og i en ring sammen med to av mine medstudenter, venter trettifem spente SFO-barn på noe som snart skal skje. I et av vinduene som omringer rommets venstre side kan man plutselig se to skikkelser bevege seg. De lister seg sakte langs veggen, mot døren, mens de til enhver tid ser seg tilbake. I ringen øker intensiteten i barnas blikk og kropper, og i stille samtaler forsøker de å finne ut av hvem disse skikkelsene er. Noen reiser seg for å se bedre, mens andre søker trygghet i armkroken til de to studentene, som på dette tidspunktet fremstår like undrende og spente som barna. Døren åpner seg, og inn kommer vi. To skikkelser. Vi står helt stille, lar blikkene gli over rommet, før vi trekker et brev opp fra baklommen og sier:

- Så godt å se dere, og takk for at dere kunne stille på så kort varsel. Vi har en viktig beskjed. I dag mottok vi et brev som angår oss alle. I brevet står det at Frank Miller er tilbake i byen.

Det blir helt stille, og barna ser forundret på oss. Vi stiller et oppfølgingsspørsmål: - Husker dere han? Noen av barna nikker anerkjennende. Andre sier:

- Nei!
- Han er en ond konge som skal ta hevn!

Påstanden kommer fra et av barna som blir møtt med nysgjerrige blikk fra de andre:

- Er han det?!
- Ja!

Vi bekrefter påstanden hans umiddelbart. Barnet har nemlig helt rett. Frank Miller *er* en ond konge som vender tilbake for å ta hevn. Faktisk, kan Frank Miller være hvem som helst.

1.0. Innledning

Fortellingen om den onde kong Frank kom frem under festspillene i Nord Norge, sommeren 2015. Den var resultatet av et samarbeid mellom festspillkomiteen og masterstudenter i Estetiske Fag ved Høgskolen i Oslo og Akershus (HiOA), hvor formålet var å inkludere skolefritidsordningene i festspillene. Inspirert av den britiske dramapedagogen Cecily O'Neills prosessdrama *Frank Miller*, ville vi skape unike dramatiske fortellinger og lekne univers i møtet med barna. I løpet av fem workshop-dager, var Frank Miller alt fra en rockekonge til en liten svart maur, fra en kongssønn til et mobbeoffer. Han holdt rockekonsert med The bæbæ-bænd, var hemmelig agent og ble gjenforent med sin sinte far. Han var en som provoserte og engasjerte; som skapte glede og frykt. Han vokste frem i barnas fantasi gjennom prosessen som vi, masterstudentene, la til rette for ved hjelp av varierte uttrykksformer og dramamelementer.

Utgangspunktet for møtene med barna var ønsket om å utforske et av formålene med O'Neills prosessdrama i praksis: å skape et spontant dramatisk univers i møtet med den unike deltakergruppen man jobber med (O'Neill, 1995). Med informasjonen om Frank Millers tilbakekomst som springbrett for handling, la vi ut på fem ulike reiser med det samme målet som utgangspunkt: at barnas ønsker for de dramatiske fortellingene skulle være drivkraften for det dramapedagogiske arbeidet. I stor grad gikk dette ut på å tilrettelegge for historien som utspant seg underveis, og et gjennomgående spørsmål var hvordan vi på best mulig måte kunne tilrettelegge for barnas mulighet for medskapning. Refleksjonene jeg gjorde om dette underveis og i ettertid, danner i dag noe av bakteppet for avhandlingens undersøkelsesområde.

1.1. Undersøkelsesområdet

Min forståelse av hva det innebærer å utvikle et prosessdrama i møtet med en unik deltakergruppe, ble utfordret under dagene i Harstad. Hver dag møtte vi forberedt slik vår oppfatning av det å møte forberedt til et prosessdrama i O'Neills ånd var: med teksten hvor vi informerte om Frank Millers tilbakekomst som eneste på forhånd bestemte utgangspunkt. Vi forsto at det var barnas reaksjoner som i hovedsak skulle forme prosessdramaets dramatiske verden, og at det var vår jobb å legge til rette for at denne verdenen skulle få komme til syne

så godt som mulig. Med oss hadde vi et knippe dramaelementer som vi tenkte å utarbeide den dramatiske verdenen med, som for eksempel tablå, bildeteater, lærer i rolle, elever i rolle og spontan dramatisering¹. Hvordan vi tenkte å benytte disse elementene, hadde vi derimot ingen konkrete planer for. Tanken var at de ulike dramaelementene skulle trekkes frem og benyttes etter behov, med utgangspunkt i det vi i øyeblikket trengte for å åpne opp for at deltakerne kunne bidra med å skape innholdet i prosessdramaets dramatiske verden.

Vårt mål var dermed at veien i så stor grad som mulig skulle bli til mens vi gikk, i møtet med deltakerne. Opplevelsen av hvordan denne arbeidsmåten fungerte i praksis, var derimot ikke helt den samme som den jeg hadde sett for meg i utgangspunktet. Ofte opplevde jeg at det var vi, masterstudentene, som i altfor stor grad sto for veivalgene. Selv om barnas spontane reaksjoner på Frank Millers tilbakekomst alltid ble stående som vår første veiviser i utviklingen av den dramatiske verdenen, styrte vi med valg av dramaelementer ofte den videre fortellingens retning i stor grad. I ettertid har jeg derfor stilt meg spørsmålet om hvem som egentlig skapte de dramatiske fortellingene - vi, barna eller vi og barna?

Undringen danner utgangspunktet for mitt ønske og mål med denne avhandlingen: å komme nærmere en forståelse av hva deltakelse i et prosessdrama egentlig innebærer, og kan være. Gjennom mitt praktiske arbeid med drama og teater, har det altså vokst frem en interesse for utforskende, åpent arbeid med barn og unge. Spørsmålet om hvordan jeg som pedagog kan strukturere og legge til rette for dramatisk skapende prosesser som åpner opp for likeverdig deltakelse blant de tilstedeværende, er drivkraften for det praktiske og teoretiske arbeidet som denne avhandlingen hviler på. Særlig er det dramapedagogikk som et fagfelt som åpner opp for et vell av muligheter som spenner seg fra ren teaterproduksjon til mer improviserte prosesser, og performanceteaterets endring av tilskueren fra betrakter til deltaker, og medskaper av den teatrale hendelsen, som har vekket interesse.

Gjennom en analyse av Cecily O'Neills prosessdrama *Frank Miller* i lys av et utvalg drama- og performanceteoretiske perspektiver, håper jeg dermed at jeg med denne avhandlingen skal kunne utvikle min egen dramapedagogiske praksis. Som utgangspunkt for utforskningen stiller jeg meg følgende spørsmål:

¹ Dramaelementene som oppgis her er kjente innenfor fagfeltet drama og teater, og beskrives blant annet i Aud Sæbø (1998, ss. 94, 98 og 124) og Kari Mjaaland Heggstad (2012, ss. 68-70 og 199-201).

- 1) Hvordan tilrettelegger O'Neill for deltakelse i sin gjennomføring av prosessdramaet *Frank Miller* i praksis, og hva innebærer denne deltakelsen?
- 2) På hvilken måte kan et utvalg performanceteoretiske perspektiver belyse og utfordre deltakelsen i prosessdramaet *Frank Miller*?

Før jeg gir en oversikt over hvordan jeg vil forsøke å besvare disse spørsmålene i kapittel 1.2. *Avhandlingens struktur*, vil jeg redegjøre kort for hva som menes med at jeg vil analysere prosessdramaet *Frank Miller* med et utvalg drama- og performanceteoretiske perspektiver.

1.1.1. Begrepsavklaring: Prosessdrama

Med dramateoretiske perspektiver menes først og fremst Cecily O'Neills teorier om prosessdrama som form. Det er hennes prosessdrama og prosessdramateori jeg med denne avhandlingen ønsker å belyse, utforske og utfordre. Som utgangspunkt for utforskningen benytter jeg en gjengivelse og skildring av prosessdramaet *Frank Miller* - ledet og utviklet av O'Neill selv i møte med en ungdomsskoleklasse i Toronto (O'Neill, 1995). Prosessdramaet benytter hun blant annet som en introduksjon til formen, og videre som en gjennomgående eksemplifisering av hvordan formen fungerer i praksis (1995). Man kan dermed tolke at prosessdramaet *Frank Miller* kan betraktes som et godt eksempel på hva O'Neill forstår at et prosessdrama kan være i praksis. At jeg både benytter hennes teori og prosessdrama som utgangspunkt for å forstå formen, leder til at jeg tolker og forstår prosessdramaets bestanddeler med utgangspunkt i O'Neills beskrivelser. Dette leder også til at begrepene som i denne avhandlingen benyttes for å redegjøre for, og analysere prosessdramaet *Frank Miller*, er hentet fra O'Neills teorier om prosessdrama som form. Disse begrepene kan vike noe fra den generelle terminologien som gjerne benyttes i norsk dramafaglig litteratur, og inkluderer i hovedsak betegnelse *dramaelementer* for dramapedagogiske metoder og/eller konvensjoner², og *dramatisk verden* som et synonym til fiksjon.

Dramaelementer er den overordnede betegnelsen for ulike måter å utarbeide, og utvikle et prosessdrama på (O'Neill, 1995, ss. 1-3). I et prosessdrama benyttes *dramaelementene* i hovedsak for å utvikle prosessdramaets *dramatiske verden*. Eksempelvis kan man trekke frem lærer i rolle, elever i rolle, tablå og bildeteater som arbeidsmåter lederen og deltakerne

² Begrepet metode benyttes blant annet i Aud Sæbø (2008) og konvensjon i Kari Mjaaland Heggstad (2012).

benytter for å utforske og utvikle fortellingen om den tilbakevendte skikkelsen Frank Miller, i prosessdramaet med samme navn (1995, ss. vii-xi). Betegnelsen *dramatisk verden* er den terminologien som O'Neill i hovedsak benytter når hun redegjør for formålet med et prosessdrama: "Process drama is a complex dramatic encounter. Like other theatre events, it evokes an immediate *dramatic world* bounded in space and time (...)" (1995, s. xiii, min kursivering). Som synonym til betegnelsen dramatisk verden benytter Cecily O'Neill dog også fiksjon, som er mer vanlig i norsk dramafaglig litteratur. I denne avhandlingen vil jeg benytte begge betegnelse, dramatisk verden og fiksjon, samt betegnelsen dramatisk univers. Sistnevnte har jeg selv lagt til for å variere språket i avhandlingen, da dramatisk verden og fiksjon er begreper som ofte benyttes i beskrivelsen og analysen av prosessdramaet *Frank Miller*. Jeg vil redegjøre ytterligere for O'Neills prosessdramaform i kapittel 3.1. [Prosessdrama](#).

Årsaken til hvorfor jeg velger O'Neills gjengivelse av prosessdramaet *Frank Miller* som utgangspunkt for analyse, fremfor mine egne erfaringer med gjennomføringen av det samme prosessdramaet i Harstad, vil jeg begrunne i kapittel 2.1.2. [Prosessdramaets horisont](#). Erfaringene og refleksjonene jeg gjorde under gjennomføringen av de ulike prosessdramaene i Harstad blir stående som en pilotstudie for avhandlingen. Med pilotstudie for står jeg en "(...) utprøving i liten skala av metoder som er planlagt benyttet i en større vitenskapelig studie" (Braut, 10.07.2014). I denne sammenhengen forstår jeg dette som de praktiske utprøvingene av prosessdramaet *Frank Miller* i Harstad, sommeren 2015.

1.1.2. Begrepsavklaring: Performance

Sammenhengen mellom dramapedagogikk og performance, har tidligere blitt forsket på av blant andre den danske dramaturgen Ida Krøgholt. I sin doktoravhandling utforsker hun krysningsfeltet mellom prosessorienterte former for dramapedagogikk og performance. Hennes utgangspunkt for å betrakte disse formene i lys av hverandre, er performanceteateret og dramapedagogikkens brudd med reglene for hvem som kan delta (Krøgholt, 2001). I denne avhandlingen vil utgangspunktet for utforskningen av prosessdramaet *Frank Miller* i lys av performanceteoretiske perspektiver, være performanceforestillingen *Commune* fra 1970. Forestillingen skildrer et massebord utført av amerikanske tropper under Vietnamkrigen i 1968, og krever på ulike måter publikums deltakelse. Forestillingen som ble regissert av den amerikanske professoren i performancestudier, Richard Schechner, ble spilt flere ganger, og

det ble for hver gang satt ulike premisser for deltakelsen. I denne avhandlingen vil jeg benytte Schechners egne skildringer av en av disse gjennomføringene som utgangspunkt for å forstå hva performance kan være. Performanceforestillingen *Commune* vil dermed danne grunnlaget for utvalget av de performanceteoretiske perspektivene som i denne avhandlingen benyttes for å belyse og utfordre prosessdramaet *Frank Miller*. Utvalget vil begrunnes i metodekapittel 2.2.3. Det perspektiverende nivå, og beskrives i teorikapittelet 3.2. Performance. Før jeg presenterer hvordan de performanceteoretiske perspektivene benyttes som utgangspunkt for å belyse og utfordre Cecily O'Neills prosessdrama *Frank Miller*, vil jeg gi en kort beskrivelse av avhandlingens struktur.

1.2. Avhandlingens struktur

Etterfulgt av en innføring i metoden for studien, og de teoretiske perspektivene jeg legger til grunn for avhandlingen, vil jeg analysere de to spørsmålene som er utgangspunktet for utforskningen. Prosessdramaet *Frank Miller* vil analyseres i tre deler: et deskriptivt, et operativt, og et perspektiverende nivå. Det deskriptive nivået vil gi en oversikt over prosessdramaet *Frank Miller* i sin helhet. Det operative nivået vil omfatte en analyse og diskusjon av spørsmålet om hvordan O'Neill tilrettelegger for deltakelse i prosessdramaet *Frank Miller*, og for hva denne deltakelsen innebærer. Det perspektiverende nivået vil omfatte en analyse og diskusjon av spørsmålet om på hvilken måte et utvalg performanceteoretiske perspektiver kan belyse og utfordre prosessdramaet *Frank Miller*. Spørsmålene vil etter en oppsummering av analysen i sin helhet besvares i et avsluttende kapittel med tittelen: avsluttende refleksjoner. Det deskriptive nivået blir dermed på et vis premisset for analysen. Det er i de to andre nivåene; det operative og det perspektiverende, at analysen og svaret på forskningsspørsmålene i avhandlingen ligger.

2.0. Vitenskapsteori og metode

Materialet som jeg i denne avhandlingen benytter som utgangspunkt for å komme nærmere en forståelse av hva deltakelsen i et prosessdrama innebærer, kan best beskrives som en skildring av O'Neills egne opplevelser knyttet til utviklingen av prosessdramaet *Frank Miller* i praksis. På lignende måte benytter jeg Richard Schechners skildringer av performanceforestillingen *Commune*, som utgangspunkt for å forstå hva performance kan være. Det er i lys av denne forestillingen at jeg redegjør for de performanceteoretiske perspektivene jeg vil belyse, og utfordre O'Neills prosessdrama med. Avhandlingen kan dermed plasseres innenfor et performativt forskningsparadigme, hvor forskningen blant annet tar utgangspunkt i annet datamateriale enn argumentasjonsbaserte tekster (Haseman, 2006, s. 6).

Målet innenfor performativ forskning er å komme nærmere en forståelse av praksis, ved å benytte praksis som utgangspunkt for utforskning. Man søker å "(...) utlede nye teorier, så vel som å anvende eksisterende teorier i diskusjon og analyse av praksis" (Ulvund, 2012, s. 58). For å støtte opp under og bidra til å belyse undersøkelsen, vil jeg derfor benytte de nedskrevne refleksjonene jeg gjorde meg om gjennomføringene av de ulike prosessdramaene i Harstad, i tillegg til de utvalgte drama- og performanceteoretiske perspektivene. De utvalgte teoretiske og praktiske perspektivene som utgjør mitt blikk på prosessdramaet, vil i lys av den filosofiske hermeneutikken få avgjørende konsekvenser for min forståelse av hva deltakelse i et prosessdrama kan innebære. I dette kapitlet vil jeg med utgangspunkt i den tyske filosofen Hans Georg Gadamer derfor redegjøre for veien jeg tenker å gå mot forståelse av hva deltakelsen i et prosessdrama kan innebære. Jeg vil så beskrive hvordan denne forståelsen begrunnes gjennom en redegjørelse for bruken av en tredelt analysemodell, inspirert av Ida Krøgholts analyse av prosessdramaet *The Replicants*.

2.1. En begrunnet forståelse

I lys av den filosofiske hermeneutikken kan man tolke at min forståelse av prosessdramaet *Frank Miller* oppstår i møtet mellom to forståelseshorisonter: min og teksten(e) jeg analyserer. Horisonten er ifølge Gadamer "(...) en synskrets som omfatter og omslutter alt som er synlig frem til et bestemt punkt" (2010, s. 341). Dette innebærer blant annet at min forståelse av prosessdramaet *Frank Miller* bestemmes utfra måten jeg betrakter det på, og utfra de spørsmålene jeg stiller meg som utgangspunkt for å forstå det. Forståelsen av

prosessdramaet *Frank Miller* bestemmes således utfra min tolkning, som avgrenses utfra min forståelseshorisont. På samme måte vil jeg forstå de teoretiske perspektivene jeg benytter utfra sammenhengen jeg benytter de i. Jeg leser og benytter ikke teoriene uten motivasjon. Jeg tolker teorien utfra et ønske om å *forstå, belyse, utforske* og *utfordre* ulike sider ved prosessdramaet *Frank Miller* med utgangspunkt i spørsmålene om hvordan O'Neill legger til rette for deltakelse i sin gjennomføring av det, og om hva denne deltakelsen innebærer, samt spørsmålet om på hvilken måte et utvalg performanceteoretiske perspektiver kan belyse og utfordre deltakelsen i prosessdramaet *Frank Miller*.

Spørsmålene er åpne i den forstand at de ikke forteller meg hva jeg vil finne, men likevel begrensende for hvordan jeg vil betrakte prosessdramaet og de teoretiske perspektivene jeg benytter. Med et filosofisk hermeneutisk utgangspunkt kan man dermed begripe at jeg med avhandlingen ikke vil kunne oppnå en fullstendig forståelse av prosessdramaet, ei heller av de ulike teoretiske perspektivene jeg tar utgangspunkt i. Forståelsen vil begrenses av ståstedet og nåtiden som gjør det mulig for meg å se det jeg ser (Gadamer, 2010, s. 341). Ståstedet er dog, samtidig som det er en begrensning, også det som muliggjør forståelsen.

2.1.1. Med utgangspunkt i prosessdramaets horisont

I tillegg til de valgte spørsmålene jeg allerede har beskrevet som utgangspunkt for utforskningen, inkluderer horisonten og ståstedet mitt, mine fordommer (Gadamer, 2010, s. 314). Disse fordommene er jeg helt avhengig av for å kunne forstå, fordi de utgjør min førforståelse, ifølge Gadamer. Fordommene kan jeg derimot umulig ha en absolutt oversikt over, og innebærer at man ikke kan begrunne ens egen forståelse fullstendig (2010, s. 216). I søken etter riktig å forstå den andre betrakter Gadamer det derfor som essensielt at utgangspunktet for utforskningen alltid bestemmes ut fra det man søker å forstå (2010, s. 316 og 319). I dette tilfellet vil dette være O'Neills gjengivelse av prosessdramaet *Frank Miller*.

Tidligere har min søken etter å forstå prosessdramaet vært preget av en teoretisk tilnærming. Arbeidet mot gjennomføringen av prosessdramaene i Harstad startet i og med litteraturen, hvor utgangspunktet var O'Neills prosessdramateori, prosessdramaet *Frank Miller* og ulik performanceteori. I møtet med litteraturen inntok jeg en åpen forskerrolle, uten et spesielt fokus som utgangspunkt for lesingen. Jeg lot den ene teorien lede meg til den andre, og flere teoretiske perspektiver enn prosessdrama og performance kom etterhvert til. Prosessen var

givende i den forstand at jeg fikk innblikk i et variert teoretisk landskap, men også problematisk fordi jeg etter hvert ikke klarte å finne tilbake til hvorfor forståelsen hadde oppstått i utgangspunktet. I arbeidet med denne avhandlingen ønsker jeg derfor å jobbe mer systematisk med teorien, og rydde i min egen tolkning og forståelse av O'Neills prosessdrama *Frank Miller*, ved først å forsøkte og forstå prosessdramaet i lys av O'Neills egne teorier om prosessdrama som form. Med utgangspunkt i professor i idéhistorie Thomas Kroghs beskrivelser av forståelsens horisont, kan dette betraktes som at jeg "(...) justerer [min] horisont ved å trenge dypere inn i verkets [eller prosessdramaets] opprinnelige forestillingsverden" (Krogh, 2011, s. 248). Idet prosessdramaet *Frank Miller* benyttes av O'Neill som en introduksjon til og eksemplifisering av hennes teorier i praksis, tolker jeg prosessdramaet som representativt for prosessdramaformen hun beskriver. Jeg benytter dermed O'Neills teori som hjelpemiddel for å komme nærmere en forståelse av prosessdramaet *Frank Miller* utfra den horisonten som jeg tolker at prosessdramaet selv står i, før jeg ser det i lys av og muligens utfordrer det med et utvalg performanceteoretiske perspektiver. Som metode benytter jeg derfor en tredelt analysemodell som kan muliggjøre en separat utforskning av prosessdramaet *Frank Miller* i lys av et utvalg drama- og performanceteoretiske perspektiver.

2.2. En kvalitativ analyse i tre nivå

Analysemodellen er inspirert av den danske dramaturgen Ida Krøgholts analyse av *The Replicants* – et prosessdrama som på lik linje med prosessdramaet *Frank Miller*, er initiert og ledet av Cecily O'Neill (Krøgholt, 2002). *The Replicants* diskuterer blant annet vitenskapens inngrep i naturen, og handler om en gruppe talentfull ungdom som i løpet av prosessdramaet oppdager at de er kloninger (2002, ss. 36-42). Modellen Krøgholt benytter for som utgangspunkt for å analysere prosessdramaet med består av tre nivåer: et deskriptivt, et operativt og et perspektiverende. Hvert nivå har ulike formål for Krøgholts utforskning av prosessdramaet *The Replicants*, og komplimenterer derfor godt utgangspunktet for denne studien som er formulert i to ulike spørsmål. Hvert spørsmål viser en søken etter å komme nærmere en forståelse av prosessdramaet *Frank Miller* på ulike måter. Med det første spørsmålet søker jeg å utforske hva deltakelsen i prosessdramaet egentlig innebærer i lys av O'Neills prosessdramateori. Med det andre søker jeg å utforske og muligens utfordre prosessdramaet i lys av performanceteoretiske perspektiver. I dette kapitlet vil jeg, med utgangspunkt i Ida Krøgholts analysemodell, redegjøre for hva de ulike nivåene innebærer, og

for hvordan jeg tenker å benytte dem som inngang til å besvare spørsmålene jeg har satt som utgangspunkt for avhandlingen. Krøgholts analyse og beskrivelser av prosessdramaet *The Replicants* vil også, som pilotprosjektet, senere benyttes som et innspill til analysen for å belyse O'Neill sin praksis. Først ut er en beskrivelse av analysens deskriptive nivå.

2.2.1. Det deskriptive nivået

Med det deskriptive nivået søker Krøgholt å beskrive hvilke type oppgaver deltakerne i prosessdramaet *The Replicants* må løse underveis for å utvikle prosessdramaets dramatiske verden (Krøgholt, 2002, s. 36). Nivået omfatter en systematisk gjennomgang av de delene av prosessdramaet som omhandler fiksjonen, og har som formål å "(...) synliggøre forløpets narrative tråde" (2002, s. 43). Med det deskriptive nivået gir Krøgholt altså et innblikk i hva man utfra den dramatiske fortellingens handlingsgang kan forstå at skjer.

På lignende måte ønsker jeg å benytte det deskriptive nivået i denne avhandlingen, men jeg vil i tillegg til å beskrive hva som skjer også beskrive hvordan fiksjonen blir til. Jeg beskriver dermed også de delene av prosessdramaet som utvikles utenfor fiksjonen. Årsaken har en sammenheng med erfaringene med gjennomføringen av prosessdramaene om Frank Miller i Harstad, hvor jeg blant annet så en tydelig sammenheng mellom dramaelementene vi introduserte som verktøy for å utvikle prosessdramaets dramatiske verden, og retningen den dramatiske fortellingen tok med disse dramaelementene som utgangspunkt. Erfaringen kan støttes av Cecily O'Neills egen analyse av prosessdramaet *Frank Miller*, hvor hun i en todelt tabell beskriver den dramatiske fortellingens utvikling på den ene siden, og hvordan fortellingen blir til ved hjelp av ulike dramaelementer på den andre (O'Neill, 1995, s. 1). Hun viser dermed at det er en tydelig sammenheng mellom utviklingen av prosessdramaets dramatiske univers og dramaelementene som benyttes for å utarbeide dette. Sammenhengen mellom fiksjonens utvikling og dramaelementene som benyttes for å utvikle den, vil utforskes i analysens operative nivå med spørsmålet om hvordan O'Neill tilrettelegger for deltakelse, og hva denne deltakelsen innebærer som utgangspunkt.

Analysens deskriptive nivå har en lignende struktur som den O'Neill benytter i sin analyse: den er delt inn i episoder, hvor hver episode representerer et skifte i dramaelement. I min analyse flettes dog beskrivelsen av hva som skjer og hvordan sammen til én tekst for hver episode. Episodene er nummerert, og har egne overskrifter som er tekstutdrag hentet fra den

aktuelle episoden som analyseres. Overskriftene er direkte sitater fra prosessdramaet *Frank Miller*, og er uthevet i en vedlagt transkripsjon av prosessdramaet med episodeinndeling (se vedlegg 1: Frank Miller). Etter en systematisk beskrivelse av hva som skjer og hvordan i prosessdramaets ulike episoder, avslutter jeg analysens deskriptive nivå med noen utdypende refleksjoner om den systematiske gjennomgangen av prosessdramaet *Frank Miller*. Refleksjonene sees i lys av O'Neills prosessdramateori, og refleksjonenes møte med teorien leder til et ønske om å gjøre et dypdykk i prosessdramaets pre-tekstlige materiale – det første bidraget i den dramatiske fortellingen (O'Neill, 1995, s. 33). Det er spørsmålene om hvordan lederen med *pre-teksten* legger til rette for deltakelse, og hva denne deltakelsen innebærer som etter de utdypende refleksjonene i analysens deskriptive nivå, danner utgangspunktet for hva jeg ønsker å utforske videre i analysens operative nivå.

2.2.2. Det operative nivået

Fra å uttrykke et ønske om undersøke hvordan O'Neill legger til rette for deltakelse i prosessdramaet *Frank Miller* på et generelt plan, tilspisses altså spørsmålet i analysens operative nivå, ved at jeg etter analysens deskriptive nivå retter fokuset mot å utforske hvordan O'Neill legger til rette for deltakelse med *pre-teksten* i sin gjennomføring av prosessdramaet *Frank Miller*, og hva denne deltakelsen innebærer. Spørsmålets to deler vil analyseres med utgangspunkt i mine tolkninger av pre-teksten, i møtet med Cecily O'Neills teorier om prosessdrama som form. I tillegg vil refleksjoner om egne erfaringer fra praksisen i Harstad, og Krøgholts refleksjoner om prosessdramaet *The Replicants*, benyttes for å støtte opp om og belyse ulike perspektiver i analysen.

I Krøgholts operative analyse benyttes Cecily O'Neills teorier for å belyse tolkningen av hvordan lederen i prosessdramaet *The Replicants* på ulike måter åpner, og lukker dramaprosessen ved bruk av forskjellige dramaelementer, eller oppgaver (Krøgholt, 2002, ss. 54-63). Med åpning og lukning av dramaprosessen menes blant annet om lederen med dataelementene hun introduserer, justerer og korrigerer, evner å åpne opp for deltakernes mulighet for medskapning eller ikke (2002, ss. 20-21). På samme måte benytter jeg O'Neills litteratur for å belyse min tolkning av prosessdramaet *Frank Miller* i analysens operative nivå. Gjennom en vekselvirkning mellom tolkning av prosessdramaet og teori, utforsker jeg spørsmålet om hvordan O'Neill med pre-teksten legger til rette for deltakelse i prosessdramaet *Frank Miller*, og hva denne deltakelsen innebærer.

Forskjellen mellom Krøgholts og min operative analyse, er at Krøgholt baserer sin på faktiske observasjoner, mens jeg benytter Cecily O'Neills egne skildringer og teorier som utgangspunkt for analyse. Tolkningen som er et resultat analysens operative nivå har dermed sitt utgangspunkt i O'Neills egne refleksjoner rundt gjennomføringen av prosessdramaet *Frank Miller* i praksis, sett i lys av hennes egne teorier om formen. En konsekvens av dette kan være at analysens operative nivå risikerer å forholde seg noe ukritisk til forståelsen av prosessdramaet *Frank Miller*, og O'Neills teorier. Tar man også i betraktning professor i bedriftsøkonomi Mats Alvesson, og professor i økonomi og ledelse Kaj Sköldbbergs forståelse av empiri som "(...) tolkningar med referens till verkligheten" (Alvesson & Sköldbbergs, 2008, s. 21), avkrefte ideen om at O'Neills gjengivelse av prosessdramaet *Frank Miller* i det hele tatt kan være representativt for å oppnå en reell forståelse av deltakelsen i O'Neills prosessdrama. For i større grad å kunne presentere et mer praksisnært bilde av prosessdramaet *Frank Miller*, benytter jeg derfor egne erfaringer med gjennomføringen av prosessdramaet i Harstad og Ida Krøgholts refleksjoner om prosessdramaet *The Replicants*, som utgangspunkt for å belyse og utdype tolkningen av O'Neills skildringer. Et skråblikk på prosessdramaet vil også finne sted i analysens perspektiverende nivå, hvor jeg benytter et utvalg performance-teoretiske perspektiver for å belyse og utfordre deltakelsen i prosessdramaet *Frank Miller*. På den måten kan man forstå at jeg med analysen også søker å belyse prosessdramaet med utgangspunkt i andre perspektiver enn de O'Neill selv presenterer.

Svaret på spørsmålet jeg har satt som utgangspunkt for analysens operative nivå, vil besvares i et utdypende refleksjonskapittel før analysens perspektiverende nivå.

2.2.3. Det perspektiverende nivået

Utgangspunktet for analysens perspektiverende nivå er refleksjonene og tolkningene som analysens operative nivå bunner ut i. Disse presenteres i kapittel 5.3. **Utdypende refleksjoner**, og danner grunnlaget for hvilke performanceteoretiske perspektiver som trekkes frem for å belyse og utfordre prosessdramaet *Frank Miller*. Analysens perspektiverende nivå er et analyse og drøftingskapittel, hvor jeg i forsøket på å belyse og utfordre O'Neills prosessdrama, også veier de to formene opp mot hverandre.

Å belyse prosessdramaet med andre teoretiske perspektiver enn de O'Neill presenterer, kan sammenlignes med Ida Krøgholts bruk av analysens perspektiverende nivå. Ved å benytte

spørsmålet om hvilke teoretiske perspektiver prosessdramaet *The Replicants* lar seg lese med, kan man tolke at Krøgholts analyse, som min, styres av de teoretiske perspektivene hun best mener at kan komplimentere hennes egen tolkning av prosessdramaet (Krøgholt, 2002, s. 37).

Det performanceteoretiske utgangspunktet som først benyttes for å belyse deltakelsen i prosessdramaet *Frank Miller*, vil være Richard Schechners skildringer av performanceforestillingen *Commune*, hvor aktørene blant annet stanser forestillingen inntil femten tilskuere har sagt seg villige til å bli en del av den (Fischer-Lichte, 2008; Schechner, 1994). Utvalget begrunnes med at forestillingen på ulike måter åpner opp for, og krever, at tilskuerne skal bli en del av verket. *Commune* møter på den måten prosessdramaets forutsetning om å skape en dramatisk verden i samspill mellom leder og deltakere, samtidig som deltakelsen også kan fungere som en utfordrer til O'Neills prosessdrama. Bakgrunnen for utvalget av forestillingen kan man dermed forstå at også er basert på en oppfatning av at premissene for deltakelsen i *Commune*, er ulik den jeg tolker at O'Neill legger til rette for i prosessdramaet *Frank Miller*. Performanceforestillingen er dermed i like stor grad valgt ut for å utfordre prosessdramaet, som de er valgt ut for å belyse det.

Tolkningen og forståelsen av performanceforestillingen *Commune* har sitt utgangspunkt i Schechners skildringer og analyse av den. Analysen av performanceforestillingen benytter Schechner blant annet som utgangspunkt for å drøfte deltakelsens plass i performanceteateret, og jeg forstår dermed også hans teorier som relevante for utforskningen av spørsmålet om hvordan et utvalg performanceteoretiske perspektiver kan belyse, og utfordre deltakelsen i prosessdramaet *Frank Miller*. Richard Schechner (1994) sine teorier om deltakelsens mål og plass i performanceteateret utgjør dermed et av de utvalgte performanceteoretiske perspektivene som jeg i denne avhandlingen tar utgangspunkt i for å analysere prosessdramaet *Frank Miller*. Som et supplement til Schechners skildring og teori benytter jeg også den tyske professoren i teaterstudier, Dr. Erika Fischer-Lichtes redegjørelse for performanceteateret og dets performative estetikk³ (Fischer-Lichte, 2008, s. 23). Blant annet betrakter hun performanceforestillingen *Commune* som et eksempel på hvordan forholdet mellom aktør og

³ Med performativt forstår Fischer-Lichte blant annet teaterforestillinger som genererer sitt materiale utfra de umiddelbare omstendighetene forestillingen spilles i: "A performative utterance always addresses a community, represented by the people present in a given situation – it can therefore be regarded as the performance of a social act" (Fischer-Lichte, 2008, s. 25). Fischer-Lichte argumenterer for at performanceteaterets mål om å inkludere tilskuerne i verket, skaper en situasjon hvor verket endres fra å være en representasjon av en dramatisk tekst, til å bli en iscenesettelse av en sosial hendelse. Dette endrer ifølge Fischer-Lichte kunstens forutsetning og materialitet på en slik måte at begrepet om hva man regner som estetisk, eller forstår som kunst, må utvides (Fischer-Lichte, 2008, s. 23).

tilskuer i performanceteateret redefineres og reverseres når tilskueren inviteres til å bli deltakere i, og medskapere av forestillingen. Hun benytter på den måten også, som Schechner, performanceforestillingen *Commune* som utgangspunkt for å beskrive deltakerens rolle og funksjon i performanceteateret. Skildringene av *Commune*, samt Richard Schechner (1994) og Erika Fischer-Lichte (2008) sine teorier, danner dermed hovedgrunlaget for forståelsen av hva deltakelse i performance teateret kan være i denne avhandlingen. Den perspektiverende analysen er delt inn i tre deler, hvor første del om deltakelse og lederskap danner utgangspunktet for de to andre delene. I det første kapitlet benyttes først og fremst de performanceteoretiske perspektivene som allerede har blitt presentert, refleksjonene og tolkningene fra analysens operative nivå, og Cecily O'Neills teorier som utgangspunkt for å utforske spørsmålet om hvordan et utvalg performanceteoretiske perspektiver kan belyse og utfordre deltakelsen i prosessdramaet *Frank Miller*. I den perspektiverende analysens to andre deler kommer nye performanceteoretiske perspektiver til for å berike analysen, og har sitt utgangspunkt i den perspektiverende analysens første kapittel om deltakelse og lederskap.

I kapitlet om deltakelse og lederskap utkrystalliserer det seg etter hvert to sentrale ulikheter mellom performanceforestillingen og prosessdramaet som jeg velger å utforske videre i et siste kapittel om fiksjon og mening. Under kapitteloverskriften fiksjon og mening, utfordrer jeg det som jeg i analysen forstår som prosessdramaets materialitet: fiksjonen, med det jeg forstår som performanceforestillingens materialitet: virkeligheten, samt utfordrer jeg O'Neills idé om hva det vil si at prosessdramaet ender i en signifikant erfaring med teorien om at performanceteaterets mål blant annet er å legge til rette for at de mange meninger skal kunne komme til syne. Fischer-Lichte, Schechner og O'Neills teorier benyttes fremdeles som sentrale drama- og performanceteoretiske perspektiver, men andre teoretikere slippes også til for å berike analysen. I kapitlet om fiksjon og mening benyttes den tyske professoren i teaterstudier Hans-Thies Lehman (2006) og den britiske professoren i samtidskunst, Clair Bishops (2008) teorier for å belyse performanceteaterets forståelse av mening. Utvalget begrunnes med at Lehmann blant annet redegjør for teaterformer som etter 1970 bryter med ideen om at teksten skal være det bærende elementet i teateret. Den overordnede betegnelsen for disse formene gir han postdramatisk teater, og i den perspektiverende analysens kapittel om mening og fiksjon vil hans teorier benyttes for å utfordre forståelsen av hva tekst kan være i utarbeidningen av et prosessdrama. Claire Bishops historiske analyse av deltakende kunstprosjekter fra det 20. århundre, benyttes for å rette søkelyset mot hvordan deltakende kunstformer som performance kan utfordre forståelsen av hva mening er, og hvordan mening

genereres i et prosessdrama. Den perspektiverende analysens to deler: deltakelse og lederskap og fiksjon og mening oppsummeres i et utdypende refleksjonskapittel, hvor svaret på spørsmålet jeg har satt som utgangspunkt for analysens operative nivå også besvares.

3.0. Teori

I dette kapittelet vil jeg redegjøre for de ulike teoretiske perspektivene som danner grunnlaget for hvordan jeg tolker og forstår Cecily O'Neills prosessdrama *Frank Miller* i denne avhandlingen. Jeg vil først beskrive teoriene som utgjør grunnlaget for forståelsen av prosessdrama som form i kapittelet 3.1. **Prosessdrama**, før jeg redegjør for de ulike performanceteoretiske perspektivene jeg vil benytte som utgangspunkt for å belyse, og utfordre deltakelsen i prosessdramaet *Frank Miller*, i kapittelet 3.2. **Performance**.

3.1. Dramateoretiske perspektiver

Prosessdrama forstår jeg i denne avhandlingen med utgangspunkt i Cecily O'Neills teorier, og kan med dette overordnet tolkes som et dramatisk møte mellom leder og deltakere, hvor formålet er å skape et spontant dramatisk univers med utgangspunkt i et lite, gitt materiale (O'Neill, 1995). Utarbeidningen av det dramatiske universet foregår uten et separat publikum, og improviseres frem av de tilstedeværende i øyeblikket, ved bruk av ulike dramaelementer i og utenfor fiksjon (1995, ss. 12-13). Cecily O'Neill plasserer selv prosessdrama innenfor et drama- og teaterpedagogisk felt, hvor man blant annet benytter drama som en inngang til undervisning (1995, s. xv). Særlig knytter hun prosessdramaformen til den amerikanske tradisjonen Creative dramatics, utviklet i USA på 1930-tallet, og "Newcastleskolen", utviklet i England på 1960- og 70-tallet (Braanaas, 2008). Begge retningene kjennetegnes av at man lar seg inspirere av, og benytter, barns dramatiske lek og teaterkunstens uttrykks- og virkemidler, for å gjøre lærestoffet engasjerende og meningsfylt for elevene (Heggstad, 2012; Sæbø, 1998). Kombinasjonen av barns dramatiske lek, teaterkunst og pedagogikk danner grunnlaget for kunstfaget *drama*, eller den moderne dramapedagogikken, som i dag også kan plasseres under den overordnede betegnelsen anvendt drama, eng. *Applied drama*⁴.

I denne avhandlingen vil jeg først og fremst redegjøre for O'Neills prosessdrama med utgangspunkt i hennes egne teorier om formen, men jeg vil også se den i lys av de dramapedagogiske tradisjonene som denne i stor grad kan tolkes som en videreutvikling av. Tradisjonene Creative dramatics og "Newcastleskolen" kan godt vise hvordan O'Neill

⁴ Anvendt drama er en samlebetegnelse for prosessorienterte kunstpraksiser som blant annet genererer sitt materiale med utgangspunkt i gruppen de arbeider med, uten et separat publikum, og med dramatisk spill som medium (Prendergast & Saxton, 2013, ss. 1-2).

benytter en kombinasjon av dramatisk lek og teaterkunstens uttrykks- og virkemidler, for å utvikle den dramatiske verdenen som prosessdramaet har som formål å skape. For å forsterke tolkningen av O'Neills prosessdrama i dette kapittelet vil jeg også trekke linjer til DICE⁵-rapporten, et resultat av et internasjonalt forskningssamarbeid med mål om å vise nytten av drama og teater som et fag og en metode i skolen. Som en del av denne rapporten gjør de rede for ulike drama- og teaterpedagogiske retninger, metoder og konvensjoner (Dice Consortium, 2010). Blant annet beskriver de kort formålet med bruk av *pre-tekst* i dramapedagogisk arbeid, og de beskriver også prosessdrama som form. Beskrivelsene vil i denne avhandlingen, til tider benyttes for å tydeliggjøre prosessdramaformen jeg tolker at O'Neill redegjør for.

3.1.1. O'Neills prosessdrama

O'Neills prosessdrama har som formål å skape en umiddelbar dramatisk verden i samspill med den unike deltakergruppen hun jobber med (O'Neill, 1995). Utgangspunktet for arbeidet er en *pre-tekst* – et lite gitt materiale med formål om å foreslå en dramatisk handling, og stimulere til deltakelse i, og medskaping av et fiktivt univers (1995, s. 20). Forståelsen av begrepet tekst er utvidet, i den forstand at det faktiske utgangspunktet ikke nødvendigvis trenger å være en fysisk tekst. Medlemmene av DICE-alliansen beskriver dette som at “teksten” for eksempel også kan være et musikkstykke, et maleri eller en avisoverskrift (Dice Consortium, 2010, s. 203). O'Neill er derimot svært klar på at ikke alt kan fungere som en pre-tekst for prosessdramaformen hun redegjør for. For at lederen av et prosessdrama skal kunne invitere til deltakelse i og medskaping av en dramatisk verden, beskriver hun eksempelvis at pre-teksten må være formulert eller utarbeidet på en slik måte at det gjennom den kommer til syne en dramatisk verden som deltakerne ser at de skal, eller kan bli en del av. Pre-teksten bør derfor være formulert på en slik måte at den etablerer en dramatisk situasjon, foreslår en atmosfære, antyder dramatiske roller for deltakerne og legger til rette for prosessdramaets første øyeblikk av handling, i betydningen den første interaksjonen mellom lederen og deltakerne i fiksjon, hvor deltakerne blir aktive utviklere av den dramatiske verdenen som lederen med pre-teksten har foreslått (O'Neill, 1995, ss. 22-24). Gjennom en god pre-tekst kan interaksjon mellom lederen og deltakerne oppstå, og en dramatisk verden kan skapes i samspill mellom dem, ifølge O'Neill.

⁵ Drama Improves Lisbon Key Competences in Education (DICE).

Prosesdramaets mål om å skape en dramatisk verden i samspill mellom ledere og deltakere, kan betraktes som en videreutvikling og kombinasjon av den britiske tradisjonen “Newcastleskolen” og den amerikanske tradisjonen creative dramatics. I redegjørelsen for prosessdramaets egenart innenfor kunstfaget drama, vil jeg derfor belyse formen med utgangspunkt i de to retningene som O’Neill også selv beskriver prosessdrama som en videreutvikling av (1995, ss. xiii, xv).

3.1.2. Prosesdrama og “Newcastleskolen”

“Newcastleskolen” er en dramapedagogisk retning, utviklet av de britiske pionerne Dorothy Heathcote og Gavin Bolton, i England på 1960- og 70-tallet (Braanaas, 2008; O’Neill, 1995). I sentrum for denne utviklingen var troen på barnets evne til selv å kunne tilegne seg og produsere kunnskap gjennom fysisk handling og medskapning, med drama som medium; man lærer av å gjøre, og av å leve gjennom (Braanaas, 2008; Heathcote, 1991). Deres metoder er primært rettet mot klasseromsundervisning, og den overordnede betegnelsen *drama i undervisning (drama in education)* kan særlig knyttes til denne tradisjonen (Braanaas, 2008).

Et av formålene med drama i undervisning er å endre klasserommets klassiske kommunikasjonssystem, der læreren overbringer sin kunnskap til elevene (Heathcote & Herbert, 1985). En tydelig parallell kan her trekkes til Cecily O’Neill, som med sitt prosessdrama søker å skape en dramatisk verden i *samspill* med sine deltakere (O’Neill, 1995). O’Neill ser også klare likhetstrekk mellom prosessdrama og drama i undervisning, og beskriver formene som nesten synonyme (1995, s. xv). Blant annet kan flere av dramaelementene som O’Neill benytter, knyttes til Heathcotes og Boltons undervisningsmetoder. Lærer og elever i rolle er et eksempel på en slik metode eller konvensjon (Heggstad, 2012; O’Neill, 1995). Samtidig benytter O’Neill også andre metoder eller konvensjoner i utarbeidingen av et prosessdrama. Et eksempel er bruk av frys- og idealbilder i prosessdramaet *Frank Miller* for å skildre Frank Millers fortid og ønske om fremtid. Disse metodene eller konvensjonene kan særlig knyttes til den brasilianske teaterfornyeren Augusto Boals bilde- og tablåteater, og man kan dermed forstå at O’Neill henter inspirasjon fra andre drama- og teaterpedagogiske tradisjoner enn drama i undervisning, når hun utarbeider et prosessdrama (Heggstad, 2012; O’Neill, 1995). Hun er også opptatt av at et prosessdrama ikke nødvendigvis må knyttes til undervisning for å ha betydning for de som deltar, og fremhever at utforskningen av en dramatisk verden kan ha

verdi nok i seg selv (O'Neill, 1995, s. xiii). Det er utforskningen og utarbeidingen av et dramatisk univers som man kan forstå at er det absolutte målet for O'Neills prosessdrama, og med dette målet kan man tolke at hun fremmer verdien som dramaprosessen i seg selv kan gi.

Prosesen med å utvikle en dramatisk verdenen beskriver hun som en utveksling mellom ledere og deltakere. Med utgangspunkt i pre-teksten, blir de "(...) bound together in unity and (...) brought into active participation in the event. The exchange in effect, remains a duet, involving action and reaction" (O'Neill, 1995, s. 39). Den dramatiske handlingen og verdenen utløses således med utgangspunkt i deltakernes reaksjoner på pre-teksten, som igjen leder til handling. Pre-teksten i O'Neills prosessdrama, bør derfor være formulert på en slik måte at den muliggjør denne kommunikasjonsrekken, hvor handling leder til reaksjon, som igjen danner utgangspunktet for videre handling, og som i sin sammensetning, til sist utgjør en helhetlig dramatisk fortelling (1995, s. 39). Den dramatiske verden som pre-teksten gir impulser til å skape, bør derfor ikke være fastsatt, eller på forhånd bestemt. For strenge rammer for hva den dramatiske verdenen kan romme, hindrer ifølge O'Neill muligheten for at deltakernes spontane reaksjoner på handling, kan lede til ny handling (1995, s. 39). Det er i forbindelse med beskrivelsen av hvilke føringer som legges til grunn for utviklingen av det dramatiske universet man skal skape, at O'Neill sammenligner og skiller prosessdrama fra creative dramatics-tradisjonen (1995, s. 39).

3.1.3. Prosessdrama og Creative dramatics-tradisjonen

Creative dramatics ble utviklet i USA på 1920- og 30- tallet av den amerikanske pedagogen Winfred Ward, og omfatter en undervisningsmetode hvor elevene blant annet utforsker dramatiske (tradisjonelle) fortellinger ved å spille de ut (O'Neill, 1995, s. 39). Målet med retningen var å ivareta barnas uttrykksbehov, og Ward søkte derfor etter måter hvor barna kunne utforske og skape egne kunstneriske uttrykk med utgangspunkt i sine egne tolkninger og uttrykksmåter (Braanaas, 2008; Sæbø, 2011). Man kan med dette trekke en tydelig parallell til O'Neills prosessdrama, hvor deltakerne utforsker en dramatisk verden gjennom fysisk handling og medskapning. Ward var også som O'Neill opptatt av at det er den dramatiske, skapende prosessen som skal være den styrende faktoren i, og målet for arbeidet. Dette betyr ikke at O'Neill eller Ward stiller seg kritiske til at prosessdrama og creative dramatics ikke kan benyttes som metode for andre fag enn drama i skolen, men at man skal passe seg for at "(...) det instrumentelle [ikke blir selve] essensen ved virksomheten"

(Braanaas, 2008, s. 55). O'Neill presiserer derfor viktigheten av at dramaprosessen også gis en egenverdi dersom formen benyttes som utgangspunkt for å oppnå kompetanse innenfor andre fag i skolen (O'Neill, 1995, s. xiii).

Forskjellen mellom Creative dramatics-tradisjonen og prosessdrama, kan i lys av O'Neills teorier, forstås for å være måten man benytter de dramatiske fortellingene som utgangspunkt på. Mens undervisningsmetoden innenfor Creative dramatics-tradisjonen i stor grad har som formål å utforske den dramatiske fortellingen slik den opprinnelig ble fortalt, er et prosessdrama mer opptatt av å utforske de delene av den dramatiske fortellingen som opprinnelig *ikke* ble fortalt (1995, s. 39). Creative dramatics forholder seg altså i større grad til den tradisjonelle fortellingens opprinnelige historielinje enn et prosessdrama, som i sin søken etter å utforske uoppdagede sider ved den opprinnelige fortellingen, går bort fra denne (1995, s. 39). Idet man som leder av et prosessdrama forlater ideen om å gjenskape det opprinnelige, allerede bestemte, kan muligheten for å utforske den dramatiske fortellingen på nye og uante måter oppstå, ifølge O'Neill, og man åpner dermed opp for at deltakernes spontane reaksjoner kan danne utgangspunktet og grunnlaget for videre handling (O'Neill, 1995, s. 39).

3.1.4. Prosessdrama og erkjennelse

Prosessdramaformen O'Neill beskriver plasseres innenfor en dannelsesdiskurs, i den forstand at et prosessdrama som en del av dramapedagogikken kan betraktes som en måte å tilegne seg en form for kunnskap eller viten på. Blant annet plasserer den norske professoren i drama og teater, Bjørn Rasmussen prosessdrama innenfor et konstruktivistisk kunnskapparadigme, hvor kunnskap blant annet betraktes som noe menneskelig konstruert og bevegelig (Rasmussen, 2010, s. 529). Som et eksempel på et konstruktivistisk kunnskapssyn i praksis, henviser Rasmussen til den amerikanske pedagogen John Dewey som betrakter kunnskap som noe som alltid må ha sitt utgangspunkt i mennesket selv, i den sanselige erfaringen (Dewey, 1934; Rasmussen, 2010). Dewey skiller derfor ikke mellom viten i kunst og viten i undervisning, fordi all erkjennelse er avhengig av at man utsetter seg for muligheten av å gjøre en erfaring: "En maler må bevisst utsette seg for virkningen av hvert penselstrøk, ellers vil han ikke være klar over hva han gjorde eller hvilken retning arbeidet tok" (Dewey, 1934, s. 204). Dewey fremmer derfor sosiale aktiviteter over fag i skolen, og betrakter lærerens viktigste oppgave som "(...) å velge ut hvilke påvirkninger barnet skal utsettes for, og hjelpe dem med å respondere på disse påvirkningene på en god måte" (Dewey, 2006, s. 276).

Lignende kan man forstå lederens oppgave i utviklingen av Cecily O'Neills prosessdrama, som skal sørge for at prosessdramaet leder til en *signifikant erfaring* for de involverte (O'Neill, 1995, s. 55). Med en signifikant erfaring forstår hun at deltakerne har fått være med på å utvikle karakterer og en dramatisk verden med dybde og kompleksitet (1995, s. 55). Det er et mål for prosessdramaet at det i retroperspektiv skal fremstå som helhetlig, på tross av at det utvikles i fragmenter eller episoder. Lederen bør derfor kunne balansere mellom det impulsive og kontrollerte - hun bør kunne ta vare på øyeblikket, samtidig som hun ser fremover (1995, s. 55). I lys av Rasmussens teorier, kan man forstå at det i dette målet befinner det seg et syn på hva en god erfaring er, og for hvordan man på best mulig måte kan oppnå den. Med dette utgangspunktet kan man tolke at det i prosessdramaets struktur og estetikk befinner seg et syn på hvordan man oppnår erkjennelse i drama og teater. Idet jeg belyser prosessdramaet *Frank Miller* med et utvalg performanceteoretiske perspektiver, utfordres derimot dette synet fordi måten man kan forstå at tilskuerne oppnår erkjennelse på i performanceforestillingen *Commune* kan betraktes som annerledes enn i et prosessdrama.

3.2. Performanceteoretiske perspektiver

Performance er en retning innenfor postmodernismen, som først fikk status som et eget kunstnerisk uttrykk på 1970-tallet (Goldberg, 2011, s. 7). Utgangspunktet for mye av performance-estetikken er å iscenesette, eller lage kunst av alt kunsten baseres på eller består av (2011, s. 7). For performanceteater innebærer dette blant annet at man skaper forestillingens uttrykk og innhold med utgangspunkt i materialeten man har å arbeide med, som for eksempel aktørens kropp, eller tilskuernes reaksjoner i øyeblikket (Fischer-Lichte, 2008). Det er et poeng for performanceteateret at det ikke er kunstneren alene som tillegger verket mening, og postdramatiske teaterformer kjennetegnes blant annet av at man tar et oppgjør med dramatikken som det meningsbærende elementet i teateret (Lehmann, 2006). Mening skal oppstå i nuet, i kommunikasjon med publikum. Hvordan mening oppstår har derfor en sammenheng med hvem som ser, eller slik som tilfellet er i performanceforestillingen *Commune*, hvem som deltar (Fischer-Lichte, 2008, s. 41).

På lignende måte som lederen av et prosessdrama gjør seg avhengig av sine deltakers reaksjoner for å utvikle den dramatiske verdenen hun med pre-teksten gir impulser til å skape, gjør aktørene i *Commune* seg avhengig av sine tilskuere i utformingen av forestillingen (Schechner, 1994, s. 46). I dette kapittelet vil jeg redegjøre for hvordan med utgangspunkt i

Richard Schechners skildringer, og de utvalgte performanceteoretiske perspektivene som ble presentert i avhandlingens metodekapittel 2.2.3. [Det perspektiverende nivået.](#)

3.2.1. Kommunikasjonsprosessen: “the autopoietic feedback loop”

På lignende måte som Cecily O’Neill søker å utvikle en dramatisk verden i samspill med sine deltakere, forsøker performanceteateret på ulike måter å gjøre forestillingene avhengig av publikums deltakelse (Krøgholt, 2001, s. 8). Kommunikasjonsprosessen kan i lys av Fischer-Lichte beskrives teaterforestillingens kommunikasjonsprosess som en hvor man gir og mottar uttrykk (Fischer-Lichte, 2008, s. 59). Prosessen gir hun betegnelsen “the autopoietic feedback loop”, og innebærer forståelsen av at de involverte i en teaterhendelse, tilskuere som aktører, med sin tilstedeværelse kan påvirke hverandre på ulike måter: Aktøren gir tilskueren et uttrykk, som tilskueren mottar og reagerer på. Aktøren mottar reaksjonen, og reaksjonen manifesteres i aktørens uttrykk som igjen gis til tilskuerne (2008, s. 59). Hvor stor påvirkningsmulighet man har kan man tolke at avhenger av i hvor stor grad man tar innover seg den andres uttrykk, og lar den bli en del av sitt.

I Richard Schechners performance *Commune* kan feed-backloopen forstås som en forhandlingsprosess, hvor aktørene blant annet nekter å fortsette forestillingen før femten tilskuere har sagt seg villige til å tre inn i en sirkel på scenen (2008, s. 59). Scenen som forhandlingsprosessen er en del av, omfatter en representasjon av et intervju relatert til massedrapet på vietnamesiske sivile av amerikanske tropper under Vietnamkrigen (Schechner, 1994). Sirkelen symboliserer My Lai – landsbyen hvor de vietnamesiske sivile bodde, og ble drept. Rundt sirkelen står tre aktører i rollen som amerikanske soldater. Den ene av dem, soldaten Fearless, plukker ut femten tilfeldige publikummere og ber dem plassere seg i sirkelen på scenen. Enkelte publikummere nekter, og aktøren i rollen som Fearless tar av seg t-skjorten og proklamerer at forestillingen er satt på pause frem til femten tilskuere har tatt plass i sirkelen. En forhandlingsprosess om å få i gang forestillingen igjen, starter.

Erika Fischer-Lichte forstår denne forhandlingsprosessen som at rollene i forestillingen reverseres (1994, s. 47). Idet aktørene annonserer at de setter forestillingen på pause inntil publikum godtar å bli en del av den, har ikke aktørene lenger fullstendig kontroll over forestillingen. Forestillingen blir uforutsigbar for alle de involverte, idet man ikke lenger har kontroll over forestillingens utfall: Hva hvis samtlige publikummere, nekter å tre inn i

sirkelen for på den måten å bli en del av forestillingen? Situasjonene kan beskrives som kjennetegnende for performanceteateret Fischer-Lichte redegjør for, idet den retter søkelyset mot performanceteaterets umiddelbarhet og uforutsigbarhet (Fischer-Lichte, 2008, s. 44). I neste kapittel vil jeg redegjøre for hvordan man kan forstå at dette kommer til syne gjennom deltakelsen Schechners performance *Commune*.

3.2.2. Performanceteaterets materialitet

I følge Fischer-Lichte består ikke en performance av verken det faste, overførbare eller materielle. En performance er “(...) fleeting, transient, and exists only in the present. It is made up of the continuous becoming and passing of the autopoietic feedback loop” (Fischer-Lichte, 2008, s. 75). Det flytende, midlertidige og nåtidige kan i performanceforestillingen *Commune*, forstås som makten tilskuerne gis, idet de bes om å bli en del av forestillingen. Idet enkelte av tilskuerne ikke ønsker å bli en del av den, er det de og ikke aktørene, som avgjør performanceforestillingens fortsettelse. I lys av Fischer-Lichtes teorier kan man tolke dette som en situasjon hvor rollene reverseres (2008, s. 75). Det er ikke lenger aktørene som sitter med makten og viten om hva forestillingen skal inneholde, men tilskuerne. Aktørene vet ikke hvordan publikummerne vil reagere på å bli bedt om å delta, og de vet heller ikke hvordan tilskuerne vil reagere når forestillingen stanses som et resultat av deltakelsesnekt. At deltakelse derimot er et premiss for performanceforestillingen, blir klart i det øyeblikket hvor aktøren i rollen som Fearless, stanser forestillingen. Tilskuerne må delta, og årsaken kan sees i sammenheng med deltakelsens uforutsigbare materialitet. I følge Schechner er deltakelse “(...) incompatible with the idea of a self-contained, autonomous, beginning-middle-and-end artwork” (Schechner, 1994, s. 40), fordi man blant annet ikke kan planlegge deltakernes reaksjoner. Kunstnerens (aktørenes) ideer om hva forestillingen skal formidle og/ eller inneholde svekkes, og man nærmer seg performanceteaterets mål om at kunstens mening skal bestemmes av den som ser, eller slik det er tilfellet i *Commune*: de som gjør. Dette kommer særlig til syne i dialogen som et resultat av den forventede deltakelsen, og forestillingsstoppet i performanceforestillingen.

Dialogen som beskrives etter at aktøren i rollen som Fearless har satt forestillingen på pause, er tilsynelatende lite relatert til forestillingens opprinnelige handling om massedrapet på vietnamesiske sivile av amerikanske tropper under Vietnamkrigen. Det vil si – dialogen er relatert til forestillingen på den måten at de ønsker at performanceforestillingen skal fortsette,

men diskusjonen handler i stor grad om hvorvidt de må delta eller ikke. Forestillingens opprinnelige tema og innhold, Vietnamkrigen, diskuteres ikke:

Four persons refused to come in to The My Lay Circle (...). The waiting began. (...) Soon some spectators began to chant We wan the show! (...) We came here to see the play! We were told we didn't have to participate! We do not want to participate! Get on with the play! (Schechner, 1994, s. 50)

Tilskuerne reagerer svært negativt på at deltakelse er en del av forestillingen, og de ønsker at den skal starte igjen. Det var å se en forestilling de kom for, ikke å være deltaker i en. Schechner beskriver denne situasjonen som en hvor forestillingen blir en iscenesettelse av hele den teatrale hendelsen, fordi det er teaterhendelsen i sin helhet som her blir diskutert og debattert (1994, s. 56). Fischer-Lichte forstår resultatet av deltakelsen i denne forestillingen som en performativ motsettelse, hvor debatten om hvorvidt de skal delta eller ikke, gjør tilskuerne til aktører i forestillingen: "(...) their refusal accomplished precisely what they were refusing. They triggered the discussion and actively participated in negotiating relationships; as actors they were insisting on participating in the performance as spectators" (Fischer-Lichte, 2008, s. 43). Motsigelsen som oppstår idet tilskuerne nekter å delta i performanceforestillingen som deltakere, innebærer altså at de ved å nekte og bli en del av forestillingen, faktisk blir en del av den. Fischer-Lichte forstår dermed ikke forestillingen som satt på pause idet tilskuerne begynner å diskutere med aktørene. Hun ser at den i stor grad forsetter, men at den består av et annet materialet enn tidligere. Materialeten er ikke lenger den på forhånd innøvde forestillingen, men deltakerne i møtet aktørene. Materialiteten er tilskuernes reelle reaksjoner på kravet om deltakelse.

Bruken av det reelle som materiale for å skape kunst, er kjennetegnende for performanceteateret, og Fischer-Lichte beskriver dette som et skifte i oppfatningen av hva teaterkunsten skal bestå av og formidle. Blant annet innebærer iscenesettelsen av aktørens, eller som i Schechners performance *Commune*: også tilskuerens reelle kropp, at man forlater ideen om at aktørens viktigste oppgave er å levendegjøre en annen enn seg selv. Fischer-Lichte refererer da til en teaterkonvensjon som blant annet målte kunstens kvalitet utfra aktørens evne til å kroppsliggjøre en dramatisk karakter: "The actor was meant to transform his sensual body into a semiotic one, which would serve as a material carrier for textual meaning" (Fischer-Lichte, 2008, s. 78). Den semiotiske kroppen ble betraktet som en

fullstendig, og troverdig levendegjøring av mennesket som den dramatiske teksten skildret. For vellykket å kunne levendegjøre denne dramatiske karakteren, forsøkte man derfor å komme bort fra aktørens faktiske kroppslige uttrykk i så stor grad som mulig. Aktørens personlige fakter, bevegelser og lyder måtte “skrelles vekk” for ikke å ødelegge for den dramatiske karakterens troverdighet. I et performanceteoretisk perspektiv forstår man derimot den dramatiske karakterens kropp som fullstendig avhengig av aktørens reelle kropp, og man forlater ideen om at den dramatiske kroppen er et godt nok utgangspunkt for å skildre det virkelige mennesket: “The dramatic character given in a text is, in some sense, an incomplete human being; he does not represent a sensual human being but the sum of all that can be known about a human being through literature” (Simmel i Fischer-Lichte, 2008 s. 79). Performanceteaterets uttrykk og materialitet har derfor sitt utgangspunkt i aktørens reelle kropp, og forståelsen av hva teaterhendelsen skal iscenesette og bestå av, endres.

3.2.3. Meningsproduksjon

Det postdramatiske teateret som Hans-Thies Lehmann redegjør for, har til felles at de forlater ideen om at litteraturen (dramatikken) skal være det bærende elementet i teateret (Lehmann, 2006, s. 27). Som en konsekvens av dette oppstår det i følge Lehmann, et nytt og utvidet tekstbegrep hvor hele teaterhendelsen betraktes som ”teksten”: ”The theatre performance turns the behaviour on stage and in the auditorium into a joint text, a ’text’ even if there is no spoken dialogue on stage between actors and audience” (2006, s. 17). Den nye teksten i teateret kan altså forstås som alle hendelsene, reaksjonene, opplevelsene og tankene som finner sted under en teaterforestilling.

I et performanceteoretisk perspektiv kan man dermed forstå at Schechners performanceforestilling *Commune* omfavner hele kommunikasjonsprosessen som teaterforestillingen består av, og gjør den til selve utgangspunktet for, og kjernen i verket. I lys av Fischer-Lichte oppstår det da med dette en situasjon hvor verkets mening defineres utfra den enkelte tilskuers blikk på det: ”Materiality does not act as a signifier to which this or that signified can be attributed. Rather, materiality itself has to be seen as the signified already given in the materiality perceived by the subject. (...) meaning is generated in an through the act of perception” (Fischer-Lichte, 2008, s. 141). Det signifikante i performanceteateret befinner seg altså ikke i materialiteten i seg selv, men i blikket til den som ser. Performanceforestillingens betydning blir i et slikt perspektiv selvreferensiell, eng. ”self-referential”, i den forstand at det

nå er den enkelte tilskuer som gjennom sin persepsjon, gir kunsten mening (2008, s. 141). På lignende måte oppfatter den svenske professoren emeritus i teaterstudier, Willmar Sauters, den teatrale hendelsen som avhengig av hvilke briller man betrakter en situasjon med. I følge Sauter forekommer ikke teatral kommunikasjon bare teateret, men i alle situasjoner “(...) in which the observer looks at actions through 'theatrical glasses'” (Sauter, 2008, ss. 70-71). Utgangspunktet for påstanden er blant annet hans forståelse av teatralitet som en måte å kommunisere på, heller enn en definisjon for teateret (2008, 73). Påstanden gir gjenklang i formålet med Schechners performanceforestilling *Commune*, hvis materialitet i stor grad befinner seg i øyeblikkets kommunikasjon med deltakerne. Deltakelsen som materialitet i kunsten forstår Claire Bishop at krever et nytt sett med kriterier for hvordan vi oppfatter kunst: ”In its strictest sense, participation forecloses the traditional idea of spectatorship and suggests a new understanding of art without audiences, one in which everyone is a producer” (Bishop, 2012, s. 241). Det er i møtet mellom prosessdramaets og performanceteaterets ulike måter å gjøre de tilstedeværende til produsenter av prosessdramaet eller forestillingen på, somner denne avhandlingens særlige undersøkelsesområde.

I en tredelt analyse vil jeg nå utforske spørsmålene om hvordan lederen legger til rette for deltakelse i prosessdramaet Frank Miller, hva denne deltakelsen innebærer og hvordan denne deltakelsen kan belyses og utfordres av de utvalgte performanceteoretiske perspektivene som ble presentert i dette kapittelet. Første ut er analysens deskriptive nivå.

4.0. Analysens deskriptive nivå

Analysens deskriptive nivå omfatter en systematisk gjennomgang av *Frank Miller* fra start til slutt, og har som formål å gi en oversikt over prosessdramaet: hva skjer, og hvordan skjer det? Gjennomgangen er inndelt i ulike episoder, hvor hver episode representerer et skifte i dramaelement for arbeidet. Inndelingen samsvarer med prosessdramaets episodiske struktur. Et utvalg av dramaelementene og handlingsbeskrivelsene som kommer til syne i analysens deskriptive nivå vil benyttes som utgangspunkt for analysens operative nivå, hvor jeg vil analysere spørsmålet om hvordan O'Neill tilrettelegger for deltakelse i prosessdramaet *Frank Miller*, og hva denne deltakelsen innebærer.

4.1. Frank Miller

Episodenes hovedoverskrifter er tekstutdrag hentet fra den aktuelle episoden som analyseres. Overskriftene er direkte sitater fra prosessdramaet *Frank Miller*, og er uthevet i en vedlagt transkripsjon av prosessdramaet med episodeinndeling (se vedlegg 1: Frank Miller).

[Episode 1: Frank Miller is coming back to town](#)

Lederen og deltakerne sitter samlet i en ring av stoler. Stemningen beskrives som anspent blant de tilstedeværende, før lederen tar ordet og forteller at hun har mottatt et brev med en beskjed som angår dem alle: Frank Miller er tilbake i byen.

[Episode 2: How was it delivered? What did it mean?](#)

Deltakerne stiller spørsmål til brevet og dets innhold. Lederen svarer hovedsakelig på spørsmålene ved å henvise til informasjonen hun allerede har gitt, men legger til et tidsperspektiv på ti år fra Frank Miller forsvant til han nå har kommet tilbake.

[Episode 3: The place was a small western town at the turn of the century](#)

Utenfor fiksjon, stiller lederen spørsmål til deltakerne om hva som har kommet frem i de to foregående episodene, og avklarer tid og sted. Deltakerne bestemmer at handlingen finner sted i en liten western-by på begynnelsen av 1900-tallet. Det kommer frem at byfolket hadde hatet og fryktet Frank Miller, og at de ti år tidligere hadde fått ham fengslet. Hvorfor spesifiseres ikke.

Episode 4: From infancy to young manhood

I små grupper lager deltakerne tablå, eller frysbilder, som viser Frank Millers liv i øyeblikk fra tidlig barndom til ung voksen alder. Gjennom bildene kommer det frem at Frank Miller var en ensom gutt, en isolert tenåring, som med trusler og vold begynte å utøve makt mot de rundt ham. Som ung voksen truet han sine venner og kjæreste med brutalitet og likegyldighet.

Episode 5: To discover whether Frank was already in town

Deltakerne undersøker om Frank er tilbake ved at de i rolle forsøker å huske om de har sett noen fremmede i byen, og improviserer frem møter med fremmede i grupper. Det fremkommer at to fremmede har blitt sett ved salongen, og at den ene av dem kan være Frank.

Episode 6: A girl took on the role of the sheriff

To av deltakerne går i rolle som de to fremmede. En annen går i rolle som byens sheriff. Som sheriff intervjuer hun de fremmede ved salongen og stiller spørsmål til hva de gjør i byen. Under intervjuet kommer det frem at en av dem er Frank Miller.

Episode 7: Particular reason to fear Franks return

I par improviserer deltakerne en samtale hvor den ene deltakeren inntar rollen som en med spesiell grunn til å frykte Frank Millers tilbakekomst. Den andre inntar rollen som dens fortrolige. Den som har spesiell grunn til å frykte Frank Miller betror seg til den fortrolige om grunnene til hvorfor hun eller han er redd for Franks tilbakekomst.

Episode 8: The confidantes met to discuss what they had heard

De fortrolige fra hvert par samles, og forteller hverandre hva de nettopp har hørt. Forskjellige grunner til hvorfor enkelte mente de hadde grunn til å frykte Frank Millers tilbakekomst kommer frem, og man blir bedre kjent med Frank og hans forhold til bysamfunnet.

Episode 9: The focus of his hate

Deltakerne bestemmer at den av byfolket som har størst grunn til å frykte Frank Millers tilbakekomst, er Sarah - hans tidligere elskerinne. Hun var gravid da han forlot byen for alle de årene siden, og har nå en ti år gammel sønn. Til han har hun sagt at faren er død.

Gruppen tar en pause.

Episode 10: Hunter and hunted

Etter pausen introduserer lederen en lek hvor deltakerne vekselvis inntar rollene som Frank og Sarah. I rollen som Sarah blir man jaget av Frank, og i rollen som Frank jager man Sarah.

Begge karakterene har bind for øynene under jakten. Følelseskvaliteten i leken var ment å være den samme som den dramatiske fortellingen hadde på dette tidspunktet.

[Episode 11: I narrated the story](#)

Lederen oppsummerer fortellingen, og gir deltakerne mulighet til å oppklare detaljer.

[Episode 12: A meeting between Frank and his son](#)

Deltakerne vil utforske et møte mellom Frank og hans sønn. Dette gjør de i par – den ene i rollen som sønnen, den andre i rollen som Frank. Deltakeren i rollen som Frank får som mål å finne ut av så mye som mulig om sønnen: Hvordan har han det hjemme? Hvordan er hans forhold til sin mor? Vet han noe om sin far? Sønnen vet ikke at Frank er hans far. Under improvisasjonen til et av parene kommer det frem at sønnen har invitert Frank hjem på middag. Gruppen bestemmer at de ønsker å utforske dette videre.

[Episode 13: The boy had to tell his mother](#)

Før middagen skal sønnen fortelle moren om sitt møte med Frank. De bruker forum teater og to frivillige i gruppen går i rolle som Sarah og sønnen. De to frivillige improviser frem scenen, men kan stoppe og stille spørsmål til publikum dersom de lurer på noe underveis. Publikum kan også fryse handlingen hvis de får ideer til dialog eller løsninger. Spenningen i scenen dreier seg rundt hvordan og når Sarah skal fortelle gutten sannheten om faren hans.

[Episode 14: Each group devised a dream sequence](#)

Gruppen blir delt i tre, og kan velge å fokusere på enten Frank, Sarah eller sønnen. De skal lage en drømmesekvens som viser hva karakterene ønsker eller frykter. Sekvensene har de samme ikke-realistiske trekkene som en drøm: repetisjoner, fordreininger og ekstreme kontraster i bevegelser og ord. Sekvensene blir øvet inn og vist for resten av gruppen.

[Episode 15: The mother father and son](#)

I grupper på tre og tre improviser deltakerne frem middagen hvor Frank og Sarah møtes for første gang etter hans tilbakekomst. Improvisasjonene foregår uten tilskuere.

[Episode 16: The group asked if they could watch it being reenacted](#)

Gruppen ønsker å gjenta den forrige improvisasjonen i fellesskap. Tre av deltakerne melder seg frivillig til å gjøre den samme improvisasjonen for resten av gruppen. Før de spiller scenen, snakker gruppen om hvilke følelser de trodde tre karakterene har i inngangen til scenen. I improvisasjonen begynner sannheten om Frank, Sarah og sønnen å komme frem.

Episode 17: Sarah's and Frank's inner voices

Ytterligere to deltakere melder seg frivillige til å delta i improvisasjonen som Frank og Sarahs indre stemmer. Karakterens ytre og indre dialog blir synlige for deltakerne. Scenen eskalerer og Frank truer med å slå Sarah, før sønnen går i mellom og løper ut av huset.

Episode 18: The earlier tableaux were recalled

De tidligere tablåene over Franks liv blir gjenopptatt, og Frank-karakteren i hvert tablå blir spurt om å gjenskape sine posisjoner. I kronologisk rekkefølge viser de igjen livet hans i korte øyeblikk, men nå også med et siste bilde hvor man kan se at Frank strekker seg etter sin sønn.

4.2. Utdypende refleksjoner

Prosessdramaet *Frank Miller* forteller historien om en tilbakevendende skikkelse, og hans møte med noen av menneskene som han en gang forlot. Fortellingen blir fortalt av de som da var hans venner og kjæreste - mennesker han hadde truet med brutalitet og likegyldighet, og som fikk han fengslet. Samtidig forteller prosessdramaet *Frank Miller* historien om en far som vender hjem uten et mål om hevn, men med et håp om å bli kjent med sønnen som han en gang måtte forlate. Gjennom at deltakerne jobber simultant sammen i dramatisk fiksjon - med dramaelementer som improvisasjon, tablåbilder, lek og forumteater, utvikles fortellingen om Frank Miller og menneskene i hans liv. Utgangspunktet for utviklingen, er møtet mellom lederen og deltakerne i prosessdramaets første episode som blant annet inkluderer lederens beskjed om Frank Millers tilbakekomst. Som det første bidraget i den dramatiske fortellingen, kan hendelsene i denne episoden forstås som prosessdramaets pre-tekst.

Pre-teksten skal blant annet avgjøre de første øyeblikkene av handling i den dramatiske verden, etablere sted, atmosfære, roller og situasjoner (1995, s. 22). Som utgangspunktet for utviklingen av prosessdramaets dramatiske verden, er pre-teksten derfor et av de mest sentrale elementene i utarbeidingen av et prosessdrama (1995, s. 22). For å komme nærmere en forståelse av hvordan lederen i prosessdramaet *Frank Miller* legger til rette for deltakelse, og for hva denne deltakelsen innebærer, vil jeg derfor ta utgangspunkt i den delen av prosessdramaet som skal utløse den dramatiske verdenen: pre-teksten. Sentralt for analysens operative nivå er da det jeg har kategorisert som prosessdramaets første episode, som beskriver lederens presentasjon av pre-teksten. Som utgangspunkt for den operative analysen vil jeg nå presentere pre-teksten i sin helhet, slik den fremstår i O'Neills gjengivelse av prosessdramaet *Frank Miller*.

4.2.1. Pre-teksten

Stemningen beskrives som anspent mellom lederen og deltakerne, der de sitter i en ring av stoler. De er samlet for å motta en viktig beskjed. Lederen tar ordet, og sier:

I hope no one saw you come here. I sent for you because I thought you ought to know about it as soon as possible, since this affects us all. We are all involved. I received this note today. It says that Frank Miller is coming back to town (1995, s. vii).

Informasjonen om den tilbakevendende skikkelsen Frank Miller utløser en serie av dramatiske hendelser som til sammen utgjør fortellingen om ham, og menneskene i hans liv. Hvem disse fiktive menneskene er forteller pre-teksten lite om, men at Frank Millers tilbakekomst på en eller annen måte kommer til å påvirke dem, virker sikkert idet lederen presiserer at “(...) this affects us all” (1995, s. vii). På hvilken måte Franks tilbakekomst angår dem, skal lederen og deltakerne sammen forsøke å finne ut av med pre-teksten som utgangspunkt for handling.

For å nærme meg en forståelse av spørsmålet om hvordan Cecily O'Neill legger til rette for deltakelse i prosessdramaet *Frank Miller*, vil jeg i analysens operative nivå ta utgangspunkt i pre-teksten og den påfølgende episoden hvor deltakernes første reaksjoner på pre-teksten presenteres. Dette leder til at spørsmålet jeg stilte som utgangspunktet for undersøkelsen tilspisses og endres etter analysens deskriptive nivå. Fra innledningsvis å ha formulert et ønske om å utforske deltakelsen i prosessdramaet på et generelt plan, retter jeg nå fokuset mot pre-teksten og deltakernes første reaksjoner på denne. Målet for analysens operative nivå blir dermed å utforske hva slags deltakelse lederen med pre-teksten legger til rette for, og videre å undersøke hva denne deltakelsen innebærer ved å se pre-teksten i lys av prosessdramaets første øyeblikk av handling. Hvordan blir deltakerne medskapere av prosessdramaets dramatiske univers, og hva innebærer det egentlig å være medskapere av prosessdramaet *Frank Miller*? Spørsmålene vil jeg forsøke å nærme meg en forståelse av i analysens operative nivå.

5.0. Analysens operative nivå

Med analysens operative nivå søker jeg å komme nærmere en forståelse av hvordan lederen med pre-teksten og prosessdramaets første øyeblikk av handling inviterer til og legger til rette for deltakelse i, og medskapning av en dramatisk verden. Med utgangspunkt i analysens deskriptive nivå betraktes prosessdramaets første øyeblikk av handling som hendelsene beskrevet i prosessdramaets andre episode. Episoden omfatter en improvisert scene, hvor deltakerne og lederen samtaler om Frank Millers tilbakekomst i fiksjon. Refleksjonene om hvordan O'Neill med pre-teksten, og de første øyeblikkene av handling legger til rette for deltakelse, vil benyttes som utgangspunkt for analysens perspektiverende nivå. Der vil jeg utforske hvordan utvalgte performanceteoretiske perspektiver kan belyse, og utfordre deltakelsen i prosessdramaet *Frank Miller*.

5.1. Å skape en dramatisk verden

I prosessdramaet *Frank Miller* kommer den dramatiske verdenen først til syne gjennom lederens pre-tekst, i den forstand at det er her det dramatiske universet første gang introduseres for deltakerne. I analysens deskriptive nivå ble denne introduksjonen kategorisert som prosessdramaets første episode, og inkluderer beskrivelsen av situasjonen som deltakerne er en del av før møtet med pre-teksten, samt lederens presentasjon av nyheten om Frank Millers tilbakekomst. Med pre-teksten forstår jeg altså skildringen av alt som skjer før deltakerne blir en aktiv del av prosessdramaet. Ved å se nærmere på pre-teksten og de umiddelbare handlingene som følger etter denne i prosessdramaets andre episode, vil jeg i dette kapittelet utforske hvordan lederen i prosessdramaet *Frank Miller* legger til rette for deltakelse, og hva denne deltakelsen innebærer. Som utgangspunkt for utforskningen benytter jeg O'Neills skildringer av prosessdramaet *Frank Miller*, O'Neills prosessdramateori, erfaringer med gjennomføringen av prosessdramaene i Harstad, og Ida Krøgholts beskrivelser av prosessdramaet *The Replicants*. Avslutningsvis vil jeg også se lederens tilrettelegging av deltakelse i lys av dramapedagogikkens bruk av dramatisk lek i arbeid med barn og unge.

5.1.1. Med den dramatiske verdenen som medium

Prosessdramaets andre episode omfatter en improvisert spillsekvens hvor deltakerne blant annet stiller spørsmål til brevet med informasjonen om Frank Millers tilbakekomst. Den andre

episoden følger direkte etter lederens introduksjon av pre-teksten, uten stopp eller videre forklaring på hva som forventes av deltakerne. Deltakerne har altså ikke mulighet til å stille spørsmål til handlingen eller fremgangsmåten utenfor fiksjon, og må avklare reglene for spillet som en del av denne. At deltakerne befinner seg i den dramatiske verdenen før de vet noe særlig om den, er kjennetegnende for O'Neill's prosessdrama: "The dramatic world defines itself in action, rather than being set up from the outside" (O'Neill, 1995, s. 46). Som et resultat av at den dramatiske verdenen defineres i handling, blir deltakerne ofte nødt til å tenke i, og gjennom "(...) the materials of the medium in which they are working in" (1995, s. 1). Mediet er i stor grad den dramatiske verdenen, og de fiktive rollene er noe av materialet som de skaper denne dramatiske verdenen med. Med fiktive roller menes rollene lederen og deltakerne inntar i det de blir en del av prosessdramaets dramatiske univers. Videre vil disse også beskrives som dramatiske roller og karakterer.

En konsekvens av at deltakerne befinner seg i den dramatiske verdenen før de vet noe særlig om den, er at rollene ofte må utvikles underveis i det dramatiske spillet. Et eksempel på en slik situasjon er prosessdramaets andre episode hvor deltakernes første reaksjoner på pre-teksten presenteres: "(...) when did the note arrive? How was it delivered? Was it signed? What did it mean?" (O'Neill, 1995, s. vii). Reaksjonene har kun lederens pre-tekst som utgangspunkt, og måten pre-teksten formuleres og fremføres kan dermed forstås som avgjørende for deltakerne og utviklingen av den dramatiske verdenen. Det er pre-teksten som danner utgangspunktet for hvordan deltakerne entrer fiksjonen som spillere, og utviklere av prosessdramaets dramatiske univers. Som observatører av lederens pre-tekst gis deltakerne dermed mulighet til å fange opp informasjon som de trenger for å bli en del av prosessdramaets dramatiske verden. O'Neill beskriver det som at "[t]he role presented by the teacher is available to read publicly, like spectators at play, the participants are entangled in a web of contemplation, speculation, and anticipation" (1995, s. 61). Deltakernes forventninger, spekulasjoner og tanker om den dramatiske verdenen, skal altså vekkes gjennom lederens presentasjon av pre-teksten, og man kan dermed forstå at lederens måte å presentere den på er avgjørende for hvordan deltakerne tolker prosessen de skal bli en del av.

I Harstad opplevde vi for eksempel at barna til tider ikke forsto at de skulle bli medskapere av fiksjonen som vi med pre-teksten hadde forsøkt å etablere, og vi måtte derfor flere ganger stille noen oppfølgingsspørsmål, som et forsøk på å få elevene til å komme med forslag til hvem Frank Miller var og hvorfor han var kommet tilbake. Oppfølgingsspørsmålene betraktet

vi som nødvendige fordi vi måtte få etablert at elevene skulle skape den dramatiske fortellingen om Frank Miller sammen med oss. Hvis ikke deltakerne bidro til utviklingen av den dramatiske verdenen utover pre-teksten, var det vi som måtte dikte videre på fortellingen. Dette ønsket vi å unngå i så stor grad som mulig, fordi vi ønsket at barna skulle være medskapere av prosessdramaets dramatiske univers. Pre-tekstens rolle i prosessdramaet kan man dermed forstå som avgjørende for at et prosessdrama skal kunne utvikles på den måten det er tenkt: i samspill mellom leder og deltakere.

Ser man derimot på Cecily O'Neills skildring av prosessdramaet *Frank Miller* med ungdomsskoleklassen i Toronto, virker det ikke som at hun trengte å stille noen oppfølgingsspørsmål til sine deltakere etter presentasjonen av pre-teksten. Det virker som elevene raskt begynner å stille spørsmål til pre-tekstens innhold og betydning (1995, s. vii). En av årsakene til dette kan kanskje sees i sammenheng med måten hun skildrer at hun introduserer den dramatiske verdenen på; først gjennom å etablere en felles forventning blant deltakerne, så gjennom å presentere pre-teksten i rolle. Selv om vi i Harstad også presenterte pre-teksten som om vi var en del av fiksjonen, hadde vi kanskje ikke etablert en like tydelig plattform for fiksjonen, som den man kan forstå at O'Neill har etablert før sin presentasjon av det samme pre-tekstlige materialet. Som et ledd i utforskningen av hvordan O'Neill legger til rette for deltakelse i prosessdramaet *Frank Miller*, og hva denne deltakelsen innebærer vil, jeg se nærmere på hvordan man kan forstå at O'Neill etablerer prosessdramaets fiksjon.

5.1.2. Med utgangspunkt i gitte tolkningsrammer

Innledningsvis i analysens operative nivå definerte jeg pre-teksten som all handlingen som finner sted frem til deltakerne blir en del av fiksjonen. Pre-teksten i prosessdramaet *Frank Miller* forstår jeg dermed som noe som inkluderer mer enn ordene som lederen sier. Også skildringene av de tilstedeværende i rommet *før* lederen tar ordet, tolkes i denne sammenhengen som en del av det pre-tekstlig materialet som den dramatiske verdenen har sitt utgangspunkt i: "There was a tense atmosphere in the circle of chairs. Each of those present had received an urgent message. The leader glanced around" (O'Neill, 1995, vii). Årsaken til hvorfor skildringene forstås som en del av pre-teksten, begrunnes med at de kan antyde at det allerede har blitt etablert en atmosfære og en felles situasjon blant deltakerne, før lederen begynner å snakke. Informasjonen om at ungdommene har mottatt en viktig beskjed, og at stemningen i rommet beskrives som anspent, leder dermed til en tolkning av at de

tilstedeværende ikke nødvendigvis mottar den kommende informasjonen om Frank Millers tilbakekomst uten noen form for tolkningsrammer.

Forståelsen forsterkes i lys av Ida Krøgholts beskrivelser av måten Cecily O'Neill innleder prosessdramaet *The Replicants* på. Som utgangspunkt for det dramatiske spillet, anmoder hun blant annet deltakerne om å være med på alt som spillet krever, og åpner prosessdramaets dramatiske verden "(...) ved at hun beder dem forestille sig, at ingen af dem er ældre end 18 år. De er alle meget talentfulde inden for et bestemt område, eksempelvis en kunstart eller en sportsgren" (Krøgholt, 2002, s. 38). Deltakerne gis med dette anledning til å forestille seg den dramatiske rollen de skal innta i prosessdramaet, før de har blitt introdusert for den dramatiske verdenen som denne rollen er en del av. Krøgholt beskriver situasjonen som at den første rammen for prosessdramaet settes, og kan i lys av de neste hendelsene forstås som en forberedelse til deltakelse i fiksjon: "(...) O'Neill går nu selv i rolle, idet hun sætter sig på en stol i kredsen og byder velkommen til instituttet Development of human talents" (Krøgholt, 2002, s. 38). O'Neill har med rollene dermed etablert en felles plattform for deltakelsen i den dramatiske verdenen, før den dramatiske verdenen introduseres for deltakerne.

I det øyeblikket hvor lederen ønsker de tilstedeværende velkommen til instituttet Development of human talents, kan man tolke at rollen som deltakerne har blitt bedt om å forestille seg, utgjør et utgangspunkt som kan hjelpe dem i den dramatiske verdenens startfase. Gjennom å ha etablert en rolle, har de allerede blitt gitt et grunnlag for å kunne stille seg forstående til fiksjonen som lederen introduserer. Et lignende, men kanskje ikke like detaljert utgangspunkt, kan man også forstå at har blitt etablert for deltakerne i prosessdramaet *Frank Miller*. Basert på skildringene av den anspente stemningen og informasjonen om at deltakerne har mottatt en viktig beskjed, kan man forstå at deltakerne møter lederens ord med en viss forventning. Denne tolkningen forsterkes i lys av prosessdramaets andre episode, hvor ungdomsskoleelevenes første reaksjoner på pre-teksten kommer til syne gjennom ungdommenes aktive deltakelse i fiksjon.

5.1.3. Forventning, spenning og kollektiv fabulering

I prosessdramaets andre episode, hvor deltakernes første reaksjoner på pre-teksten presenteres, er deltakernes eneste utgangspunkt for handling lederens pre-tekst. Med viten om at prosessdramaets mål er å skape en dramatisk verdenen i samspill mellom leder og

deltakere, kan man forstå at det er essensielt for prosessdramaets utvikling at deltakerne så raskt som mulig begynner å spille videre på informasjonen som lederen med pre-teksten har gitt dem. Hvordan deltakerne skal reagere på informasjonen de blir gitt virker det derimot, med utgangspunkt i O'Neills skildringer, som at de ikke har fått noen tydelig beskjed om. Deltakerne i prosessdramaet *Frank Miller* har ikke som deltakerne i prosessdramaet *The Replicants*, blitt bedt om å forestille seg en rolle som de kan benytte i deres første møte med fiksjonen. Samtidig kan man med utgangspunkt i skildringen av den anspente stemningen i pre-teksten, forstå at lederen har etablert en atmosfære som utgangspunkt for deltakernes første møte med den dramatiske verdenen. Om denne anspente atmosfæren umiddelbart plukkes opp av deltakerne, er derimot noe vanskelig å tolke utfra O'Neills skildringer, fordi deltakernes første spørsmål til pre-teksten i stor grad retter seg mot å oppklare detaljer som pre-teksten ikke avslører. Årsaken til hvorfor de stiller disse spørsmålene kan derfor i like stor grad bunne i et ønske om å oppklare misforståelser, som de kan være et resultat av en anspent atmosfære. At lederen derimot har lyktes i å vekke en slags nysgjerrighet blant deltakerne, kan man likevel forstå: "(...) when did the note arrive? How was it delivered? Was it signed? What did it mean?" (O'Neill, 1995, s. vii).

I lys av interessen for å finne ut av hvordan lederen med pre-teksten legger til rette for deltakelse, kan man betrakte disse spørsmålene som et resultat av informasjonen om Frank Millers tilbakekomst har vekket en interesse blant deltakerne. Deltakerne virker nysgjerrige på de aspektene ved fortellingen som pre-teksten ikke avslører. Nysgjerrighet leder til at det åpnes opp en mulighet for å få mer informasjon om den dramatiske verdenen, og dermed også en mulighet for å videreutvikle prosessdramaet. For lederen innebærer dette at hun har lyktes med å skape en type forventning som leder til handling - en viktig oppgave for pre-teksten, som er på sitt mest ideelle når den evner å skape forventning til fortsettelsen, og legge føringer for handling (O'Neill, 1995, s. 23). I Harstad oppsto forventningene til fortsettelsen i det samme øyeblikket som det gjorde for ungdomsskoleelevene i Toronto: da Frank Millers tilbakekomst var annonsert. Selv om ikke barna begynte å stille spørsmål til pre-teksten like umiddelbart og selvfølgelig som ungdommene, undret de seg alltid over hvem han var, og da vi stilte spørsmålet om de husket ham, så var det alltid en som svarte ja!

Ett ja var alt vi trengte for å utvikle hver dramatiske fortelling om skikkelsen Frank Miller. I ja-et fantes det nemlig også et svar på hvem Frank Miller var, og i dette svaret befant det seg alltid en unik dramatisk fortelling om kongssønnen og mobbeofferet, rockestjerna og mauren.

Undringen kan man dermed forstå at skapte muligheter, fordi det i undringen lå et ønske om å finne svar på et spørsmål som ingen enda hadde svaret på. I dette uvisse befant det seg dermed en spenning, noe uforløst som man ønsket å få en forløsning på, og det oppsto et kollektivt behov for å finne ut av hvem Frank Miller var, hvorfor han var kommet tilbake og hva hans tilbakekomst hadde å si for deltakerne. Informasjonen om Frank Millers tilbakekomst kan man dermed forstå at åpnet opp for en kollektiv fabulering blant barna, som etter hvert muliggjorde utviklingen av prosessdramaets dramatiske verden.

Den kollektive fabuleringen oppstår også blant ungdomsskoleelevene i Toronto når deltakerne bryter stillheten, og begynner å stille spørsmål til lederen om brevet og dets betydning. På spørsmålene svarer lederen med relativt åpen form for informasjon som utdyper pre-teksten i tilsynelatende liten grad⁶: The leader told them that it had been found that morning, pushed under the front door. It was unsigned. It meant what it said – that after all these years, Frank Miller was coming back (O'Neill, 1995, s. vii). At brevet ble funnet usignert om morgenen, under inngangsdøren inkluderer få opplysninger om hvem Frank Miller er, og hva hans tilbakekomst vil få å si for de involverte. Svar på deltakernes spørsmål om brevets betydning blir dermed ikke innfridd, og noen særlig utvikling i den dramatiske fortellingen forekommer ikke. Tar man dog i betraktning prosessdramaets mål om at den dramatiske fortellingen skal skapes i samspill mellom leder og deltakere (1995, ss. xii-xiv), er det å gi svar som utdyper den dramatiske fortellingen utover pre-teksten kanskje heller ikke lederens intensjon i denne delen av prosessdramaet. Kanskje er heller målet å få deltakerne til å forstå at også de har definisjonsmakt når det kommer til utviklingen av innholdet i prosessdramaets dramatiske univers, et mål som også kan sees i sammenheng med lederens måter å tilrettelegge for deltakelse i prosessdramaet *Frank Miller* på.

5.1.4. Fra deltaker til medskaper

Selv om de tilstedeværende beveger seg fra å være mer passive observatører til å bli mer aktive deltakere når de stiller spørsmål til pre-tekstens innhold, bidrar ikke denne

⁶ Lederen legger til et tidsperspektiv som insinuerer at Frank Miller har vært borte lenge (s. vii). Selv om denne informasjonen skal vise seg å få store konsekvenser for utviklingen av den dramatiske fortellingen på et senere tidspunkt, utdyper den i denne sammenheng lite om hvem Frank Miller er, hvorfor han har kommet tilbake og hva det har å si for de involverte. Tidsperspektivet forstås her derfor som et strukturelt grep i den forstand at det åpner opp for å kunne utforske en fortid med og uten Frank Miller, heller enn at det utdyper fortellingens innholdet i særlig grad. Å bruke tid som et strukturelt element i drama og teater trekker O'Neill frem som en absolutt mulighet (O'Neill, 1995, s. 93).

deltakelsesmåten til en særlig utvikling av prosessdramaets dramatiske verden. Med deltakelsesmåte refereres det her til de første spørsmålene deltakerne stiller til lederen etter pre-teksten om brevet og dets betydning (1995, ss. xii-xiv). Spørsmålene leder som vi har sett til at lederen kun bekrefter informasjonen som allerede har kommet frem, og man får ikke ny kunnskap eller informasjon om hvem Frank Miller er, eller hva hans tilbakekomst har å si for de involverte. Man kan med dette dermed anta at det kanskje kreves mer av deltakerne i utviklingen av et prosessdrama, enn å stille spørsmål til lederen om pre-tekstens betydning.

At deltakerne henvender seg til lederen for å få svar på spørsmål om de delene av fortellingen som pre-teksten ikke avslører, kan sees på som forståelig dersom man tar i betraktning at den dramatiske verdenen frem til dette tidspunktet kun har vært i lederens hender. Det er O'Neill som til nå har definert plattformen for den dramatiske verdenen som deltakerne skal bli en del av, og utvikle videre. For at lederen skal kunne utvikle det dramatiske universet i samspill med deltakerne, er det derimot viktig for lederen å signalisere at det ikke er hun alene, men hun i samspill med deltakerne som skal skape den videre fortellingen om Frank Miller. Å svare beskjedent på deltakernes første spørsmål til pre-teksten kan fremstå som et forsøk på å signalisere dette, dersom man tar et blikk på bidragene som følger etter lederens besvarelse. Blant annet kan det virke som at deltakerne begynner å innta rollen som medskapere av prosessdramaets dramatiske verden, i den forstand at de begynner å legge til elementer i det dramatiske universet som ikke har kommet frem tidligere. Kan dette ha en sammenheng med måten O'Neill besvarer deltakernes første spørsmål til pre-teksten på?

Eksempelvis spør en av deltakerne om "(...) Frank had been let out" (s. vii). En annen foreslår at Frank Miller "(...) could be out there now, waiting for us" (O'Neill, 1995, s. vii).

Den første deltakeren kan med sitt spørsmål antyde hvor Frank Miller har vært, den andre hvor han befinner seg i prosessdramaets nåtid. Deltakerne foreslår dermed en fremtid og spekulerer i en nåtid som kan påvirke den dramatiske fortellingens utvikling i nåtid og fremtid. Fra å stille spørsmål som antyder at deltakerne har en forventning om at lederen sitter med svarene, begynner altså deltakerne å formulere spørsmålene og setningene sine på en slik måte, at de selv legger til elementer i den dramatiske fortellingen som tidligere ikke har blitt introdusert. Dette kan tolkes som at lederen har lyktes i å signalisere at det ikke er hun alene, men også deltakerne som skal utvikle prosessdramaets dramatiske univers. Gjennom at lederen ikke gir svar på deltakernes spørsmål om brevet, kan hun dermed ha bidratt til

utviklingen av prosessdramaets dramatiske verdenen. At hun i første omgang ikke utdyper den dramatiske fortellingen i særlig grad, er dermed ikke ensbetydende med at svaret hennes ikke bidrar til utviklingen av prosessdramaet. Også den noe beskjedne besvarelsen kan forstås som en måte å åpne opp for kollektiv fabulering og medskaping av det dramatiske universet på. Samtidig har utgangspunktet for den kollektive fabuleringen og medskapingen, også sitt utgangspunkt i lederens måte å presentere den dramatiske verdenen. Som siste ledd i utforskningen av hvordan lederen med pre-teksten legger til rette for deltakelse i prosessdramaet *Frank Miller*, og hva denne deltakelsen innebærer, vil jeg utforske hvordan lederen gjennom ordvalg og fremførelsesmåte etablerer rammene og utgangspunktet for utarbeidingen av prosessdramaets dramatiske univers.

5.1.5. Lederen: en modell for handling

I prosessdramaet *Frank Miller* presenteres den dramatiske verdenen for deltakerne ved at lederen selv er i rolle. Rollen kommer blant annet til syne gjennom måten lederen har formulert pre-teksten på: “*I sent for you because I thought you ought to know about this as soon as possible, since this affects us all. We are all involved*” (O’Neill, 1995, s. vii. Min kursivering). Fordi Frank Miller i denne sammenhengen tilhører prosessdramaets dramatiske univers, kan man forstå at lederen ved å benytte pronomenene “jeg”, “dere”, “vi” og “oss”, plasserer seg selv og deltakerne i fiksjon. Lederen presenterer dermed den dramatiske verdenen for deltakerne ved selv å være en del av den – i rollen som en som kommer til å bli påvirket av Frank Millers tilbakekomst. Bruken av rolle kan i denne sammenhengen dermed forstås som en måte å initiere til deltakelse i og medskaping av en dramatisk verden på, ved fysisk å eksemplifisere hvordan denne verdenen skal utvikles. Lederen introduserer med pre-teksten dermed ikke bare det dramatiske utgangspunktet for prosessdramaet, hun viser også hvordan dette utgangspunktet skal utvikles videre.

I lys av O’Neills teorier kan man forstå dette som at hun benytter den fiktive rollen for å modellere passende adferd, eng.: “(...) modeling appropriate behaviors” (1995, s. 61). I et prosessdrama kan passende adferd blant annet forstås for å være at deltakerne inntar fiktive roller i det dramatiske universet, idet den dramatiske verdenen utvikles ved at man gjennomlever den. Ved at lederen presenterer fiksjonen ved selv å være en del av den, kan man tolke at lederen med pre-teksten eksemplifiserer (modellerer) prosessdramaets arbeidsmåte i praksis. Måten lederen etablerer rollene på kan dermed forstås som annerledes i

prosessdramaet *Frank Miller* enn i prosessdramaet *The Replicants*, hvor deltakerne fikk mulighet til å forestille seg rollen de skulle innta i det dramatiske universet på forhånd. I prosessdramaet *Frank Miller* må deltakerne i større grad oppdage sine roller underveis, med pre-teksten og lederens formidling av denne som utgangspunkt. At deltakerne fanger opp, og viser at de er villige til å innta rollene som pre-teksten foreslår, er avgjørende for den felles fabuleringen og utviklingen av historien om Frank Miller. Det var når deltakerne i prosessdramaets andre episode anerkjente at Frank Millers tilbakekomst kunne være deres angående⁷ at man kunne forstå at muligheten for samspillet som den dramatiske verdenen krever, oppsto. For de tilstedeværende kan man dermed forstå at deltakelsen i prosessdramaet *Frank Miller* (og *The Replicants*) innebærer at man er villig til å innta rollene som den dramatiske fortellingen krever.

Med utgangspunkt i deltakernes kollektive fabuleringer og medskaping, kan man forstå at lederen med pre-teksten har lyktes i å oppmuntre til et ønske om å skape og utforske fortellingen om Frank Miller og menneskene i hans liv. Årsaken til hvorfor kan man se i sammenheng med rammene hun setter for det kollektive arbeidet gjennom sin egen kroppsliggjøring av fiksjonen under presentasjonen av prosessdramaets pre-tekst. Ved å invitere til deltakelse i, og medskaping av en dramatisk verden ved selv å være en del av den, setter hun på mange måter rammene for arbeidet med, og i fiksjonen. I lys av den moderne dramapedagogikkens bruk av barns dramatiske lek i arbeid med barn og unge, kan man forstå deltakelsen i prosessdramaet *Frank Miller* som et resultat av at lederen har evnet å skape trygge rammer for arbeidet i fiksjon. Fordi lek og dramaarbeid innebærer å involvere hele seg, forutsettes det i følge den norske dosenten i drama og teater, Kari Mjaaland Heggstad ”(...) et trygt og åpent miljø” (Heggstad, 2012, s. 49). Heggstad beskriver at den voksne i dramatisk skapende prosesser med barn og unge har et ”(...) ansvar for å gi barna trygghet og stabilitet, (...) oppmuntre og stimulere til fantasi og skapertrang og – ikke minst behandle barna og leken deres med respekt” (2012, s. 49).

Idet O’Neill som leder av prosessdramaet *Frank Miller* presenterer fiksjonen som en del av den, kan man forstå at hun tar det dramatiske spillet på alvor. Hun viser hvordan den dramatiske verdenen skal utvikles, og danner dermed et utgangspunkt for deltakernes

⁷ Et eksempel på når deltakerne begynner å legge til elementer ved den dramatiske fortellingen ble tidligere forstått som når den ene deltakeren spør om Frank Miller (...) may me out there waiting for us (1995, s. vii. Min kursivering). I kapittelet fra deltaker til medskaper ble dette forstått som en måte å spekulere i prosessdramaets nåtid, som kunne skape muligheter for prosessdramaets utvikling i nåtid og fremtid.

medskaping. At hun behandler fiksjonen med respekt forsterkes også ytterligere ved at hun presenterer den dramatiske verdenen som virkelig. Hun legger frem informasjonen om Frank Millers tilbakekomst som et faktum deltakerne må forholde seg til. Med dette kan man forstå at lederen også danner grunnlaget for å skape trygge og stabile rammer for arbeidet. Alle deltakerne inviteres til å bli med inn i en fiksjon med det samme premisset som utgangspunkt for handling. Tryggheten og stabiliteten bidrar dermed til å åpne opp for deltakernes medskaping, samtidig som det i pre-teksten også befinner seg noe uvisst. Hvem er Frank Miller, hvorfor har han kommet tilbake, og hva vil hans tilbakekomst ha å si for deltakerne?

Spørsmålene antyder at pre-teksten, samtidig som den har satt en ramme for arbeidet, også har åpnet opp for lysten til å finne svar på alle de aspektene som pre-teksten ikke avslører. Det uvisse har skapt nysgjerrighet, og pre-teksten har utløst skapertrang og fantasi hos deltakerne. Fantasien og skapertrangen kommer til syne i deltakernes ulike bidrag i og utenfor fiksjon. Franks elskerinne Sarah og deres sønn er resultatet av deltakernes fabulering og medskaping, utløst av kroppsliggjøring av fiksjonen i rolle.

5.2. Utdypende refleksjoner

I analysens operative nivå har jeg nå sett prosessdramaet *Frank Miller* i lys av et utvalg dramateoretiske perspektiver. Cecily O'Neills teorier om prosessdrama, egne refleksjoner om gjennomføringen av prosessdramaene i Harstad, Ida Krøgholts beskrivelser av lederens introduksjon av prosessdramaet *The Replicants*, og Kari Mjaaland Heggstads perspektiver på barns dramatiske lek, har blitt benyttet i analysen av spørsmålet om hvordan lederen legger til rette for deltakelse i prosessdramaet *Frank Miller*, og hva denne deltakelsen innebærer. I dette kapitlet vil jeg presentere noen utdypende refleksjoner om analysens operative nivå, og besvare spørsmålet jeg satt som utgangspunkt for denne delen analysen.

5.2.1. O'Neill: en tilrettelegger av deltakelse i fiksjon

Med utgangspunkt i tolkningene av ungdomsskoleelevnes reise fra å være passive observatører til å bli aktive deltakere i, og medskapere av prosessdramaets dramatiske univers, kan man forstå at lederen legger til rette for deltakelse i prosessdramaet *Frank Miller* på ulike måter. Ved å skape interesse og nysgjerrighet for det dramatiske universet, kunne man tolke at det oppsto et ønske blant ungdomsskoleelevne om å finne ut mer om det pre-teksten ikke avslørte. At elevene begynte å stille spørsmål til brevet og dets betydning, ble

deretter sett på som et resultat av nysgjerrighet, og en mulig årsak til hvorfor ungdommene ble aktive deltakere i prosessdramaets dramatiske univers. At de ble aktive deltakere ble betraktet som et ledd for å oppnå prosessdramaets mål om å skape en dramatisk verden, i samspill mellom lederen og deltakerne, med pre-teksten som utgangspunkt (O'Neill, 1995, s. vii). Muligheten for å oppnå dette målet kunne man derimot forstå at ikke virkelig oppsto før deltakerne selv la til elementer i den dramatiske verden. Deltakelse i prosessdramaet *Frank Miller* kan man dermed tolke at blant annet innebærer å akseptere og spille videre på de omstendighetene lederen med pre-teksten foreslår. For lederen krever dette en pre-tekst som inviterer, og inkluderer deltakerne i prosessdramaets dramatiske verden på en slik måte at de raskt blir en del av den. Det er blant annet ved å improvisere frem handling som en del av det dramatiske universet, at utviklingen i prosessdramaet *Frank Miller* oppstår.

For å inkludere deltakerne i den dramatiske verdenen, kunne man forstå at lederen under presentasjonen av pre-teksten selv benyttet seg av rolle. Lederens kroppsliggjøring av fiksjonen ble i lys av Kari Mjaaland Heggstads perspektiver, forstått som en måte å etablere et trygt og stimulerende utgangspunkt for deltakerne på. Lederen skapte med pre-teksten og kroppsliggjøringen av denne dermed rammene og grunnlaget for den dramatiske verdenen, samtidig som hun med pre-tekstens tilbakeholdenhet også stimulerte til et ønske om å finne ut mer om alt som pre-teksten ikke avslørte. Det er i vekselvirkningen mellom å gi og få dramatiske uttrykk at lederen legger til rette for deltakelse i prosessdramaet *Frank Miller*, og deltakelsen innebærer således å respondere på lederens foreslåtte verden på en slik måte at man selv etter hvert også blir medskaper av det dramatiske universet som lederen foreslår.

6.0. Perspektiverende analyse

I analysens operative nivå har jeg utforsket hvordan lederen legger til rette for deltakelse i prosessdramaet *Frank Miller*, og hva denne deltakelsen innebærer på ulike måter. I analysens perspektiverende nivå vil jeg utforske deltakelsen i prosessdramaet ytterligere ved å se den i lys av Richard Schechners beskrivelser av performanceforestillingen *Commune* og et utvalg performanceteoretiske perspektiver. Erika Fischer-Lichte, Richard Schechner og Cecily O'Neill vil gjennomgående benyttes som hovedteoretikere i denne delen av analysen, hvor jeg belyser og utfordrer prosessdramaet *Frank Miller* med et utvalg performanceteoretiske perspektiver. Elementene som i løpet av den perspektiverende analysens kapittel om lederskap og deltakelse utkrystalliserer seg som sentrale for utforskningen, vil danne det siste kapittelet om fiksjon og mening, før spørsmålet om hvordan et utvalg performanceteoretiske perspektiver kan belyse og utfordre prosessdramaet *Frank Miller*, besvares i kapittelet [6.3. Utdypende refleksjoner](#).

6.1. Lederskap og deltakelse

Selv om pre-teksten er den samme i møte med ulike deltakergrupper, vil historien pre-teksten innbyr til, mest sannsynlig aldri være helt lik. I løpet av våre fem dager i Harstad, utviklet vi fem svært forskjellige dramatiske fortellinger om Frank Miller. Hver fortelling var avhengig av lederne som innledet den, og deltakerne som videre bygget videre på denne innledningen. Karakterene som kommer til syne i O'Neills gjengivelse av *Frank Miller*, kan man dermed forstå at mest sannsynlig ikke ville eksistert på samme måte uten O'Neill, og den konkrete ungdomsskoleklassen hun skapte ham med. Franks elskerinne Sarah, deres sønn og byfolket tilhører dette ene, unike dramatiske universet som et resultat av prosessdramaets umiddelbarhet. Prosessdramaet *Frank Miller* ble skapt i øyeblikket, med pre-teksten og deltakernes umiddelbare reaksjoner på denne som utgangspunkt.

En lignende umiddelbarheten er også å finne i performanceforestillingen jeg i denne avhandlingen benytter som utgangspunkt for å forstå hva deltakelse i performanceteateret kan være. Forestillingen *Commune* inviterer tilskuerne til å bli en del av verket som aktører med makt til å påvirke forestillingen. Premissene for hvordan forestillingene inviterer til deltakelse, og hva denne deltakelsen innebærer kan derimot tolkes som annerledes enn den Cecily O'Neill inviterer til som leder av prosessdramaet *Frank Miller*. I dette kapittelet vil jeg

utforske likhetene og ulikhetene mellom O'Neills prosessdrama og performanceforestillingen *Commune* som et ledd i utforskningen av spørsmålet om hvordan et utvalg performanceteoretiske perspektiver kan belyse, og utfordre prosessdramaet *Frank Miller*.

6.1.1. Feedback loopen

Hvordan utviklingen av den dramatiske verdenen i prosessdramaet *Frank Miller* oppstår, ble i analysens operative nivå blant annet sett i sammenheng med deltakerens vilje til å innta roller i det fiktive universet. Det var i øyeblikket hvor deltakerne anerkjente at Frank Millers tilbakekomst var noe som kunne komme til å påvirke dem, at muligheten for prosessdramaets utvikling oppsto. Man kunne dermed forstå at en av forutsetningene for prosessdramaet var deltakelsen, og at premisset for deltakelsen i den påfølgende episoden etter pre-teksten, var at de tilstedeværende inntok en rolle i prosessdramaets dramatiske verden. Å tydeliggjøre premisset om deltakelse og medskaping, ble tolket som en av lederens oppgaver under fremføringen av pre-teksten, samt i den påfølgende episoden hvor deltakernes første reaksjoner på pre-tekstens innhold ble presentert. Tydeliggjøringen kunne man forstå som et ledd i avklaringen av premisset for et prosessdrama: å utarbeide en dramatisk verden i samspill med mellom leder og deltakere.

Måten lederen og deltakerne i prosessdramaet *Frank Miller* først kunne avklare prosessdramaets premiss på, var i fiksjon. Årsaken hadde en sammenheng med at det mellom lederens presentasjon av pre-teksten og prosessdramaets andre episode ikke var noen pause. Lederen og deltakerne måtte derfor avklare flere av reglene for det dramatiske spillet underveis, som en del av dette. Reglene kunne man forstå at ble avklart gjennom at de tilstedeværende tolket hverandres uttrykk og reaksjoner. I lys av Fischer-Lichtes teorier om feedback-loopen, kan denne kommunikasjonsprosessen tolkes som en hvor lederen med pre-teksten gir et uttrykk, som ungdomsskoleelevene mottar og reagerer på⁸. Deltakernes første spørsmål til pre-teksten kan i første omgang altså forstås som et uttrykk for hvordan de har mottatt, eller tolket, lederens introduksjon av prosessdramaets dramatiske verden. I prosessdramaet *Frank Miller* kunne eksempelvis deltakernes første spørsmål til pre-teksten antyde at lederen hadde lyktes i å vekke en nysgjerrighet blant deltakerne, samtidig som de kunne signalisere at deltakerne ikke hadde oppfattet seg selv som medskapere av den

⁸ ”Feedback-loopen” ble i kapittel 3.2. **Performance**, forstått som en beskrivelse av teaterforestillingens kommunikasjonsprosess som en hvor man gir og mottar uttrykk (Fischer-Lichte, 2008, s. 59).

dramatiske fortellingen. Som en reaksjon på deltakernes uttrykk (spørsmål), kunne man dermed tolke at lederen svarte beskjedent for å signalisere at det ikke var hun alene, men hun i samspill med deltakerne som skulle skape prosessdramaets dramatiske univers. Prosessdramaets kommunikasjonsprosess kan dermed forstås som en hvor de tilstedeværende til enhver tid lar seg påvirke av hverandres uttrykk i fiksjon. Lederens beskjedne besvarelse kunne man eksempelvis forstå at ledet til at elevene reformulerte spørsmålene sine på en slik måte at de begynte å komme med forslag til utviklingen av den dramatiske verden: "One person asked if Frank had been let out. No one knew. Why would he want to come back to town after all these years? The leader said, significantly, that perhaps Frank had some unfinished business in the town and reminded everyone once again that this concerned them all" (O'Neill, 1995, s. vii). Lederen og deltakerne skaper dermed prosessdramaets dramatiske verden gjennom stadig tilpasning og påvirkning. Samtidig kan man utfra sitatet forstå at det ikke er lederens reaksjon som er den første som møter deltakerens forslag. Spørsmålet om hvorfor Frank skulle ha et ønske om å komme tilbake etter alle disse årene, blir ikke skildret som lederens, og man kan dermed tolke at spørsmålet som spiller videre på deltakerens forslag kommer fra en av de andre deltakerne. Det er dermed ikke bare deltakerne i samspill med lederen som muliggjør den dramatiske verdenens utvikling, men også deltakernes spill med hverandre. For lederen innebærer dette at hun må respondere på mange forskjellige uttrykk samtidig, og man kan forstå at Feedback-loopen i et prosessdrama ikke bare omfatter lederne på den ene siden og deltakerne på den andre. Kommunikasjonsprosessen som et prosessdrama består av inkluderer en kompleks kollektiv skapelsesprosess hvor alle til enhver tid har mulighet til å påvirke hverandre, og den dramatiske verdenens utvikling.

En lignende kommunikasjonsprosess kan man forstå at finner sted i performanceforestillingen *Commune*, som denne avhandlingen tar utgangspunkt i for å belyse, og utfordre prosessdramaet *Frank Miller*. I forestillingen inkluderes de tilstedeværende tilskuerne i forestillingen på en slik måte at de har mulighet til å påvirke dens utvikling. Likevel er forutsetningene for deltakelsen såpass ulike at man ikke nødvendigvis kan forstå kommunikasjonsprosessen som den samme. I neste kapittel vil jeg se nærmere på disse ulike forutsetningene, gjennom å betrakte kommunikasjonsprosessen i *Frank Miller* i lys kommunikasjonsprosessen i performanceforestillingen *Commune*.

6.1.2. Et konkretisert og et ikke-konkretisert utgangspunkt

Lysten til å delta i prosessdramaet *Frank Miller* ble tidligere sett i sammenheng med lederens evne til å vekke nysgjerrighet blant deltakerne. Gjennom å benytte spenning som et aktivt virkemiddel i presentasjonen av pre-teksten, kunne man forstå at deltakelsen ble mer eller mindre uimotståelig for de tilstedeværende: de måtte finne ut av hvem Frank Miller var, og hvorfor han var kommet tilbake. I performanceforestillingen *Commune*, virker tilskuerne derimot mindre villige til å bli en del forestillingen, enn deltakerne i prosessdramaet *Frank Miller* virker å være villige til å bli en del av prosessdramaets dramatiske verdenen. Årsaken kan kanskje sees i sammenheng med hva deltakelsen i de to ulike praksisene i utgangspunktet innebærer og/ eller symboliserer. Mens deltakelsen i prosessdramaet *Frank Miller* omfatter en utforskning og utvikling av en enda ukjent dramatisk verden, omfatter deltakelsen i *Commune* at man blir en del av forestillingen som noe mer konkret. Sirkelen de femten deltakerne blir bedt om å tre inn i, symboliserer landsbyen My Lai, stedet hvor et massedrap på uskyldige landsbyboere fant sted under Vietnamkrigen. Å bli en del av sirkelen, mellom aktører som representerer de amerikanske troppene som drepte dem, kan betraktes som ensbetydende med å tre inn i rollen som et av de uskyldige ofrene som skal bli, eller ble drept. På samme måte er ikke deltakernes roller i prosessdramaet *Frank Miller* konkretisert, i den forstand at Frank Millers karakter ennå ikke har blitt definert i det øyeblikket hvor deltakerne inntar en aktiv del av fiksjonen for første gang. I prosessdramaets andre episode, hvor deltakernes første reaksjoner på pre-teksten presenteres, vet man vet ikke hvem Frank Miller er. Man vet at han har kommet tilbake og at dette vil påvirke de tilstedeværende, men hvordan er det opp til deltakerne selv å definere. Den samme definisjonsmakten har ikke nødvendigvis deltakerne i performanceforestillingen *Commune*, som i større grad gis tydeligere roller i forestillingen som beboere i landsbyen My Lai.

I neste kapittel vil jeg utforske deltakelsesnektens konsekvenser for performanceforestillingen *Commune*. Formålet er å se de to ulike deltakelsesformene i lys av hverandre. Hvordan håndteres deltakelsesnekten i *Commune*, hva har den å si for performanceforestillingens utvikling? Kunne en lignende deltakelsesnekt funnet sted i utviklingen av et prosessdrama? Som utgangspunkt vil jeg gjøre en analyse av måten deltakelsen introduseres i performanceforestillingen, og sammenligne den med lederens etablering av deltakelsen i prosessdramaet *Frank Miller*.

6.1.3. Å skape et deltakende fellesskap

Tilskuernes første møte med aktørene i performanceforestillingen *Commune*, inkluderer instruksjonen om at alle de tilstedeværende må ta av seg skoene før de entrer salen. Schechner beskriver dette som en form for deltakelse hvor målet blant annet er å skape et fellesskap blant de tilstedeværende: hvis alle er barbeinte, har samtlige tilskuere noe til felles (Schechner, 1994, s. 46). Situasjonen som gesten å ta av seg skoene representerer, kan sammenlignes med situasjonen lederen og deltakerne er inkludert i før, og under presentasjonen av pre-teksten i prosessdramaet *Frank Miller*.

Cecily O'Neills gjengivelse åpner med en skildring av omstendighetene deltakerne og lederen befinner seg i: "There was a tense atmosphere in the circle of chairs. Each of those present had received an urgent message. The leader glanced around" (O'Neill, 1995, s. vii). Utfra sitatet kan man forstå at det har blitt etablert en situasjon med ett felles utgangspunkt for alle de tilstedeværende: de skal motta en viktig beskjed. Utgangspunktet forsterkes i møtet med pre-teksten, hvor lederen presiserer at beskjeden er noe som kommer til å påvirke dem alle: "(...) we are all involved" (1995, s. vii). Man kan dermed tolke situasjonen slik, at lederen benytter beskjeden om Frank Millers tilbakekomst som utgangspunkt for å skape et fellesskap, på lignende måte som aktørene i performanceforestillingen *Commune* skaper et fellesskap idet de ber samtlige tilskuere om å entre salen uten sko. Fellesskapet er i følge Fischer-Lichte viktig for at forestillingens feedback loop skal kunne fungere optimalt (Fischer-Lichte, 2008, s. 51). I prosessdramaet *Frank Miller* og performanceforestillingen *Commune*, hvor elevene og tilskuerne er ment å være deltakere i prosessdramaet eller forestillingen, vil optimalt kanskje kunne beskrives som at deltakernes reaksjoner på lederens eller aktørenes uttrykk, fører til at forestillingens utvikling påvirkes. Omvendt vil dette innebære at lederens eller aktørenes uttrykk påvirker deltakerne på en slik måte, at deltakernes reaksjoner blir store nok til å kunne påvirke prosessdramaet eller forestillingen. For at elevene skal kunne spille en deltakende og medskapende rolle i utviklingen av et prosessdrama, må begge parter være enige om denne utviklingsmåten, i følge O'Neill (O'Neill, 1995, s. 57). I et prosessdramaperspektiv kan man dermed forstå at å etablere et fellesskap for å oppnå en feedback loop hvor deltakerne og aktørene i stor grad lar seg påvirke av hverandre, krever at alle de tilstedeværende er enige om spillets regel om at lederne og deltakerne sammen skal utvikle en dramatisk verden.

I lys av William Sauters teorier om den teatrale hendelsen, kan O'Neills avklaring av reglene for spillet, forsås som en måte å gjøre rede for hvilken undervisningskonvensjon prosessdramaet er en del av. Sauter forstår enhver teatral hendelse som betinget av en rekke forventninger til hvordan man bør oppføre seg eller opptre, både som aktør og tilskuer (Sauter, 2008, s. 76). Konvensjonene som disse forventningene er knyttet til beskriver han blant annet som et mer eller mindre distinkt mønster av kommunikasjon, i betydningen at det til enhver teatral hendelse er knyttet forventninger til hvordan den teatrale hendelsen kommuniserer med sitt publikum: skal det synges, danses eller snakkes? Skal aktørene kun kommunisere med hverandre, eller kommuniserer de, som i et prosessdrama og i performanceforestillingen *Commune*, også med sine elever eller sitt publikum?

Prosessdramaets mål om å åpne opp for deltakelse og medbestemmelse, kan i lys av dramapedagogikkens historie forstås som et brudd med en undervisningskonvensjon hvor læreren overbringer sin kunnskap til elevene (Heathcote & Herbert, 1985). For et prosessdrama gjennomført i skolesammenheng, kan man dermed forstå at man som leder av et prosessdrama kan risikere å bryte med elevenes forventninger til hvordan de skal oppføre seg i klasserommet. Et eksempel på et slikt brudd kan være da barna i Harstad ikke forsto at de skulle være medskapere av prosessdramaets dramatiske verden. Selv om barna reagerte på pre-teksten med nysgjerrige og oppspilte øyne, ble rommet fylt med stillhet i det øyeblikket hvor Frank Millers tilbakekomst var annonsert. Det kunne virke som at de ikke forsto at de også skulle få være med på utviklingen av den dramatiske fortellingen som vi med pre-teksten hadde lansert. Man kan dermed i lys av Willmar Sauters teorier, forstå at vi brøt med deltakernes forventninger til hvordan samtlige av de tilstedeværende skulle opptre og kommunisere som en del av den teatrale hendelsen eller undervisningssituasjonen. Stillheten resulterte i erfaringen om at enigheten om prosessdramaets arbeidsmåte er avgjørende for prosessdramaets utvikling. Fordi formen har den kollektive utarbeidingen av fiksjonen som utgangspunkt og mål, må alle de tilstedeværende være innforstått med deres rolle som utviklere av denne. Hvis deltakerne ikke forstår at de skal være medskapere av prosessdramaets dramatiske univers, stopper det dramatiske spillet og prosessdramaet opp. Våre erfaringer stemmer således overens med Cecily O'Neills teori om at alle de tilstedeværende må være enige om spillets regel om kollektiv fabulering og medskapning.

På lignende måte som prosessdramaet i skolekonteksten kan representere et brudd med forventningene om hvem som kan delta i, og være medskapere av undervisningen,

representerer performanceforestillingen *Commune* et brudd med hvem som kan delta i teatret. I denne forestilling virker det derimot ikke som at aktørene lar seg hindre av at de tidligere betraktende tilskuerne ikke vil delta. Stillhet er dermed ingen hindring for forestillingen. I den videre analysen vil jeg undersøke hvorfor, og utforske hvordan denne deltakelsesmåten kan utfordre deltakelsen i prosessdramaet *Frank Miller*.

6.1.4. Med utgangspunkt i det reelle møtet

I det øyeblikket hvor aktøren i rollen som Fearless har tatt av seg t-skjorten, og annonsert at performanceforestillingen *Commune* er satt på pause inntil alle de femten tilskuerne som har blitt bedt om å delta, deltar, reagerer tilskuerne med bestyrtelse: "(...) We were told we didn't have to participate! (...) We do not want to participate! Get on with the play" (Schechner, 1994, s. 50). Utfra tilskuernes reaksjoner kan man forstå at deltakelsen blant enkelte av tilskuerne fremstår som uventet, og man kan se at forestillingen bryter med publikums forventninger til hvordan de skal opptre. Med reaksjonene sine viser de at de betrakter formålet med sin tilstedeværelse som å være tilskuere til forestillingen, ikke deltakere i den. Tar man i betraktning tolkningen av gesten å ta av seg skoene som en måte å etablere forventningene til tilskuernes rolle som deltakere i performanceforestillingen på, kan man i lys av O'Neills prosessdramateori, forstå at aktørene ikke har lyktes i å skape de riktige forventningene til performanceforestillingens forutsetninger om deltakelse. Hvis de tilstedeværende i et prosessdrama nekter å være deltakere i og medskapere av den dramatiske verden, stanser muligheten for prosessdramaets utvikling, og lederen har ikke lyktes i å etablere grunnlaget for deltakelsen som prosessdramaet krever. I performanceforestillingen *Commune* betraktes derimot ikke pausen i forestillingen som en hindring, men en mulighet: "The refusal did not trigger any foreseeable developments for the performance; rather; it multiplied the number of possibilities for its continuation" (Fischer-Lichte, 2008, s. 43).

Mulighetene for fortsettelsen betrakter Fischer-Lichte blant annet som retningene diskusjonen om hvorvidt forestillingen skal fortsette eller ikke, tar. Forhandlingsprosessen leder stadig til at forestillingen, eller situasjonen tar nye veier: "Each moment of the negotiation brought about a new development, a different turn" (2008, s. 34). Eksempelvis går noen av tilskuerne på toalettet, mens andre diskuterer med aktørene om hvorvidt forestillingen skal fortsette eller ikke. Ettersom tiden går (forestillingen settes på pause i over tre timer), begynner tilskuerne også å interagere med hverandre og skuespillerne (Schechner, 1994, ss. 50-51). Prosessen

betrakter Fischer-Lichte som umulig for aktørene å ha fullstendig kontroll over, fordi skuespillerne ikke kan kontrollere tilskuernes reaksjoner eller handlinger (Fischer-Lichte, 2008, s. 43). Med dette kan man dermed forstå at Schechner har oppnådd noe av sitt mål med bruk av deltakelse i forestillingen: å komme bort fra en tilstand hvor han og aktørene til enhver tid er i besittelse av svaret på hvilken retning forestillingen skal ta (Schechner, 1994, s. 40). Ønsket om å komme bort fra dette svaret kan sees i sammenheng med Hans-Thies Lehmans beskrivelser av postdramatiske teaterformers søken etter "(...) the execution of acts that are real in the here and now and find their fulfilment in the very moment they happen" (Lehman, 2006, s. 104). Det er i det ekte møtet, i øyeblikket, at postdramatiske teaterformer som performance finner sin hvis meningen finnes. Målet for postdramatiske teaterformer er ikke betydningen av verket, men prosessen med å skape det (2006, s. 104). På lignende måte kan man ikke nødvendigvis forstå utgangspunktet for å skape et prosessdrama.

6.1.5. Mot utfordring

Selv om prosessen skal være styrende for utvikling av prosessdramaets dramatiske verden, kan man med et blick på O'Neills prosessdramateori forstå at det finnes et tydelig mål med formen: lederen og deltakerne skal i samspill utarbeide et dramatisk univers på en måte som leder til en signifikant erfaring (O'Neill, 1995, s. 55). I dette utgangspunktet befinner det seg dermed en tydelig idé om hva et prosessdrama skal resultere i, og hvordan man betrakter at man på best mulig måte kommer dit: "Like theatre, the primary purpose of process drama is to establish an imagined world, a dramatic elsewhere created by participants as they discover, articulate, and sustain fictional roles and situations" (1995, s. xvi). Den dramatiske verdenen skal altså ikke bare etableres, den skal ivaretas og videreutvikles. Episodene som sen improviserte, dramatiske verdenen består av, skal ikke bli stående som enkeltscener. De skal veves sammen til en kompleks, dramatisk fortelling (1995, s. xvi). Teateret O'Neill her sammenligner prosessdramaformen med, er derimot ikke nødvendigvis forenelig med de postdramatiske teaterformene som Lehman redegjør for. Lehman forstår postdramatiske teaterformer som "(...) defined as a process and not as a finished result, as the activity of production and action instead of as a product, as a an active force" (Lehman, 2006, s. 214). Definisjonen av teaterforestillingen som en prosess i denne sammenhengen, leder til at forestillingene eller de teatrale hendelsene, ikke nødvendigvis trenger å etterlate seg noen spor av mening i form av en tekst, et kulturelt monument eller en helhetlig, dramatisk fortelling

(Lehman, s. 104). Lehmans prosessforståelse kan man dermed forstå som annerledes enn den O'Neill presenterer i forbindelse med sin redegjørelse av prosessdrama som form.

Med utgangspunkt i forståelsen av performanceteaterets prosess som en u er ikke fiksjonen som målet for deltakelsen, men deltakelsen i seg selv. Det er deltakerne som er materialiteten og utgangspunktet for handlingen i det reelle møtet her og nå. Som utgangspunkt for å utfordre deltakelsen i prosessdramaet *Frank Miller* vil jeg nå ta utgangspunkt i de to aspektene som jeg til nå har forstått at i størst grad er styrende faktorer for Cecily O'Neills prosessdrama: fiksjonen og målet om den signifikante erfaringen.

6.2. Fiksjon og mening

DICE-alliansen påpeker at pre-teksten ikke nødvendigvis trenger å bestå av en fysisk tekst, men at "teksten" i dramapedagogisk arbeid også kan være forstått som et musikkstykke, et maleri eller en avisoverskrift (Dice consortium, 2010, s. 2013). På lignende måte forstås bruken av pre-teksten i Cecily O'Neills prosessdrama, men hun presiserer at den må evne å etablere et utgangspunkt for å skape en dramatisk verden. Tekstbegrepet forstår hun senere i utvidet forstand som et "(...) design for action, a kind of net or web woven tightly or loosely and organizing the materials of which they are made" (O'Neill, 1995, s. 19). Prosessdramaets "tekst" kan man dermed forstå at også betraktes som utviklingen av prosessdramaet i sin helhet – en forståelse som samsvarer godt med den Hans-Thies Lehmann forstår som gjeldene for postdramatiske teaterformer, hvor tekst betraktes som alt som deles mellom aktører og tilskuere under en teaterforestilling (Lehmann, 2006, s. 17).

I performanceforestillingen *Commune* kan man med dette utgangspunktet dermed forstå at forestillingen regnes for å være alt som foregår fra deltakerne entrer salen til forestillingen er avsluttet. "Teksten" inkluderer på den måten også forestillingens "pause", hvor aktøren i rollen som Fearless velger å avbryte forestillingen inntil alle de femten deltakerne som har blitt bedt om å delta, deltar. I prosessdramaet *Frank Miller* kan "teksten" på samme måte som i performanceforestillingen *Commune*, regnes for å være alt som inkluderer lederens og deltakernes interaksjon med hverandre i, og utenfor fiksjon. Årsaken til hvorfor tekstforståelsen er slående lik, kan sees i sammenheng med at utgangspunktet for utviklingen av tekstene er de samme. Både i prosessdramaet *Frank Miller* og performanceforestillingen *Commune*, er deltakernes medskapning målet. Forestillingen og prosessdramaet kan man

dermed forstå at begge forutsetter en oppfatning av teksten som sammensatt av hendelsene skapt i øyeblikket. Forskjellen på de to formenes forståelse av tekstbegrepet, kan derimot tolkes å være måten de betraktes som godt utviklet på. Mens et prosessdrama søker å utvikle en kompleks dramatisk fortelling som skal resultere i signifikant erfaring for de involverte, søker Schechner med sin performance å forlate ideen om hva deltakelsen skal resultere i. Årsaken kan sees i sammenheng med performanceteaterets mål om at performanceforestillingens signifikans skal bestemmes av den individuelle tilskuers måte å betrakte den teatrale hendelsen på. I dette kapitlet utforske hvordan performanceforestillingen *Communes* forståelse av oppnådd mål med deltakelse, kan utfordre forståelsen av oppnådd deltakelse i prosessdramaet *Frank Miller*.

6.2.1. Med mål om en signifikant erfaring

Å kunne ta strukturelle avgjørelser før og under prosessdramaet er en av kvalitetene Cecily O'Neill trekker frem som nødvendig for lederen av et prosessdrama, og innebærer blant annet at man har en forståelse for hvordan de ulike scenene (episodene) man utforsker og utarbeider underveis til sist kan relateres til hverandre (O'Neill, 1995, s. vii). Det er essensielt for O'Neill at prosessdramaet ender i en *signifikant erfaring* for de involverte, i betydningen at de har utviklet karakterer og en dramatisk verden med dybde og kompleksitet (1995, s. 55). Det er et mål for prosessdramaet at det i retroperspektiv skal fremstå som helhetlig, på tross av at det utvikles i fragmenter (1995, s. 55). Lederen bør derfor kunne balansere mellom det impulsive og kontrollerte - hun bør kunne ta vare på øyeblikket, samtidig som hun ser fremover (1995, ss. 55, 62).

Med et blikk på prosessdramaet *Frank Miller* kan man se at lederen strukturerer prosessdramaet på en slik måte at det dramatiske universet fremstår som helhetlig. Den ene episoden bygger enten på den andre, eller utfyller deler av fortellingen som fremstår som utforsket. Eksempelvis kan man trekke frem prosessdramaets fjerde episode hvor deltakerne utforsker Frank Millers liv i frysbilder (tablå) fra tidlig barndom til ung voksen. Episoden gir deltakerne anledning til å utforske og bli bedre kjent med Frank Millers karakter, men bygger ikke nødvendigvis direkte på de tre foregående episodene hvor deltakerne blant annet har blitt introdusert for pre-teksten, stilt spørsmål til dets betydning og avklart tid og sted for handlingen (O'Neill, 1995, s. vii). Selv om utforskningen av hans karakter ikke er helt på siden av det de i de tidligere episodene har utforsket (alt har involvert Frank Miller på en eller

annen måte), finnes det episoder i prosessdramaet som i større grad bygger direkte på den foregående. I prosessdramaets tolvte episode improviserer deltakerne eksempelvis frem ulike møter mellom Frank og hans sønn. Improvisasjonen blir utgangspunktet for en samtale mellom sønnen og hans mor Sarah i prosessdramaets trettende episode. Den tolvte episoden danner dermed utgangspunktet, og forutsetningen for den trettende, og man kan forstå at episodene bygger direkte på hverandre. Sønnen og Sarah er igjen et resultat av foregående improvisasjoner som tas opp igjen av O'Neill og utforskes ytterligere i den tolvte og trettende episoden. De tidligere episodene knyttes dermed til de senere og får en sammenheng.

Med performanceteorien kan man her utfordre forståelsen av hva denne deltakelsen skal bestå av, idet performanceteaterets materialitet ikke ville vært fiksjonen, men det reelle møtet mellom deltakerne og lederen. Drivkraften i utviklingen av prosessdramaet, blir dermed en annen enn målet om å utvikle den helhetlige fortellingen om Frank Miller, og man ville som leder da vært på utkikk etter andre elementer enn de som på best mulig måte kunne ledet til en utviklingen av fortellingen om ham. I performanceforestillingen *Commune* betraktes eksempelvis deltakernes spontane reaksjoner knyttet til aktørenes valg om å sette forestillingen på pause, som oppnådd deltakelse. Årsaken har en sammenheng med at forestillingens materialitet er deltakernes reaksjoner i seg selv. Det er uforutsigbarheten som befinner seg at man ikke kan forutse deltakernes reaksjoner, som er selve årsaken til at Schechner i utgangspunktet trekker inn deltakelse som et element i forestillingen (Schechner, 1994, s. 40). Deltakernes reaksjoner kan slik sett være hva som helst.

I utviklingen av et prosessdrama kan man derimot kanskje forstå deltakernes reaksjoner som mer styrt av målet om den dramatiske fortellingen. Allerede fra start kunne man i analysens operative nivå forstå at lederen modellerer hva slags adferd som er passende for utviklingen av prosessdramaet om *Frank Miller*: de bør innta rollen som noen som vil bli påvirket av hans tilbakekomst. I et performanceteoretisk perspektiv ville man kanskje snudd på dette, for i større grad å gjøre deltakelsen til materialiteten i prosessdramaet. Kanskje kunne man da snudd hele prosessdramaets struktur på hodet, og latt deltakerne være de som modellerer utgangspunktet for hva prosessdramaet skal være.

Utfordringen med et slikt syn på deltakelse i dramapedagogisk arbeid kan kanskje hevdes for at det pedagogiske aspektet forsvinner, og man rører ved debatten om strukturens og estetikens mulige konsekvenser for erkjennelsen i drama og teater.

6.2.2. Prosessdrama, performance og erkjennelse

Strukturens eller estetikens konsekvenser for erkjennelsen i drama og teater, har flere ganger vært oppe for diskusjon i norsk dramafaglig litteratur. Blant annet forstår den norske professoren i drama og teater, Tor-Helge Allern at måten man strukturerer dramapedagogiske prosesser på, får konsekvenser for deltakernes erkjennelse i drama- og teaterpedagogisk arbeid (Allern, 2003). Med dette utgangspunktet kan man dermed forstå at å utfordre deltakelsesaspektet i O'Neills prosessdrama med et utvalg performanceteoretiske perspektiver, kan få konsekvenser prosessdramaet erkjennelsesprosess i praksis.

Bjørn Rasmussen forstår blant annet estetisk erkjennelse i drama- og teater som de prosesser hvor den tidligere betrakteren responderer på verket ved selv å gi estetiske uttrykk (Rasmussen, 2013, s. 25). Dramapedagogikken utvider dermed som performanceteateret grensen for hvem som kan skape og definere kunst. Samtidig utfordrer også dramapedagogikken i et historisk perspektiv ideen om hvem som kan være kunnskapsprodusenter (Braanaas, 2012). Dorothy Heathcote søkte eksempelvis med drama i undervisning å snu om på en undervisningskonvensjon hvor elevene var stille betraktere til lærerens kunnskapsformidling (Heathcote & Herbert, 1985). Konsekvensen av at man utvider grensene for hvem som kan delta, resulterer i følge Ida Krøgholts i en situasjon hvor kunsten og pedagogikken får flere spillere og funksjoner (Krøgholt, 2001, s. 7). Reglene for hva som er rett og galt, tas dermed opp til revisjon, og man berører problemstillingen om at hvis det ikke finnes noen regler for hvem som kan være kunstens og kunnskapens produsenter, kan i prinsippet alt eller ingenting være kunst og kunnskap. Samtidig skaper bruddet med reglene også muligheter for at ny kunst og kunnskap kan oppstå, og Krøgholt beskriver derfor bruddet med kunstens og skolens regler for hvem som kan delta, som krysningsfeltet mellom dramapedagogikken og performanceteateret (2001, s. 13). Likevel kan man med prosessdramaets søken etter å skape en helhetlig dramatisk verden med mål om å ende i en signifikant erfaring, forstå at O'Neill kanskje har en tydeligere forståelse av hva som rett og galt for utviklingen av et prosessdrama, enn aktørene har for en forståelse av hva som er rett og galt for utviklingen av performanceforestillingen *Commune*. En mulighet for videre utforskning kunne dermed vært spørsmålet om et prosessdrama som har blitt utfordret av performanceteaterets forståelse av materialitet og mening, kan gi deltakerne enda større påvirkning i utviklingen av et prosessdrama? En slik utforskning retter derimot søkelyset mot

noen av utfordringene som kan oppstå ved å gjøre det reelle møtet med deltakerne til prosessdramaets materialitet:

Pedagogic art projects (...) foreground and crystallize one of the most central problems of all artistic practice in the social field: they require us to examine our assumptions about both fields of operation, and to pounder the productive overlaps and incompatibilities that might arise from the experimental conjunction, with the consequence of perpetually reinventing both (Bishop, 2012, s. 274)

Bishops beskrivelser forstår jeg som refleksjonen om de mulige konsekvensene det kan få for prosessdramaformen, idet den utfordres av performanceteoretiske perspektiver i praksis. Hva skjer dersom fiksjonen og målet om den signifikante erfaringen tas vekk? Kan man da kalle formen for et prosessdrama? Forsvinner pedagogikken idet prosessdramaet ikke lenger har noe mål? Hva slags erkjennelse kan man da forstå at den dramatiske erfaringen ebber ut i? Spørsmålene kan danne utgangspunktet for videre utforskning av prosessdrama i praksis.

6.3. Utdypende refleksjoner

Med utgangspunkt i de ulike skildringene av hvordan prosessdramaet *Frank Miller* og performanceforestillingen *Commune*, blir til i umiddelbare møter med sine deltakere, har jeg i dette kapittelet utforsket på hvilken måte et utvalg performanceteoretiske perspektiver kan belyse og utfordre deltakelsen i prosessdramaet *Frank Miller*. Belyst av Erika Fischer-Lichtes teorier om ”feedback loopen” kunne man forstå at prosessdramaets kommunikasjonsprosess besto av et komplekst møte mellom alle de tilstedeværende, som med utgangspunkt i lederens pre-tekst, alle hadde mulighet til å påvirke hverandre og den dramatiske handlingen. Kommunikasjonsprosessen ble sammenlignet med den i performanceforestillingen *Commune*, hvor deltakerne også gis mulighet til å påvirke forestillingens utvikling. Utgangspunktet for de to ulike uttrykksformenes måte å utløse kommunikasjonen med sine deltakere på, ble derimot forstått som ulike. Mens prosessdramaet åpner opp for utforskning og utvikling av en enda ukjent dramatisk verden, kommer deltakelsen i performanceforestillingen *Commune* som et resultat av at forestillingen settes på pause, idet tilskuere nekter å tre inn i sirkelen som symboliserer stedet hvor et massedrap på uskyldige landsbybeboere fant sted under Vietnamkrigen. I lys av performanceteori kunne man forstå at denne deltakelsesnekten derimot ikke resulterer i forestillingens stopp, men i forestillingens mange muligheter for

fortsettelse. Det var med utgangspunkt i performanceteateret og prosessdramaets ulike syn på hva deltakelsen innebærer og skal resultere i, at det ble sett en mulighet for at performanceteorien kunne utfordre O'Neills prosessdrama.

Gjennom performanceteaterets ønske om å komme bort fra det dramatiske, utfordres selve kjernen i O'Neills prosessdrama: å utvikle en dramatisk verden i samspill med sine deltakere. Performanceteaterets søken om å la det reelle møtet danne utgangspunktet for skapelsen av verket og verkets mening, utfordrer prosessdramaets arbeidsmåte og mål: fiksjonen og den signifikante erfaringen som denne skal ebbe ut i. Hvis fiksjonen ikke lenger er målet, kan materialiteten bli uforutsigbar, og man kan befinne seg i en situasjon hvor forståelsen av hva prosessdramaerfaringen består av, forandres. Da vil man kanskje måtte stille spørsmålet om hva slags estetisk erkjennelse man da kan forstå at prosessdramaformen leder til for de involverte, og om formen fremdeles kan betraktes for å være et prosessdrama. Spørsmålet vil jeg ta med meg ut i det praktiske arbeidet hvor utforskningen av de to formene, prosessdrama og performance, fortsetter.

7.0. Avsluttende refleksjoner

I denne avhandlingen har jeg utforsket Cecily O'Neills prosessdrama *Frank Miller* i lys av et utvalg drama- og performanceteoretiske perspektiver. For å komme nærmere en forståelse av spørsmålet om hvordan lederen av prosessdramaet *Frank Miller* legger til rette for deltakelse, og hva denne deltakelsen innebærer, har jeg sett pre-teksten i lys av prosessdramaets andre episode, hvor deltakernes første reaksjoner på pre-teksten skildres. Utforskningen av pre-teksten og prosessdramaets andre episode fant først sted i analysens operative nivå, hvor jeg med utvalgte dramateoretiske og praktiske perspektiver utforsket prosessdramaet *Frank Miller*. Analysen ledet til at jeg fikk fordypet meg i målet og meningen med formen, som senere ble utfordret i analysens siste og perspektiverende nivå. Her fikk jeg anledning til å betrakte prosessdramaet i et nytt perspektiv, og nye muligheter for tenkning om hva prosessdrama kan være oppsto. Eksempelvis vil måter å inkludere deltakerne i større grad i arbeidet med formen nå danne nå utgangspunktet for utforskningen av prosessdrama i praksis. Praksisen er en forlengelse av et allerede påbegynt arbeid.

Under arbeidet med avhandlingen har den teoretiske fordypningen gått hånd i hånd med praktisk utprøving av prosessdramaet *Frank Miller* med ulike målgrupper. Spennet i deltakernes alder har vært stor, fra 6-30 år. Med SFO- og grunnskoleelever, ungdommer i videregående opplæring og studenter ved Høgskolen i Oslo og Akershus har jeg de siste to årene hatt gleden av å utarbeide mange ulike, og spennende fortellinger om Frank Miller. Sist ble fortellingen utviklet med utgangspunkt i fortellinger fra deltakernes eget liv. Møtet mellom prosessdrama og performance i praksis, har dermed allerede startet, og jeg kan ikke annet enn skrive at jeg gleder meg til fortsettelsen.

Epilog

- Jeg går bortover en lang gang, mot en dør. Hver gang jeg tar et skritt nærmere døra, er det som om den tar et skritt vekk fra meg. Jeg når den aldri. Jeg er alene. Jeg faller ned i et stort svart hull. Lander hardt på bakken, og hender strekker seg mot meg. Jeg får ikke puste. Det er ingen her. Jeg roper. Ingen hører.

Det er en tidlig vårdag i Oslo. I et av Høgskolens små lokaler har fem studenter samlet seg for en workshop med temaet prosessdrama og performance. Med utgangspunkt i spørsmålet om hvordan man kan benytte tekst for å invitere til deltakelse i, og medskapning av en dramatisk verden, eksperimenterer de med historien om den tilbakevendende skikkelsen Frank Miller.

- Frank Miller er tilbake
- Brevet
- Jeg håper ingen så dere komme

Teksten deles opp, og settes sammen på nytt. Studentene forteller hverandre om det skumleste marerittet de har drømt, og nye fortellinger legges til den opprinnelige historien om Frank. Inspirert av drømmesekvensen i O'Neills prosessdrama *Frank Miller*, bringer studentene marerittene til liv gjennom bevegelser, frysbilder og lyd:

... hun faller ned i et stor svart hull. Lander hardt på bakken, og hender strekker seg mot henne. Hun får ikke puste. Det er ingen der. Hun roper. En av hendene svarer: - hva skjer? Hvorfor ser du så redd ut? Du trenger ikke være redd for meg.

Marerittet tar en ny vending, og flere hender møtes etter hvert til dialog. I bruddstykker dukker fortellingen om den tilbakevendende skikkelsen Frank Miller opp, men han er ikke lenger det bærende elementet i utviklingen av prosessdramaet. Det er det kroppslige møtet mellom studentene og lederen av workshopen som styrer prosessen. I et performativt landskap har utforskningen av prosessdramaets møte med performance i praksis startet.

Litteratur

- Allern, T.-H. (2003). *Drama og Erkjennelse. En undersøkelse av forholdet mellom dramaturgi og epistemologi i drama og dramapedagogikk.* (Dr. art.-avhandling. Institutt for kunst- og medievitenskap.), Norges Tekniske og Naturvitenskapelige Universitet., Trondheim.
- Alvesson, M., & Sköldbberg, K. (2008). *Tolkning och Reflektion. Vitenskapsfilosofi och kvalitativ metod* (2. utg.). Lund: Studentlitteratur.
- Braut, G. S. (10.07.2014). Pilotstudie. Hentet fra <http://snl.no/pilotstudie>
- Braanaas, N. (2008). *Dramapedagogisk historie og teori.* (5. utg.). Trondheim.: Tapir Akademisk Forlag.
- Dewey, J. (1934). "Å gjøre en erfaring" fra Art as Experience IK. Bale & A. Bø-Rygg (Red.), *Estetisk teori. En antologi.* (ss. 196-213). Oslo: Universitetsforlaget AS.
- Dewey, J. (2006). Mitt pedagogiske credo. I T. Kroksmark (Red.), *Den tidløse pedagogikken.* . Oslo.: Fagbokforlaget.
- Dice Consortium. (2010). *Making a World of Differance. A Dice Resource for practitioners on educational theatre and drama.* Hentet fra <http://www.dramanetwork.eu/file/Education Resource long.pdf>
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance.* London, Hoboken.: Routledge.
- Gadamer, H.-G. (2010). *Sannhet og Metode.* Falun.: Pax Forlag.
- Goldberg, R. (2011). *Performance Art. From Futurism to the Present.* (3. utg.). New York.: Thames & Hudson Inc.
- Haseman, B. (2006). A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia incorporating Culture and Policy.*, 118.(Practice-led Research.), 98-106.
- Heathcote, D. (1991). *Collected writings on Education and Drama.* (L. Johnson & C. O'Neill red.). Evanston Illinois.: Northwestern university press.
- Heathcote, D., & Herbert, P. A. (1985). Drama of Learning: Mantle of the Expert. *Theory into Practice.*, 24.(2.), 173-180.
- Heggstad, K. M. (2012). *7 veier til drama* (3. utg.). Bergen.: Fagbokforlaget.
- Krogh, T. (2011). *Historie, Forståelse og Fortolkning. De historisk-filosofiske fags fremvekst og arbeidsmåter.* (4. utg.). Oslo.: Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Krøgholt, I. (2001). *Perfomance og Dramapædagogik - et krydsfelt.* (Vol. 47). Aarhus: Det Humanistiske Fakultets reprofdeling. Aarhus Universitet.
- Krøgholt, I. (2002). *Risiko eller fare - åbning og lukning af teaterprocesser.* Århus.: Det Humanistiske Fakultets reprofdeling. Aarhus Univeritet.
- O'Neill, C. (1995). *Drama Worlds. A framework for process drama.* Poersmouth: Heinemann.
- Prendergast, M., & Saxton, J. (2013). *Applied Drama: A facilitator's Handbook for Working in Community.* Bristol, UK.: Intellect.
- Rasmussen, B. (2010). The 'good enough' drama: reinterpreting constructivist aesthetics and epistemology in drama education. . *RiDE: The Journal of Applied Theatre and Performance.*, 15.(No.4), 529-546.
- Rasmussen, B. (2013). Teater som danning - i pragmatisk estetiske rammer. I B. Rasmussen, S. A. Eriksson & K. M. Heggstad, . (Red.), *Teater som danning.* Bergen.: Fagbokforlaget.
- Sauter, W. (2008). *Eventness* (2. utg.). Stockholm: STUTS.

- Schechner, R. (1994). *Environmental theatre: An Expanded New Edition including "Six Axioms For Environmental Theater"*. New York. : Applause. .
- Sæbø, A. B. (1998). *Drama - et kunstfag*. Otta.: Tano. Aachoug.
- Ulvund, M. (2012). Praksisledet forskning innenfor et performativt paradigme. I R. Gürgens Gjørum & B. Rasmussen (Red.), *Forestilling, framføring, forskning. Metodologi i anvendt teaterforskning*. Trondheim.: Akademika forlag.

Vedlegg 1: Frank Miller

I skjemaet under følger en ord- og tegnrett transkripsjon av det opprinnelige prosessdramaet *Frank Miller* (O'Neill, 1995, s. vii-xi). Teksten er inndelt i episodene beskrevet i avhandlingens deskriptive analyse. Hver inndeling er bestemt utfra når det skjer et skifte i arbeidsmåte/ metode. Overskriftene som benyttes i episodeinndelingen er markert med gult.

Episode 1:	<p>There was a tense atmosphere in the circle of chairs. Each of those present had received an urgent message. The leader glanced around.</p> <p>I hope no one saw you come here. I sent for you because I thought you ought to know about it as soon as possible, since this affects us all. We are all involved. I received this note today. It says that Frank Miller is coming back to town.</p>	s. vii
Episode 2:	<p>A silence followed this announcement. Then the townspeople began to ask questions. When did the note arrive? How was it delivered? Was it signed? What did it mean? The leader told them that it had been found that morning, pushed under the front door. It was unsigned. It meant what it said – that after all these years, Frank Miller was coming back.</p> <p>One person asked if Frank had been let out. No one knew. Why would he want to come back to town after all these years? The leader said, significantly, that perhaps Frank had some unfinished business in the town and reminded everyone once again that this concerned them all. One person couldn't see why they should worry. Others reminding, reminding her of what Frank used to be like admitted that they were very worried.</p> <p>Another person thought that maybe the note was just a joke. Who would play such a cruel trick? asked the leader. Frank Miller, answered several voices. One of the townspeople suggested that maybe Frank himself had delivered the note. That meant he was already in town. After ten years he wouldn't necessarily be easily recognizable. Someone said, He could be out there now, waiting for</p>	s.vii-viii

	<p>us. Everyone wondered what they should do. The leader stood up. Well, that's up to you to decide. I just thought that since we were all involved ten years ago when we got rid of him, you had a right to know. What you do about it is your business. I know what I'm going to do, I'm going to watch out for myself. You can do whatever you want. I think you'd better go now. And be careful.</p>	
Episode 3:	<p>This was the first episode of an extended improvisation session with high school students from Toronto. After the improvisation ceased, we talked out of role. What kind of place we were in? What period of history was this? Why were we so afraid of Frank Miller? What had we done to him ten years before, and why?</p> <p>The students decided that the place was a small western town at the turn of the century. For some reason, the townspeople had hated and feared Frank, and ten years previously they had framed him, so that he was sent to prison. No details of how or why he had been framed were decided. The students were happy to let these facts emerge if we needed them.</p>	s. viii
Episode 4:	<p>In the next episode we worked in small groups. The task was to discover what Frank Miller had been like in the past. Each group was asked to create a tableau, a frozen picture, showing glimpse of Frank at different points of his life, from infancy to young manhood. We saw in succession a loner; an isolate, an alienated teenager who began to exert power of those around him through intimidation and violence, a young man who treated his friends and girlfriends with either brutality or indifference.</p>	s. viii
Episode 5:	<p>The next task was to discover whether Frank was already in town. Everyone tried to recall any strangers whom they might have seen in town. Where would such strangers be likely to go? Several people had been notice around town – at the livery stables, the post office and the saloon. In small groups we improvised encounters with some of these strangers as they went about their business – at the bank, the post office and the railway station.</p> <p>It emerged that two strangers had been seen at the saloon, and</p>	s. viii

	either one of them could be Frank.	
Episode 6:	Two of the boys became the strangers and sat with their feet up on the hitching rail (two chairs) outside the saloon. A girl took on the role of the sheriff. The group watched as she began to question the strangers. Where had they come from? Was this their first time in town? What were they doing here? One of the strangers was very affable and forthcoming; the other remained silent and brooding, and gradually the attention of the group became focused on him, the sheriff asked each of them his occupation. The first said he was a farmhand looking for work. The second said one word – Hate. We had found Frank Miller.	s. viii
Episode 7:	Working in pairs, one student became someone in the town who had particular reason to fear Frank’s return. The other took on the role of a friend to whom they confided their anxieties.	s. viii
Episode 8:	Afterward, the confidantes met to discuss what they had heard, while their partners listened. It appeared that there were many people who either had a part in framing Frank or would likely to be the focus of his revenge. We learned a great deal about both Frank and his relationship to the community.	s. viii
Episode 9:	The students decided that one person in particular was likely to be the focus of this hate. This was the postmistress, Sarah, who had been involved with Frank before he went away. She had been pregnant when he left town and now had a ten-year-old son. She had told her son that his father was dead. The class took a break.	s. viii-ix
Episode 10:	When the students returned, there was a need to recapture the tension of the previous encounters. We played the game of Hunter and Hunted, and students took turns being either Frank, the Hunter, seeking his pray blindfolded, or Sarah, being the Hunted, also blindfolded, trying to escape his clutches. The feeling quality of the game paralleled the developing theme of the drama.	s. ix
Episode 11:	Next, I narrated the story as it had developed up to this point to check	s. ix

	for consensus and to give the students the opportunity to clarify details.	
Episode 12:	The students decided that the next scene they wanted to explore was a meeting between Frank and his son. This would take place in the livery stables where the boy worked after school. Frank's purpose would be to discover as much as possible about the boy's home life, his relationship with his mother, and what he had been told about his father. They worked in pairs, one playing Frank and the other his son, and explored an encounter in which one of the characters had a precise but unstated purpose. In one of these pairs, it emerged that the boy had innocently invited Frank home for supper the next evening to meet his mother. The group agreed that this meal would be an interesting dramatic encounter to explore.	s. ix
Episode 13:	First, the boy had to tell his mother about his meeting with Frank. We set this up as Forum Theatre, and volunteers took on the roles of Sarah and her son. If they needed help, we could offer them dialogue or suggestions, and if we felt they needed to add anything to the scene, we could freeze the scene and give them our ideas. Both the actors and the observers had the power to stop the action scene at any moment and ask for help or offer dialogue and advice. Once again, in this episode there was one innocent party and one with past knowledge upon which to draw and very differing expectations about the immediate future. The tension in both the observers and performers was considerable as we watched to see when and how Sarah would choose to tell her son the truth about his father.	s. ix
Episode 14:	For the next scene, the class was divided into three groups. Choosing to focus either on Frank, Sarah, or the boy, each group devised a dream sequence, which showed what their character, in this new situation, most wished or feared. These dreams were rehearsed and shared with the rest of the class and had all the nonnaturalistic features of a dream, including repetition, distortion, and extreme contrast to movement and words. Frank's fantasy of happy home life counterpointed with his dread of prison. The boy's dream showed his	s. xi-x

	close relationship with his mother but his longing for a real father, and Sarah's nightmare was full of her distorted and exaggerated memories of Frank's nature.	
Episode 15:	Next, the class worked in groups of three, as the mother, father and son . In their own time, and without anyone's watching, they improvised the supper at which Frank and Sarah met for the first time after ten year. This was a tense scene, with Frank behaving ambiguous manner, Sarah trying to understand his real purposes, and the boy confused and anxious.	s. x
Episode 16:	Because of the importance of this encounter, the group asked if they could watch it being reenacted . Three of the students volunteered to take on the roles of Frank, Sarah and their son, and improvised the supper scene once again. Before the scene began we discussed what each of the characters might be feeling. Each character in the scene would have a different intention and bring different expectations to the scene. The truth of the situation began to emerge as the boy wondered at his mother's guarded and fearful reaction to Frank, and Frank's resentment of Sarah became more obvious. The tension between the burden of the past carried by Frank and Sarah and their fears and hopes for the future drove the scene forward. As it became clear that Sarah did not want Frank to be part of her life, the boy began to suspect that they were hiding something from him.	s. x
Episode 17:	The scene grew more complex. Two more volunteers were chosen to take on the roles of Sarah's and Frank's inner voices. Now, as well as the dialogue spoken by Frank and Sarah, we heard their thoughts spoken aloud. The atmosphere became more intense as the characters' inability to convey their feelings became more obvious. Finally, Frank, in frustration and despair, pushed the table aside and raised his hand to strike Sarah. He ran from the house. Sarah and Frank were left looking helplessly after him, each more alone than ever.	s. x
Episode 18:	In the final episode, the earlier tableaux were recalled , and the Frank figure in each one was asked to recreate his pose. These Franks	s. x-xi

	arranged themselves in chronological order, with the final figure of Frank, reaching out for his son, his hope for the future, as the last figure in the sequence. We saw the progression of Frank Miller once again, from childhood to the loss of all his hopes. The sequence was complete.	
--	---	--