Absurd teater.
Ikke-Aristoteliske dramaturgier i retorisk lys

af Jan Esmann, kunstmaler, cand. mag og B.Sc.

© Jan Esmann 1996,

Jan Esmann, 1993

TROPER OG DRAMATURGI

Modernismen har udviklet forskellige varianter af dramaturgi, men de bestemmes i almindelighed ved blot at være anderledes, end det man havde før - dvs. de bestemmes under eet som ikke-aristoteliske. I nær-væ-r-ende artikel vil jeg søge at opstille en positiv typologi af de forskellige ikke-aristoteliske dramaturgier således, at hver ikke-aristotelisk dramaturgi kan benævnes efter sit interne organisationsprincip og hver variant klart skelnes fra de andre.

Da vi ikke blot kan se på dramaturgiens form, men også må se på dra-ma-turgiens idéindhold, så er vores projekt i bund og grund retorisk. Den retning indenfor retorikken, der er relevant for denne typologi, er selv-følge-lig den, der beskæftiger sig med varianter over relationen ud-tryks-form/ind-holds-form, dvs. stilistikkens typologisering af troper.

Troperne kan generelt opfattes som tilhørende tre overordnede katego-rier: parabel , metonymi og metafor . Symbolsk kan de fremstilles ved T og G, hvor T er tropen og G den genstand, tropen henviser til.

I parablen tilhører T og G forskellige områder. T mister ikke sin leksikalse betydning, men frem-stiller en pointe, der minder om en pointe vedrørende G; G bliver således jævn-ført med T, uden at G træder in i T.

I metaforen tilhører T og G også for-skellige om-råder; men her træder G ind i T, sådan at T's leksikalske betydning (helt eller delvist) tilsidesættes til fordel for G (er T's leksikalske betyd-nings-indhold helt faldet bort virker metaforen kli-ché-agtig eller søgt). Et eksempel på en metafor er: "Lampens forkølede lys", hvor "lampens lys" (genstanden) falder ind under forkølel-sens (tropens) betydningsområde: svag, kraftløs, ubehjælpelig, osv.

I meto-ny-mien er der en oprindelig for-bindelse mel-lem T og G; typisk et cau-salt forhold, hvor den ene forårsager den anden, feks. for-år-sager tropen genstanden tropen henviser til. Et eksempel hvor T forårsager G kunne være: "han kan sin Aristo-te-les", hvor Aristoteles (tropen) er for-fat-teren til de filo-so-fiske værker (genstanden), sæt-ning-en egentlig vil sige at "han" kan. Iøvrigt: meto-nymi bliver ofte i litte-ra-tur--viden-skabelige kredse forstået som pars pro toto , dvs del for helhed , det er dog en fejl, for pars pro toto er egentlig en type synechdoke, der for sin del selv er en underkategori af metonymi!).

Undrer man sig over, at allegori ikke er medtaget, så minder jeg læseren om, at allegori er en specifik type metafor, der istedet for blot at fremstille en enkelt tanke, fremstiller en hel tankerække under samme billede.

PRINCIPPER FOR TYPOLOGISERING AF DRAMA

Når vi skal kategorisere forskellige dramaturgier, må vi overveje såvel form som idéindhold. Jeg skriver udtrykkeligt "idéindhold" og ikke "funk-tion", da idéindholdet ikke nødvendigvis indebærer, at værket skal have en funktion, dvs skal udvirke noget hos beskueren. Ligeledes skriver jeg heller ikke "ideologi", da ideologi er en særlig art idéindhold. Heller ikke skriver jeg blot "indhold", da dichotomien form:indhold i almindelighed henviser til værk-for-mens tema-tiske indhold. Det idéindhold, jeg sigter mod, går forud for dra-ma-turgiens idé og derfor også forud for værkets tematiske og/eller narra-tive indhold; på samme måde går dra-maturgiens form-prin-cip-per forud for værk-form-en, hvorved dramaturgiens form og dens idé-ind-hold kan side-stilles som drama-turgiske principper.

Vi kan altså med de to: formprincip og idéindhold, typologisere drama-tur-gier efter tre kri-te-rier: arten af formen, arten af idé-ind-holdet, eller arten af rela-tionen mel-lem form og idéindhold. Da formprincip og idéindhold kan sides-til-les som drama-turgi-udformende prin-cip-per, så bliver det ugyl-digt at typo-lo-gisere drama-turger efter den ene af de to frem for den anden. Vi har da kun tilbage at typologisere efter rela-tion-en mellem form-prin-cip og idé-indhold.

Formprincippet afgør dramaets fremtrædelse, hvorimod idéindholdet ikke træder frem andet end gennem formen. Formen kan da forholde sig til idé-ind-holdet på flere måder: parabolsk, metonymisk eller meta-forisk samt: mytisk. Den mytiske dramaturgi er naturligvis Aristoteles' dramaturgi - jvf. hans egen bestemmelse af dramaets arché (dets urprincip eller grund-lig-gende væsen) som mythos.

Endelig skal det bemærkes, at de forskellige typer af dramaturgi ikke udelukker hverandre: en dramaturgi kan overordnet være feks, meto-ny-misk, men alligevel have elementer i sig af feks. en mytisk dramaturgi. Den mytiske dramaturgi tjener beskuerens empati. Uden empati bliver dramaværket, for beskueren, let kedeligt eller latterligt; er det ikke dra-ma-tur-gens hensigt at hans stykke skal være kedeligt eller latterligt, kan han ind-arbejde passager, eller et gennemgående underordnet forløb, af mytisk drama-tisk art. Dette er meget almindeligt.

Jeg vil i det følgende vise, at de tre tropers typologi, sådan som jeg har fore-slået den ovenfor, kan bruges til at typologisere ikke-aristotelisk dra-ma---turgi i tre overordnede kategorier, som jeg vil benævne efter rele-vante trope. Før vi går i gang med det, må vi dog først forstå, hvad der menes med ikke -aristo-te-lisk. Og for at forstå det, må vi først forstå, hvad der menes med Aristo-te-lisk . Dertil må vi forstå Aristoteles' Poetik i forhold til hans filosofi.

ARISTOTELES' "POETIK" OG ARISTOTELISK DRAMATURGI

Aristoteles skrift "Poetik" kan ikke dateres nærmere, men det er tydeligvis et sent arbejde, da dets tankegang bygger på, og eksplicit henviser til, tid-lig-ere værker, bla. "Retorik", "Politik" og "De Anima". Disse henvisninger til de tid-ligere filo-sofiske værker er fornylig blevet gransket og det synes sådan, at Aristoteles poetik er langt mere indskrevet i hele hans filosofiske sys-tem, end man aner ved en umiddelbar gennemlæsning. Aristoteles var ikke drama-turg, og hans poetik er, mere end et dramaturgisk kompen-di-um, en filo-so-fisk analyse af det materiale af tragedier, han som athener havde kend-skab til. Hans metode består i grove træk i at først bestemme sit em-nes arché (ajrchv): dets grundprincip og ophav. Arché fremtræder i et be-græn-set felt af mulig forandring, de såkaldte meta-bolé (metabolhv) ; dem vil han dernæst bestemme. Aristoteles' projekt i "Poetik" er da at udtænke og kategorisere disse metabolé, ikke at opstille en dogmatik.

Han paralleliserer ind-gående digterværket med et dyr, explicit sådan at værkets form jævnføres med dyrets velproportionerede fremtoning. Derved siger han implicit, at denne forms (værkformens) indhold, mythos (mu`qoß), kan jævnføres med de levende væseners sjæl, arché (ajrchv) . Mythos er for Aristoteles trage-diens arché, dets grundprincip. At han virkelig intenderer denne jævnførsel sandsynlig-gøres ydermere af Aristoteles' særlige variant af mime-sis-tanken. For Aristoteles er mimesis ikke en tom kopi af den ydre fremtoning, som for Platon, men en gengivelse og frem-kald-else af sjæle-lige ur-tilstande, hvorfor kunsten, som naturen, må have en egen arché, der er en imitation af de levende væsners arché. Arché er en konsis-tent enhed og dramaets arché: mythos, må følgelig også være det. Det, der er i splid med sig selv, er ikke arché, men metabolé; Aristoteles har dermed et metafysisk grundlag for opfattelsen af dramaets grund-lig-gende enheder, ikke en formel dogmatisk. Hans Poetik er en filosofisk udreden af de meta-bo-lé, forandringer, denne dramaets arché: mythos, udfolder sig i.

Traditionelt har man misopfattet Aristoteles Poetik sådan, at den skulle være et dramaturgisk kompendium for tekstforfattere. Poetik'en blev ophøjet som norm i renaisancen med hele dens øvrige plat-dyrkelse af Aristo-telisk filosofi. I 1570 skrev Castelvetro en introduktion til Poetik, der for-mu-le-re-de de "Aristoteliske regler" (og for første gang benævnte dem sådan) om drama-ets tre enheder: tidens, stedets og handlingens enhed. Aris-tote-les selv nævner kun een gang tid i forbindelse med dramatisk hand-ling, nem-lig i kap. 5, hvor han påpeger at tragedien "søger at holde" sin han-dling inden for et enkelt døgn, hvorimod epos'et ikke søger at over-holde nogen tidsgrænser. Der ligger ikke i udtrykket "søger at holde" nogen rigid regel, men tvært-imod en registrering af, at de tragedier, Aristoteles kender til, ikke kan skarpt kategoriseres med hensyn til deres handlingers tidsforløb. Aristoteles præciserer siden, at tidsspan'et af trage-di-ens hand-ling skal underordnes, ikke en tidslig norm, men et funktionelt behov: "For at give en simpel definition; en længde, der enten ud fra sand-syn-lig-hed eller nød-vendighed giver plads til en forandring fra sorg til lykke, eller fra lykke til sorg, er den rette længde at overholde" (kap.7). Tiden er såle-des underord-net stykkets emotionelle spændvidde, hvilket er naturligt nok, da Aristote-les med tragedien først og fremmest vil katarsis: publi-kums emotionelle renselse.

Om stedet har han heller ingen rigid regel, men skriver om tragedien, at det er "ønskeligt" om den holder sig til en enkelt lokalitet, igen til for-skel fra epos'et. Derimod er han kompromisløs om handlingens enhed, og alene dér finder vi det, der kommer nærmest nogen rigid regel i hele hans Poetik. Dette giver os idag den mærkelige situation, at det, der tra-ditionelt kaldes Aristotelisk drama-turgi, ikke har så meget at gøre med Aristoteles som med renaisancens verdensopfattelse.

Dog er der elementer, der med rette kan kaldes Aristoteliske: de drejer sig om mimesis og katharsis. Aristoteles mimesis er, til forskel fra Platons, ikke et spørgsmål om at digterværket efterligner en formmæssig efter-lig-ning af en sand idé. Aris-to-te-les skriver ligefrem at hans mimesis er under-lagt den poetiske virkning frem for naturalisme: det umulige, der virker over-be-visende, er at fore-træk-ke frem for det mulige, der ikke virker over-be-vi-sende (kap.24). Digterværket skal ikke udsige faktiske historiske begi-ven-heder, men universelle sand-he-der om menneskelivets forhold (kap.9). Det er besynderligt at Aristoteles, når man samtænker disse to passager, synes at gøre sig skyldig i den naivi-tet, at sætte lig-heds-tegn mellem over-be-vi-sende troværdighed og uni-versel sandheds-værdi.

Imidlertid må man skelne mel-lem to projekter hos Aristoteles: den ene vedrører mimesis og dens epi-ste--mo-logiske værdi, den anden vedrører empati og dens kulmination i kathar-sis. Aristoteles af-græn-ser eksplicit de universelle sandheder, der gælder for et digterværk, som "den slags ting en bestemt karaktértype sand-synligvis, eller nød-ven-dig--vis, vil sige eller gøre i en given situation" (kap.9). Dermed har han knyttet det til katarsis, thi katarsis kommer af empati med en troværdigt handlende person, hvis handlinger fører til lidelse og frygt.

For Aristoteles kan digter-vær-ket have større sandheds- og erkendelses-værdi end det histo-ris-ke dokument. Hans mimesis er således epistemisk og af en helt anden kvalitet end Platons illusionistiske mimesis. Aristoteles' mime-sis er på et andet niveau end idéen om, at digter---værket må søge at være naturalistisk ved at overholde tidens, rummets og handlingens en-hed, for hans mimesis er receptionsorienteret. Målet er publikums katar-sis; katarsis kræver publikums indleven i stykket og indleven kræver em-pa-ti; empati kræver troværdighed og troværdighed kræver mimesis. Jo mere troværdig, jo stærkeste empati og dermed større katarsis.

Digterværkets overordnede nytte er at fremkalde katarsis, hvilket gør at vi kan bestemme Aristotelisk mimesis endu mere præcist: for at frem-kalde katarsis må tragediens mimesis ligge på det emotionelle område: med-føl-else og frygt. For at efterligne følelser er det dog nødvendigt at efterligne, deres udtryk: handlinger. Det kan således ved en naiv læsning tage sig ud, som om Aristoteles vil efterligne ydre fænomener (og følgelig sætte krav om enheder i tid, mv.), men der et kun hans middel.

Ovenstående skulle have tydeliggjort, at en reflekteret læsning af Aristote-les' "Poetik" afslører, at Aristoteles først og fremmest er ude i et epistemol-ogisk og et etisk-terapeutisk ærinde. Han overfører sin filosofiske metode til digtekunsten og søger dermed at bestemme de digtekunstens kategorier og principper, der tjener til at nå de epistemologiske og etisk-terapeutiske idealer han sætter allerede i værkets indledende kapitler. Hans formelle poetik er altså ikke tænkt normativt, dvs som et mål i sig selv, men som en hjælp til at nå et mål. For at en poetik og dramaturgi skal være Aris-totelisk, må den altså principielt beskæftige sig med dette mål (katarsis), og en ikke-Aristotelisk dramaturgi må først og fremmest have et mål, der afviger fra det. Blot fordi en dramaturgi benytter samme midler som Aristoteles', mens målet er for-skel-ligt, kan vi principielt ikke tillade os at kalde den dramaturgi for Aristo-telisk. Imidlertid er traditionen blevet sådan, at den formelle drama-turgi, Aristoteles udtænkte til at nå sit mål, betegnes Aristotelisk Drama-turgi; mere korrekt vil det dog være, at betegne den Lineær Drama-turgi efter dens form og teleologiske orientering (hvorfor, vil jeg uddybe senere).

Aristoteles Formelle Dramaturgi
Mytisk Dramaturgi (Lineær Dramaturgi)

Dramaet har seks elementer: Plot, figurer, dialog (tanke), diktion, sang og scenografi - nævnt i den orden, hvori Aristoteles prioriterer dem.

Plot og Figurer

Plot definerer Aristoteles som "den velordnede præsentation af begiven-heder" (kap.6).

Aristoteles vil empati og katarsis. Det er er hans synspunkt, at det er figurernes karaktértræk, der gør dem til, hvad de er, men deres handlinger, der afgør om de er lykkelige eller ulykkelige. Derfor giver A. handling større vigtighed end karaktér og definerer følgelig det vigtigeste dramatiske ele-ment som et velordnet handlings-forløb, der leder frem mod en emotionel klimaks; dvs leder frem mod at figurerne ender lykkelige eller ulykkelige.

Plotets elementer er ligeledes underordnet kravet om empati og at kul-mi-nere i emotionel forløsning. Han finder at de bedste ementer, til at opnå det, er vendepunktet og genkendelsen, hvorfor han betegner dem de vigtig-es-te elementer af plot. Dem vil jeg vende tilbage til.

Karaktertegning

Karaktererne skal afsløre sig gennem handling, hvorved karaktér-frem-stil-ling bidrager til at drive plottet videre. Alle sådanne tegn på karaktér må under-ordnes det overordnede plotforløb og have en passende plads i dets frem-drift. Karaktéren afslører sig gennem personens preferencer. Prefe-ren-cerne bør primært vise sig i handling, sekundært gennem diktion, tertiært må de ytres direkte. Har figuren pre-fe-r-ence for det gode, vil publikum mene om ham, at han er god. Karakteren må være troværdig og det indebærer, at han må være konsis-tent. Aristote-les pointerer (kap 17), at når man frem--stiller personer med dårlige karak-tértræk, så som hidsighed eller flegma, man så samtidig viser dem som anstændige mennesker, der i anden henseende er beundringsværdige.

Dialog (Tanke)

Aristoteles finder at dialogen skal sige, hvad der er muligt og passende un-der de i stykket givne forhold. Dialog skal først og fremmest under--ordnes handlingen og i anden omgang karaktértræk. Den skal forbe-holdes at sige det, "der ikke på anden måde (dvs gennem handling) kan gøres åbenbart" og dermed får dialog som sekundær funktion at bære vidnesbyrd om karaktér. Om de øvrige elementer har han ikke meget at sige.

Handlingens Enhed

Plottet skal have enhed. Og da Aristoteles sætter handling over karaktér, så finder han, at den enhed ikke kan tilvejebringes simpelthen ved at styk-ket er om en enkelt person, men alene ved at lade handlingsforløbet udgø-res af dele af een enkelt aktivitet (kap.8). Og den aktivitet skal være så godt repræsenteret i forløbet af de enkelte episoder, at man ikke finder nogen del af den overordnede aktivitet mangler, ej heller må nogen enkelt-handling være overflødig, så den overordnede handling havde været lige så godt repræsenteret om man fjernede pågældende enkeltdel.

Hver enkelt del skal med andre ord have en funktion i stykket med hen-syn til at fremstille den overordnede aktivitet, ydermere skal enkeltdelen være led i en causalitetskæde, der går gennem stykket, sådan at hver del fremstår som en nødvendig konsekvens af det foregående og leder frem til klimaksen (kap.7&9). Det, der virker tilfældigt (ex machina) bevirker ingen stærk empati. Plottet skal helst følge een kausalitetskæde, sådan at man følger een persons fald fra lykke til sorg (eller omvendt); ringere, skriver Aristoteles (kap. 13), er det plot, der følger to eller flere. Handlingsforløbet bør altså udspinde sig om een persons interesse i en enkelt sag, dens en-hed består i at følge den sags komplikation og forløsning (kap.18). Hand-ling-ens enhed tilvejebringes desuden ved ikke at lade noget medtages i styk-ket, der ikke bidrager til enten komplikationen eller forløsningen deraf. Ydermere, må det, der indrages i stykket, springe ud af omstæn-dig-hed-erne i stykket; han udelukker således brugen af deus ex machina .

Plottets Kompleksitet

Indenfor handlingens enhed er der flere muligheder for at gøre plottet kom-pliceret. Aristoteles skelner mellem et simpelt og et komplekst plot. I det komplekse vender skæbnen sig uventet for hoverpersonen ved at han pludselig opdager nye oplysninger eller ved at magtforhold eller status (el.lign.) pludse-lig vendes. Det simple plot har ikke sådanne vendinger eller opdagelser og forløber kontinuerligt fra komplikation til resolution.

De nye oplysninger kan være af mange typer. Man kan opdage noget, der fører fra naivitet til klarsynet handling eller til følelser som vrede, had, osv. Den stærkest virkende opdagelse er den, der samtidig medfører en vending (kap.11), for den vil fremkalde enten medynk eller frygt. Ydermre vil en sådan opdagelse med vending pege direkte mod forløsningen og an-tyde, at den vil være enten stærkt lykkelig eller ulykkelig. Aristoteles finder det typisk, at det, der opdages, er en persons sande identitet; hvadenten den ene kender den anden, eller begge hverandre. Odagelsen kan komme som en uundgåelig og pludselig følge af begivenhedernes gang, og det er det bedste. Næstbedst er det, hvis opdagelsen kommer som følge af en deduk-tion og trediebedst hvis den udledes af åbenbare tegn, som feks. ar, smykker, osv.

Frygt og medynk er hvad digterværket handler om, og det er de to følelser, værket skal fremkalde i beskueren. De kan ikke fremkaldes ved at lade helten skade sin fjende, eller ved at skade en person, der er helten indifferent. Og at være indifferent vil selvfølgelig sige, hvis personen eller den foranledigede skade er ligegyldig for den overordnede aktivitet, for plot-tet. Omvendt har det stor effekt, hvis den skade, der forvoldes, vedrører to, der står hinanden nær, sådan at den ene tilfører den anden skade, eller blot den ene tilføres skade af en fælles fjende. Aristoteles kategoriserer tre omstændigheder, hvorunder sådanne handlinger kan udføres (kap.14).

Mest effektivt er det, hvis en person, der er ved at udføre en grusom handling mod en anden, er uvidende om at offeret er hans egen slægtning eller fælle, og så netop i gerningsøjeblikket indser den tragiske fejl og undlader at udføre handlingen.

Mindre effektivt er det, hvis erkendelsen af at have begået en udåd mod en slægtning/fælle først kommer senere. Det er mindre effektivt fordi en handling mod en fjende ikke har tragisk effekt og ikke fremkalder empati ud over almindelig medfølelse med en skadesramt, men glæden over at se en fjende lide opvejer denne. Den eneste værdifulde effekt ved denne mu-lighed er, når gerningsmanden siden opdager sit rette forhold til offeret, for det kommer som en tragisk overraskelse.

Mindst effektivt er det, hvis den, der begår handlingen, hele tiden er fuldt klar over de rette forhold. Uden dramatisk værdi er det, hvis perso-nen i gerningsøjeblikket fortryder, for det virker blot chokerende; da ingen lidelse er fremkaldt, har det ingen tragisk effekt og derfor ingen funktionel plads i plottet.

Aristoteles vil med sin poetik bl.a. korrigere tidligere opfattelser af kunst og drama. Jeg har ovenfor antydet, hvordan han i sin mimesis-opfattelse går i rette med Platon, men også i sin causalitetsopfattelse går han i rette med en tidligere dramatiker: Aristofanes (ca. 445-385 f.kr.). For Aristote-les er det et ubetinget krav, at episodernes rækkefølge ikke må være vilkår-lig: den ene episode skal være en konsekvens af den foregående. Men i Aristofanes' komedier kan hele passager udmærket udelades eller flyttes uden at det forstyrrer. Hvad da er den samlende factor i Aristofanes komedier? Det er karak-téren. Karaktéren er endnu et princip Aristoteles giver sig til at nedgøre i sin poetik til fordel for handlingen. Dernæst er Aristofanes' ordnende princip parablen, mere end myten. Hos Aristofanes finder vi således, ironisk nok allerede før Aristoteles, de tidligeste skud til de ikke-aristo-teliske dramaturgier.

IKKE-ARISTOTELISK DRAMATURGI

I. Metonymisk Dramaturgi
(Cirkulær Dramaturgi)

Aristotelisk dramaturgi orienterer sig om et handlingsforløb og interesserer sig kun for karaktér som argument for normen om, at de enkelte figur-ers handlinger skal være konsistente. Derimod vil den metonymisme drama-tur-gi orientere sig om karaktér og udlede handlingsforløbet af karak-téren. Den metonymiske dramaturg vil derfor kun i anden omgang (hvis over-hovedet) være interes-seret i at fremstille en begivenhedernes lineære cau-salitet; han vil i første omgang være interesseret i karaktérens til-stand. Han tager udgangspunkt i en karaktér og spørger: hvilke hændel-ser vil den karaktér afføde og hvilke sammenhænge vil den indplacere sig i? Dramaets begiven-heds-for-løb, dets plot, er da dramaturgens svar.

Denne dramaturgi er i rendyrket form en temmelig ny udvikling i dra-ma--turgiens historie, vel næppe ældre end en generation eller to. Den er bedst kendt fra andre genrer end teatret, f.eks. Kieslowski's og Tar-kowski's film. At det er sådan, må ikke undre, da den ved sin meto-ny-mi-tet forlader sig stærkt på billeder, i mindre omfang på dialog og slet ikke på hand-lingers causalitet som det kendes fra det Aristoteliske fatalistiske plot.

Den metonymiske ikke-Aristoteliske dramaturgi har flyttet dramaets mime-tiske funktion fra handling til karaktér; og vel vidende at karaktér kun kan fremstilles gennem karaktérens handlinger og omgivelser og de to's samspil, så bliver det dramaturgiens princip at fremstille karaktéren metonymisk. Det har radikale konse-kvenser, for da hele Aristoteles' dra-ma-turgi har som premis, at dramaets arché, dets mythos, er en hand-lings-struktur, så har dette skift i mimetisk funktion ugyldiggjort Aristo-te-les klassifi-ce-ring af dramaets metabolé og dermed hele hans poetik. Denne meto-nymisme type ikke-Aristo-telisk dramaturgi sætter dramaets arché som en karak-tér-struk-tur. Den er enig med Aristoteles at karaktéren viser sig gen-nem hand-ling-, tale og relationer til andre mennesker, hvor-ved fablens meta-bolé stadig bliver klassificerbare som handlinger i bredeste forstand, men det ord-nen-de princip er ikke læn-gere handlingers causalitet, thi hand-ling-erne er enten for-år-sagede af karaktéren, eller karaktéren ordner sig og sit liv efter såvel omverdenens handlinger som sin hele situa-tion iøvrigt. Det ordnen-de princip bliver følgelig den centrale karaktér.

Pudsigt nok bliver denne dramaturgi på nogle måder mere Aristotelisk end Aristoteles' egen dramaturgi, for arché er menneskets sjæl og Aristote-les ser dramaets arché som mythos. Aristoteles havde da kun været konse-kvent, hvis han i sin dramaturgi havde sat karaktér før handling; for da arché er en væren, og handling kun en metabolé, et foranderligt udtryk, for den væren, så må dramaets mythos ligeledes antages at være knyttet til det handlende subjekts karaktér forud for handlen.

Aristoteles har ret, når han hævder at karaktéren viser sig i handling, men han er inkonsekvent over for sin filosofiske metode, når han ikke overvejer denne karaktérens integration i metabolé og istedet interesserer sig for mimesis: at repræsentere den karaktér via handlinger, og alene lader metabolé gælde pathos: at få følelserne forandret til sorg og med-føl-else. Han splitter, uden at gøre sig overvejelser derom, karaktér og meta-bolé på en uacceptabel måde. Når han ikke kan anerkende deres en-hed, så er det fordi han har en forudindtaget opfattelse af dramets plads i sam-fund-et, som han end ikke begynder at diskutere endsige retfærdig-gøre. Han for-ud-sætter at dramaets funktion er at bibringe publikum katarsis. Der-næst tager han afsæt i, at det der får publikum til at føle mest sorg og med-følelse, er at se nogen lide. Allerede dér har han handingsbestemt teatrets funktion, thi at se nogen lide kræver ganske logisk (og netop hér-fra er Aristoteles' følgeslutninger upåklagelige) at nogen udsætter nogen for lidelse; dvs handling.

Havde Aristoteles ikke haft sin bagved liggende idé om dramaets funk-tion, så havde han kunnet give den anden side (dvs. ikke handling) af karaktérens metabolé plads: subjektets oplevelser af og samspil med sin umiddelbare situation. Subjektets handling bliver derved supleret med subjektets oplevelse af, og tilstedevær i, sin situation. Handling kan således ikke længere kræves at være noget, der i en causal kæde skal føre mod lidelse og sorg. Handling vil da være noget, der kredser om subjektets oplevelse af sig selv og sin situation uden nød-vendigvis at bevæge sig mod en klimaks af nogen art.

Når jeg betegner denne dramaturgi metonymisk, så er det fordi dens stof, dramaet, er centreret om et centralt subjekt og i alle tilfælde står for dette subjekt. Dramaets ordnende princip er således et metonymisk forhold til en sjælstilstand i det centrale subjekt. Der er ikke tale om at dramaets dele er symbolske eller metaforiske, men om, at det liv og den kontekst hovedpersonen optræder i, er en del af hovedpersonens hele væsen og væren. Disse dele står metonymisk for en central til-stand eller idé i hoved-personen.

II. Parabolsk Dramaturgi (Det Episke Teater)

Ordet "parabel" betegner i klassisk stilistik det, at lade en dagligdags hændelse repræsentere, eller pege hen til, en almengyldig sandhed. For så vidt kan fablen eller plottet i Aristoteles' dramaturgi også være parabolsk, men når man lader drama-turgien forme sit stof ud fra den premis, at den skal være parabolsk, så har man lagt et ordnende princip ind før Aristoteles skæbne-princip.

At drama-et bliver parabolsk har to vægtige konsekvenser: a) skæbneprincippet bliver ikke førsteprincip, men et underordnet princip; b) mimesis bliver underordnet dramaets opakicitet. For at kunne virke parabolsk, må dramaet gøre opmærsom på sig selv som drama; kun derved kan det stå klart, at dramaet peger hen på en anden betydningssfære, der ligger udenfor dramats egen sfære.

Aristoteles' dramaturgi vil med sit lineære kausalitetskrav altid pos-tu-lere, at mennesker uundgåeligt føres mod en på forhånd afstukket (men på forhånd uigennemskuelig) skæbne. Dette afgrænser dramaets parabolske potentiale til fatalistiske udsigelser. Lægger dramaturgen i stedet para-bel-kri-teriet forud for fatalismekriteriet, så har han mulighed for at lade fa-blen være parabel for hvad som helst, i særdeleshed vil han med sin fabel kunne stille spørgsmål ved selve skæbnetanken, thi det er jo implicit i selve denne dramaturgis grundprincip, at der er et ordnende princip forud for skæbnen, hvorved selve skæbne-idéen allerede af formen er grundstødt.

Denne form for dramaturgi er fremsat af Brecht som en ikke-aristotelisk dramaturgi; han betegnede sit teater "episk". Brechts fundamentale forskel fra Aristoteles er hans afvis-ning af dramaets mytiske struktur til fordel for dens parabolske. Han går i rette med Aristoteles' dramaturgi, når han skriver:

Ikke-aristotelisk dramaturgi ville på ingen måde sammenfatte de hændelser, som den fører frem, til en uundgåelig skæbne og udlevere mennesket til denne skæbne, hjælpeløst, omend skønt og betydningsfuldt i sine reaktioner. Den ville tværtimod netop lægge denne "skæbne" under sin lup og afsløre den som men-neskelige intriger. (Om Tidens Teater, p.204-5)

Den lineære dramaturgi vil tilsløre at dens univers er iscenesat (den vil være mimetisk), hvor imod den parabolske dramaturgi vil åbenbare, at drama-turgiens væsen er netop iscenesat, og denne iscenesættelse er, mener Brecht, parabolsk. Når Brecht uden videre identificerer denne iscene-sætelse med parabole, så er det fordi han mener dramaet skal vise hen til et andet problemområde i den virkelige verden. Den lineære drama-turgi har, i og med at det mimetiske fuldbyrdes i illusionen, et krav om at til-sløre at den er mimetisk. Derimod har den parabolske dramaturgi et krav om at frem-træde anti-mimetisk.

Derved adskiller den parabolske dramaturgi sig også fra den meto-ny-mis-ke drama-turgi. Den metonymiske dramaturgi vil ikke fremtræde anti-mi-me--tisk og vil heller ikke vise sig som noget, der peger hen på noget væsens-for-skel--ligt fra det selv, men vil blot lade karaktérens selvudfoldelse, og diverse forhold omkring karaktéren, meto--ny--misk stå for karak-téren. Den meto-ny-mis-ke dramaturgi retter mime-sis mod et andet objekt end den line--ære drama-turgi; nemlig egentlig slet ikke mod et objekt, men mod den centrale karak-tés tistand. Den må følge-lig iscene-sætte sin mimesis radikalt ander-ledes (metonymisk). Det kan være værd at hæfte sig ved denne for-skel mel-lem den metonymiske og den para-bolske drama-turgi. Den over-ses ofte, hvor-ved de slås sammen i een kategori: ikke-aristotelisk, og dermed fejl-ag-tigt jævn-føres.

Brecht har med afsæt i formalismen gjort fremmedgørelse (verfrem-dung) til sin ikke-aristoteliske dramaturgis formprincip. Denne verfrem-dung er netop en ikke-mimetisk, og i særdeleshed anti-mimetisk, funk-tion. Men dog kun een blandt flere. Man kan feks. slet ikke tillade sig at op-fatt-e det absurde drama som en art verfrem-dungs-drama (omend det tit skér ud fra det uheldige, at Brechts dra-maturgi er blevet identificeret som ikke-aristotelisk dramaturgi per se , hvorfor al ikke-aristotelisk dramaturgi tæn-kes at benytte sig af Brechts principper). Man må sidestille absurditet og fremmed-gørel-se som to væsensforskellige ikke-mimetiske form-prin-cip-per. Om dette, og Det Absurde Teater iøvrigt, vil jeg i et senere afsnit forklare mig mere udførligt.

Udgangspunktet for Brechts dramaturgi er revolutionsdidaktisk, ikke episte-mologisk og teleologisk (som Aristoteles') eller ontologisk og un-der-søgende (som den metonymiske).

Jeg ville på teatret anvende den sætning, at det ikke bare kom-mer an på at forklare verden, men på at forandre den (Om Tidens Teater, p.245)

Brecht vil vise, at verden kan, og i særdeleshed bør, forandres. Følgelig må han afvise Aristoteles' identificering af dramaets arché med mythos. Mytens premis er teleologi, og det skulle, alene med afsæt i modernismens dramaturgier, være selvindlysende, at Aristoteles ikke har præsteret nogen filosofisk tour de force ved at identificere dramaets arché med mythos, men blot har erklæret sin skæbnetro. Brecht derimod er ikke skæbnetro men revolutionær. Han kan følgelig ikke, hvis vi et øjeblik tillader os at se hans søgen i lyset af Aristoteles' filosofi, identificere dramaets arché som mythos, men alene som fabula - og dermed, for at blive i formalismens dichotomi, dets metabolé som sjuzet . Dernæst vil han insistere på at fablen ikke skal være mytisk, men parabolsk, thi den må dels forklare noget andet end sig selv (typisk folkets lidelser som resultat af magthavernes undertrykkelse), dels må den føre beskueren til den almengyldige pointe, at beskuerens verden er værd at forandre og at han bør gøre noget ved det - istedet for blot at stille sig tilfreds med situ-ationen og eskapere fra det, han er utilfreds med.

Dér hvor publikum søger at eskapere, er især teatret (husk det er skrevet inden biograferne slog igennem), hvorfor det er teatrets pligt at få publi-kum til at erkende den spænding, han vil eskapere fra, og istedet få ham til at identificere den korrekt (læs: efter Brecht's hoved), og bruge den til reform af det i samfundet, der producerer den.

Disse berusende midler [ie. kunstens surrogat-tilfredsstillelser] er i visse tilfælde skyld i, at store energimængder, som kunne have været anvendt til forbedring af menneskenes lod, går til spilde. (Om Tidens Teater, p. 25, note 8, min parentes)

Hvordan vil da Brecht forme sin dramaturgi? Han er enig med Aristoteles i at dramaets indhold er relationer mellem mennesker. Han er ligeledes enig i, at stykket må fremkalde empati i publikum og at empatien fremkaldes af karaktérer i konflikt. Men hvor Aristoteles vil lade empatien kulminere i en katarsis, hvor beskueren glemmer sin hverdag og er totalt optaget af dramets imaginære virkelighed, så vil Brecht lade beskuerens empati slippe sit imaginære objekt på scenen og istedet vende sig mod sit ophav: besku-erens eget liv og sociale situation. Dertil må Brecht benytte en ganske anden strategi end Aristoteles:

Ved teknisk at gøre "indholdet" til en selvstændig bestanddel, hvortil tekst, musik og billede "forholder sig", ved at opgive il-lusionen til fordel for diskutérbarheden og ved at lade tilskueren så at sige afgive sin stemme i stedet for at opleve, komme på det rene med i stedet for at lade sig hensætte i, er der banet vej for en forvandling, som går langt ud over det formelle og begynder at få greb på teatrets egentlige sociale funktion i det hele taget. (Om Tidens Teater, p. 22)

Brecht vil lade de enkelte dele om at gøre deres eget udsagn og fortælle deres egen fortælling, hvorved de kommer til at forholde sig parabolsk til hinanden, og ikke som i tradi-tio-nelt dramatisk teater: symbolsk eller allegorisk. Det betyder at f.eks. musik-ken og scenografien ikke illustrerer og forstærker handlin-gen eller idéindholdet, men tager stilling dertil og virker forklarende eller kom-men-terende. Når han f.eks. bruger songs i musical- og varietéstil, vil sangstykket og dens tekst forholde sig enten forklarende og didaktisk eller parabolsk til det øvrige stykke, det indgår i.

III. Metaforisk Dramaturgi (Det Absurde Teater)

Det Absurde Teater er i almindelighed bestemt ved dets tematiske indhold mere end dets form; jeg vil imidlertid søge at bestemme dets dramaturgi i forhold til de øvrige. Feks. søger Esslin på intet tidspunkt at redegøre for Det Absurde Teaters dramaturgi. Hans projekt er at bestemme dets sær-egne tematiske indhold for derudra at legitimere, at de absurde dra-ma-tikere har en fælles og unik grundholdning til teatret, der retfærdiggør, at vi taler om Det Absurde Teater som et værdifuldt bidrag til teatrets reper-tiore. Ydermere konkluderer han, at den ab-surde form er den eneste mu-lige form at udtrykke det pågældende tema igennem. Esslin bemærker under-ligt nok ikke, at når han vil legitimere Det Absurde Teater som et unikt dramatisk fænomen, der er kendetegnet ved et unikt tema og et unikt formsprog, så er han ivirkeligheden ude i at ville bestem-me og for-klare et unikt dramaturgisk princip. Han når da heller aldrig frem til en, endsige tentativ, bestemmelse af Det Absurde Teaters drama-turgi.

Det synes rimeligt at forsøge en sådan bestemmelse. Vi kan tage ud-gangs-punkt i Esslins bestemmelse af Det Absurde Teaters to tematiske as-pekter og undersøge, hvordan de står i forhold til Arostoteles' Poetik og til de to ikke-sristoteliske dramaturgier: den metonymiske og den para-bolske.

Esslin skriver om Det Absurde Teater:

> In one of its aspects it castigates, satirically, the absurdity of lives lived unaware and unconscious of ultimate reality. This is the feeling of the deadness and mechanical senselessness of half-unconscious lives, the feeling of 'human beings secreting inhu-manity'. […] It represents the satirical, parodistic aspect of the Theatre of the Absurd, its social criticism, its pillorying of an inauthentic, petty society.
> In its second, more positive aspect, […] the Theatre of the Ab-surd is facing up to a deeper layer of absurdity - the absurd-ity of the human condition itself in a world where the decline of religious belief has deprived man of certainties. When it is no longer possible to accept complete closed systems of values and reve-lations of divine purpose, life must be faced in its ultimate, stark reality. That is why […] we have always seen man stripped of the accidental circumstances of social position or historical context, confronted with the basic choices, the basic situations of his existence. (Begge: The Theatre of the Absurd, p.400-401, mine parenteser)

Antonin Artaud og Eugene Ionesco er blandt de førende af Det Absurde Teaters teoretikere. Artaud skrev at samtidens forvirring sprang fra et brud mellem ting og ord, mellem ting og de ideer, der repræsenterer dem . Det var kun en naturlig følge, at en tidssvarende dramaturgi måtte afvise mytisk og episk teater og lave et princip ud af, at det talte ord enten helt skulle udelades eller fremstå ufor-ståeligt, eller, hvis forståeligt, uden sammen-hæng eller hensyn til andres ytringer. Talen skulle med andre ord ikke un-der-trykkes, men til-læg-ges en anden position og spille en anden rolle ; den bliver med andre ord udtryk for noget andet end det, den sæd-van-lig-vis er udtryk for. Udsigelsens kom-mu-ni-ka-tions-værdi ligger derfor ikke længere i det udsagte, men i dens frem-træd-el-ses-form og denne forms kon-tekst. Ar-taud skrev om den sædvanlige tale, at den ikke var et egent-ligt scenisk el-ement, men et literært ele-ment, hvorfor den i dramaet, efter hans opfat-telse, skulle bruges usædvanligt; dvs nondiskursivt eller meta-dis-kur-sivt.

Artaud ville, med de øvrige "absurde dramatikere" et sprog af gestik og bevægelse. Han ville lade alle ting spille deres rolle i scene-akti-vi-te-ten. Scenens sprog var for ham et ordløst sprog af former, lys, bevægelse og gestik.

Hvad der forsgår på scene, skal med andre ord være rent scenisk, men dog alligevel acceptere derved også at udtrykke noget andet end sig selv. Denne dramaturgi sætter altså et krav om, at det hele drama, med samt-lige dets elementer, fremstår som et unikt udtryk; det må ikke, som sprog og teater i almindelighed, gentage den konventionelle sammenhæng mel-lem udtryk og indhold. Derimod skal dets udtryk gøres så selvrefe-re-rende, at det ikke længere er ladet med mening. Og når noget ikke længere er ladet med mening, kan det ikke fungere som symbol eller parabel. Et ud-tryk, der er så selv-refererende, at det har mistet sin funktion som sym-bol-la-det-hed, fungerer natur-ligvis som metafor. At netop denne idé er et grund-el-ement i Det Absurde Teater, finder vi bekræftet hos såvel Artaud som Ionesco:

> […] the theatre must pursue by all means a reassertion not only of all the aspects of the objective and descriptive external world but of the internal world; that is, of man considered metaforically. (Artaud: The Theatre and its Double, p. 93; min parentes)

> A play cannot be explained or demonstrated, it must be acted, it is not a lecture but a piece of living evidence. If it fails to be this, it fails to be a play. […] You will find no trace of symbo-l-ism here. […] Of course it is obvious that not everyone thinks of reality in the same way as I do. There will certainly be people who will say that my idea af reality is unreal or surrealist. But personally I object to that sort of realism which confines itself to the so-called social realities. I believe, that this is not real enough. It is only a sub-realism because it stops short at a limited and impoverished human reality which has only two dimensions where it should have three. Depth is the third and indispensible dimension without which man seems to be in-complete. (Ionesco: Reality in Depth; mine parenteser)

Ionesco går tydeligvis i rette med Brechts episke dramaturgi og hans ideal om verfremdung ; verfremdung kaldes på engelsk alienation . Ionesco har aldrig lagt skjul på , at han fandt Brecht's ideologi og dramaturgi lige så naiv og klodset som Brecht fandt Aristoteles'. I det hele taget anså Ionesco ideologi for en selvhøjtidelig farce og fandt enhver, der kunne tro på ide-ologi, en nar. En klassekampens dramaturgi var for ham ikke blot en kliché uden kunstnerisk værdi, men også etisk og filosofisk vildfarelse, da den leder folk fra livets vigtige spørgsmål; denne dramaturgi identificerer han eksplicit med Brechts, som han i værdi(løshed) jævnfører med det kom-mercielle teater :

I am thinking of both the commercial theatre and the theatre of Brecht. In fact, I believe it is precisely when we see the last of eco-nomic problems and class warfare (if I may avail myself of one of the most crashing clichés of our age) that we shall also see that this solves nothing, indeed that our problems are only begin-ning. We can no longer avoid asking ourselves what we are doing here on earth, and how, having no deep sense of destiny, we can endure the crushing weight of the material world.

> This is the eternal problem if ever there was one: for living means alienation. Other problems, even those of the Brechtian theatre, only confuse the real issue of alienation - that being Brecht's theme.
> The theatre of ideologies and theses, proposing political solu-tions and presuming to save humanity, actually saves no-one. […] I have often chosen to write plays about nothing, rather than about secondary problems (social, political, sexual, etc.). (Begge: The World of Ionesco. Ionescos kursivering)

Ionesco skriver andetsteds, med tydelig henblik på det Brechtske teater:

> The writer with a thesis (the thesis which has to be demon-stra-ted is the opposite of the evidence which does not have to be proved because it it undeniable) such a writer alienates the free--dom of his characters. He tries to mold them to his own ideals and in so doing makes them appear false. He makes them into preconceived ideas. And when they do not fit into his private political framework or into a world view, which does not spring from basic human truths but is simply a borrowed ideo-l-o-gy, he will destroy, caricature or disfigure them. (Reality in Depth)

Karaktéren i Det Absurde Teater er i Aristotelisk forstand ofte incon-si-stent. En person kan hér meget vel ændre karaktér fra en yderlighed til en anden, så man kan opleve, at vedkommende først inkarnerer eet subject, siden et andet. Denne subjektets relativitet er en pointe i sig selv og lader sig kun ind-pas-se i en dramaturgi, der har aflagt sig ethvert klassisk mime-sis--be-greb. Falder karaktérens konsistens bort som formprincip, falder han-d-lings--forløbets lineære causalitet som formprincip også bort. Ligeledes kan man ikke med en inkonsistent karaktér fastholde en cirkulær (meto-ny-misk) dramaturgi, da den kræver karaktéren som centrum. Den cirkulære dramaturgis metonymiske kredsen om et subjekt kræver et konsistent subjekt for at ikke også den metonymiske fabel skal blive inkonsistent..

Etymologisk betyder "absurd": ikke at høre eller forstå. Ordet betegner desuden en manglende sammenhæng mellem elementer, f.eks i musikken: en mangel på harmoni. Det Absurde Teater definerer sig således, ved ordet "absurd", på negativ vis: fravær af konsistens, harmoni, logik, causalitet, osv.. Ionesco skriver om begrebet "absurd":

> Absurd er det, der er formålsløst. […] Afkåret fra sine religiøse, metafysiske og transcendentale rødder, er mennesket faret vild; alle hans handlinger bliver meningsløse, absurde, nytteløse. (Ionesco i: Dans les armes de la ville, "Paris" nr. 20, oktober 1957; min parentes).

Det Absurde Teaters dramaturgi er således på den ene side bestemt ved fravær af såvel orden, mening og forklaring. Ingen skæbnelære, ingen ideo-logi, ingen katarsis kan hér afføde noget formprincip. På den anden side kan denne "absurditetens dramaturgi" også bestemmes positivt; dette vil jeg uddybe senere.

Det Absurde Teaters dramaturgi synes ved sin negative selvforståelse at være den egentlige og fuld-stændig ikke-aristoteliske dramaturgi. Man må undre sig over Brechts iver for at udråbe sin dramaturgi til at være den ikke-aristoteliske . Brecht startede sin karriere med at skrive absurd teater, men har siden fraskrevet sig disse tidlige stykker; han har altså været fuldt vidende om, at den absurde dramaturgi var langt mere ikke-aristo-te-lisk end hans egen. Når han gør krav på begrebet "ikke-aristo-te-lisk" til sin dramaturgi, har det ikke anden effekt end at usprogliggøre Det Absurde Teater's mulighed for at forklare sig, hvorved han i praksis søger at komme Det Absurde Teater til livs i of-fentligheden, ganske som han kom det til livs i sin egen produktion. Dette kan ikke undre nogen i betragt-ning af, at Brecht så sit teater som led i det kommunistiske propa-ganda-apparat og i samme ånd også må have set enhver, der kunne tage opmærk-somhed fra, eller gendrive, hans teaterpolitik, som en fjende af kommunismen. Vi har kun grund til at tro, at han, som andre kommu-nis-tiske frontfigurer på den tid, mente at målet helligede midlet. Når han ud-rå-ber sit teater til "det mo-d-erne teater" er det altså ikke blot en uhørt arro-gance og nedladen-hed overfor tidens mest rendyrkede ikke-aristo-te-liske teater: Det Absurde Teater. Man kan forstå, at Det Absurde Teaters ekspo-nenter har været frustrerede over hans fremfærd.

Som grundprincip har Det Absurde Teater's talsmænd en kompromisløs respekt for menneskets selvstændighed, og de vil iscenesætte, hvor tragisk denne selv-stæn-dighed er blevet til en absurditet både i det moderne sam-fund og det moderne samfunds skinløsninger og messianske ideo-logier. Den totale respekt for menneskets selvstændighed udmønter sig i drama-tur-gisk form: man vil ikke med dramaet pådutte publikum nogen løsning, men blot aflægge et vidnesbyrd om, hvordan man mener det er fat, eller om, at man mener tiden og dens ideologiske løsninger er absurde. Publi-kum må så mene om det og gøre, hvad de vil. Man vil ikke bibringe nogen katar-sis, ikke pådutte nogen ens ide-ologi under selvretfærdige erklæringer som, at man åbner folkets øjne. Man vil heller ikke beskrive et subjekt, men simpelthen erklære, at man finder et eller andet forhold absurd og så iscenesætte den absurditet. Dette fører til, at man ikke kan erklære noget direkte. Man kan kun isce-nesætte og følgelig må alt fremtræde iscenesat. Ved den totale, og altid åbenbare, iscenesættelse bliver Det Absurde Teater i sit væsen metaforisk.

Det absurde teaters dramaturgi skiller sig således markant ud fra andre dramaturgier, men det er ikke, som tidligere berørt, en alene negativt de-fi-neret dramaturgi. Den har et positivt krav om total iscenesættelse og et positivt krav om at iscenesættelsen skal være åbenbar. Deraf følger de nega--tivt definérbare forhold omkring dens dramaturgi: at virkemidler, der tjener andet end iscenesættelse, er uønskede; feks. vil de to sider af samme mønt, mimesis og verfremdung, altid tjene et andet formål end den rene iscenesættelse: henholdsvis empati+katarisis og ideologi+propaganda. Verfremdung i sig selv er naturligvis ikke propagandistisk, men idet ver-frem-dung indtræder, så opstår der et tomrum i beskuerens forståelse af værket , som stykket straks tilbyder at fylde: denne udfyldning vil natur-ligvis være ud fra stykkets ideologi, hvorved verfremdung tjener samme ideologis propa-ganda. navnlig da hvis man, som Brecht, holder trans-pa-renter op på scene eller i foyeren, med politiske budskaber.

Det Absurde Teater ender derfor, som dramaturgi, med at være isce-nesættelsens iscenesættelse af sig selv: det kan ikke andet end virke ab-surd. I alle tilfælde vil dramaturgien og iscenesætelsen være en metafor. Og for de Absurde Dramatikeres vedkommende: en metafor for en absurd verden.

Jeg har valgt at kalde dramaturgien meta-forisk, dels fordi den, som enhver metafor, er et udtryk, der har til-side-sat sit eget betydningsindhold, til fordel for et andet, som det har ind-korporeret i sig. Når en dramaturgi tilsidesætter sit betydnings-ind-hold, så betyder det naturligvis, at den (som ovenfor beskrevet) har tilside-sat dra-maet: det vil sige alle Aristoteles' drama-turgiske koncepter: hand-ling-ens lineære kausalitet (plot), karak-tér-kon-sistens samt empati og katar-sis.

Når vi ikke uden videre kan identificere den meta-foriske dramaturgi med Det Absurde Teater, så skyldes det, at vi har dramaturgiske produkter, der må siges at bygge på en metaforisk dramaturgi, men ikke tilhører Absurd Teater: feks. happenings og i nogen grad performances. Happenings og performances har eksisteret i hele moder-nis-men, men er vel mest kendt som en tendens, der opstod i USA i 1960'erne. Som metaforisk dramaturgi vil happenings gøre et udsagn gældende uden dog at gør det gennem et nar-ra-tivt forløb, der virker parabolsk. De vil ikke lade en absurditet refe-rere til sig selv, men vil snarere erklære, at sam-fundet, kunstscenen, ideo-logier, osv (i princippet, og ofte i praksis, hvad som helst), er grotesk. Vi kan derfor ikke jævnføre happenings og performance med det absurde teater, men må dog placere dem indenfor den metaforiske dramaturgi.

Jeg har dog valgt at lade Det Absurde Teater repræsentere den metaforiske drama-turgi fordi den er repræ-senteret af så stærke og polemiske tænkere som Artaud og Ionesco, der gik i åben debat med tidens øvrige teater. Happe-nings-folkene var ofte folk fra andre kunstgrene, typisk billed-kunst-nere, der ikke var drama-tur-gisk orienterede, men generelt kunstfilosofiske, provokatører eller eksperimenterende. Det synes der-for rimeligt at støtte sig til Ionesco og Artaud, da deres teater er rendyrkede eksempler på metaforisk dramaturgi.

Det har vist sig, at ikke-aristotelisk (ikke-mytisk) dramaturgi er mange ting, og at man kan få en rimelig stilistisk klassifcering af dens former ved at benytte stilistikkens tre hovedkategorier: metonymi, parabel og metafor. Man må bære in mente, når man reflekterer over denne klassi-fi-ce-ring, at der ikke er tale om stilistisk beskrivelse af elementer i dramaets manuskript eller i de scenografiske enkeltdele, men af forholdet mellem dramaturgiens formprincip og drama-turgiens idéindhold. Feks. kan et drama-turgisk set metonymisk drama således i sit manu-skript, eller sin opsætning, benytte sig af såvel mytiske som meta-foriske og parabolske elementer uden at det ændrer ved drama-tur-giens fundamentale metonymitet.

Jan Esmann
Nov. 1993.

NOTER:

1 Kyriakou, Poulheria: Aristotles Philosophical Poetics, in: "Mnemosyne", Vol. XLVI, Fasc 3 (1993), p. 344-355.
2 Metafysik 1052a15ff.
ajrchv er de levende væseners sjæl, jvf. DeAnima 415b8.
3 Den russiske formalisme skelner mellem fabula og sjuzet, hvor fabula betegner fortællingens kronologiske indholdssubstans og hvor sjuzet betegner den fortalte fortælling, dvs hvordan og i hvilken rækkefølge begivenhederne fra den kronologiske fortælling præsenteres. Jvf. Thomashevsky, Boris: "Teoria literatury (Poetika)", Leningrad 1925, delvist gengivet i: Russian Formalist Critisicm, eds. Lemon & Reis, pp. 61-98.
4 The Theatre of the Absurd, Penguin, England 1980.
5 The Theatre and its Double p. 42.
6 Artaud: The Theatre and its Double p. 73.
7 Ionesco interviewet af Ronald Hayman: Postscript til Reality in Depth. Hayman bemærker, at skurken i Ionescos stykke The Lesson, meget vel kan være Brecht!
8 The World of Ionesco.
9 I denne forbindelse bør nævnes Walther Zogel's påvisning af, at Brecht's dramaturgi i virkeligheden er temmelig Aristotelisk (Zogel, W.: Deutsche Dramen, Tyskland 1966. Vol 2).
10 Anmærkninger til operaen "Mahagonny", in Om Tidens Teater.
11 Jvf. Iser, W: Der Implizite Leser, München, Wilhelm Fink 1972; og: Der Akt des Lesens, München, Wilhelm Fink 1976; samt Ingarden: Das Literarische Kunstwerk, Halle 1931.

LITTERATURLISTE

1. Aristoteles: "On the Art of Poetry", Classical Literary Criticism, trans. Dorsh, T. S. (England: Penguin, 1965).

2. Artaud, Antonin: The Theatre and its Double, trans. Richards, M. C. (New York: Grove Press, 1958, 1938).

3. Brecht, Bertolt: Om Tidens Teater, trans. Engberg, Harald. (Kbh.: Gyldendal, 1982, 1957). (Orig. "Schriften zum Theater").

4. Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater, (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag1963).

5. Cole, Toby, ed: Playwrights on Playwriting - The Meaning and Making of Modern Drama from Ibsen to Ionesco, (New York: Hill and Wang, Colonial Press1960).

6. Doubrovsky, J. S.: "Ionesco and the Comedy of the Absurd", Yale French Studies 23.Summer (1959) : 3-10. (USA: Yale University, 1959).

7. Hayman, Ronald: "Postscript til Reality in Depth . Interview med Ionesco", Encore. May/June (1958) : 11-12. (London: 1958).

8. Hind, Tage: Enten Og Eller, (Kbh.: Kimære1988).

9. Ionesco, Eugene: "There is No Avant-garde Theater", Evergreen Review 1.4 (1957) : 101-105. (New York: Grove Press, 1957).

10. Ionesco, Eugene: "The World of Ionesco", International Theatre Annual No. 2, (London: John Calder1957) 171-174. ed. Hobson, H.

11. Ionesco, Eugene: "Essays by Eugene Ionesco; (The Point of Departure & Theatre and Anti-theatre)", Theatre Arts XLII, No.6.June (1958) : 16-19. (New York: 1958).

12. Ionesco, Eugene: "Reality in Depth", Encore. May/June (1958) : 9-10. (London: 1958).

13. Ionesco, Eugene: "A Discussion on the Avantgarde Theatre", Le Theatre dans le Monde vol. VIII.3 (1959) : p. 171-203. (Bruxelles: The International Theatre Institute, 1959).

14. Jones, David Richard: Great Directors at Work - Stanislavsky, Brecht, Kazan, Brook, (Berkeley and Los Angeles: California UP.1986).

15. Kleber, Pia and Visser, Colin, ed: Re-interpreting Brecht: his influence on contemporary drama and film, (Cambridge: Cambridge UP.1990).

16. Lamont, Rosette, ed: Ionesco - A Collection of Critical Essays, (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall Inc.1973).

17. Müller, Claus Detlef: "Parabelformen hos Brecht", Marxistisk Litteraturanalyse, (Kbh.: Rhodos1974).

18. Roose-Evans, James: Experimental Theatre, (London: Studio Vista1970).

19. Ryum, Ulla: "Om den Ikke-aristoteliske Fortælleteknik", Dramatikern i Dialog med sin Samtid, (Reykjavik: 1982).

20. Suvin, Darko: To Brecht and Beyond, (Sussex, GB.: The Harvester Press1984).

21. Szondy, Peter: Theory of the Modern Drama, trans. Hays, Michael. (Cambridge: Polity Press, 1987, 1965).

22. Zogel, Walther: Deutsche Dramen, (Tyskland: 1966). (Vol. 2; Om Brecht's dramaturgi som en i grunden Aristotelisk dramaturgi).

Copyright 1998, Jan Esmann. All text and images on this site are protected by Danish, U.S. and international copyright laws. Unauthorized use is prohibited.