

KARAKTER OG HANDLING

Overvejelser over Aristoteles' poetik.

Det følgende er ikke en gennemgang af Aristoteles' "Poetik", men blot nogle overvejelser over fabelens og karakterens plads i dramaet med udgangspunkt i Aristoteles' behandling af dem. Formålet skulle være at lave en meget grov beskrivelsesmodel, der skulle være aristotelisk i den forstand, at den bygger på en sammenstilling og interpretation af en række af hans begreber, og efter opstillingen af denne, vil jeg søge at påpege nogle tilfælde, hvor den bliver utilstrækkelig og skitsere en anden beskrivelsesprocedure.

Som udgangspunkt for narrative strukturer i den dramatype, Aristoteles beskæftiger sig med, kan hans udtalelse i 10. kap. (af "Poetikken") gælde; efter at have talt om peripeti og anagnorisis siger han: "Men dette må ske ud fra selve fortællingens komposition, således at det fremgår som et resultat af, hvad der er gået i forvejen, som en nødvendig eller rimelig følge. For det gør en stor forskel om noget sker på grund af noget andet eller blot efter dette (forskellen på "propter" og "post")". Dermed er den "gode" handling i aristotelisk forstand, defineret som en begivenhedsrække hvor episoderne fremtræder som en slags følgerelationer, og dette svarer også ganske til hans krav om begyndelse, midte og slutning i kap. 7. Men ud over denne tredeling af handlingen arbejder han også med en tvedeling, i kap. 18 hedder det: "I enhver tragedie findes der både en knude (d.v.s. et handlingsproblem) og dens løsning. Knuden omfatter dels momenter uden for handlingen, men ikke sjældent også nogle der ligger inden for denne. Resten er så løsningen. Med knuden (desis) mener jeg den del af sammenhængen der går fra begyndelsen indtil den del hvor det sidste punkt er, hvorfra overgangen (metabasis) til lykke eller ulykke sker. Ved løsningen (lysis) forstår jeg så det handlingsforløb, der går fra omslaget og til enden." D.v.s., at vi kan definere denne dramatypes handling som en begivenhedsrække, der er fremkaldt af knuden og fremkalder dennes løsning, således får vi formelt bestemt tre momenter i dramaet: Knude, omslag og løsning. Det interessanteste ved dette knytter sig efter min mening til omslaget, da dette ud over den rent formelle definition får den mere indholdsmæssige bestemmelse som omslag fra lykke til ulykke eller omvendt (kap. 13) og forbindes med begrebet "hamartia". Dette begreb er forbundet med dramaets hovedperson og betegner en fejl-vurdering eller en moralsk svaghed hos denne. Hvis vi et øjeblik ser på personbegrebet eller karakteren hos Aristoteles, hedder det i kap. 2, at denne er enten god eller ond (og bl. a. udfra denne skelnen defineres tragedie og komedie). I kap. 6 er der imidlertid en yderligere beskrivelse af karakterens funktion i dramaet; det hedder: "Karaktertegningen er noget sådant som klarlægger, hvordan forsættet er. Derfor er der ingen karaktertegning i de ord og taler, i hvilke der overhovedet ikke er noget som den talende foresætter sig eller søger at undgå". Karaktertegningen ses således som en fremstilling af

personens intention, og Aristoteles har før i kapitlet beskrevet forholdet mellem karakter og handling således: "Men da den digteriske gengivelse afbilleder et handlingsforløb og der handles af handlende personer, som nødvendigvis må have en vis beskaffenhed med hensyn til karakter og tankegang – det er jo på grund af disse forudsætninger vi også siger om handlingerne, nemlig personernes tænkende overvejelse (dianoia) og deres karakter (ethos), og det er i overensstemmelse med disse forudsætninger alle mennesker bliver lykkelige eller ulykkelige." Disse begreber "ethos" og "dianoia" er hos Aristoteles betegnelser for den moralske og den intellektuelle side hos mennesket, der betinger handlingen (praxis).

Hvis vi nu med de begreber, der i det foregående er søgt defineret, prøver at beskrive den dramatiske initialsituation, kan vi byggende på aristoteliske begreber forsøgsvis formulere den således: En person forholder sig til en situation, et objekt eller lignende på en bestemt måde, og hans handlinger, som har relation til denne situation, er bestemt af hans intellektuelle og etiske habitus, eller anderledes udtrykt af hans intention (der kan være god eller slet) og hans jugement (der kan være rigtigt eller forkert). På denne måde kan vi opstille den dramatiske handlingssituation som følger:

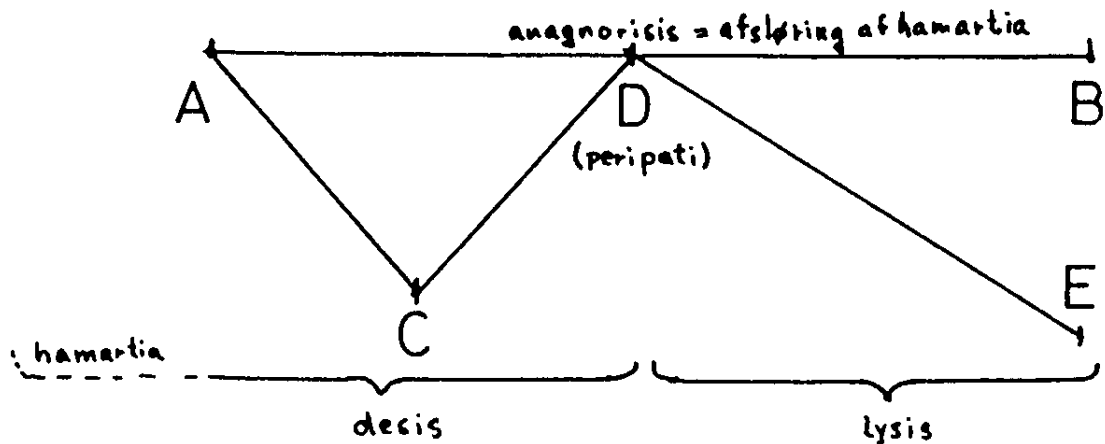
$$Hf (P's \begin{matrix} \text{ethos} \\ \text{dianoia} \end{matrix}) \quad - \quad (\begin{matrix} \text{vælg} \\ \text{undgå} \end{matrix} \quad - - S))$$

Denne notation er nok noget klodset, men det vigtige er, at vi i princippet kan definere begivenhedsrækken som konsekvenser af den i knuden indeholdte handling. I forhold til dette kan begrebet "hamartia" defineres som en fejl i personens kvalifikationer (d.v.s. i ethos eller dianoia), og i denne sammenhæng må begrebet "anagnorisis" ses, da dette jo er defineret som overgangen fra uvidenhed til viden (kap. 11), og man kan da yderligere definere "anagnorisis" som en afsløring af "hamartia" i betydningen en fejltagelse, eller som erkendelsen af en moralsk svaghed. En videre skelnen mellem hensigt og realiseret handling og disses plads i forhold til anagnorisis tillader ham i forbindelse med en bestemmelse af de mulige relationer mellem personerne (der kan være tale om venskab, fjendskab eller ligegyldighed), at opstille en handlingstypologi, idet han dog kun behandler handlinger eller hensigter over for personer, der er venner eller beslægtede.

Ud fra dette kan man sige at det komplekse drama hos Aristoteles er defineret som en transformation af en handlings betydningsmæssige indhold gennem anagnorisis og gennem peripatation en ændring af hovedpersonens status, og bedst finder Aristoteles tragedien, hvor ændringen af handlingens betydning medfører skiftet fra lykke til ulykke.

Hvis man vil prøve at illustrere en sådan dramatisk udvikling grafisk, kan man bruge følgende diagram, den lige linie betegner en mere eller fjernere i forhold til denne alt efter, om de er i overensstemmelse med denne (hensigt) eller i modsætning dertil, et sådant forløb kan f. eks. tage sig ud på denne

måde. A til B betegner intentionen, C betegner en begivenhed, der er i modsætning til personens ønske. D en begivenhed, der synes at stemme overens med dette, men som viser sig at frembringe omslaget fra lykke til ulykke, og E er konsekvensen af D.



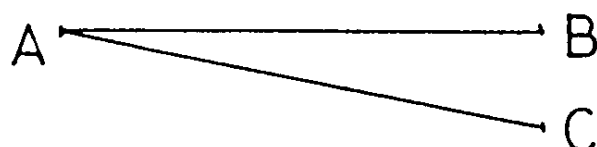
Hvis vi anvender denne grafiske fremstillingsform på en tragedie som "Kong Ødipus" får vi som initialsituation forsøget på at standse pesten, som begivenhed mellem A og C kan Kreons overbringelse af oraklets svar gælde, C betegner fra Ødipus' synspunkt en ulykke, nemlig Teiresias' hævdelser af ham selv som skyld i byens skæbne. Som begivenheder mellem C og D står Ødipus' og Jokastes tvivlen på spådommens sandhed. D betegner det endelige omslag til ulykke, dog på en sådan måde at budbringerens budskab tilsyneladende endeligt gør oraklet til skamme, men gennem denne og hyrdens videre fortælling bekræftes den tværtimod, d.v.s., at dette punkt er peripetien og samtidig anagnorisis; og ydermere består denne sidste i en afsløring af Ødipus' hamartia (der har bestået af begivenheder i desis, der ligger uden for handlingsforløbet). E fremtræder som konsekvenser af D, nemlig Jokastes selvmord og Ødipus' selvpålagte straf. Transformationen der udtrykkes i D, der betegner et sammenfald af peripetien og anagnorisis, består som før nævnt i en ændring af handlingens betydningsmæssige indhold, og en deraf opstående konflikt med dramaets værdisystem, i dette skuespil simpelt hen ved en udskiftning af to personers attributter:

	desis		lysis	
	Laios	Jokaste	Laios	Jokaste
paraitre	+	+	÷	÷
etre	÷	÷	÷	÷
	hamartia		anagnorisis	

Laios anses i desis (ved drabet) for at være fjende, men viser sig at være slægtning, Jokaste indgår i en slægtskabsforbindelse med Ødipus, der viser sig at være negativ på grund af en anden form for slægtskab (d.v.s., at vi kan definere anagnorisis som en overgang fra paraitre til etre), begge dele naturlig-

vis på grund af et værdisystem, der i sidste instans er socialt betinget. Denne opstilling er også samtidig en bekræftelse på handlingens enhed, fordi desis og lysis indeholder samme elementer med forskellig værdi.

Den diagrammatiske opstilling er en form for notation af dramaets narrative struktur, d.v.s. teksten betragtet som et hændelsesforløb, den anden opstilling kan man kalde tematisk, teksten betragtet som et betydnings- og værdisystem. Spørgsmålet bliver nu, i hvor høj grad, den her skitserede anvendelse af de aristoteliske begreber vil kunne bruges alment i beskrivelsen af dramatiske tekster. For handlingsstrukturens vedkommende gælder det, at Aristoteles selv nævner en anden mulig handlingsstruktur, nemlig den simple mythos, der grafisk kunne noteres således:



– da den jo er karakteriseret ved ikke at besidde en peripeti. I den simple mythos er der endvidere heller ikke tale om en transformation af betydnings-elementerne (som et eksempel på et sådant drama kan Aischylos' "Perseer" nævnes).

Med hensyn til den tematiske struktur kan man beskrive den formelt som en transformation af en række kvalifikationer ved et objekt og i denne forstand er der tale om en generel struktur, imidlertid afgør kvalifikationernes specifikke karakter og det i teksten implicerede værdisystem genretilhørsforholdet.

Det lidt man i Poetikken kan finde om forskellen på tragedie og komedie drejer sig om deres objekter, den første viser handlende mennesker, der er bedre, den anden mennesker, der er værre (i betydningen latterlige), endvidere nævnes der et specifikt tragisk handlingselement: lidelsen (kap. XI), der udtrykkeligt siges at være fraværende i komedien (kap. V), endelig er der en forskel i telos, da tragediens er at vække "frygt og medlidenhed", medens vi ikke med sikkerhed ved hvad formålet med komedien skulle være. Til gengæld må der udtrykkeligt gøres opmærksom på, at tragedien ikke nødvendigvis er defineret som en forandring fra lykke til ulykke, selv om det i kap. 13 hedder, at forandringen ikke skulle være fra dårlig til god men fra god til dårlig. Men på den anden side hedder det i kap. 14, at den bedste tragedie er den, hvori en ulykkebringende handling er ved at blive begået uden viden, men hindres gennem anagnorisis (eks. Ifigenia i Tauris), og som yderligere eksempler kan nævnes "Filoktetes", "Alkestis" og "Ion". Den specifikke genrestruktur bygger altså hos Aristoteles ikke på handlingens slutfase, men på personernes kvalifikationer (de skal være "gode" og af høj byrd), emnets art (det skal være alvorligt) og det sproglige udtryk (der skal være forskønt), komedien har derimod de omvendte karakteristika (dette ekspliciteres dog kun for det førstes vedkommende hos Aristoteles).

Ud fra de her anførte elementer i Poetikken er det rimeligt at betragte de to dramatiske genrer som et sæt af udtryks- og indholdsmæssige strukturer, der optræder solidarisk inden for genrerne på et givet tidspunkt som en samling af poetiske konventioner (som et eksempel på en sådan konvention kan nævnes, at den klassicistiske franske tragedie var på alexandrinere, medens komedien kunne være på både prosa og vers); endelig er der et meget væsentligt punkt i forbindelse med de to ældste dramatiske genrer, nemlig, at de i kraft af personernes kvalifikationer og status implicerer specifikke genrebundne værdisystemer. Blandinger af de dramatiske genrer kan således opfattes som krydsninger af forskellige genrebundne konventioner indenfor den enkelte tekst, og som et berømt eksempel, der samtidig berører problemet om "det rimelige og nødvendige" kan nævnes Corneilles "Le Cid", fordi der efter genrekonventionerne er en modsigelse mellem desis og lysis, d.v.s., at der ikke er nogen rimelig og nødvendig sammenhæng dem imellem. Dette fremkaldte den kendte "Querelle du Cid", hvor anklagen mod skuespillet var, at Chimenes opførsel var i strid med et socialt normsystem, og dette kan fremstilles i form af en syllogisme:

Man bør ikke gifte sig med den, som dræber ens fader
Rodrigue har dræbt Chimenes fader

Chimene bør ikke gifte sig med Rodrigue

og på grund af dette kan Chapelain (Sentiments de l'Academie sur "le Cid", decembre 1637) med Aristoteles i hånden bebrejde Corneille, at han hverken overholder kravet om rimelighed og nødvendighed eller kravet om karakterens kohærens (man kunne måske udtrykke det således, at desis var tragediens mens lysis var komediens, jvf. skuespillets undertitel "tragi-comedie").

Det forudgående var nogle overvejelser i forbindelse med Aristoteles' analyser af dramaet med kausal handlingsudvikling, hvor det lineære forløb fremtræder som en række begivenheder, der er defineret positionelt, og hvor en eventuel ombytning eller udeladelse ville bryde systemet og betyde en fundamental ændring også af den tematiske struktur; noget sådant ville jo f. eks. være tilfældet, hvis anagnorisis blev flyttet fra positionen efter handlingens effektivering til et punkt mellem hensigt og udførelse, simpelt hen fordi, der så ikke ville være tale om en intellektuel, men om en moralsk fejl.

II

Imidlertid er der en hel række dramatiske (og episke) tekster, der ikke kan gives en frugtbar strukturel beskrivelse af ud fra disse principper; det er dem, der har episodisk opbygning, og som Aristoteles omtaler ret hånligt i kap. 8 og 9. Som et eksempel på et skuespil med en sådan struktur kan Brechts "Mutter Courage" gælde. Det består af tolv episoder fra 30-års krigen og viser den stigende ødelæggelse, krigen bringer over Mutter Courage, idet den dræber hendes tre børn og langsomt forarmer hende, så hun til slut må spænde sig selv

for marketendervognen. Det er yderligere interessant ved at have en rudimentær knude i form af en spådom, der siger at alle hendes børn vil dø, og denne opfyldes i stykkets løb. Har stykket således lighedspunkter med de af Aristoteles beskrevne handlingsstrukturer, er det logik af en anden art, fordi begivenhedsrækken tilsyneladende bestemmes af det kronologiske post og ikke af det kausale propter, således at de enkelte episoder ikke implicerer hinanden, og at begreber som "begyndelse", "midte" og "slutning" samt "peripetia" i streng aristotelisk forstand vil være ufrugtbare, og man kunne for handlingsstrukturens skyld godt bytte om på flere af scenerne, ja vel endda uddele enkelte. Dette betyder imidlertid (selvfølgelig) ikke, at det ikke er lige så højt struktureret som f. eks. "Kong Oedipus", men blot at det for at bruge en rumlig metafor er vertikalt struktureret, medens "Oedipus" er horisontalt eller lineært. Grunden til denne forskel skal man efter min mening søge to steder, dels i konceptionen af knuden (Helms oversætter "desis" med "handlingsskabende problem") dels i karakterens intention. I "Mutter Courage" er der sket en generalisation af knuden, den foreligger ikke længere som en specifik individuel konflikt; men som noget alment og durativt, nemlig som en krig, der har varet så længe, at stykkets personer faktisk betragter den som en permanent tilstand. I sammenhæng med dette må personernes intentioner ses, intentionen må nødvendigvis blive mere generel, der bliver ikke længere tale om at vælge eller undgå en bestemt situation eller konflikt, men snarere om en almen holdning, f. eks. at profitere af nogle forhold, man mener ikke at kunne ændre. Handlerne bliver derved nok specifikke i den enkelte episode; men de er samtidig stereotype og danner en gentagelsesstruktur teksten igennem svarende til det iteatrivalte i det handlingsskabende problem. Hvis man skulle forsøge en grafisk fremstilling af handlingsforløbet i en sådan tekst, mener jeg stadig man kunne bruge den noget klodsede formel:

$$Hf (P's \begin{matrix} \text{ethos} \\ \text{dianoia} \end{matrix}) \quad - - S$$

men derimod ikke at begivenhederne mere kan ses som hinanden forudsættende episoder i kausal forstand, i stedet må de ses som ækvivalente udtryk for forholdet mellem knude og person:

$$Hf (P's \begin{matrix} \text{ethos} \\ \text{dianoia} \end{matrix}) \quad - - S \quad \begin{matrix} 1. \text{ episode} \\ 2. \text{ ---} \\ 3. \text{ ---} \\ 4. \text{ ---} \\ 5. \text{ ---} \end{matrix}$$

I dette skuespil fungerer personen stadig som enhedsskabende element og der er derfor stadig tale om et centralt handlingsparadigme (d.v.s. det for hovedpersonen typiske handlingsmønster), der træder i stedet for handlingsudviklingen i det "kausale" drama, endvidere opereres der med en normal kronologi og Mutter Courages stigende forarmelse betegner en rudimentær handlingsudvikling, selvom den dog især virker tematisk som en illustration af den generelle ødelæggelse krigen medfører. Brecht har imidlertid i et andet (og

tidligere) skuespil "Furcht und Elend des Dritten Reiches", brudt endnu mere radikalt med det klassiske af Aristoteles beskrevne drama, i dette er det tematiske langt den væsentligste strukturerende faktor (der er endnu en vis kronologisk struktur tilbage), og desis er ikke som i "Mutter Courage" er bestemt persons reaktion på en historisk situation, men en montage af episoder med vekslende persongalleri, dette betyder at der her sker en relativering af forløbsstrukturen, fordi det centrale handlingsparadigme, som en gennemgående person skaber i en episodisk handling, her udskiftes med en række partielle, således:

$$\begin{array}{l} \text{historisk} \quad H_1 f(P_1 \dots) - (\dots) - S_1 \\ \text{situation} \quad H_2 f(P_2 \dots) - (\dots) - S_2 \\ \quad \quad \quad H_3 f(P_3 \dots) - (\dots) - S_3 \end{array}$$

Dette bevirker, at analysen i endnu højere grad end i Mutter Courage må blive tematisk, der er ikke i aristotelisk forstand nogen "rimelighed eller nødvendighed" dem imellem, fordi de faktisk udtrykker det partikulære, som Aristoteles mente, var historiens opgave, (og dette passer i og for sig også godt med at Brecht beretter, at episoderne hviler på øjenvidneskildringer og avisnotits-er), men det adskiller sig fra denne gennem dets eksplicit proklamerede ideologiske grundlag der også kan påvises både i de enkelte episoder og deres sammenstilling, og som i forbindelse med emnet giver det sammenhæng som en kunstnerisk form for ideologisk dokumentarisme.

Det forudgående var nogle bemærkninger om narrative og tematiske strukturer i nærmere eller fjernere tilknytning til Aristoteles, og ud fra dette mener jeg, at man med fordel kan skelne mellem to typer af dramatiske tekster: den første type, hvor de enkelte begivenheder er konstitueret i forhold til et specifikt handlingsskabende problem (et motiv) og deres rækkefølge er bestemt positionelt som led i en "årsagskæde", til grund for hvilken der ligger en bestemt tematik der implicerer et bestemt værdisystem. I den anden type (som man kan kalde den tematiske) er denne "årsagskæde" brudt og de enkelte episoder forholder sig direkte til et handlingsskabende problem af mere generel art. Disse forskelle er ikke identiske med dem, Brecht finder mellem det dramatiske og episke teater, men følgende af dem han nævner, mener jeg dækker denne sontring:

motivisk
 en scene fører over i næste
 vækst
 lineært forløb
 evolutionær nødvendighed

tematisk
 hver scene står for sig
 montage
 i kurver
 i spring

("Om tidens teater" s. 19).

Endvidere må man betænke, at der her ikke er tale om absolutte modsætninger, men at der findes utallige krydsninger af de to strukturprincipper,

f. eks. i renaissance-dramaet, der ofte har flere handlinger og indlagte episoder.

Jørgen Dines Johansen

Aristoteles' "Poetik", benyttede udgaver:

"Aristoteles' Skrift om Digtekunsten", oversat af Poul Helms, København 1958

"Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art", (trans.) S. H. Butcher, Dover Publications, New York, 1951

Bert Brecht: "Om Tidens Teater", oversat af Harald Engberg, København 1960

For spørgsmålet om "rimelighed og nødvendighed" i den franske klassicisme henvises til Gerard Genette: *Vraisemblable et motivation* (hvorfra eksemplet er hentet) i "Communications" no 11, Paris 1968