

Poetik, dogmer, teatralitet

Af Erik Exe Christoffersen

Aristoteles: *Poetikken* (Det lille Forlag 2004, oversættelse Niels Henningsen, 190 sider).

Om digtekunsten selv og dens arter, hvilken virkemåde hver især af dem har, og hvordan man bør komponere et plot, hvis digtningen skal være god, endvidere hvor mange og hvilke dele der er, og også om hvad der ellers hører til denne undersøgelse – det skal vi tale om nu (op.cit., s. 35)

Aristoteles' *Poetikken* om digtekunsten og tragedien er udkommet i en kommenteret nyoversættelse af Niels Henningsen. Selve *Poetikken* fylder kun 40 sider, mens Henningsens indledning er på 56 sider, samt efterskriftet og noterne på 90 sider. Det fortæller lidt om behovet for og nødvendigheden af at kommentere og fortolke dette lille, komplicerede og uhyre virkningsfulde skrift. Henningsen diskuterer de centrale begreber som *mimesis*, *hamartia*, *mythos*, *anagnorisis*, *peripeti* og *katharsis*. Efterskriftet er en gennemgang af værkets genskrivninger og fortolkninger fra Horats, fransk klassicisme, Lessing, Goethe, Schiller, Bernays, Nietzsche, Freud til Brecht og ender med spørgsmålet om en moderne poetik. Henningsen forsøger en modernisering af Aristoteles og en fortolkning, som skaber distance til Platon og knytter Aristoteles til modernismen.

For Aristoteles er der tale om en organisk handling som fremkalder en særlig nydelse i kraft af at være »én hel og afsluttet handling, der har en begyndelse, en midte og en afslutning« (op.cit., s. 87). Det er denne enhedsskabende kraft (*logos*), som på mange måder har været diskussionspunktet og som er forskellig fra eksempelvis den episke fortælling, som kan springe i tid og rum og have fortællende, beskrivende og kommenterende dele. I Henningsens klare indføring og oversættelse er *mimesis* det strukturerende princip. *Mimesis* oversættes med *efterligning*, ikke af virkeligheden, men af dens væsen eller essens. *Hamartia* er fejlhandlingen som, til forskel fra *synd* eller *karakterbrist*, er en tragisk mulighed for miskendelse og et vilkår for menneskelig handling. Hos Aristoteles er det nødvendigt at handle, selvom det indebærer muligheden for fejlhandling. Henningsen oversætter *mythos*, som tidligere er blevet oversat med *fabel* (Erling Harsberg: *Om digtekunsten*, Gyldendal 1969) med det engelske *plot*. Dermed understreger Henningsen, at Aristoteles primært er interesseret i den kausale fremstilling af én given handling som hel og afsluttet. Det er klart en forbedring, men vækker også en anelse bekymring, og kunne have fortjent en uddybende kommentar, hvilket jeg skal komme tilbage til. *Katharsis* betyder en slag renselse og har været fortolket som moralsk ophøjelse, sjælelig renselse og i fysisk forstand som kropslig spændingsforløsning.

Henningsen opfatter Aristoteles som ikke-moralsk og forsøger at trække sin fortolkning bort fra kristendommens »medlidenhed« for at fokusere mere på det psykofysiske »medliden« som tragediens virkning: en rystelse modsvarende komediens 'sunde latter'. Dermed antydes også en forrykkelse fra det ontologiske, moralske og idealiserende til en mere konkretistisk praksis i forhold til pathos, som man finder i forskellige moderne kunstformer. På lignende måde forekommer valget af *plot*, at antyde en frigørelse fra en tematisk indholdsfokusering. Det betyder nok så vigtigt en vis forskydning fra Platons mimesisopfattelse mod en nydelse af værkets sanselige og organiske helhed.

Henningsens oversættelse er både en forenkling og nyfortolkning i forhold til eksempelvis Poul Helms (1958/1992). I tragedien som helhed, siger Aristoteles, vil der være seks dele: »plot, karakterer, sprog, tænkning, opsætning og sangene« (ibid., s. 65). Hos Helm står der til sammenligning: »1) det fortællende indhold, 2) karaktererne, 3) det sproglige udtryk og 4) den tænkende overvejelse, 5) den synlige fremstilling og 6) sangkompositionen« (Aristoteles *Poetik*. Hans Reitzels Forlag 1992).

Henningsen understreger, at *Poetikken* forsøger at bestemme betingelserne for det gode plot og i den forstand en normativ bestemmelse af primært tragedien, men ikke en regelpoetik, idet eksempelvis kravet om tiden og stedets enhed er kommet til

senere. Det er plottet i sig selv og dets virkning, som er tragediens mål. Ofte oversættes det således, at handlingen er tragediens sjæl, men hos Henningsen er »plottet tragediens grundlag og ligesom sjæl, mens karaktererne kommer i anden række« (s. 66).

Som Henningsen skriver i indledningen til *Poetikken* er Sofokles' *Kong Ødipus* (ca. 430 fvt.) et mønstereksempel på tragediens kompositionsform, hvor begivenhederne følger ikke blot efter, men på grund af hinanden. Handlingen skal være sandsynlig og nødvendig som naturens love og menneskelige muligheder. Handlingen skal rumme omslag (*peripeti*) og genkendelse (*anagnorisis*), helst som i *Kong Ødipus* i et sammenfaldende moment. *Kong Ødipus* opfylder til fulde disse normer og er måske nærmest med sin mønsterkarakter med til at skabe de formelle muligheder og normkrav. Formen hænger sammen med Ødipus' fejlhandling, det vil sige hans uvidenhed om essensen i sine handlinger. Ødipus har gjort alt for at undgå den skæbne, som er spået ham, men i sine bestræbelser har han ironisk nok realiseret sin skæbne. Pointen er, at man først retrospektivt kan se essensen af plottet.

Et træk i *Poetikken*s virkningshistorie er diskussionen om den aristoteliske eller anti-aristoteliske fortælle-mådes sandhed som den »gode« dramatik. Modstillingen mellem det organiske og uorganiske, helhed og tvetydighed går som en rød tråd gennem *Poetikken*s virkningshistorie og

tilspidses i det 20. århundrede med eksempelvis Bertolt Brechts ikke-aristoteliske dramaturgi. Det drejer sig om en forståelse af fortællepositionen som en mere eller mindre suveræn instans. Forholdet mellem det fortalte og fortællemåde implicerer en række problemstillinger. Henningsen brug af *plot* peger på et andet begreb *story*, dvs. den bagvedliggende myte, der skabes adgang til igennem plottet, på samme måde som plottet i *Kong Ødipus* skaber adgang til historien om Ødipus' skæbne. Når Henningsen så entydigt fremhæver plottet, kan det give et problem i læsningen af teksten, fordi Aristoteles tilsyneladende ikke skelner mellem plot og story. Denne skelnen er afgørende i moderne fortælleteori (se eksempelvis Iversen og Skov Nielsen: *Narratologi*, Aarhus Universitetsforlag, 2004), som netop beskæftiger sig med begrebsparret »forestilling« (story) og »fremstilling« (plot). Skelnen mellem fortællemåden og det, som der fortælles om, er central i den nyere narratologi, som i højere grad end Aristoteles sætter spørgsmålstegn ved hvem, hvorfra og til hvem, der fortælles. Det er netop genkendelsens præmis, der betvivles i mange moderne fortælleformer.

Som Henningsen skriver, er Aristoteles »den første filosofiske læser af et drama, et 'skuespil' præsenteret som en tekst, repræsenteret ved 'et stykke' – litteratur«. (ibid., s. 56), hvilket undertiden, for nogle noget provokerende, er blevet opfattet på den måde, at teksten skulle være vigtigere end teatret. Det står stadig til diskussion, men man kan begynde med læsningen af *Poetikken*.

Anders Toftgaard & Ian Halvdan Hawkesworth: *Nationale spejlinger. Tendenser i ny dansk film* (Museum Tusulanums Forlag 2003, 340 sider).

Nationale spejlinger er, som titlen antyder, fokuseret på en bestemt synsvinkel, hvor film ansues som »spejlinger af de forestillinger, der ligger i det danske kulturelle fællesskab« (op. cit., s. 8). Spørgsmålet om relationen til den nationale kultur er naturligvis central, men også problematisk, fordi der er tale om en tilgang, som reducerer filmanalysen til en afdækning af værkernes referencialitet og en social sandhedsoptik. De konkrete artikler forholder sig imidlertid meget forskelligt og minimalt til selve spejlingsmetaforikken, så faktisk kommer der ikke så meget ud af temaet. Torben Grodals artikel »De bløde følelser« analyserer en række nyere film fra 1998 til 2002. Det gør han i forhold til et begreb om den kanoniske form, der defineres i forlængelse af Aristoteles som en fremstilling af et sammenhængende begivenhedsforløb centreret omkring en persons kausallogiske handlinger. I og med at begivenhedsforløbet er koncentreret omkring personernes handlinger, usynliggøres fortælleren, og dramaturgien skjuler så at sige sine virkemidler og

virker derfor »ærlig« og »virkelig«. Det er, som om historien fortæller sig selv, fordi handlingen udvikler sig troværdigt og sandsynligt i overensstemmelse med motiv og en given situation. Komedi, og senere melodramaet, er derimod genrer som gør opmærksom på deres konstruktioner, og de dyrker de åbenlyse effekter. Også *kunsthlm* har ifølge Grodal tendens til at gøre opmærksom på sine konstruktioner, om end af andre årsager, nemlig for at problematisere repræsentation. Det gælder, som Grodal påpeger, for flere af dogmefilmene, som skaber et brud på en kanonisk fortælle måde. Modstillingen af det kanoniske og kunsthlm er måske ikke så heldig, da begge hver især både kan være kunst og kanoniske selv som anti-kanonisk. Grodal opfatter Dogme som »en slags branding, et koncept til at producere billige film og til at markedsføre disse som en mærkevare« (ibid., s. 55). Det må siges at være en radikal forenkling. Peter Schepelerns artikel »Filmen ifølge Dogme« indtager en helt anden position i en gennemgående begejstret beskrivelse af især Triers spilleregler som forhindring og befrielse – dog spores en vis tendens til forfald inden for dogmerækkerne med de sidste dogmefilm. Gennemgangen er fokuseret på regeldramaturgiens korte historie i modernismen i 1960'erne, som f.eks. OuLiPo, en italiensk bevægelse som pålagde sig selv forskellige former for mystiske og kreative tvangsregler: den samme fortælling fortælles på 99 forskellige måder eller bogstavet e må

ikke forekomme. Schepelern sætter således Dogme 95 ind i et kunstnerisk koncept og skriver om både danske og udenlandske dogmefilm. Han fremhæver Dogme 95 som en brugbar metode ikke mindst til at stimulere skuespillerne til det »menneskelige og til den kunstneriske befrielse« (s. 101). Pil Brandstrup og Eva Redvalls »Fra Babettes gæstebud til Blinkende lygter« er en glimrende gennemgang af dansk film fra slutningen af 80'erne og den internationalisering, der har været tale om. Mette Hjorts »Tak for musikken, spillemand«, Lars Brinks »Jeg elsker Dem, frøken Petersen!« og Michael Eigtveds »Folkekomedien tur/retur« diskuterer kulturarv, sprog, humor og komik. Dertil kommer fire artikler som ser dansk film fra henholdsvis USA, England, Frankrig og Japan. Det er interessant, men også forbavsende lidt som dette fremmede blik kan kaste på dansk film. Ikke overraskende er det de to tårne Dreyer og Trier, som lyser op.

Ove Christensen (red.) *Nøgne billeder. De danske dogmefilm* (Medusa 2004, 237 sider).

Antologien behandler i hver sin artikel de foreløbigt ti danske dogmefilm. Ove Christensen introducerer til det, han kalder »Nøgne billeder og usminkeede fortællinger« og tegner sig for analyser af *Idioterne* og *Forbrydelser*. De andre forfattere er Palle Schantz

Lauridsen (*Festen*), Birger Langkjær (*Mifunes sidste sang*), Torben Grodal (*Italiensk for begyndere*) Edvin Kau (*Et rigtigt menneske*) Ib bondebjerg (*En kærlighedshistorie*) Anne Jerslev (*Elsker dig for evigt*) og Christa Lykke Christensen (*Se til venstre der er en svensker*). Det er en række spændende analyser. Holdningerne til filmene er forskellige, og det gælder også analysemåderne med Grodal som den mest problematiserende, idet han mener »konceptet har vildført publikum til at søge en ikke-eksisterende enhed i de mange forskellige film« (ibid., s. 137). Der er selvfølgelig udmærket at se dogmefilmene på forskellig måde, men analyserne savner efter min mening et metodisk ståsted, hvis der skulle være kommet en lærebog i film-analyse ud af det (som Christensen antyder, det er intentionen). Dogme som kunstnerisk foranderligt princip får man ikke i tilstrækkeligt omfang diskuteret, selvom det fremgår, at reglerne både brydes og bruges på forskellig måde. Ove Christensens egen optik er nok den mest gennemarbejdede, og han ser Dogme 95 som et opgør med illusionsfilmen og den velsmurte dramaturgi til fordel for den nøgne, ikke-illuderende og derfor mere sande og autentiske film. Indførelse af virkelighedselementer er en central del af Dogme 95 og gælder brug af lys, lokalitet, kostumer med videre, og bruges også i Triers *Idioterne* til at skabe realitetseffekter, som man kender fra pornofilmene, hvor det er afgørende, at de medvirkende bedri-

ver synlig »rigtig« sex med erigerede penis som en slags test. Sex-scenerne bryder i kraft af denne dokumentarisme filmkonventionen. Men som Triers dagbog afslører, er der tale om en illusion eller konstruktion, idet der var tale om pornofilmskuespillere, der fungerer som *stand-in* for de egentlige skuespillere, og autenticiteten er således en effekt.

Selvom dogmereglerne fremmedgør eller mærkværdiggør filmsproget, bliver filmene ikke mere sand eller ærlig. Det møder blot sin tilskuer på en anden måde, som skaber en autentisk effekt. Ikke mindst *Idioterne* forlader den enhedslige og helhedslige filmkunst, idet filmen både handler om en fiktion og mediets adgang til denne. Christensen skriver: »Dogmefilmenes nøgne billeder og usminkede fortællinger er blevet *autentiske illusioner*« (ibid., s. 27). Det er rigtigt at dogme indleder et brud med illusionsfilmen, men samtidig må man tilføje, at de forskellige film genskaber en anden filmillusion, idet dogmefilmene er teatrale, teateragtige og kunstige i forhold til et normal-filmsprog.

Anne-Britt Gran: *Vår teatrale tid* (Dinamo Forlag 2004, 143 sider).

Forholdet mellem autenticitet og teatralitet er polære modstillinger i »vor tid«, hævdes det af Anne-Britt Gran. Dermed antyder hun et brud med Aristoteles' norm for dramaet, og måske også med kunstbegrebets auto-

nomi, idet hun ikke skelner mellem dagligdagens teatralitet og kunstens. Teatralitet bliver et tværmedialt udtryk, som findes i politik, medier, i økonomien og i kunsten, som er forskellige felter med forskellige logikker kunne man hævde. Problemet med bogens pointe er, at disse forskellige iagttagelsesmåder gøres ens og underlægges samme logik. Tesen er, at »vi lever i en teatral tid«, hvor der er tale om en høj grad af rollespil og iscenesættelse. Begrebet teatralitet henviser til et relationelt forhold til en betragter eller tilskuer, og er således ikke en bestemt egenskab eller et bestemt objekt, men en forestilling som avler en modforestilling om autentisk handling. Gran skelner mellem »det udtalte teatrale« og »det udtalte teatrale«. Det første er de udtryksformer som er en villet stor teatralitet, som f.eks. show, musical, opera og lignende, mens udtalte udtryksformer skjuler iscenesættelsen og virker ikke-iscenesatte eller »virkelige«. De to former kan derfor ikke diskuteres som mere eller mindre sande eller ærlige, og de kan heller ikke diskuteres som mere eller mindre fiktionelle. Der er nemlig tale om forskellige konstruktioner, som skaber forskellige effekter. Teoretisk trækker Gran på Josette Férel, Michael Kirby, Richard Schechner og Michael Fried i sin »iscenesættelse« af teatralitetsbegrebet, og historisk får hun konstrueret en modstilling mellem modernismens essentialisme og renselslængsel kontra postmodernismens urene hybrider og iscenesættelsesglæde. Hvorfor det

er teatraliteten, som er dominerende figur i tiden og ikke den skitserede *modstilling*, forbliver et åbent spørgsmål i bogen.

Gran analyserer teatralitet i forhold til økonomi, identitet, politik, medier og kunst med en række eksempler ud fra den gennemgående paradigmatisk struktur: spil, ikke-spil, ikke-ikke spil, hvor den sidste dobbelte negation ofte er mest interessant, fordi den skaber et usikkert rum mellem teatralitet og autenticitet. Bogen slutter med en diskussion af kunstscenen, hvor Gran hævder en tendens til konkretisme og virkelighedshunger, som betyder at mange kunstformer dyrker kroppens realitet og den konkrete smerte i en scenisk indramning. Den globale kunsttendens sammenlignes med terrorismen i et sammenfald med det, Gran kalder dødens æstetik og konsekvensæstetik. Dødens æstetik er hverken mimetisk eller fiktionel, men »live-opførelse« som vil bringe repræsentationen til ophør. Konsekvensæstetikken drejer sig om at være handlingsorienteret og optaget af værkets effekter og dets virkninger. Gran ser en tendens til et sammenfald i den form for aktionisme med livet som indsats, som findes i selvmordterrorismen og i den kunst, som søger en enhedslighed og en opløsning af kunstaunomien og den symbolske orden for at skabe »varige mén«. Man kunne spørge om det stadig underneden er teatraliteten som dominerer? Og hvad de »varige mén« består af? Det er bogens paradoks, at

den både hævder autenticitetens op-hør i en kompleks og flertydig virkelighed, mens den samtidig genindfører forstillingen om *varige mén* uden at diskutere om der er tale om fysiske ar, reelle traumer eller kunstnerisk effekter.

Benny Grey Schuster: *Hamlet – den sidste hævner? En teologisk læsning af Shakespeares tragedie* (Forlaget Anis 2004, 560 sider).

Hamlet er aktuel i forhold til »vor teatrale tid«. Inden for de seneste år er der tale om en omfattende genlæsning af teksten. Der er ingen undskyldning for ikke at gå i kødet på *Hamlet*, og Benny Grey Schuster gør det meget grundigt. Han mener, at tekstens konstituerende moment er tekstens tvetydighed og indre spænding omkring hævnmotivet, og at stykket derved gør en ende på genren, dens »af-løsning - om ikke direkte opløsning« og viser »dialektikken mellem offer, hævner og morder« (ibid., s. xvi). En af Schusters interessante pointer er at se *Hamlet* som en genskrivning af Sofokles' *Orestes*, og ikke – som der er tradition for – af *Kong Oedipus*. Det drejer sig om en forrykkelse fra et psykoanalytisk motiv til et hævnmotiv. Bogen rummer både teksten på dansk i Johannes Sløks oversættelse fra 1971 og engelsk samt 716 korte og længere fodnoter som diskuterer oversættelsen og mulige fortolkninger. Indledningen på 170 sider og kommentarerne fylder

således væsentligt mere end teksten, og er vel alt i alt det primære formål med bogen. Schusters intention er nemlig en grundig tekstundersøgelse, hvor hver detalje bliver vendt og drejet. Schuster forbinder læsningen med *Hamlets* virkningshistorie, diskussionen af tragedien som genre og et teologisk perspektiv knyttet til hævn-motivet og ikke mindst den overvældende litteratur om *Hamlet* som tekst og teatertradition. Figuren Hamlet er hos Schuster en *gåde* bestående af en række samtidige handlingsimpulser, ligesom stykket *Hamlet* er et gådefuldt værk, der både udspiller sig i middelalderen og i renæssancen. Hamlet er både studerende, prins, teaterinstruktør og skuespiller, han er forelsket, en god fægter, snarrådig og tøvende, folkelig, filosofisk, hidsig, tålmodig og strategisk, gal og genial. Hvorfor er han så tilbageholdende med at handle og hævne faderens død? Hvad er det som i modsætning til Fortinbras og Laertes bremser Hamlets hævn? Hvordan er hans begær til Ofelia og moderen? Hvor gammel er Hamlet? Graverscenen antyder 30 år, men hvordan forholder det sig til Hamlet som studerende? Schuster spørger imidlertid, om det er muligt at besvare disse spørgsmål, eller om det ikke er disse gåder, som er tekstens centrale pointe. Hamlet berører denne fortolkningsproblematik over for Guildenstern, som han beder spille på skuespillernes fløjte, og da denne hævder han ikke kan, svarer Hamlet:

You would play upon me; you would seem to know my stops; you would pluck out the heart of my mystery; you would sound me from my lowest note to the top of my compass: and there is much music, excellent voice, in this little organ; yet cannot you make it speak. 'Sblood, do you think that I am easier to be played on than a pipe? Call me what instrument you will, though you can fret me, yet you cannot play upon me (tredje akt, anden scene).

Du ville spille på mig, du ville bilde dig ind, du kendte mine greb, du ville trække hjertet ud af min hemmelighed, du ville spille på hele mit register, fra den laveste til den højeste tone. – Der er megen musik, en vidunderlig tone, i dette lille instrument, men du kan ikke få det til at sige noget. Men du tror ved Gud, at jeg er lettere at spille på end en fløjte. Ligeegyldigt hvad instrument du anser mig for, så kan du nok gøre mig forstemt, men du kan ikke spille på mig. (s. 345)

Replikken kan både ses i relation til teksten og i forhold til Hamlet. *Hamlet* og Hamlet unddrager sig entydige fortolkninger, men advarer også mod at tilskueren kan tro, at *Hamlet* kan bruges til hvad som helst. Hamlet *er* hverken blind, intellektuel, umoden, eksistentiel, følelsesmæssig, strategisk, kynisk, begærlig, besat af hævn og handling. Han er en refleks af kontekstens billed-rum og tager form gennem kontekstens figuration. Man kan se stykket som en forstyrrelse af tilskuerens behov for kausalitet og logik. Hamlet er i sig selv et *blendværk*, som udfordrer tilskuerens sanser. Dramaets begyndelse i mørket gør tabet af væren til en optisk og sensorisk problematik,

som medfører tekstens centrale første replik »Hvem dér?«

Det gælder for alle personerne, at de mere eller mindre fremstilles som tvetydige. Hvis tvetydigheder er gældende for personerne i teksten, gælder de også for tilskueren til teksten. På den måde er der en parallelitet mellem tekstens tematik, handling og tekstens opførelse. Verden præsenterer sig som en mangfoldighed af billeder, som skygger for virkeligheden eller afskærmer virkeligheden. Sammenhængende hermed fødes spørgsmålet om identitet, som her kommer til at betyde gennembruddet for subjektet som sanser og fortolker verden.

Man savner primært en sammenhængende fremstilling af Schuster, for læsningen af de mange noter i sammenhæng med tekstens forløb gør det unægteligt noget uoverskueligt. Endvidere er der visse uoverensstemmelser i læsningen, for eksempel mellem at ville se *Hamlet* i et aristotelisk lys hvor handlingens enhed er central og samtidig hævde at tekstens konstitution som ambiguitet eller tvetydighed er afgørende. Men under alle omstændigheder er der utrolig mange informationer at hente om teksten, *Ur-Hamlet*, Saxos *Amled* og Belleforests *Amleth*, fortolkningstraditioner og meget mere.

Peter Elung-Jensen: *Drama magi* (Undertekst 2004, 202 sider).

Det er den aristoteliske enhed og helhedsmodel, og dens kvalitative oplevelsesmåde som er den grundlæggende analysemetode i *Drama Magi* af Peter Elung-Jensen om dramaturgisk analyse, som gennem nærlæsninger forsøger at få hånd om »tekstens magi«. De fire værker, som gennemgås, er Henrik Ibsens *Et dukkehjem* (1879), Bertolt Brechts *Det tredje riges frygt og elendighed* (1938), Samuel Becketts *Vi venter på Godot* (1953) og Astrid Saalbachs *Aske til aske, støv til støv* (1998). Der er tale om fire meget forskellige dramaer, som ofte omtales som forskellige gener, som definerer sig op i mod hinanden. Ibsen kan siges at repræsentere realismen og en klassisk fortælleform med en skjult fortæller, mens Brecht repræsenterer en episk dramaform med en ekspliciteret fortæller og forskellige monterede teksttyper. Beckett er undertiden rubriceret som absurd dramatiser med en dramaform som ikke lever op til genrens forventninger om kausalitet, sammenhæng, peripeti og anagnorisis. Forventningerne til den dramatiske helhed skuffes i og med at eksempelvis »Godot« aldrig bliver afsløret hverken fysisk eller symbolsk. Endelig er Saalbach ny-realist og parafraserer både en klassisk tekst (*Medea*) og en konkret, nutidig, kriminel hændelse. Teksten kombinerer den dramatiske storform med små mindre selvstændige scener og benytter både en dramatisk og en episk form

i en understregning af værets polyfone karakter. Elung-Jensen kalder det for en »kaosdramaturgi«.

Elung-Jensen næranalyserer disse værker ud fra en oplevelsesmæssigt orienteret registrering og opfattelse af teksterne som relativt autonome, æstetiske helheder. Han redegør i øvrigt i slutningen af bogen fra s. 189 til 201 for poetik og metode, og lægger ikke skjult på, at han taler ud fra en klassisk aristotelisk dramamodel, hvor struktur, komposition og handling er det centrale og grundlaget for dramaets magi. Det peger selvfølgelig på, at væsentlige dramaturgiske strategier udelades eller nedprioriteres. Der er således ikke lagt megen vægt på analyse af værkernes forskellige fortællepositioner, værkernes måde at komponere, selekttere og iagttage det fortalte i et dramaturgisk greb. Der er tale om en prioritering af den sammenhængende fortælling som Elung-Jensen også var inde på i en tidligere bog om performance *Sanselighed* (1997). Elung-Jensen kritiserer netop her performancegenren for at give afkald på den dramatiske strukturs enhed. Spørgsmålet er imidlertid om denne synsvinkel i analysen ikke er for enkel? Jeg mener, at Elung-Jensen bliver for indforstået med det organiske helhedsudtryk:

Når det drejer sig om et skuespil vil den typiske oplevelseshelhed forløbe fra en begyndelse med eksposition, spænding, klimaksopbygning, til ét eller flere højdepunkter og en afslutning (op.cit., s. 199)

Analysen af *Et dukkehjem* er orienteret mod den fremadskridende handling. Dermed er der en række elementer i Ibsens retorik, som ikke berøres: Gentagelsesteknikken, det intertekstuelle, spejlingen af figurer og handlinger, afbrydelser, rummets retorik i form af dørrernes betydning, brændeovnsens og maskeradens betydning. Den retoriske henvendelse skaber et lag i teksten som på ingen måde er identisk med forløbets struktur. Nærmest tværtimod kan man sige, de to dimensioner skaber en intern spænding og tvetydighed i værket.

Dette betyder ikke, at Elung-Jensens næranalyser ikke er interessante. Analysen af *Et dukkehjem* afdækker en spændende konflikt mellem Noras forskellige sproglige virkelighedslag, med den pointe at den romantiske retorik i hendes oplevelsesverden forveksles med virkeligheden og faktisk spærrer for hendes tilegnelse af virkeligheden. I det hele taget er det denne tematik, Elung-Jensen genfinder, også i de øvrige stykker, og det er det, som optager ham: sproget og begrebsligheden som spærrer for oplevelsen af virkeligheden.

Elung-Jensens orientering mod den aristoteliske model er normativ. I hvert fald savner man en argumentation for denne læsning i forhold til nyere dansk dramatik, som er karakteriseret ved et opgør med den aristoteliske helhedstanke. Den kaosdramaturgi, som fremlæses hos Saalbach, og som »synes at være et væsentligt led i moderne teaters udtryksform« (op.

cit., s. 188), forsøges analyseret inden for en psykologisk optik, men tydeligvis med en vis skepsis, som hænger sammen med tekstens spændingsopløsning. Det moderne reatraliserede teater skaber en flydende karaktertegnning, en manglende konfliktløsning, en springende fortælle måde og et retningsløst rum uden en afslørende pointe eller moral. Dette teater henter inspiration fra medieverdenen, billedkunsten, musikken, turismen og andre medier, som tilfører nye receptions måder til teatret. Receptions måder som ikke trækker på tekstens spændingsopbygning. Ofte møder man den forklaring, at denne fragmentrede dramaturgi bedre imødekommer den moderne tilskuers behov for refleksivitet. Med det anti-aristoteliske teater er der ofte tale om en anti-normativitet, som selv bliver norm. Jeg skal ikke her tage stilling til disse forskellige konstruktioner, men blot pege på, at det kan være problematisk, når analysen på forhånd er funderet i et erkendelsesforhold baseret på et helhedsorienteret subjekt. En anden analysetilgang kunne være rettet mod de effekter, værket skaber både i kraft af plot og fortællepositioner.