

# Teaterteksten som metaforisk struktur

Af Peter Elung-Jensen

Denne fremstilling forsøger at vise, at det er muligt og værdifuldt at se en teatertekst som en metaforisk struktur. Jeg tager et relativt traditionelt udgangspunkt i helhedsanalyser af fire teatertekster: Henrik Ibsens *Et dukkehjem* (1879), *Forræderiet* fra 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)<sup>1</sup>. Alle fire tekster er udgivet i bogform og har været spillet på forskellige teatre. Teksterne er ret forskelligartede og skrevet over mere end hundrede år. Netop på grund af forskellene finder jeg det interessant, om de har en fælles essens, som kan nedfældes i en poetik. Her drejer det sig således om en fagpoetik, der kan føre til tanker om metode, men undervejs henter fremstillingen inspiration fra digteres og dramatikeres tanker om hvad et digterværk er for noget.

## Teaterteksten som metaforisk struktur

Teatertekstens struktur skabes af replikker og regibemærkninger, af handlinger, menneskelige reaktioner og relationer af enhver art i en scenisk, rumlig sammenhæng. Alt sammen forlenet med de betydninger der opstår i kraft af stil og dramaturgi. At strukturen er metaforisk giver disse menneskelige reaktioner deres særligt ekspressive betydning, skaber det kunstneriske udtryk – den æstetiske struktur – og for modtageren den kunstneriske oplevelse som går gennem sanserne. Med metafor tænker jeg ikke på hverdagssprogets eller reklamernes metaforer. Det drejer sig heller ikke om de mangfoldige stilistiske variationer over metaforen eller om at belyse et emne ved at overføre betydning fra et område til et andet.

Jeg taler om det grundlæggende metaforiske princip: At skabe ny betydning ved at sammenføre elementer fra forskellige, eventuelt modsatte, betydningsområder. I kraft af den metaforiske struktur danner form-indhold ét uadskilleligt udtryk. Og der findes ikke betydning uafhængig af form. Metaforen er grundlæggende for dramatikerens skabende proces. Den metaforiske struktur dannes i samspillet mellem dramatiker og omverden i videste forstand: Hverdagsoplevelser, læsning, drøm, historiske beretninger, videnskabelige opdagelser – alt kan indgå. Værket, den æstetiske struktur, er skabt som et konkret udtryk for dramatikerens oplevelse af virkeligheden<sup>2</sup>.

Det gennemgående tema i den metaforiske struktur er i de fire valgte tekster det eksistentielle: Identitet og virkelighed overfor uvirkelighed. Det eksistentielle tema udspringer af et fundamentalt menneskeligt behov for at kunne orientere sig: Hvad

er virkeligt, og hvad er ikke virkeligt? Det er forudsætningen for at turde og kunne reagere – og altså for identitet.

De tre første tekster, *Et dukkehjem*, *Forræderiet* og *Vi venter på Godot* skildrer mennesker, der gennem lang tid lægger meget energi i at holde fast i en forestilling om, hvad der er virkeligt, og kæmper for at fortrænge alt, der truer denne forestilling, for ikke at blive kastet ud i den eksistentielle krises angst. Den sidste tekst, *Aske til aske, støv til støv*, holder uvirkelighedens triumf frem for læseren og anfører nogle alternative muligheder for virkelighed.

Tekstens holdning viser sig i, hvorledes værdispændingen mellem virkelighed og uvirkelighed kommer til udtryk: Alvorligt i en bevægelse fra overfladisk lys og glæde til mørke og eksistentiel krise (Ibsen), ironisk og paradoksalt afslørende (Brecht), humoristisk og grotesk sørgeligt (Beckett) og parodisk, fragmenterende bevidsthedens virkelighedskontrol til kaos (Saalbach). I alle teksterne kommer holdningen også til udtryk i form af mulige eller utopiske alternativer til uvirkeligheden. Den metaforiske strukturs gennemgående temaholdning svarer formodentlig til den *enhedshandling*, som Aristoteles kræver for at tragedien kan være en enhed. (Aristoteles 1958, kap. 8, s. 18)

I de tre første af de nævnte teatertekster fokuseres der på tema og holdning gennem hovedpersoner. Hovedpersonernes handlinger er således centrale i teaterteksternes metaforiske struktur. I *Et dukkehjem* udtrykkes temaet gennem en relativt nuanceret personpsykologi: Nora og Helmer er fremmedgjorte i et spil mellem bevidste og ubevidste kræfter. Især Nora er en »rund« person med flere forskellige modstridende karaktertræk. Hun er følelsesfuld og ude af stand til at forstå, hvad der foregår i hende.

Hovedpersonerne i *Vi venter på Godot* har visse gennemgående individuelle og fælles træk, men i øvrigt er de bestandigt og uforudsigeligt skiftende masker. Det giver mulighed for at pointere deres identitetsproblemer. Er de overhovedet til stede – eksistentielt set – som personer? Hovedpersonerne i begge tekster påvirkes, belyses, spejles og kontrasteres af bipersoner, som således varierer betydningen af de gennemgående hovedpersonstrukturer.

I *Forræderiet* er hovedpersonerne enkle typer – struktureret af angst og småborgerlighed – som udtrykker, hvorledes en indskrænket menneskelig virkelighed kan opløses af angst, belyst af den groteske fordømmelse fra et kor. Hovedpersonstrukturerne rummer uforenelige og paradoksale modsætninger.

*Aske til aske* har en speciel metaforisk struktur med hensyn til personer, idet teksten udtrykker at bevidsthedens forsøg på at forstå og kontrollere virkeligheden, er en uholdbar konstruktion. Forestillingen om, at der findes sammenhængende personer, opløses næsten umærkeligt. Hovedpersonerne er ikke gennemgående, men optræder i afgrænsede forløb sideordnede med andre selvstændige handlingsforløb. Hovedpersonernes identitet ændres under dække af den enhed, som skuespillernes fysiske tilstedeværelse skaber. Enkle psykologiske træk som jeg-svaghed og

narcissisme hos to hovedpersoner bliver metaforiske nøglehandlinger, som udtrykker betydningen af tekstens smuldrende opløsning. At hovedpersonerne er kaos, er karakteristisk for tekstens dramaturgi.

Personerne – deres reaktioner, psykologi, tanker – er således dele af tema og udtryk. Vi oplever umiddelbart personerne som levende mennesker, fordi vi er medskabende og oplever delene som helheder. Måske især på scenen, hvor personerne lever i kraft af nærværende skuespillere. Ikke desto mindre er personerne præcist skabt som dele af et kunstnerisk udtryk. Enkle, komplekse eller opløste, alt efter deres funktion i den æstetiske struktur.

Lad os imidlertid – i overensstemmelse med vores umiddelbare oplevelse og for at undgå et alt for kunstigt sprog – tale om personer, gerne ved navn eller som »en kvindeskikkelse«. Det er jo den menneskelige virkelighed, der interesserer os i teksterne. Men for analytiske formål er det værd at tænke på, at en person er en ekspresiv struktur, som får sin betydning i en større æstetisk struktur.

### Primærprocessen og den metaforiske struktur.

Primærproces er et begreb fra dybdepsykologien, først beskrevet af Freud. Lovene for primærprocessen er konsekvente, men meget forskellige fra logisk tænkning. Det er karakteristisk for følelserne i primærprocessen, at de er forskydelige: *De kan slutte sig til genstande eller begreber, men tilknytningen er løs* (Jakobsen 1968, s. 14).

Psykiatriske patienter kan være dominerede af primærprocessen, således at det giver problemer med deres virkelighedsopfattelse. Det er imidlertid netop de love, der gælder i primærprocessen, som gør det muligt at skabe en metaforisk struktur. I modsætning til den syge, som er i følelsernes vold, kan dramatikerens sine følelser udtrykke sig gennem (*slutte sig til*) personer, situationer og genstande i den meget komplekse struktur, som et skuespil er. Ligeledes kan en dramatiker – fordi følelserne er forskydelige – i løbet af sin produktion udtrykke de samme temaer og holdninger i forskelligartede æstetiske strukturer.

Det er betegnende for den nære forbindelse til digtning, at lovene i primærprocessen til tider ligefrem omtales med stilistiske begreber:

»[D]en vigtigste af dem er loven om *pars pro toto*, om at en del af en ting kan betragtes, som om den var hele tingen. 5. Nært beslægtet hermed er loven om, at to ting, der har en lighed eller et fælles område, kan betragtes, som om de i deres helhed er identiske. 6. Ofte kan et større antal ting, der har et fælles område, alle betragtes som identiske med dette og altså udtrykkes ved dette«. (Jakobsen 1968, s. 33)

Disse love er essentielle for skabelsen af den metaforiske struktur. Her må det understreges at for dramatikerens er lighed mellem personer og handlinger personlig og oplevelsesmæssig. Primærprocessens betydning for den skabende proces fremgår også af, at det er almindelig udbredt at dramatikere taler om at lagre stoffet og lade

underbevidstheden arbejde, indtil der opstår en krystalliseringsproces, altså en fornemmelse for at værkets struktur falder på plads.

Primærproceskodningen i den metaforiske struktur adskiller teaterteksten fra den logik og kausalitet vi kender fra referentielle omverdensbeskrivelser, som har til formål at skildre den realistiske virkelighed med begreber, der kan defineres entydigt og verificeres. Det forudsætter en opdeling af virkeligheden i kategorier. Øjne og skovsøer hører således i logikkens verden til forskellige kategorier. Den metaforiske struktur kan – i kraft af, at den sætter adskilte omverdenselementer sammen ud fra personlige kriterier – ikke være referentiel eller kausalt lineær. Den metaforiske struktur kan således ikke genereres af begreber i forfatterens bevidsthed. Begreber om moral og politik kan ikke være strukturerende for kunstværket, som i så fald ville være moralske eller politiske konstruktioner.<sup>3</sup> Det samme gælder forfatterens bevidste forestillinger om sin egen individualitet og sin relation til omverdenen.<sup>4</sup>

Fri af det referentielle kan kunstværket udtrykke det almene: Menneskelig eksistentiel virkelighed. Den personligt originale struktur udtrykker som sagt virkelighedsoplevelsen hos den, der har skabt den.<sup>5</sup> Den betydning, som den metaforiske struktur skaber, er en konkret æstetisk struktur. Med T.S. Eliots udtryk er værket *an objective correlative* for dramatikerens særlige følelse: »such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.« (Eliot 1958, s. 103)

For at forstå den metaforiske struktur, må modtageren indstille sig på primærproceskodningen. Her er der »ikke nogen skelnen mellem fantasi og virkelighed, og selvets grænser er ophævet, således at det ikke er muligt at skelne mellem sig selv og omgivelserne« (Jacobsen 1968, s. 33).

Det forklarer, hvorledes teaterteksten kan opleves som opslugende, konkret virkelighed. En kunstnerisk oplevelse, som nogle analytikere fejlagtigt refererer til som en »illusion«, fordi de betragter den ud fra den realistiske bevidstheds (sekundærprocessens) regler.

## Konsekvens og den metaforiske struktur

Konsekvens er en forudsætning for, at der kan eksistere en metaforisk struktur – og konsekvens er dermed primær for, at værket kan leve som kunst. Sammenhængen i det stof som den metaforiske struktur er opbygget af, skal være modsigelsesfri, men er ikke forpligtet overfor stoffet ud over, hvad der indgår i metaforen. Arten af sammenhæng i stoffet kan i øvrigt være meget forskellig. I teatertekstens åbningsscener præsenteres den form for regler, som den øvrige struktur må følge konsekvent.

En teatertekst som *Et dukkehjem* er opbygget af realistisk stof og må derfor i det omfang, det er nødvendigt for den metaforiske struktur, konsekvent følge rimelige årsagsforløb inden for fx borgerligt samliv, økonomi og psykologi. Eventuelle nødvendige forudsætninger for at forstå det realistiske stofs sammenhæng etableres

med informationer inden for teksten. Samtidig er den realistisk fremstillede borgerlige virkelighed en del af udtrykket. Realismen er et determinerende element i den metaforiske struktur, der udtrykker hovedpersonernes uvirkelighed: Den borgerlige kultur bestemmer deres identitetsopfattelse og forhindrer dem i at se alternativer.

En såkaldt absurd teatertekst som *Vi venter på Godot*, der tenderer mod det symbolske, konkretiserer virkelighedsopløsning på en nøgen landevej med et tilsyneladende dødt træ, og sprænger konsekvent logik og konsekvens, bl.a. ved at udtrykke meningsløshedens metafor gennem den afbrudte eller ikke gennemførte handling. Konsekvent er informationer om forudsætningerne for hovedpersonernes situation og virkelighed fragmenterede og selvmodsigende.

I *Forræderiet* skabes en forunderligt sprængt og levende metaforisk struktur af indholdsmæssige, stilistiske, psykologiske og strukturelt paradoksale montage modsætninger, som ironisk viser hvorledes angst er virkelighedsopløsende. Konsekvente montage modsætninger udtrykker angst og fortrængning i et småborgerligt vakuum.

I *Aske til aske* skabes den metaforiske struktur, som udtrykker Saalbachs virkelighedsoplevelse, gennem en konsekvent kaosdramaturgi: En ikke pointeret opløsning af personernes identiteter, af tale og tanke og gennem en fragmentering af handlingselementer i drømmescener og kaotisk realisme. Menneskelige handlinger, som giver en nøgle til den metaforiske struktur, er især angst, jeg-svagthed og narcissisme.<sup>6</sup>

Slutningen afrunder konsekvent tekstens metaforiske struktur, og læseren kan så opfatte værket som en æstetisk helhed. Den realistiske bevidsthed kan ganske vist finde på at spørge, hvor Nora går hen, når hun til slut går ud i natten. Handlingerne i den metaforiske struktur skal imidlertid ikke noget sted hen. I de tre andre mere symbolske og stiliserede tekster er det måske lettere at fornemme, at slutningen er en afrunding af det metaforiske udtryk.

Hvis det kunstneriske udtryk – på scenen – har været klart, vil det også i realisme fornemmes, at der ikke skal ske mere efter slutscenen. Noras exit udtrykker den sidste og tydeligste nuance: Hendes krise viser, hvor svært det er for et menneske at finde ud af sin identitet og virkelighed. Det metaforiske udtryk er afrundet med slutningen. Netop derfor lever skuespillet udmærket videre som kunst.

Nogle mener, at dramaturgi dybest set drejer sig om at fortælle »den gode historie«, hvor den ene handling fører til den næste, indtil historien kulminerer. Men synspunktet vil trivialisere og ser bort fra den ekspressive kraft, der ligger i den konsekvente metaforiske struktur. Måske kunne man tale om en god historie, der handler om Nora og Helmer og deres problemer med kærligheden; denne måde at se teksten på ville imidlertid få problemer med en lang række elementer, som ikke bidrager til den gode historie. Hvad skal vi med den kedelige Fru Linde? Eller Dr. Rank, når Nora alligevel ikke boller med ham, så vi kan få et jalousidrama? Og kunne vi ikke få en mere effektfuld afslutning, hvor Nora fx skyder Helmer? Alle

elementer i *Et dukkehjem* er imidlertid levende og udtryksfulde dele i tekstens metaforiske struktur.

Hos Beckett og Saalbach nedbrydes *historien* på forskellig vis, så den netop ikke bliver god og medrivende, men til gengæld konsekvent udtrykker, at den såkaldte realisme er grotesk uvirkelig. Brecht klipper elementer af historier og mulige historier sammen til en konsekvent, udtryksfuld montage af uforligelige modsætninger.

Det er imidlertid altid menneskelige handlinger af en eller anden art, der giver os en forståelse af den metaforiske strukturs menneskelige virkelighed. Derfor optræder »historiefortælling« i alle teksterne i form af metaforiske menneskelige handlinger. Sammenhængen i teater teksten behøver altså ikke realistisk set at være rimelig og sandsynlig, men den skal være metaforisk konsekvent. Et element som fx en tilfældighed kan opleves som konsekvent inden for den metaforiske struktur. Den metaforiske tilfældighed er overordnet logik og dokumentarisk realitet, under forudsætning af, at det ikke modsiger stoffets logik.<sup>7</sup>

## Den metaforiske struktur er konkretiseret i tid

Hvorledes er det muligt at opleve et forløb i tid som en metaforisk helhed? Her er det en nødvendig forudsætning, at mennesker naturligt og umiddelbart danner helheder af indtryk. Fx ser vi et helt menneske, selv om vi kun flygtigt har set en del af skikkelsen. Eller vi hører melodier i stedet for at høre en række enkeltstående toner, som kommer efter hinanden i tid. I relation til en handling kan man tale om dynamisk perception, hvor vi ikke blot oplever en række små ændringer i form af kropslige reaktioner på en baggrund, men ud fra dele kan opleve et helt forløb. Under forudsætning af, at vi kan registrere en *hensigt* i de dele vi sanser.<sup>8</sup>

Et kunstnerisk udtryk er som sagt ikke lineært. Skuespillet sætter mange forskelligartede handlinger med lige så forskelligartede hensigter sammen til et udtryk. *Udtrykshensigten* – og dermed oplevelseshelheden – fornemmer vi i kraft af, at hver enkelt sekvens er struktureret så den udtrykker tema og holdning. Ikke logisk og eksplicit, men som noget, der kan sanses i den konkrete æstetiske strukturs egenart.

En kunstner som Stanislavskij har intuitivt forstået betydningen af hensigten i det enkelte kunstneriske udtryk, og hvorledes de kan forenes og skabe hovedhensigten i den samlede æstetiske struktur. I *Skuespillerens ydre teknik* lader Stanislavskij sit talerør, elevskolelæreren Tortsov forklare begrebet undertekst: Undertekst er »den strøm af menneskelig ånd, der tydeligt, men usynligt følger tekstens ord, giver hvert enkelt af dem mening og indhold og får dem til at leve. I underteksten forenes alle rollens og stykkets indre linjer . . . [Således] dannes stykkets og rollens gennemgående spillelinje... Alle disse linjer flettes sammen ligesom tråde i en snor og strækker sig gennem hele stykket hen imod *hovedhensigten*.« (Stanislavskij 1951, s. 94-96) Stanislavskij har sit eget billedsprog, men det er klart, at den menneskelige ånd

og linjerne af liv og mening, der flettes sammen i hovedhensigten, svarer til, at det enkelte udtryk opbygger den metaforiske struktur.

Den konkrete udtrykshensigt i værket opfordrer og stimulerer læseren til at være sanseligt til stede i det enkelte udtryk, til at undre sig og søge ind i den samme skabende position som afsenderen for at kunne percipere og opleve. Udtrykshensigten skabes altså som følge af det metaforiske samspil mellem alle tekstens strukturelementer. Hele dramaturgien – personer, handlinger, sprog, forskelle, modsætninger, konflikter, dramatisk spænding, sekvensernes art og sammenhæng, arten af klimaks – ændrer sig i de fire teatertekster i overensstemmelse med udtrykshensigten og skaber således den æstetiske struktur.

De fire teatertekster, som jeg går ud fra, kan læses over tidsforløb fra ca. fire til over hundrede minutter. Længden drejer sig i hvert tilfælde om, hvad, dramatikerens i det givne tilfælde har fornemmet, var nødvendigt for at skabe den konkrete æstetiske struktur, som kunne udtrykke virkelighedsoplevelsen. Længere tid giver plads til flere nuancer, men det er jo ikke sikkert, nuancer er væsentlige for udtrykshensigten.

*Et dukkehjem* strækker sig angiveligt over tre døgn, *Forræderiet* over nogle få minutters realtid, *Vi venter på Godot* måske over to dage og *Aske til aske* over seks til syv år. I den metaforiske struktur er der – ligesom i primærprocessen – ikke nogen bevidsthed om tid. Eventuelle tidsangivelser i teksterne er en del af den struktur, der skabes. Fx som en tidsfrist, der kan skabe spænding, eller spring i tid, der kan begrunde forandringer og skabe koncentration om det metaforisk væsentlige. Forestillingen om at en tidens enhed skulle være nødvendig, er én af den realistiske bevidstheds fejltagelser.

Vi skal nu se nogle eksempler på, hvorledes dramaturgien i de fire tekster skaber hver sin æstetiske enhed og helhed over tid. Tekster lever i denne sammenhæng under samme vilkår som musik, og det er betegnende at såvel Stanislavskij som Jerzy Grotowski og Eugenio Barba taler om forløbet i en forestilling som et partitur.

Som sagt udtrykkes tema og holdning i alle handlingsforløb. Der er imidlertid grænser for, hvor stor en informationsmængde modtageren (læser såvel som tilskuer) kan overskue, og dermed er det begrænset, hvor lang tid den betydningsskabende struktur kan strække sig over. En del af problemet kan illustreres med en stribe prikker. Kan du – kære læser – uden at tælle, sige hvor mange prikker, der er i følgende figur:

.....

For almindelige mennesker er det ikke muligt med et blik at overskue informationen i ovenstående struktur. Det går bedre, når den er delt op:

.....



Her giver strukturen et umiddelbart indtryk – og efter man har vendt blikket bort, vil man kunne tælle antallet af prikker. Antallet af elementer, som almindelige mennesker kan overskue, ligger omkring syv. Derfor er teaterteksten delt op i sekvenser. Forløbet i en sekvens er tekstens mindste metaforiske struktur. Alle de fire nævnte teatertekster er delt op i sekvenser af vidt forskellig art.

Prikkerne ovenfor giver et statisk billede. I teaterteksten kommer elementerne efter hinanden i tid. Én menneskelig reaktion og så én til og én til. Tilsyneladende uoverskueligt, men det giver også fremdrift. Hver sekvens starter med et skift og er for så vidt et nyt forløb, som modtageren må følge med i for at finde ud af, hvad der nu sker. Samme princip som i den gamle stilfigur *in medias res* – nyt også selv om handlingsforløbene foregår inden for kendte rammer som et borgerligt hjem eller givne emner som støvler eller hvordan, man skal forholde sig til et rystende overgreb mod naboen, men at sekvensen er ny action springer mere i øjnene, når sekvensernes stof er nye situationer, nye personer og nye emner som i *Aske til aske*. At der i sekvenser er tale om handlingstendenser uden afslutning skaber dynamik: Interesse for hvad der sker videre frem. Derfor elsker actionfilm ny, uforberedt handling som helst skal stoppe med helten hængende i en tynd tråd.

I den metaforiske struktur skabes der imidlertid en musikalsk sammenhæng mellem handlingerne: Handlingerne er udtryk for temaholdning med variationer. Det er det samme, vi oplever sekvens for sekvens, men med overraskende variationer, som holder oplevelsen levende: I *Et dukkehjem* udtrykkes marionetdukkernes svigtende virkelighedserkendelse i fire varierede makronsekvenser med ganske overraskende ny handlingselementer, hvorpå det samme tema varieres i maskeradedragt og dans, fordi disse ny emner skaber et mere ekspressivt stof. I *Forraderiet* udtrykkes angsten dels direkte, dels varieret i beskyldninger og i fortrængning. I *Vi venter på Godot* udtrykkes temaet fremmedgjort virkelighed i en række variationer over aktiviteter, som skal adsprede hovedpersonerne, så de kan undgå den angst, som alligevel bryder voldsomt igennem med små variationer. *Aske til aske* har med sine skift mellem selvstændige drømmescener og realistiske scener meget store variationer. Så store at de udfordrer modtageren til at opleve det gennemgående tema af virkelighedsopløsning.

## Spænding og metaforisk struktur

Man kan tale om to typer spænding i teaterteksten:

1. Dramatisk spænding i form af forskelle, modsætninger og konflikter mellem personer giver dynamik. Især hvis den ene person er mere sympatisk (god) end den anden og engagerer modtageren: Vil handlingsforløbet udvikle sig mod det gode eller mod det onde? Hvilke faktorer kan påvirke handlingsforløbet?
2. Den eksistentielle spænding mellem virkelighed og uvirkelighed, tidligere



omtalt som værdispænding. Gennem denne overordnede spænding udtrykkes tekstens temaholdning og den metaforiske struktur opbygges.

Den første spænding bygger på handlinger, som går mod hinanden. En kamp om, hvad der skal ske, eller mod en trussel, som en eller flere personer må forsvare sig imod. Denne handlingsspænding kan som sagt give dynamik. I en kunstnerisk teatertekst vil denne spænding imidlertid kun findes integreret i den metaforiske struktur og således udtrykke det eksistentielle problem. I tre af de omtalte teatertekster er den dramatiske spænding afmonteret af hensyn til udtrykshensigten.

I *Et dukkehjem* skaber Ibsen en spænding om Krogstads afsløring af Noras falskneri: Krogstad vil tvinge hende til at skaffe sig ansættelse i Helters bank, og hun vil for enhver pris undgå at blive afsløret. Det gør hun ved at forstærke sin dukkerolle og dermed temaet. Hendes redningsforsøg er et udtryk for dramatisk ironi, som understreger temaet. Intrigen opløses, for det er ikke den der drejer sig om. Samtidig spejles Noras situation i den tilsyneladende skurks skæbne, og sammen med fru Linde bidrager han med et realistisk alternativ til Noras drømmeverden. Med intrigen drivkraft uddybes således den tematiske værdispænding mellem virkelighed og uvirkelighed hos Nora og Helmer og i teksten som helhed.

I *Forræderiet* uddyber Brecht den eksistentielle værdispænding mellem angst og engagement ved at skabe en montage af fragmenter af dramatisk spænding: Har Manden og Konen undgået en trussel ved at lyve om naboen? Og tør de handle mod den overvældende og brutale magt? Det skændes de så om, overfladisk og usammenhængende. Netop det småborgerlige skænderi udtrykker deres uvirkelighed.

Spændingen i *Vi venter på Godot* er næsten udelukkende eksistentiel spænding i den metaforiske struktur. Hovedpersonerne ønsker frelse fra en magt, som de får usikre meldinger om. Det rummer en ganske lille dramatisk spænding: Kommer Godot eller ej? Men anslår samtidig temaet, den eksistentielle passivitet. Den metaforiske handling er venten. Svarende til dette tema er tekstens andre metaforiske handlinger konsekvent handlingstendenser, som ikke bliver til noget. Her er der snarere tale om en – til tider humoristisk – oscillerende stilstand end om dynamik. Spændingen starter beskedent og formindskes til ingenting i løbet af teksten. Mellem hovedpersonerne er der modsætninger og gnidninger, men ingen fortløbende spænding. Temaet er jo også netop mangel på selvstændig bevægelsesenergi.

I *Aske til aske* har nogle af de sideordnede scener hver deres handlingsspænding som kan føre til undren mellem scenerne, fordi det aldrig bliver afklaret, hvordan det går. Astrid Saalbach tømmer i overensstemmelse med tema og holdning andre scener for spænding og skaber i stedet stærke statiske modsætninger mellem død, opløsning, menneskelig udslukthed og det livgivende, som fx i mødet mellem mordersken og den gravide.

Den dramatiske spændingskurve er velkendt fra den såkaldte hollywoodmodel. Den findes altså kun delvis hos Ibsen, og her som en integreret del af den metaforiske udtryk. Brecht skaber ganske vist en stigende klimaks, men spændingen drejer sig

kun om det eksistentielle. Beckett skaber ifølge sin udtrykshensigt en metaforisk struktur med faldende klimaks. Saalbachs sideordnede, autonome scener kan ikke indordnes på en klimakskurve. Handlingsforløbet med mordbranden, som kunne rumme dramatisk spænding, finder sted uden at være spændingsforberedt, og selve udåden er afdramatiseret til ren følelse.

En anden form for opbygning er derimod et gennemgående træk i alle fire tekster: Det klareste udtryk for den metaforiske strukturs temaholdning falder kort før tekstens slutning: Nora afviser at tage ansvar for sit tidligere liv og styres af individualistiske idéer ud i mørk krise. (Ibsen) *Manden* tør ikke engagere sig og *Konen* demonstrerer sin holdningsløshed (Brecht). Vladimir og Estragon siger de vil gå og bliver stående (Beckett). Den udslukte morderske står over for en sprællevende gravid ung kvinde (Saalbach). Det kaster lys over den struktur, der går forud, og giver mulighed for at modtagerens (læserens eller tilskuerens) oplevelse gennem tekstens tidsforløb til slut kan samles til en enhed og helhed.

## Teaterteksten er en metaforisk struktur – nogle konsekvenser

Denne fremstilling har forsøgt at vise, at det er muligt og værdifuldt at se teaterteksten som en metaforisk struktur. Forståelse af en metaforisk struktur forudsætter subjektivitet. At subjektivitet er uomgængelig kan lyde som et problem for analysen, men man må blot kræve at læserens oplevelse kan dokumenteres i detaljer i forhold til hele strukturen. Subjektivitet har også den fordel, at her kan en eventuel instruktørs visioner opstå – og den skal jo også helst kunne udmøntes i alle dele af den metaforiske struktur.

I kraft af, at delenes funktion er bestemt af helheden, må analysen være en helhedsanalyse. Enkelte dele som karaktertræk hos en person kan ikke uden videre løsrives fra dens udtryksfunktion i den æstetiske struktur. Det er heller ikke muligt at tale om dramaturgisk teknik uafhængigt af den metaforiske struktur, idet dramaturgien er en integreret del af udtrykket. Metoden er en strukturalisme, som er indstillet på at opleve og lade sig overraske over nye betydningsdannelser i metaforiske strukturer – og forsøge at finde ord for det nye.

## Litteratur.

- Aristoteles: *Aristoteles skrift om digtekunsten* v. P. Helms, Arnold Busck 1958  
 Beckett, S.: *Vi venter på Godot*, oversat af Chr. Ludvigsen, Arena 1963  
 Brecht, B.: *Det tredje riges frygt og elendighed*, på dansk ved Ivan Malinowski, Gyl. 1957  
 Brecht, B.: *Om Tidens Teater*, v. H. Engberg, Gyldendal 1960  
 la Cour, P.: *Fragmenter af en dagbog*, Gyldendal 1993 (1948)  
 Eliot, T.S.: *Selected prose*, by J. Hayward, Penguin Books, 1958 (1953)  
 Elung-Jensen, P.: *Spillevende dramatik og teater*, systime 1995  
 Elung-Jensen, P.: *Drama Magi*, Undertekst 2004  
 Fjord Jensen, Joh.: *Den ny kritik*, Berlinske 1962  
 Ibsen, H.: *Et dukkehjem*, Dansk lærerforening, 10. oplag, 2. udg. 1988

- Jacobsen, E.: *De psykiske grundprocesser*, Berlingske 1968  
 Jensen, J. P., Rattleff, J.: *Perception – nogle synspunkter*, Munksgaard 1971  
 Møller Kristensen, Sv.: *Digtningens teori*, Kbh. 1958  
 Saalbach, A.: *Aske til aske, støv til støv*, Munksgaard 1998  
 Stanislavskij, K.: *Skuespillerens ydre teknik*, Arnold Busck 1951  
 Wellek, R., Warren, A.: *Theory and Literature*, 1949

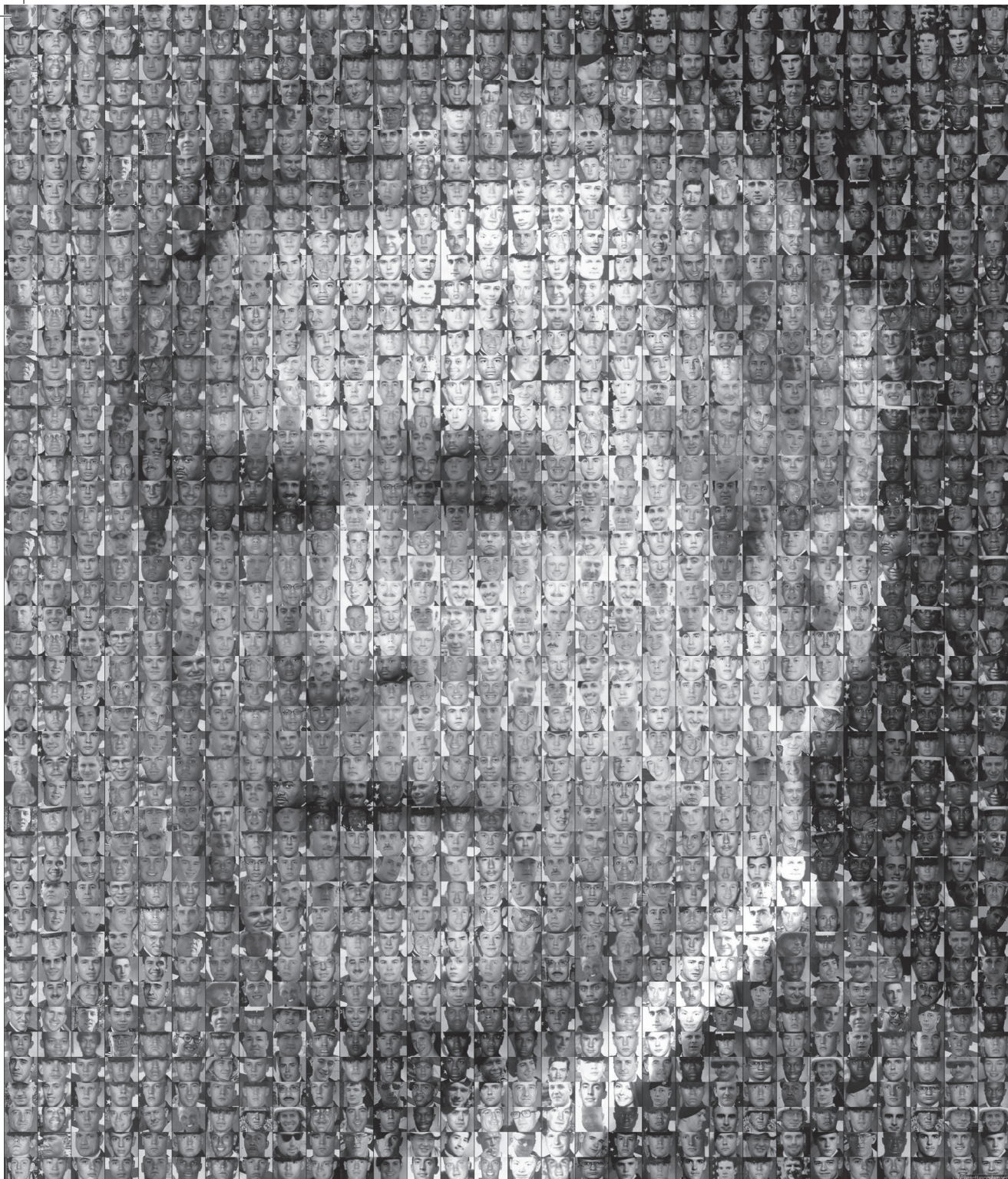
## Noter

- 1—Helhedsanalyserne findes i bogen *Drama Magi* af Peter Elung-Jensen, forlaget undertekst 2004. Bogen indeholder også et bud på en poetik i en anden udformning end den nærværende.
- 2—»For dette er det eneste man ikke kan overtage fra andre, men det er et tegn på naturbegavelse; det at danne gode metaforer beror nemlig på at have øje for den træffende lighed.« P. Helms: Aristoteles, s. 5. Opfattelsen af metaforen som grundlæggende for digtning og som udtryk for digterens virkelighedsoplevelse deles af kritikere som Wellek og Warren: *Theory of literature*, S.M. Kristensen: *Digtningens teori*.» og hele værket (er) for så vidt en hel, stor metafor, i den forstand at værket netop »betyder« eller er »et udtryk for« eller »en objektivering af« en idé, en livsfortolkning og livsfilosofi.«s.. 129. S.M. Kristensen udtrykker en klar fornemmelse, men bruger mange anførselstegn og giver ikke forslag til, hvorledes synspunktet kan føre til en metodisk praksis. Se også J. Fjord Jensen: *Den ny kritik*, s. 126-127.
- 3—»Hvad der end kan være af viden i en digtning, så må den være fuldstændig omsat i digtningen.« og »Om det poetiske og artistiske: ... Værker og opførelser af denne art (dvs. uden poetisk, kunstnerisk kvalitet) kan nok have en vis virkning, men det kan næppe være dybtgående virkninger, heller ikke i politisk retning.« Bertolt Brecht: *Om tidens teater*, s. 60-61 og s. 89.
- 4—»...an expression of *significant* emotion, emotion which has its life in the poem and not in the history of the poet. The emotion of art is impersonal. And the poet cannot reach this impersonality without surrendering himself wholly to the work to be done.« T.S. Eliot: *Selected prose* s. 30
- 5—S. Beckett: »the artistic experience opens a window on the real« og om form og indhold: »The one is a concretion of the other, the revelation of a world«. *Proust*, s. 28 og s. 88
- 6—Aristoteles kræver også konsekvens i fremstillingen af det usammenhængende: ».... selv om den person der fremstilles i gengivelsen er inkonsekvent og forudsætter en sådan karakter, bør der alligevel være konsekvens selv i hans inkonsekvente karakter«. P. Helms: Aristoteles, s. 32
- 7—Det mener Aristoteles også: »selv af de begivenheder der sker af et tilfælde, synes de at virke mest forunderligt, der gør indtryk af at være ligesom bestemt af en hensigt, som fx da Mitys' billedstøtte i Argos faldt ned på og dræbte den mand der havde været skyld i Mitys' død, just som han stod og så på den. Den slags ting synes jo ikke at ske rent planløst, og derfor må naturligvis sådanne fortællinger virke stærkere.« P. Helms: Aristoteles: s. 22, Aristoteles fornemmer og accepterer tilfældigheden som et metaforisk udtryk for en højere retfærdighed.
- 8—Baseret på P. Jensens og Rattleffs *Perception – nogle synspunkter*, 1971; men underbygges af nutidens neuroæstetik.

## Peter Elung-Jensen

Medredaktør af »sanselighed – performanceteater i DK« (1997), og skrevet Dramamagi (2004). Begge bøger er udkommet på forlaget Undertekst.





> »War President« Joe Wezorek 2004.