

# Essay

En teori om dramaturgi

# En teori om dramaturgi

*Af Janek Szatkowski*

## **Drama... hva'for no'et?**

Man kunne lide af ”dramaturgitis”. Det var en ’sygdom’, der opstod blandt studenter, der hele tiden skulle svare på, hvad det dér dramatolo... var for noget, og som ikke altid syntes, de lige havde det endegyldige svar på det spørgsmål. ’Sygdommen’ gav sig udslag i en mere eller mindre permanent tilstand af murren i kroppen, visionsfattigdom og tendens til tristhed. Den var alvorlig og smitsom, og måtte, hvis den blev diagnosticeret, straks angribes med diverse antivira: fester, vilde produktioner, protestaktioner, studentermøder, fællesmøder og en vis portion humor og selvindsigt. Et bidrag til bekæmpelsen af ’sygdommen’ var også forbundet med de konstante faglige diskussioner om forskning og uddannelse. En konstant faglig selv-refleksion, der blev stimuleret dels af interne fagudviklings behov, dels af eksterne krav om legitimering.

Dette essay rummer et bidrag til en aktuel debat om dramaturgi som universitetsfag. Nedsikringer, sammenlægninger af faglige miljøer i store meningsløse institutenheder, øgede studentertal, men begrænsninger på adgang til kandidatstudiet, har alt sammen givet anledning til den fortsatte debat om dramaturgien. I situationer hvor ressourcer forsvinder, må vi spørge os selv, om hvor der kan ændres, skæres, tilpasses – uden at det går ud over kernefagligheden. Hvordan ser sådan en så ud? Er det en monolitisk stentavle med essenser og definitioner? Er det en selv-determinerende struktur under stadig forandring? Er det et mindste fælles konsensus-felt eller en stadig konfliktuel dissens-strid? Er der én eller flere kernefagligheder?

Jeg forsøger mig i dette essay med tre postulater. Det første er, at dramaturgi kan forstås som en videnskab om kommunikation af

kommunikation. Teatret har 3000 års erfaring med at lade nogle være tilskuere til andre, der kommunikerer på en scene. Kommunikationen mellem figurer i et fiktivt univers er tilrettelagt med henblik på kommunikation til publikum. Mange andre medier end teatret betjener sig af dramaturgier, og en teori om dramaturgi må kunne forholde sig til dette.

Det andet postulat hævder, at et kunstfag bør være forpligtet på at kunne forklare, hvordan kunst kommunikerer mening, og dertil, hævder postulatet, kræves tre dimensioner: en ’sagsdimension’ hvor en operation definere noget som et tema, en ’socialdimension’ hvor kommunikationen (der kræver mindst to deltagere) søger efter forståelse af en udsigelses information og meddelelsesform, og endelig en ’tidsdimension’, fordi der naturligvis skal tid til, for at en udveksling kan finde sted. Endelig hævder postulatet, at vi aldrig kan trænge ’bag om’ mening, men må acceptere, at mening fungerer både som medie og form (Szatkowski 2019, s. 77-80). I kommunikationen findes der ikke ikke-mening.

Det tredje postulat forbinder sig til den humanistiske forskning, der vil bidrage til at supplere en naturvidenskabelig kausalitets-båret viden om verden ved at søge forklaringer på, hvordan værdier kommunikerer i kommunikation, og som særligt fokus har kunstværker. Antagelsen er, her lidt forenklet formuleret, at dramaturgien bæres af en historisk og aktuel viden om, hvordan kommunikation mellem figurer på scenen udtrykker værdier (oftest indirekte). Videre antages det, at denne kommunikation af kommunikation er tilrettelagt med henblik på, at også meddelelsesformen er en information om anvendte værdier. Derved opnås der en indsigt i

en samfundsmæssig værdi-konstruktion, og det bidrager til resultater, der kan indgå i en større kulturteoretisk horisont.

Hvis de tre postulater får lov til at stå som baggrund for det følgende forsøg på at diskutere (kerne) fagligheder, kan vi jo senere tage en strid om, hvad der sker, hvis postulatene erstattes af andre grundudsagn. Det vigtigste er, at vi giver os selv mulighed for at dele visioner og selv-refleksioner.

### **Om den dobbeltstrategiske legitimeringspraksis**

Mit første møde med dramaturgi fandt sted i januar 1972. Der var indkaldt til debat-uge i undervisningslokalerne, der dengang lå i Skolestuen i Den Gamle By. Et centralt diskussionspunkt var forsøget på at nærme sig en forståelse af, hvad man kunne kalde 'dramaturgiens nytte'. Der var ikke så mange dramaturger på teatrene, men der var en intens interesse for at udvikle måder, hvorpå dramaturgien kunne legitimere sig selv gennem bidrag til samfundet i form af viden om danske og udenlandske nye teaterformer (og gamle), hvordan børneteater og dramapædagogik kunne intervenere i uddannelsessystemet, og hvordan sociologiske studier af publikum kunne føre til forsøg på at nå nye publikumsgrupper.

Det var længe inden New Public Management opfandt masseuniversitetet og honnør-ord som innovation, internationalisering, benchmarking og employability. Med forvandlingen af universiteterne og deres styreform er dette pres på legitimering bestemt ikke blevet mindre. Hvis man nu anskuer legitimering, ikke kun som et onde, men som et blandt flere midler, der kan være til hjælp i en konstant kamp om stadigt svindende ressourcer, så er det en fordel at tænke legitimering i en dobbeltstrategi.

På den ene side har vi det eksterne moment, der handler om forsøget på at finde plads, lydhørhed og synlighed i organisationen (universitetet) og i offentligheden. På den anden side har vi den interne refleksion på faget.

Her handler det om at udvikle en selvforståelse, der kan bringe det akademiske sigte i samspil med kunstsystemet og med andre fagligheder. Denne dobbelte strategi har, i al den tid jeg har kendt faget, været en væsentlig motor for Dramaturgi. Vi er konstant på jagt efter måder at forstå, udvikle og manifestere dramaturgiens nytte på. Sagt med andre ord: det konstante pres på legitimeringen af et lille humanistiske fag har været en positiv drivkraft bag en kontinuert faglig udvikling. Vi har ikke kunnet tage et arbejdsmarked for givet. Det gør – for nu at se positivt på det – at faget har stræbt efter en bredde i uddannelsen, og at forskningen tilsvarende har ført os igennem talrige felter og epistemologier. Legitimeringspresset har ført til behov for selv-refleksion. Sådan som jeg mødte det den uge i januar 1972, og sådan som vi med mellemrum stadigt prøver at iagttage os selv.

### **Ny mediematrice**

Enhver faglig selvrefleksion må være funderet i en iagttagelse af den omverden, faget eksisterer i. I 1972 var vi langt fra vore dages medie-matrice og fjernsynet, radioen og filmen stod længe i studieordninger som 'tilgrænsende medier'. Nu befinder vi os midt i en ny mediematrice, hvor det binære alfabet og computernes enorme udvikling i regnekraft medfører at informationsmængder, -former og -tilgængelighed i stadigt nye kombinationer af tid og (virtuelle) rum øges eksponentielt.

En ny mediematrice betyder afgørende forandringer for dramaturgien. Som analytisk redskab kan dramaturgien styrke forståelsen af det nye funktionelt uddifferentierede system: internetsystemet, hvor den afgørende forskel er, om man er 'koblet op' eller ej, og hvordan de mange forskellige digitale platforme (Google, Amazon, Facebook) distribuerer adgang til den enorme hukommelses databjerger, og interaktions-muligheder. Vi kan studere kommunikationen i internetsystemet med dramaturgiske begreber. Ser man på den enorme mængde information, der er til rådighed hver

dag, også den i fiktionsformer, så er analysen af, hvordan kommunikation kommunikeres afgørende. Det gør dramaturgien lige så vigtig som det at læse, skrive og regne.

Det hører så også med, at kunstens position i det hyperkomplekse samfund synes at blive svagere og svagere. Digitaliseringen spiller en rolle, men det er ikke den eneste forklaring. Den strikt afmålte ressource vi kalder 'opmærksomhed', er så ombejlet, at der skal ekstraordinære tiltag til for at erobre opmærksomhed i offentligheden. Ikke mindst teater kæmper hårdt. Fra engang hvor teatret kunne tale til et helt samfund, er der i dag ikke mange, der tror på at teatret kan nå bredt ud og påvirke en offentlighed, endsiges foranledige afgørende forandringer. Ibsen var måske den sidste, der formåede at gøre teatret til et centralt medie. I dag må teatret må indstille sig på en niche-position, med tilsvarende mindre (men ikke uvigtige) forbindelser til en offentlighed. Dramaturgien derimod står over for en ekspansion af nye muligheder, hvis vi kan og vil gribe dem. Det kræver, hævder jeg, at den dramaturgiske teori formuleres på en sådan måde, at den bliver tilknytnings-duelig, at dens resultater kan forbinde sig til og forbindes med andre fagområder, og andre systemer end kunstsystemet alene. Det flerfaglige samarbejde med de andre kunsthøgskoler kræver udveksling af teorier samtidig med oparbejdningen af undersøgelser af de enkelt-faglige specifikke medialiteter.

### **Fra 'handling' til kommunikation og værdier**

Det har længe været god latin for dramaturgien at definere sig selv i forbindelse med et begreb om 'handling'. I den tidlige sociologi fremfører Max Weber (1864-1920), at man for at forstå handlinger må spørge til, om der er noget i handling, som ikke er handlingen selv? Han svarer, at vi må antage, at der er et mål med handlingen, som udtrykker en vilje. På mange måder er dramaturgien blevet stående ved denne forståelse. Karakterer i konflikt er modstridende

viljer i kamp om et mål. Problemet er bare, at for, at vi kan få øje på viljer og mål, må der være nogle særlige omstændigheder til stede. Émile Durkheim (1858-1917) spurgte derfor til de betingelser, der regulerede valget af mål og midler. Der er ikke aktøren (den handlende) selv, der alene bestemmer frihedens muligheder og begrænsningernes nødvendighed. Der er altid en social orden, der regulerer dette. For Durkheim betød det, at et samfund kun kunne eksistere, hvis der var tilstrækkelig moralsk konsensus. Hvor begge disse argumenter trækker på en opfattelse af, at uden en aktør, kan der ikke være tale om handlinger, forsøgte Talcott Parsons (1902-1979) at vende dette på hovedet: Han insisterede på, at aktøren opstår som et element i handlingens fremtræden. Handlinger forudsætter altså, at vi kan skelne mellem mål og midler, når de kollektive værdisystemer er på plads, og der er en aktør til rådighed. Det er ikke mindst denne tankegang der ligger bag Erving Goffmans (1922-1982) vidt udbredte 'dramaturgi', hvor selvet fremtræder i sine forsøg på at regulere adfærden på samfundets forskellige scener. Min hypotese er, at Goffman søger at formidle mellem Parsons' meget abstrakte teori, og Charles Wright Mills (1916-1962) heftige kritik af Parsons som eksempel på dårligdomme i en 'Grand Theory'. Mills insisterede på en 'middle-range' sociologisk teori, der forbandt det private med sociologiske tendenser, og som opretholdt et individuelt handlingsperspektiv på hverdagslivet. Goffman og efterfølgende Joshua Meyrowitz (1949) har betydet overordentlig meget for udbredelsen af dramaturgiske perspektiver i sociologien og medvirket til at almengøre rollebegrebet. En dramaturgisk teori må forsøge at indgå i en kritisk dialog med disse centrale forgængere. Det sker efter min mening bedst ved at erstatte handlingsbegrebet med et system-teoretisk begreb om kommunikation, sådan som man finder det hos Niklas Luhmann (1927-1998). Derfor er et første afgørende bidrag til en dramaturgisk teori, udviklingen af en

kommunikationsteori.

Genealogisk er dramaturgien forbundet med teatret. Etymologisk har ordet også betydningen "snu manipulator" (Luckhurst 2006, s. 6), og dramaturgien har en 3000 årig erfaring med en særlig tilrettelæggelse af kommunikation af kommunikation. Denne teatralitet og dens anvendelse af iscenesættelse og performativitet er afgørende for hvilke værdier, der kommunikeres i kommunikationen. Værdier er sjældent noget, vi i dagligdagen kommunikerer direkte om, vi gør det næsten altid implicit. Vi forudsætter værdier som givne og ubetvivlelige i kommunikationen. Den, der vil hævde noget andet, bliver derfor altid pålagt byrden at være uenig og tvunget til at argumentere. Kunstværket (og teatret) kan, hvis det vil, italesætte konflikter mellem forskellige værdier. Det kan også aflaste og berolige, forskyde problemstillinger, bekræfte og forstærke særlige værdier. Det kan dramaturgien analysere og syntetisere i historiske og aktuelle værker og kontekster.

Der er mange forskellige måder, hvorpå vi kan synliggøre og udvikle faget: nye undervisningsmetoder, justeringer af disciplinernes indhold, nye faglige kontakter, og eksterne projekter mm. Men, hævder jeg, en diskussion og udvikling af teorier om dramaturgi bør være et bærende element i ethvert legitimeringsforsøg, internt såvel som eksternt.

### **Om kernefagligheder**

Flertalsformen i overskriften skal indikere, at der ikke er én enkelt kernefaglighed, men netop en flerhed af fagligheder, der i bedste fald er i dialog. I et historisk rids kan man se, hvordan nogle fagligheder har haft en relativ stabil placering igennem studiet (Teaterhistorien fx), hvor andre fagligheder har været introduceret, men er forsvundet igen (fx Offentlighedsteori), og så blev erstattet af andre (Mediedramaturgi).

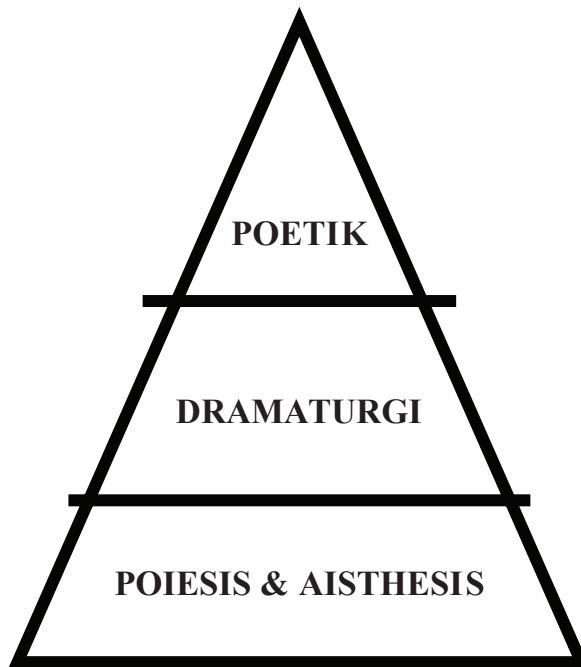
Jeg ville ønske, man kunne anskue det således, at hver af de kernefaglige enheder

(p.t. fx Teaterhistorie, Teaterproduktion, Værkanalyse 1&2, Kultur- og teaterpolitik), blev båret af et fælles bundt af teoretiske forklarings-rammer, der kunne fungerer som fælles kontekstualiseringer og referencer. Som det gælder for de fleste humanistiske discipliner, kan denne vifte af teorier være bundet sammen på en mangfoldighed af måder. Lad mig give et bud på en vifte, sådan som jeg gerne så den foldet ud.

De tre teoretiske strenge kunne være 1) en historieteoretisk, 2) en kommunikations- og medieteoretisk og 3) en kulturteoretisk streng. Hver enkelt kernefaglighed må på sine egne præmisser være forpligtet på at forbinde sig med alle tre strenge. Jeg vender tilbage til disse strenge om lidt, men først må vi danne os et billede af kernefaglighederne. En uddannelses-skitse må selvfølgelig forudsætte en række interne arbejdsdelinger af stofområde og arbejdsmetoder, men lad os prøve at tænke ud af boksene, vi normalt anvender, og kaste vaner op i luften. Måske griber vi nogen af dem igen.

### **Det poetiske hierarki og fire kernefagligheder**

Jeg forestiller mig en diskussion af dramaturgien og dens kernefagligheder kunne tage sit udgangspunkt i en antagelse om, at et kunstværk fungerer som en kommunikation, der indeholder en selvvalgt og -skabt uafgørlighed. Det er den 'uro', der springer ud af denne ubestemmelighed, som gør den kunstneriske kommunikation så kompakt og kompleks. For at kunne skabe et kunstværk (en dramatisk tekst, en forestilling) må der træffes valg. En analyse af værker kan beskrive de værdier, der er på spil i kommunikationen. Ud fra en sådan analyse kan man stadfæste en række (ofte implicite) værdier, der peger på en poetik, der fungerer som styrende for de trufne valg. Jeg har foreslået begrebet 'poetisk hierarki' til at beskrive dette. Et poetisk hierarki er et udtryk for, hvordan et kunstværk udformer sig i en søgen efter de ubetvivlelige værdier



*Figur 1: et poetisk hierarki*

(kunst- og samfundssyn), der styrer valgene i skabelsen (poiesis) og receptionen (aisthesis) af kunstværket. Dramaturgien optræder i kunstsystemet som en praksis-teori, der forbinder lagene i hierarkiet.

Er det nu ikke en logisk fejl at lade dramaturgi indgå som faglighed i fagligheden? Det mener jeg ikke, det er. Det er konsekvent at skelne mellem den dramaturgiske praksis-teori, der er på spil i det daglige arbejde i kunstsystemet, hvor en given poetik opstår i samspil med det konkrete arbejde i den skabende proces, og så den videnskabelige teori-praksis, der i videnskabssystemet undersøger de mange forskellige poetiske hierarkier, deres virkningsmåder og værdier. Det jeg foreslår, vi kalder en poetologi.

I det følgende kommenterer jeg kort de fire forslag til kernefagligheder, idet vi begynder fra bunden af hierarkiet.

### **Poiesis**

At man som dramaturg skulle have kendskab til teatrets skabende processer fra indersiden, var fra starten af faget en central dimension af 'kernen'. Vi startede undervisningen i teaterformer i barakker ved Helsingforsgade, og er nu velsignet med to teatersale, moderne lys-lyd- og video-udstyr. Kendskabet fører ikke til, at man bliver skuespiller, instruktør eller dramatiker, men til en vigtig viden om 'poiesis' forstået som den værk-skabende proces.

Den viden, der opstår 'på gulvet' i processer med improvisation og forestillingsudvikling, står stadig som et markant og centralt element i dramaturguddannelsen. Det handler grundlæggende om en sensibilisering for de mange lag af kommunikation i en skabende proces. Hvornår handles og opleves der, og hvornår er der tid til refleksion. Og hvilken type refleksion skal sættes ind? Formuleret som en teori om det rekursivt skabende (poiesis), kan

dette være noget af grundlaget for den praktiske undervisning. I arbejdet med krop, stemme, bevægelse og kommunikation, kan de centrale (og generelle) begreber i kommunikationsteorien konkretiseres og blive til dynamiske kroppe i rum. Forståelsen for den skabende proces må også indebære konkretiseringer af, hvad der styrer processerne: altså de værdier der danner toppunkt i det poetiske hierarki. Materialitet og spatialitet, visualitet og 'auditivitet', skal være iagttagelses-punkter som forbinder mediet teater til andre faglige felter. Videre er koblingen til givne organisatoriske rammer i teater-institutionen vigtig som programstyrende værdier. Det handler om en praksis-erfaring, der har 'hands-on' kvalitet og giver forståelse for, hvordan prøveprocesser kan programlægges.

### **Aisthesis**

Teatret taler til sanserne. Aisthesis betyder perception via sanserne (aisthánomai, "at sanse"). Da æstetikken blev opfundet som 'videnskab' i 1750'erne, var den optaget af hvordan kunsten kunne 'forklares'. Hvad var det kunsten kunne, som ingen andre formater i samfundet kunne? En særlig udgave af æstetikken søgte at løse en række filosofiske problemer især om subjektet og erkendelse, der rejste sig i den spæde modernitet. Ikke alt denne filosofiske æstetik kunne bidrage med, var derfor rundet af indsigtfulde analyser af kunstværker. Men i de mest frugtbare æstetiske bidrag er samtalen om kunsten og dens 'nytte' af afgørende betydning for at forstå teatrets historiske og eksperimentelle former. Hvordan anskuer man kunsten og dens måde at skabe affekter på? Hvordan positioneres tilskueren af værkerne? Udviklingen inden for receptionsæstetikken, narratologien og den neurovidenskabelige viden om perception og sanserne, bidrager til at raffinere forståelsen af aisthesis. Som lag i en kernefaglighed er aisthesis (og jeg foretrækker den græske version, for at konnotere en forskel til den filosofiske æstetik)

tæt forbundet med evnen til at aflæse de værdier, der kommunikerer i et kunstværk. Man kan sige, at hvor poiesis arbejder med produktionen af værker og værdier, arbejder aisthesis med analysen af værkernes receptioner, der rammesætter meninger og værdier.

### **Poetik**

De værdier, der udgør toppen af hierarkiet, bestemmer hvordan prøveforløb programmeres (poiesis), og hvordan tilskuerne positioneres og påvirkes affektivt (aisthesis). Dramaturgien i kunstsystemet udgør den praksis-teori, der samordner poetik, poiesis og aisthesis. Når værker skabes, opleves eller analyseres, sker det i en rekursiv proces, hvor bevidstheden arbejder i en dynamisk vekslen mellem iagttagelse af de strukturer, der allerede er dannet, og de potentielle nye muligheder for mening, der bliver aktualiseret. Videre er det her muligt at give både tekst og forestillingsanalyser en solid kommunikationsteoretisk baggrund, der muliggør en skærpet sensitivitet over for kommunikationsprocessen som selektioner af information, meddelelsesform og forståelse. Forholdet mellem en privat forståelse og indkredsning af mulige betydningsrum skal ekspliciteres, ikke mindst for at træne dramaturgens professionelle evne til midlertidige suspensioner af private domme.

Det er her læsningen af historiske og aktuelle poetikker bliver indsigtsgivende. Hvad enten der er tale om specifikke poetikker for skuespillere, instruktører, scenografer eller dramatikere, eller mere generelle poetikker om teatret og kunstens funktion. Det er selvfølgelig også her, diskussionen om, hvordan vi forstår begrebet 'værdier' skal forankres, gerne i et samspil med en udfoldet forståelse af begreber om magt, dispositiver, habitus, samlet i en kulturteoretisk selvrefleksion.

### **Dramaturgi**

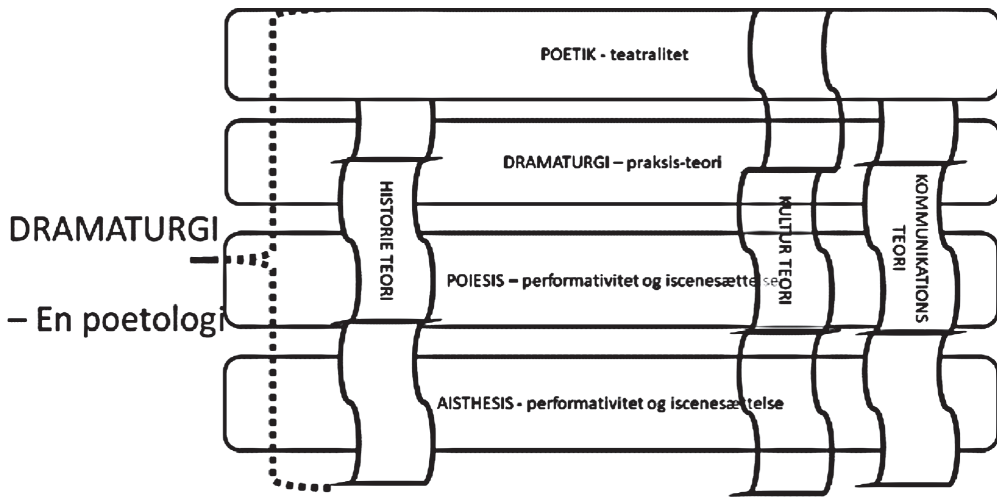
I denne forståelse bliver de værkanalytiske greb opdyrket i hver af de fire fagligheder,

men på forskellig vis. I relation til dramatiske tekster og forestillinger og deres interne hierarkier har begreber og metoder været under konstant bearbejdning på Dramaturgi. Forestillingsanalyse er en rigtig vanskelig disciplin. Dels er det teatermediets 'flygtighed', der yder modstand, men det sandelig også teatralitetens sammensatte karakter med mange kommunikative modaliteter: spatiale,

skal kunne, når samfundet ser ud som det gør. En poetik er et kunstsyn, der indeholder de ukrænkkelige værdier som værket bæres frem af i kommunikation.

### Vævet

For at give et overblik over den samlende idé er nedenstående figur et bud:



*Figur 2: dramaturgi som poetologi.  
De fire kernefagligheder, vævet sammen med de tre teori-streng.*

visuelle, auditive, samt vitalitetsformer udtrykt i kropslige dynamikker. Hvordan bærer vi os ad med at reducere kompleksiteten i det højt komprimerede udtryk uden at gøre unødigt vold på det, vi analyserer? Igen er et af de mulige teoretiske bud bundet op på forståelsen af værkers kommunikation. Hvordan ved vi, at det er et kunstværk? Hvordan registrerer vi det 'nye' i værket? Og hvad er meningen med det hele? Den universitetsuddannede dramaturg skulle gerne være i stand til at identificere værker (tekster/forestillinger/værker i prøveproces) og deres poetiske hierarki. Det vil sige værkers måde at kommunikere kommunikation på, og de (oftest implicite) syn på, hvad kunsten

### Den historieteoretiske søjle

En af baggrundene for at kunne iagttage samtidens teater er en historisk viden. Det er et element, man kan dyrke som kronologisk og global inspiration fra utallige kilder, som kan afløses betydning for evolutionen af teatret og dets kommunikation. Det er også en dimension, som samtlige kernefagligheder er afhængig af og må tilføje deres egen specifikke viden om, men den historiske horisont for kernefaglighederne må i tillæg reflektere sig selv: historien om historien, og hvordan den fortælles. En historie-teori er en del af en generaliseret evolutions-teori, der arbejder med at identificere og selekttere afgørende stabiliteter,



vigtige variationer og nye (re-)stabiliseringer. På en sådan baggrund er en viden om teatret og dramaets historie en uundværlig del af dramaturgien. Dette skatkammer af svar på, hvordan teatret har forsøgt at beskrive livet i et samfund for samfundet, er til stadig inspiration. Derfor giver det også mening, at en diskussion af traditioner eller genrer eller hvad vi nu vil kalde det, samler sig i en gennemgang af centrale poetik-tekster som supplement til en viden om teatrets materielle, spatiale og sociale vilkår.

### Den kulturteoretisk søjle

Kerndefagligheder må forholde sig til kunstens (teatrets) samfundsmæssige funktion. I et studie af den aktuelle kultur- og teaterpolitiske dimension, der fx undersøger hvordan den strukturelle kobling mellem kunstsystemet og det politiske system fungerer i dagens Danmark og Europa. Hvordan fungerer de organisationer (teatre fx), der producerer kunst i dag? Og hvad betyder det, at de er koblet strukturelt til det politiske system? Hvordan manøvrerer staten som mæcen i forhold til fordeling af økonomiske midler, uden hvilke teatret ville være udleveret til den rent kommercielle scene. I det historiske blik kan man spørge til hvordan de antikke græske Dionysos-fester blev finansieret? Vi ved, at teater i Antikkens Grækenland blev sponsoreret af byens mest velhavende, der så til gengæld slap for at betale 'krigsskat' dvs. bidrag til bystatens militære udgifter. Hvad betyder det, at teateret i moderne tid sponsoreres af stater? De vilkår, kunstens bydes under forskellige politiske regimer, medfører som bekendt markant forskellige vilkår for kunstnere. Den kulturteoretiske horisont kræver en selvrefleksion over det brogede felt af kulturteoretiske positioner. Netop begrebets bredde gør, at vi i dag har god brug for at besinde os på, hvordan vi forstår og bruger kulturbegrebet. Niklas Luhmann siger et sted, at kultur er et af værste begreb, der nogensinde er opfundet (Luhmann 1995, s. 398). Han

formulerer sig sådan, fordi kulturbegrebet meget let kommer til at dække over de forskelle, der bruges til at iagttage 'kulturer' med. Det bedste man kan sige om de utallige (for ikke at sige endeløse) definitioner på kultur er, at de dækker over vanskelighederne i begrebet. En måde at tilnærme sig problemet på kunne være at betragte kultur som en slags samfundets hukommelse, noget der bestemmer over, hvad vi skal huske, og hvad vi skal glemme. Ikke mindst i forhold til hvordan vi iagttager fortiden, bliver denne kulturforståelse af afgørende betydning. For de fakta og begreber, vi filtrerer ud af historien, er i høj grad med til at bestemme, hvordan vi anskuer fremtiden. Man kan vælge kulturteorier, der arbejder med en forståelse af kulturen som en række vidensformer, der oftest implicit kommer til udtryk i alle hverdagslige handlinger. Vi handler og kommunikerer jo ikke frit og forudsætningsløst. Der er altid allerede 'regler' for, hvordan handlinger skal udføres for at være socialt acceptable. Disse 'usynlige' vidensformer, kan derfor kun iagttages i den daglige kommunikation og adfærd. Relationen mellem vidensformer og handling i en kultur, er derfor afhængige af en vis stabilitet i vidensformerne. Det er strukturer, der kun langsomt forandrer sig.

En supplerende kulturteori vil hævde, at det analytisk set vil give andre resultater, hvis man bygger den op omkring forholdet mellem bevidsthed og kommunikation som to adskilte systemer, der selvfølgelig er hinandens forudsætninger. Det sociale system forudsætter kommunikation, og for det sociale system er bevidstheden 'omverden'. Vi kan ikke se den andens tanker, føle følelserne, det psykiske system er et lukket system. Netop derfor er vi som mennesker dømt til kommunikation for at kunne generere 'mening', der tillader en udvikling af fælles værdier. Værdier forstået som funktioner i kommunikationen, der (ofte indirekte) styrer selektionen af meninger. Dramaturgiens bidrag til en analyse af kulturen på dette grundlag vil kunne betjene sig af de

originale teater-begreber som 'rolle' og 'person'. Forskellen person > < rolle kan bruges i en genbeskrivelse af begreber om performativitet. Det vil også betyde, at de værkanalytiske resultater kan forbinde sig med 'kulturkritik', og tage udgangspunkt i beskrivelsen af de værdier, der indlejret i værkernes poetiske hierarkier. Det er på ingen vis det samme som normativt at ville opstille præskriptive regler for den 'gode kunst'. Til gengæld kan studier af idé-evolution hjælpe til at indramme konkrete, tidsbundne semantikker i 'kulturen'.

**Den kommunikation/medie-teoretisk søjle**

Den kommunikationsteoretiske dimension arbejder med epokale matricer, der forandres fra det rent orale/kropslige, over udbredelsen af skriftmedier videre til den første 'masse' udbredelse af kommunikationen med bogtrykkerier. Siden udfolder den sig som deciderede massemedier (fra aviser til elektronisk båret kommunikation). I dag står vi så i en mediematrice, hvor det binære alfabet og computerkraft gør, at snart sagt alt, hvad der kan gengives, bliver til materiale i internettets gigantiske væv og i dets hukommelse (hvis man altså har adgang). I den forbindelse er

MENINGSDIMENSIONER				
		TID	SOCIAL	'SAG'
	HISTORIE-TEORI	En EVOLUTIONSTEORI Selvrefleksioner: - historiens nytte?	Hvordan har TEATRET (og DRAMAET) været udfoldet globalt og i en kronologisk orden.	Studier i historiske poetikker for Dramatikere Skuespillere Instruktører
	KOMMUNIKATIONS- & MEDIE-TEORI	Udviklingen af Oral, skrift, bogtryk, massemedier (system), digitaliseret internet (system). MEDIE MATRICER	En KOMMUNKATIONS-TEORI POETIK DRAMATURGI POIESIS & AISTHESIS Selvrefleksioner: kommunikationsteorier	Analyse af udviklinger i & af dramaturgier i den aktuelle mediematrice.
TEORISØJLER	KULTUR TEORI	SEMANTIKKER på kunstfeltet Studier af IDÉ-EVOLUTIONER	Analyser af aktuelle KOBLINGER mellem kunstsystemet og fx det politiske system ORGANISATIONS-TEORI	En 'KULTUR'-TEORI Kunsteoriens nytte?

Figur 3: Felter i en dramaturgisk kernefaglighed © JSz.

dramaturgien i massemediesystemets film og tv, og i internetsystemets programmer og flader et oplagt felt for videre studier. Kommunikationsformer forlader os ikke – vi kommunikerer trods alt stadig ansigt til ansigt, og læser bøger – men matricer forandres, og det påvirker samtlige kommunikationsformer i samfundet. Refleksionen over kommunikationsteorier og deres enorme antal kan gennemføres i en diskussion med forsøg på at etablere en 'metamodel' for kommunikationsteorier. Denne diskussion fører mig til den konklusion, at metamodeller altid er konstrueret ud fra en given epistemologisk position, og at vi derfor er bedre hjulplne med selv-refleksive teorier, der anerkender, at andre ser det anderledes. Vi kan ikke længere nøjes med en simpel 'transportmodel', der beskriver kommunikation som meddelelser, der sendes kodede fra afsender til modtager. For det psykiske system (bevidstheden) er kommunikation 'omverden', og ret beset er det jo et under, at vi kan kommunikere. Det sociale system (kommunikation) er da også udstyret med en mængde mekanismer, der muliggør, at mening kan opstå. Centralt i den systemteoretiske forklaring på kommunikation er den nødvendige skelnen mellem information, meddelelsesform og forståelse, videre den konstante 'risiko' i enhver kommunikation, der kan bekræftes eller benægtes, og endelig det forhold, at al kommunikation må analyseres med reference til de aktualiserede sociale systemer.

Vi kan nu forsøge at sammenfatte dette essays ideer i en matrice over dramaturgiens kernefagligheder.

Figur 3 er et bud på en illustration af tankegange bag forslaget. I midten af matricen finder vi kommunikationen af kommunikation som det centralt udgangspunkt for at tænke kernefagligheder. Herudfra forgrener

faglighederne sig. I matricens logik forbinder det diagonale felt fra øverste venstre felt til nederste højre felt de tre teoristreges selvrefleksioner sig: evolutions-, kommunikations- og (kultur) og kunstteoriens nødvendige sonderinger af egen teori og dens begrebsomfang. I den anden diagonal finder vi studiet af semantikker og konkrete poetikker. I de midterste felter er teatrets medialitet spændt ud mellem en historisk og en aktuell horisont for dramaturgien som videnskaben om kommunikation af kommunikation.

### Hvordvan fungerer en 'kritisk' dramaturgi i dag?

Dengang i 1970'erne var vi meget optagede af at være 'kritiske' over for kulturen. Set i et sociologisk tilbageblik med vældig god grund. Blot et enkelt eksempel: Kimen til det, vi i dag kender som den globaliserede, neo-liberale finanskapitalisme, blev grundlagt, da loven om guldreserver som grænse for udlån og valutamængder blev ophævet. Loven var blevet opbygget fra 1870'erne, modificeret efter II Verdenskrig og ophævet i 1971. Vore dages ustyrlige og uregulerede pengeproduktion er nu overgået til banker og finansieringsinstitutter med den totalt uholdbare gældsættelse af private og nationer til følge. Og selvom Marx blev læst flittigt, og vi prøvede at forstå kapitalens omfangslogiske status, var vi nok klædt i temmelig gennemsigtige gevandter. Vi fik i hvert fald ikke øje på, hvad det var, der skete i det årti. Kritik af den borgerlige offentlighed (Habermas) gav et vigtigt skub i forhold til den første spæde udvikling af en dramaturgisk forståelse af kommunikationsteorier. Sammenholdt med inspirationen fra den engelske Cultural Studies traditions tidlige faser (Raymond Williams<sup>1</sup>) spirede tilløb til en interesse for kulturelt demokrati og nye formuleringer af

1) Williams, Raymond (1958) *Culture and Society 1780-1950*. New York: University of Columbia Press. Og de for dramaturgien så inspirerende værker: Williams, Raymond (1966) *Modern Tragedy*; Williams, R. *Drama in Performance* (1954/1968 (revised edition)); Williams, R. *Drama from Ibsen to Brecht* (1953/1968

dramaturgiens nytte. Perspektivet var med fra begyndelsen, som det fremgik af Tage Hinds *Dramaturgiske Studier* (1962), der var en bog, der fik afgørende betydning for min beslutning om at læse dramaturgi.

En skelnen mellem 'kritisk' og fx 'affirmativ' er en skelnen, man selvfølgelig kan bruge til at iagttage verden med. Når jeg sætter ordet i anførelsestegn, er det for at antyde, at man jo må spørge til om denne skelnen i sig selv er kritisk eller affirmativ? Kan det være affirmativt at være kritisk? Eller kritisk at være affirmativ? Det problem kunne man måske løse ved i stedet at oparbejde en 'ikke-normativ' dramaturgi.

I en historisk optik får man nemlig øje på, hvordan dramaturgien frem til (og langt – alt for langt – ind i) moderniteten snor sig sammen med en normativ tradition, hvor man præskriptivt kan bestemme, hvad der er god dramaturgi. Det tog mig mange år at indse, hvordan det på den ene side gav mening at være kritisk i forhold til bestemte fortælleformer for at privilegere andre former (fx metafiktionelle), men hvordan det på den anden side ikke gav megen videnskabelig mening sådan at optræde som smagsdommer. Lessing var både kunstner og kritiker. Vores danske pendant Peder Rosenstand-Goiske (1752-1803), var ikke så kunstnerisk, men i Den Dramatiske Journal (1771-73) til gengæld vældig ungdommeligt optaget af kritik, der ikke gik af vejen for at nedsable et syngestykke begået af Nationalscenens direktør. Vi finder igennem perioden fra 1750-1850 en stadig tiltagende differentiering mellem kunst og videnskab. Det slår for alvor igennem i slutningen af det 19. århundrede, hvor universiteterne oprette særlige kunstvidenskabelige fag. Vi finder pionerer som Max Herrmann (1865-1942) og Hugo Dinger (1865-1941) i Tyskland,

der prægede dramaturgien på hver deres måde. Hermann med sin interesse for både historiske og aktuelle former, med fokus på analysen af teaterforestillinger som central,<sup>2</sup> og Dinger, der med sin teori om dramaturgi som videnskab, med det nye felt 'psykologi' som hjælpedisciplin, sludrede sig gennem mange gode iagttagelser og anekdotiske digressioner (Dinger 1904/1905). Peter Szondi skrev i 1956 en skarp afhandling om dramaets teori, hvor han beskriver Brecht og det episke teater som svaret på samtidens samfundsmæssige udfordringer, og angiveligt mener, at Beckett og Ionesco var uinteressante konversationsstykker, der blot prøvede at 'redde' den (afdøde) dramatiske form. Dramaturgien har ofte (med god grund) været anklaget for at være smagsdommer og normsætter. Franskmandene kaldte i 1960'erne kritiske dramaturger efter tysk (Brechtsk) forbillede for "les flics du sense". Senest har vi set, hvordan et begreb som 'det postdramatiske' (Hans-Thies Lehmann) fik tag i dramaturgien, for nu at se sig overhalet af nye fænomener som immersivt teater og en jagt på en 'ny realisme'.

Så hvad vil en 'kritisk' dramaturgi i dag sige? Kan man prøve at sammenfatte en teori om dramaturgi, der anerkender behovet for at læse efter værdier, men som ikke samtidig privilegerer en bestemt teaterform? Kan de her skitserede ideer om kernefagligheder og teoretiske horisonter holdes sammen i en epistemologisk baseret poetologi? Det er det, min bog *A Theory of Dramaturgy* (Szatkowski 2019) forsøger at give et svar på. Som sådan er den som al anden videnskabelig produktion et eksperiment. Det kan gøres på mange andre måder afhængigt af det valgte epistemologiske ståsted. Jeg hævder heller ikke, at dette er THE theory of dramaturgy. Andre vil dukke op,

---

revised edition) – Harmondsworth/New York: Penguin Books & Chatto & Windus.

2) Se fx: Stefan Corssen (1998) *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft* Tübingen: Max Niemeyer Verlag (Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste. Bd. 24), 300 S. Samt Dörschel, & M. Warstat (Eds.) (2018) *Perspektiven auf Max Herrmann: 100 Jahre Forschungen zur deutschen Theatergeschichte*. Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte.

og tid vil vise om forslaget lader sig forbinde med andre teorier. En central skellen er den, der er antydnet ovenfor som en skellen mellem dramaturgier i kunssystemet og dramaturgier i videnskabsystemet.

### **Fra 'betwixt and between' til distinktionen mellem 'dramaturgi som praksisteori' og 'dramaturgi som teori-praksis'**

I rigtig meget teori om dramaturgi optræder billedet af dramaturgien (og dramaturgen) som noget det pendler mellem teori og praksis. Det kan man kun vanskeligt opponere imod, al den stund begge dele indgår i dramaturgens arbejde, hvad enten det finder sted i et kunssystem (hvh. i et massemedie-, internet-, eller undervisnings-system), eller det er placeret som en gerning knyttet til et universitetsfag med forskningsforpligtelse. Problemet med formuleringen om 'betwixt and between' er, at den ikke bidrager til afklaring af den nødvendige vekselvirkning. Marianne Kerkhoven (1946-2013) gav et billede af dramaturgi som "Dramaturgy is the twilight zone between art and science", og af dramaturgen som den ivrige cyklist, der hele tiden tramper løs i pedalerne for at krydse broen mellem teori og praksis. Det er min opfattelse, at vi står meget stærkere, hvis vi anerkender forskellene mellem den refleksions-teori dramaturger bidrager med i det daglige arbejde, og den videnskabelige teori, der udvikles på universiteterne. Det er netop i deres forskel fra hinanden, at de kan blive nyttige for hinanden.

I det daglige arbejde i kunssystemet er dramaturgien konstant bundet op på og forpligtet af bestemte poetiske hierarkier, sådan som de optræder i arbejdet med dramatikere, instruktører, skuespillere, scenografer osv. Her gælder hele tiden meget konkrete værdier, og dramaturgien arbejder som praksis-teori på at samstemme poetik med poiesis og aisthesis. Det kræver rigtig meget, og refleksions-teorier tjener til at 'stabilisere' eller udfordre poetiske hierarkier. Dramaturgernes refleksionsteori er

ikke underlagt krav om videnskabelighed, men om funktionalitet.

På universitetet kan og skal vi ikke fungere som smagsdommere. Derimod har vi mulighed for at iagttage de mange forskellige poetiske hierarkier i deres mangefold og forskellighed, vi kan forsøge os med sammenligninger og hypoteser om 'genre' tilhørsforhold, og analyser af værdier i artefakterne, der hver især bidrager til en selvbeskrivelse af samfundet. Mere end nogensinde, har vi brug for bidrag til en ny beskrivelse af et funktionelt differentieret samfund presset af globalisering, digitalisering og en neo-liberal ideologi.

---

### **Janek Szatkowski**

Lektor i dramaturgi med en lang række publikationer inden for et bredt dramaturgisk forskningsfelt. Hans seneste publikation er *A Theory of Dramaturgy* (2019) udgivet på Routledge.

---

### **Litteratur**

Corssen, Stefan, 1998. *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag (Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste. Bd. 24)

Dinger, Hugo, 1904. *Die Dramaturgie als theoretische Wissenschaft*. Leipzig: Verlag von Veit & Comp.

Dinger, Hugo, 1905. *Die dramatische kunst im System der Künste*. Jena: Veit & comp.

Dörschel, & M. Warstat (Eds.), 2018. *Perspektiven auf Max Herrmann: 100 Jahre Forschungen zur deutschen Theatergeschichte*. Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte.

Luckhurst, Mary, 2006. *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 6.

Luhmann, Niklas, 1995. *Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, p. 398.

Szatkowski, Janek, 2019. *A Theory of Dramaturgy*, London: Routledge, p. 77-80.

## En teori om dramaturgi

Williams, Raymond, 1958. *Culture and Society 1780-1950*. New York: University of Columbia Press.

Williams, Raymond, 1966. *Modern Tragedy*. London: Chatto & Windus

Williams, R., 1954/1968 (revised edition). *Drama in Performance*. London: C. A. Watts

Williams, R. *Drama from Ibsen to Brecht*. 1953/1968 (revised edition). Harmondsworth/New York: Penguin Books & Chatto & Windus.