

**Article**

Poetologisk analyse

# Poetologisk analyse

## Begrebslige og metodiske overvejelser

Af Thomas Rosendal Nielsen

Poetik er i den klassiske tradition ”læren om digtekunsten” og betegner i en mere moderne tradition især videnskabelige studier af litteratur. I en dramaturgisk sammenhæng bruger vi ordet næsten synonymt med kunstsyn, når vi fx taler om instruktørens poetik, teatrets poetik, produktionsprocessens poetik, prøvens poetik. Vi kan også spørge til værkets poetik, og her mener vi noget andet end blot værkets betydning, vi adresserer noget, der rækker ud over værkets afgrænsede kommunikation mellem kunstneren og modtageren, vi spørger snarere til værkets implicite refleksion over, hvad kunsten skal og kan være. En poetik er – uanset om den er eksplicit formuleret i fx et manifest – et kunstnerisk program, der rækker ud over værket. En poetik sammenbinder bestemte forestillinger om, hvad den gode kunst er og skal, med forestillinger om den viden og teknik, der skal til for at skabe den. Hensigten med denne artikel er at fremsætte nogle begrebslige og metodologiske overvejelser ift. den type dramaturgiske analyser, der orienterer sig imod sådanne værkoverskridende kunstneriske programmer. Poetik-begrebet cirkulerer som en del af vores dramaturgiske arbejdsprog, men jeg mener faktisk ikke, at de definitioner, som man fx kan finde i diverse leksika (poetik = læren om digtekunsten, poetik = dramateori, poetik = litteraturstudier), er dækkende og præcise nok for den måde, begrebet anvendes på i den dramaturgiske fagdiskurs. Artiklen her vil derfor bidrage med nogle overvejelser over, hvad det er for problemkomplekser, poetikbegrebet dækker over, og hvad det er for en type analyser, det egner sig til at lave, med henblik på at bidrage til en fokusering af det faglige samtalerum, som poetikbegrebet åbner.

### Abning af poetikbegrebet

En poetik er et kunstnerisk program. Det vil sige et afgrænset og regelmæssigt kompleks af forventninger, der binder en forestilling om, hvad god kunst er, sammen med en viden om, hvordan man skaber den<sup>1</sup>. Poetik-begrebet har rødder i det græske ord *poiesis*, som betyder frembringelse. I sjette bog af Etikken skelner Aristoteles mellem tre aktivitetsformer: episteme (videnskab), poiesis (frembringelse) og praxis (handling), hvor poiesis er den form for viden-i-praksis, der knytter en håndværksmæssig kunnen eller ’kunst’, *techne*, til et bestemt formål, *telos* (se hertil Aristoteles 2000, s. 147ff, Fink 2012, s. 17f). At analysere en teaterpoetik kan på den baggrund siges at være det at svare på spørgsmålene om kunstens telos og techne: hvad er ifølge dette værk (eller denne dramatiser, denne kritiker, denne produktionsproces, denne prøvesituation, dette teater) god kunst, og hvordan skaber man den?

Teaterhistorisk er det en anden bog af Aristoteles, nemlig *Poetikken* (300-t. f.Kr.), der tegner den primære horisont for udviklingen af poetikbegrebet. I *Poetikken* beskriver Aristoteles ”digtekunsten

---

1) Beskrivelsen af poetikker som programmer er funderet på en systemteoretisk forståelse af programmer som kommunikative strukturer, der udgør forventninger til forventninger, eller sagt på en anden måde bundter forventninger sammen i strukturer, der kan udvikles og genbruges i forskellige kommunikative situationer. Kunstsistemets poetikker ækvivalerer fx pædagogiske teorier i uddannelsessystemet, epistemologier og metodologier i videnskabsystemet, eller lovkomplekser i retssystemet ved at stille specifikke mulighedshorisonter til rådighed for kommunikationen. Der findes mange andre typer programmer i kunstsystemet, fx genrer, og jeg vil også hævde, at vi må opfatte det enkelte værk som en art program (se hertil Nielsen 2011).

selv og dens arter, hvilken virkemåde hver især af dem har, og hvordan man bør komponere et plot, hvis digtningen skal være god” (Aristoteles 2004, Niels Henningsens oversættelse, s. 59). I forhold til tragedien, som er det centrale omdrejningspunkt for bogen, skriver han: ”En tragedie er altså en efterligning af en alvorsfuld og afsluttet handling af en vis størrelse, i et sprog, der er gjort nydelsesrigt ved hver sin form i de enkelte dele, gennem handlende personer og ikke gennem en beretning, og som gennem medliden og frygt bevirker renselsen af sådanne affektioner.” (ibid., s. 65). Aristoteles angiver her tragediens formål som renselsen af følelserne frygt og medliden ved efterligning af en alvorlig handling gennem handlende personer, og igennem bogens 26 kapitler beskriver han i detaljer virkemidlerne (techne) til dette formål (telos), herunder særligt handlingens opbygning (plot) og sammenhæng med tragediens øvrige bestanddele. Sofokles’ *Kong Oedipus* udgør et eksemplarisk værk i fremstillingen.

Hvis det skal give mening at bruge poetikbegrebet i kontinuitet med fagtraditionen, er vi langt hen af vejen forpligtede på de betydninger og problematikker, der ligger i den, og det er således også udgangspunktet for overvejelserne her. Samtidig tror jeg, at vi analytisk får mest ud af begrebet, hvis vi holder det åbent og alligevel præcist på nogle bestemte punkter:

1. En historisk vigtig distinktion har været forskellen mellem præskriptive poetikker og deskriptive poetikker<sup>2</sup>, dvs. poetikker der anviser regler og normer for den gode kunst, henholdsvis poetikker der leverer mere distancerede beskrivelser af kunstens principper. Her er det værd at anføre, at enhver poetik indeholder både normative og beskrivende elementer. En poetik siger noget om noget, men den gør det også altid med en bestemt hensigt; en bestemt interesse i at kvalificere både kritikken og udviklingen af kunsten. Det gør ikke distinktionen mellem præskriptiv og deskriptiv overflødig, men snarere end at acceptere en grundlæggende typeopdeling giver distinktionen anledning til en analytisk opmærksomhed på, hvorvidt de forventninger, en poetik gør gældende, har karakter af deciderede regler, dogmer, principper, kvalitetskriterier osv., eller i hvilket omfang de snarere markerer rutiner, sædvaner, mønstre, implicit viden, tendenser osv., der kan varieres, udvikles eller overskrides. Vi fastholder distinktionen, ikke som typedistinktion, men med henblik på tematiseringen af poetikkernes måde at fungere på i forskellige aspekter.

2. Ofte anvendes poetikbegrebet om det kunstneriske *programskrift*, fx et manifest, en håndbog, et forord, et interview, eller en række kritikker, men her lader vi det betegne selve det kunstneriske program, uagtet om det er nedfældet i en tekst eller ej. Det tillader os at iagttage og sammenligne poetikkerne i kunstneriske praksisser, der ikke har en skriftligt artikuleret refleksionsteori, men snarere overleverer sin implicite og artikulerede viden og værdier gennem fx trænings- og produktionsformer. Ethvert værk og enhver kunstnerisk praksis aktiverer bestemte forventninger til, hvad god kunst er, og hvordan man skaber den, dvs. ethvert værk har poetiske<sup>3</sup> implikationer, og enhver

---

2) I artiklen ”Poetics, today” diskuterer Mieke Bal netop denne forskel med henvisning til Benjamin Harshavs arbejde som en afgørende betingelse for udviklingen af ”seriøse litteraturstudier”, dvs. af en videnskab om litteratur. Hun komplicerer også distinktionen ved at vise, hvordan en litterært tekst kan ”gøre poetik” dvs. bidrage til og korrigere det metasprog, der gør forskellen mellem litteratur og litteraturstudier mulig. Her sætter vi ikke lighedstegn mellem det deskriptive og det videnskabelige, men tematiserer netop forskellen som en del af den enkelte poetiks måde at fungere på som kunstnerisk program. Forskellen mellem poetik som kunstnerisk program og som videnskab kommer vi til.

3) *I-et* i poetisk markerer her forskellen til både tillægsformen poetisk i den almindelige hverdagslige betydning af digterisk, formfuldendt, og til fagudtrykket poetologisk som betegner den videnskabelige tilgang til poetikker. Se hertil Szatkowski 2019. Man kan altså lave en poetologisk analyse af et værks poetiske implikationer, og hvis man skriver i en digterisk form kan fremstillingen af denne analyse måske tilmed være poetisk.

kunstnerisk praksis bygger på, aktualiserer eller skaber en poetik.

3. Vi holder også muligheden åben for, at det kunstneriske program kan være ufuldstændigt eller i en indre modsætning med sig selv. De værdier og den viden, som frembringelsesprocesser bygger på, er sjældent fuldstændige, gennemsigtige og konsistente. Det er måske indlysende ift. fx produktionsprocesser eller institutioner, hvor der er mange deltagere og dagsordner, der mødes, men også et dramatisk værk af en enkelt forfatter kan indeholde sideordnede og nogle gange modstridende værdier og vidensformer. Sådanne spændinger og inkonsistenser er i udgangspunktet ikke at betragte som fejl, men udgør ofte vigtige dynamikker i tilblivelsesprocessen, som det kan være både dramaturgisk frugtbart og analytisk relevant at få øje på.

4. Endelig reserverer vi ikke poetikbegrebet til *dramateori* alene (eller for den sags skyld litteraturteori), men lader det også dække kunstneriske programmer indenfor og på tværs af andre kunstarter, bl.a. for også at kunne tale om forestillingens, skuespilkunstens, produktionsprocessens, teaterprøvens mv. poetik, men også for at kunne diskutere og sammenligne på tværs af medier og discipliner.

Pointen med at markere disse åbninger er, at den dramaturgiske analyse har brug for et poetikbegreb, der stimulerer vores analytiske sensibilitet og gør sammenligninger mulige mellem meget forskellige typer genstande inden for fagfeltet. Det vil sige en forståelse af poetikbegrebet, der henviser analysen til relevante og specifikke forskelle og ligheder mellem poetikkerne i praksis, og gør det muligt at beskrive de værdier, udfordringer og muligheder disse forskelle indebærer for undersøgelsen, virkningen og udviklingen af den givne dramaturgi i dens historiske og samfundsmæssige kontekst.

### Nedarvede tematikker og problemer

Begrebet oversættes typisk til ”læren om digtekunsten” og i en teaterhistorisk og dramaturgisk sammenhæng er poetik-begrebet først og fremmest forbundet med en dramateoretisk tradition, hvor den vigtigste referenceramme er Aristoteles’ *Poetikken* og den efterfølgende udvikling over Horats til italiensk renaissance, fransk klassicisme og senere teorier om det veldrejede drama i det 19. århundrede og håndbøger om *playmaking* og *screenwriting* i det 20. århundrede. I nogle sammenhænge (fx *Metzler Lexicon: Theatertheorie*, 2014) er poetik-begrebet faktisk næsten synonymt med *dramateori*, og ofte netop præskriptive *dramateorier*, der opstiller regler og anvisninger for, hvordan det gode drama skrues sammen.

Aristoteles’ *Poetikken* (ca. 325 f.kr.) læses ofte som et svar på den kritik Platon fremsætter af kunsten i dennes hovedværk *Staten*, og Aristoteles slår her en række temaer an, som danner horisont for senere poetikker. Man kan argumentere for, at de to væsentligste temaer er spørgsmålet om forholdet mellem kunsten og verden, som knytter sig til begrebet *mimesis* (efterligning, imitation), og spørgsmålet om kunstens værdi for tilskueren, som knytter sig til begrebet *katharsis* (renselse). Hos Aristoteles er *mimesis* som kunstnerisk frembringelse ikke bare det at kopiere former i verden, som igen bare er kopier af de sande ideer (heri lå netop Platons ene kritikpunkt), men snarere en skabende realisering af ideale former, der fører virkeligheden tættere på sit formål. Ligeledes ophidser den dramatiske poesi ikke bare tilskuerens følelser (heri lå Platons andet kritikpunkt), den antænder dem for at kultivere dem, ”rense” dem (katarsis), og digtekunsten og teatret tildeles på den måde en positiv rolle hos Aristoteles. Andre vigtige temaer hos Aristoteles er genre, overordnet forskellen mellem episk og dramatisk poesi, som traditionelt komplementeres med en tredje lyrisk genre (se fx Staiger 1946), som han dog ikke forholder sig til i *Poetikken*. Inden for den

dramatiske poesi drejer det sig om forskellen mellem tragedien og komedien og bestemmelsen og hierarkiseringen af dramaets hovedelementer: plot, karakterer, sprog, tænkning, opsætning og sang (stadig Henningsens oversættelse). Desuden indgår overvejelser over dramaets struktur og figurernes egenart, hvor især begreberne *peripeti* (omslag eller vendepunkt), *anagnorisis* (genkendelse eller erkendelse), *hamarthis* (fejl eller fejlgreb) og kriteriet om handlingens sandsynlighed og nødvendighed (hvad man i den senere latinske tradition har kaldt *verisimilitude*) har spillet en væsentlig rolle – særligt for de senere dramateorier, som har beskæftiget sig med at formulere anvisninger på plot- og karakteropbygning.

Antikkens andet væsentlige overleverede poetik-skrift er den romerske digter Horats' *Ars Poetica* (ca. 10 fvt., se Horats 1996, Ellen A. Madsens oversættelse), et brev adresseret til "Piso og hans sønner", men muligvis med den romerske kejser Augustus som indirekte modtager. Horats henvender sig særligt til Pisos ældste søn, der angiveligt stræber efter at blive dramatisk digter, og vejleder ham i reglerne for det dramatiske digts form, dets genre og digterens (selv)opdragelse. Horats er både mere kortfattet og mere docerende end Aristoteles, når han bl.a. angiver at generne ikke må blandes sammen, at dramaet skal have fem akter, at kun tre personer bør optræde ad gangen, at forfærdelige elementer må berettes og ikke vises, at replikkerne skal formes efter karakterernes type og alder og at koret skal lovprise mådehold, sunde love, retfærd og fred. "Spejl jer i grækerne, venner!" formaner Horats, og digtet såvel som digteren skal leve op til de normer angående sømmelighed (*decorum*) og behørighed, som den romerske retoriske dannelses-tradition gjorde gældende. Dramaet skal på den måde både "gavne og fornøje" (v. 333), hvilket fordrer at digteren viser omsorg for ikke bare sit publikums, men også sin egen opdragelse gennem selvbeherskelse, selvkontrol og selvkritik (se Madsens forord i Horats 1996, s. 75). Horats indskærper således to temaer ift. ikke bare kunsten, men *kunstneren*, der har stor betydning i moderne poetikker: for det første spørgsmålet om, hvordan kunstnerens egen udvikling må hvile på både talent og håndværk (eller geni og teknik eller disciplin i en senere tids vokabularium). For det andet spørgsmålet om, hvordan digtets og digterens dannelse gensidigt betinger hinanden og udgør forudsætningen for at skabe dramatisk kunst, der netop både kan gavne og fornøje. Begge dele er centrale temaer for det moderne kunstbegreb, der tager form i slutningen af det 18. århundrede, fx i Friedrich Schillers breve om menneskets æstetiske opdragelse.

Horats bestemmelse af den dramatiske kunsts dobbelte formål, at gavne og fornøje, bliver i første omgang det centrale omdrejningspunkt for den måde, antikkens dramateori bliver oversat, kommenteret og aktualiseret i renæssancen. Renæssancens poetikker danner grundlag for på den ene side den normative og generaliserende poetik-tradition (regel-poetik), som kan føres helt op til moderne lærerbøger i 'creative writing', 'screenwriting', 'play making', og på den anden side en mangfoldig tradition for poetikker, der har karakter af mere specifikt afgrænsede programmer, fx kunstneres refleksioner over deres egen udvikling eller deres samtids kunstneriske udfordringer, eller har et mere distanceret, beskrivende, historisk-analytisk tilsnit. Nye oversættelser af Aristoteles *Poetikken* til latin, og senere italiensk i begyndelsen af 1500-tallet, bliver anledning til et helt korpus af poetikskrifter i Italien, der på forskellige måder både cementerer og udfordrer den antikke arv. De tidlige kommentarer, fx af Francesco Robertello (1516-1568), handler i høj grad om at tilpasse dramateorien til retoriske og didaktiske formål. Horats og dertil Cicero, hvis retoriske hovedværk *De Oratore* var med til at forme renæssancehumanismens dannelsesideal, blev nøgler til at genfortolke *Poetikken*. Efterhånden blev tekstkritikken suppleret af skrivende dramatikeres refleksioner (fx Giambattista Giraldi, 1504-1573), som forholdt sig mere kritisk til Aristoteles-traditionen og betonedede nødvendigheden af, at samtidens digtning fandt sine egne normer

med publikums tilfredsstillelse som den styrende værdi. Med de mere selvstændige systematiske overvejelser, der kommer til i midten af 1500-tallet (fx Minturno, Scaliger og Castelvetro), udfolder der sig efterhånden et meget mere differentieret og mindre autoritetstro landskab af poetikker, som nogle steder fastholder og andre steder helt afviser de antikke ideer. Lodovico Castelvetros (1505-1571) ide om dramaets tre enheder fik fx stor indflydelse ift. den senere klassicisme i Frankrig, idet han skærpede Aristoteles' anbefalinger angående handlingens sandsynlighed og nødvendighed, strammede fortolkningen af tidens enhed og tilføjede (udledte om man vil) et tredje kriterium om stedets enhed.

Hvordan denne arv og differentiering af poetikker fortsætter op igennem moderniteten er et væsentligt og omfattende tema i drama- og teaterhistoriens historie, som kan studeres mere grundigt hos fx Marvin Carlson, *Theories of the Theater* (1993). Den mere normative og generaliserende dramateoretiske poetiktradition forbinder Aristoteles og Horats med Hollywood-dramaturgien, mens man samtidigt kan følge et meget mere mangfoldigt poetiklandskab, der udvikler sig i dialog, modsætning eller helt afsondret fra dette, både i såkaldt anti-aristoteliske teater teorier (fx Bertolt Brecht, Antonin Artaud eller Augusto Boal), og i det man siden 1990'erne ofte betegner som det postdramatiske teater (Hans-Thies Lehmann).

Poetikbegrebet har dermed i det 20. århundrede udviklet en anden og bredere betydning, mere løsrevet fra dramateorien; nemlig poetik forstået som *kunstsyn* eller *kunstnerisk tilgang*, dvs. de værdier, normer, metoder og den viden, som en kunstner – eller en institution, tradition eller skole – udøver gennem sin praksis og eventuelt giver skriftlig eller verbal form i en teori, der reflekterer den kunstneriske praksis. I den forstand kan man også tale om Eugenio Barbas poetik, sådan som den kommer til udtryk i hans bøger og i Odin Teatrets arbejdsdemonstrationer, eller om Stanislavskij-traditionens poetik, sådan som den udvikler sig både gennem Stanislavskijs eget virke og hans arvtageres skoledannelser i Rusland, USA og andre steder. Det er fx sådan, at Erik Exe Christoffersen arbejder med poetikbegrebet i hans bog *Teater Poetik* (1997). I denne udvidede betydning skal poetikker forstås som noget, der udvikler sig over tid; de normer og den viden, som konstituerer poetikkerne, er i bevægelse, og de kan ikke – på samme måde som fx Lajos Egris moderne regel poetik *The Art of Dramatic Writing* (1972, opr. 1942) eller Syd Fields *Screenplay: the foundations of screenwriting* (2005, opr. 1979) – fikseres som et system af regler, der påberåber sig gyldighed ud over den sammenhæng, de er blevet til i.

### **Poetics og poetologi som videnskab**

Hvor de ovenfor beskrevne forskelle mellem poetikker tegner et kontinuum inden for horisonten af en kunstnerisk selvrefleksion, så kan man iagttage noget, der i højere grad ligner en artsforskelse mellem poetik forstået som kunstneriske programmer og poetik forstået som teori af mere videnskabeligt tilsnit. Janek Szatkowski indfører i sin dramaturgiske teori (2019) en distinktion mellem poetik forstået som kunstneriske refleksionsteorier (fx manifeste, programtekster, lærebøger eller andre former for selvrefleksioner) og poetologi som videnskaben om sådanne poetikker. For den dramaturgiske analyse handler poetologien om at beskrive såkaldte poetiske hierarkier, dvs. hvordan poetikker konditionerer dramaturgier som igen konditionerer tilblivelses og erfaringsprocesser (poiesis og aisthesis) i værker og kunstneriske praksisser.

Distinktionen mellem poetik som kunstteori og poetik som videnskab er dog ikke ny. Det moderne videnskabsbegreb er kun et par hundrede år gammelt, men en forløber til den videnskabelige poetiktradition findes allerede i renæssancehumanisternes forestilling om *studia humanitatis*, idet de udvidede den klassiske lærdomstraditions *trivium*-område, logik, retorik og

grammatik, med filologi, historie og netop poetik. Det er imidlertid først i det 20. århundrede med de russiske formalister og pragerskolen, at poetikbegrebet udvikles til at dække over en mere systematisk og distanceret tilgang til kunstneriske artefakter og processer, der stræber mod at beskrive de principper, der betinger værkernes tilblivelse, netop uden at være præskriptive (se hertil Bal 2000, Dolezel 2000, Szaktowski 2019). Det kunne fx være med henblik på at beskrive historiske udviklingstendenser i principper for dramatisk komposition igennem iagttagelse af forholdet mellem værkerne og de betingelser, de er blevet produceret under. Således kan fx Tzvetan Todorov i sin introduktion til poetik (1980, opr. 1968) bruge begrebet som generel betegnelse for litteraturteori og opridse en genealogi, der fører frem til teoriudvikling af især strukturalistisk tilsnit i midten af det 20. århundrede. Andre vigtige skikkelser i den udvikling er Peter Szondi, Roland Barthes, Northrop Frye og Jonathan Culler.

Poetik i denne forstand udgør ligeledes et veletableret forskningsfelt inden for filmvidenskaben, bl.a. hos David Bordwell (e.g. *The Poetics of Cinema*, 2008) med rødder i de russiske formalisters arbejde i begyndelsen af det 20. århundrede. Det har også taget form af mere generelle æstetiske studier, hvor fx Gaston Bachelards *Poetics of Space* (1994, opr. 1958) og James Elkins' *Poetics of Perspective* (1994) kan nævnes som centrale eksempler. I dramaturgien og teatervidenskaben har videnskabelig poetik (poetologi) ikke udmøntet sig i et selvstændigt forskningsfelt på helt samme måde som i filmvidenskaben, men fungerer snarere som en fagterm og et problemkompleks, der fra tid til anden kan danne rammen om tværgående studier af forskellig art (fx *Nordic Theatre Studies 26/1: Poetics of Playing*, 2014). Men bl.a. kolleger fra dramaturgi ved Aarhus Universitet har leveret afsættet til et sådant felt, og foruden Szatkowskis aktuelle forslag til en poetologi, der studerer såkaldte poetiske hierarkier, skal jeg i næste afsnit give et par andre eksempler med henblik på den videre udvikling af området.

Pointen med denne – indrømmet stadig overfladiske – redegørelse for begrebets historie er, at den indebærer en rigdom af tematikker, som vi gerne vil holde analysen sensibel overfor. Først og fremmest er hensigten at rammesætte en bestemt måde at spørge til værket eller den givne kunstneriske praksis på ved at udsondre et videnskabeligt poetologisk perspektiv, der retter sig mod det kunstneriske program. Et sådant perspektiv adskiller sig fra et perspektiv, vi lidt bredt kunne kalde hermeneutisk, som retter sig mod værket som den samlende, afgrænsede enhed, der bærer en bestemt betydning i sig, som analysen skal afdække. Komplementært til et poetologisk perspektiv, der retter sig mod betingelserne for *poiesis*, kan vi desuden tale om et æstetisk perspektiv, som snarere orienterer sig mod den måde, hvorpå kunstens sanselige og meningsskabende materialitet skaber en bestemt relation til og imellem sine modtagere eller deltagere, dvs. *aisthesis*. Ved at skelne disse perspektiver fra hinanden, og eventuelt kombinere dem, vil jeg hævde, at vi kan skærpe tematikkerne for den specifikke type analyse, vi gerne vil gennemføre.

### Poetologiske analyser

Målet med den poetologiske analyse er altså at identificere og beskrive det kunstneriske program, der tager form *i* og giver form *til* værket. Objektet for den poetologiske analyse er ikke værket selv, men den enhed af kunstneriske værdier og viden, som værket udfolder, og analysen peger ud over værket til den tradition og skabende praksis, som værket er en del af. Med en formulering fra Jonathan Culler, handler den poetologiske analyse om at gøre det implicitte eksplicit og om at sætte værket i relation til traditioner og konventioner for kunstnerisk frembringelse (*poiesis*).

Et sådant analyseperspektiv er særligt relevant der, hvor analytikeren, fx som kritiker, dramaturg eller forsker, er i direkte dialog med kunstneren eller på anden måde deltager i den offentlighed,

som den skabende praksis finder sted i. Sensibiliteten for værkets poetik giver kritikeren mulighed for at vurdere værket på dets egne præmisser, således at denne undgår at blive en ureflekteret fange af sit eget smagstyranteri. Tekstdramaturgen, der er i stand til at se, hvori den enkelte dramatikers håndværk består, og hvad denne prøver at opnå kunstnerisk, har bedre forudsætninger for at vurdere, hvilke analytiske observationer, der kan føre skriveprocessen fremad, og hvilke der vil være overflødige eller i værste fald ødelæggende for dramatikeren. En forsker, der kan bidrage med systematiske beskrivelser af en kunstnerisk praksis' vidensgrundlag, værdier og mulighedsrum, bliver i stand til at indgå i en kritisk eller facilliterende dialog med udviklingen i det kunstneriske felt, som værket optræder i. Poetikanalyser er således generelt relevante for dem, der ønsker at engagere sig direkte eller indirekte i de tilblivelsesprocesser, der gør sig gældende i et kunstnerisk praksisfelt, og i drøftelsen af, hvad kunsten kan og skal som samfundsmæssig kommunikationsform.

Jeg vil ikke præsentere en "opskrift" på denne type analyser, metodologien vil her ligge i, at analyserne stiller en bestemt type spørgsmål, aktualiserer nogle bestemte temaer, og derigennem stiller sine iagttagelser til rådighed ift. andre tilsvarende analyser. I stedet for at udpege en procedure for poetologisk analyse, vil jeg i stedet præsentere og diskutere to eksempler fra den dramaturgiske fagtradition, der er udviklet ved Aarhus Universitet: det første er en kritisk diskussion af et dramatisk værk i lyset af dramatikereens programskrift. Det andet er en analyse af dramaturgiske principper hos bl.a. Henrik Ibsen, Anton Tjekhov og Hotel Pro Forma med henblik på at udvikle en poetologisk systematik.

### **Steen Sidenius' analyse af Howard Barkers *Uncle Vanya* (1991)**

Steen Sidenius læser i artiklen 'Vanyas kategoriske imperativ – Barkers utragiske tragik' (2000) Howard Barkers drama, *Uncle Vanya*, i lyset af Barkers programskrift *Arguments For a Theatre* (1989). Sidenius argumenterer i artiklen for, at Barkers kunstneriske program trækker på en fornuftskritisk og ekstra-moralsk tragikkonception med referencer til Friedrich Nietzsches filosofi, men påpeger, at Barker falder tilbage på en moralsk løsning på dramaet, der er 'utragisk' i den strenge forstand Sidenius forudsætter med henvisning til Nietzsche. Hos Nietzsche – og ved første øjekast altså også hos Barker – må tragikeren tage livtag med lidelsen uden tilflugt til moralske eller rationalistiske løsninger, men særligt slutningen af dramaet *Uncle Vanya* udpeger ifølge Sidenius' analyse ansvarligheden som en måde at overskride lidelsensvilkåret. Sidenius afslører således gennem sin værkanalyse en indre modsætning i Barkers kunstneriske program, og denne bruger han til at udfolde og problematisere et komplekst tematisk omdrejningspunkt i værket: forholdet mellem en metamoralsk og en ekstramoralsk omgang med lidelsen. Men poetikanalysen peger også ud over værket, idet Sidenius anholder, at Barkers tragik er mindre tragisk, end den giver sig ud for og i Sidenius' perspektiv burde være. På den måde er analysen Sidenius' bidrag til en diskussion af, hvordan dramaet som kunstform kan og bør udvikle sig.

Det er værd at notere sig, hvordan Sidenius bygger sin fremstilling og analyse op. Efter i sin indledning at have indkredset den problematik, jeg har gengivet ovenfor, serverer Sidenius analysen i tre afsnit. Først introducerer han Barkers *Arguments For a Theatre* – med hovedvægt på artiklen om Tjekhovs *Onkel Vanja*. Sidenius fremdrager hovedtrækkene af Barkers kulturkritik og kritik af den antikke tragedie og det naturalistiske teater, og han skitserer de poetologiske konsekvenser, dvs. de kunstneriske mål og virkemidler, som Barker på den baggrund indkredser og anbefaler under overskriften 'det katastrofiske teater'. Sidenius forholder sig på dette sted relativt nøgternt til Barkers position, men sammenfatter programskriftet i forhold til analysens fokus på tragik og sætter det i kontekst ved at vise, hvilket tankegods Barker særligt trækker på, nemlig den tyske



filosof T.W. Adornos kritiske teori.

Derefter følger selve værkanalysen. Den første halvdel af analyseafsnittet tegner en tekstmærke af dramaet ud fra en genreoptik, som indbefatter en diskussion af dramaets tragikomiske appelstruktur (med henvisning til Eric Bentleys genre-teori), prægnante stilistiske træk (med henvisning til en række modernistiske konventioner), handlingsgang (med henvisning til Gustav Freitags tragediemodel) og figurkonceptioner og -relationer. Genrediskussionen ledes over i en detaljeret tematisk analyse, hvor Sidenius læser dramaet som iscenesættelsen af en konfrontation mellem hhv. Tjekhovs og Barkers kunstsyn. Det poetologiske fokus fastholdes således først som anledning til genrediskussionen, dernæst som eksplicit tematisk omdrejningspunkt for teksten. Sidenius konkluderer, at Barker ender i en metamoralsk position, der reducerer lidelsen til en ondskab, som må overvindes gennem den ansvarlige protagonists vilje, og ikke i en ekstramoralsk position, der bekræfter lidelsen som et livsvilkår, der må udholdes. I sin korte – og måske usædvanligt ligefremme – afslutning markerer Sidenius sin egen præference for en ekstra-moralsk tragedie og plæderer for, at man på den baggrund ”dropper Barker og hans katastrofiske teater, for i stedet at søge efter andre forbilleder for sin kunst- og livspraksis” (Sidenius 2000, s. 37).

Man kan indvende, at det er en noget harsk afslutning på analysen, hvis formålet er at bidrage til udvikling af feltet. Hvad skal vi bruge analysen til, hvis konklusionen simpelthen er, at vi dropper Barker? Men Sidenius positionerer sig ikke som Barkers dramaturg, men som dramaturg for den del af en faglig offentlighed af dramaturger og dramatikere, der deler Sidenius' interesse i udviklingen af en ekstramoralsk tragedie, og her er det faktisk befriende, at analytikerens egen dagsorden er klart artikulert. Så kan man være enig eller uenig i perspektivet. Sidenius' poetologiske analyse producerer ganske præcise og komplekse distinktioner mellem en moralsk, metamoralsk og ekstramoralsk form for tragedie, der overskrider Barkers værk, men knyttes til helt specifikke analytiske observationer af og refleksioner over dramaturgien i teksten. Dermed opstiller analysen nogle nyttige pejlemærker for udviklingen af en senmoderne tragedieform.

### **Erik Exe Christoffersens 'Principper for Poetik'**

Et eksempel, som adskiller sig fra det foregående ved at rette sig mod skabende processer i teatret mere generelt med henblik på at opstille nogle overordnede, systematiske grundprincipper, er Erik Exe Christoffersens artikel 'Principper for Poetik: undertekst, ironi og optisk bedrag' (1998), der kan læses som et indkøg af hans bog *Teater Poetik: En walkabout i det moderne teater* fra 1997. Artiklen modstiller på et helt overordnet plan to komplementære grundprincipper, der forbinder tekstens dramaturgi, den skabende proces og teaterforestillingen: hhv. det *formgivende* princip og det *formtagende* princip.

Det *formgivende* princip gør sig ifølge Christoffersen gældende i poetikker, der grundlæggende bygger på en repræsentationslogik: dramatikeren giver form til virkeligheden i en dramatisk tekst (første repræsentationsniveau) og skuespilleren, instruktøren m.fl. giver form til teksten i en teaterforestilling (andet repræsentationsniveau). Analysen af poetikken (det kunstnerske program) kan så præciseres ved at beskrive, hvordan repræsentationen fungerer i den enkelte kunstners værk. Man kunne også vælge andre komparative snit, fx mellem perioder eller bølger, eller mellem to værker af samme kunstner. Her laver Christoffersen en sammenlignende analyse mellem undertekstens funktion hos hhv. Ibsen (med særlig fokus på *Et Dukkehjem* (1879)) og A. Tjekhov (med særlig fokus på *Mågen* (1896) og *Kirsebarhaven* (1904)).

Underteksten hos Ibsen har ifølge Christoffersen en romantisk-symbolistisk funktion: underteksten (det specifikt usagte) dækker over det hemmelige og uudsigelige, der i kraft af at være

skjult og i kraft af altid at være større og mere end det, der kan siges, determinerer relationerne og bryder ind og ud i personernes liv som farlige og nogle gange rensende sandheder. Underteksten hos Tjekhov derimod har ifølge Christoffersen en realistisk-ironisk funktion: underteksten (det specifikt usagte) dækker over, at det der menes ofte er netop det modsatte af det, der bliver sagt, og det medfører et tragikomisk spil mellem figurerne, der konstant rækker ud, men misforstår hinanden, fordi det sagte er noget andet end det, der siges (eller skulle være sagt), og noget andet, end det der forstås (eller skulle være forstået). På den måde bliver figurerne fanger af deres egne, ulykkelige misrepræsentationer. Christoffersen fremskriver således to mere generelle poetologiske underprincipper i sammenligningen mellem undertekstens funktion og dramaturgi hos Ibsen og Tjekhov.

Det *formtagende* princip gør sig ifølge Christoffersen gældende i poetikker, hvor 'materialet isoleres, renses, udvælges og reduceres' (s. 41) og dermed netop ikke repræsenterer noget andet, men indrammes og udgør sit eget virkelighedsfelt. Her sammenligner Christoffersen en nærvørsorienteret avantgarde-tradition med referencer til Antonin Artaud, Jerzy Grotowski og Odin Teatret, med en konceptororienteret teatertradition med referencer til Wooster Group, Remote Control Productions, Ron Athey og Hotel Pro Forma.

Christoffersen anvender altså netop poetikbegrebet på en måde, der rækker ud over dramateorien og det enkelte værk (og oeuvre) ved at identificere principper, der kan anvendes til at beskrive kunstneriske programmer på tværs af teaterformer og -medier. Distinktionerne mellem formtagende/formgivende, mellem nærvørs- hhv. konceptororienterede traditioner og mellem undertekstens realistisk-ironiske hhv. romantisk-symbolistiske funktioner er ikke genredistinktioner med henblik på at opstille en typologi. Det er distinktioner mellem teknikker, der kan identificeres og anvendes i kombination og på tværs af kunstformer eller bestemte kunstneres arbejde, og som kan overføres mellem og udvikles i forskellige teatertraditioner og til forskellige formål. Christoffersens analyse har således fokus på *techne*-dimensionen af poetikkerne, mere end på *telos*-dimensionen. Værdierne i poetikkerne bliver i sammenligning med Sidenius' analyse dermed tematiseret i mere begrænset omfang, og Christoffersen tager heller ikke selv stilling for eller imod bestemte poetologiske principper, men udestillerer dem med henblik på at stille dem til rådighed for andre analytiske eller kreative processer. Mens Sidenius' analyse er mere kritisk er Christoffersens mere pragmatisk, hvilket netop illustrerer et spænd inden for den poetologiske analyses formål.

### Poetologiske fokuseringer

En poetologisk analyse af et værk er, som vi har set i eksemplerne ovenfor, ikke fokuseret på at svare på spørgsmålet om, hvad værket siger om det, den siger noget om, eller på spørgsmålet om, hvad værket gør ved sine modtagere og medvirkende i det hele taget, men snarere fokuseret på, *hvordan* værket siger noget om og *gør* noget med sig selv som kunst; hvordan det enkelte værk som eksempel på sit eget kunstneriske program peger på, hvad kunsten skal, og hvordan kunsten kan gøre det den skal. Poetologiske analyser retter sig således mod kunstneriske praksisser og ikke blot mod kunstværker, men i det følgende vil jeg tillade mig at stille fokuseringerne op ift. poetologisk fokuserede værkanalyser, selvom "værk" nedenfor kunne erstattes med "kunstneriske praksis" og "programskift" med "kunstnerisk diskurs" eller hvad, der nu udgør det konkrete materiale for analysen.

Spørgsmålene nedenfor formuleres på baggrund af den begrebshistorik og de eksempler, jeg har introduceret ovenfor. Disse fokuseringer udgør selvsagt ikke noget udtømmende katalog, men jeg vil hævde, at de har etableret sig som tilbagevendende, centrale tematikker i de kunstneriske

Poetologisk analyse  
Begrebslige og metodiske overvejelser

programmer, vi kalder poetikker, og at de derfor vil være relevante fokuspunkter for mange poetologisk fokuserede dramaturgiske analyser:

1. *Hvad siger værket og programskriftet om kunstens forhold til verden? Hvad kan man sige om de forventninger, værket etablerer ift. kunstens repræsentationsforhold?*

Er det fx en særlig del af verden, kunsten får til opgave (eller forbydes) at repræsentere? De højere eller lavere klasser? Det nære, det fjerne, det konkrete, det abstrakte? Ideale forestillinger om, hvordan verden bør være, dissekerende udsnit af, hvordan verden i virkeligheden er, forestillinger om, hvordan den kan (eller netop aldrig vil kunne) blive, principper for tingenes (manglende) sammenhæng? Udgør værket en afbildning eller et udvalg af verden? Etablerer værket en stabil, sammenhængende repræsentation af noget, der er, eller af noget, der ikke er, eller udgør det en fragmentarisk, måske labyrintisk forskydningslogik? Forsøger værket at undgå repræsentation i det hele taget, at skrælle lag af virkeligheden, at lægge noget til, at skabe en helt anden virkelighed?

2. *Hvad siger værket og programskriftet om kunstens formål? Hvad kan man sige om de forventninger, værket knytter til dets værdi for modtageren, for kunstneren og for samfundet?*

Er der tale om et værk, der vil opdrage og underholde, gavne og fornøje? Det ene mere end det andet? Skal værket og brugen af det give anledning til etableringen af et særligt fællesskab: vi arbejderklassen, vi borgerskabet, vi ofre, vi syndere, vi fremmede, vi kvinder, vi troende, vi de politisk og moralsk (u)korrekte, vi kunstkere, vi udstødte, vi de folkelige, vi menneskeheden? Eller medierer værket snarere en individuel identitetsproces, en mulighed for at lægge afstand til etablerede normer, eller bare til at udleve sin vrede, sin skam, sin glæde, sit begær, sin sanselighed, sin fantasi, sin intellektuelle nysgerrighed igennem deltagelsen i en kunstnerisk praksis? Er værket overhovedet til for modtageren, lukker det sig snarere omkring et højere kald: den stadige overskridelse mod det nye, mod det rene? Eller mod et lavere, mere privat kald: smør eller kaviar på brødet?

3. *Hvad siger værket og programskriftet om den viden, der skal til for at skabe god kunst? Hvilke forventninger knytter værket til kunstens og kunstnerens 'teknik'?*

Fordrer værket en særlig sproglig følsomhed, en psykologisk dybde, en encyklopædisk viden, en logisk konsistens, en konsekvent inkonsekvens, livserfaring, udblik, belæsthed, intellektuel uskyldighed, sans for "den almindelige mening"? Gives der faste regler og konventioner: kompositoriske enheder og helheder, præcise vendepunkter og afsløringer, stilsikkerhed, verisimilitude. Gives der kunstneriske dyder: originalitet, fanden-i-voldskhed, decorum, grænseløshed, stringens, ironi, patos, alvor, humor? Priviligerer den særlige kunstneriske greb: underteksten, chok-effekten, faldet, bekendelsen, selvrefleksionen, virkelighedsfragmentet, ekvilibrismen, suggestionen, langsommeligheden, provokationen – hvordan og hvorfor? Kan kunstnerens teknik læres, er den et talent, eller er kunsten og kunstneren bare et knudepunkt i et netværk, et medie, der kanalisere tidens indtryk og udtryk igennem stadigt varierende former?

4. *Hvad siger værket og programskriftet om sit slægtskabsforhold til andre kunstneriske praksisser og diskurser?*

Bekender værket eller kunstneren sig til særlige traditioner, autoriteter eller begreber? Opstiller værket forbilleder eller modbilleder i andre værker eller kunstneriske praksisser?

Dyrker værket klarheden og sikkerheden i adskillelsen mellem kunstformer, genrer og konventioner, eller snarere forstyrrelsen og åbenheden i bruddet, hybriden og overskridelsen af konventionsbestemte forskelle? Er værkets slægtskabsforhold til andre kunstneriske – eller måske også ikke-kunstneriske praksisser og artefakter et eksplicit omdrejningspunkt for dets udfoldelse, en implicit drivkraft, eller måske en ureflekteret forudsætning? Hvilke udviklings- og afviklingsmuligheder, mødesteder og brudflader, ligger der i disse slægtskabsforhold, i den måde poetikken placerer sig i et landskab af andre poetikker på?

5. *Hvad siger værket og programskriftet om omstændighederne for dets egen fremstilling og tilblivelse?*

Refererer det til sig selv som produktet af den store kunstners overlegne geni? Som kompromiset eller kronen på et omstændeligt kollektivt arbejde, hvor ophavet ikke længere er klart, og helheden er større end summen af delene? Til sig selv som blot endnu et skud på stammen af en lang og stolt tradition, et håndværk, en træning? Som et ydmygt udfald af vilkårlige omstændigheder? Som et udtryk for tidsånden? Som et produkt af materielle, mediale og socialteknologiske omstændigheder? Er der tale om (blot endnu et) masseproduceret objekt, om en fakkel der gives videre, om et værk, der stråler ved sin singularitet, udvisker ethvert spor foran og bag sig, udtømmer sig selv i den hændelse som tilblivelsen og modtagelsen af det udgør?

## Afslutning

Min forhåbning er, at ovenstående fremstilling vil være til hjælp både som indføring i poetologisk analyse og til skærpelse af nogle distinktioner og begreber ift. den videre udvikling af poetologi som dramaturgisk forskningsfelt. De metodiske overvejelser har ikke resulteret i en procedure, men i konditioneringen af nogle begreber og udpegningen af nogle temaer, som jeg mener poetologiske analyser kan slutte sig til og bidrage til. For værkanalysens vedkommende handler det om at have øje for, at værker er udtryk for kunstneriske programmer, som er større end værkerne selv. Værker og kunstneriske praksisser siger noget og gør noget i den sammenhæng de indgår i og med dem, de involverer, og analyser, der først og fremmest vil afdække det, har bestemt deres berettigelse. Samtidig er værkerne med til at programmere vores mulighed for at kommunikere i samfundet og om samfundet, i og uden for kunsten, og beskrivelsen, kritikken og udviklingen af sådanne kommunikative mulighedsbetingelser mener jeg, er en vigtig opgave for dramaturgi som videnskab.

## Litteratur

- Aristoteles, 1992. *Poetik*. Oversættelse af Poul Helms. Kbh.: Hans Reitzel.
- Aristoteles, 2000. *Etikken*. Oversættelse af Søren Posborg. Frederiksberg: Det lille forlag.
- Aristoteles, 2004. *Poetikken*. Oversættelse Niels Henningsen. Frederiksberg: Det lille forlag.
- Bachelard, Gaston, 1994. *Poetics of space*. Boston: Beacon Press.
- Bal, Mieke, 2000. "Poetics, Today". I: *Poetics Today*, 21:3.
- Barker, Howard, 1989. *Arguments for a theatre*. London: Calder.
- Bordwell, David, 2008. *Poetics of cinema*. New York: Routledge.
- Carlson, Marvin 1993. *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*.

Poetologisk analyse  
Begrebslige og metodiske overvejelser

Ithaca: Cornell University Press.

Christoffersen, E. Exe, 1997. *Teater Poetik: en walkabout i det moderne teater*. Aarhus: Klim.

Christoffersen, E. Exe, 1998. "Principper for poetik: undertekst, ironi og optisk bedrag". I Elin Andersen og Niels Lehmann (red.): *Teaterlegeringer*. Aarhus Universitetsforlag.

Clark, Barret H., 1965. *European Theories of the Drama*. New York: Crown Publishers.

Culler, Jonathan, 1975. *Structuralist poetics: structuralism, linguistics and the study of literature*. London: Routledge and Kegan Paul.

Dolezel, Lubomir, 2000. "Poststructuralism: a view from Charles' Bridge". I *Poetics today*, 21:4.

Egri, Lajos, 1972. *The Art of Dramatic Writing*. Touchstone.

Elkins, James, 1994. *The poetics of perspective*. Ithaca, London: Cornell University Press.

Fischer-Lichte, Erika, Doris Koesh & Matthias Warstat (red.), 2014. *Metzler Lexicon Theatertheorie*. Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel GmbH.

Field, Syd, 2005. *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. Delta.

Fink, Hans, 2012. "Praksis, praktisk filosofi, praksisfilosofi og pragmatisme – bidrag til en begrebsafklaring". I *Slagmark*, 64.

Holm, Bent, 2007. "Poetik". I Alette Scavenius (red.): *Gyldendals teaterleksikon*. Kbh.: Gyldendal.

Horats, 1996. *Poetik og kritik: anden bog af epistlerne*. Oversat af Ellen A. Madsen. Kbh.: Hans Reitzel.

Nielsen, Thomas Rosendal, 2011. "Værket på væven". I Szatkowski, Christoffersen og Nielsen (red.): *Performative former*. Peripeti, særnummer.

Pavis, Patrice, 1998. *Dictionary of the theatre*. Toronto: Toronto University Press.

Rømhild, Lars Peter, 2009. "Poetik". I *Den store danske*. Kbh.: Gyldendal.

Saro, Anneli & Ulla Kallenbach (red.), 2014. *Poetics of playing*. NTS. 26:1.

Sidenius, Steen, 2000. "Vanyas ategoriske imperativ – Barkers utragiske tragik". I E. Andersen og T. Kjølnær (red.): *Teaterlæsninger. Aktuelle teaterproblemer*. 44. Aarhus: Institut for Dramaturgi.

Staiger, Emil, 1946. *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich: Atlantis.

Schiller, Friedrich, 1996. *Menneskets æstetiske opdragelse*. Per Øhrgaards oversættelse. 2. udgave. Kbh.: Gyldendal.

Szatkowski, Janek, 2019. *A theory of dramaturgy*. Oxon & New York: Routledge.

Szondi, Peter, 1974. *Poetik und Geschichtsphilosophie I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Todorov, Tzvetan, 1981. *Introduction to poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

---

**Thomas Rosendal Nielsen** (f. 1981), ph.d. er lektor ved afdeling for dramaturgi og musikvidenskab, Aarhus Universitet og fast medlem af Peripetis redaktion. Afhandling om interaktive dramaturgier (2011) og har siden publiceret artikler om især partcipatoriske poetikker, senest "Mennesket i et myreperspektiv: Secret Hotels Vandreforelæsning om myrer som antropocæn poetik", K&K, 129, 2020.

