

OM DEN IKKE-ARISTOTELISKE FORTÆLLETEKNIK

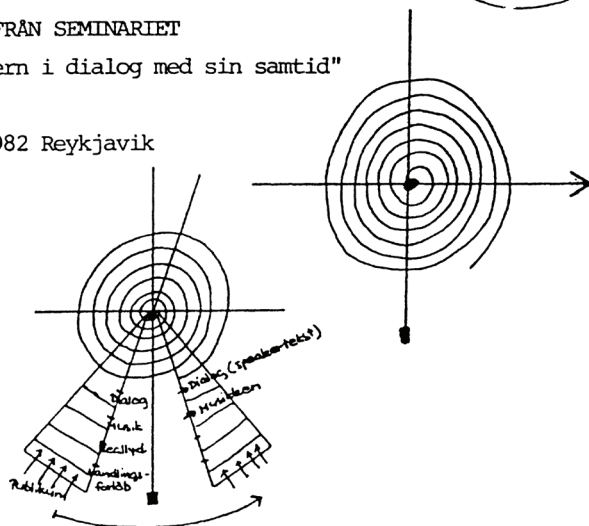
av Ulla Ryum

RAPPORT FRÅN SEMINARIET

"Dramatikern i dialog med sin samtid"

II delen

4-11.6.1982 Reykjavik



NORDISKA TEATERKOMMITTÉN

Essay

Om den ikke-aristoteliske fortælle teknik

Om den ikke-aristoteliske fortælle teknik¹

Af Ulla Ryum

1. Kan teatrets dramaturgi uden videre overføres på billedmediernes udtryksform?

Nej, teatrets dramaturgi er udviklet i forhold til et publikum, som hele tiden under forestillingens gang med suk, udråb og latter kan påvirke forestillingens skuespillere og derigennem forestillingens budskab. Teatret har gennem tiderne udviklet mange forskellige ”dramaturgier” – alle nøje forbundet med det publikum, det samfund, hvori det optrådte.

Overføres teatrets dramaturgi på billedmedierne, først og fremmest filmen, forsvinder publikum som en direkte indflydende faktor – publikum kan ikke gribe ind og ændre i billedets udsagn – publikum kan kun gå (eller slukke for TV-Videomodtageren), men forestillingen fortsætter uanfægtet for tom sal. Behovet for at fastholde publikum er derfor påtrængende stort for billedmedierne. Dertil kommer produktionsomkostningerne som er meget større, end det er tilfældet med en almindelig teaterproduktion. Derfor er behovet for at kunne planlægge en filmproduktions publikumsgunst helt ud i de mest intime oplevelsesdetaljer hos publikum så stort, at filmdramaturgien stort set har valgt sine dramaturgiske begreber fra det mest oplevelsesstyrbare teater, den vesteuropæiske højkultur har udviklet: det borgerlige teaters udvikling af den aristoteliske fortælle teknik. Altså et økonomisk politisk valg.

2. Kan filmdramaturgien uden videre overføres til øjeblikkets skabende og arbejdende dramatikere som et nyttig værktøj - også når det gælder teatervirksomhed?

Ja, filmproduktionernes hårde tilblivelsesforhold har øget bevidstheden om nødvendigheden af at kende sit håndværk og kunne vælge det rette værktøj, også i forhold til teatrets arbejdsformer. Men hermed er det også sagt! Dramatikerens/manuskriptforfatterens andel i og indflydelse på det færdige værk er forskellig. Filmmanuskriptet tjener instruktørens kunstneriske valg af endeligt udtryk. Teaterdramatikerens tekst bliver betjent af instruktørens kunnen. I begge produktionsforhold drejer det sig om samarbejdssituationer, hvor arbejdsdelingen og det endelige kunstneriske valg og ansvar selvfølgelig varierer fra produktion til produktion. I forhold til det færdige kunstværk kan man, når det gælder filmdramaturgiske spørgsmål, altså adskille i et handlingsplan og et fortælleplan, hvilket den danske filmteoretiker Peter Schepelern gør i *Den Fortællende Film* [org. 1972]: værkets handlingsplan er selve den tænkte virkelighed, hvori handlingen udspilles, ”fiktionsuniverset”. Fortælleplanet er den måde, hvorpå dette formidles (synliggøres – sanseliggøres) til publikum. Den mindst mulige divergens mellem handleplan og fortælleplan er det professionelt mest ønskelige set fra et produktionsmæssigt økonomisk politisk synspunkt. Dette gælder også teaterproduktioner.

1) Oprindeligt udgivet af Nordiska Teaterkomiteen: Ryum, Ulla, 1982: ”Om den ikke-aristoteliske fortælle teknik”. Rapport fra seminaret Dramatikern i dialog med sin samtid. 2. del. Reykjavik d. 4.-11. juni 1982. Peripeti takker Ulla Ryums familie for tilladelse til at genoptrykke artiklen. Teksten er korrekturlæst efter nutidig dansk retskrivning og tegnsætning, men følger i øvrigt tekstens oprindelige ordlyd og er gengivet i sin helhed. Teksten er ikke forsynet med en bibliografi, men redaktøren har tilføjet nogle få bibliometriske detaljer i kantparanteser for at gøre det muligt at forfølge tekstens referencer. Sascha Mai Jensen har været behjælpelig med at overføre den indscannede tekst til et redigerbart format. Fejl og mangler er alene redaktørens ansvar. Thomas Rosendal Nielsen, d. 6. oktober 2022.

3. Kan den ikke-aristoteliske teaterdramaturgi overføres til filmmediet?

Ja, men ikke uden samme øgede bevidsthed om håndværksmæssig kunnen og valg af værktøj som den aristoteliske teaterdramaturgi har udviklet i forhold til billedmedierne. Her opstår straks to vigtige spørgsmål: a) styrbarhed i forhold til publikums oplevelse og gunst, b) økonomi i forhold til tid.

Den vigtigste forskel på den aristoteliske og den ikke-aristoteliske dramaturgi er at dramatikeren/instruktøren i den første har til hensigt at publikum skal godkende vilkårene for handlingen – at de tænker, kritiserer, dømmer og oplever indenfor de givne forudsætninger, handleplanet (fiktionuniverset) opstiller. Der er altså tale om en tolkningsreducerende model, som helst skal konkludere sin handling og løse sine konflikter i nøje overensstemmelse med de forudsætninger, der er opstillet for handlingen og de konflikter, den baseres på. I den ikke-aristoteliske dramaturgi er det dramatikeren/instruktørens hensigt at formulere et spørgsmål og iværksætte en undersøgelse omkring dette overordnede spørgsmål i forhold til publikums bevidsthedsniveau, der indgår som en ny dimension i den dramaturgiske model. Her er der altså ikke tale om en tolkningsreducerende model – men tværtimod om en procesorienteret model, som udvikler en række handlinger ofte med hver deres mindre konflikter, som så igen viser sig at udvikle en række handlinger osv. Nogen egentlig konklusion kan man ikke tale om i dramaturgisk forstand, men hos publikum findes en række mulige forholdningssæt overfor de fremstillede eksempler omkring det *centrale* spørgsmål.

Ud fra ovenstående kan svarene på spørgsmålene a) og b) derfor opfattes som meget vigtige: a) Publikums styrbarhed gives der afkald på; tværtimod opfordres publikum til en stillingtagen, som af mange i dag opfattes som trættende og lidet underholdende. Med hensyn til b) så er tid penge, og da en procesorienteret udtryksmodel opleves som længere end den faktisk er – fordi publikums bevidsthedsniveau etableres i tid ikke styres i tidsforkortende spænding – så er der ofte knyttet en vis økonomisk skepsis fra producenters side til «disse kedelige film», eller »helt udramatiske teaterstykker». Endelig er der faktisk ofte tale om længere forestillinger, fordi en procesorienteret tidsmodel og fortælle måde »tager den tid det tager»; og her er en mulighed for grafisk at strukturere de fortælle tekniske forskelle på den aristoteliske og den ikke-aristoteliske fortælle måde.

Om den ikke-aristoteliske fortælle tekniks værktøj

Der skelnes ikke mellem handleplan og fortælleplan, men der kan være tale om forskellige holdninger fra fortællernes (dramatikere/instruktørs) side i forhold til det centrale spørgsmål, de ønsker at belyse.

Disposition:

En første formulering af det centrale spørgsmål jeg ønsker at belyse og undersøge gennem en række eksemplifikationer og demonstrationer af dette spørgsmåls vigtighed for forskellige mennesker, for en samfundsudvikling, en politisk retning eller en moralsk holdning – kort sagt en problemkerne om hvis betydning og indflydelse, jeg ikke altid ved mere end publikum, men som jeg ønsker at bearbejde og mener, at publikum også bør forholde sig til. Eks: T. Angelopoulos: *Skuespillernes rejse* [1975].

Det centrale spørgsmål: Hvad er det, som får en lille omrejsende flok skuespillere til at fortsætte gang på gang som omrejsende teaterselskab, på trods af alle tænkelige forhindringer?

I løbet af lidt mere end tre timer fortælles skuespillernes historie, som viser sig at være det græske folks historie under 2. verdenskrig, som viser sig at være en historie om det personlige valg og moralsk mod til at føle sig forpligtet og ansvarlig for fællesskabet, som viser sig at være

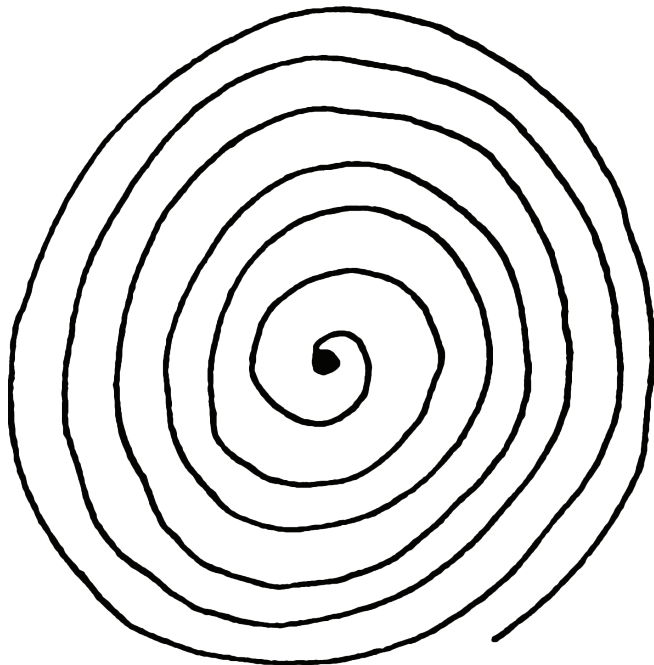
en historie om den enkeltes selvværd, som viser sig at være en historie om tid: uden fortid ingen fremtid, som viser sig at være eksistensen i nuet, som viser sig at være skuespillerens arbejde, som viser sig at være osv. osv.

I en lang række scener eller eksemplifikationer belyses forskellige forhold omkring det centrale spørgsmål. Store tidsspring forekommer og sammenhængen mellem de forskellige scener er ikke altid indlysende. Man kan ikke tale om en gennemført kausalitet.

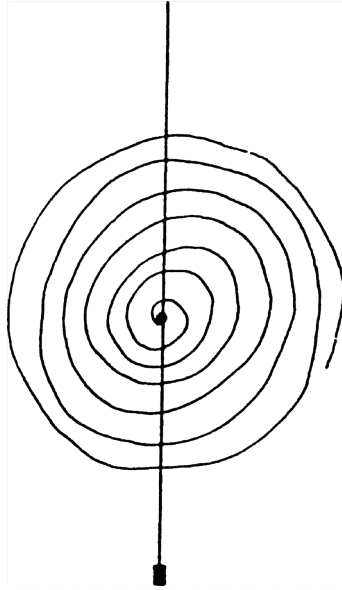
Hvordan har Angelopoulos ordnet sine historier og indfald? Er der tale om tilfældigheder og almindelig forvirring? ”Er der i virkeligheden ikke bare tale om et mislykket forsøg på at fortælle alt for meget om nogle meget almindelige amatørskuespillere – det skulle i alle tilfælde have været forkortet!” (Citat fra en negativ publikumsreaktion).

Følgende dispositionsmodel er et forsøg på at strukturere en af mange ikke-aristoteliske måder at fortælle en historie på fra en teaterscene eller i et billedmedie. Dispositionsmodellen skal opfattes som et kontrolredskab, man kan få hjælp af hen mod slutningen af sin skriveproces – ikke som den eneste måde man kan fortælle og synliggøre sin historie på.

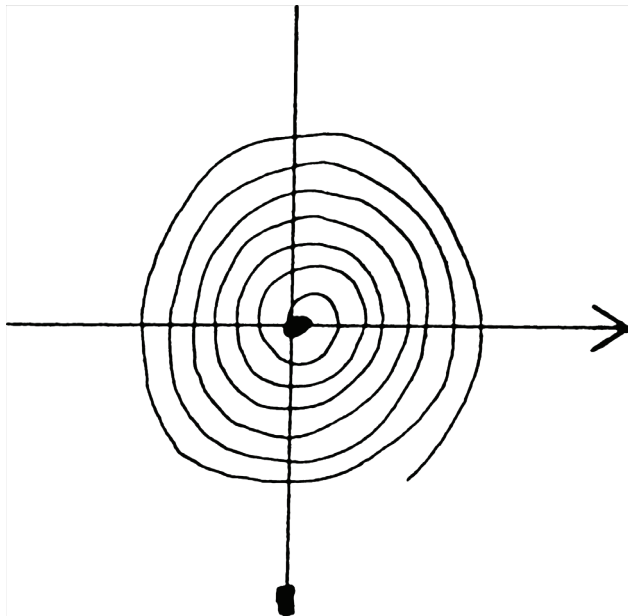
Det spørgsmål jeg vil undersøge er det centrale punkt i en cirkelbevægelse - midtpunktet i en spiral.



Gennem dette centrale punkt trækker jeg en lodret linje – i bogstaveligste forstand en lodlinje som ved sin vægt (nødvendigheden af at belyse og undersøge det formulerede spørgsmål) deler undersøgelsesprocessen (spiralen) i to halvdele, en venstre og en højre.



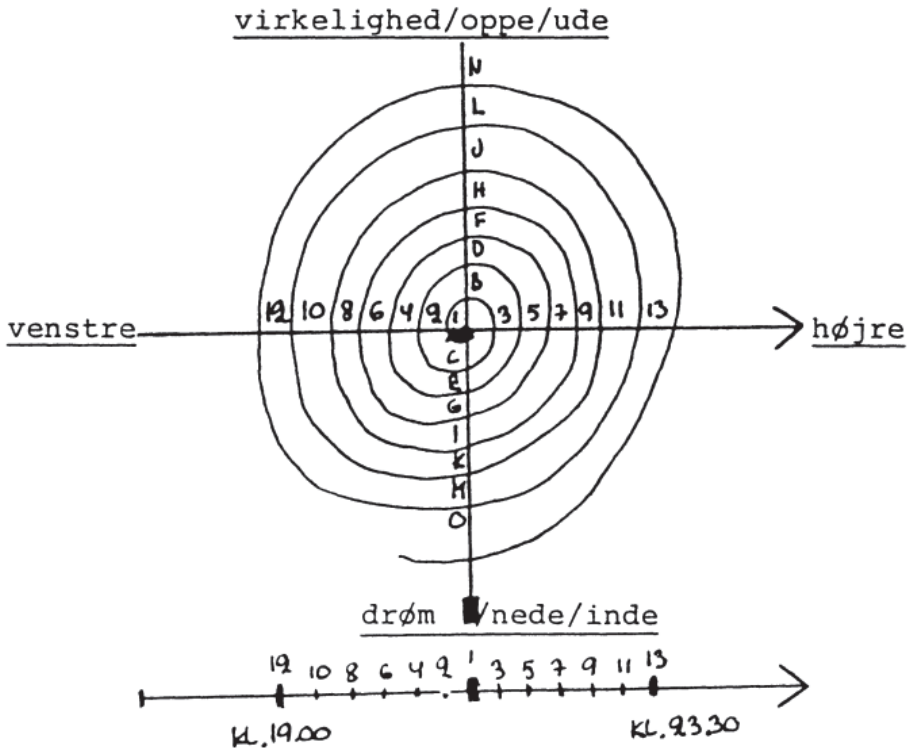
Ligeledes gennem det centrale punkt trækker jeg nu en vandret linje, som vinkelret skærer min lodlinje i det centrale spørgsmål. Denne vandrette linje forsyner jeg med en retningsangivelse: fra venstre mod højre. Denne linje er en tidspil og kan fungere som en tidslinje (hvad den gør i den aristoteliske dramaturgi). Spiralen er tidsrum og kan bruges som grafisk model for dynamisk tidsopfattelse.



Modellen er et sigteredskab i mere end én forstand: Sigter jeg rigtigt, nedlægger jeg mit bytte, selv på lang afstand. Men det hænder hver gang, at byttet møder mit sigtende blik og i en brøkdelen af et sekund får fortalt sit liv. Dette blik rammer mig og processen er i gang. Jeg kunne også bruge eksemplet, at kaste en sten i vandet og iagttage hvorledes stenens bevægelse lodret ned gennem vandet afsætter bølgebevægelser på vandoverfladen som mønstres i den ene ring udenpå den anden med stenens nedslagssted som centrum.

Men modellen er mere end et sigteredskab, den er et nyttigt værktøj.

Jeg kan disponere mine eksempelscener omkring det centrale spørgsmål, således at scenerne stadig vokser i forhold til den nødvendighed spørgsmålet (og undersøgelsen af det) har for mig, som fortæller historien. Jeg kan nummerere alle de steder, hvor spiralbevægelsen skærer min vandrette linje og min lodrette linje. På den vandrette linje bruger jeg tal og på den lodrette linje bruger jeg bogstaver. Nedenunder modellen tegner jeg en tidspil parallel med den tidspil som skærer min models centrum. På denne tidspil nedfælder jeg to af mine skæringspunkter, nr. 12 og nr. 13. Scene nr. 12 bliver så formelt min fortællings første scene og scene nr. 13 min afsluttende scene. Det centrale punkt = den centrale scene nedfælder jeg på midten af den nederste tidspil og således opstår en grundlæggende rytme i scenernes vekslen og i hver enkelt scenes eget tempo. I forhold til den formelle tid som det tager rent faktisk at vise f.eks. en film: fra kl. 19 til kl. 23.30, så bliver den første scene publikum ser min scene 12, den efterfølgende scene publikum ser er min scene 10, den næste publikum ser, altså deres tredje scene, bliver min scene 8. Det er en tilfældighed, at modellen har 13 scener, den kunne lige så godt have 34 eller måske kun 11.



Det er umuligt at sammenligne de to modeller, med mindre man indtegner den ikke-aristoteliske på den formelle tidslinære pil, som desuden er lig med den udviklingsmodel, som den aristoteliske dramaturgi kan tegnes ind på. Enhver kausalitetsbundet handlingsmodel (a er forudsætning for b som igen er forudsætning for c osv.) følger den tidslinære model. Derfor forekommer den spiralformede model – den tidsdynamiske procesorienterede model, når den er formaliseret i forhold til tidslinjen f.eks. fra kl. 19 til 23.30, ofte usammenhængende og uspændende, hvis man ikke som publikum vil deltage i (eller føler sig overbevist af) den yderligere tidsdimension, som de ikke-aristoteliske fortællemodeller altid på en eller anden måde etablerer i forholdet til publikums bevidsthedsniveau.

Følgende sammenligning mellem den aristoteliske models disposition og den ikke-aristoteliske models formalisering på en tidslinje er helt skematisk gennemført og kræver en langt mere omfattende fordybelse, end det her er muligt.

Aristotelisk	Ikke-aristotelisk
<p>Anslag</p> <p>En hændelse bliver gennem publikums-engagement til en situation: publikum opretter en relation til flere af karaktererne: Publikum engagerer sig, dvs. de godtager vilkårene for handlingen. Konfliktpolerne stiller mod hinanden.</p>	<p>12. Scene</p> <p>Et tomt og ofte svært defineret rum, afgrænses langsomt og befolkes langsomt. Enhver publikumsrelation med nogen af de medvirkende undviges. Publikum, rum og medvirkende er nulstillede. Situationen udvikler sig langsomt og er ofte uforståelig for de medvirkende såvel som for de tilskuende.</p>
<p>Præsentation</p> <p>Informationer om karakterer, konflikter, miljøer, relationer etc.</p>	<p>10. Scene</p> <p>Vi forstår lidt mere om, hvad det centrale spørgsmål handler om, intensiteten er forstærket et par grader, da vi er kommet nærmere den centrale scene, men derudover præsenteres kun, hvad der er nødvendigt i den pågældende scene eller eksemplifikation. Man kunne også i visse scener tale om rene demonstrationer af det spørgsmål, der undersøges. Sammenhængen mellem 12. og 10. scene er yderst flygtig og ganske formel, hvis der er nogen sammenhæng, udover det centrale spørgsmål.</p>

<p>Udvikling</p> <p>Publikum skal for alvor indvikles i deres følelse af engagement med en eller flere af karaktererne. Spændingsforløb udvikles. Bikonflikter bøjes i samme retning som hovedkonflikten. Eller dyrkes så de anes som kommende alvorlige forhindringer i forhold til hovedkarakterens fremdrift.</p>	<p>F.eks. 8. og 6., måske 4. scene</p> <p>Undersøgelsen omkring det centrale spørgsmål er blevet yderligere ekseplificeret. Vi forstår mere og mere, hvor sammensat problemkernen er, fordi flere og flere demonstrationsscener eller regulære optrin i ren aristotelisk handlemodel har øget vores indsigt i det overordnede bevidsthedsniveau, som mere og mere træder frem og farver fremstillingen af eksempler omkring det centrale spørgsmål.</p>
<p>Konfliktoptræpning</p> <p>Konfliktoptræpningen starter lige efter den centrale scene, hvor “der ingen vej er tilbage” – angreb veksler med modangreb og langsomt kæmper hovedkarakteren sig frem mod målet.</p>	<p>Scene 2, den centrale scene I samt scene 3</p> <p>Scenerne umiddelbart før og efter den centrale scene viser alle tydeligt nødvendigheden af at undersøge det centrale spørgsmål. Selve spørgsmålet formuleres ofte direkte henvendt til publikum i form af en monolog eller ved en grotesk situation, en mystisk hændelse, en absurd sang etc. De følgende scener aftager i intensitet. Men da publikum på dette tidspunkt har formuleret deres eget forholdningssæt og nu ved, hvad de hver for sig vil søge oplysninger om, vil vide mere om bagved det direkte udsagte, så opleves de senere og mindre intense scener nr. 5, 7, 9 og 11 ikke som en afmatning, men snarer tværtimod.</p>
<p>Konfliktforløsning</p> <p>Konfliktforløsningen afgør hvem som sejrer – konfliktforløsningen skal være i overensstemmelse med de mål, den stræben som blev lagt til rette i anslaget. Vi skal føle os ført frem til en konklusion af den ene eller den anden art – det kan ende godt eller dårligt for dem, vi identificerer os med, men det må ikke ende på en ”urigtig” måde. Den ”rigtige” slutning er en logisk konsekvens som følge af en række vel tilrettelagte “beviser” for eller imod en i Anslaget udsagt påstand.</p>	<p>Nogen egentlig konfliktløsning finder ikke sted</p> <p>Der sluttes rent formelt, når det centrale spørgsmål skønnes belyst og undersøgt fra så mange sider, dramatikeren/instrukøren mener, det er nødvendigt. Scene 13 bliver dermed den sidste scene.</p>

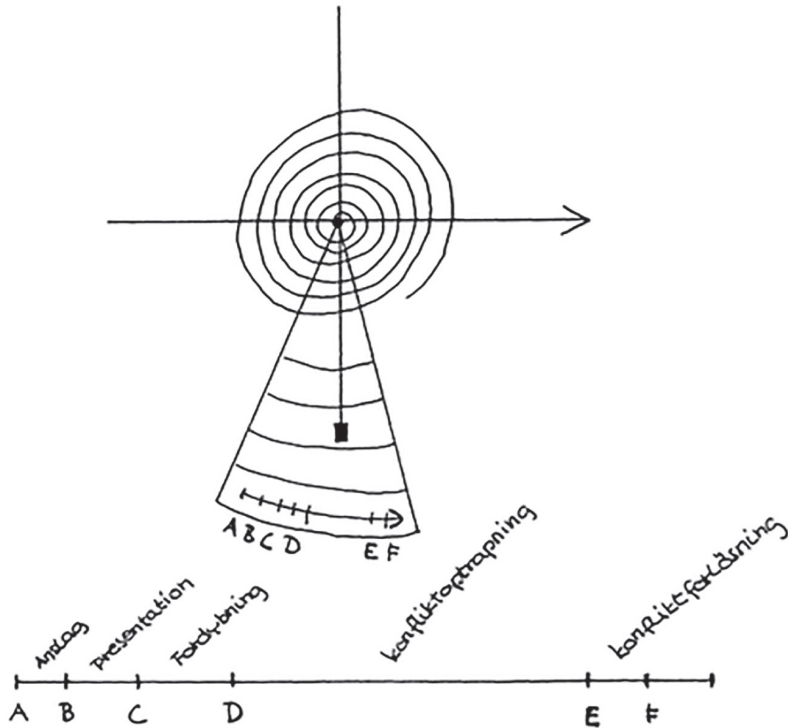
4. Kan den ikke-aristoteliske fortælle teknik benyttes til at skabe en sammenhæng mellem de på tidspilen nedfældede demonstrationsscener eller eksemplifikationer?

Ja, selvom de valgte scener ikke er sammenhængende ud fra kausalitetsprincippet, så kan en bevidst sammenhæng mellem de valgte eksempel-scener udbygges på flere forskellige måder.

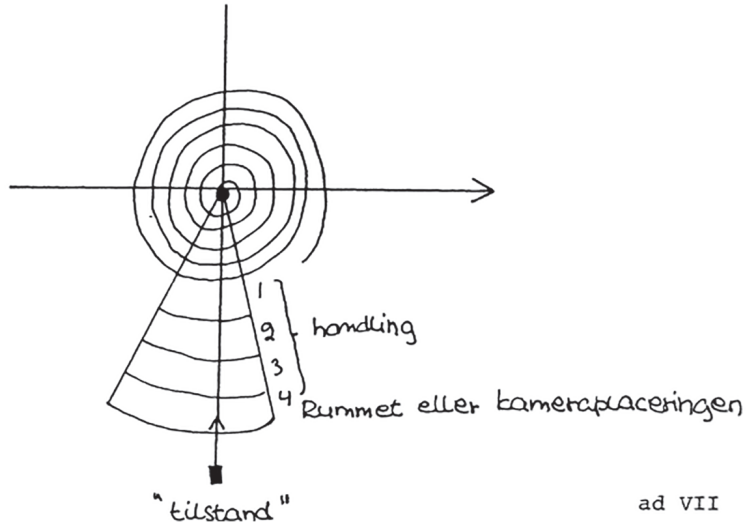
Som tidligere nævnt kan hver enkelt scene have flere forskellige udformninger. Hvor den aristoteliske dramaturgis enkeltscene er opbygget som en tro kopi af det samlede helhedsforløb med en begyndelse et højdepunkt og en slutning, kan enkeltscenerne i den ikke-aristoteliske fortælle teknik have flere forskellige opbygninger:

1. Den kan være aristotelisk i sin opbygning:
”er det centrale spørgsmål af X-karakter, så hænder Y”.

Fig. 1

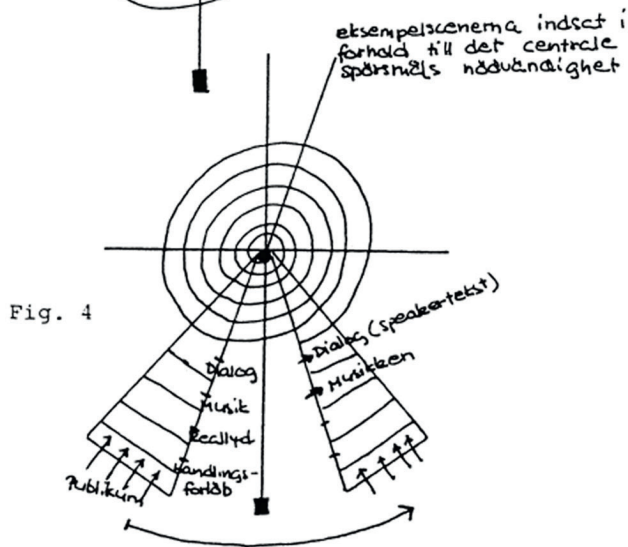
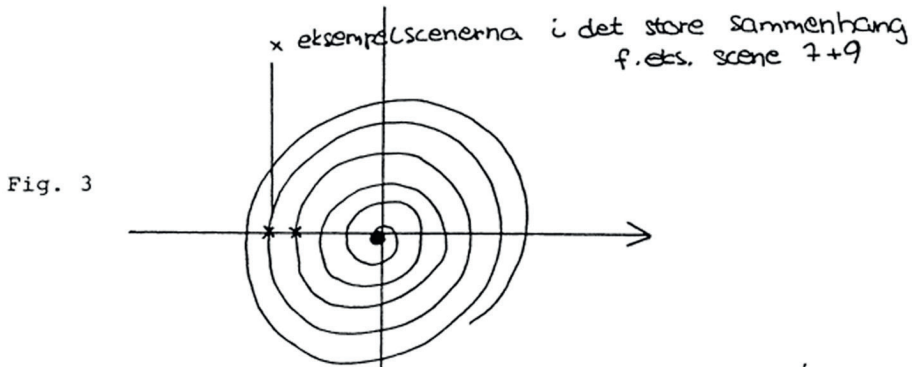


2. Den kan være en *tilstand*, hvis centrum er det centrale spørgsmål, som så anskues gennem forskellige lag af hændelser i rummet. Adskillige ting kan foregå samtidigt, er der tale om en filmproduktion, er kameraet ofte fastlåst i en bestemt position, og handlinger ”foregår” ind og ud over de grænser, kameraet afsætter for det synlige. Billedet, ”Tilstanden” går indad i sin egen dybde og har ingen mulighed for at bevæge sig til nogen af siderne.



Sammenhængen mellem de på tidspilen nedfældede scener kan forstærkes udover den sammenhæng, som undersøgelsen af det centrale spørgsmål placerer samtlige scener i. I hver enkelt scenes opbygning disponerer jeg over forskellige fortælleelementer på samme måde som i den aristoteliske dramaturgi. Den forstærkede sammenhæng mellem to i øvrigt adskilte scener kan opnås gennem brugen af f.eks. musik, lyd, en løsrevet dialog, som føres med over i den nye scene. Den samme lyd af et kørende tog kan ligge under begyndelsen af den følgende scene, selvom den foregår i en luftballon! Den menneskelige evne til at opleve sammenhænge er ikke kun knyttet til forståelsen og et logisk udviklingsprincip. Og da den ikkearistoteliske fortælle teknik ikke handler om at opbygge et logisk sammenhængende forløb, men om at sammenstykke en mosaik, hvor ud af publikum kan hente elementer til deres egen form for forståelse af den undersøgte problematik, så er musik, lyd og menneskelig tale (løsrevet fra en set, talende person) meget vigtige fortælle tekniske elementer i både film, TV, video og teaterforestillinger af ikke-aristotelisk karakter.

Vil man forstærke sammenhængen mellem de forskellige scener ved hjælp af miljø, kostume, rekvise er det min erfaring, at man ofte for bombastisk taler til et ønske om logisk sammenhæng, hvori de f.eks. helt nye personer, som den efterfølgende scene måske foregår imellem, vil få svært ved at kunne indpasses. Da vil det allerede kendte og accepterede miljø kræve, at de samme mennesker (i det mindste en eller to af dem) fører en logisk forståelig handling videre. Det synes at være således, at "det vi ser med egne øjne" rummer en korrektion af og en yderligere konkretisering af noget forstået. Hvorimod "det vi hører med egne øren" rummer en meget smidigere og mindre konkret sansbinding. Vores menneskelige evne til at opleve utrolige syn via hørelsen kommer dette bevidste arbejde med lyd, musik og menneskelig stemme til gode i forsøget på at skabe større sansmæssig sammenhæng mellem de enkelte scener i den ikke-aristoteliske fortælle teknik.



De to vigtigste fortælle tekniske elementer i den ikke-aristoteliske fortælle måde er *mennesket* og *tiden*.

Ligesom et menneske er andet og mere end summen af sine analysérbare bestanddele, er et teaterstykke, en film, et TV-stykke andet og mere end de dramaturgisk analysérbare bestanddele. Underteksten, mellemteksten og bibegrebet tilføder [sic] deres udsagn om en holdning. Denne holdning befries i den håndværksmæssige kunnen og opleves som en mulighed for tolkningsmangfoldighed, ”der er skabt plads til modtagernes egne oplevelser”. Denne tolkningsfrihed og oplevelsesmangfoldighed er ikke forvirring eller sløseri med fortælle tekniske fif og indfald. Det drejer sig om en grundlæggende opfattelse af samhørighed mellem publikums menneskelige og sociale bevidsthed og dramatikeren/instruktørens lignende samhørighed med det publikum, den politiske og sociale bevidsthed, alle er resultater af og placeret sammen i. Derfor er mennesket det vigtigste ”fortælle element”.

Nogen tale om egentligt gennemførte karakterer som inden for den aristoteliske dramaturgis begrebsapparat er der ikke. Karaktererne skal opbygges som hele kloder – hele karakterer med hver

deres modsætninger, fortrængninger, passioner og bevidstheder. Men de gennemføres ikke (som i den aristoteliske karakteropbygning/udvikling) som f.eks. hovedkarakter i forhold til birollekarakterer i en udviklingsfase 0-100%. I enkelte passager, i visse scener, demonstrerer karaktererne deres egen udvikling, men kun som en del af en enkelt scenes belysning af det centrale spørgsmål. Dette er en vigtig forskel, og det kræver at skuespillerne alle er indforståede med alle aspekter samt den tyngende nødvendighed i at undersøge det centrale spørgsmål. Skuespillerne påtager sig derfor ikke at føre en karakter igennem, men bruger i meget høj grad deres egen bevidsthed og erfaring – deres egne valg – til at demonstrere en række menneskelige holdninger omkring den centrale problematik. Derfor oplever man ofte, at skuespillerne træder uden for den person, de netop forestiller, og kommenterer vedkommende karakters handlinger ud fra deres egen personlige opfattelse. Det kan ske i form af en sang, en groteske, hvor skuespilleren gøgler med flere forskellige masker for at eksemplificere de forskellige meninger.

Mennesket rummer i sig flere tider – er et tidsrum med viden om en samtidighed på tværs af den tidsnorm, vi ofte befinder os på (tidslinjen). Vi kan føle os gamle, opleves som endnu ældre, mens vi foretager os helt friske/unge handlinger, som i sig bærer grundlaget for fremtidige/utopiske udviklinger. Dette er et spørgsmål om tidsoplevelse (tidsfilosofi), og her ligger den måske væsentligste forskel på den aristoteliske og den ikke aristoteliske fortælle teknik. Hvor den aristoteliske model er tidsbunden til en fremadskridende bevægelse ifølge tidspilen, som jo er retningsbestemt og irreversibel (dvs. har man valgt en retning fra venstre til højre, kan man ikke uden videre gå den modsatte vej, uden at det vil opleves som et meget voldsomt brud i en tidsrytme; tiden vil simpelt hen tvinges i stå, hvilket kan føles meget frastødende midt i en ellers fremadglidende bevægelse) – så forholder den ikke-aristoteliske model sig til dynamisk tid, en tidsrumsbetonet tidsopfattelse, hvor *fortid*, *nutid* og *fremtid* selvfølgelig også indeholder en række tidslinære handlingsmodeller.

Den aristoteliske dramaturgi tager stilling til en række tidsvalg. Et teaterstykke udspiller sig f.eks. i tidsrummet 1914-18. Den handling, vi involveres i, er nøjagtig et døgn, fra kl. 11.30 d. 25/5 1917 til kl. 11.30 d. 26/5 1917. Vores to hovedkarakterer mindes i løbet af dette døgn (og de to timer stykket varer – de to timer opleves som en halv time så spændende og gribende er stykket) en række tildragelser, som alle udspillede sig i årene 1914-17. Vi ser dem i *flashback*-scener. En del af stykkets væsen ligger desuden i en række drømme om, hvordan de vil have det, når krigen er slut. Vi deltager i et par af deres pastoraler i fredsdrømmene. Stykket slutter med, at de begge to omkommer ved en ligegyldig tilfældighed. Til disse mange tidsvalg kommer så en tidsperiode på måske seks måneder, hvori dramatikeren har arbejdet med stykket, samt en produktionstid på ca. otte uger. Hvis dette stykke var fortalt med en ikke-aristotelisk fortælle teknik ville det centrale spørgsmål være: Krigens altødelæggende tilfældighed. Det er også det aristotelisk opbyggede stykkes præmis, som kunne lyde således: de menneskelige drømme og længsler nytter intet imod krigens tilfældige ødelæggelse. Det bliver med andre ord en tragedie. Det ikke-aristoteliske stykke ville blive en almen demonstration af krigsgru og tilfældigheder, men ville også rumme en række muligheder for valg, indgriben (i form af publikums afstandstagen) og personlig kritik, det vil sige ændring af holdninger.

Den ikke-aristoteliske fortælle teknik forholder sig – foruden alle den aristoteliske tekniks tidsvalg – også til den tidsdimension, hvori publikums oplevelse befinder sig. De mere stille og tidsfordybende scener rummer altså muligheden for at etablere publikumstidsoplevelse ikke bare som en underholdningsperiode, hvor to klokketimer opleves som en halv time, men som et tidsforløb, hvor nogle opleves som meget lange og aktiverende (fordi man tvinges til at se ind i tilstanden) og andre kortere, fordi man drages med i en sporadisk handling.