

**Peter Szondi:**

**”Det moderne dramaets teori” [1956],**

i Kittang, Atle; Arild Linneberg; Arne Melberg; og Hans H. Skei (red.):

*Moderne litteraturteori. En antologi*, 2. utg.,

Oslo: Universitetsforlaget, 2003, ss. 142-163.

## DET MODERNE DRAMAETS TEORI

PETER SZONDI (1929–1971), var professor i allmenn og komparativ litteraturvitenskap ved Freie Universitat i Berlin. Under paverknad fra Hegel, Frankfurt-skolen og den unge Georg Lukacs arbeidde han serleg med hermeneutiske og genrehistoriske problem, og gav ut boker om sa ulike emne som dramateori, Holdervin og Paul Celan. Blant dei viktigaste posthume publikasjonane kan nemnast dei to banda Poetik und Geschichtsphilosophie (1974) og Einfuhrung in die literarische Hermeneutik (1975).

Theorie des modernen Dramas (1956), som var Szondis forste bok, er blitt ein klassiker innanfor dramateorien i etterkrigstida. Analysen av krise i dramaet og dei ulike «bergingsforsoka» fra Ibsen til i dag er blitt mykje diskutert, og gir eit godt uttrykk for Szondis historisk-dialektiske tilnærming til genreteorien. Her er omsett utdrag fra den forste delen av boka.

## Innleiing

Heilt sidan Aristoteles har teoretikarane fordomt nærveret av episke trekk i dramatisk diktning. Men den som i dag vil freiste a framstille utviklinga innanfor nyare dramatik, kan ikkje lenger kjenne seg kalla til slike domsslutningar – dette av grunnar som han innleiingsvis ma tydeleggjere for seg sjolv og lesarane sine.

Det som gir tidlegare drama-oppfatningar retten til a krevje truskap mot dei dramatiske formlovene, er den spesielle forestillinga dei har om form, som kor- kje veit av historia eller kjenner til dialektikken mellom form og innhald. Oppfatninga er at i det dramatiske kunstverket er dramaets gitte form oppfylt nar forma sameinar seg med eit stoff som er utvalt med omsyn til den. Luktast det ikkje a verkeleggjere den gitte forma, og ber dramaet i seg forbodne episke trekk, da er feilen a finne i valet av stoff. I *Poetikken* til Aristoteles heiter det: «Diktaren ma (...) passe pa a ikkje utforme tragedien episk. Med episk meiner eg eit innhald med mangslunge stoff, som om nokon f.eks. ville dramatisere

heile stoffet i *Iliaden*.»<sup>1</sup> Ogsa Goethes og Schillers innsats for a skille episk og dramatisk diktning hadde som praktisk mal a hindre valet av feil stoff.<sup>2</sup>

Denne tradisjonelle oppfatinga ligg til grunn for den opphavelge todelinga i form og innhald, men er ikkje medviten om kategorien historisk utvikling. Den gitte forma er historisk indifferert, historisk utspring har berre stoffet, og det ferdige dramaet framstar, i samsvar med det skjemaet som er felles for alle forhistoriske teorianar, som ei historisk verkeleggjering av ei tidlaus form.

Nar den dramatiske forma ikkje blir opplatta som historisk bunden, betyr dette samstundes at dramaet er mogleg til alle tider, og at poetikkane til alle tider kan forlange dramaet som form.

Denne samanhengen mellom ein overhistorisk poetikk og ei udialektisk forestilling om form og innhald, forer oss tilbake til det felles hogdepunktet som dialektisk og historisk tenking har: til Hegels verk. I *Wissenschaft der Logik* star det: «Berre nar innhald og form viser seg a vere heilt ut identiske, har vi med sannferdige kunstverk a gjere.»<sup>3</sup> Denne identiteten er dialektisk i sitt vesen. For pa samme staden nemner Hegel det «absolutte forholdet mellom innhald og form»: «at begge slår over i kvarandre, slik at innhaldet ikkje er noko anna enn formas omslag i innhald, og forma ikkje noko anna enn innhaldets omslag i form».<sup>4</sup> Nar ein set form og innhald identiske med kvarandre, gjer ein det og av med den motsetnaden mellom tidlaus og historisk som ligg innebygd i det gamle forholdet mellom form og innhald. Av det folger at formomgrepet blir historisert. Ja, i siste instans blir ogsa genre-poetikken sjolv historisert. Lyrikk, epikk og dramatik gar over fra a vere systematiske kategoriar til a bli historiske.

Etter denne forandringa i poetikkens grunnlag, vart – tre retningar stande opne for vitenskapen. Pa ei side kunne ein hevde at poetikkens tre grunnkategoriar med deira systematiske vesen hadde tapt retten til a eksistere – difor kan Benedetto Croce fordrive dei or estetikken. Diametralt motsett dette stod pa ei anna side arbeidet med a trekkje seg tilbake til det tidlause, bort fra poetikkens historiserte grunn, bort fra dei konkrete diktematane. Til vitne om dette star

- 1 Aristoteles: *Uber die Dichtkunst*, hsg. v. A. Gudeman, Philos. Bibl., Bd. I, Leipzig 1921, s. 37. [Szondi sine sitat til norsk ved oms. nar anna ikkje er oppgitt. – Same Aristoteles-tekststad i Sam. Ledsaaks omsetjing: «Det er nodvendig a huske hva vi ofte har sagt: ikkje a gjore en tragedie episk; 'episk' vil si: med mange fabler, eksempevis om noen ville dramatisere hele *Iliaden*.» Sit. etter Eiliv Eide et al. (red.): *Europetsk litteraturteori fra antikken til 1900*, Bergen-Oslo-Stavanger-Tromso 1987, s. 42.]
- 2 Jf. Goethe: *Uber Epische und Dramatische Dichtung*, og Schillers brev til Goethe den 26.12.1797.
- 3 G.W.F. Hegel: *Samtlige Werke*, Jubilumsausgabe, Bd. 8, s. 303.
- 4 *Ibid.*, s. 302.



(ved sida av R. Hartls lite fruktbare *Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen*) Emil Staigers *Poetik*, som forankrar genre-omgrepa i forskjellige menneskelege veremåtar, i siste hand i tidas tre «ekstasar». At denne omdefineringa har endra poetikken i dens heilskap, og særleg i dens forhold til diktinga sjølv, går fram av den nødvendige utskiftinga av dei tre grunn-omgrepa på «lyrisk», «epikk» og «dramatik» med «lyrisk», «episk» og «dramatisk».

Men ein tredje retning var å stå fast på den grunnens som var blitt historisert. Etter Hegel førde denne retninga fram til studiar som gjorde utkast til ein historisk estetikk, og ikkje berre for diktetkunsten. Den førde til Georg Lukács' *Die Theorie des Romans*, til Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, og til Th.W. Adornos *Philosophie der neuen Musik*. Hegels dialektiske forståing av forholdet mellom form og innhald vart her gjort fruktbar idet ein oppfatta form som «nedfelt» innhald.<sup>5</sup> På samme tid som denne metaforen grip det faste og varande ved form-kategorien, fangar den òg at forma har sitt utspring i det innhaldsmessige, m.a.o. at form har status av å vere med og konstituere ei utsegn. På denne vegen let det seg utvikle ein formsemantikk, og form/innhald-dialektikken framstår no som ein dialektikk mellom formal og innhaldsmessig utsegn. Men dermed er det og alt blitt opna for ei mogleg oppfarning om at den innhaldsmessige delen av ei utsegn kan komme til å motsete den formale. I det tilfellet der form og innhald svarar til kvarandre, kan ein seie at den innhaldsmessige tematikken held til innanfor dei rammene den formale utsegnaset, som ein problematikk innanfor noko som er uproblematisk. Men i det tilfellet der den bestemte og varande form-utsegna blir truga av innhaldet, oppstår det ei motseing. Og det er denne indre antinomien som gjer at ei dikteform kan bli historisk problematisk. Det som blir lagt fram i det følgjande, er eit forsøk på å forklare dei forskjellige formene innanfor nyare dramatik på basis av oppløysinga av slike motseingar.

Denne studien vil difor bli verande innanfor estetikken, og avstår frå å utvikle perspektivet til ein tidsdiagnose. Motseingane mellom den dramatiske forma og problem i samtida skal her ikkje formulast *in abstracto*. Det skal forståast som tekniske problem i det konkrete verket, dvs. som «vanskar». Forskyvingane innanfor nyare dramatik kjem av at den dramatiske forma er blitt problematisk, og det ville i denne samanhengen ligge nær å formidle desse forskyvingane på basis av eit gente-poetisk system. Men den systematiske, dvs. den normative poetikken må ein gi avkall på. Ikkje for å unngå systemtvangens innebygde negative vurdering av tendensane til episering. Men fordi den historisk-dialektiske forståinga av form og innhald riv fundamentet bort under system-poetikken som sådan.

På denne måten er det åleine omgrepet drama som danner det terminologiske utgangspunktet. Som historisk omgrep står det for eit litteraturhistorisk fenomen, nemleg dramaet, slik det oppstod i det elizabethanske England, men framfor alt i Frankrike i det 17. hundreåret, og slik det levde vidare innanfor den tyske *Klassik*. Omgrepet drama gir innsikt i kva som nedfelte seg som utsegn om menneskets eksistens i den dramatiske forma. Slik identifiserer og viser omgrepet stadfeste fram eit av litteraturhistorias fenomenen, og blir til eit dokument i menneskeslekta historie. Omgrepet har til oppgåve å avdekkje dei tekniske krava dramaet stiller, og å sjå desse som ei spegling av krav som mennesket møter i sin eksistens. Den heilskapen som omgrepet skisserer, er ikkje av systematisk karakter, men er historiefilosofisk i sitt vesen. I kløffene mellom dikteformene ligg historia fasthalden. Berre ved å reflektere formene attende på historia vil det vere råd å bygge bru over desse kløffene.

Men drama-omgrepet er bunde til historia ikkje berre i sitt innhald, men også i sitt opphav. I kunstverkets form finst det alltid uproblematiske element som inngår som deler av verkets utsegn. Innsikt i utsegnas formale konstituentar kan ein difor først vinne i ei tid då det uproblematiske er blitt tvilsamt, då det sjølvsegde er blitt til problem. Såleis vil dramaet her bli forstått ut frå det som danner hindringar for det på det utviklingstrinnet det har nådd i dag. Dermed blir dette drama-omgrepet her visseleg også forstått som ledd i ei problemstilling om i kva grad det moderne dramaet i det heile er mogleg.

I det følgjande er det m.a.o. berre ei bestemt form for scenediktning som blir beteltna som «drama». Korkje mellomalderens kyrkjespel eller Shakespeares historiske stykke høyrer til dramaet. Den historiske synsmåten krev og at ein ser bort frå den greske tragedien, ettersom det først mot ein annan horisont vil vere mogleg å vinne innsikt i den greske tragediens vesen. Adjektivet «dramatisk» er i det følgjande ikkje eit kvalitets-kjenneteikn (slik det er i Emil Staigers *Grundbegriffe der Poetik*)<sup>6</sup>, men betyr berre noko «som høyrer til dramaet» («dramatisk dialog» = dialog i dramaet). Til forskjell frå «drama» og «dramatisk» blir «dramatik» brukt i vidare mening for alt som er skrive for scenen. Dermed som også «drama» skal forståast i denne meininga, vil det bli sett mellom hermeteikn.

Ettersom utviklinga innanfor moderne dramatik fjernar seg frå det eignelege dramaet, er det umogleg å klare seg utan eit mot-omgrep når ein skal studere denne dramatikken. «Episk» høver som eit slikt motomgrep: det beteltnar eit felles struktur-trekk i eposet, forteljinga, romanen og andre undergenrar –

6 Jf. s. 150. [Sjå note 10, s. 148.]

5 Th.W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen 1949, s. 28.



nemleg nærveret av det som er blitt kalla «den episke formas subjekt»<sup>7</sup> eller det «episke ege».<sup>8</sup>

Framfor dei atten studiane som freistar å få eit grep om utviklinga ved å fokusere på utvalde eksempel, kjem ei framstilling av dramaet sjølv. Alt som følger etter, refererer seg til denne.

## I Dramaet

Nytidas drama oppstod i renessansen. Etter at mellomalderens verdsbilete gjekk i oppløysing, kom individet til seg sjølv: det vart ståande åleine. Dette mennesket gjorde då eit åndeleg vågestykke. Det gjorde attgjevinga av relasjonen menneska imellom, og berre den, til basis for den kunstverksrøyndommen som det ville plassere seg og spegle seg i.<sup>9</sup> Mennesket gjorde sitt inntog i dramaet så å seie berre som medmenneske. Dette «mellom-tilværet» framstod som eksistensens mest vesentlege sfære. Dei viktigaste menneskelege kjenneteikna vart friedom og gjensidig tilknytning, vilje og avgjerdsraft. Den «staden» i dramaet der mennesket nådde si sjølv-realiserings, var i den personlege avgjerda utført som handling. Samtidig med at mennesket tok det avgjerande steget inn i ei verd av medmenneske, oppbera det sitt indre og gjorde det til dramatisk notids-nærvere. Gjennom individets avgjerd om å handle, kom på den andre sida verda av medmenneske i eit relasjonelt tilhøve til individet, og først dermed fekk denne verda si dramatiske realisering. Dramaet måtte nødvendigvis bli ståande framandtføvert alt som låg utanfor dette sentrale elementet av handling, anten det låg før eller etter sjølv handlinga: korkje det i tilværet som ikkje kunne uttrykkest, eller det språklege uttrykket åleine; korkje det innesluttra sjelelivet, eller den ideverda mennesket allerede stod framandgjort overfor – ikkje noko av dette vart til komponentar i dramaet. Og i særleg grad galdt dette det som manglar språk: tingverda, dersom den då ikkje nådde inn i den sentrale relasjonen menneska imellom.

All tematikk i dramaet sprang ut av denne «mellom»-sfæren. Som døme kan nemnast den kampen mellom *passion* og *devoir* som Cid står i, med faren sin på den eine sida og kjærasten på den andre. Det komiske paradokset som oppstår i situasjonar med inkommensurable relasjonar menneska imellom, slik landsbydommaren Adam opplever det, er eit anna døme. Som eksempel tener òg den

7 Georg Lukács: *Die Theorie des Romans*, Berlin 1920, s. 36. Nytt opplag: Neuwied-Berlin 1963 [og seinare.]

8 Robert Pech: *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle 1934.

9 For det følgjande, jf. G.W.F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik, Sämtliche Werke*, Jubiläumsausgabe, Bd. 14, s. 479 ff.

opprivande individuasjonsprosessen, slik den framstod for Hebbel, i den tragiske konflikten mellom hertug Ernst, Albrecht og Agnes Bernauer.

Det språklege mediet i denne mellom-menneskelege verda var dialogen. Etter at prologen, koret og epilogen var tekne bort, vart dialogen frå renessansen av til drama-vevens einaste renning (rett nok fanst monologen framleis, men den vart verande episodisk og var ikkje konstitutiv for dramaet som form). Dette var kan hende første gong i teaterets historie at dialogen fekk ei slik særstilling. På dette punktet skil det klassiske dramaet seg både frå den antikke tragedien og frå mellomalderens kyrkjelege spelformer, frå det barokke verdteatret og frå Shakespeares historiske stykke. Dialogens einerådande stilling, dvs. sjølv det mellom-menneskelege sin utsegnsmodus i dramaet, speglar det faktum at dramaet berre baserer seg på attgjevinga av relasjonar mellom menneske, at det reflekterer berre det som kastar lys innanfor denne sfæren.

Alt dette tyder på at dramaet framstår som ein dialektikk som er lukka om seg sjølv, men likevel er fri, og som i einkvar augneblink får ei ny bestemming. Vi kan no framstille alle dramaets vesenstrekk, og dei må forståast på bakgrunn av den nemnde dialektikken:

Dramaet er absolutt. For å kunne vere fullt ut relasjonelt, dvs. dramatisk, må det vere skilt frå alt som ligg utanfor seg. Det kjenner ikkje til noko som er ytre i forhold til seg sjølv. I dramaet er dramatikaren fråverande. Han talar ikkje, men har innstifta tale. Dramaet blir ikkje skrivne, men framsett. Dei orda som blir uttalte i dramaet, er alle saman av-gjerdet. Dei blir talte ut frå situasjonen, og forblir knytte til den. På ingen måte må dei oppfattast som om dei har sitt utspring i forfattern. Berre som heilskap tilhøyrer dramaet forfattern, og denne relasjonen er ikkje vesentleg for dramaets eksistens som verk.

Også overfor tilskodaren er dramaet like absolutt. Like lite som dramaets replikk er forfatterns utsegn, like lite er replikken retta som tiltale mot tilskodaren. Det er heller slik at tilskodaren er til stades ved drama-utsegna: teiande, med bakbundne hender, lamma andsynes inntrykket frå ei andre verd. Men den totale passiviteten hans må slå om i irrasjonell aktivitet (i dette ligg den dramatiske opplevinga): den som var tilskodar, blir riven inn i det dramatiske spelet, blir sjølv talande (vel å merke gjennom munnen til alle personane). I forholdet tilskodar-drama finst berre fullstendig åtskiljing og fullstendig identitet; det er ikkje slik at tilskodaren trengjer seg inn i dramaet eller at dramaet talar til han.

Den utforminga av scenen som renessansens og klassisismens drama skapte, den mykje utskjelte «titteskapsscenen», er den einaste forma som høver for dramaets absolutte preg, og vitnar om det absolutte i alle einskildtrekk. Det finst ingen overgang (som tal. trappetrinn) til tilskodarrømmet, like lite som dramaet på nokon måte løftar seg gradvis opp frå tilskodaren. Utforminga av scenen



trer fram og får eksistens for tilskodaren først når spelet tek til, ja, ofte først etter at det første ordet har falle: slik ser det ut som om sceneforma spring ut av spelet sjølv. Ved slutten av handlinga, når teppet går ned, dreg sceneforma seg bort frå tilskodarens blikk att, blir liksom teken attende frå spelet; dette stadfestar at det er spelet den høyrer til. Lamperekjøja som set lys over scenen, har som føremål å få det til å sjå ut som om det dramatiske spelet på scenen kastar lys over seg sjølv.

Også skodespelarens kunst er i dramaet avstemt etter det absolutte preget det har. Forholdet mellom skodespelar og rolle må på ingen måte vere synleg. Tvert om må skodespelar og dramaperson smelte saman til eit drama-menneske.

I eit anna perspektiv kan det absolutte ved dramaet formulert på denne måten: dramaet er primært. Det er ikkje ei (sekundær) framstilling av noko (primært), men stiller seg sjølv fram, er seg sjølv. Handlinga i dramaet og alle replikkane i det er «opphavelege», dei blir realiserte idet dei blir til. I dramaet finst ikkje sitat, heller ikkje variasjon. Sitatet ville skape ein relasjon mellom dramaet og det siterte. Variasjon ville reise tvil kring dramaets evne til å vere primært, dvs. «sant», og det ville (som variasjon over noko, og blant andre variasjonar) på same tid framstå som sekundært. Dessutan ville det oppstå som ein føresetnad at det finst ein siterande eller variterande instans, og dramaet ville dermed bli relatert til den.

Dramaet er primært: dette er også ein av grunnane til at historiske spelsykke alltid fell utanfor som «dramatiske». Freistnaden på å bringe «Luther, reformatoren» på scenen, inneber ein relasjon til historia. Om det i den absolutte, dramatiske situasjonen kunne lukkast å la Luther komme til ei avgjerd om å reformere trua, då ville reformasjonsdramaet vere eit faktum. Men her dukkar det opp nok ein vanske: dei objektive forholda som måtte vere til stades for å motiver avgjerda, ville kreve ei episk handsaming. Ei grunngeving med utspring i Luthers mellommenneskelege situasjon ville vere den einaste moglege for dramaet, men den ville av forstålege grunnar vere framand for reformasjonsstykkets intensjonar.

Sidan dramaet er primært, er dramaets tid heilt og fullt notida. Det inneber på ingen måte at dramaet er statisk, men berre at det har eit særlege dramatisk tidsforløp: notida forgår og blir til fortid, men er som fortid ikkje notidig lenger. Notida forgår idet den tilskundar forandring, idet det spring ny notid ut av det som står antitetisk overfor den. Dramaets tidsforløp er ein absolutt sekvens av notid. Som ein absolutt storleik innestår dramaet sjølv for dette, det gjer sjølv tidsdimensjonen sin mogleg. Difor må kvar augneblink bere i seg ein kime av framtid, vere «svanger på framtid». <sup>10</sup> Det er dramaets dialektiske struk-

10 Jf. Emil Staigers definisjon av dramatisk stil i *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1946.

tur som gjer dette mogleg, og den igjen kviler på den mellommenneskelege relasjonen.

På bakgrunn av dette blir også det dramaturgiske kravet om tidas einskap forståeleg på ein ny måte. Ei temporal kløft mellom scenane bryt med prinsippet om den absolutte sekvensen av notid, ettersom kvar scene då vil ha forhistoria si og følgjg sin (fortid og framtid) utanfor spelet. På denne måten vil einskildscenane bli gjort relative. Dessutan finst det berre ein einaste måte å unngå nærveret av ein montør-instans på, og det er den typen sekvens av scenar der kvar scene frambringar den neste (m.a.o. den som her gjeld som krav innanfor dramaet). Eit (uttalt eller ikkje-uttalt) «No let vi det gå tre år» føreset eit episk eg.

Tilsvarende forhold i rommet dannar grunnlag for kravet om stadens einskap. Dei romlege omgjevnadene må (som dei temporale) haldast borte frå tilskodarens medvit. Det er berre på den måten at ein absolutt, dvs. dramatisk scene kan oppstå. Di oftare det er sceneskifte, desto vanskelegare blir dette arbeidet. Dessutan vil ei romleg kløft (slik som den temporale) måtte føreseje eit episk eg. (Ein klisjé som døme: «No let vi dei samansvorne bli verande i skogen og oppsøker den uvitande kongen i slottet hans.»)

Det er framfor alt på desse to punkta Shakespeare si form som kjent skil seg frå den franske klassisismens. Men den lause sekvensen av scenar hjå Shakespeare og dei mange stadene dei utspelar seg på, heng nok saman med dei historiske stykka der ein fortefjar i eigenskap av kor byr fram dei enkelte aktrane for publikum som kapittel frå eit folkeleg historieverk (jf. t.d. *Henry V*).

Også forbodet mot det tilfeldige, kravet om motivering, kviler på det absolutte ved dramaet. Det tilfeldige er noko som kjem til dramaet utanfrå. Men idet det blir motivert, blir det grunngevinge, dvs. roffest i dramaets grunnvoll.

Endeleg har også dramaet som heilskap eit dialektisk opphav. Heilskapen kjem ikkje til på bakgrunn av eit episk eg som grip inn i dramaet, men ved ei oppheving av den mellom-menneskelege dialektikken som støtt blir skapt og riven ned att, og som i dialogen blir til språk. Også i dette siste forholdet er dialogen som ber dramaet. Dramaet er mogleg berre når dialog er mogleg.

## II Dramaets krise

Dei fem første studiane tek for seg Ibsen (1828–1906), Tsjekov (1860–1904), Strindberg (1849–1912), Maeterlinck (1862–1949) og Hauptmann (1862–1946). Slik må det vere, fordi søkinga etter den moderne dramatikens utgangssituasjon nødvendigvis må starte med å konfrontere verk frå slutten av det 19. hundreåret med den framstillinga som nettopp er gjort av det klassiske dramaet som fenomen.



Dermed reiser rett nok spørsmålet seg om ein ved ei slik tilbakeføring ikkje fell attende på den systematisk-normative poetikkens metode som det vart tatt avstand frå innleiingsvis, og om ein ikkje dermed går ut over granskingas historiske intensjonar. For det som på dei forutgåande sidene vart freista framstilt som dramaet, slik det oppstod i renessansen, dekkjer fullt ut det tradisjonelle drama-omgrepet. Det er òg identisk med det handbøkene i dramateknikk har lært oss (t.d. Gustav Freytags), og som kritikarane i byrjinga og jamvel framleis stundom måler den moderne dramatikken mot. Men den historiske metoden vil gj historisiteten tilbake til dette drama-omgrepet som har stivna til norm, og vil på den måten la dets form igjen få komme til orde. Den historiske metoden kan difor ikkje skuldast for å fare med usanning, og vil heller ikkje slå om til nokon normativ metode, når det historiske biletet av dramaet i det følgjande likevel blir halde opp overfor hundreårsskiftets dramatik. For dramaets *form* var kring 1860 ikkje berre teoretikarane si subjektive norm, men representerte samstundes dramatikken objektive tilstandsnivå. Det som fanst ved sida av dramaets form og som kunne spelast ut mot den, hadde anten arkaisk preg eller relaterte seg til ein bestemt tematikk. Såleis kan Shakespeares «opne» form, som stadig blir stilt opp mot klassisismens «slutta» form, ikkje løysast frå dei historiske stykkane, og kvar gong den vart gjenoppliva på gyldig vis innanfor tysk diktning, hadde den til oppgåve å vere historisk fresko (*Götz von Berlichingen, Dantons Tod*).

Den samanhengen som vil bli framstilt i det følgjande, har altså ikkje noko normativt opphav, men skal derimot seije det objektivt-historiske forholdet til den klassiske drama-forma på omgrep. Hjø dei fem dramatikarane er rett nok forholdet til den klassiske drama-forma i kvart tilfelle forskjellig. Hjø Ibsen var forholdet ikkje kritisk: Ibsen vart vidjeten ikkje minst gjennom sin dramaturgiske meisterskap. Men denne ytre fullendinga løyner ei indre krise i dramaet. Også Tsjekov overtar den tradisjonelle forma. Men han har ikkje lenger ein fast vilje til å skape eit *pièce bien faite* (som det klassiske dramaet utvendiggjorde seg til å bli). På tradisjonens grunn utviklar han ein fortryllande poetisk skapnad, men denne har likevel ikkje nokon sjølvstendig stil, og garanterer heller ikkje for ein formal heilskap. Den let imidlertid grunnlaget sitt skine igjennom stadig vek. Dette tydeleggjert hjå Tsjekov ein diskrepans mellom ei form han har overtatt og ei form som er diktert av tematikken. Og idet Strindberg og Maeterlinck *når* fram til nye former, så skjer det etter at dei har tatt avstand frå tradisjonen; eller så kan det sporast eit framleis uforløynt oppgjer i det indre av verka deira – omtrent som ein vegvisar framover mot seinare dramatikarar sine former. Og endeleg, Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* og *Die Weber* gjer det mogleg å fatte det problemet som ein samfunnsorientert tematikk ber dramaet imøte.

## 1 [Ibsen]

Omgrepet analytisk teknikk, som plasserte Ibsen i nærleiken av Sofokles, gjer studiet av formproblematikken i eit verk som *Rosmersholm* vanskeleg. Men med eit grep om dei estetiske samanhengane som Sofokles sin analyseteknikk blir brukt i, og som den blir omtalt innanfor i brevbyttet mellom Goethe og Schiller, framstår ikkje dette omgrepet lenger for oss som ei hindring, men tvert om som ein nøkkel til Ibsens seine produksjon.

Den 2. oktober 1797 skriv Schiller til Goethe:

Dei siste dagane har eg vore sterkt opptatt med å finne fram til eit stoff som kunne brukast i tragedien, og som samstundes kunne vere av *Oidipus Rex* sin type og gi dikteren tilsvarande fordeler. Desse fordelene er uvurderlege. Lat meg her nemne berre ein av dei: at ein kan leggje til grunn den mest samansette handling – som i og for seg kan stå i motstrid med den tragiske forma – berre denne handlinga alt har hendt og difor står heilt utanfor tragedien. Ifølgje sin natur vekker dessutan det som har hendt, i den tyding at det ikkje kan endrast, langt meir frykt. Og frykta for at noko *kan vere hendt*, verkar på kjenslene på ein heilt annan måte enn frykta for at noko kan komme til å hende. – *Oidipus*-stoffet er på eit vis berre ein tragisk analyse. Alt finst der allereie, og det blir berre vikla ut. Det kan gå føre seg i den enklaste handling ein kan tenkje seg og i løpet av ei sterkt avgrensa tid, jamvel om hendingane skulle vere rett kompliserte og vere avhengige av forskjellige omstende. Kor mykje lettar vel ikkje dette oppgåva for poeten! – Men eg er redd for at *Oidipus*-stoffet dannar ein eigen klasse, og at det ikkje finst andre artar av den ...

Eit halvt år tidlegare (den 22. april 1797) har Goethe skrive til Schiller om grunnen til at eksposisjonen krev så mykje arbeid av dramatikaren. Det er «fordi ein krev at det skal gå eit evig framhald ut frå den; det dramatiske stoffet der eksposisjonen alt er ein del av utviklinga, vil eg halde for det beste». Til dette svarar Schiller den 25. april at *Oidipus Rex* på ein heilt forbløffande måte kjem nær dette idealet.

Det er den aprioriske drama-forma som er utgangspunktet for desse tankane. Den analytiske teknikken skal tene til å gjere det mogleg å bygge eksposisjonen inn i dramaets rørsle, og med dette få fjerna den effekten eksposisjonen har av å vere epikk. Eller teknikken skal og kunne gjere det mogleg likevel å velje dei «mest samansette» handlingar som stoff for eit drama, jamvel om desse slett ikkje kjem på tale med tanke på den dramatiske forma i første omgang.

Men med Sofokles' *Oidipus* står saka noko annleis. Forut for denne tragedien gjekk Aiskylos sin trilogi, som ikkje er blitt tradert til ettertida, og den for-



talde kronologisk om lagnaden åt Theben-kongen. Sofokles kunne sjå bort frå denne episke framstillinga av hendingar som ligg vidt frå kvarandre, fordi han var langt mindre opptatt av hendingane sjølve enn av det som er opprivande ved dei. Dét er imidlertid ikkje knytt til dei einstkilde delane, og det er heva over tidsforløpet. Den tragiske dialektikken mellom det å sjå og det å bli blind – at ein mann blir til ein blind gjennom eiga erkjenning, gjennom det augt han har «for mykje»<sup>11</sup> – denne peripetien både i aristotelisk og i hegelsk forstand hadde behov for berre ei erkjenningshandling, *anagnorisis*,<sup>12</sup> for å bli til dramatisk røyndom. Tilskodarane i Aten kjende myten, det var ikkje nødvendig å framføre den for dei. Den einaste som må erfare den, er Ødipus sjølv – og *han* er i stand til det først mot slutten, etter at myten har vore livet hans. Slik blir eksposisjonen overflødig, og analysen blir til sjølv handlinga. Den sjåande og likevel blinde Ødipus danner liksom det tomme sentrum i ei verd som er medviten om lagnaden sin, ei verd med sendebod som steg for steg vinn inn i hans indre for å fylle det med den fryktingtytande sanninga deira. Denne sanninga høyrer likevel ikkje fortida til; det er ikkje fortida, men notida som blir avslørt. For Ødipus er farens mordar, moras ektemann, og bror til borna sine. Han er «dette landets byll»,<sup>13</sup> og må berre erfare det som har vore for å kunne erkjenne dette som er. Så jamvel om handlinga i *Oidipus Rex* i røynda går forut for tragedien, er den likevel innlemma i notida. Slik er det stoffet sjølv som krev den analytiske teknikken hjå Sofokles – ikkje for å passe til ei dramaform som er gitt på førehand, men for at stoffets opprivande kvalitetar skal stå fram så reint og så fortetta som råd er.

Først når vi skil mellom Ibsens og Sofokles sine dramakomposisjonar, kjem vi fram til Ibsens eigentlege formproblem – som avdekkjer den historiske krisa som dramaet sjølv står oppe i. Det er eit faktum som ikkje treng provast at Ibsens analytiske teknikk ikkje er eit sporadisk fenomen, men tvert om sjølve konstruksjonsmåten i dei moderne stykka hans. Det vil vere tilstrekkeleg å minne om dei viktigaste: *Et dukkehejm*, *Samfundets støtter*, *Gengangere*, *Fruen fra havet*, *Rosmersholm*, *Vildanden*, *Bygmester Solness*, *John Gabriel Borkman*, *Når vi døde vågner*.

*John Gabriel Borkman* (1896) «foregår en vinteraften på den Rentheimske familegården utenfor hovedstaden». I husets «store fordums praktsal ovenpå» har John Gabriel Borkman, «forhenværende banksjef», budd i åtte år i noko nær full einsemd. Daglegstova nedunder tilhøyter Borkmans hustru, Gunhild. Dei

bur i det samme huset, utan nokon sinne å treffe kvarandre. Søstera hennar, Ella Rentheim, som eig herregarden, bur ein annan stad. Ho dukkar opp berre ein gong i året for å treffe gardsbestyraren – ved desse høva talar ho aldri med Gunhild eller Borkman.

Den vinterkvelden då stykket går føre seg, møtest desse tre menneske, som er blitt knytte til kvarandre i fortida, og som likevel er blitt heilt framande for kvarandre. I første akt står Ella og Gunhild andsynes kvarandre: «Ja – Gunhild, det er nu snart åtte år siden vi sist sås.»<sup>14</sup> I andre akt seier Ella dette til Borkman: «Det er usigelig lenge siden vi to møttes, ansikt til ansikt, Borkman.»<sup>15</sup> Og i tredje akt møtest John Gabriel og hustrua hans, som seier: «Siste gang vi sto overfor hinannen, – det var i retten. Da jeg ble innkalt for å gi forklaring –»<sup>16</sup>

Med bakgrunn i den dødssjuke Ellas ønske om å ta til seg igjen Borkmans son, som lenge var fostersonen hennar, avdekkjer desse samtalane dei tre menneskas fortid:

Borkman elska Ella Rentheim, men gifta seg med søstera hennar, Gunhild. Angitt av vennen sin, advokat Hinkel, sit Borkman åtte år i fangenskap på grunn av underslag av deponerte midlar. Etter at Borkman er sett fri, dreg han seg attende til praksalsalen på herregarden, som den høgstbydande Ella kjøper til han og hustrua for den einaste formuen i banken som Borkman ikkje har gjort underslag frå. I mellomtida er det Ella som oppdiar sonen til Borkman. Først då han er nær på vaksen, vender han tilbake til mor si.

Det er hendingane. Men dei blir ikkje fortalde for deira eiga skuld. Det vententlege er det som ligg «bakanfor» og «mellom» dei: motiva og tida.

«Men når du sann på egen hånd tok deg til å oppdra Erhart for meg –? Hva var så din hensikt med det?» spør fru Borkman søstera si.<sup>17</sup>

«Jeg har så titt tenkt på det, – hvorfor sparte du egentlig alt det som mitt var? Og bare det alene?» spør Ella svogeren sin.<sup>18</sup>

Og så får vi avdekt det sanne forholdet mellom Ella og Borkman. Borkman og hustrua hans, Ella og Erhart:

Borkman gav avkall på den han elska, Ella, for å vinne støtte til bankkarrieren sin hjå advokat Hinkel, som også ville vinne Ella. I staden for med Ella gifta Borkman seg med Gunhild, utan å elske henne. Men Hinkel vart avvist av den fortvila Ella, trudde at dette var på grunn av påverknad frå Borkman, og hemma

14 [Henrik Ibsen: *John Gabriel Borkman*, *Samlede verker*, 14. utg., Oslo 1968, s. 949.]

15 [*Ibid.*, s. 966.]

16 [*Ibid.*, s. 971.]

17 [*Ibid.*, s. 951.]

18 [*Ibid.*, s. 966.]

11 Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke*, Grosse Stuttgarter Ausgabe, Bd. II/i, s. 373.

12 Aristoteles: *Über die Dichtkunst*, *op.cit.*, c. II, 2. [Jf. Eide et al. (red.): *Op.cit.*, s. 32 f.] jf. Peter Szondi: *Versuch über das Tragische*, Frankfurt a.M. 1961, s. 65 ff.

13 Vers 353. Oms. Emil Staiger: *Die Tragödien des Sophokles*, Zürich 1944.



seg på han ved å angi han. Borkmans svik hadde øydelagt Ellas liv, og kjærleiken hennar retta seg mot berre eitt einaste menneske til i verda: Erhart, *hans* son. Ho oppfostra han som sitt eige barn. Men då han vart større, tok mora guten tilbake. I sin dødelege sjukdom, som skriv seg frå at ho «engang hadde hatt store sinnsbevegelser å gå igjennom», Borkmans svik, vil ho gjerne ha Erhart hjå seg att dei siste månadene av livet sitt. Men Erhart forlet mor si og tanta si til fordel for ei kvinne som han elsker.

Dette er motiva. I lysskinet frå rampen blir motiva på denne vinterkvelden henta ut av dei tre menneska sine forhula sjeler. Det mest vesentlege er likevel ikkje nemnt enno. Når Borkman, Gunhild og Ella samtalar om fortida, då er det ikkje enkelthendingane som kjem i framgrunnen, og heller ikkje motivasjonen, men tida sjølv, som er blitt farga av dei:

«Jeg skal nok vite å skaffe meg oppreisning (...) Oppreisning for hele min forkludrede livsskjebne.» seier fru Borkman.<sup>19</sup>

Då Ella seier til henne at ho har høyrte om henne og mannen som bur i det same huset utan å sjå kvarandre, svarar ho:

Ja, – vi har hatt det så, vi, Ella. Helt fra de slapp ham ut. Og sendte ham hjem til meg. – I alle de lange åtte årene.<sup>20</sup>

Og då Ella og Borkman møter kvarandre:

*Ella Renheim.* Det er usigelig lenge siden vi to møttes, ansikt til ansikt, Borkman.

*Borkman (mørk).* Lenge, lenge siden. Alt det forferdelige ligger imellem.

*Ella Renheim.* Et helt menneskeliv ligger imellom. Et forspilt menneskeliv.<sup>21</sup>

Noko seinare:

Fra den tid da ditt bilde begynte å slukne i meg, har jeg levd mitt liv som under en solformørkelse. I alle disse år er det blitt meg mer og mer imot, – rent umulig til slutt å elske noen levende skapning.<sup>22</sup>

Og då fru Borkman i tredje akt seier til mannen sin at ho har tenkt meir enn nok over hans «mørke saker», svarar han:

19 [*Ibid.*, s. 951.]

20 [*Ibid.*, s. 952.]

21 [*Ibid.*, s. 966.]

22 [*Ibid.*, s. 968.]

Jeg også. I de fem endeløse år i cellen – og annetsteds – hadde jeg tid til det. Og i de åtte år ovenpå i salen hadde jeg ennu bedre tid. Jeg har tatt hele rettsaken opp igjen til fornyet behandling – for meg selv. Gang efter gang har jeg tatt den opp (...) Jeg har gått der oppe på salsgulvet og krenget og endevendt hver eneste en av mine handlinger.<sup>23</sup> (...) Jeg har gått der oppe og slåst bort hele åtte kostbare år av mitt liv!<sup>24</sup>

I siste akt, på den opne plassen framfor hovudbygningen:

Det er på tiden jeg begynner å bli friluftsmenneske igjen (...) Nesten tre år i varetekt; fem år i cellen; åtte år på salen der oppe –<sup>25</sup>

Men han vil aldri meir kunne bli friluftsmenneske. Flukta frå fortidas fengsel leiur han ikkje inn i livet, men i døden. Og Gunhild og Ella, som denne kvelden mistar den mannen og den sonen som dei elska, står som «to skygger – over den døde mann», og rekkjer kvarandre hendene.

Til forskjell frå *Oidipus* av Sofokles, er ikkje fortida her ein funksjon av notida; tvert om, notida er her berre det høvet som gjer det mogleg å mane fram fortida. Vektra ligg korkje på Ella sin lagnad eller på Borkmans død. Ikkje ei einaste av hendingane i fortida – som t.d. Borkmans avkall på Ella eller advokaten hemn – høyrer til temaet. Ikkje noko av det forgangne er tematisk her, men det er derimot fortida sjølv: dei «lange årene» som stadig blir nemnde, og «hele det forspilte, forkludrede livet». Men dette unndrar seg dramatisk notid.

For berre noko som har temporal eksistens, kan framstillast i eit her og no i tydinga dramatisk aktualisering; tida sjølv kan ikkje framstillast slik. Om tida kan det i dramaet berre forteljast; ei direkte framstilling av tida er mogleg berre innanfor ei einaste kunstform, som «tek tida med i rekkja av sine konstitutive prinsipp». Som Georg Lukács har vist,<sup>26</sup> er den kunstforma romanen.

I dramaet (og i eposet) har det forgangne ingen eksistens, eller så er det heilt og fullt notidig. Sidan desse formene ikkje kjenner til forløp av tid, finst det ingen kvalitetsforskjell mellom opplevinga av fortid og opplevinga av notid i dei. Tida har inga forandrande kraft, det er ikkje noko som får styrkt eller svekka tyding på grunn av tida.<sup>27</sup>

23 [*Ibid.*, s. 972.]

24 [*Ibid.*]

25 [*Ibid.*, s. 979.]

26 Georg Lukács, *Die Theorie des Romans, op.cit.*, s. 127.

27 *Ibid.*, s. 135.



I *Oidipus*-tragediens analyse blir det forgangne til notid:

Dette er den formale meininga til dei typiske avslørings- og erkjenningsscenane som Aristoteles peikte på: det er noko som er pragmatisk ukjent for dramaheltane, så kjem det ukjende inni synsvinkelen deira og dei må handle annleis enn dei hadde hug til i ei verd som på denne måten har forandra seg. Men dette nye som kjem til, er ikkje avbleikt gjennom eit tidsperspektiv – det er fullt ut likearta og likeverdige med notida.<sup>28</sup>

Slik ser vi ein annan forskjell tre fram. Sanninga i *Oidipus Rex* er av objektiv natur. Ho høyrer til verda: det er berre *Ødipus* som lever uvitande, og hans veg til sanninga utgjer den tragiske handlinga. Hjå Ibsen derimot, er sanninga indre. I henne kviler motiva for dei avgjerder som no kjem for dagen, i henne løyner avgjerdens traumatiske verknaad seg og overlever all ytre forandring. I tillegg til ei temporalt forstått notid, manglar Ibsens tematikk også i denne topiske forstand den notid som dramaet krev. Tematikken skriv seg rett nok fullt ut frå den mellom-menneskelege relasjonen, men har sin stad, som ein refleks av denne relasjonen, berre i det inste av menneska, som er blitt gjort framande og ein same overfor kvarandre.

Det betyr at ei direkte dramatisk framstilling av tematikken slett ikkje er mogleg hjå Ibsen. Tematikken gjer den analytiske teknikken nødvendig, men ikkje først og fremst for at tematikken skal bli meir fortetta. Grunnen er at tematikken i vesentleg grad er romanstoff og kan bli scenekunst berre med hjelp av den analytiske teknikken. Men likevel forblir tematikken framand for scenen. For uansett kor mykje den blir bunden saman med ei (i dobbel meining) notidig handling, blir den likevel trengt tilbake til fortida og inn i menneskas indre. Det er dette som er Ibsens dramatiske form-problem.<sup>29</sup>

På grunn av at utgangspunktet hans var episk, var det nødvendig for Ibsen å utvikle den uforliknelege meisterskapen i å konstruere drama. Og på grunn av at han makta det, vart ikkje det episke grunnlaget lenger synleg. Dramatikarens doble oppgåve: å skape nærvere i eit her og no, og å funksjonalisere, vart tvingande nødvendig for Ibsen – og kunne likevel ikkje lukkast fullt ut.

Mykje av det som skal tene til å etablere denne notids-dimensjonen, er i og for seg eigna til å overraske. Det gjeld t.d. ledemotiv-teknikken. Hjå Ibsen skal den ikkje halde fast ved ein likskap i det som er forskjellig når noko forandrar seg eller opprette samband mellom element på tvers av teksten, slik den vanleg-

vis gjer. I Ibsens ledemotiv lever fortida vidare, ho blir mana fram når ledemotiva blir nemnde. Slik er det med møllefossen i *Rosmersholm*, som gjer Beate Rosmers sjølv-mord til evig notid. I dei symbolske hendingane fell fortidig og notidig saman; her kan ein tenkje på klirringa av glas i siderommet i *Gengangere*. Arvelighetsmotivets oppgåve er heller ikkje først og fremst å lekamlleggjere den antikke lagnadens gjenfødelse, men langt heller å skulle gjere fortida notidig: kammerherre Alvings livsførsel dukkar opp i sjukdommen til sonen. Berre på ein slik analytisk måte er det mogleg å handtere tida sjølv, fru Alvings liv ved dette menneskets side, og om det ikkje går å bringe tida sjølv til framstilling, så kan den i det minste haldast fast som tidsutstrekning, som generasjonsforskjell.

Funksjonaliseringa i dramaet skal vanlegvis tene til å underbygge handlingens einskapens kausal-finale struktur, men hjå Ibsen må den byggje bru over avgrunnen mellom notida og ei fortid som ikkje let seg gjere nærverande i notida. Ibsen har sjelden fått til å gjere notidshandlinga tematisk likeverdige med den han manar fram frå fortida slik at dei knyter seg saman utan brot. Også på dette punktet framstår likevel *Rosmersholm* som meisterstykket hans. Det dagsaktuelle politiske temaet og det indre fortidstemaet – som på Rosmersholm ikkje er fortrent til sjelens avgrunnar, men lever vidare i heile huset – skil seg knapt frå kvarandre. Tvert om gjer det dagsaktuelle det mogleg for fortidstematikken å forbli uavklart, og det svarar godt til fortidstematikkens vesenstrekk. Dei to smeltar fullt ut saman i rektor Krolls skapnad; han er på samme tid brot til Rosmers hustru som er blitt driven til sjølv-mord, og Rosmers politiske motstandar. Men heller ikkje her lukkast det å motivere slutten godt nok ut frå fortida, og dermed vise at slutten skulle vere nødvendig; når Rosmer og Rebekka West styrtar seg i møllefossen etter at den avdøde hustrua har innhenta dei, stengjer dei seg av frå den tragikken den blinde *Ødipus* må gjennomgå når han blir ført inn i palasset.

I dette ser ein imidlertid den avstanden det er mellom den borgarlege verda og den tragiske undergang. Denne verdas immanente tragikk høyrer ikkje heime i døden, men i livet sjølv.<sup>30</sup> Om dette livet seier Rilke (med direkte referanse til Ibsen) at det «hadde trengt inn i oss, (...) hadde drege seg attende innover, så djupt, at det knapt lenger fanst aningar om det».<sup>31</sup> Her høver også Balzacs utsegn: «Alle døyr vi ukjende.»<sup>32</sup> Ibsens verk står heilt og fullt i denne utsegnas teikn. Men idet han sette seg føre å avdekkje dette løynde livet dramatisk, idet

30 Jf. Peter Szondi: *Versuch fiber das Tragische*, op.cit., s. 108 f.

31 Rainer Maria Rilke: *Op.cit.*, s. 101.

32 Sitert etter Georg Lukács: *Zur Soziologie des modernen Dramas*, Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik, Bd. 38 (1914). Jf. òg *Schriften zur Literatursoziologie*, hsg. v. P. Ludz, Neuwied 1961, s. 261–295.

28 *Ibid.*, s. 135.

29 Jf. Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Leipzig 1927, s. 98–102.



han sjølv ville fullende det gjennom sine *dramatis personae*, øydela han det. Ibsens menneske kunne ikkje leve utan å vere nedgravne i seg sjølve, tærande på «livsløgnen». Når Ibsen ikkje framstilte desse menneske episk som romanforfattar, og ikkje let dei bli verande innanfor deira egne indre liv, men tvinga dei til å tale ope, tok han livet av dei. Slik er det at dramatikaren – i tider som står fiendtleg andsynes dramaet – blir til mordar av sine egne skapningar.

[ - - - ]

### Overgang: Ein teori om stilforandring

Det er endringa i tematikk som er bakgrunnen for den krise som oppstod i dramaet mot slutten av det 19. hundreåret. Dramaet var den diktralege forma for ein (1) notidig (2) mellom-menneskeleg (3) handlingsgang. Den tematiske endringa bytte dramaets omgreps-triade ut med tilsvarande, men motsette omgrep. Hjå Ibsen dominerer fortida over notida. Det er ikkje ein fortidig handlingsgang, men fortida sjølv som er tema, ei erindra fortid som venkar vidare i det indre. Slik blir òg det mellom-menneskelege fortrengt av det indre i menneska. – I Tsjekovs drama vikk det aktive notidslivet plassen for eit liv av draum i erindring og utopi. Den einskilde handlingsgangen blir tilfeldig, og dialogen – den mellom-menneskelege taleforma – blir til eit hylster kring monologiske refleksjonar. – I verk av Strindberg blir det mellom-menneskelege anten oppheva, eller det blir fokusert gjennom den subjektive linsa år eit sentralt eg. Gjennom denne inderleggjeringa mistar den ein gong notidige «reale» tida si dominerande stilling: fortid og notid flyt over i kvarandre, ytre notid framkallar erindra fortid. Når det gjeld det mellom-menneskelege, avgrensar handlingsgangen seg til ein serie samantreff, som betre er merkesteinar for dei eigentlege hendingane: den indre forvandlinga. – Maeterlincks «*drame statique*» gjer det av med handlinga. Også dei mellom-menneskelege forskjellane, og dermed òg striden menneske og menneske imellom, blir borte i møtet med døden, som er det Maeterlinck vier heile sitt verk til. Hjå han står ei anonym, språklaus-blind gruppe menneske andsynes døden. – Og endeleg, i Hauptmanns sosiale dramatikkk blir det mellom-menneskelege livet skildra som determinert av faktorar som ligg utanfor mennesket: dei politisk-økonomiske tilhøva. Det einsformige som desse tilhøva dikterer, opphevar det som før var augneblinkstilknytninga i det notidige, som no blir urvida til også å bli det forgangne og det framtidige. Handlinga blir fortrengt av ein tilstand, som dei makteslause menneske blir offer for.

Ved slutten av det 19. hundreåret fornektar dramaet på denne måten i sitt innhald det som det av truska til tradisjonen vil halde fram med å hevde som

formal utsegn: det mellom-menneskelege sitt nærvære i notid. Det som knyter dei ulike verka frå denne tida saman, og som viser tilbake til endringa i tematikken, er den subjekt/objekt-motsetnaden som bestemmer det nye grunnriset i dei. I Ibsens «analytiske drama» står notid og fortid, det avdekkjande og det avdekte overfor kvarandre som subjekt/objekt-motsetnader. I Strindbergs «stasjonsdrama» blir det enkeltståande subjekter sjølv til objekt, i *Ett drømspel* er menneskeslekta objektivert slik den framstår for guten Indras dotter. Maeterlincks fatalisme fordømmer menneska til passiv objektivitet; og det er med same objektivering menneska framstår i Hauptmanns «sosiale drama». Maeterlincks og Hauptmanns tematikk skil seg rett nok frå den hjå Ibsen og Strindberg. Skilnaden er at tematikken til Maeterlinck og Hauptmann i utgangspunktet ikkje betingar ein subjekt/objekt-motsetnad, i og med at den berre krev objektivierende kjenneteikn ved dei ulike *dramatis personae*. Men til å framstille personane krevst det og ein instans som med avstand stiller seg overfor dei: eit subjekt pressar seg difor likevel fram – det episke eg, og det er eit krav forma stiller.

I desse subjekt/objekt-relasjonane blir det absolutte ved den dramatiske forma tre grunn-omgrep gjort om inkje. Dermed blir og det absolutte ved dramaet et sjølv oppheva. Dramaets (1) notid er absolutt, fordi den ikkje har nokon temporal kontekst: «dramaet kjenner ikkje til omgrepet tid». «Tidas einskap betyr å vere heva ut or forløpet.»<sup>33</sup> Dramaets (2) mellommenneskelege relasjon er absolutt, fordi korkje det som angår menneskets indre eller det som ligg utanfor mennesket står ved sida av denne relasjonen. Når renessanse-dramaet slår seg til ro med dialogen og avgrensar seg til den, veljer det seg denne «mellom»-sfæren og gjer den til sitt einaste rom. Og dramaets (3) handlingsgang er absolutt, fordi den er teken bort både frå indre sjelstilstandar og frå tilstanden i den ytre objektivitet; det er handlingsgangen åleine som dominerer og dannar grunnlaget for verkets dynamikk.

I den augneblinken då desse tre faktorane i drama-forma blir omdanna til relasjonar mellom subjekt og objekt, blir faktorene relativiserte. Ibsens notid blir relativisert av fortida, som det er notidas oppgåve å avdekkje som gjenstand. Det mellom-menneskelege hjå Strindberg blir relativisert av det subjektive perspektivet som det framstår i. Handlingsgangen hjå Hauptmann blir relativisert av dei objektive tilstandane som den skal framstille.

Dette forholder mellom subjekt og objekt er tematiske betinga – men som relasjon er det *eo ipso* formalt, og det krev å bli forankra i verkets formlingsprinsipp. Men drama-formas prinsipp er jo nettopp negasjonen av skillet mellom subjekt og objekt. «Denne objektiviteten som hevar seg ut frå subjektet, og dette sub-

33 Georg Lukács: *Die Theorie des Romans*, op.cit., s. 127.



jektive som ved å bli realisert og å bli objektivt gyldig, oppnår å la seg gjengi i ei framstilling (...), slepper – når dei framstår i handling – den dramatiske diktingas form og innhald ut av hendene på seg,» heiter det i Hegels *Ästhetik*.<sup>34</sup>

På bakgrunn av dette kan det moderne dramaets indre motseiing formulert slik: i forma vil subjekt og objekt gå dynamisk over i einannan, medan innhaldet vil skille statisk mellom subjekt og objekt. Dei drama som ber denne motseiinga i seg, må – for i det heile å kunne ha blitt til – rett nok alt ha løyst den på ein førebels måte. I dei blir motseiinga på same tid både oppløyst og halden ved lag – på den måten at den tematiske motstillinga av subjekt og objekt finn eit underbyggjande grunnlag i det indre av den dramatiske forma, men dette fundamentet er motivert og er difor på si side ein tematisk storleik. Denne på same tid formale og innhaldsmessige subjekt/objekt-motsetnaden er den same som i den episke grunnsituasjonen (epikar/gjenstand), men framstår som dramatiske scenar når den blir innleidd i tematikk. Ibsens problem er å framstille ei innvendig opplevd fortid i ei diktarleg form som kjenner menneskas indre berre som objektivert fenomen, og som kjenner tid berre som ein serie notids-augneblinkar. Han løyser problemet ved at han tenkjer ut situasjonar der menneska står til doms for deira eiga erindra fortid, og slik hentar fortida deira inn i notidas opne dimensjon. – Same problem står Strindberg overfor i *Spöksomaten*. Det blir løyst ved å innføre ein figur som har kjennskap til alle personane, og som såleis kan bli til deira epikar innanfor den dramatiske fabelen. – Maeterlincks menneske er språkause offer for døden. Den dramatiske scenen *Intérieur* viser menneska som stumme personar i husets indre. To figurar, som ser på dei ute frå hagen, reddar den dialogen som har menneska som gjenstand. – I *Vor Sonnenaufgang* let Hauptmann dei menneska som skal framstillast, få besøk av ein framand. I *Die Weber* framstår dei einskilde aktene som fortelje- eller revy-situasjonar. – Og Tsjekov, som i dramaets dialogiske form skal framstille dialogens umulighet, løyser problemet ved å innføre ein tung- høyrd person og å la menneska tale forbi kvarandre.

Denne kløfta i verkas formprinsipp, og den doble, både formale og innhaldsmessige funksjonen ein figur eller ein situasjon blir tillagt, og som alltid tener dei til skade, blir borte innanfor dramatikken utover i dei følgjande tiåra. Men dei nye formene som kjenneteiknar dén, veks likevel ut av dei tematisk-formale innfalla frå overgangstida: Ibsens domstol over fortida, Strindbergs sceniske epikar, Hauptmanns innføring av samfunnsforskaren.

Denne utviklinga, som seinare vil bli framstilt i sine einskilde aspekt, dannar grunnlaget for å etablere ein teori om stilforandring. Denne vil vere ulik vanlege tolkande framstillingar av korleis to stilar følgjer etter kvarandre. For mellom

dei to periodane innfører denne teorien ein tredje periode som i seg sjølv er motseiingsfull. På dette viset angir denne teorien utviklingsstrinna i tre delar, der vektan innanfor kvar ligg på dialektikken mellom innhald og form. Dette inneber at overgangspérioden ikkje får si bestemming berre ved å fungere som eit ledd der form og innhald etter eit opprinneleg samsvar med kvarandre (her kapitlet «Dramaet»), skilt til ei morseiing («Dramaets krise»). For den opphevinga av motseiinga som skjer på det neste utviklingsstrinnet, finn si førebuing i dei tematisk innleiddde formelementa, som alleierte den gamle og no problematiske forma ber i seg. Og forandringa over til den stilen som i seg sjølv blir utan motseiingar, går føre seg ved at innhaldselementa med formal funksjon nedfeller seg fullt ut som form, og dermed sprengjer den gamle forma.

Også på andre kunstnarlege område finst det eksempel på denne utviklinga, som det 20. hundreårets følgjande dramatikkk vitnar om. Inne i den tradisjonelle episke stilen, som baserer seg på at epikaren med avstand stiller seg overfor gjenstanden, utviklar det 19. hundreårets psykologiske roman ein «*monologue intérieur*». Sidan den har sin stad i dei framstilte personane sitt indre, føreset den ikkje lenger nokon episk avstand. Men all den tid den episke stilen blir halden ved lag, er det epikaren som må formidle denne indre monologen (jf. det nesten stereotype «*se-dit-ils*» hjå Stendhal, som vel er den hyppigaste ordgruppa i *Le Rouge et le Noir*; men her skal ein rett nok ikkje gløyme at Stendhals psykologiske analyse, som har psyken som gjenstand, på ny legitimerer avstanden). I eigenskap av å vere formidla av epikaren, er ein indre monolog framleis tematisk. Når romanen blir stadig meir psykologisert utover i det 20. hundreåret, blir indre monolog meir og meir vesentleg. Stillendinga kjem (dersom ein ser bort frå Dujardin) i James Joyce sine arbeid: her blir den innvendige samtalen med eige sjølv til det eigentlege formprinsippet og sprengjer den episke stilen. I *Ulysses* finst det ingen epikar lenger. – Denne «*stream-of-consciousness*»-stilen finn si førebuing inne i den tradisjonelle epikken. På tilsvarande vis – for no å ta eit ikkje-litterært eksempel – ber Cézannes maleri alleierte i seg byrjinga på aperspektivismen og det syntetiske som ein finn i seinare stilar (tal. hjå kubistane), jamvel om Cézanne i siste instans framleis held fast på prinsippet om å skode naturen umiddelbart. Og Wagners sein-romantiske musikk førebur aktualiteten hjå Schönberg, i og med at Wagner på treklagens tonale grunn hallar i retning av ein gjennomgåande kromatikk, dvs. av å gjere dei tolv tonane likeverdige.

Det nye stilprinsippet kan m.a.o. støtt påvisast, før omslaget, som noko anti-tetisk i det indre av det gamle prinsippet.

Dei tre døma – Stendhal, Cézanne, Wagner – syner på same tid at også ein overgangssituasjon gir rom for høgste kunstnarlege fullending. Men ein må ikkje sjå bort frå den tilknytninga til augneblinken som ligg i den forsoninga av

34 G.W.F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, op.cit., s. 324.



motstridande prinsipp som nok ein gong kunne lukkast. Og ein må heller ikkje sjå bort frå motseiinga immanente dynamikk, som ikkje *kan* forsonast, men rettar seg mot oppløysing. Dette gir svaret på kvifor overgangssituasjonens verk ikkje kunne bli til førebilete for seinare kunstnarar, eller i det lengste berre kunne bli til slikt som ein strevar etter idet ein legg det bak seg.

Kapitlet «Dramaets krise» framstilte overgangen frå rein til motseiingsfull dramastil på bakgrunn av tematiske forskyvingar. Den påfølgjande endringa, som skjer samstundes med at tematikken i store trekk blir verande den same, må ein på tilsvarande vis forstå som ei utvikling der tematisk material nedfeller seg til form og sprengjer den gamle forma. Dette er bakgrunnen for oppkomsten av såkalla «formeksperiment», som til no alltid er blitt tolka for ség, og som difor ofte er blitt oppfatta som useriøst spel, sjøkk for borgarskapet, eller uttrykk for personleg dugløyse. Men straks ein set slike fenomen inn i stilforandringas ramme, framstår dei med indre nødvendighet.

Ertersom det på denne måten også kan kastast oppklarande lys over korleis ei form blir til, skal vi gjere motsetnaden tematisk/formal tydelegare ved eit eksempel. Når eit drama inneheld framføringa av ein song, høyrer songen til dramaets tematikk, men i operaen er songen derimot formal. Difor kan ei songarinnne i eit drama godt hauste applaus frå dei andre *dramatis personae*, medan operaens figurar ikkje må framstå som medvitne om at dei syng. (Når det i Trecks og andre sine komediar hender at enkelte *dramatis personae* også kan re-flektere over formale element som tal. rollene sine, står ein overfor det fenomenet som kallast «romantisk ironi».)<sup>35</sup>

I denne boka skal vi studere dei nye formene, der motseiinga mellom episk tematikk og dramatisk form blir oppløyst gjennom den indre epikkens overgang til form. Men først skal vi vise til retningar som held fast ved den dramatiske forma og som freistar å *redda* den på ulike måtar, i staden for å *løyse* antinomen i tråd med den historiske prosessen, dvs. la forma stige fram av det nye innhaldet. Her vil det og rett nok bli høve til å nemne at trass i deira formalistisk-konservative føremål, er desse rekningsforsøka heller ikkje heilt utan nye utseingsmoment.

Kring hundreårsskiftet kjem det lyriske dramaet til. Det oppstår på andre sida av krisa og dei episke forsøka på å løyse den. Framfor alt anna står her Hofmannsthal's ungdomsverk. Det lyriske dramaet blir likevel først fullt ut forståeleg når ein ser det mot bakgrunnen av dramaets krise og dei episke løysingsforsøka. Det er lett å sjå korleis det indirekte har samanheng med dramaets krise. Spenninga mellom form og innhald i det moderne dramaet kan først til-

bake på motseiinga mellom den dialogiske samansmeltinga av subjekt og objekt i forma, og skillet mellom dei to i innhaldet. Den «episke dramatikken» oppstår i den augneblinken då det innhaldsmessige subjekt/objekt-forholdet nedfeller seg som form. Det lyriske dramaet går klar av denne motseiinga fordi lyrikk spring ut av den vesensbestemte og opprinnelege identiteten mellom subjekt og objekt. Det oppstår ikkje lyrikk av at subjekt og objekt går over i einannan i augneblinken, og heller ikkje av at dei to blir verande statisk skilde frå kvarandre. Lyrikkens sentrale kategori er stemninga. Men stemninga tilhøyrer ikkje noko isolert indre rom; Emil Staiger seier at stemninga er «nettopp ikkje noko som består i' oss. I stemninga er vi derimot på utprega vis 'ute', ikkje slik at vi står overfor tinga, men i dei og dei i oss».<sup>36</sup> Og i lyrikken er det same type identitet som kjennemerkjer *eg* og *du*, *no* og *ein gong då/når*. I formal forstand, og for den problematikken som Ibsen, Strindberg og Tsjekov står i, betyr dette imidlertid at det i det lyriske dramaet ikkje finst skilnad mellom monolog og dialog. Difor trugar ikkje temaet einsemd det lyriske dramaet. Dramaets språk er strengt relatert til handlinga, som går føre seg i vedvarande notid; det er difor ein analyse av fortida står i motseiing til dramaet som form. I lyrikken blir derimot tidene eins, det forgangne er også det notidige, og språket der er ikkje på same tid noko tematisk som må grunningjevast og som kan avbrytast av teuing. Lyrikk er språk i seg sjølv, og difor fell ikkje språket i det lyriske dramaet nødvendigvis saman med handlinga. Det er R. Kassners syn når han om Hofmannsthal's lyriske ungdomsverk skriv at «ein kan så å seie føre fingeten mellom ordet og handlinga, og løyse det eine frå det andre».<sup>37</sup> Det lyriske språket, som er uavhengig av handlinga, evnar å dekkje den kløfta i handlingsgangen som dramaets krise elles talar ut frå.

(Til norsk ved Lars Sætre)

36 Emil Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*, op.cit., s. 66.

37 R. Kassner: «Erinnerungen an Hofmannsthal», *Das physiognomische Weltbild*, München 1930, s. 257.

35 Jf. Peter Szondi: *Friedrich Schlegel und die romantische Ironie*. Mit einer Beilage über Ludwig Tieck, i *Satz und Gegensatz*, Frankfurt a.M. 1964.