

**Prolegomena til forståelse av Peter Szondis teori om det moderne dramaet
og av Thornton Wilders *Our Town*
© 2020 Lars Sætre, Universitetet i Bergen**

I

Historie-filosofisk knytter Peter Szondi¹ seg til den venstre-hegelianske tenkningen og til kritisk teori,² som også den unge Georg Lukács, Th. W. Adorno, Walter Benjamin og andre arbeider innenfor. Sentralt i denne tenkningen står bl.a. at når samfunnsbasis sin motsetning mellom produktivkrefter og produksjonsforhold blir for sterk, skjer en historisk endring (i noen tilfeller revolusjoner), som fører til en dialektisk opp-heving av motsetningene (tese vs. antitese) til et høyere nivå (syntese), der løsningen blir ny tese for videre dialektisk (“triadisk”) utvikling.

I Det moderne (særlig fra ca. 1750 av, men starter delvis alt i renessansen og på 1600-tallet) skjer det samtidig en spesialisering – med tilhørende fremmedgjøring – i samfunnets overbygning. Spesialiseringen i overbygningens samfunnspraksiser er klart av det gode, bl.a. i spørsmålet om tilgjengeligheten til og utviklingen av kunnskap og innsikt bredt forstått. Men den har også ulemper, f.eks. i form av at aktivitetene, virksomheten: *Arbeidet* i de utviklede sær-sfærene krever stadig mer kompetanse og spesialisering, og dermed stenger det ute mennesker i forhold til ekspertenes innenforværen.

Her kan man jamføre med Jürgen Habermas’ skisse³ til analyse av overbygningen i Det moderne sine tre sentrale sær-sfærer for: (1) Det Sanne (vitenskapenes område; kunnskap, innsikt); (2) Det Rette (moralens, det rette sitt og den regulerte livspraksis sitt område; tidlige Kirken/Gud, nå rettsvesenet med underavdelinger); og (3) Det Vakre (litteraturens og kunstens, estetikken/det estetiske sitt område; litteratur- og kunstskepning, -formidling og -resepsjon). – Det er for øvrig interessant å se hvordan Immanuel Kants tre kritikker: *Kritik der reinen Vernunft* (1781/1787); *Kritik der praktischen Vernunft* (1788); *Kritik der Urteilskraft* (1790) – alle tre tenkt, utforsket og forfattet i Det moderne – samtidig fordeler seg på den senere Habermas’ tre overbygnings-sfærer.

Den romlig integrerte kulturen *før* Moderniteten blir i Det moderne med andre ord til en oppsplittet og fremmedgjørende væren, med etter hvert sterkt fra hverandre skilte praksiser og arbeid. Dette skjer ikke minst fordi oppgavene innenfor den enkelte sær-sfæres væren mer og mer må nærme seg og ta seg av den stadig mer omseggripende ekstensive livsverdenen, som selv i økende grad framstår som i første omgang uoverskuelig flate og serialitet. Alt dette er i økende og mer og mer detaljerende grad på samme tid knyttet sammen med den forseggående teknologiske utviklingen.

¹ *Theorie des modernen Dramas (1880–1950)*. Frankfurt/M: Suhrkamp, [1956] 1963; *Theory of the Modern Drama. A Critical Edition*. Ed. and trans. Michael Hays. Forew. Jochen Schulte-Sasse. *Theory and History of Literature*. Vol. 29. Cambridge: Polity Press, [1956] 1987;

“Det moderne dramaets teori”. Overs. Lars Sætre. Atle Kittang *et al.* (red.). *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget, 1991 og senere. 149–170.

² Noen av de sentrale arbeidene som venstre-hegelianerne og kritisk teoris forskere grunnleggende forholder seg til, er bl.a. Hegels *Phänomenologie des Geistes* (1807) og *Vorlesungen über die Ästhetik* (1818-1829; utg. 1835-1838) samt Marx og Engels’ skrifter, ikke minst Marx’ religionssosiologiske studier (se for oversikt f.eks. John Raines (ed.). *Marx on Religion*. Philadelphia: Temple University Press, 2002), og Max Webers arbeider bl.a. om *Die Verhältnisse der Landarbeiter im ostelbischen Deutschland* (1892) [*The Condition of Farm Labour in Eastern Germany*] og *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* [*Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, 1904-1905].

³ “Det moderne – et ufullendt prosjekt” [1980]. *Samtiden* 2/1983. Oslo: Aschehoug, 1983. 4-14;

“Modernity: An Unfinished Project” [1980]. Trans. Nicholas Walker. Maurizio Passerin d’Entrèves; and Seyla Benhabib (eds.). *Habermas and the Unfinished Project of Modernity: Critical Essays on the Philosophical Discourse of Modernity*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1997. 38-55.

For å yte en menneskeskapt, romlig samlende og helende motkraft mot separasjonen av samfunns-kreftene, oppsplittingen og fremmedgjøringen, paradoksene, ironiene og bruddene som inntreffer i Moderniseringsprosessen, får litteraturen og kunsten (Det Vakre og estetikken) – ut over selv å være en samfunnspraksis i overbygningen som er i stadig spesialisierende utvikling – den sentrale oppgaven av å i sterkeste mulig grad tilføre en ny menneskeskapt totalitet, det vil her si en *kunstskapt* ny totalitet eller helhet med preget av å “integre”, omfavne, innlemme. Også i betydningen av å hele som ‘å friskne til’ får litteraturen oppgaven å skulle samle på ny til en erfaring av mest mulig romlig “integrert” sammenheng. Den skal som kunst både være seg selv i Moderniseringsprosessen, og samtidig, som delaktig i den prosessen, skal den i en prekær balanse stå imot det som den flate, ekstensive og serielle virkeligheten møter det moderne mennesket med som utskillelse og fremmedgjøring i alle sær-sfærenes arbeid. På samme tid skal litteraturen og kunsten være en autentisk samfunns- og kunstpraksis, og mest mulig i takt med sitt eget spesialisierende utviklingsnivå.

Denne doble oppgaven som blir hvilende på litteratur og kunst i Det moderne, er formidabel, en umulig mulighet – som litteraturen og kunsten likevel arbeider med i paradokser, ironier og brudd, mest mulig troverdig og “ærlig”, idet de på samme tid også forsøker å være troverdige mot seg selv og overfor menneskenes sansning, emosjoner, tanker og behov. Når litteraturen og kunsten i Det moderne evner å vise de horisontalt serielle kreftene så vel som de romlig innlemmende, helende og totaliserende kreftene som, begge deler, nå nødvendigvis *driver* Det Vakre og estetikken, framstår litteratur og kunst som *moderne* autentiske: De former seg i forhold til en litterær og kunstnerisk “etikk”, ofte blottlagt åpent som ironi, paradokser og brudd av både første og, meta-litterært, av annen grad. Mot en slik bakgrunn er et av poengene med moderne kunst og litteratur – i den grad de evner å hele og å totalisere – at de nettopp og med nødvendighet på samme tid må erkjenne å være kunstsapt, kunstferdig, forkunstat, kunst-ige (og ikke (lenger) basis-reelle). Dét er en innsikt som man gjennom Det moderne og som vi i Senmoderniteten ofte står overfor paradoksene og de strukturelle ironiene i, noe som gir oss stoff til stadig fornyet refleksjon over både litteraturens og våre egne grunnvilkår.

II

I *Theory of the Modern Drama* (oppr. 1956) viser Szondi til, og bygger han på, både Hegels estetikk, Lukács’ tidlige arbeider om fortellekunsten (*The Theory of the Novel*) og Adornos kunstfilosofi (*Philosophie der neuen Musik*; “Tale om lyrikk og samfunn” kom først i 1957/58), og Szondi viser til Benjamins avhandling om det tyske sørgespilletts opprinnelse (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*).

Fra Hegels tenkning tar disse venstre-hegelianerne i kritisk teori med seg to vesentlige innsikter: (1) For det første at “form og innhold er identiske” (for vårt formål kan dette best forstås som at litteraturens form og formale trekk, så vel som dens motiviske, tematiske og innholdsmessige trekk, begge deler har like sterk og avgjørende utsagnskraft). (2) For det andre at den litterære evolusjonen ikke minst kjennetegnes av at “nytt [samfunns-motivert] innhold nedfeller seg som form” (i tidligere og eksisterende, kanoniske og gjengse genre- og formverk, som fra nå av forstås som *historiserte*).

Szondi utdyper det førstnevnte av disse punktene også med følgende sitat av Hegel: “det er et absolutt forhold mellom innhold og form”: “begge slår over i hverandre, slik at innholdet ikke er noe annet enn formens omslag i innhold, og at formen ikke er noe annet enn innholdets omslag i form”. Her ses tydelig hvordan form-begrepet blir historisert. Utviklingslinjen som Szondi legger til grunn for framveksten av de endrede trekkene i det *moderne* dramaet, starter med “tesen”: *dramaet* fra og med renessansen av (inkl. Shakespeare og det elizabethanske Englands drama), gjennom den franske klassisismen på 1600-tallet, den tyske *Klassik* fra sent 1700-tall av og ut på 1800-tallet (inkl. Goethe og Schiller), og andre dramatikere helt fram til ca 1860. – Fra da av og videre utover inntreter det endringer hos de fem store dramatikerne Henrik

Ibsen (samtidsdramatikken), August Strindberg, Anton Tsjekhov, Maurice Maeterlinck, og Gerhart Hauptmann. Disse fem sistnevnte danner “antitesen” i Szondis dialektiske system. De fem utgjør dramaets krise. Vi kan kalle dem for “krisedramatikerne”. Hos disse fem “antise/krise”-dramatikerne vektlegger Szondis analyse framfor alt hvordan nytt samfunnsbetinget innhold begynner å nedfelle seg som form: Det skjer i utviklingen av et vektlagt subjekt/objekt-forhold, i fremveksten av en uttalt subjektivering og perspektivisme, med andre ord i framveksten av noe som tidligere har vært dramaet fremmed: episering, episke, fortellekunst-typiske trekk. Mer om dette nedenfor. – Det man så kunne forvente, er at den hegelianske dialektikken ville avføde en “syntese” som den moderne dramatikken fra begynnelsen av 1900-tallet og fram til 1950-tallet (og til vår egen tid) ville ta utgangspunkt i. Et av Szondis poeng er imidlertid at det skjer ikke, eller nesten ikke. Den logiske fortsettelsen av dialektikken ville være at syntesen ville bestå i det lyriske dramaet, der det dramatiske ville åpne seg for lyrikkens grenseløse språk hvor “alt” flyter sammen og går over i hverandre. Den eneste representanten for denne logiske syntesen, finner Szondi i den unge Hugo von Hofmannsthal sin dramatik.

Men hvor tar da utviklingen veien etter krisedramatikerne? Szondi peker analytisk overbevisende på at veien videre, fra tidlig 1900-tall og fram til vår egen tid, går som retninger, “stråler”, linjer ut fra “antitesen” i den dialektiske trekantens nedre høyre hjørne. Selv om de er forskjellige, spriker ikke disse retningene mer fra hverandre enn at Szondi klarer å innordne dem i hhv. redningsforsøk og løsningsforsøk i forhold til det opprinnelige (renessanse-)dramaets form. – Redningsforsøkene omfatter en noe stiv og lite dramatisk form som kan kalles konversasjonsstykker og enaktere (samtaler på scenen, litt satt på spissen). – Men løsningsforsøkene omfatter store moderne dramatikere og verk som nettopp tar hensyn til og aksepterer at den dramatiske formen har tatt opp i seg et subjekt/objekt-forhold, at den er blitt subjektiverert og perspektivert, at den er blitt episert, episk, fortellekunstaktig. Disse løsningsforsøkene som vi fikk, og som ble til store deler av 1900- og 2000-tallets moderne dramatik, startet med slike store dramatikere og verk som den tyske, ekspresjonistiske juggedramatikken; Erwin Piscators politiske revy; Brechts episke teater; Ferdinand Bruckners montasje-dramatik; Luigi Pirandellos dramatiske spill-teater om dramaets umulighet; den indre monologens dramatik hos Eugene O’Neill; Thornton Wilders episerte juggedramatik med spillet med en spilleleder (som også kan skifte opptredelsesnivå, gå i ulike karakterer), og Wilders dramatik der han spiller med hvordan tiden forløper hhv. oppleves å stå stille (også et episk problemanliggende); og endelig Arthur Millers dramatik om den (indre) erindringen. – Alle disse er episerte, moderne dramatik-former, med subjekt/objekt-motsetninger, subjektiveringer og perspektiveringer. – Likevel og på samme tid, og dette er sentralt i vår sammenheng, opererer – med Wilder som eksempel – også det moderne dramaet og dramatikken, slik som den moderne romanen, med en formal motkraft: den romskapende, ledemotiv- og billedspråkbaserte helhetliggjøringen. Disse ytrer en higen etter en eksistensiell sammenheng tross alt: Dette er de helhetsdannende *kompositoriske* trekkene, som Wilder *også* har flust av (ut over de episke subjekt/objekt-motsetningene, subjektiveringingen og perspektiveringingen), men som nå i Det moderne altså er kunnskapt, kunstferdige, forkunstete formtrekk.

III

Den unge Lukács taler på vegne av dem alle (dvs. de nevnte tenkerne innenfor kritisk teori) – og de andre viser til ham på dette punktet – når han i romanteorien skriver at “menneskene kom til seg selv i renessansen”: Fra da av forstår menneskene seg, de handler overfor hverandre, og de utvikler seg i “en mellom-sfære”, dvs. i forhold til hverandre som mennesker på denne jorden (ikke lenger i forhold til en altinkluderende Gud). I det sistnevnte poenget om “en mellom-sfære” står individene fra renessansen av overfor hverandre, og alene sammen, og utveksler og utvikler seg i forhold til hverandre. Dette poenget gjør Szondi i boken sin til det grunnleggende trekket i

dramaet, til selve utgangspunktet, i sin definisjon av *tesen* i evolusjonsanalysen av dramaet og den moderne dramatikken: *Dramaet* er utgangspunktet i hans hegeliansk-dialektiske (“triadiske”) oppfatning (tese – antitese – opp-heving til syntese) av hva det *moderne* dramaet/dramatikken har som fundamentale mulighetsvilkår.

Også på de to følgende punktene taler Lukács på vegne av de øvrige (og de refererer igjen til ham) når han i romanteorien hevder (1) at ”det å være moderne innebærer å være ensom” (“modern sein, heisst einsam sein”), og (2) at det i Det moderne inntreter et “bortfall av den transcendentale himmelen/taket” (“eine transzendente Obdachlosigkeit”). I motsetning til tidligere epokers integrerte livsverdener, inntreter det i romankunsten fra renessansen av – og særlig fra 1700-tallets midte av – en åpen, ikke-sammenholdt livsverden med ensomhet, fremmedgjøring, uoverskuelighet. I dette historiserte landskapet er litteraturen blitt gitt dens doble, umulig-mulige oppgave av *både* å skulle fange inn (i romanen:) den stadig mer uoversiktlige flaten og serialiteten i *den ekstensive totaliteten av livet*, og den skal på samme tid formgi denne litterært som en nå kunstkapt, romlig, forkunstat, kunstferdig totalitet av innlemmende og forsonet helhet. – Tilsvarende i dramaet: Dramaet fra renessansen av (i enkeltaspekter også helt fra antikken av) og fram til rundt 1860, har hatt som oppgave å fange og å gi romlig, helhetlig, innlemmende og omfavnende form til *den intensive totaliteten av livets essenser* i forholdet mellom karakterer, og mellom disse og samfunnets og den mellom-menneskelige værenens lover. Men rundt 1860 og videre utover ser man også her krakeleringen av en romlig avrundet, absolutt og sammenhengende genre-form, som også den nå historiseres grunnet påtrykket av nytt, samfunnsmotivert innhold. Dette (jfr. Hegel) nedfeller seg som nye formtrekk i dramaet, som dermed mer og mer blir til epikk.

Helt sentralt i begge disse genrene, nå som historiserte – den moderne romanen og det moderne dramaet (dvs. mer og mer dramatikken) – er at totalitetsframstillingene (hhv. tilværelsens livsekstensive i romanen, og dramaets menneskelige essensintensive i dramaet), forårsaket av historisk nytt, samfunnsrelatert innhold, sprekker opp, krakelerer, fragmenteres, åpner for brudd, raviner, paradokser og ironier som må hensyntas – nå etter at “menneskene er kommet til seg selv” i en uoverskuelig verden som er blitt “obdachlos”: Både den ekstensive og den intensive totaliteten kan nå, i motsetning til i tidligere epoker, kun håndteres og formes gjennom (1) subjektivering, subjektivitetens aktive medvirken i litteraturen, og (2) perspektivismen, perspektiviseringen, de flerfoldige utsnittsynene som nå må gis. Subjektiviseringen og perspektiviseringen er for både Lukács, Szondi og Adorno – og innenfor både romankunsten, dramatikken og lyrikken i Det moderne – en avgjort medvirkende utsagnskraft. Og den må i autentisk moderne litteratur håndteres, nennsomt, skapende, og innsiktsbringende. Ingen ting er absolutt lenger, ingen ting er fra tilværelsens side lenger absolutt-totaliserende og alt-inkluderende uten relativitet til noe utenfor.

Lukács forfekter altså at i Det modernes fremste fortellende kunstform: romanen, hvor tidligere tiders integrerte episke former var umiddelbart forankret, inkluderende og omfavnende, der utvikles det med nødvendighet ironi av både første og andre grad som fremste formale kjennetegn. Et helt tilsvarende syn hevder Szondi for det *moderne* dramaet: I denne dramatikken oppstår det sprekker, dramaet krakelerer, noe som gir grunnlag for formale og tematiske paradokser, motsetninger, ironier: brudd. Dem skal vi studere nærmere her om litt. Men slik er det også (jfr. Adornos “Tale om lyrikk og samfunn”) i den moderne lyrikken, hvor Adorno grunnleggende peker på “ein Moment des Bruches” – et bruddmoment – som det helt sentrale grunntrekket.

Vi repeterer: Form og innhold er identiske, dvs. har samme historiserte og historiserende utsagnskraft. – Subjektivisering og perspektivisme gjør seg avgjørende gjeldende. – Nytt samfunnsmotivert innhold nedfeller seg som form. I det moderne dramaet og dramatikken skal vi se at dette innholdet i første rekke hentes fra to vesentlige områder, som i litterær framstilling kun kan berettes, fortelles, episeres: (1) Det ene er fortiden (og tid/temporalitet generelt). (2) Det

andre er det indre i mennesket, sjelelivet, karakterenes “psykologi”, deres indre emosjoner. Begge deler kan i dramaet og dramatikken kun berettes, fortelles, de kan i dramaet kun framstå som episert. Dermed bryter de som nytt innhold nedfelt som form med det opprinnelige dramaet fra renessansen av (og med noen av føringene fra antikken av). Både den ekstensive og den intensive subjektivering og den medfølgende perspektivismen (og omvendt), bryter historiserende inn i det genresystemet som Det moderne overtok, men måtte revidere. – Igjen, og som i den moderne romankunsten: Derfor må det også i dramaet i Det moderne kompenseres med romlig, totaliserende, helhetsdannende, omfavnende, innlemmende kompositoriske figurasjoner og virkemiddel: Begge genrer er nå uttalt kunstskapte, forkunstete, kunstferdige, kunst-ige. – Slik er vår moderne litteratur og kunst blitt i dens framstilling av både tidligere, eksisterende og mulige virkeligheter.

IV

Det dramaet (“tesen”) som formes ved begynnelsen av renessansen, altså idet “menneskene er kommet til seg selv” og de står overfor hverandre som individer i en mellom(menneskelig)-sfære, defineres ved de tre komponentene: en *nåtidig, mellom-menneskelig handlingsgang*. Både i formal og innholdsmessig utsagnskraft speiler det de kravene som mennesket møter i deres eksistens. Det gjengir relasjonen menneskene imellom. Menneskets stilling og funksjon i dramaet er som medmenneske. I denne mellomtilværelsen framviser dramaet menneskets frihet og gjensidige tilknytning, samt dets vilje og kraft til å ta avgjørelser. I dramaet vises menneskets selvrealisering i den personlige avgjørelsen utført som handling her og nå. I denne verdenen av medmennesker kommer individets indre til uttrykk kun som dramatisk handling i et nåtids-nærvær. All tematikk i dramaet springer ut av denne mellom-sfæren. Ettersom gjengivelsen av dette forholdet mellom menneskene er et av de mest vesentlige trekkene, får *dialogen* en helt sentral stilling og funksjon.

Dramaet som form og innhold slik forstått, framstår i en dialektikk som på den ene siden er lukket om seg selv, det er seg selv fullt ut og uten relasjoner til annet (men vektlegger relasjonene mellom sine drama-internt framstilte individer); og som på den andre siden er fri i den forstand at dramaet i ethvert nytt framstilt nåtidsøyeblikk får en ny bestemmelse som mellom-menneskelig handling basert på vilje og avgjørelser.

Derfor er dramaet *absolutt*, og det er *primært*. – At dramaet er *absolutt*, betyr at det ikke har noen relasjoner til noe utenfor seg. Dette innebærer at (1) dramatikerens er helt fraværende i det framstilte: det er karakterens replikker, dialoger og monologer som utsies, ikke forfatterens, som ikke har noen relasjonelt formidlende representant for seg i formen. (2) Tilskueren/leseren er ikke adresserte, ingenting er relasjonelt rettet mot dem, dramaet taler ikke til dem, ei heller fortelles det eller kommuniseres det formidlende til dem: Forholdet mellom drama og mottaker består av fullstendig adskillelse, men samtidig av fullstendig identitet i den forstand at mottakeren, uten språklig henvendelses-involvering, *blir revet inn* både gjennom sansning, emosjoner og refleksjon i dramaets formalt-/innholdsmessige spill i de framstilte nåtidssekvensene av mellom-menneskelig handling. (3) Det er titteskapsscenen som er dramaets scene-/romutforming. Rommets manglende, men forestilte og slik sansede fjerde vegg mellom drama og publikum/leser, er som de øvrige veggene absolutt; det finnes ingen gradert overgang mellom dem. Rommet springer ut av det dramatiske spillet; lyssettingen i teateret og lesetekstens styring av blikkretningen lar dramaet kaste lys over seg selv. (4) Dramaet har intet relasjonelt forhold mellom skuespiller og rolle; et slikt forhold skal ikke være sansbart. Skuespiller og karakter går i ett som et absolutt drama-menneske.

At dramaet er *primært*, innebærer at (1) det framstiller og er seg selv i den forstand at den nåtidige, mellom-menneskelige handlingsgangen med feste i den grunnleggende dialogen framstilles idet den blir til: Dramaet framstår ikke som sitat av noe, ei heller framstår det som variasjon over noe allerede kjent. I den grad det skriver seg inn i slikt (som f.eks. antikke myter

eller teater), overbeviser det sansemessig fullt ut om at dets framstilling skjer her og nå uten referanser. Framstilling med gjennomslag for sitering eller varianter vil gjøre dramaet ikke primært, men sekundært, og gjøre det avhengig av en ikke-dramatisk formidlingsinstans; det vil innebære episering. Dramaet eier ingen episering. (2) Av denne grunn er alle historiske dramatiseringer (dramatiske stykker knyttet til allerede kjent stoff om historiske personer og hendelser) ikke noe som hører dramaet til. Eksempelvis, noen av Shakespeare, Goethe og Schiller sine dramatiske verk er slike historiske dramatiseringer og ikke drama i Szondis forstand, selv om mange av disse tre store forfatternes verker ellers klart er dramaer og fundamentalt hører til Szondis empiri for definisjonen av et drama. (3) Dramaets primære kjennetegn omfattes også av at dets temporalitet er fullt og helt nåtid. Dramaets tidsforløp er en absolutt sekvens av nåtid: fortidig er ikke nåtidig lenger, og fokus er kontinuerlig på nåtid som forgår idet den bevirker forandring: Endring skjer all den tid det stadig oppstår ny nåtid ut av det som i handlingsgangen i ett øyeblikk står som motsetningsalternativ, og som i det neste blir til realisering. Hvert øyeblikk i dramaet motiverer og bærer i seg kimen av det sekvensielt neste nåtidsøyeblikket. (4) Tidens enhet: I dramaet finnes det ingen tidsmessige kløfter mellom scenene; hver scene frambringer den neste. Den absolutte sekvensen av nåtid brytes ikke. Hver scene motiverer den neste. Hvis det oppstår en temporal kløft mellom noe som er fortidig og det som er nåtidig eller framtidig, har man straks med en subjektivisert formidler-, forteller- eller montør-instans å gjøre, som ikke hører dramaet til, og som gjør dramaet til episert dramatik. (5) Stedets enhet: Drama-absolutte scener oppstår bare når de romlige omgivelsene, som i dramaet, ikke vektlegges, og der fokuset stadig er på nåtidig, mellom-menneskelig handlingsgang. Markant sansede romlige skifter (akkurat som eventuelle temporale skifter) innfører og forutsetter et episk, fortellende jeg: dette hører ikke dramaet til. (6) Handlingens enhet: Utviklingen av handlingsgangen i dramaet er ikke relatert til eller tilskyndet av noe utenforliggende eller tilfeldig. Framstillingen av en nåtidig, mellom-menneskelig handlingsgang, som er dramaets kjennetegn fra renessansen av, hviler i seg selv på at ingen formale eller innholdsmessige komponenter kommer utenifra, men på at all mellom-menneskelig handling og dens temporalitet er motivert i det foreliggende. (7) Dramaet fra renessansen av (“tesen”) er en realitet og har mulighetsvilkår kun når dialog er mulig.

V

I Szondis konsepsjon består den venstre-hegelianske, triadiske dialektikken så i at dramaet fra ca. 1860 av får sin “antitese”. Den anskueliggjøres av de store fem såkalte “krisedramatikerne”: Henrik Ibsen (samtidsdramatikken hans), August Strindberg, Anton Tsjekhov, Maurice Maeterlinck, og Gerhart Hauptmann. Disse dramatikerne overtar, holder fortsatt på, og arbeider innenfor den overtatte drama-formen, men den absolutte formen knaker nå i sammenføyningene (synlig hos de fem i ulik grad). Det gjør den fordi verkene deres innfører to tematiske områder som diktéres historisk av deres samtid: framstillingen av *det indre i mennesket, menneskets sjeleliv, subjektiviteten*; og framstillingen av *fortiden* (hos noen av dem: framstillingen av temporalitet rett og slett). Nå blir det som hadde vært en form hvilende i seg selv som en nåtidig, mellom-menneskelig handlingsgang – basert på den åpent tilgjengelige menneskelige viljen og avgjørelsen som handling her og nå, og rotfestet i dialogen – mer og mer omgjort til et motsetningsforhold mellom subjekt og objekt, til en motsetning mellom subjektivitet og omverden, til et spørsmål om perspektiver og perspektivisme. Alle dramaets absolutte faktorer (nåtid, mellom-menneskelig, handlingsgang) omgjøres formalt til relasjoner, relasjonisme. – Problemet som oppstår i denne antitese, og *som* antitese, er at det absolutte og primære dramaet som form ikke eier innholdsmessig og formalt rom for disse nye tematikkene all den tid *både fortiden og menneskets indre kun kan berettes, fortelles, framstilles i episk form*; de er narrativt materiale, roman- og novelle-stoff; de kan ikke framstilles dramatisk. Slik oppstår det en krise i dramaet, og hos disse fem store framstår dramaet dermed som et moderne “krisedrama”. Nå må verkene betegnes som gjennomslaget for og begynnelsen på den kriserammede, moderne

dramatikken. I dén viser Szondi hvordan to nye, samfunnsbetingede innhold(sområder) dialektisk presser seg inn i den gamle formen, og i dén nedfeller seg som ny form, nye formale trekk. Det absolutte og primære i dramaet blir i krisedramaet til relasjonelle subjekt/objekt-motsetninger: nåtid mot fortid; subjekt mot objektiv verden og øvrige, objektiverte karakterer; episk jeg mot passiv objektivert verden og ditto øvrige karakterer. Sagt annerledes: Nåtid står nå mot fortid; det allmenn-menneskelige står nå mot menneskets indre; og handlingen står nå mot den statiske tilstanden. – Den mer og mer episerte moderne dramatikken, som ses i varierende grad hos de fem store dramatikerne, oppstår når det innholdsmessige subjekt/objekt-forholdet (nødvendig gjort av samfunnsutviklingen) nedfeller seg som form, som episke trekk i den overtatte drama-formen: Indre subjektivt sjeleliv står mot objektiv ytre verden; den nå subjektivt perspektiverte nåtiden (som forsøkes framstilt som den *avdekkende* instansen) står mot den nå objektiverte fortiden (som blir forsøkt *avdekket*).

Ibsen er den største mesteren av de fem dramatikerne til, så godt det lar seg gjøre, å sy sammen den nødvendige episeringen med det øvrige, til å dekke over at dramaet har krakelert og blitt sprengt i og med de nye tematikkene (som altså også blir formale). Ibsens problem (f.eks. i *Gengangere* eller i *John Gabriel Borkman*, men det gjelder alle samtidsskuespillene hans) er å framstille en innvendig opplevd fortid i en litterær form (dramaet) som kjenner menneskenes indre bare som et åpent, mellom-menneskelig og gjennom nåtidig handling tilkjennegitt fenomen, og kun i dén forstand objektivert fenomen, altså i en form som kjenner tid kun som en serie av nåtids-øyeblikk. Ibsen løser dette problemet ved at han mesterlig dikter fram situasjoner der karakterene så å si står til doms for deres egen, erindrede fortid; det er på denne måten Ibsen henter fortiden deres over i nåtidens “åpne” dimensjon. – Strindberg står oppe i det samme problemet (f.eks. i *Spöksonaten*, eller i *Faderen*; *Till Damaskus*; *Ett drömspel*; *Stora landsvägen*). Hos Strindberg ser man tydeligere enn hos Ibsen den episke/narrative serialiteten, den ikke-motiverte skiftningen mellom tidsdimensjonene, og ikke minst byttene mellom ulike sceniske rom/steder (Strindbergs “stasjonsdrama”). Men Strindberg løser grunnproblemet så godt det kan gjøres ved innføre en figur/karakter som kjenner eller har kunnskap om alle karakterene: denne karakteren gjøres så til de andre karakterens epiker/forteller i den dramatiske fabelen. En av de mest kjente, fortellende og kommenterende Strindberg-karakterene er Guden Indras datter i *Ett drömspel*. – Tsjekhov (f.eks. *Tre søstre*) løser problemene ved å framstille karakterenes indre håp, drømmer og lengsler om et annet sted og en annen tid enn dem de lider i, ved å rette karakterblikkene mot framtiden. Imidlertid er en nåtidsdialog om en vag og uspesifisert framtid nærmest en umulighet; derfor lar Tsjekhov karakterene hyppig tale forbi hverandre, og han gjør enkelte karakterer hørselssvake. – Maeterlinck sine karakterer (i *L’Intruse*; i *Les Aveugles*; og i *Intérieur*) lider i den framstilte nåtiden idet de stadig, og statisk – Maeterlinck er kjent for det såkalte “drame statique”, uten handlingsgang – opplever seg som offer for den språkløse døden. Slik blir også karakterene selv hyppig språkløse, ettersom de ikke har noe (dialogiserende) språk å ytre seg i om den angsten de gjennomlever. Og flere av dem er synssvake og blinde. Dialog blir dermed nærmest umuliggjort. Maeterlinck løser problemet ved å dele opp i karakter-grupper: to karakterer, som faktisk replikkveksler, ser utenfra (f.eks. fra en hage) på de lidende øvrige karakterene, som framstår som blinde og språkløse. Dermed *beretter* den ytre gruppen (om) den indre. – Hauptmann (f.eks. i *Die Weber* og i *Vor Sonnenaufgang*) lar karakterer og miljø være gjennomdeterminerte utenfra av politiske, økonomiske og sosiale omstendigheter, både i fortid, nåtid og mulig framtid, mao. av en tilstand. Samtidig (litt som hos Strindberg) framstår aktene gjerne serielt narrativt, som fortelle- og revy-situasjoner. Men Hauptmanns avgjørende løsning på det fremdeles like akutte dramaform-problemet også hos han, er å la de karakterene som skal framstilles, få besøk av en fremmed (i *Die Weber* av en vitenskapsperson: en sosiolog), noe som redder en slags dialog, men den utenforstående blir på samme tid til *forteller* av de øvrige, en episert forminstans.

Det som framfor alt gjør Ibsens samtidsdramatikk⁴ til mesterverk i denne sammenhengen, er imidlertid de to virkemidlene han utvikler nærmest til perfektjon. For å dekke over de ovenfor omtalte sprekkene, bruddene, paradoksene og formale ironiene i sin episerte bruk av den overleverte dramaformen, utvikler han på den ene siden en gjennomført (1) *ledemotivteknikk*. Den repeterte bruken av semantisk tunge ledemotiver i den subjektivt perspektiverte, avdekkende nåtidshandlingen, indikerer, henspiller på, peker hen mot både det opplevde indre sjelelivet og den opplevde, men nå fortrenge fortiden, som begge er objekter for avdekking. Slik fungerer f.eks. motivene om svik, bedrag, forbrytelser og innestengthet, om at alt er så lenge siden (og fremdeles vedvarende), og om den evinnelig vandrende Borkman der oppe i overetasjen, idet disse motivene i *John Gabriel Borkman* viser indeksikalt til hendelsene i den fortiden som har holdt alle fast og ingen har kunnet sette ord på, men framfor alt viser de til fortiden, til tiden selv, som et åk nåtidens karakterer lever under. I *Gengangere* repeteres f.eks. ledemotivene om pipen og om klirringen av glass i naborommet framført i nåtiden, som indeksikalske pek mot en determinerende fortid av ulevned, svik og misbruk. – Ibsens andre virkemiddel for tildekking av kløftene mellom subjektivt og objektivt, mellom nåtid og fortid, er bruken av (2)

funksjonalisering: Det å flette karakterer sammen gjennom ulike og tette lag av relasjoner (familiære, gjennom slektskap, yrkesmessige, generasjonelle, institusjonelle), er noe som i dramaet og dramatikken vanligvis gjøres for å bidra til å sikre fabelens motiverende og motiverte sammenheng og enhet. Hos Ibsen, imidlertid, brukes denne tette relasjonsveven mellom karakterene hyppig og kraftfullt for å bygge bro over den paradoksale, strukturelt ironiske avgrunnen mellom nåtiden og en fortid som ikke lar seg framstille dramatisk som nærværende i nåtiden. I epikken, i den moderne romankunsten, er dette fullt mulig idet den i både ytre og indre form baserer seg på det moderne skillet mellom subjekt og objekt. Den baserer seg på subjektivisering og perspektivisme for i det hele tatt å kunne nærme seg en, riktignok også dér, strukturelt ironisk innfangning og formgivning av Det modernes endeløse totalitet, som mer og mer framtrer som flate, seriell, og i prinsippet som uendelig repetitiv.

I Szondis overblikk, er det *Rosmersholm* som er Ibsens mesterstykke i funksjonalisering. Selv om Ibsen åpenbart vet hva han står overfor som dramakunstnerisk problem, og er eksepsjonelt dyktig i tildekkingen og tettingen av de historie-filosofisk og estetisk nødvendige hullene, kan man likevel støtt til en viss grad avlese at nåtidshandlingen og den handlingen som samtidsdramatikken hans maner fram fra fortiden, ikke fullt ut tematisk lar seg veve sammen uten brudd. Men i *Rosmersholm* skiller det politiske nå-/samtidstemaet og det subjektivt indre fortidstemaet seg knapt fra hverandre. Dette er fordi det smertefulle indre fortidstemaet også gjennomsyrrer hele eksistensen i huset Rosmersholm i nåtiden. Men det er framfor alt også fordi det dagsaktuelle og fortiden knyttes sammen gjennom karakteren Rektor Kroll: Han er Johannes Rosmers politiske antagonist i nåtiden; samtidig er han broren til Rosmers hustru Beate som er blitt drevet til selvmord i Møllefossen av mulig galskap og ved medvirkning av Rosmers nåtidige samboerske, den manipulerende og frittenkende Rebekka West. Kroll kjenner imidlertid og har

⁴ Både i Szondis tilnærming og i mangfoldig forskning ellers, tematiseres og problemstilles Ibsens samtidsdramatikk hyppig som “analytisk drama(tikk)”, og den kompareres med antikkens tragedie, først og fremst med Sofokles’ *Kong Oidipus*, stundom med referanse til Aristoteles’ poetikk. Et av spørsmålene som drøftes, er hva som er forskjellen eller eventuelt nytt i forholdet mellom Ibsen og Sofokles. Dermed spørres det også om Szondi og andre kritisk-teoretiske tenkere sine historiserte, Modernitets-orienterte analyser holder vann. Både Sofokles’ og Ibsens dramatiske verk er jo i én forstand analytiske. Szondis syn er at Sofokles og antikken skiller seg fundamentalt fra den Modernitets-analytiske tilnærmingen i de respektive empiriske materialenes beskaffenhet: (1) I *Kong Oidipus* blir tragediens analyse av det forgangne uten filter til nåtid, uten brudd gjennom noe tidsperspektiv. (2) Sannheten hos Sofokles er kun “objektiv” (overhodet ikke subjektiv eller relativistisk, som hos Ibsen hvor den er indre, og hvor sannheten mangler nåtiden og en omsluttende *topos*), og den er hos Sofokles i motsetning til hos Ibsen del av et integrert samfunn (med tak/himmel over). (3) Til forskjell fra Ibsens drama, kjente Sofokles’ publikum i den antikke kulturen på forhånd godt til mytene som tragediedikterne skapte dramatiske versjoner av; noe tilsvarende er ikke tilfelle i forbindelse med det moderne dramaets “krisedramatikere” og deres dramatiske handlingsforløp.

relasjoner til og innsikter om alle de andre sentrale karakterene. Uansett tematisk verdimeslige spørsmål fungerer han dramapoetisk som handlende lim og bindemiddel mellom og overfor alle de øvrige, i deres fortidige liv så vel som i deres nåtidige. – Akkurat ved dette samtidsskuespillet gjør Szondi et tilleggspoeng: Når enden etter alle viderverdigheter blir at også Johannes Rosmer og Rebekka West hopper dødelig ut i Møllefossen (bl.a. idet de kjenner seg hjemsoekt av Beate Rosmer), er dette et moderne dramapoetisk vitnesbyrd om den bruddgitte, paradoksale og strukturelt ironiske avstanden som har oppstått mellom Modernitetens borgerlige verden og den genuint drama-tragiske endelikten, som til forskjell er kledd i erkjennende innsikt. Tragikken i Det modernes borgerlige liv hører ikke hjemme i døden, den huses i livet, selv om den er vanskelig tilgjengelig og skjult i fortiden og i det subjektivt indre. Szondi mener at Ibsens karakterer ikke kan leve uten gjennom å måtte tære på livsløgnene deres i deres egne, innoverrettede liv. All den tid Ibsen *ikke* framstilte karakterene sine *episk som romanforfatter*, og slik kunne latt dem leve videre med sine indre-sjelelige og fortidsdeterminerte liv gjennom en fortellende og formidlende narrativ framstilling med en romanpoetisk beretter, men istedet dramatisk tvang dem til selv å forsøke å tale åpent gjennom dramatisk dialog, tok Ibsen faktisk livet av dem. I Szondis utsyn er det slik at i en moderne samtid og et moderne samfunn som historisk og historie-filosofisk står fremmed overfor dramaet (som utlagt i “tesen”), blir dramatikerens (også den estetisk fremste) med sorgfull nødvendighet til morder av sine egne karakterer. – Vi kan spørre: Ville estetikken og moderne litteratur framstått annerledes hvis den samfunnsfokuserende Ibsen hadde vært romanforfatter?

VI

Den dialektisk-logiske konsekvensen av det kriserammede moderne dramaet ville ifølge Szondi være “syntesen”: det lyriske dramaet, som framsetter seg som uavhengig av den dramatiske handlingen. I det lyriske dramaet vil alle brudd, paradokser, strukturelle ironier, samt relativismen som i “antitesen” har oppstått som problemer i forholdet mellom innhold og form, utslettes. Subjekt/objekt-motsetningen er borte; subjektivt indre/objektivt ytre-antinomien forsvinner; nåtids/fortids-relativismen opphører; den relativiserende perspektivismen blir borte; og konfliktene mellom handlingsgangen og den vedvarende statiske tilstanden avskaffes. Hva skjer her med det moderne dramaet? – Egentlig har Szondi rett i sine analytiske anskuelser her, idet det lyriske dramaet faktisk oppstod rundt 1900, nettopp som en slik “syntese”, og har en av sine fremste representanter i den unge Hugo von Hofmannsthal sine ungdomsverk, som han skrev fra 1890-tallet av og utover. (Disse omfatter *Gestern; Der Tor und der Tod; Der Kaiser und die Hexe; Der Tod des Tizia; Das kleine Welttheater; Der Abenteuer und die Sängerin; Das Bergwerk zu Falun; Weißen Fächer; Die Frau im Fenster; Die Hochzeit der Sobeide*.) Imidlertid fikk det lyriske dramaet relativt liten utbredelse. – Det som kjennetegner det lyriske dramaet, er i hovedsak fire faktorer: (1) Spenningen mellom form og innhold i det moderne dramaet skriver seg fra den paradoksale motsetningen mellom den dialogiske sammensmeltningen av subjekt og objekt i formen, og skillet mellom dem i innholdet. For den episke dramatikken inntreffer når den innholdsmessige subjekt/objekt-relasjonen nedfeller seg som formalt trekk. Men det lyriske dramaet går klar av denne motsetningen fordi lyrikk har identiteten og sammensmeltningen mellom subjekt og objekt som et vesenskjenntegn. (2) En sentral kategori i lyrikken er stemningen, og i stemningen består det intet skille mellom jeg/oss og det som er der ute; i lyrikkens jeg står vi ikke overfor de objektive tingene, men jeget står i dem, og de står i jeget/oss. (3) I det lyriske språket oppstår en sammensmeltet identitet som ikke skjelner mellom jeg og du, eller mellom nå og en gang da. I det lyriske dramaet finnes heller ingen forskjell mellom monolog og dialog. Og (4): Lyrikk er språk i seg selv, og den smelter sammen temporale sfærer til en enhet hvor fortid på samme tid er nåtid. – Slik evner det lite utbredte lyriske dramaet, syntesen, å fylle den avgrunnen, det bruddet i den nåtidige, mellom-menneskelige handlingsgangen som det moderne dramaets krise i antitesen ellers taler ut fra.

Det som utover på 1900-tallet og fram til vår egen tid imidlertid fikk en enormt omfattende utbredning, var den utviklingen innenfor moderne dramatikk som enten forsøkte å redde det opprinnelige dramaet som form (“redningsforsøkene”), eller som fullt ut tok konsekvensen av de nye samfunnsmotiverte tematikkene i dramatikken, og nedfellingene av dem i dramatikken som episke formtrekk. Dvs. at dramatikken var blitt endegyldig episert og fortellende, med alle dens subjektiverte perspektiver på den uendelig ekstensive, objektive totaliteten i Det moderne (“løsningsforsøkene”). – Vi repeterer her disse rednings- og løsningsforsøkene fra ovenfor:

Szondi peker analytisk overbevisende på at veien videre, fra tidlig 1900-tall og fram til vår egen tid, går som retninger, “stråler”, linjer ut fra “antitesen” i den dialektiske trekantens nedre høyre hjørne. Selv om de er forskjellige, spriker ikke disse retningene mer fra hverandre enn at Szondi klarer å innordne dem i hhv. redningsforsøk og løsningsforsøk i forhold til det opprinnelige (renessanse-)dramaets form. – Redningsforsøkene omfatter en noe stiv og lite dramatisk form som kan kalles konversasjonsstykker og enaktere (samtaler på scenen, litt satt på spissen). – Men løsningsforsøkene omfatter store moderne dramatikere og verk som nettopp tar hensyn til og aksepterer at den dramatiske formen har tatt opp i seg et subjekt/objekt-forhold, at den er blitt subjektivisert og perspektivert, at den er blitt episert, episk, fortellekunstaktig. Disse løsningsforsøkene som vi fikk, og som ble til store deler av 1900- og 2000-tallets moderne dramatikk, startet med slike store dramatikere og verk som den tyske, ekspresjonistiske jøgedramatikken; Erwin Piscators politiske revy; Brechts episke teater; Ferdinand Bruckners montasje-dramatikk; Luigi Pirandellos dramatiske spill-teater om dramaets umulighet; den indre monologens dramatikk hos Eugene O’Neill; Thornton Wilders episerte jøgedramatikk med spillet med en spilleleder (som også kan skifte opptredelsnivå, gå i ulike karakterer), og Wilders dramatikk der han spiller med hvordan tiden forløper hhv. oppleves å stå stille (også et episk problemanliggende); og endelig Arthur Millers dramatikk om den (indre) erindringen. – Alle disse er episerte, moderne dramatikk-former, med subjekt/objekt-motsetninger, subjektiveringer og perspektiveringer. – Likevel og på samme tid, og dette er sentralt i vår sammenheng, opererer – med Wilder som eksempel – også det *moderne* dramaet og dramatikken, slik som den moderne romanen, med en formal motkraft: den romskapende, ledemotiv- og billedspråkbaserte helhetliggjøringen. Disse ytrer en higen etter en eksistensiell sammenheng tross alt: Dette er de helhetsdannende *kompositoriske* trekkene, som Wilder *også* har flust av (ut over de episke subjekt/objekt-motsetningene, subjektiveringingen og perspektiveringingen), men som nå i Det moderne altså er kunstkapt, kunstferdige, forkunstete formtrekk.

Blant disse løsningsforsøkene befinner altså Thornton Wilders moderne dramatikk seg. Idet vi sluttelig kort skal framheve særlige trekk ved hans vidjetne drama *Our Town*, skal vi samtidig ha in mente at innlemmelsen av det moderne samfunnets nye tematikker og nedfellelsen av dem som dramatiske formtrekk, innebærer en aksept av at den moderne dramatikken er blitt episert. Men ut fra litteraturens og kunstens umulig-mulige oppgave i Det moderne av å også skulle binde sammen igjen, hele, og romliggjøre det episk serielt forløpende, impliserer Wilders drama på samme tid repeterte, men helhets- og romliggjørende motiver, bilder, fraser, sågar karakterer i varianter, scenografi, aktoppbygging, og en rekke andre virkemidler, som altså er romlig helhetliggjørende: Denne språkkraften også i den moderne dramatikken (som i den moderne romanen) binder sammen det flatt, serielt, perspektivisk og subjektivt forløpende til en helhetlig, innlemmende og omfavnende komposisjon. Men det man også overfor den moderne dramatikken må huske, er, som i den moderne romanen, at denne motkraften mot oppsplittende fremmedgjøring i Det moderne er kunstkapt, forkunstet, i en forstand kunst-ig. Dét gir oss i Senmoderniteten refleksjonsrom til kritisk-teoretisk og politisert ettertanke.

Stikkord til analyseutkast om Thornton Wilder: *Our Town*

I

Wilders stykke anvender en mengde episerende, fortellende virkemiddel til å fange inn både den uendelig ekstensive verdenen og den uendelige tiden, av forgangent, nåværende og framtidig. Dette er den ene estetiske formspråkskraften i stykket. Men dette gjør verket imidlertid idet det samtidig med dets andre estetiske formspråkskraft, den kompositoriske, sammenbindende, arbeider i retning av å framstille et fellesskap, en eksistensiell himmel eller et medmenneskelig rom som alt det framstilte og berettede kan innlemmes i og gå inn under: Dette er framstillingen av en menneskelig indre virkelighet, en sjelelig drøm, en indre erfaring, som ellers er uutsigelig. Dette sjelelig indre, åndelige, allmennmenneskelige formes kompositorisk som en grunnleggende verdi som binder sammen, helt uten konkrete ideologiske, religiøse eller politiske investeringer. Det er en værensverdi som er blitt borte, hhv. som behøves, i den detaljfokuserte, uoverskuelige, mangfoldig perspektiverte, flyktige, og objektorienterte tilværelsen i Det moderne. De moderne temaene om det indre i mennesket og om temporaliteten er mao. sentrale også i Wilders kunstverk. For å utforme dem litterært, tar Wilders moderne-dramatiske verk uten forbehold i bruk den fortellende kunstens episke, subjektive og perspektivdannende virkemidler, og evner paradoksalt likevel å forme en samlende og romliggjørende tematikk. Her har temaene om det indre og om tiden ikke bare nedfelt seg som deler av formen, her har denne nedfelling lang på vei overtatt dramaets form, og det klarer likevel å overbevise, estetisk forkunsted, om en fellesmenneskelig transcendental, romlig sammenheng.

Stikkordsmessig sagt på en annen måte: Massiv episk fortelling på en rekke nivåer (mest tydelig: stage manager/spillelederen, men også i mange dialoger, replikker, monologer). Dermed oppsplitting i en lang rekke i utgangspunktet subjektiverende og subjekt/objekt-splittende perspektiver. Endring av blikkretninger. Aktiv kommunikativ involvering av og henvendelser til publikum/leseren. Stadige temporale sprang (analepser og prolepser). – Men kunstens/det dramatiske stykkets rolle er også å motvirke dette i retning av å bygge innlemmende, inkluderende (romlig) helhet/“totalitet”; dermed innføres flere romlig byggende repetisjonsstrukturer, i motiver, fraser, bilder, situasjoner, karakterkonstellasjoner, handlingsmønstre. De fleste repetisjonene (noen med små variasjoner) er i dette stykket av den kompositorisk, romlig byggende arten, og fungerer som ledemotiver. Disse utvikler tematikken om en ellers uutsigelig, allmennmenneskelig innlemmende indre erfaring, som en felles romlighet, et allment sted, der ikke minst erkjennelsen av døden som vilkår for menneskelig liv gis plass: Døden omformes fra å være en moderne, fremmedgjort erfaring, til negasjonsfilosofisk å være det menneskelig samlende vilkåret for liv, og for så vidt for lykke. Repetisjonene tilfører et kunstsapt, kunstferdig, forkunsted eksistensielt eller transcendentalt tak, en moderne himmel over væren – som altså dog er kunstsapt. Dette gir likevel en erfaring og erkjennelse av innlemmelse, totalitet, helhet, som kan gi det moderne menneskets stundom blinde higen etter enkeltperspektiver og snever subjektivitet en historie-filosofisk, kanskje nødvendig, refleksiv motvekt. (I szondisk terminologi: det er en estetisk skapt verdenserfaring, som motvekt til et reelt moderne verdenstap.)

Thornton Wilders scenekunst er i en viss forstand et eget-selvforbyggende, overskridende teater til noe som er felles for oss, og som binder oss sammen, og som er noe annet enn den reelle hverdagen og dens objekter. Det finnes noe erkjennende i det, også en gjenkjennelse – av noe vi kanskje en gang har sanset som samlende og innlemmende. Hans teater er ikke borgerlig sørgespill eller trøstespill, det er heller ikke melodrama, og det er ikke en sentimental dramatik (og har heller ikke vært intendert som det). For å få dette til, låser ikke Wilder dramatikken sin til objekter fordi tingene er for fastlåste til konkrete steder og tider, som nettopp ikke er allmenne. Derfor arbeider Wilders episke og kompositoriske dramatik ved å binde sammen på tvers av klokketid. *Our Town* finner på dette viset fram til en usigelig, indre

verdi som ligger over hverdagslivets forglemmelige småhendelser. Stykket viser ikke en New Hampshire-småby som nøyaktig det den er. Det viser heller ikke fram hva døden i hverdagslivet "er" i Moderniteten. Men det gestalter livet ut fra dets historie-filosofiske og negasjonsteoretiske mulighetsvilkår, dvs. som felles, sammenbindende forutsetninger for hva livet *kan* være hvis vi minner oss selv på og åpner oss for det mest grunnleggende av våre felles vilkår: døden som det absolutte intet, som natten. I litteraturen og kunsten kan vi nærme oss dette fellesvilkåret gjennom "den andre natten" (Maurice Blanchot), som er den terskelen som litteraturen evner å bringe oss til for en kunstnerlig sansning og erkjennelse av det vilkåret som binder oss sammen. Det dreier seg om å åpne seg for hva døden har kraft til å kunne være inni oss, faktisk som skapende, livsoppholdende. En slik verdi kan bare være indre, veldig, veldig indre, skriver Wilder. Slik sett, er våre krav, våre håp, vår fortvilelse og vår glede ikke i tingene, heller ikke i de konkrete stedene vi daglig kjenner.

II

I ekstemporal framstilling, eksempler på stykkets to episke hoved-språkkrefter:

(A) For å dekke inn ekstensiv totalitet:

- Den fortellende stage manager. Er allvitende. Har tilgang til alle stykkets tidsplan, karakterer, handlingsfragmenter, og til leser og publikum. Representerer et subjektivt perspektiv, men dog et som stadig skifter utsyn, og som henter inn fragmenter av et både lokalt, men også uendelig univers. Tilrettelegger dramaets komponenter for sansning og ettertanke for leserens perspektiv. Er også stundom ironisk, ironi av første grad. Går stundom fra egen rolle og midlertidig over i andre roller. Er tilretteleggende også overfor handlingsgangen idet han åpent både gir frampek og tilbakeblikk. Organiserer stykket ytre sett i tre akter, satt i 1901, 1904 og 1913 (den siste også med innslag av setting fra 1899, da Emily en stund får forlate de døde for å gjenoppleve sin egen fødselsdag). Stage manager påminner også leseren om hva de tre aktene inneholder av handling og umiddelbar tematikk, men òg av hva følgende akter vil komme til å handle om. Styrer den dramatiske framstillingen i retning døden som del av det fundamentale tematiske feltet, ved stadige, underfundige henvisninger til døds motiver, mer og mer markante. Gir grunnlaget for de titlene som forskningen har gitt de tre aktene: "Daily life"; "Love and marriage", og "Death". En del av aktiviteten hans hører inn under den kompositorisk samlende språkkraften (se nedenfor).
- De fortellende sceneanvisningene. Er massivt til stede, overalt. Gir stadig både utdypende og nye perspektiver. Forklarer hva som hender. Introduserer karakterene og relasjonene mellom dem; deler litt på dette med stage manager. Både stage manager og sceneanvisninger *forteller* karakterene og situasjonene (som samtidig selvsagt gjennomgående har dramatiske opptrinn).
- De dramatisk framstilte karakterene: Disse forteller også – om seg selv, hva de gjør, hva de tenker, hva de besitter av kunnskap om ulike deler av eksistensen, om geologi, topografi, historie, sosialt liv, samfunnskunnskap, politisk system. Til å dekke inn disse ekstensiv totalitets-inndeckende beretningene brukes også bikarakterer med spesialkunnskap. Mye av det nevnte stoffet er ikke knyttet til dramatisk handling i dramatradisjonens forstand (som nåtidig, mellom-menneskelig handlingsgang), men er episk/fiksjonsprosaisk/romanesk innfanget ekstensjonsstoff.
- Alle de subjektive blikkene/blikkretningene, som stadig skifter. Disse leder fram til Emilys formuleringer i forbindelse med bursdagsbesøket tilbake i livet, om at et hovedproblem (i Moderniteten) er at ingen hverdagsmennesker har muligheten til å se alt, samtidig. Det finnes heller ikke samlende tid til å gjøre det i hverdagslivet. Derfor er det i det gjengse hverdagslivet umulig å reelt være lykkelig, sammen. På tross av alle perspektiver og blikkretninger, er det moderne mennesket i en grunnleggende forstand blindt, ikke seende. Men i dette episerte dramaet, som (se nedenfor) har en rekke kompositoriske bestanddeler, gis Emily muligheten til å se seg selv seende, og vi ser henne se seg selv seende. Det gir grunnlag for en innsikt som kun kan nås i den felles erkjennelsen av døden som menneskets mulighetsvilkår.

– Den immanente forfatteren (er også en instans i den episke framstillingen; jfr. romanteori). Denne er særdeles aktiv i den kompositorisk helhetsskapende språkkraften i stykket.

Vi står, i et moderne dramatisk verk, altså overfor en serie av fortellestemmer, blikk og aktive narrative virkemiddel som veksler i tekstens forløp, og som henter inn episk ekstensjon fra en i prinsippet endeløs flate-totalitet. Uten en – også fortelle/romankunst-tilknyttet – språklig motkraft, samlende, ville ikke framstillingen av en romlig omfavnende og innlemmende fellesskap, av sjelelig, indre art og sanse- og refleksjonsbydende, være mulig:

(B) For å bygge sansemessig og refleksjonsfordrende helhet, en kompositorisk, estetisk skapt eksistensiell og omfavnende himmel:

Den immanente forfatteren, først og fremst denne instansen, bygger dette rommet bl.a. ved repetisjonene av ledemotivene: helhets- og romliggjørende motiver, bilder, fraser, karaktervarianter, aktprogresjonen, og en rekke andre virkemidler. Her er noen eksempler, ekstemporalt behandlet:

- Scenebildet/scenografien gjøres mest mulig symmetrisk, og i en forstand innrammende speilende. Dette oppnås også bl.a. ved bruk av et minimalt antall rekvisitter, parallelle på hver side (stoler, bord, stiger, planker (for etasjebygging)).
- Scenebildet gjøres også romlig innrammende ved bruk av nedre gate/plass/hjem, og øvre bakke med skole, kirke, og, der oppe: den mer og mer talende gravplassen. Oppe/nede.
- Vekslingen i bruken av de mange fortellende instansene (se ovenfor) gir en rekke i og for seg separate motiviske kunnskapsområder en tettere og tettere sammenveving til en geologisk, geografisk, topografisk, temporal, historisk, etnisk variert, sosial, økonomisk, politisk helhet, som mer og mer danner en inkluderende romlighet – som også strekker seg til stjernehimelen og til hele universet.
- Noen av disse motivene anvendes som rammer, framme på tidlige tekststeder, bak på sene tekststeder, noen også ved midt-plassering. Noen eksempler blant mange: måne/stjernehimelen; den polske familien og bydelen; (granitt)steinene (i geologien framme, på gravplassen mot slutten); urbefolkningen og de første innvandrerne framme og deres gravsteder mot slutten; togavgangen til Boston; osv.
- Den motiviske bruken av omfattende/inkluderende tall, spredd utover: mange motiver og forhold nevnes gjennomgående i hundre-, tusen- og milliontall.
- Noen av de konkret historiske motivene (som ikke bare binder sammen USA til en nasjon, men som impliserer hele verden og menneskeheten): Urbefolkningens liv, The American Civil War (som impliserer etniske grupper med utspring i ulike verdensdeler og deres formelle frigjørelse), The Monroe Doctrine (som først ga avtaler med Europa om slutt på europeisk kolonial undertrykkelse i USA mot ikke-innblanding fra USA i europeiske kolonier, men som så på 1930-tallet under F. D. Roosevelt fikk en nyere fortolkning om ikke-intervensjon og multilateralisme i forholdet mellom sameksisterende verdensdeler og statsmakter), The Louisiana Purchase (som involverer USA, Europa og særlig Napoleon, som billig avstod det aktuelle enorme amerikanske landområdet til USA). Alle har de med menneskenes lidelser å gjøre, men også med arbeidet med de sammenbindende og vidt inkluderende globale løsningene på dem.
- Motivene om det å kunne minnes noe, huske, og å forglemme.
- Naturen og naturfenomener: anvendes som motiver og bilder i starten og utover som tilsynelatende gjengse, vennlige, men videre utover i teksten får naturfenomenene mer og mer av et urovekkende fare-preg, og påminner om døden; naturen og klimatiske forhold er noe som også truer hverdagens liv, kan føre til katastrofer, til noe u-menneskelig.
- Dødsmotivet: Anvendes i førstningen tilsynelatende nøytralt, blir så i situasjon etter situasjon repetert (enkelte ganger små-ironisk, jfr. George som plutselig engster seg til bryllupet som han begynner å ane som en forestående død); andre ganger med mer og mer seriøst ettertrykk (som

når stage manager uten å nevne det, spør publikum rett ut om de skjønner hva som nærmer seg i 3. akt: “the real hero” – døden).

– Den gjennomført repeterte frasen, i forskjellige konkrete sammenhenger, fra sangen/salmen “Blessed Be the Tie That Binds” (slik fylles det med kompositorisk samlende mening fra f.eks. den konkrete felleskorøvelsen til bruken i Emilys begravelse, som dreier seg om døden og døden som mulighetsvilkår for menneskelivet).

– Den gjennomførte bruken av motivene om familier og familienavn (i noen tilfeller med generasjonsmessig variasjon av fornavn); eks.: Constable Warren (som garantist for vernende orden og forståelsesfull håndtering av uorden), melkemannen Howie Newsome (som forsyner grunnleggende og livgivende næring til verden), avisguttene Joe/Si Crowell (som fordeler russursen av dagsaktuell viten); videre den forfyllete organisten Simon Stimson, begravelsesmannen Joe Stoddard, og i særlig grad Gibbs- og Webb-familienes medlemmer. Alle disse bygger kompositorisk helhet i tid og rom for ikke bare én generasjon, men for flere, og i prinsippet for menneskeheten som sådan.

– Transportmiddel-motivene, som først kanskje umerkelig, men så mer og mer repeteres med variasjoner: hestetransport, de første bilene, den omfattende bilkjøringen. De gjelder alle sammenbinding mellom mennesker, men har variasjon i konkret tidssonetilknytning, og de er i forstanden av repeterte ledemotiver virkemidler i den kompositoriske helhetliggjøringen.

– Motivet om å ikke låse ytterdøren, og om å låse den, har tilsvarende funksjon idet det tematiserer beskyttende vern, og er variert i forhold til konkrete generasjoner.

– Tilsvarende om matforsørgelses-motivene, som indikerer fellesskap og samlende opprettholdelse av menneskelivet, og som varieres i forhold til generasjonsmessig tidssoneplassering.

– Penge- og omsorgsmotivet knyttet til Mrs Gibbs’ antikke møbel, som hun tidlig i stykket kan selge til en oppkjøper, som så blir til 350 dollar i kontanter, og som så blir tematisert repetitivt, først som tanke om og mulighet for en Europa-ferie for ekteparet, deretter som grunnkapitalen som Mrs Gibbs viser seg å ha gitt til George og Emily for å kunne ta over gårdsbruket til Georges onkel. Dette knyttes så til Emilys tematisering, når hun er død og begravet blant de døde, av det samme motivet som “the legacy” de unge fikk fra Mrs Gibbs: Nå har motivet fått enda mer utvidet mening, også i den forstand at det nå også knyttes til den felles legacy som menneskelivet har som mulighetsvilkår nettopp i døden.

Det finnes enda flere kompositorisk og romlig byggende motiver i spill i dramateksten.

Tentativ konklusjon: De to forskjellige estetiske språkkreftene i dette moderne dramaet arbeider ved første blick imot hverandre, men viser seg likevel å balansere hverandre godt, som i den moderne romanen. Det følgende gis tentativt som mulig konklusjon og lesefrukt, i stikkord: *Our Town* arbeider seg fram til en romlig samlende, indre sjelelig tematikk, utsigelig som konkret, men likevel formet som en kompositorisk, estetisk helende, omfavnende, innlemmende sammenheng. Denne gir aning av en erkjennelse om en nå kunstkapt, men samtidig i en forstand gjenopplevd, erindret sammenheng, som verdi: Det dreier seg om en indre, sjelelig sansning av og refleksjon over døden som felles mulighetsvilkår. Dramaet gir en påminnelse om umuligheten av å kunne se og begripe og omfavne alt i det ekstensive virkelige livet i Det moderne, om menneskets subjektiverende begrensning som “blindt” midt i all konkret perspektivisme. Men det tilbyr likevel estetisk – og minner og erindrer om – en sanset erfaring av tilhørighet, forstående sammenheng, og kanskje forsoning under et transcendentalt tak, en eksistensiell himmel. Dobbelt-ironisk *holder* denne felles inn-husingen hva som loves av komposisjonen – i et moderne litterært dramatisk verk som også lar mottakerne erkjenne den reelle moderne fremmedgjøringen, ensomheten, fortvilelsen og lidelsen på samme tid.

→ Les også Donald Haberman og Bert Cardullo sine ganske forskjelligartede interpretasjoner.

→ En skisse av Szondis historisk-dialektiske syn på utviklingen av dramaet til moderne drama og dramatikk (1 pdf), og to redigerte Wilder-analyseutkast (anonymisert) (1 pdf) oversendes samtidig.