

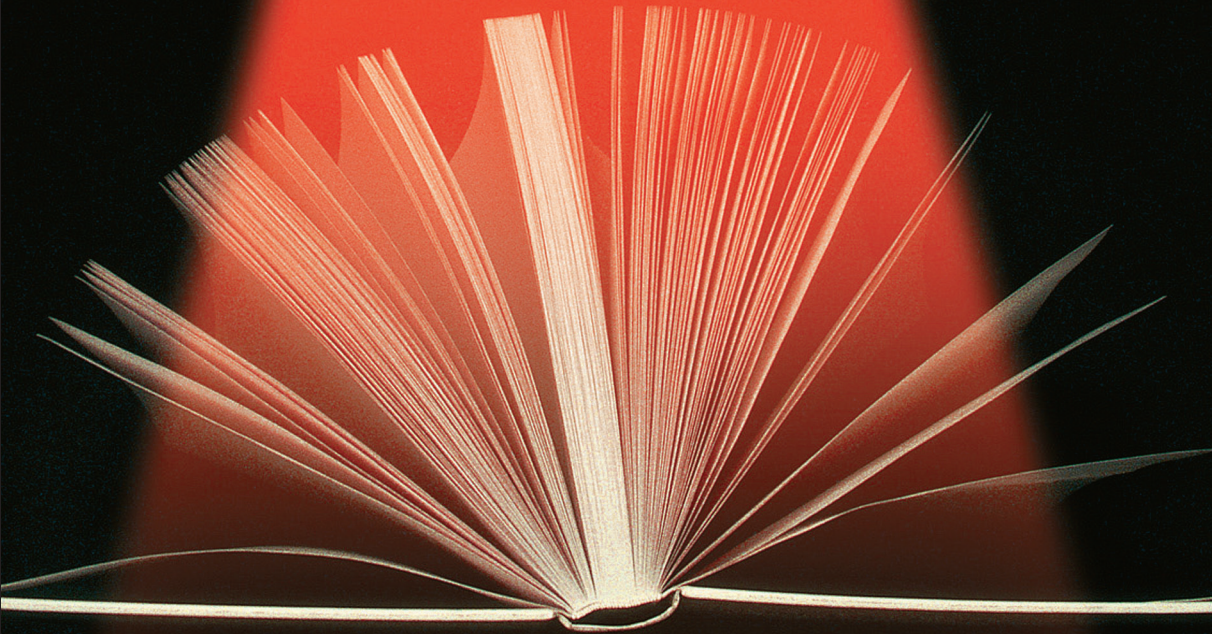


Frode Helland og
Lisbeth Pettersen Wærp

å lese drama

Innføring i teori og analyse

2. utgave



UNIVERSITETSFORLAGET

FRODE HELLAND OG LISBETH PETTERSEN WÆRP

Å lese drama

Innføring i teori og analyse

UNIVERSITETSFORLAGET

© Universitetsforlaget, Oslo, 2021

ISBN: 9788215053493

1. utgave, 1. versjon, Universitetsforlaget, 2021

E-utgaven baserer seg på 2. trykte utgave, Universitetsforlaget 2011

Elektronisk tilrettelegging: Universitetsforlaget

Omslagsdesign: Jesper Egermar

Sats/design: Rusaanes Bokproduksjon AS

Forfatterne har mottatt støtte fra Det faglitterære fond.

Materialet i denne publikasjonen er omfattet av åndsverklovens bestemmelser. Uten særskilt avtale med Universitetsforlaget er enhver eksemplarframstilling og tilgjengeliggjøring bare tillatt i den utstrekning det er hjemlet i lov eller tillatt gjennom avtale med Kopinor, interesseorgan for rettighetshavere til åndsverk.

www.universitetsforlaget.no

post@universitetsforlaget.no

Innhold

FORORD 7

INNLEDNING 9

Drama og teater 12

1 DRAMASJANGEREN 17

Hva er drama? Dramatikk, epikk, lyrikk 17

Dramasjangerens hovedformer 21

Tragedie 23

Titteskapsteater: Moderne tragedie? 28

Komedie 30

«Romantisk komedie» – Shakespeare 36

Absurd drama 39

Episk teater 42

Dramaet etter modernismen 44

2 HANDLING OG TILSTAND 55

Drama og handling 55

Handling, tilstand og hendelse 57

Fabel 59

Plot 62

Freytags pyramide 67

Åpent og lukket plot 71

Akter, scener, opptrinn, korsang og episoder 73

Scenisk versus narrativ framstilling av handlingen/tilstanden 75

3 FRAMSTILLING OG KOMMUNIKASJON 83

Replikk og sceneanvisning: hovedtekst og sidetekst 83

Flerstemmighet 87

Dramatisk ironi 90

Spill i spillet 94

Metadrama 97

4 *DRAMATIS PERSONAE* – DE DRAMATISKE PERSONENE 103

Dramatiske personer, karakterer eller figurer? 103

Stilisering og nyansering: Individualisering, typifisering og personifisering 106

Typifiserte dramatiske personer 107

Aristoteles' tragiske og komiske personer 111

Individualiserte dramatiske personer 112

Personifikasjoner 115

Karaktertrekk og karakterisering 118

Karakterisering gjennom sideteksten 119

Karakterisering gjennom replikkene 121

Karakterisering gjennom dramaet som helhet 127

Dramatisk person, rolle og skuespiller 131

5 *DRAMAETS TID OG ROM* 137

Teaterrommet 138

Tidens og stedets enhet og mangfold 144

Semantisering av rommet 145

Murskue – Off stage 149

Rekvisitter 151

Dramaets tid 152

Den retrospektive teknikken 154

Semantisering av tiden: Utvikling og stillstand 156

6 *DET DRAMATISKE SPRÅKET* 161

Karakteristiske trekk ved det dramatiske språket 161

Dialog, polylog, duolog og monolog 163

Versedrama 171

Bildespråk / figurativt språk 178

Noen sentrale figurer 181

Etterord 191

Bibliografi 195

Noter 203

Stikkord 206

Forord

I denne boken forsøker vi å gi en pedagogisk og lettlest innføring i drama-teori og -analyse. En sentral ambisjon har vært å skrive en lesverdig, oppdatert og internasjonalt orientert lærebok. Det er vår erfaring at behovet for en slik bok er stort.

Boken skal dekke læringskrav og pensum i dramasjangeren ved grunnutdanningen innenfor litteraturfagene ved universiteter og høyskoler, men vi håper den kan være til nytte og glede også for studenter og lærere innenfor beslektede disipliner som drama- og teatervitenskap.

Når vi nå avslutter arbeidet, er det flere som fortjener takk: Norsk faglitterær forfatter- og oversetterforening ga et mindre arbeidsstipend til hver av oss i oppstartfasen. Våre respektive arbeidsgivere, Det historisk-filosofiske fakultet ved NTNU og Det humanistiske fakultet ved Universitetet i Tromsø, har også bidratt på mer indirekte måter.

Størst takk skal imidlertid gå til Jorunn Hareide, Henning Howlid Wærp, Kjersti Bale og Sissel Furuseth, samt forlagets eksterne konsulenter: De har alle lest større og mindre deler av manuskriptet og kommet med nyttige kommentarer. Forlagsredaktør Ingrid Louise Ugelvik har vært en entusiastisk leser og pådriver.

Denne boken er et samarbeidsprosjekt, og vi har begge lest, kommentert og kommet med kritiske innspill til hvert enkelt kapittel. Hovedansvaret har imidlertid vært fordelt slik: Lisbeth Pettersen Wærp for kapittel 2, 4, 6 samt etterordet, og Frode Helland for innledning, kapittel 1, 3 og 5.

De skjønnlitterære tekstene er sitert i original, der dette er hensiktsmessig og naturlig, og i norske oversettelser. Hvor annet ikke er angitt, er oversettelsene foretatt av oss.

2. utgave av boken inneholder ikke grunnleggende endringer, men etter innspill fra fagmiljøet er det historiske risset i kapittel 1 utvidet og nyansert. Dette betyr ikke at det nå utgjør noe i nærheten av en dekkende drama-historie (for det finnes det egne bøker), men at det dekker et større felt enn

hva tilfellet var i den første utgaven. Forøvrig er alle kapitler gjennomgått med tanke på presisering og oppretting av feil. Noen få begreper er endret som et resultat av dette. Boken har også hentet inn noe nytt materiale som resultat av nyere forskning. Vi håper boken ikke bare er revidert, men også forbedret.

Oslo og Tromsø, juni 2011

Frode Helland og Lisbeth Pettersen Wærp

Innledning

I sin roman *Fiskerjenten* (1868) forteller Bjørnstjerne Bjørnson blant annet om hovedpersonen Petras første besøk i teateret. Hun er temmelig uvitende om teaterkunstens konvensjoner og reiser seg etter ouvertyren:

O Under, der gik den skjønnne malede Væg midt imod hende lige i Taget! Hun var i en Kirke [...] og Folk skred ind imod hende i Dragter, hun ikke kjendte, og de talte – ja, de talte i Kirken [...] Hvad? de talte også bag hende: «Sid ned!» sagde de, men der var jo Intet at sidde paa, de to i Kirken blev ogsaa ganske rigtig staaende [...] «sid ned!» raabte Flere, – der er kanske Noget der bag ogsaa, tænkte Petra og vendte sig rask om. En Mængde rasende Ansigter, nogle ligefrem truende, mødte hende, – alt dette gaar ikke rigtig til, tænkte Petra og vilde bort (Bjørnson 1919: 433–434).

Petra mangler kjennskap til den mest elementære og grunnleggende teaterkonvensjon, nemlig skillet mellom scene og publikum. Hun ser ikke hvor scenen slutter og salen begynner, og hun innser dermed heller ikke at teateret bygger på noen (historisk gitte) kulturelle koder, også for publikums oppførsel. Hun mangler den praktiske, og oftest tause, kunnskap som bestemmer at publikum er tilskuere, ikke deltakere. Uten bevissthet om dette skillet, er hun rett og slett ute av stand til å se teateret *som teater*. Hun mangler sjangerbevissthet, noe som her også innebærer at hun ikke ser, eller kan respektere dramaets fiksjonskarakter når hun opplever at en av skuespillerne

talte redelig, langsomt, hun fulgte hvert Ord. Men med Et vender han sig og siger lige det Modsatte af, hvad han sagde før, – Gud, det er en Skurk! [...] At ikke den unge, smukke Mand kan skjønnne det! Han kunde da i alle Fald høre det! «Han bedrager Dem!» hviskede hun halvhøjt. [...] Nej, den unge Mand hørte det ikke, han gik bort i farlig Tillid (op. cit.: 434).

Slik hun er uten blikk for skillet mellom scene og sal, er hun også uten fiksjonsbevissthet: Hun vil advare stykkets helt om et bedrag som er åpenbart for henne som publikummer. Hun gir uttrykk for et umulig ønske om å påvirke stykkets gang i positiv retning. Fordi hun mangler sjangerbevissthet, kan hun heller ikke se skuespillerne som skuespillere. Hun oppfatter dem som fullt levende og innser ikke at det faktisk ikke er «virkelige» mennesker hun ser på scenen, men snarere «uvirkelige», «maskerte» mennesker som *spiller roller*.

Bjørnsons tekst kan altså leses som en framstilling av hvilke kulturelle og estetiske koder teateret bygger på, og dermed også av hvilke feilkilder og mulige feller som ligger i teaterformen. For i det hele tatt å oppleve skuespillet må man kjenne og følge en rekke bindende, men skjulte og ikke-ekspliserte normer. Komikken i romanen bygger på at dette er koder som «alle» kjenner og følger uten at de noengang blir eksplisitte. Det forhindrer allikevel ikke at det som framstilles i teksten er en «person» som pga. uvitenhet begår en rekke teoretiske og sjangermessige feilslutninger. Det er ikke bare selve fiksjonsbevisstheten som mangler hos Petra. Hun forstår heller ikke at det stykket hun ser, er en komedie, hva aktinndeling og sceneveksling er eller betyr osv. Romanen viser dermed også at man – både som leser og tilskuer – kan komme til å begå en rekke feillesninger, dersom man ikke kjenner de forutsetninger som ligger i sjanger, konvensjon og framstillingsmåte.

Det er derfor viktig å understreke at dette ikke bare dreier seg om kulturelle koder, men at vi her også snakker om tekstlige størrelser. Dramatikk er ikke bare noe som spilles i teateret, det er også en litterær sjanger. Som hovedregel gjelder at før noe slikt som en teateroppsetning kan finne sted, har vi en tekst. Det er teksten som framføres, og disse tekstene er også estetiske gjenstander. En innføringsbok i dramaanalyse bør altså søke å hjelpe *leseren* ut av feller og feil som ofte kan være langt mer intrikate enn de Petra utsettes for i Bjørnsons bok. For også lesningen av dramatekster har sine spesifikke problem og forutsetninger av forskjellig art.

Tross dette faktum må man kunne si at dramateorien nærmest har fristet en litt kummerlig tilværelse de siste tiårene. Selv om det nå er mer enn 25 år siden sist det ble skrevet en bok av denne typen på norsk,¹ kan man likevel ikke si at dramaets stilling er svekket, verken som kulturinstitusjon eller undervisnings- og forskningsgjenstand. Dramateorien selv kan heller ikke sies å ha mistet sin aktualitet eller betydning i dette tidsrommet. Snarere tvert imot. Ja, man kan gjerne bruke en gammel vending om dramateorien og si at den har fått frastjålet klærne mens den var ute og badet.

Mens refleksjonen omkring dramaanalysens grunnbegreper kan sies å ha ligget nede, eller i det minste i et slags dødvanne, gjelder ikke denne skjebnen for begrepene selv. Dramateoriens begreper og analyseredskaper lever nemlig i beste velgående, men i andre omstendigheter. Innenfor en rekke andre vitenskaper og fag har det som opprinnelig var dramateoretiske begreper, inntatt en sentral plass. Det mest opplagte eksempelet på slik begrepsport er selvsagt rollebegrepet. Innenfor fag som sosiologi og sosialantropologi inntar begrepet rolle en sentral plass. Vi spiller alle roller – samme person kan i løpet av få timer veksle mellom rollene som far, ekte-mann, sønn, elsker, bror, kollega, sjef, kamerat osv. – med sine respektive, vidt forskjellige spillerom bestående av forventninger, normer og konvensjoner. Dette litt selvsagte perspektivet møter man allerede i den videregående skolens undervisning i samfunnsfag.

Ikke overraskende er drama-analytiske grunnbegreper operative innenfor nært beslektede områder som film- og operaforskning. Men også medieforskningen i videre forstand anvender en rekke begreper som er hentet fra teater- og dramastudier. Fra påpekninger av dramaturgiske grep, regi, scene-bilde og rekvisitter til klart spill for galleriet, kan en analyse av Dagsrevyen, Carl I. Hagens opptreden på TV eller selve det politiske «spillet» være påvirket, ja, muliggjort av begreper hentet fra dramateoriens domene.

Dette er eksempler på hvordan dramateoretiske begreper og modeller kan være fruktbare og aktuelle også langt utenfor dramatekstenes og teaterets område. Nå er det ikke akkurat noe historisk nytt eller enestående i det at teateret og dramateorien kan levere metaforer av en svært overordnet karakter. Allerede i antikken og middelalderen var teateret en kjent metafor for hele samfunnet og livet. Og for 15- og 1600-tallet var dette et topos, man snakket om *teatrum mundi*. På verdensscenen spilte man sine roller, fåfengt og forfengelig i lys av menneskelivets forgjengelighet. I lys av døden var livets skuespill i det dennesidiges jammerdal tomt og på det nærmeste meningsløst. Denne forestillingen om livet som et skuespill og verden som teater stakk dypt i renessansen og barokkens forestillingsverden, fra Cervantes og Calderon til Shakespeare, Corneille og andre. Men forskjellen er kanskje at for barokken, og for den del klassisismen, hadde disse forestillingene en klar religiøs kontekst: de forutsatte tanken om en forfatter-gud, som styrte menneskets liv ut fra sitt guddommelige forsyn og sin visdom. Den moderne eller postmoderne versjonen av et «society of the spectacle»,² er et verdenssyn hvor en slik transcendent meningsgarantist er fullstendig fraværende. Det finnes ingen full virkelighet som danner kontrast til vår

verdens virtualitet. Oppfattet slik er verden *bare* scene, og mennesket *bare* skuespiller, uten udødelig og individuell sjel – men med en svært så dødelig, og lidende, kropp. Og kanskje viktigst: De fleste av oss er kun tilskuere og konsumenter – selv skuespillerrollen er vanskelig tilgjengelig, fordi den forutsetter noen som gidder å se på. Den postmoderne versjonen av *teatrum mundi*-forestillingen kan slik ses som uttrykk for en forsterket pessimisme (den har også sin «optimistiske» versjon i det som kan kalles en «glad nihilismes» nytelse ved skinn, konsum og maskerade).

Drama og teater

Etter denne voldsomme utvidelsen av feltet, er det imidlertid behov for visse innskrenkninger. Teateret og dramateorien er nok i en særstilling når det gjelder omfanget av de mer eller mindre metaforiske utvidelsene og overføringene til andre områder, som potensielt sett strekker seg til hele kosmologier. I forhold til de to andre litterære hovedsjangrene er dramatikken også i særstilling ved det at den, som den eneste, vanskelig kan defineres rent tekstuelt. Mens lyrikken og epikken *kanskje* kan defineres ut fra utelukkende tekstmessige og litterære begreper, synes slike definisjoner å være langt vanskeligere for dramatikkens del. Den greske filosofen Aristoteles kan illustrere dette poenget gjennom sin definisjon av tragedien, i sin avhandling *Om diktetekunsten* (skrevet ca. 350 f.Kr.):

En tragedie er altså en efterligning av en alvorlig, i seg selv avsluttet handling av et visst omfang, i et forskjønnet språk, forskjønnet på forskjellig måte i efterligningens forskjellige deler, en efterligning av mennesker i direkte handling, ikke en fortellende efterligning, og gjennom frykt og medlidenhet fører den til den renselse som hører slike sinnstemninger til (VI: 35).³

På (minst) tre måter er denne definisjonen, tross sin tørre saklighet, kontekstualiserende og utvidende. Han sier at tragedien etterligner, altså forholder den seg til noe utenfor, nemlig «mennesker i direkte handling». Videre sier han at tragedien og dramaet ikke er «en fortellende efterligning», noe som relaterer dramaet til epikken. Og endelig viser definisjonen til virkningen på leseren eller tilskueren, som gjennom «frykt og medlidenhet» kan oppleve «renselse» eller *katharsis*.

I det minste to av disse trekkene går igjen i de fleste framstillinger av dra-

maet. Man definerer det ofte ut fra kontraster til fortelling og epos, f.eks. ved å si at i dramaet er framstillingen direkte, i den forstand at det ikke er formidlet gjennom en forteller. Og i moderne teoritexter og oppslagsverk defineres dramaet nær sagt alltid ut fra en eller annen tilknytning til teateret. Hos M.H. Abrams heter det f.eks. at

Drama er en litterær form utarbeidet for teater, der skuespillerne antar personenes roller, handler som angitt i teksten og framfører den nedskrevne dialogen (*A Glossary of literary terms*).

I mange framstillinger av dramateorien blir denne tilknytningen til teateret tenkt altfor strengt. Man tenker seg at dramaet kun eksisterer fullt ut i teateret, og at dramateorien først og fremst må kunne si noe om realiseringen av teksten på scenen. Joseph L. Styan hevder f.eks. i sin innflytelsesrike bok om emnet at «Like lite som en klump jord *er* kornåkeren, er bokens tekst dramaet» (Styan 1975: VII). Dette er ikke et syn vi kan dele. Dramaet er også en litterær sjanger, gjenstand for lesning og fortolkning ut fra sine egne forutsetninger. Dette er også et historisk faktum: dramatekster utgis som bøker og leses flittig, Ibsens skuespill kom f.eks. som bøker før de ble spilt noe sted. Mange dramatekster er heller ikke skrevet for teateroppførelse, Ibsens *Peer Gynt* og Goethes *Faust* kan være nærliggende eksempler (selv om de altså rent faktisk oppføres på scener rundt omkring i hele verden). Vi deler heller ikke det syn at dramateksten kun er noe blekt og foreløpig i forhold til oppsetningen. Mange ganger forholder det seg motsatt: Alle har vel opplevd oppsetninger som er kjedelige, misforståtte, irriterende og slappe – der tekstene under lesningen har vært spenstige, rystende eller hysterisk morsomme. Allerede Aristoteles klargjør dette poenget når han sier at «tragediens virkning er den samme også uten oppførelse og skuespillere» (VI: 38).

Ved å konsentrere seg om tekstene vil man dessuten kunne unngå noen usikkerheter og feilkilder; teksten foreligger som objekt, og den som leser eller analyserer kan bla fram og tilbake, lese om igjen og ikke minst: lese på nye måter, forsøke flere forståelsesmåter. Tilskueren derimot er prisgitt denne kveldens realisering på scenen. Den konkrete oppsetningen er prinsipielt ikke-repeterbar, unik og enestående, for selv ikke fjernsyn og video kan gjengi tilskuerens opplevelse i salen på noen fyldestgjørende måte. Dette betyr ikke at vi vil nedvurdere teateret på noen som helst måte. Tvert imot må teateret på en rekke måter tas med i betraktningen også for den som leser. Men det vil ikke være en hovedsak for oss i denne boken. Dette skal

nemlig først og fremst være en lærebok for den som studerer litteratur på universiteter og høyskoler, og som dermed har den kvalifiserte lesningen av *dramatekstene* som sitt hovedanliggende.

Elementer som hører direkte inn under teatervitenskapen vil derfor ikke bli berørt i særlig grad i denne boken. Vi håper imidlertid at også teaterarbeidere og -studenter kan finne ett og annet av interesse her. Den som skal realisere en tekst på scenen, bør også kunne lese og analysere *dramatekstene*. Det at dramaet allerede i sin definisjon vil peke mot teateret, demonstrerer også et fruktbart særtrekk ved dramateorien. I og med tilknytningen til noe eksternt og ikke-tekstlig, kan man vanskelig hevde at det finnes noe slikt som en *ren* tekst i dramaets tilfelle. Det finnes ikke noe slikt som en «ren tekst», like lite som det finnes en «ren» leser eller, for den del, en «ren» forfatter. Lesningen har alltid sine forutsetninger, av (for bare å nevne noe) historisk, kulturell, politisk, ideologisk og kjønnsmessig natur. Dramatekstens teatertilknytning gjør derfor også dramateorien litt mindre utsatt for den feil det er å destillere en ren tekst, uten kontekst.

Dramaet er altså nærmest per definisjon en «uren», hybrid og flermedial tekst. Den som vil forstå et drama, må som oftest også kunne «se for seg» hvordan rommet er strukturert, eller hvordan de dramatiske personene kan tenkes å se ut, slik at man til tider også vil måtte ta det auditive og hørbare med i betraktning: fra stemmeleie og sang til lydeffekter som torden eller kampgny. Sceneanvisninger vil her måtte stille leseren overfor en rekke konkrete problemer, noe vi vil komme tilbake til flere steder i det følgende. Nå vil nok også leseren av en roman svært ofte «se for seg» slike ting, men i dramaet er de dramatiske personene tegnbærere i forsterket grad, noe som gjør at man må være særlig oppmerksom f.eks. på visuelle elementer ved teksten. Det samme gjelder i minst like høy grad for rekvisitter og gjenstander; alt som slippes inn i tekstens scenerom er med å skape betydning. Dramateorien vil derfor måtte balansere mellom to vanlige fallgruber: På den ene siden det å glemme teateret og hypostasere en ren tekst, og på den annen side den like store feil det er å fortape seg i teatertekniske detaljer, som strengt tatt kun angår scenen og teateret.

Et annet og beslektet særtrekk ved dramateorien er at man ofte er mer historisk orientert enn tilfellet er i forhold til de to andre hovedsjangrene. Innenfor narratologien eller metrikken kan man i stor grad bevege seg uten å trekke inn historiske forhold i særlig grad. Dramateorier, fra Aristoteles av, har derimot ofte samtidig vært (mer eller mindre) kortfattede *dramahistoriske* oversikter. Dette bør nok først og fremst oppfattes som en styrke,

ikke minst fordi dramaet på helt konkrete måter har historisk anknytning. Dette kan imidlertid ikke være hovedsaken i en bok som denne, men den historiske dimensjonen kan vanskelig utelates fullstendig. Orienteringen mot den konkrete historiske dimensjonen ved teksten er en dyd, men som dyder flest bærer den lasten i seg: man kan fort komme til å fortape seg i teaterkonvensjonenes historie, uten noensinne å komme fram til tekstene. Også her må vi altså forsøke å balansere ved å finne en farbar vei mellom Skylla og Karybdis, mellom historisk detalj og analytisk struktur, mellom teater og tekst.

Slike balansekunster er noe av utfordringen og gleden ved å lese og analysere dramatekster. I denne boken vil vi forsøke å gjøre rede for sentrale momenter som bør innreflekteres i en dramaanalyse, og teateroppførelsen er dermed ikke bokens emne. Samtidig vil vi understreke at dramateksten kjennetegnes ved å være en flermedial, hybrid tekst. Dette har i høy grad med tilknytningen til teateret å gjøre. Slik teateret taler til de fleste av menneskets sanser, er også teaterteksten syn-estetisk. Med dette mener vi at den gode analysen av et drama ikke bare har ordene og replikkene å ta hensyn til, alle tekstens opplysninger må tas i betraktning. Heri ligger altså utfordringen.

Dramasjangeren

Hva er drama? Dramatikk, epikk, lyrikk

Historisk og typologisk finnes det et stort spekter av helt ulike dramaformer, og det er ikke vår hensikt å skjule dette mangfoldet ved å lansere en streng og ekskluderende definisjon av drama. Samtidig er dette en innføringsbok i dramateori og -analyse, hvor hensikten tross alt er å tilby en dramadefinisjon som kan fungere som et håndterlig teoretisk og praktisk arbeidsredskap. Derfor vil vi forsøke å gi en definisjon av dramasjangeren som er så *romslig* og *presis* som mulig.

Generelt sett har ordet drama tre overlappende betydninger: 1) *skuespill*, 2) *et skuespill – eller en film – som har et alvorlig eller seriøst preg* (jf. filmsjangeren *drama*) og 3) *en rystende hendelse*. I litteraturvitenskapen har ordet disse tre grunnbetydningene:

- 1 En litterær tekst i sjangeren dramatikk
- 2 En tekst som er skrevet for å oppføres på teaterscenen
- 3 Den konkrete teateroppførelsen

Mens litteraturvitenskapens hovedfokus er på dramateksten som en litterær tekst, åpen for fortolkning, er det teatervitenskapelige studiet av dramateksten mer orientert mot de sceniske realiseringene som dramateksten gir muligheter for. Likevel er dramaets særegne dobbeltkarakter av litteratur og teater, av ordkunst og teaterkunst, noe man vanskelig kan se bort fra innenfor noen av de to disiplinene.

Dramaet er altså én av de tre skjønnlitterære hovedsjangrene. Hva er det så som kjennetegner dramatikken til forskjell fra epikken og lyrikken?

Mens det sjangermessige hovedskillet i Aristoteles' *Om dikteteksten*, går mellom episk og dramatisk diktning, går det i moderne tid mellom episk, dramatisk og lyrisk diktning. Den følgende beskrivelsen av de tre sjangrene

er basert på det som i vår tid er utbredte, generelle og tekstorienterte definisjoner av de tre litterære hovedsjangrene.

Lyrikken omfatter relativt korte tekster med ujevn høyremarg, det vil si tekster på frie eller bundne (metriske) vers. I diktet finner vi gjerne en eksplisitt eller implisitt jeg-instans eller et lyrisk subjekt som binder det hele sammen, men det finnes også dikt som er skrevet i tredjeperson. I mange tilfeller kjennetegnes lyrikken av billedspråklig fortetning og/eller en viss grad av subjektivitet. Diktet kan være en beskrivelse av en stemning, en tilstand eller en følelse, som regel i presens, men det kan også bestå av ulike typer refleksjon, lek med ord, eller det kan romme en fortelling.

Epikken omfatter til sammenlikning lengre eller kortere *fortellende* (narrative) tekster. Episke tekster kjennetegnes ved at de har en forteller som forteller om noe som har hendt eller finner sted, og fortellingens tid er derfor ofte preteritum (presens der hendelser finner sted parallelt med at det fortelles). Fortelleren kan inngå i et nært eller distansert forhold til det vedkommende forteller om, men er samtidig også selv å betrakte som en del av det fortalte, det vil si at det også kan være en distanse mellom fortelleren og den impliserte forfatterinstansen eller tekstnormen.

Mens den dominerende framstillingsmåten i episke tekster altså er fortellende, er den dominerende framstillingsmåten i dramatikken *scenisk*. Den sceniske framstillingsmåten omtales gjerne – i forhold til den fortellende – som direkte og umediert, det vil si som en framstillingsmåte uten en fortellerinstans som i epikken (eller et sammenbindende jeg eller subjekt som i lyrikken). Til grunn for forestillingen om en direkte versus en indirekte, eller en mediert versus en umediert framstillingsmåte, ligger imidlertid en forenkling av et mer komplisert forhold. Denne forenklingen har blant annet sammenheng med dramaets dobbeltvesen som skriftlig tekst og oppført teater. Hvis vi ser bort fra dramaets hybride karakter av litteratur og teater, og tar utgangspunkt i en teaterforestilling, vil den scenisk framstilte handlingen kunne fortone seg som direkte og umediert, særlig hvis vi lever oss tilstrekkelig inn i det som skjer foran øynene våre til å «glemme» at menneskene der foran er skuespillere som framstiller fiktive personer. Tar vi derimot utgangspunkt i den skriftlige *dramateksten*, ser vi fort at en formidlende, eller medierende, instans viser seg. Det typografisk iøynefallende ved den skrevne og trykte *dramateksten* er nemlig måten teksten er satt sammen på av scene- og regianvisninger og replikker, og i scene- og regianvisningene er en formidlende instans helt tydelig til stede. Her er som eksempel åpningen på Anton Tsjekhovs *Kirsebærhaven* (1904):

Et rom som fremdeles kalles barneværelset. En av dørene fører inn til Anjas værelse. Daggry, straks før soloppgang. Det er allerede mai, kirsebærtrærne står i blomst, men det er kaldt og nattefrost. Vinduene er lukket.

Dunjasja og Lopakhin kommer inn, hun med et stearinlys, han med en bok i hånden.

LOPAKHIN. Toget er kommet, gudskjelov. Hvor mange er klokken?

DUNJASJA. Snart to. (Blåser ut stearinlyset) Det er lyst allerede.

LOPAKHIN. Hvor mye forsinket er toget? Minst to timer. (Gjesper og strekker seg) [...] (Tsjekhov 1995: 17, overs. av Kjell Helgheim).

Den formidlende instansen viser seg her både i scene- og regianvisningene, og i delegeringen av replikker. I tillegg til at alle dramatiske tekster i lys av dette har en mer eller mindre framtrædende formidlende instans som kan minne om en forteller, finnes det også potensielle *fortellerroller* i dramatikken: fortellerpersoner, budbringere og personer som forteller om noe som har skjedd tidligere eller andre steder. Ser vi – for sammenlikningens skyld – på den episke litteraturen, finner vi også her større eller mindre innslag av scenisk framstilling. Her veksler to prinsipper, to måter å fortelle på, nemlig det vi kaller *telling*-prinsippet og det vi kaller *showing*-prinsippet (for en diskusjon av disse begrepene, se Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*, 1961). Begrepene *telling* og *showing* brukes først og fremst om episk litteratur, og mens *telling* betegner grepet fortelling, betegner *showing* grepet framvisning. Og med *showing* som grep kan faktisk en romanforfatter skape dialogpassasjer i en roman som framstår som mer sceniske enn dialogen i et drama, fordi han til forskjell fra dramatikerens har muligheten til å kutte *navneangivelsen*, slik forfatteren Albert Camus (1913–1960) gjør her, i romansuksessen *Pesten* (*La Peste* 1947):

– Nå, doktor, er det kolera?

– Hvor har De det fra?

– Avisene, og de sier det samme i kringkastingen.

– Nei, det er ikke kolera (Camus 1997: 43, overs. av J. Skancke Martens).

Blant annet på grunn av den store betydningen som *dialogen* har i dramatikken, påpeker den tyske litteraturforskeren Peter Szondi at dramaet, særlig

fra og med renessansen og klassisismen, er «absolutt» og «primært». Med dette mener han at dramaet, oppfattet som idealtypisk form, tenderer mot å lukke seg av mot alt eksternt, det søker en slags selvtilstrekkelighet. Det vil si at det framstår som lukket om seg selv og uten relasjon til størrelser utenfor dramaet:

Dramatikeren er fraværende i dramaet. Han taler ikke, han har innstiftet tale. [...] Like lite som den dramatiske replikk er dramatikerens utsagn, er tiltalen rettet mot tilskueren. Tilskueren snarere bivåner den dramatiske uttalelsen: tiende, med bakkbundne hender, lammet overfor inntrykkene fra en annen verden (Szondi 1963: 15–16).

Ett av Szondis hovedpoenger er imidlertid å vise hvordan det moderne dramaet befinner seg i en vedvarende «krise», fordi det ikke bare påvirkes av den historiske virkeligheten, men også av de to andre litterære hovedsjangrene, lyrikken og epikken: Med Henrik Ibsen (1828–1906), for eksempel, trenger fortiden inn i dramaet på nye måter, og dermed får det episke trekk; det episeres (se kap. 5). Og med så vel Ibsen som August Strindberg (1849–1912) og Anton Tsjechov (1860–1904), kommer det subjektive perspektivet og den indre tilstanden mer i fokus, og dermed får dramaet også preg av lyrikken.

Som det framgår av det kommenterte utdraget fra Tsjechovs *Kirsebærhagen*, markeres scene-, regianvisninger og replikker helt forskjellig typografisk i en dramatekst: Scene- og regianvisningene står i kursiv, mens replikkene er umarkert. Denne tradisjonen har sammenheng med at det er vanlig å behandle scene- og regianvisninger versus replikker som to ulike *tekstlag* eller *-typer*, som man gjerne kaller *hovedteksten* og *sideteksten* (disse begrepene behandles nærmere i kapittel 3). Dette er en typografisk særegenhet og en type todeling av teksten, som bidrar til å skille dramateksten fra den episke og den lyriske teksten.

I *Om diktekunsten* framhever Aristoteles den *etymologiske* betydningen av ordet drama: «Derav har det seg også, sier noen, at skuespill kalles dramaer – fordi de efterligner handlende personer (*drontas*)» (III: 29). Aristoteles anser da også komponenten handling som dramaets viktigste bestanddel. Han hevder at dramaet, nærmere bestemt tragedien, har i alt seks komponenter, og disse rangerer han slik i poetikkens kapittel VI: