

Birgitte Hesselaa

**Det moderne dramatiske  
Eller: “If the kids are still alive at five,  
I’ve done my job”**

I nden for forskningen i den nyeste dramatik er der opstået et paradoksalt begreb. Det drejer sig om *det post-dramatiske drama*. En betegnelse for en dramatik, der nok er drama i den forstand, at det spilles på teaterscenerne rundt omkring i Europa. Men samtidig er der tale om et *ikke-drama*, en form for dramatik, som ikke honorerer de klassiske krav til genren. Hans-Thies Lehmanns store værk, *Postdramatisches Theater*, 1999, er et hovedværk i udforskningen af dette ikke-drama.<sup>1</sup>

At beskrive dette ny drama er i sagens natur kompliceret. Det er, som om hver tekst skaber sit eget sprog, sine egne regler og sin egen dramaturgi, og ansigt til ansigt med denne mangfoldighed kan man måske blive grebet af nostalgisk længsel efter fortiden og de gamle, som nok vidste, hvad det dramatiske var.

Men man skal ganske langt tilbage for at finde dem. Allerede i sidste halvdel af 1800-tallet, da det ny naturalistiske teater begyndte at gøre sig gældende, lå den *post-dramatiske* problemstilling i kim. Det fremgår med stor tydelighed af den kritik, som mødte det ny drama: Hovedpunktet i kritikken var, at det naturalistiske teater

---

<sup>1</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, 1999.

ikke var *dramatisk*.

I *Sozialgeschichte der Kunst und Litteratur* (1951) fortæller Arnold Hauser om denne kritik af Ibsens, Strindbergs og Tjekhovs naturalisme. Kritikerne kunne især ikke sætte sig ud over, at:

det klassiske dramas økonomi blev negligeret, at man underholdt sig utvungent med hinanden på scenen, diskuterede problemer, skildrede oplevelser, kom helt bort fra emnet, som om forestillingen aldrig skulle slutte. De klagede over, at det naturalistiske drama "ikke var opstået ud fra en betragtning af skæbne, karakter og handling, men ud fra en gengivelse af detaljer i virkeligheden."<sup>2</sup>

Der ligger en hel lille dramaturgi gemt i denne kritik, en anskuelse af, hvad der er det centrale i definitionen af *det dramatiske*. Nøglebegreberne er *skæbne*, *karakter* og *handling*.

Det er begreber, som har været genstand for omfattende diskussion inden for teaterhistorien. Her vil de blot blive omtrentligt indkredset til brug for undersøgelsen af det *moderne* dramatiske.

Dramaets *skæbnebegreb* kan man definere som det forhold, at dramaet er optaget af det over-individuelle, af almene love for tilværelsen.

Den dramatiske *karakter* kan man definere som en karakter, der er afgrænset og tydeligt samlet omkring en lidenskab: Et *projekt*.

Det tredje element, *handlingen*, er identisk med selve det narrative forløb, dramaets *intrige*, plottet eller 'den gode historie'. I Hauser-citatet tales endvidere om, at et drama skal indeholde en *betragtning* over *skæbne*, *karakter* og *handling*. Det skal altså rumme en form for refleksion eller filosofi. Et udsagn.

1800-tallets kritikere kunne bruge begreberne skæbne, karakter og handling med en lang traditions autoritet og med en betydelig historisk vægt, for de har deres udspring i Aristoteles' poetik,

---

<sup>2</sup> Arnold Hauser, *Kunstens og litteraturens socialhistorie*, bd. 2, 1979, p. 432 f.

videreført, ikke mindst, i den franske klassicismes meget håndfaste udgave. Set i dette historiske lys må det indrømmes, at der *var* et problem, ja, en hel række af problemer i 1800-tallets ny, naturalistiske drama.

Disse problemer var særligt tydelige i forhold til begreberne *skæbne* og *karakter*. Arnold Hauser prøver at minimere dem, ja at fjerne dem helt, og argumenterer i overensstemmelse med sit socialhistoriske udgangspunkt:

men egentlig er der ikke sket andet end at virkeligheden med sine konkrete betingelser selv blev opfattet som skæbne, og at man ved "karakterer" ikke mere forstod entydige scenefigurer, men mangesidede, komplicerede, inkonsekvente mennesker, der i den gamle betydning af ordet var "karakterløse", der, som Strindberg påpegede i sit forord til *Frøken Julie* i 1888, var et produkt af forholdene, arveligheden. Miljøet, opdragelsen, naturellet, stedets påvirkninger, årstiden og tilfældet, og hvis afgørelser ikke var betinget af et enkelt motiv, men af en hel række motiver.<sup>3</sup>

Hvad Hauser ser ud til at redde – og hvad han gerne *vil* redde – er forestillingen om *skæbne* som en uomgængelig del af dramaet. Også naturalisterne har deres skæbnedramaer, siger han, men hos dem er det selve virkeligheden, ikke f.eks. overindividuelle metafysiske kræfter, der bestemmer et menneskes skæbne. Virkeligheden selv, med dens konkrete betingelser, har erstattet en transcendent og absolut skæbneforestilling.

Men Hausers argumentation kan ikke gennemføres, uden at der sker en glidning i opfattelsen af, hvad *skæbne* er – en glidning som bliver tydelig i forbindelse med hans beskrivelse af den ny dramatiske *karakterer*. For disse karakterer er undergivet størrelser som menneskelige luner, vejr og tilfældigheder, og dét i en sådan grad, at

---

<sup>3</sup> Op. cit. p. 432 f.

disse tilfældige fænomener bliver *skæbnesvangre*, ja, det tilfældige fremstår næsten som en ny udgave af det gamle skæbnebegreb. Men hvor den gamle skæbne udsprang af en over-individuel orden, der skyldes den nye snarere over-individuelle tilfældigheder.

Den forandring, der er sket, er fundamental. Det er overgangen til det anti-metafysiske, det "videnskabelige" og "det moderne", en overgang som Hauser forsøger at minimere ved sin genbrug af begrebet *skæbne*.

Men der er sket noget afgørende. Skæbne er ikke længere *skæbne*, karakter ikke længere *karakter*. Og kan moderne karakterer have en før-moderne skæbne? Og hvis de ikke kan have en skæbne, er de da ikke *dramatiske*?

Det undersøgelsesfelt, som jeg har ridset op her, handler om konflikten mellem en moderne mimetisk virkelighedsgengivelse på den ene side, og på den anden side de nedarvede begreber om *skæbne*, *handling* og *karakter*. Der er ikke kun tale om en historisk konflikt. Man kan finde mange aktuelle eksempler på den. For eksempel hos filminstruktøren Per Fly i hans refleksioner over, hvor man i vore dages Danmark finder *det dramatiske*.

### Per Fly og det moderne kongedrama

Per Flys *Banken* (2000) og *Arven* (2003) er film, som tilsyneladende fejrer al tvivl om muligheden af *det moderne skæbnedrama* af banen, for de opleves på én gang som store, bevægende skæbnedramaer og som naturalistiske detailstudier.

Filmene indgår i Per Flys planlagte trilogi om livet i det moderne Danmark. De to film handler om mænd på samfundets absolutte bund (*Banken*) og på dets absolutte top (*Arven*). Hovedpersonerne er altså ikke sociologisk repræsentative, og dét tror jeg ikke er nogen tilfældighed. Jeg tror heller ikke, det er tilfældigt, at filmen om den danske middelklasse, som langt de fleste af os tilhører, er den, der har krævet det længste tilløb.

I forbindelse med premieren på *Arven* bragte dagbladet *Informati-*

on et interview med Per Fly under overskriften *Mine film er kongedramaer*. Her fortalte Fly bl.a. om de tanker, han havde gjort sig om det dramatiske potentiale hos forskellige grupper af meget rige mennesker:

efterhånden fandt jeg ud af, at filmen skulle handle om de "gammelrige", der har været rige i generationer, og følger nogle traditioner og værdier. Det er sjovere at fortælle om mennesker, hvor der er en kraft bagved. Tv-serier handler typisk om nyrige, som er dumme, tager coke, køber store huse og lever et tomt liv. Det har vi set 100 gange, det er uinteressant. (*Information*, 7.2.2003)

Det må forstås sådan, at mennesker, hvis *projekt* er for småt og for egocentrisk, figurer, som ikke er båret af "en kraft bagved," er vanskelige at gøre *dramatisk interessante*.

Betyder det, at de fleste moderne middelklassedanskeres liv er uegnet som dramatisk stof, og at denne moderne middelklasse udgør et dramatisk problem? Det gør det måske. Flys egen løsning på "problemet middelklassen", som han vil behandle i trilogiens tredje film, er i hvert fald uhyre interessant og ligger i direkte forlængelse af hans syn på *den dramatiske karakter*. I det samme interview fortæller han om, hvad han har lyst til at udforske i den sidste film, den der skal portrætere middelklassen:

Jeg er meget optaget af den kulturradikale generation omkring de 50-60 år, den generation, som er blevet identificeret med ungdomsoprøret og venstrefløjen, med kampen for "det gode menneske". De interesserer mig – særligt i de her år, hvor det venstreorienterede verdensbillede er ved at falde fra hinanden.

Ved at vælge den aldrende del af middelklassen, som engang var 68'ere, har Fly fundet en gruppe af mennesker, der på én gang tilhører den moderne middelklasse og som samtidig har (havde) et projekt, der viser ud over dem selv. Netop dette gør, at de kan bru-

ges som til klassiske karakterer. Og således vil Fly kunne fortælle en historie, der på én gang er mimetisk-naturalistisk og forholder sig til det over-individuelle, dét over-individuelle, som i den klassiske dramaturgi er en forudsætning for det dramatiske. Her i form af “kampen for det gode menneske”.

I *Banken* og *Arven* har Per Fly formået at forene skildringen af en moderne virkelighed med gamle dramaturgiske begreber på en måde, som har vist sig ekstremt kunstnerisk produktiv. Men hans valg af figurer og miljøer og hans refleksioner over disse valg viser samtidig meget om, hvor svært det kan være at forene moderne naturalisme og moderne karakterer med en før-moderne opfattelse af *skæbne, karakter og handling*.

Det er vanskeligheder, som *teatret* har reageret på med stribevis af eksperimenter og nybrud op gennem hele det 20. århundrede. I Peter Szondis *Theorie des modernen Dramas* fra 1965, kan man følge svarene på, hvad Szondi kalder dramaets krise. Lehmanns tidligere nævnte undersøgelse af det postdramatiske drama<sup>4</sup> bygger på og viderefører Szondis banebrydende værk.

Men tilbage til “problemet middelklassen” og en moderne film, som synes at have løst det. Robert Altman’s *Short Cuts* illustrerer eksemplarisk, hvordan en forandret virkelighed og forandrede karakterer må udløse en ændret dramaturgi og en fundamentalt anden version af *det dramatiske*.

#### Et andet drama. Robert Altman’s *Short Cuts*

Manuskriptet til Robert Altman’s film *Short Cuts* (1993) er baseret på udvalgte *short stories* af den amerikanske forfatter Raymond Carver. I traditionel forstand rummer Carvers tekster ikke oplagt dramatisk stof. Nærmest tværtimod. Carver nævnes ofte som hovedeksemplet på *litterær minimalisme*, og selv om han selv har vægret sig kraftigt mod denne etikettering, siger den dog så meget, at Carvers

---

<sup>4</sup> Lehmann, 1999.

stilholdning er realismens, og at hans tekster ikke er bygget op over den klassiske novelles begivenhedsmodel. Dermed er også sagt, at de ligger fjernt fra den dramaturgiske berettermodel.<sup>5</sup>

Af udvalgte Carver-*short stories* laver Altman nu en vældig mosaik af forbundne hverdagsforløb. De udspiller sig i mange sociale lag, men frem for alt i middelklassen, høj som lav. Forløbene brydes af og sammenklippes med andre historier for at blive genoptaget siden hen. Stemningerne veksler. Alt synes at være repræsenteret: Det groteske, det absurde, det afskyvækkende, det afstumpede, den dybe eksistentielle alvor, forelskelsen, det musikalsk legende.

Anslaget er tematisk præcist. Og faretruende: Fra fugleperspektiv højt oppe over byen ser vi i smukke totaler lysene fra kæmpebyen Los Angeles. På den blåsorte himmel drøner en luftbåret invasion ind over byen. Mørket fyldes af øresønderrivende larm og af røde og hvide lys fra sværmende helikoptere. De fremstår som kæmpeinsekter – på én gang smukke og truende som et angreb fra rummet. Så tones larmen ned, og vi hører en tv-kommentator sige: *“we are at war again”*. Ikke en krig mod Irak, ikke en krig mod terrorister, nej, mod den dødsensfarlige fjende: *bananfluen*. Kæmpesværme af bananfluer hærger et vældigt landbrugsområde, de truer høsten og hele livsgrundlaget. Helikoptererne sprøjter med insektgift, døre og vinduer skal holdes lukket. Tv-speakeren oplyser, at der har været røster fremme om, at giften også skader mennesker, og at regeringen forsikrer, at det ikke er tilfældet.

Vi *hører* om bananfluerne. Men vi *ser* noget, der ligner et menneskeligt angreb med masseødelæggelsesvåben i dette anslag, som hober betydning på betydning og kunne afgive stof til en hel, selvstændig analyse, spækket som det er med tvetydigheder og paradokser.

---

<sup>5</sup> Berettermodellen kan man se nærmere beskrevet og diskuteret i: Birgitte Hesselaa: 'Kan detektiver synge? Om den amerikanske dramaturgi – og behovet for en anden', *KRITIK* nr. 85, 1988 s. 41-58.

Dette anslag er optakten til godt tre timers fortælling om kærlighed, raseri, afstumpethed, varme, kynisme og død i almindelige menneskers liv i Los Angeles. I udgangspunktet har figurerne i de enkelte historier intet til fælles, men i løbet af filmen får nogle af dem berøringspunkter, tilfældigt. Og noget er de fælles om: de lever i en kultur under konstant stress. Overalt er der et tv, der går med et tilfældigt program, der virker surreelt påtrængende. Og hele tiden bliver personerne afbrudt, distraheret, ramt af uheldige sammenstød og hysteriske reaktioner. Mængden af *støj* er belastende ud over det, der kan kontrolleres og ud over dét, der kan tages højde for. Hverdagen fremstår som én lang kamp for at bevare kontrollen. Man kunne også sige: for overhovedet at fastholde en identitet, det blot er så nogenlunde til at leve med.

Trådene mellem figurerne er – med få undtagelser – ganske tynne. Her er skilsmisser, utroskab, hævnaktioner, selvmord og smuldrende familier. Dramaets traditionelle kampplads, de menneskelige relationer, er så svage, at de næsten er forsvundet. Personerne kæmper ikke med og mod hinanden. Det ser ud til, at de fleste af dem simpelthen har forladt den fælles scene. Med få undtagelser er den enkelte overladt til sig selv i konstant alarmberedskab, og den krig, der tales om i anslaget, kan stå som en metafor for hele det sociale liv. Det er et hverdagsliv, der former sig som ét langt drama. Men dette drama udvikler sig ikke til en egentlig historie, det udspiller sig fra situation til situation i en kamp for at overleve, psykisk og fysisk. Det er et liv, som på en mærkelig måde både er dramatisk og udramatisk. De mange hverdagsøjeblikke af højspændthed synes at udkonkurrere hinanden i én lang *sitren*, som ikke levner plads til det 'store' drama.

*Weekendavisen* gengav 8.9.2000 et billede, der kunne være taget fra *Short Cuts*. Det var fra en tegneserie – desværre uden kildeangivelse. Man ser en ung kvinde i *close-up*. Hun taler i telefon. I tekstboblen står der: "I say, if the kids are still alive at five, I've done my job". Det er en virkelighedsoplevelse, der betyder noget for det



dramatiske: Hvis det dramatiske *hver dag* består i, at børnene stadig skal være i live klokken fem, bliver det måske mindre dramatisk (i betydningen spændende). I hvert fald bliver det dramatisk på en anden måde. Dramatik som hverdag. Dødsrisiko som det givne. Som en demonstration af den tyske sociolog Ulrich Becks begreb: Risikosamfundet.<sup>6</sup>

Om denne konstante *sitren* fortæller Altman med en bemærkelsesværdig blid dramaturgi. En horisontal dramaturgi, som lægger mosaikbrikkerne frem for tilskueren en efter en. Gradvist bliver vi som tilskuere privilegeret med det overblik over hele billedet, som ingen af filmens personer har adgang til. Med privilegiet følger den opgave at finde et mønster i det samlede billede og tilskrive det betydning.

Hvis man spørger til det klassisk-dramatiske i *Short Cuts*, kommer man ikke langt; for der er noget 'galt' med både *skæbne*, *karakterer* og *handling*. Filmen er moderne, også i den forstand at den egentlige arena nok så meget findes i feltet mellem afsender og modtager som mellem karaktererne på handlingsplanet.

At give en definition på *det moderne dramatiske* er en vanskelig sag. Hvert drama kan i princippet operere med sin egen dramaturgi og med sin egen udgave af det dramatiske. Og man kan jo unægtelig også spørge, hvor frugtbart det egentlig er, at forsøge sig med definitioner af de mange, hybridformede moderne genrer.<sup>7</sup>

Det følgende er folgelig ikke ment som en sådan definition, men som et arbejdsredskab til pragmatisk brug: Det dramatiske er, foreslår jeg, *det, jeg skal være spændt på, det, jeg skal engagere mig i*. (Denne bestemmelse tilgodeser både dramatikken på handlingsplanet og på fortolkningsplanet og inddrager således feltet mellem afsender og modtager som en central arena for det dramatiske).

<sup>6</sup> Ulrich Beck *Risikosamfundet-på vej mod en ny modernitet*, 1997.

<sup>7</sup> Se Marjorie Perloff (ed.), *Postmodern Genres*, 1989. Heri især Ralph Cohens diskussion af problemet i artiklen 'Do Postmodern Genres Exist?', p. 11-29.



Spørger man til, hvad tilskueren skal være spændt på/engageret i *Short Cuts*, viser det sig, at det dramatiske, forstået på denne måde, spredt sig på flere forskellige strenge eller parametre. Det dramatiske fordeler sig altså – og netop denne fordelingsstrategi er umådeligt karakteristisk også for moderne scenedramatik. Man finder den f.eks. hos langt de fleste danske 90er dramatikere fra Astrid Saalbach over Jokum Rohde, Line Knutzon, Morti Vizki og Peter Asmussen til Claus Beck-Nielsen.

I Altmans *Short Cuts* er det væsentligste spændingsskabende træk måske selve den underliggende nervøse sitren, som forplanter sig til tilskueren. Det er en dramatisk, en spændingsskabende uro: Noget

er helt galt, noget må komme til udløsning. Men udløsningen kommer aldrig. Uroen udvikler sig ikke frem mod det klimaks, der ændrer personernes liv og forløser tilskueren. Der er tale om en ophobning af diffus spænding, som kun i meget begrænset forstand bliver forløst i filmens afsluttende jordskælv.<sup>8</sup>

På filmens handlingsplan finder man desuden mange dramatiske småsituationer, klassisk opbygget efter berettermodellen. Et længere, bevægende forløb udspiller sig omkring drengen Casey, der dør efter en trafikulykke.

Ved siden af den konstante, nervøse sitren og stumperne af dramatiske forløb er der en tredje form for dramatisk spænding, som er knyttet til tilskuerens arbejde med at sammenstykke mosaikken, at tilskrive fragmenterne en samlende betydning. Men også i det at *forholde sig* til dette billede. På bedste brecht'ske vis opfordrer filmens dramaturgi til tilskuerens *selvirkensomhed*. Og der er en sådan kraft i Altmans mosaik, at de færreste vil kunne undgå et intenst arbejde med at afstemme filmens billede med egne erfaringer og føre en indre lyndiskussion om sandheden i det.

Filmens fortælleteknik betyder, at tilskueren privilegeres med det overblik, som de enkelte figurer ikke har. *De* er ved at drukne i kampen for deres egen overlevelse. *Vi* ser, at der *også* er noget overindividuel på færde, en civilisationsform, et fælles kultur-mønster. Bag dette mønster tegner der sig et billede af filmskaberens selv, af Altman som en moralsk eksistentia-  
 list. Som så mange dramatikere fra de seneste år, beskæftiger han sig med en skræmmende, før-apokalyptisk tilstand. Men det sker på en måde, som kun giver mening, hvis det er muligt at ændre den.

Springer vi nu fra Altman tilbage til Per Fly, er det interessant, at realisten Altman arbejder med middelklasse-karakterer, som ikke

---

<sup>8</sup> Et nærliggende – og tidligere – dansk eksempel på anvendelsen af mosaik-teknikken og på ophobningen af diffus (undergangs)spænding finder man i Astrid Saalbachs *Morgen og aften*, 1993. Se Astrid Saalbach: *Tre skuespil*, 1999.

ejer skyggen af den 'kraft bag ved', som ifølge realisten Fly er en forudsætning, hvis personer skal være dramatisk interessante. I Flys forstand er Altmans karakterer ikke dramatisk interessante. Men hos Altman bliver de det, fordi *fortællingen om dem* bliver dramatisk, engagerende, spændende. Ved at anvende en anden dramaturgi end Fly, har Altman løst 'problemet middelklassen'.

En dramaturgi, som lader *det dramatiske* sprede sig over flere parametre, og som opbygger en spænding hos tilskueren. Det er ikke så meget spørgsmålet om, hvordan det ender, der er spændende. Det er lige så meget spørgsmålet om, hvordan det hele hænger sammen, og hvordan det hele skal fortolkes, som engagerer tilskueren. Hos Altman er det *instruktøren*, der bevæges af 'en kraft bag ved'. Og er der i hans univers en 'kamp for det gode liv', så skal man søge den på fortælleplanet og hos den diskrete instruktør og manuskriptforfatter – mere end på handlingsplanet.

#### En udramatisk socialkarakter?

Indflydelsesrige sociologer har afløst 1900-tallets psykologer og filosoffer som dagsordensættende. De er stort set enige om, at en stærkt skærpet individualisering og en øget refleksivitet præger den virkelighed, vi lever i, eller med Arnold Hausers ord, "virkeligheden med sine konkrete betingelser".<sup>9</sup> Sociologerne definerer begrebet individualisering forskelligt, men generelt i betydningen: Frigørelse fra traditionelle bindinger til familie, lokalsamfund, religion og klasse.

Pædagogikprofessoren og ungdomsforskeren Thomas Ziehe har særligt beskæftiget sig med den senmoderne overbevisning om, at *alt lader sig forme* - som i hans øjne er en følge af den stigende individualisering:

Stadig bredere livsområder er blevet disponible. Det gælder

---

<sup>9</sup> Op.cit. s. 433.

for eksempel også min egen krop og dens udseende, min evne til at kommunikere, hele min habitus og mit forhold til virkeligheden. Det er på den ene side udtryk for en befrielse. Disse livsområder er ikke længere en "skæbne", der møder mig som mystificeret natur. På den anden side er det naturligvis også udtryk for, at jeg må kunne retfærdiggøre den måde, jeg former disse livsområder på [...]. Det betyder at flere og flere livsområder underkastes præstationspres og bliver genstand for mere eller mindre subtile former for social kontrol. I traditionelle og autoritære samfund er det subjektive hovedproblem, at "jeg vil for meget" (det, der er forbudt, eller syndigt eller ikke passende for min stand). I vort kulturelle klima er det subjektive hovedproblem derimod, at jeg "opnår for lidt", at jeg som menneske stadig ikke lever og er, sådan som jeg burde være. Det forklarer sikkert den ømtålelighed ved selvfølelsen, som oftere og oftere registreres i den socialpsykologiske litteratur.<sup>10</sup>

I Ziehes optik er der en sammenhæng mellem den senmoderne individualisering og mangelen på *skæbne*. Hos sociologen Ulrich Beck fremstår individualiseringen mere kompliceret. Beck ser en dobbelt udvikling: Frigørelse og individualisering ledsages paradoxalt af nye former for bundethed. Han taler om en omfattende *afindividualisering* som styres af markedskræfterne og de politiske systemer i forening med det resultat, at vi oplever en hidtil uovertruffen *standardisering* af vores liv. Og dét lige fra vores liv i institutionerne til vores afhængighed af den trafikpolitiske planlægning.

Kan denne standardisering af livet i velfærdssamfundene kaldes for skæbne? Og hvis den kan, kan den så fungere *dramatisk* som den skæbneinstans, kritikerne savnede hos Ibsen og Strindberg? Svaret ligger lige for: Det kan den ikke. Dertil er den for af-

<sup>10</sup> Thomas Ziehe, *Ambivalenser og mangfoldighed. En artikelsamling om ungdom, skole, æstetik og kultur*, 1989, s. 13.

personaliseret, uafgrænselig og diffus.

Man kan gøre det eksperiment at læse de trendsættende sociologer 'dramaturgisk'. Det vil sige: Forestille sig en dramatisk karakter på baggrund af deres beskrivelser af den sen-moderne socialkarakter. Hvordan vil en sådan karakter se ud? Hvordan vil den kunne bruges i det før-moderne klassiske drama?

Diagnosen er næsten givet på forhånd: For den social-karakter, der stiger frem af sociologernes beskrivelser står det sløjt til med det klassisk *dramatiske*.

Det skyldes ikke mindst *indvendiggørelsen* af de menneskelige konflikter. Hos Ziehe, Beck og Giddens<sup>11</sup> med mange flere kan man læse om *refleksiviteten* som grundvilkår i det senmoderne samfund: Det er nødvendigt at forholde sig til sig selv, at planlægge og forudberegne og reflektere over sit eget liv. Læst dramaturgisk betyder individualiseringen og refleksiviteten i forening, at flere og flere *dramatiske* konflikter bliver til indre konflikter, noget vi må løse med os selv. De udspiller sig på den indre arena, hvor den enkelte, som Ulrich Beck ser det, fungerer som firmabestyrer for sit eget liv. Og dermed som hjælper og modstander i ét. Det klassisk-dramatiske er hårdt ramt: Den moderne socialkarakter duer ganske enkelt ikke til det – med sin skæbneløshed og sine indvendiggjorte konflikter.

Tidsfornemmelsen er det også galt med:

Børnene kender dårligt nok deres forældres livssammenhæng, for slet ikke at tale om bedsteforældrenes. Tidshorisonten for perceptionen af tilværelsen skrumper mere og mere ind, sådan at historien – i det ekstreme tilfælde – *skrumper ind til (evig) nu-tid*, at jeg'et og dets individuelle liv bliver altings omdrejningspunkt.<sup>12</sup>

Oversat til dramaturgi: den indskrumpede tidshorisont giver os

---

<sup>11</sup> F.eks.: Anthony Giddens, *Modernitet og selvidentitet*, 1997.

<sup>12</sup> Ulrich Beck, 1997 s. 216.

den korte dramatiske *situation*, afløst af en ny situation, frem for det lange, sammenhængende dramatiske plot. Denne karakteristik er rammende for langt hovedparten af den danske 90er-dramatik.

En dramaturgisk læsning af de moderne sociologer, efterlader ikke meget håb for en klassisk, mimetisk dramatik. Relationerne mellem mennesker er for svage, deres *projekter* er for små og ego-centriske, konflikterne spilles ikke ud i det sociale rum og tidshorisonten er for kort. (Til gengæld kan den senmoderne socialkarakter, som den fremstår f.eks. hos Anthony Giddens, glide ubesværet ind i en sen-moderne genre som tv-soap'en. *Nikolaj og Julie* kan tjene som dansk eksempel).

Men alt dette gælder kun den udgave af det dramatiske, som vil forene før-moderne dramaturgi med en naturalistisk beskrivelse af en moderne virkelighed.

I Danmark var 90erne et usædvanligt rigt tiår for ny dramatik. En bølge af ny dramatikere brød igennem, og en ny generation af skuespillere, instruktører og scenografer erobrede ikke mindst de små scener i København og Århus. Dramatikere som Peter Asmussen, Claus Beck-Nielsen, Line Knutzon, Jokum Rohde, Astrid Saalbach og Morti Vizki debuterede eller fik deres gennembrud her.

Det er tankevækkende, at ingen af de nævnte benytter sig af det klassiske dramatiske plot, og at ingen af dem kan kaldes naturalister.

Astrid Saalbachs 90er-trilogi, *Morgen og aften* (premiere 1993), *Det velsignede barn* (premiere 1996) og *Aske til aske - støv til støv* (premiere 1998)<sup>13</sup> giver afkald på det velkendte, ordnende plot til fordel for en monteret form, en dramatisk teknik, som også er meget karakteristisk for Peter Asmussen, f.eks. i hans *Værelse med sol*.<sup>14</sup> I de to sidste dramaer i Saalbachs trilogi blandes surrelle "fremtidsscener" (*Det velsignede barn*) eller "drømmescener" (*Aske til aske - støv til støv*)

<sup>13</sup> Astrid Saalbach, *Tre skuespil: Morgen og aften, Det velsignede barn og Aske til aske - støv til støv*, 1999.

<sup>14</sup> Peter Asmussen, *Værelse med sol*, 2000.

med scener af en egen, minimal realisme. Replikkerne har ikke mange sproglige karakteristika. Tilsyneladende ligger alt fremme i teksten og tilsyneladende tales der uden skjulte dagsordener. Men de indskudte drømme- eller fremtidsscener taler et andet dramatisk sprog. Og det velkendte univers synes hvert øjeblik at kunne skride ud i det mystiske, angstskabende og ukendte.

Jokum Rohdes dramatik nåede et foreløbigt højdepunkt med *Nero* (premiere 1998).<sup>15</sup> Her er der tale om en fuldstændig nedbrydning både af det klassiske plot og af en klassisk forestilling om en dramatisk karakter. Med voldsom ekspressiv kraft suges tilskuer/læseren ind i et univers, hvor de tre hovedpersoner er besatte af deres destruktive afhængighed af hinanden. Døde genopstår. Et menneske kan forvandle sig til en fugl. En kvinde er afhængigheds-skabende som morfin. Lyrisk-musikalske mønstre holder værket sammen i et stadigt skiftende, besættende ekspressivt sprog. Et plot forekommer kun som ruin-rester hist og her: Bidder af myter og stumper af fortællinger.

Line Knutzons 90er-dramatik har et lettere genkendeligt afsæt. Men også hos hende er naturalismen forladt, og hendes 90er-dramaer, bl.a. det meget roste *Snart kommer tiden* (premiere 1998)<sup>16</sup> bryder plottet op og indfører en "magisk absurdisme" – bl.a., må man tro, for at råbe sine ubevægeligt-narcissistiske karakterer op. Knutzon og Rohde er meget forskellige eksempler på brugen af et ikke-naturalistisk sprog som betydningsbærende. Hos Knutzon kunne man tale om en original og begavet ajourføring af det absurde teater.

For Saalbach, Rohde og Knutzon, som for en række andre af 90erdramatikerne gælder det, at deres ambition er at give billeder *på* en moderne virkelighed, ikke genspejlinger *af* den. Derved opnår de at kunne skildre den "udramatiske" unge middelklasse dramatisk,

---

<sup>15</sup> Jokum Rohde, *Det virkelige liv. Nero. To skuespil*, 2000.

<sup>16</sup> Line Knutzon, *Snart kommer tiden*, 1999.



fordi *fremstillingen*, mere end karaktererne, er båret af et projekt og et eksistentielt engagement hos dramatikerne. Alle tre er de optaget af før-sproglige lag hos deres karakterer. Deres eksperimenter med dramaturgi og med sprog kan ses som udtryk for et ønske om at dramatisere dét, som netop ikke kan finde udtryk i hverdagsrealismen.

Dramatiske er de, men også post-dramatiske i forhold til de klassiske definitioner. Og – må det indrømmes – mere publikumskrævende end den dramatik, der både følger berettermodellen og giver genkendelige spejlinger af virkeligheden, som for eksempel de populære tv-serier. Spørgsmålet er så, om den virkelighed, de fleste lever i, også reelt spejles i main-stream dramatikken.

## Litteratur

- Asmussen, Peter. *Værelse med sol*. København: Lindhardt og Ringhof, 2000.
- Beck, Ulrich. *Risikosamfundet - på vej mod en ny modernitet*. København: Hans Reitzels Forlag, 1997.
- Cohen, Ralph. *Do postmodern genres exist?* In: Perloff, Majorie, (Ed.): *Post-modern Genres*, Norman: University of Oklahoma Press, 1989 p. 11-29.
- Giddens, Anthony. *Modernitet og selvidentitet*. København: Hans Reitzels Forlag, 1997.
- Hauser, Arnold. *Kunstens og litteraturens socialhistorie*. Bd. 2, København: Rhodos, 1979. [Originaludgave: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, 1951]
- Hesselaa, Birgitte. 'Kan detektiver synge? Om den amerikanske dramaturgi – og behovet for en anden'. In: *KRITIK* nr. 85, 1988 s. 41-58.
- Knutzon, Line. *Snart kommer tiden*. Gråsten: Drama, 1999.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 1999.
- Rohde, Jokum. *Det virkelige liv. Nero. To skuespil*. København: Lindhardt og Ringhof, 2000.
- Saalebach, Astrid. *Tre skuespil: Morgen og aften, Det velsignede barn og Aske til aske - støv til støv*. København: Rosinante, 1999.
- Ziehe, Thomas. *Ambivalenser og mangfoldighed. En artikelsamling om ungdom, skole, æstetik og kultur*. København: Politisk revy, 1989.