

# Likestilt dramaturgi

## En heterogen modell basert på estetiske prinsipper

Wenche Larsen

### Abstract

In her article, Wenche Larsen presents a heterogeneous, dramaturgical model based on an understanding of dramaturgy as the theatrical shaping and composition of material and artistic components in space and time – according to aesthetic principles. There are three concepts that form the basis of the model: Aristotle’s concept of Mythos, Knut Ove Arntzen and Hans-Thies Lehmann’s concept of ‘visual dramaturgy’, and Erika Fischer-Lichtes’ concept of performativity. According to Larsen, these concepts point to three, different understandings of theatrical action – verbal, visual and physical action respectively. Larsen argues that her model can be used as an analytical tool in order to identify the various types of action in a play, although the three types of action often are interwoven.

**Keywords:** Kropp, kjønn, estetikk, norsk og nordisk dramatik, samtidsteater

### Om forfatteren

Wenche Larsen er faglitterær forfatter og kritiker, blant annet for Norsk Shakespearetidsskrift. Hun avla en dr. art ved UiO i 2015 med avhandlingen «Dramatiske forvandlinger. Bildet som teatralt virkemiddel i Cecilie Løveids skuespill *Balansedame. Fødsel er musikk* og *Barock Friise eller kjærligheten er en større labyrint*». Hun har undervist ved UiB og UiO. Larsen har deltatt i prosjektene Betydende former (Univ. i Aalborg, 2001–2004) og A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries (Københavns Universitet, siden 2015). [wenchela@online.no](http://wenchela@online.no)

---

Teatervitenskapelige studier 2019 © Wenche Larsen

Nummerredaktører: Siren Leirvåg, Ine Therese Berg, Rikke Gürgens-Gjærum og Ragnhild Tronstad.

For TVS: Siren Leirvåg, Ellen Karoline Gjervan og Ragnhild Gjefsen.

Ansvarlig redaktør: Tor Bastiansen Trolie – [tor.trolie@uib.no](mailto:tor.trolie@uib.no)

Publisert av Teatervitenskap, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen  
Bergen Open Access Publishing – <https://boap.uib.no/index.php/tvs>

ISSN: 2535-7662

Artikkelen bygger på et innlegg fra konferansen Teatervitenskapelig dugnad i Bergen 2018.

Prosjektet er støttet av Norsk kulturråd.

## Likestilt dramaturgi

### En heterogen modell basert på estetiske prinsipper

Med utgangspunkt i mitt teoretiske arbeid med dramaturgi og performativitet vil jeg foreslå en heterogen dramaturgimodell der dramaturgi forstås som scenisk forming og komposisjon av materialer og virkemidler i tid og rom i henhold til estetiske prinsipper.<sup>1</sup> Med utgangspunkt i Aristoteles' handlingsbegrep *mythos*, Knut Ove Arntzen og Hans-Thies Lehmanns begrep *visuell dramaturgi* og Erika Fischer-Lichtes performativitetsbegrep vil jeg skille mellom tre dramaturgiske handlingsbegreper basert på hhv. verbale, visuelle og fysiske prinsipper. Fra disse overordnede dramaturgiske handlingsbegrepene kan man utlede ulike dramaturgiske modeller som kan forstås som underkategorier av et verbalt, visuelt eller fysisk-performativt handlingsbegrep.

«Dramaturgi» betyr å arbeide med handling.<sup>2</sup> Men hva betyr handling i dramaturgisk forstand? I henhold til Bokmålsordboka viser «handling» til en gjerning eller akt knytta til verbet «handle» fra norrønt *handla* (håndtere) og tysk *Hand*. I moderne norsk betyr det å «være virksom eller foreta seg noe». En skulle tro at det dramaturgiske handlingsbegrepet var knytta til et slikt handlingsbegrep. Teater er jo en utøvende (performativ) kunst, begrepet *drama* kan knyttes til handlende personer (gr. *drontas*), og Aristoteles (2008) definerte tragedien som en etterlikning av en menneskelig handling, og viste til tragediens utøvende modus (en handlende, og ikke fortellende, mimesis) som det som skilte tragedien fra eposet. Likevel har Aristoteles' dramaturgiske handlingsbegrep *mythos* og Knut Ove Arntzens og Hans-Thies Lehmanns begrep *visuell dramaturgi* lite å gjøre med det fysiske utøvende handlingsbegrepet. I stedet dreier Aristoteles' handlingsbegrep seg om konstruksjonen og oppbyggingen av tragediens fabel, og Arntzen og Lehmanns begrep viser til forming av scenekunst som visuelle forløp med vekt på bildevirkninger, tablåeffekter, allegorier, metaforer og romlige, visuelle organiseringsprinsipper som sideordning (paratakse), simultanitet (samtidighet) og sykliske strukturer (se Arntzen, 1990, 1991, 1993, 2006 s. 241 og note 1 s. 236; Lehmann, 2007, s. 62–63, 77–81, 86–88, 93–94, 114–115, 162–164). *Handling* i dramaturgisk forstand viser altså til utforming og oppbygging av en scenisk handling, forstått som det som foregår i en forestilling eller en scenetekst.

Videre anså Aristoteles som kjent tragedien i sin litterære form (drama) som primær i forhold til teatrets spill med visuelle og performative virkemidler, og han anså handlingen som tragediens viktigste element. I den klassisk-filologiske tradisjonen har derfor *dramatikk* forstått som en

<sup>1</sup> Ideen springer ut av arbeidet med dramaturgi- og performativitetsbegrepene i teorikapitlet i Ph.D.-avhandlinga mi fra 2015. Her operasjonaliserer jeg Aristoteles', Knut Ove Arntzens og Fischer-Lichtes begreper til analyse av Cecilie Løveids skuespill *Balansedame. Fødsel er musikk* og *Barock Friise eller Kjærligheten er en større labyrint*. Jeg framla ideen først i Peripeti 27/28 (Larsen, 2017). I det følgende vil jeg presisere og raffinere ideen, og konkretisere den gjennom drøfting av et større materiale. For en utdypning av de begrepene jeg bygger på, se teorikapitlet i Larsen, 2015, s. 65–105.

<sup>2</sup> Begrepet er utleda fra gresk *dramatourgia*, satt sammen av ordene for handling og arbeid (*drama* og *ourgia*, av gr. *ergon*), jf. Gladso, S. et al., 2005, s. 16.

litterær sjanger og handlingsbærende dialog blitt oppfatta som primært i forhold til teater, som har blitt forstått som oppsetning av dramatiske tekster.

Moderne teatervitenskap har imidlertid definert teater som en selvstendig kunstform der det litterære dramaet med sin handlingsbærende dialog ikke har noen primær status og de estetiske virkemidlene er likestilt – derav Arntzen og Lehmans begrep *likestilt dramaturgi*.

Dramaturgi (enten det gjelder en scenetekst, performance eller teaterforestilling) omfatter altså utforminga og organiseringa i tid og rom av alt det estetiske materialet og virkemidlene som inngår i det sceniske forløpet. Litterære virkemidler, dialog og plott har ingen privilegert status i forhold til fysiske og visuelle virkemidler og strukturer, men kan inngå i den dramaturgiske strukturen i større eller mindre grad. *En* måte å tenke dramaturgi på, som favner både Aristoteles' og Arntzens dramaturgiske handlingsbegrep, og dessuten et handlingsbegrep basert på Erika Fischer-Lichtes performativitetsbegrep, er å tenke dramaturgi som forming og strukturering av materiale og virkemidler i henhold til verbale, visuelle og fysisk-performative, estetiske prinsipper. Erika Fischer-Lichtes performativitetsbegrep er nemlig mynta på performativ kunst, som er basert på fysiske prinsipper (se Fischer-Lichte, 2008). Dersom vi approprierer Erika Fischer-Lichtes performativitetsbegrep som et tredje dramaturgisk handlingsbegrep, er det det eneste handlingsbegrepet som faktisk kan knyttes til ordboksdefinisjonen av 'handling' og dramaets utøvende modus. I det følgende vil jeg forklare dette, og hvordan modellen kan brukes til å skjelne mellom et verbalt, visuelt og fysisk-performativt dramaturgisk handlingsbegrep som kan legges til grunn for ulike scenetekst- og teaterformer.

## Estetiske organiseringsprinsipper som grunnlag for dramaturgiske modeller

Jeg forstår altså 'dramaturgi' som et arbeid med å forme og organisere det estetiske materialet og virkemidlene som inngår i en forestilling eller scenetekst. Med utgangspunkt i begrepet likestilt dramaturgi, som forutsetter at teater er en heterogen kunstform der de kunstneriske virkemidlene er likestilte, foreslår jeg å skille mellom tre ulike handlingsbegreper basert på ulike estetiske representasjonsformer og organiseringsprinsipper. Den klassiske paragon-debatten på 1700-tallet etablerte et estetisk skille mellom kunstartene. I essayet «Laokoon, oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie» (1776) forklarte Gotthold Ephraim Lessing skillet mellom billedkunstens og diktekunstens ulike forhold til tid og rom med utgangspunkt i en klassisk skulptur (Laokoon). Han fastslo at billedkunsten, på grunn av sin romlige, visuelle organisering, er henvist til å begrense seg til å representere ett fastfrosset øyeblikk. Den verbale diktekunsten, derimot, er på grunn av språkets suksessive, lineære struktur egnet til å framstille sammenhengende hendelsesforløp over et tidsspenn. Skillet mellom kunstartene kjennetegner den borgerlige kunstinstitusjonen, og utforskningen av de ulike kunstartene kulminerte med modernismens reindyrking av kunstartenes egenart, som blei etterfulgt av postmodernismens syn på kunstartene som heterogene, og ikke gjensidig utelukkende, estetiske fenomener.

Hvis vi tar utgangspunkt i Lessings påpekning av forskjellen mellom bildets og verbalspråkets spesifikke estetiske egenskaper, vil Aristoteles' handlingsbegrep *mythos* måtte klassifiseres som verbalt fordi det er forma i henhold til litterære, nærmere bestemt episke, prinsipper. 'Episk' forstås i henhold til sjangerlæren som alle former for fortellinger. I sin enkleste form består

fortellingen av en struktur med begynnelse, midt og slutt langs en tidsakse, og ifølge klassisk poetikk skal den, slik Aristoteles fastsetter strukturen i tragediens handlingsforløp (*mythos*), etablere en spenningskurve med klimaks og vendepunkt. Et handlingsbegrep basert på *visuell dramaturgi* er på sin side primært strukturert i henhold til bildets romlige organiseringsprinsipper, og et handlingsbegrep basert på Erika Fischer-Lichtes performativitetsbegrep er strukturert i henhold til fysiske og performative prinsipper.

### Tre handlingsbegreper knytta til estetiske representasjonsformer

Basert på et skille mellom verbale, visuelle og fysisk-performative teknikker og organiseringsprinsipper kan vi skille mellom tre handlingsbegreper som kan legges til grunn for det dramaturgiske arbeidet som formende og organiserende prinsipper. Aristoteles' handlingsbegrep *mythos* er altså et eksempl på et verbalt handlingsbegrep fordi handlingen formes i henhold til verbale, episke organiseringsprinsipper som en suksessiv, lineær, kausallogisk struktur, og fordi verbaldialog er det viktigste handlingsbærende virkemidlet. Med utgangspunkt i Aristoteles har skuespill forma som handlingsbasert dialog, der 'handling' har blitt forstått som en fabel, vært modell for klassisk sjangerlære med mange forgreininger fram til vår tid. Aristoteles bestemte utforminga av handlingen som det viktigste (2008, s. 43), og han brukte begrepet *mythos* både om handlingen i en tragedie og om den myten som handlingen representerte (Aristoteles, 2008, s. 15–16). Ettersom tragediene tok utgangspunkt i myter og myten er en episk undersjanger, er det ikke overraskende at Aristoteles bestemte at tragediens *mythos* skulle formes i henhold til en episk grunnstruktur med begynnelse, midt og slutt.

Et visuelt handlingsbegrep kan til forskjell utledes av Knut Ove Arntzens og Hans-Thies Lehmanns begrep *visuell dramaturgi*, basert på visuelle, romlige, simultane og sideordnede organiseringsprinsipper og gjentakende, sykliske strukturer. At handlingen er forma i henhold til visuelle prinsipper betyr imidlertid *ikke*, slik Lessing indikerer, at den er henvist til å representere et singulært øyeblikk (et tablå). I opposisjon til Lessing har den danske kunst- og litteraturviteren Lotte Thrane (1999) påpekt at vi kan finne flere simultane eller suksessive hendelser og rom representert i ett og samme bilde. På samme måte framhever Arntzen og Lehmann simultane (samtidige), parataktiske (sideordna) representasjonsformer som karakteristisk for visuell dramaturgi. En forestilling og en scenetekst kan romme komplekse biledsammensetninger som montasje og sykliske strukturer, i tillegg til allegoriske representasjonsformer som metafor, personifikasjon og symbol og andre visuelle teknikker og virkemidler med ulike bildevirkninger.

Knut Ove Arntzen utvikla begrepene visuell og likestilt dramaturgi på 1980-tallet i dialog med Hans-Thies Lehmann for å beskrive utviklinga i det kunstnerstyrte prosjektteatret i Skandinavia (se Arntzen, 1990). Bildet var det fremste epistemologiske mediet i postmodernismen, og Arntzen knytter begrepene visuell og likestilt dramaturgi til 80-tallets postmoderne *visual performance* og tablåteater. Han definerer *performance* i motsetning til et «litterært teater» som en levende, visuell kunstform «hvor handlingene ligger på det visuelle plan». En teaterforestilling eller *performance* kan forstås som «en samling bilder som det er opp til tilskueren å få mening i», og strukturelt er den visuelle dramaturgien komponert i henhold til bildets todimensjonale struktur (Arntzen, 2006, s. 238, basert på et intervju i *Børneteateravisen* nr. 39 i mars 1983. Se også Arntzen 2007, s. 236 og s. 135).

Arntzen omtaler forskjellen mellom en *happening* og *performance* som en utvikling fra autonome handlinger til «rene visuelle forløp», og forklarer vendinga fra 70-tallets ny-ekspresjonisme til 80-tallets visuelle performance som en forskyvning fra fysisk teater med tredimensjonale, romlige løsninger til et todimensjonalt, stilisert tablåteater basert på opplevelsen av bilder og tidsforløp (Arntzen, 2006, s. 241 og note 1, s. 236). Seinere presiserer han at *visuell dramaturgi* er innretta mot bildevirkninger og tablåeffekt, noe som kjennetegner postmoderne, metaforisk ny-mimetiske kunst (se Arntzen, 1993).

Hans-Thies Lehmann belyser likeledes *visuell dramaturgi* som et trekk ved ny dramatikk og teater etter 1960. I *Postdramatisches Theater* (1999) viser han hvordan visuelle prinsipper brukes teatralt, ikke minst i form av likestilte, sideordna organiseringsprinsipper (se den engelske versjonen, Lehmann 2007, s. 62–63, 77–81, 86–88, 93–94, 114–115, 162–164).<sup>3</sup> Arntzens begrep kan for øvrig ikke bare knyttes til postdramatisk teater og postmoderne bildeteater, men også til modernistiske og avantgardistiske drama- og teaterformer og til middelalderens allegoriske mysteriespill (se Arntzen m.fl., 1991, s. 137–138 og 374–375).

Bare et handlingsbegrep mynta på fysiske prinsipper kan forstås i overensstemmelse med den alminnelige ordbokdefinisjonen av 'handling' som en gjerning eller det å være virksom eller foreta seg noe. I sin bok om performativitetestetikk (2004, 2008) fastslår Erika Fischer-Lichte transformasjon som en estetisk hovedkategori i performativ kunst. Transformasjon som en estetisk hovedkategori i performativ kunst kan føres tilbake til den russiske dramatiker, biologen, filosofen, musikeren, historikeren, arkeologen og psykologen Nikolai Evreinovs teatralitetsbegrep. Evreinov (1879–1953) mente at mennesket er født med et transformasjonsinstinkt som ligger til grunn for ritualets og estetikken formende impuls (i Carlson, 2007, s. 35). Ikke bare Erika Fischer-Lichte, men også Hans-Thies Lehmann og Richard Schechner anser transformasjon som et grunnleggende trekk ved teater.<sup>4</sup>

Når Erika Fischer-Lichte utvikler det performativitetsbegrepet hun legger til grunn for performativitetestetikken, approprierer hun John Austins lingvistiske performativitetsbegrep, mynta på ytringer som *handler* i verden, snarere enn å omtale den.<sup>5</sup> I motsetning til den klassisk-filologiske tradisjonen, med en teaterforståelse basert på myten som en litterær sjanger, tar Fischer-Lichte utgangspunkt i en rituell teaterforståelse, og hun viser til den tyske teatervitenskapens far, Max Herrmann, som baserte forståelsen av teater på relasjonen mellom scene og sal som en levende, fysisk, estetisk og imaginær *sosial hendelse*, og ikke en representasjon av et dramatisk verk.

<sup>3</sup> Også Svein Gladsø (i Gladsø m.fl., 2005, s. 173) påpeker sammenhengen mellom visuell og likestilt dramaturgi. I Århusmodellens simultane dramaturgi (ibid., s. 169–170) og Lise Hoviks utlegning av dramaturgiske strategier i postmodernismens teaterpraksis (ibid., s.148–153) finner vi flere eksempler og trekk som kan knyttes til visuell dramaturgi.

<sup>4</sup> «Theatre is transformation at all levels [...] metamorphosis [...] under the conventional scheme of action, there is the more general structure of transformation» (Lehmann, 2007, s. 77). «Transformation, not conflict, is the root of theater» (Schechner, 1994a, s. 172). «Transformation thus constitutes a fundamental category of the aesthetics of the performative» (Erika Fischer-Lichte, 2008, s. 195). For en utdypning se Larsen, 2015, s. 76–78.

<sup>5</sup> Performativitetsbegrepet, brukt om performative ytringer blei utvikla av John Austin i forelesningsserien *How to do things with words* ved Harvard University i 1955. (Se «Performance Utterances» i Austin, 1979, sidetall).

Fischer-Lichte knytter performativitetsbegrepet til avantgardens levende *aksjoner, happenings* og *performance*-kunst, og en teaterforståelse som kjennetegner den rituelle teateravantgarden.<sup>6</sup> I disse praksisene er den teatral handlingen strukturert i henhold til den konvensjonelle betydningen av ordet handling, og Fischer-Lichte viser til dynamiske, biologiske prosesser for å forstå hva som skjer i den levende transformasjonsprosessen mellom scene og sal, som skaper forestillingen som en *hendelse*.

Fischer-Lichte legger vekt på at en teaterhendelse ikke kan føres tilbake til en allerede eksisterende mening i en dramatisk tekst. Hendelsen skapes som en destabiliserende *terskelerfaring* med transformerende kraft «as the result of the performative generation of corporeality, spatiality, and tonality» (Fischer-Lichte, 2008, s. 24–29 og 163). Fischer-Lichte forklarer denne skapelsesprosessen som en kognitiv erkjennelsesprosess karakterisert som *en autopoietisk feedbacksløkke*. Det vil si et selvkonstituerende, selvdrevet og selvrefererende system der forestillingen skapes gjennom en stimuli-responsprosess (ibid., s. 39). Ideen om et autopoietisk feedbacksystem låner hun fra de kognitive biologene Humberto Maturana og Fransisco Varela (Fischer-Lichte, 2008, s. 39).<sup>7</sup>

Fischer-Lichte hevder at den levende skapelsesprosessen destabiliserer og oppløser binære motsetninger. Dermed skapes en «refortryllende» grenseerfaring, der publikum kan oppleve seg selv i en ny relasjon til verden (ibid., s. 206–207).<sup>8</sup> En slik grenseerfaring kan likne på opplevelsen av et overgangsritual, og Fischer-Lichte karakteriserer den som en *liminal terskelerfaring* med henvisning til Arnold van Genneps ritualteori (1909) (ibid., s. 174–175). I arkitektur viser *limen* (fra latin *limen*, «terskel») til overganger som forbinder et sted med et annet. Ifølge van Genneps ritualteori har overgangsritualer ved fødsel, seksuell initiering og død en felles grunnstruktur som består av tre faser: atskillelsen, der deltakerne skilles fra sin dagligdagse sosiale sammenheng; liminalfasen, der deltakerne hensettes i en ekstraordinær tilstand og transformeres ved at de utsettes for en ny, delvis rystende, opplevelse, og inkorporeringsfasen, der deltakerne gjeninnlemmes i samfunnet med sin nye, transformerte identitet og status i fellesskapet. Fischer-Lichte sammenlikner teaterhendelsen med ritualets liminalfase, men i motsetning til ritualet foregår teaterhendelsen i en frivillig kunstkontekst, der noe nytt og ukjent frambringes.

Fischer-Lichte karakteriserer også den transformasjonen som kan skje gjennom teaterhendelsen, som en metamorfose (se ibid., s. 22–23). I likhet med transformasjonsbegrepet og *det autopoietiske feedbacksystemet* er også metamorfosebegrepet appropriert fra biologiens sfære. En *metamorfose* betegner en kunstnerisk etterlikning (mimesis) av sykliske prosesser fra liv via krise eller død til tilfriskning, vekst eller oppstandelse.

I motsetning til det aristoteliske handlingsbegrepet, som er grunnlagt på mytens litterære, episke struktur, er altså Erika Fischer-Lichtes handlingsbegrep (performativitetsbegrepet) knytta til en *rituell* forståelse av teatralitet. Dette har hun til felles med Richard Schechner og den rituelle

<sup>6</sup> Artaud og Grotowski utvikla en fysisk teatertradisjon med utgangspunkt i ritualer i opposisjon til litterært, dramabasert teater, jf. Innes, 1981.

<sup>7</sup> Fischer-Lichte viser til Humberto Maturana og Fransisco Varela: *Der Baum der Erkenntnis. Die biologische Wende des menschlichen Erkennens*, 1987.

<sup>8</sup> Med «autopoietisk» menes altså at den kunstneriske frembringelsen (*poiesis*) skjer gjennom teaterhendelsen. Den forstås ikke som en representasjon av et litterært forelegg, som hos Aristoteles.

teateravantgarden.<sup>9</sup> Ritualer kan defineres som symbolske handlinger som markerer en overgang fra *en* sosial posisjon og eksistensiell situasjon til en annen, og mens myten er strukturert i henhold til den verbale diktekunstens lineære form, etablerer altså Fischer-Lichte, i overensstemmelse med den rituelle forståelsen av teater, *transformasjon* som en grunnleggende performativitetsetestetisk kategori (Fischer-Lichte, 2008, s. 163).

Gjennom eksempler fra nyere teater og performancekunst med røtter i folkelige ritualer og opptog og den historiske avantgardens overskridende aksjoner viser Fischer-Lichte hvordan liminale terskelsituasjoner skapes gjennom kroppslig nærvær og sameksistens ved spill på forestillingens heterogenitet, som impliserer fiktive og reelle, estetiske, fysiske, imaginære og sosiale aspekter. Fischer-Lichtes forståelse av forestillingen som en skapende hendelse, og ikke bare en re-presentasjon av en etablert mening i et dramatisk verk, samsvarer på mange vis med Hans-Thies Lehmanns forståelse av det postdramatiske teatrets praksis etter 1960, som han karakteriserer i forlengelse av G. Poschmann: «The ‘principles of narration and figuration’ and the order of a ‘fable’ (story) are disappearing in the contemporary ‘no longer dramatic theatre text’» (Poschmann, 1997, s. 177, i Lehmann, 2007, s. 18). Denne forståelsen av utviklinga i dramatik og teater etter 1960 er altså knytta til *likestilt dramaturgi* frigjort fra det klassiske dramaets verbale, plottbaserte dramaturgi og verbale virkemiddelhierarki.

Hans-Thies Lehmanns beskrivelser av det postdramatiske teatret etter 1960 kjennetegnes ikke bare av *visuell dramaturgi*, men også av fysiske aspekter som inngår i Fischer-Lichtes performativitetsetestetikk. Lehmann viser til spill på fysikalitet, varme og kulde, stemme, aggresjon, musikalitet, tilstedeværelse, *chora-grafi*, delt rom (*shared space*), *hendelse (event)* og transformasjon (se Lehmann, 2007, s. 74–77, 91–93, 95–107, 122–125, 137–152 og 162–166).<sup>10</sup> Slike aspekter inngår også i Fischer-Lichtes behandling av de kroppslige teknikkene og prosessene som kjennetegner teatrets performativitetsetestetikk. Dersom vi appropierer Erika Fischer-Lichtes performativitetsbegrep som et handlingsbegrep som legges til grunn for en tredje dramaturgikategori, kan altså slike aspekter vektlegges for å forme en dramaturgisk *handling*, samtidig som *transformasjon* brukes som et overordna dramaturgisk prinsipp. Slik får vi et dramaturgisk handlingsbegrep basert på fysiske representasjonsformer.

## Klassifisering i henhold til de tre handlingsbegrepene

De tre handlingsbegrepene kan anvendes til utforming og analyse av alle former for scenekunst og scenetekster. For å anskueliggjøre modellen vil jeg bruke kjente tekster og teaterformer som er forma i henhold til de ulike handlingsbegrepene. Her vil det framgå at greske tragedier og andre drama- og teaterformer som er konstruert i henhold til klassisk eller moderne handlingsdramaturgi basert på en episk struktur, ikke er de eneste mulige formene basert på et

<sup>9</sup> Begrepet knyttes gjerne til Christopher Innes: *Holy Theatre. Ritual and the Avant Garde* (1981), med vekt på Artaud og Grotowski, som en fysisk teatertradisjon i opposisjon til litterært, dramabasert teater.

<sup>10</sup> Disse trekkene kan kyttes til Fischer-Lichtes performativitetsetestetiske aspekter som «delte kropper og delte rom» (kroppslig sameksistens mellom skuespillere og publikum), «generering av materialitet» og forestillingen som en hendelse, jf. Fischer-Lichte, 2008, s. 30–74, 75–137 og 161–180.

verbalt handlingsbegrep.<sup>11</sup> Som eksempel på andre former for dramaturgi basert på et verbalt handlingsbegrep vil jeg foreslå Peter Handkes *narrative dramaturgi* og Elfriede Jelineks og Heiner Müllers *språkflater* uten tydelig handlingsforløp eller handlingsbærende karakterer og dialog.

Den heterogene dramaturgimodellen tar høyde for teater som et estetisk heterogent fenomen og at estetiske representasjonsformer ikke er rene, dikotomiske fenomener. Teaterhandlingen formes gjennom blandede, heterogene, estetiske representasjonsformer, virkemidler og prinsipper, og det er ikke et nødvendig estetisk samsvar mellom en scenetekst og en teateroppsetning som bærer tekstens tittel. Heiner Müllers *Bildbeschreibung* kan for eksempel forstås som en *eksempel*, som forbindes med *visuell dramaturgi*, men hvordan en forestilling inspirert av stykket utformes, og hvordan forholdet mellom visuelle, verbale og fysisk-performative virkemidler og organiseringsprinsipper vektet i den sceniske forestillingen, er et åpent spørsmål.

Kanskje kan også Bertolt Brechts *episke teater* forstås som en undergruppe av sceniske verk der handlingen er gestalta i henhold til et verbalt handlingsbegrep. Spillet og meningen etableres i henhold til en ideologisk, verballøst klasseanalyse, som kan støttes av en forteller og verbal informasjon og virkemidler (plakater, dialog, nyhetsopplesninger osv.). Brechts anvendelse av Piscators *revy-dramaturgi* peker imidlertid i retning av teatrets fysiske, performative handlingsbegrep, der utformingen av fysisk kommuniserende gester (*Gestus*), sang og musikknumre kanskje er viktigere enn dialogen og fabelen med hensyn til å formidle klasseaspektet. Hensikten med spillet er å vekke publikums klassebevissthet, slik at de knytter sin egen livssituasjon til kapitalismens klassesystem, og den logisk-verbale bevisstgjøringa og klasseanalysen framkalles ikke minst ved hjelp av fysiske *fremmedgjøringssteknikker* som frigjør publikums tanker og følelser fra den dramatiske illusjonen. Det er det (verbal)analytiske forarbeidet og refleksjonsprosessen i publikum som er det vesentlige – altså det verbale tankearbeidet – men bevisstgjøringa og tankearbeidet skal lede til handling i revolusjonær, samfunnsomveltende forstand, og da er vi igjen tilbake ved det fysiske handlingsbegrepet. Brechts skuespill kan slik forstås som basert på et heterogent, fysisk og verbalt handlingsbegrep, og bare en nærmere analyse av et konkret verk kan avgjøre hvilket handlingsbegrep som eventuelt dominerer.

Nordahl Grieg bruker også performativ revy-dramaturgi. I skuespillet *Vår ære og vår makt* (1935) er imidlertid det dramaturgiske hovedgrepet basert på Sergei Eisensteins montasjeteknikker, der tablåaktige scenebilder monteres mot hverandre for å tydeliggjøre klasseforskjellen mellom redere og sjøfolk gjennom visuelt slående kontraster. Dermed kan det diskuteres om skuespillet handling hovedsakelig er gestalta i henhold til visuelle, verbale eller fysisk-performative prinsipper.

Melodramaet kan også diskuteres. Kanskje kan det synes primært konstruert i henhold til et verbalt handlingsbegrep i form av et episk, lineært handlingsforløp med begynnelse, midt og slutt, men melodramaet (f.eks. Pixérécourt) har, ifølge Peter Brooks (1976), røtter i kristne, allegoriske moralspill, som symboliserer Guds og djevelens kamp om menneskets sjel. Som allegorisk drama (der karakterene personifiserer antagonistiske krefter som kjemper om menneskets sjel,

---

<sup>11</sup> Som tekst- og teaterformer modellert etter klassisk eller moderne handlingsdramaturgi kan nevnes, foruten greske tragedier, også Shakespeares skuespill, tysk og fransk klassisisme og moderne, realistisk dramatik konstruert etter Scribe, Ibsen og Strindbergs modell.



personifisert av en jomfru) peker formen mot visuell dramaturgi, i likhet med mysteriespill, der verden, himmel og helvete representeres sideordna, simultant.

Også Diderots borgerlige familiedrama, som regnes som en forløper for 1800-tallets melodrama, peker i retning av visuell dramaturgi. Diderot innførte levende tablåer som et dramaturgisk virkemiddel, og skilte mellom bevegelige og stillestående tablåer. Dramaet var strukturert rundt et visuelt slående tablå forma etter et malerisk motiv av en borgerlig familiescene ( gjerne etter et maleri av Jean-Baptiste Greuze). På den annen side er tablåer en hybrid som utnytter både fysiske og visuelle virkemidler og komposisjonsprinsipper, og Diderot brukte tablået som sitt viktigste dramaturgiske virkemiddel for å løfte fram dramaets eksistensielle klimaks og vendepunkt (se Larsen, 2015, s. 29–30).<sup>12</sup> På den annen side lot han tablået inngå i en episk-verbal, dramatisk handlingsstruktur. Det er altså igjen snakk om en heterogen dramaturgisk struktur, og bare en analyse av de enkelte verk kan avgjøre hvilket handlingsbegrep, basert på hvilke sentrale estetiske virkemidler og komposisjonsprinsipper, som eventuelt dominerer eller er mest sentralt.

Av scenekunst og tekster hovedsakelig basert på et visuelt handlingsbegrep vil jeg, foruten 1980-tallets visuelle performanser og tablåteater à la Robert Wilson og Kirsten Dehlholm og middelalderens allegoriske moral- og mysteriespill, foreslå de fleste former for tidligmodernistiske, modernistiske og postmodernistiske drama- og teaterformer, for eksempel Maeterlincks og Yates' symbolistiske drama, Strindbergs ekspresjonistiske drømmespill, Gertrude Steins landskapsdrama og surrealistisk og absurd drama og teater. Visuelle framstillingsformer, komposisjonsprinsipper og betydingsdannelser står i alle fall sentralt i disse drama- og teaterformene, som gjerne er strukturert rundt symbolske, absurde eller surrealistiske visuelle elementer, drømmebilder eller allegoriske figurer eller andre bildedannelser, som ekfraser eller en landskapsmetafor.

De fleste eksemplene på visuell dramaturgi tilhører altså en førmoderne (allegorisk) eller modernistisk tradisjon.<sup>13</sup> Også i disse tradisjonene vil man i realiteten finne en blanding av fysiske, verbale og visuelle komposisjonsprinsipper og virkemidler, som må vektas med tanke på hva som fungerer som det mest sentrale, formende prinsipp. Vi kan for eksempel skille mellom symbolistisk og ekspresjonistisk drama og teater. Mens symbolismen utnytter de visuelle elementenes symbolske og stemningsskapende uttrykkspotensial, som peker mot en metafysisk virkelighet, er virkemidlene i ekspresjonistisk drama i hovedsak kroppslig forma i henhold til fysiske handlingsprinsipper, som uttrykk for sterke eksistensielle følelser og en indre virkelighet. Også tablåteater og rituelt orientert teater og performancekunst utnytter en blanding av visuelle og fysisk-performative virkemidler og komposisjonsprinsipper.<sup>14</sup>

Teater og scenetekster med såkalt revydramaturgi i tradisjonen etter Piscator, med røtter i folkelig revyteater, er som nevnt en heterogen form som blander verbale, visuelle og fysiske virkemidler og komposisjonsprinsipper. Man kan diskutere om de fysisk-performative prinsippene

<sup>12</sup> Jeg lener meg på Elin Andersens tolkning av Diderots tablåer som et rituelt virkemiddel som uttrykk for det sublime. Andersen forstår «det sublime» som uttrykk for eksistensielle følelser i overensstemmelse med et kreativt prinsipp eller en fortolkning av naturens energetiske potensial i tråd med tidas naturvitenskap (se Andersen, 2004).

<sup>13</sup> Om sammenhengen mellom modernismens teater og visuell dramaturgi se Hovik i Gladsø m.fl., 2005, s. 120–129.

<sup>14</sup> Med rituelt orientert teater tenker jeg for eksempel på tradisjonen etter den rituelle avantgarden fra Artaud og Grotowski, Richard Schechner/The Performance Group og Hermann Nitsch.

dominerer, men tradisjonen kompliseres ytterligere fra 1980-tallet gjennom bruk av audiovisuelle medier, for eksempel av Frank Castorf/Volksbühne og The Wooster Group. Også Vegard Vinge og Ida Müllers teaterform kjennetegnes av en utprega heterogen dramaturgi med en blanding av visuelle og fysisk-performative virkemidler, medier og formende prinsipper.

Forestillinger prega av musikkdramaturgi representerer også et klassifiseringsproblem. Jeg klassifiserer musikk og auditive virkemidler som fysisk-performativ estetikk, og foreslår at også teater med såkalt musikkdramaturgi kan anses som basert på et handlingsbegrep forma av fysisk-performative prinsipper. Lyd er et fysisk fenomen og musikk en performativ kunststart. Som et dramaturgisk begrep, som styrende for valg, forming og komposisjon av virkemidler, vil det fysisk-performative handlingsbegrepet i musikkdramaturgi kunne underlegges transformasjon og spill på den fysisk-performative *live*-situasjonen, som i andre former for levende, utøvende kunst. Man vil imidlertid også her måtte skjelne mellom ulike musikkdramaturgiske former og mellom mer og mindre sentrale estetiske virkemidler og dramaturgiske prinsipper i det enkelte verk, f.eks. i Heiner Goebbels, Christoph Marthaler og Tore Vagn Lids kunstneriske praksis. Disse tre arbeider med ulike former for musikkdramaturgi, der fysisk-musikalske, visuelle og verbale virkemidler og komposisjonsprinsipper vektlegges ulikt. Romlige, visuelle prinsipper og virkemidler kan synes like framtrædende som lydlig-kompositoriske i et verk av Goebbels. I Tore Vagn Lids forestillinger er verbale, narrative virkemidler og strukturingsprinsipper sterkt til stede, og også han anvender visuelle medier og komposisjonsprinsipper. I den grad musikk/lyd/sang og musikalske komposisjonsprinsipper anvendes som overordna eller dominerende formende og strukturerende prinsipper for forestillingen som helhet, kan det imidlertid klassifiseres som musikkdramaturgi, forstått som en underkategori av et fysisk-performativt handlingsbegrep.

Også ekspresjonistisk drama og teater, tablå- og performanceteater og rituelle spill strukturert som levende bilder må drøftes med tanke på hvorvidt fysiske eller visuelle prinsipper er overordna som betydningsdannende og strukturerende element. Spesielt interessant er det å merke seg eksempler der den visuelle dramaturgien iverksetter en transformasjon, som er performativitetsetetikkens hovedkategori. Det kristne pasjonsspillet er for eksempel strukturert rundt oppstandelsen – en transformasjonsfigur underlagt metamorfosens biologiske struktur fra liv via død til nytt liv. Og borgerlige attityder og monodrama på slutten av 1700-tallet gestalta fysiske transformasjoner av kjente motiver fra dramatiske høydepunkter i klassiske myter og bildekunst. Begge disse formene kan ses som en blanding av klassisk bildekunst og fysisk teater. Som levende tablåer forma etter klassiske motiver kan kunstformene betraktes som forma i henhold til visuell dramaturgi, men motivet var fysisk gestalta gjennom en dynamisk transformasjonsfigur med vekt på kroppslige uttrykk for affekt. Den visuelle dramaturgien blei underlagt performativitetsetetikkens fysiske handlingsbegrep. Når kunsthistorikeren Kirsten Gram Holmström skriver om monodrama, attityder og levende tablåer (*tableaux vivants*) som en borgerlig teatermote, skiller hun nettopp mellom attityden (som iverksetter transformasjon) og det statiske tablået med utgangspunkt i bevegelsen, som hun ser som teatrets essensielle egenskap (Holmström, 1967). Samtidas bildeteater har da også forlatt statiske tablåer til fordel for dynamiske bildekomposisjoner med ulike former for dramaturgiske forløp og strukturer.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Mer om dette i Larsen, 2015, s. 26–41.

## Den estetiske modellen som analyseredskap – et eksempel

I avhandlingen min fra 2015 bruker jeg alle de tre handlingsbegrepene for å få tak i de ulike dramaturgiske strukturene og teknikkene i Cecilie Løveids skuespill *Balansedame* (1984) og *Barock Friise* (1993). Knut Ove Arntzen hadde tidlig pekt på Cecilie Løveid som nyskapende i norsk sammenheng på grunn av hennes bruk av visuell dramaturgi (Arntzen, 1998).<sup>16</sup> Under arbeidet med skuespillene hennes for en fagbok i 2002–2004 (Larsen, 2005) oppdaga jeg imidlertid at det var aspekter ved Løveids dramaturgi som ikke lot seg plassere under begrepet visuell dramaturgi.

I analysen av *Balansedame* (Larsen, 2015) fant jeg at de dramaturgiske elementene tid, sted og handling var forma som bilder, nærmere bestemt levende metaforer, symboler og drømmebilder, som kan tolkes som bilder på hovedpersonens indre og ytre virkelighet. Skuespillet kan tolkes som et overgangsritual med levende fantasibilder knytta til et fødselstraume. Bildene er delvis strukturert i henhold til et fragmentert, lineært handlingsforløp som gestalter den 40-årige Susannes fødselskrise. Forløpet er imidlertid gestalta av dramaturgiske moduler – noen er hovedsakelig verbalt konstruert (dialogene med Axel), andre hovedsakelig visuelt og symbolsk (scenene på rokokkoslottet med kunstnerparet Rita og Kristian og drømmescenene med den tause cembaloen) – eller ekspressivt (en fysisk koreografi i «Susannes åpne landskap» som uttrykker ensomhet og lengsel, og en grotesk, fra-støtende videoperformance der det ventede barnet omtales som en krokodillegutt som må suges for at beina skal vokse ut og han skal bli en mann).

Det mest karakteristiske og betydningsbærende er bruken av visuelle og fysiske virkemidler og komposisjonsprinsipper. Ikke minst rammes handlingsforløpet inn av et tablå strukturert rundt en glassmonter. I forspillet er monterer tom, og Susanne kikker hemmelighetsfullt inn i den. I slutttablået fylles monterer av den unge kunstneren Rita i rokokkokostyme, mens Susanne står oppstilt i bakgrunnen med det nyfødte barnet/fuglen i armene, flankert av den unge og den middelaldrende mannen (Kristian og Axel). Gjennom visuelle referanser (rokokkokjolen) og lydbilde (et fødselsskrik) knytter tablået an til handlingsforløpet. Gjennom en tolkning av de audiovisuelle referansene smelter de to kvinnefigurene og de to mannsfigurene sammen som bilder på den samme kvinnen, hhv. mannen, i ulike livsepoker. Dessuten peker rokokkokjolen (som bilde på et destruktivt kvinneideal) og fødselsskriket (knytta til en kvinnespesifikk erfaring) mot skuespillets komplekse tematisering av kjønn. Kombinasjonen av et delvis verbalt, lineært handlingsforløp og et tablå som tar handlingsforløpet opp i seg og forvandler handlingen til et bilde, utvider handlingens betydningskapende og (krise)overskridende, transformerende potensial. Bildets transformerende, liv-givende symbolikk forsterkes av livssymboler (fuglen, flymetaforen og musikken), og ikke minst underlegges den visuelle dramaturgien metamorfosens struktur fra liv via krise til nytt liv idet det muligens dødfødte barnet transformeres til en levende villfugl.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Knut Ove Arntzen skrev også om Løveids visuelle dramaturgi i en anmeldelse av *Balansedame* i Arbeiderbladet 13. mai 1986, i en kommentar til mottakelsen av stykket samme sted 7. juni samme år, og i en artikkel i Spillerom 3/1986.

<sup>17</sup> Løveids visuelle dramaturgi skiller seg slik fra Ibsens mørke, naturalistiske symbolikk i *Vildanden*. I motsetning til *Vildanden*, som ender med barnets død, iscenesetter Løveids visuelle dramaturgi en vitalistisk struktur fra liv via krise til nytt liv.

Jeg tolker altså handlingen som en blanding av verbale, visuelle og fysisk-performative virkemidler og grep strukturert som moduler dominert av hhv. et verbalt, visuelt eller fysisk-performativt handlingsbegrep. Den visuelle dramaturgien dominerer, og det mest oppsiktsvekkende og dramaturgisk mest sentrale og betydningsbærende er at den visuelle dramaturgien formes i henhold til metamorfosens struktur. Grepene viser et dramaturgisk slektskap med pasjonsspillet, middelalderens moralspill og 1700-tallets attityder, men også nyere tablåteater. Også Strindbergs drømmespill er i stor grad visuelt forma, underlagt metamorfosens struktur. Som den danske litteraturviteren Per Stounbjerg (1997) har påpekt viser ikke minst tablåene i *Till Damaskus* et slektskap med det kristne moralspillet, der transformasjonen symboliserer overskridelsen av en eksistensiell krise. Slik tolker jeg Løveids skuespill som en videreutvikling av Strindbergs visuelle dramaturgi med utgangspunkt i en kvinnes eksistensielle drama i vår tid.

En forståelse av dramaturgi knytta til estetiske representasjonsformer krever kjennskap til ulike estetiske regimer og organiseringsprinsipper. Slik kunnskap kan hentes fra de ulike kunstfeltene, og kan operasjonaliseres som dramaturgiske prinsipper for alle typer scenekunst og -tekster.<sup>18</sup>

### **Forholdet mellom dramaturgi og virkemidler – en presisering**

Et scenisk verk vil, slik eksemplene og analysen av Løveids skuespill viser, bestå av strukturer og virkemidler underlagt ulike estetiske komposisjonsprinsipper. Ofte vil det være vanskelig å avgjøre om én representasjonsform dominerer som overordna organiserende prinsipp, og bare en analyse vil kunne avgjøre om verket kan forstås som hovedsakelig underlagt et verbalt, visuelt eller fysisk-performativt handlingsbegrep. Eksemplene viser at det er en sammenheng mellom dramaturgi og bruken av virkemidler. Aristoteles, som modellerer den dramaturgiske handlingen etter et episk, verballogisk mønster, privilegerer også verbale virkemidler – det litterære dramaet, som hovedsakelig er konstruert som (handlingsbærende) verbal dialog. Verk med visuell dramaturgi privilegerer på sin side visuelle virkemidler (sceniske og medierte handlinger forma som levende tablåer, symboler, metaforer, ekfraser osv.). Mens den rituelle avantgarden og performanceteatret på 1960-tallet (Grotowski, Richard Schechner/The Performance Group, The Living Theatre) reindyrka det ( gjerne nakne) kroppslige spillet, eksperimenterte det postmoderne 80-tallet med visuelt stiliserte kropper, handlinger og rom.

Bruken av estetiske prinsipper som et dramaturgisk virkemiddel krever en bevissthet om virkemidlenes betydning for utforminga av handlingens form og struktur. I et dramaturgisk perspektiv er det utforminga og sammensetningen av handlingens elementer som er det primære – ikke hvilke estetiske virkemidler som brukes i og for seg. I scenekunsten gestaltet både verbale og visuelle virkemidler (dialog og metaforer) fysisk (gjennom stemme, kropp, kost og mask, gester, bevegelsesmønstre, fysiske objekter osv.), og alle de estetiske virkemidlene kan formes og struktureres i henhold til verbale, visuelle og fysisk-performative estetiske prinsipper. Det er det siste som er avgjørende med hensyn til dramaturgien. I klassisk handlingsdramaturgi underlegges for eksempel alle virkemidlene et verbalt organiseringsprinsipp i form av en lineær, episk struktur.

---

<sup>18</sup> I avhandlingen min har jeg bl.a. anvendt Susanne K. Lagers symbolteori og Tom Mitchells bildeteori i tillegg til drama- og teaterteori. For en utdypning, se Larsen, 2015, s. 91–105.

Ettersom Aristoteles anså spillet (framføringa) som sekundært i forhold til tragedien som litterær mimesis, privilegerer han dessuten verbale virkemidler framfor fysiske og visuelle (som hørte til maskemakerens og skuespillerens håndverk).

Peter Handkes narrative dramaturgi er av en annen kategori enn Aristoteles' klassiske handlingsdramaturgi. Også Handkes skuespill er hovedsakelig konstruert i henhold til et verbalt, episk prinsipp, men hos ham dreier det seg om fortelling som *narrasjon*, og ikke Aristoteles' enhetlige og helhetlige dramatiske plottstruktur med begynnelse, midt og slutt og klassisk spenningskurve med klimaks og vendepunkt. Handlingen i Handkes narrative dramaturgi er snarere forma gjennom en fortellende, ikke dramatisk, modus i opposisjon til Aristoteles' dramatiske handlingsbegrep. Handkes dramaturgi er med andre ord basert på et *postdramatisk* handlingsbegrep som synes mer i slekt med det Aristoteles forbinder med eposets fortellende, ikke agerende modus. Men også dette handlingsbegrepet er altså forma og strukturert i henhold til et verbalt, episk prinsipp; også Handkes dramaturgi inviterer dessuten til bruk av verbale virkemidler (en forteller) og også dette handlingsbegrepet gestaltes fysisk, visuelt og verbalt på scenen. Handlingen er bare av en annen form enn Aristoteles' (og det er opp til regissøren å finne ut hvordan handlingen skal gestaltes scenisk).

Et scenisk verk underlagt verbale prinsipper, vil altså ofte være dominert av verbale virkemidler, men selv om en scenetekst er forma i henhold til et verbalt prinsipp, trenger ikke den sceniske forestillinga å være det, og selv om en scenetekst er forma litterært, gjennom ord, trenger ikke handlingen å være forma i henhold til verbale prinsipper, slik Løveid-eksempelet viser. Fysiske, visuelle og performative virkemidler og strukturer kan dessuten skrives inn i teksten. En performativt orientert dramaturgi vil ofte domineres av spill på den levende teatersituasjonen, som relasjonen mellom scene og sal, eller på teaterkonvensjoner knytta til handlingens virkelighetsillusjon og rollespill – ofte utvikla gjennom improvisasjon og distanseringsteknikker, der den autentiske teatersituasjonen, og evt. aktørens personlige holdninger eller trekk ved samfunnskonteksten trekkes inn (jf. Brecht-tradisjonen og performanceteatertradisjonen). Et verk der virkemidlene er underlagt et fysisk-performativt handlingsbegrep kan også være strukturert i henhold til påfallende former for transformasjon – ikke bare forstått som rollespill og handlingsdramaturgiens klassiske vending (peripeti), men mer utprega i retning av Fischer-Lichtes og Lehmanns beskrivelser av sentrale fysiske og performative trekk ved scenekunst etter 1960. Bruken av fysiske og performative virkemidler i seg selv vil imidlertid igjen være sekundært i forhold til hvilke estetiske prinsipper som fungerer som overordna formende og strukturerende mal, og hva slags virkemidler som i størst grad fungerer som vesentlige, handlingsbærende elementer.

Det er også viktig å legge merke til at estetiske representasjonsformer er heterogene og fungerer som samvirkende aspekter. Ord kan representere både bilder og fysiske gjenstander og hendelser. Også bilder kan representere fysiske hendelser og ting; de kan også romme verbale ideer og fortellinger, og de kan selv representeres fysisk og verbalt. Teatrets virkemidler er dermed ikke estetisk rene strukturer. En teaterkropp er både fysisk og visuell, og rommer både fysiske, visuelle og verbale aspekter. Kroppens iscenesettelse kan dessuten være underlagt en verbal, visuell og fysisk dramaturgisk struktur (f.eks. en verbal plottstruktur, en visuell tablåstruktur eller

en rituell, performativ handlingsstruktur som iverksetter transformasjon). Ett og samme verk kan romme alle disse formene slik Løveid-eksempelet viser.

En visuell performance vil likeledes ikke bare bestå av reint visuelle virkemidler, men også fysisk-performative, og som regel vil den også romme verbale ytringer eller annet verbalt materiale, slik Knut Ove Arntzen også understreker (Arntzen, 1991, s. 45). Også som et taust fiksativ kan et tablå formidle kroppslige følelser og forestillinger om verbale idéer og kroppslige bevegelser, og det kan frambringe tanker, bilder, følelser og assosiasjoner i publikum. Enten de visuelle virkemidlene rommer verbale ytringer eller ikke kan den dramaturgiske komposisjonen dessuten underlegges en verbal plottstruktur eller gi assosiasjoner til en dramatisk situasjon som inngår i et handlingsforløp.

*Visuell dramaturgi* utelukker altså ikke bruk av verbale og fysiske virkemidler eller heterogene estetiske aspekter og respons, men betyr at den dramaturgiske handlingen hovedsakelig er forma i henhold til visuelle prinsipper. Det impliserer ifølge Arntzen at «meningshierarkiet som litterær størrelse blir brutt ned og erstattet av en visuell representasjon basert på blikkets interpretasjon av metaforiske og allegoriske bilder, og kommer istedenfor en hierarkisk formidling av tekstuelte baserte forløp» (Arntzen, 2007, s. 110).

På samme måte som de estetiske representasjonsformene ikke opptrer som reint verbale, visuelle eller fysiske virkemidler vil de tre handlingsbegrepene som regel ikke la seg bestemme absolutt, men må ses som ulike, sammenvevde strukturer som må vektas opp mot hverandre. Når vi skal avgjøre hvorvidt vi har å gjøre med en hovedsakelig verbalt, visuelt eller fysisk-performativt konstruert handling, må vi avgjøre hvilke estetiske strukturer, virkemidler og grep som er mest dominerende og sentrale i dramaturgisk forstand, og da er de overordna formende og strukturerende prinsippene viktigere enn hvilke estetiske virkemidler som brukes i og for seg. Er handlingen hovedsakelig forma i henhold til verbale komposisjonsprinsipper (og ev. også dominert av verbale representasjonsformer og virkemidler), kan vi kategorisere handlingen som verbal. Hvorvidt vi kan snakke om et verbalt, visuelt eller fysisk-performativt handlingsbegrep vil avhenge av analysen, og selv om ett estetisk virkemiddel eller organiseringsprinsipp kan dominere, vil de tre handlingsbegrepene kunne ses som sameksisterende strukturer og aspekter i en prinsipielt likestilt, heterogen komposisjon snarere enn som gjensidig utelukkende former for dramaturgi.

## Litteratur

- Andersen, E. (2005). *Kroppens sublim tale. Om tableau og levende billede hos Diderot, Lessing og Lenz*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Aristoteles (2008). *Poetikē*. Oslo: Vidarforlaget.
- Arntzen, K.O. (1990). En visuell dramaturgi: De likestilte elementer / A Visual Dramaturgy: Equivalent Elements, i Arntzen, K.O. og Birkeland, S.Å. (red.) *Fra Visual performance til prosjektteater i Skandinavia*. Bergen: Bergen internasjonale teater, s. 8–21.
- Arntzen, K.O. (1991). From Visual Performance to Project-Theatre in Scandinavia, i Schumacher, C. og Fogg, D. (red.) *Small is Beautiful. Small Countries Theatre Conference*. Glasgow: Theatre Studies Publications, s. 43–48.
- Arntzen, K.O. (1993). Det ny-mimetiske speil. Postmodernisme, teatralitet og performance, i Hov, L. (red.) *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*. Oslo: Universitetet i Oslo, s. 95–105.
- Arntzen, K.O. (1998): Cecilie Løveid og ny dramaturgi. Et vendepunkt i ny nordisk dramatikk og teater eksemplifisert med Balansedame på Den Nationale Scene i 1986, i Morken Andersen, M. (red.) *Livsritualer. En bok om Cecilie Løveids dramatikk*. Oslo: Gyldendal, s. 56–66.
- Arntzen, K.O. (2006). Instruktørens arbeid i gruppeteater og frie prosjekter, i Reistad, H. (red) *Regiekunst*. Oslo: Tell, s. 236–242.
- Arntzen, K.O. (2007). *Det marginale teater*. Laksevåg: Alvheim & Eide Akademisk Forlag.
- Arntzen, K.O. m.fl. (1991). *Teater- og filmleksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Austin, J.L. (1979). Performative Utterances, i Austin, J.L.: *How to do things with words, Philosophical Papers*, 3. Utg. Oxford: Oxford University press. Sidetall!
- Brooks, P. (1976). *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven, Conn: Yale University Press.
- Carlson, M. (2007). *Performance. A critical introduction*. New York, Routledge.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London: Routledge.
- Gladso, S. m.fl. (2005). *Dramaturgi: forestillinger om teater*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Holmström, K.G. (1967). *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants. Studies on some Trends of Theatrical Fashion 1770-1815*. Uppsala: Almqvist & Wiksell.
- Innes, C. (1981). *Holy Theatre. Ritual and the Avant Garde*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Larsen, W. (2005). *Skue-spillet om kvinnekroppen. Bildets og kroppens betydning i Cecilie Løveids dramatik*. Oslo: Unipub.
- Larsen, W. (2015). *Dramatiske forvandlinger. Bildet som teatralt virkemiddel i Cecilie Løveids skuespill Balansedame. Fødsel er musikk og Barock Friise eller Kjærligheten er en større labyrint*. Doktorgrad. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Larsen, W. (2017): «Likestilt dramaturgi. Mot en heterogen estetisk modell», *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier*, 27/28, s. 128–141.
- Lehmann, H.-T. (1999). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Lehmann, H.-T. (2007). *Postdramatic Theatre*. London: Routledge.
- Poschmann, G. (1997). *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse*. Tübingen: Niemeyer.
- Schechner, R. (1994a). *Environmental theater*. New York: Applause Books [første utg. 1973].
- Schechner, R. (1994b). *Performance theory*. London: Routledge.
- Stounbjerg, P. (1997). Visualitet, tableau, teatralitet – opsamlende kommentarer, i Østerud, E. (red.) *Den optiske fordring. Pejlinger i den visuelle kultur omkring Henrik Ibsens forfatterskab*. Århus: Aarhus Universitetsforlag, s. 208–219.
- Thrane, L. (1999). Billedets tid, *Kritik*, 32/141, s. 57–66.