

Notat 10/2008

Sigrun Meisingset

Fra tekst til teater



2008

Forfattar	Sigrun Meisingset
Ansvarleg utgjevar	Høgskulen i Volda
ISSN	0805-8075
Sats	Forfattar
Distribusjon	http://www.hivolda.no/fou

Dette essayet er en del av førstelektorkurs i vitenskapsteori høsten 2008, Høgskulen i Volda.

© Forfattar/Høgskulen i Volda

Føresegnene i åndsverklova gjeld for materialet i denne publikasjonen. Materialet er publisert for at du skal kunne lese det på skjermen eller framstille eksemplar til privat bruk. Utan særskild avtale med forfattar/Høgskulen i Volda er all anna eksemplarframstilling og tilgjengeleggjering berre tillate så langt det har heimel i lov eller avtale med Kopinor, interesseorgan for rettshavarar til åndsverk.

Notatserien er for ulike slag publikasjonar av mindre omfang, t.d. forprosjektnotat, foredrag, artikkelutkast o.a. Eit hovudføremål med serien er å stimulere til publisering og fagleg debatt i miljøet. Spreinga går i hovudsak til fagmiljøet i Volda, til eksterne fagmiljø og personar som forfattar(ar) ønskjer kommentarar frå. Kvar forfattar er ansvarleg for sitt arbeid.

INNHold

1. INNLEDNING	4
2. HERMENEUTISK TEORI	6
2.1 Romantisk hermeneutikk.....	6
2.2 Eksistensiell hermeneutikk.....	9
2.3 Kritisk refleksjon og mistankens hermeneutikk.....	14
2.4 Avrunding.....	18
3. FRA TEKST TIL TEATER	19
3.1 Innledning.....	19
3.2 Det realistiske teatret	21
3.3 Det episke distanserende teatret	26
3.4 Avrundende tanker og refleksjoner rundt iscenesettelse.....	29
LITTERATURLISTE	32

1. INNLEDNING

En viktig oppgave for hermeneutikken er å klargjøre betingelsene for hvordan mening blir til. Begrepet hermeneutikk er avledet av det greske ordet "hermeneuein som betyr å uttrykke, i betydningen utsi og tale, dessuten å utlegge i betydningen fortolke og forklare. I tillegg kan det bety å oversette fra et språk til et annet." (Lægreid mfl., 2001: 9) Begrepet har slik ikke en ensartet tolkning. Hvordan skal begrepet forstås og hvordan skiller det seg ut fra andre aspekter ved humaniora? En kan bli lett forvirret da begrepet både kan henseile på tolknings-teori og tolkningspraksis. Videre er det ulike oppfatninger om hva som kan fortolkes. Den viktigste hermeneutikeren i det 20. århundre, Gadamer, mente det var et grunnleggende trekk ved det å være menneske, at det ville finne mening eller få forståelse av den historiske og sosiale virkelighet det var en del av. Likevel hevdet han at fortolkning og forståelse i hermeneutisk sammenheng knyttet seg til det å lese og fortolke tekster. Hermeneutikere før han, som Schleiermacher, mente at hermeneutikk og forståelse knyttet seg til all menneskelig form for kommunikasjon. Etterfølgeren Ricoeur var opptatt av at hermeneutikken også kunne knyttes til handlinger. I dag brukes begrepet både av humanister og samfunnsvitere og knytter seg først og fremst til fortolkning og forståelse av kulturprodukter. Mennesket blir sett på som et tolkende vesen i forhold til sine omgivelser. Hermeneutisk filosofi beskriver "erfarenhetens väg", sier filosofen Gadamer. (Gadamer 1997:9)

Ut fra et hermeneutisk perspektiv blir erfaringsprosessen viktig for å oppnå forståelse og mening. Her blir veien til mens en går. Erfaringer gjøres gjennom deltakelse og kommunikasjon. Gadamer bruker kunsten som et eksempel på hvordan menneskelig forståelse oppstår og utvikler seg. Det er dialektiske prosesser som virker mellom verket og subjektet. Kunstverket kaster lys over vår egen forståelse og opplevelse, og vår forståelse virker inn på hvordan verket kommer til uttrykk. Det kan si oss noe annet i dag enn for 100 år siden. Gadamer mener kunstverket er grenseløst samtidig.

Det er likevel teksten med den avstanden den skaper mellom avsender og mottaker av et budskap, som gjør hermeneutikk og humaniora så tett knyttet sammen. Gadamers versjon av den hermeneutiske sirkelen bærer preg av et forhold mellom to størrelser, tekst og leser.

Teaterforestillinger har lang tradisjon for å bygge på litterære tekster. Opprinnelig var det forfatterne selv som framførte eller leste opp sine egne tekster. Litteraturen, dramaet, var

lenge den overordnede kunstformen som hadde makt over teateret. Den egentlige kunstneren var forfatteren og kunsten var verket. Den store russiske teaterreformator Stanislavskij hadde som mål å få tilskueren til å glemme at han var i teateret. Den sceniske forestillingen skulle knyttes uløselig til den dramatiske teksten. En snakker gjerne om en litterarisering av teateret. Det litterære budskapet måtte komme klart fram og sikres den samme virkning fra forestilling til forestilling. Det betydde at all improvisasjon ble bannlyst på scenen. Teatret skulle framvise handlende mennesker. Den *levende* framstillingen var teatrets styrke.

Teatermodernister så det derfor som sin store oppgave å insistere på forestillingen som en selvstendig kunstform. Teatret skulle snakke sitt eget språk. Letingen etter teatrets teatralitet ble det sentrale. I en slik sammenheng var teksten underlagt teatrets virkemidler. Teksten kunne danne et utgangspunkt for forestillingen, men mistet sin status som premissleverandør for hvordan forestillingens dramaturgi og spillestil skulle være. Vil en i en slik praksis kunne nyttiggjøre seg en teori om forståelse? Hvordan kan en gjennom en dialektisk prosess uttrykke sin forståelse i et annet kunstnerisk uttrykk eller språk? Gadamer ser ikke på lesing av tekster som en reproduserende aktivitet, men som en skapende prosess. Kan en slik skapende prosess munne ut i en teaterforestilling?

Med disse tankene som bakteppe blir problemstillingen i dette essayet:

Hvilken rolle spiller hermeneutikken i prosessen fra tekst til teater?

Teorier hentet fra ulike hermeneutiske retninger vil gi ulike svar. Dersom teaterforestillingen skal speile forfatterens individuelle særpreg og grunnidé, vil forestillingen måtte få en helt annen utforming enn om tekstene skal tolkes i lys av den tida vi lever i. Jeg vil derfor vise til hermeneutikere fra den romantiske perioden som Ast, Schleiermacher og Dilthey. Hovedtyngden vil ligge på Gadamers ontologiske perspektiv, der dialektikken mellom tekst og fortolker er hovedsaken. Habermas og Ricoeur representerer den kritiske hermeneutikken der målet er å avsløre skjulte strukturer i teksten. Den andre delen av essayet vil studere ulike teaterformer og spillestiler i lys av de nevnte teoriene.

2. HERMENEUTISK TEORI

Tolkningskunst har helt fra antikken hatt som oppgave å ikke bare finne mening som kan være mer eller mindre skjult i teksten, men også å finne ”Sannheten” med stor S. Dette var viktig fordi dette skulle kunne brukes aktivt i dagliglivet. Å forstå teksten var selvsagt sentralt. Men også det å kunne reflektere over hvordan denne sannheten skulle formidles og ikke minst anvendes, var en sentral del av virksomheten, særlig innenfor juridisk og teologisk hermeneutikk. Likevel er det teksten, med den avstanden den kan skape mellom avsender og mottaker av et budskap, som har skapt behov for tolkningsteorier. Er det dikterens tanker bak de skrevne ordene som vi ønsker å finne fram til, eller er det ordene og den forståelse og betydning de kan ha for den enkelte vi er på jakt etter. Det hermeneutiske grunnproblemet er spørsmålet om hvilke betingelser som skal gjelde for rett forståelse. Ettersom tidene skifter, skifter også holdninger og verdier. Selv om de gamle grekerne var mer opptatt av forklaringer og redegjørelser enn forståelser, møtte de problemet ved tekster som var en del av folks tradisjonskultur og hadde en grunnfestet plass i folks bevissthet. Disse tekstene hadde blitt til i en tid med andre morallover og menneskeoppfatninger, men var fremdeles levende og hadde en stor plass i folks bevissthet. Denne ideologikløften løste de ved å forsøke finne en dypere mening i tekstene. Tekstene kunne bli oppfattet som allegorier, som billedlige framstillinger i motsetning til en bokstavelig tekstoppfattelse. Et lignende forhold gjaldt ved enkelte bibelske tekster. Den bokstavelige meningen måtte ikke overskygge den egentlige og sanne forståelsen.

2.1 Romantisk hermeneutikk

Tidsavstand og forståelse er to begrep som knytter hermeneutikk og historisme nært sammen. I tider med små forandringer, der det meste er likt fra tid til annen, er ikke behovet for en tolkningslære så stort. På 1600-tallet får vi et skille. Nå ble de ”gamle” tekstene mer eller mindre uforståelige og vi fikk behov for en fortolkning. Hermeneutikk blir en støttespiller for humaniora. (Sørbo 2008) Det som særmerker 1600- og 1700-tallets hermeneutiske tekster, var regler eller oppskrifter for hvordan en skulle gå fram i tekstlesingen. En teolog eller jurist måtte beherske visse teknikker i teksttolkningen om han skulle lykkes i arbeidet sitt. 1800-tallet med sin romantiske og idealistiske dyrking av antikken, utvidet hermeneutikken til nye områder. Det var ikke bare antikkens historie eller innholdet i de enkelte verk som interesserte, men det åndelig, mennesket bak tekstene som hadde satt sitt preg på antikkens åndsliv. Det individuelle, særegne og geniale overtok nå scenen. Språket var ikke bare referanser til noe annet, det var et uttrykk for en spesiell og opphøyd menneskelig bevissthet.

Et fritt, skapende subjekt med guddommelig inspirasjon sto bak kunstverkene. De som leste verkene, måtte trenge gjennom teksten og møte den produktive ånden. ”All tolkning og forståelse er rettet mot å finne denne opprinnelige enheten.” (Krogh 2007: 223)

Filologen Friedrich Ast var preget av denne romantiske perioden med det genuine subjekt og opptatt av hvordan de antikke tekstene skulle forstås. Han er også den som får æren av først å ha beskrevet den hermeneutiske sirkel som grunnleggende prinsipp. Del og helhet henger uløselig sammen som en organisk helhet. En kan bare forstå de enkelte delene i lys av helheten, og helheten kan bare forstås i lys av de enkelte delene. Men det er ikke hvilken som helst helhet vi skal forstå. ”Det er helhedens *ånd* (”Geist”) vi skal finde, og i anden omgang også forfatterens ånd vi skal forstå, ikke hans *tekst*.” (Kjølrup 2003: 270) Hans etterfølger, Friedrich Schleiermacher (1768-1834), viderefører disse tankene og ser den hermeneutiske sirkel som en nødvendig betingelse for forståelse. Dialektikken mellom helhet og del gjelder forholdet mellom kulturelle uttrykk, for eksempel en tekst, kunstneren og den tida han levde i. Hermeneutikken blir sett på som en rekonstruksjon av mening, hvor det skapte skal gjen-skapes. Fortolkeren har til og med større sjanse til å få et godt overblikk og en helhetsforståelse over forfatterens liv og samtid, enn det forfatteren selv hadde mulighet til. Derfor mener denne hermeneutiske tradisjonen at fortolkeren er i stand til å skape en enda bedre forståelse. Her er noe langt mer enn å forholde seg til regler og teknikker i fortolkningsarbeidet. Selve betingelsene for hva som skal til for å forstå, blir aksentuert.

For Schleiermacher som for hans etterfølger, Wilhelm Dilthey (1833-1911), har denne romantiske og ideologiske filosofi som oppgave å hindre misforståelser og kunne gjøre det fremmede til sitt eget. Dilthey mente at dette skjer først og fremst gjennom innlevelse, gjentakelse og reproduksjon. Hvert individ er forskjellig fra andre. Derfor var forståelse som rettet seg mot å nå inn til dette individuelle særpreget, samt en forståelse av denne bestemte tidsperioden, en virkelig forståelse. ”Mellom den individuelle og den overindividuelle sammenhengen er forholdet som mellom del og heilskap.” (Kittang 1977: 26) Forståelse blir omtrent som kunst, en form for mimesis. I likhet med Schleiermacher ser Dilthey den nære sammenhengen mellom tanke og språk. Ingen kan tenke uten ord. Tenkningen blir virkeliggjort gjennom språket. En handling eller et uttrykk må følges tilbake til urkilden og bli rekonstruert. Metoden blir innlevelse. Selv om alle mennesker har sine særpreg og ytrer seg forskjellig, har de denne felles egenskapen at de ved hjelp av språket kan sette seg inn i en annens tanker og følelser. Dermed kan de leve seg inn i det som en annen har opplevd i en

annen tid. Det er en skapende prosess som fortoner seg grensesprengende. Vi kan på den måten få forståelse av andres livsytringer via en forståelse av oss selv. Det betyr at subjektet er i stand til å frigjøre seg fra sin egen historiske samtid, i følge Dilthey. Vi får et ahistorisk subjekt som er ubundet av tid og historiske begrensninger. Det som positivismen definerer som et ytre årsak-virknings-forhold, blir her erstattet av et indre forhold mellom subjekt og objekt. Subjektet, det vil si tolkeren, skal komme tilbake til den historiske periode dette gjelder og gjenoppleve denne.

Dilthey ville sette et klart skille mellom naturvitenskap og humaniora med sine begrep "Erklären" og "Verstehen". Naturen kan forklares, sjelslivet må forstås. Naturvitenskapen søker det generelle, men humaniora vil forstå det enkelte ut fra det generelle. "En vitenskap hører kun til åndsvitenskapene når deres gjenstand blir tilgjengelig for oss gjennom måten å forholde seg på, som er fundert i sammenhengen av liv, uttrykk og forståelse." (Dilthey 2001:223) Det virker for meg som om Dilthey trekkes mot to ulike leire. På den ene siden ønsker han å markere avstand til naturvitenskapen gjennom sin filosofi om livet og det han betegnet som livsytringer eller kulturelle uttrykk. På den andre siden ønsker han en objektivisering av disse livsytringene ut fra prinsipp som naturvitenskapen og positivismen bygger på. Dette ønsket fortoner seg som en vanskelig oppgave. Dilthey får mye kritikk for sine anstrengelser med å finne metodiske regler for hvordan tolkning og innlevelse kunne skape objektiv kunnskap.

Denne filosofiske subjekttradisjonen har dessuten fått kritikk for sitt psykologiserende utgangspunkt. Fortolkning av tekster blir blandet sammen med en undersøkelse av forfatterens sjeloliv. Schleiermacher selv ville trolig se det annerledes. Han skilte mellom språket som system av grammatiske regler og språket slik det ble praktisert. "Begge står likt med hverandre, og man ville med urette ha kalt den grammatiske fortolkning for den laveste og den psykologiske for den høyeste." (Schleiermacher 2001: 41) For å få en forståelse, må en ikke bare kunne lese, men også ha kjennskap til hvordan språkssystemet fungerer. Den psykologiske fortolkningen følger i kjølvannet av den grammatiske. Men romantiske tendenser i samtida bidro likevel til å forsterke den psykologiske siden. Språket som system er ikke bare relatert til grammatiske regelverk, men også til forfatterens individuelle særtrekk i måten å uttrykke seg på. Verket ble sett på som en organisk enhet, kunsten var et symbol med overskridende karakter. Fortolkerens oppgave var å finne denne felles guddommelige nærhet

med forfatteren. En oppgave som kan beskrives som et uendelig prosjekt da det ikke finnes noen fullstendig kunnskap om mennesket.

2.2 Eksistensiell hermeneutikk

En av dem som stilte seg kritisk til den psykologiserende hermeneutikken og forsøket på å skape et objektivt grunnlag for åndsvitenskapene, var filosofen Hans-Georg Gadamer (1900-2002). I likhet med sin tyske filosofilærer, Martin Heidegger (1889-1976), mente han at et ontologisk grunnprinsipp knyttet til forståelse, manglet i forgjengernes hermeneutiske sirkel. Forfatterens historie og verden var i tillegg til teksten innbakt i deres forståelsesprosesser. Men fortolkeren sto utenfor. Hovedsaken for den eksistensielle eller den ontologiske hermeneutikken ligger i den dialektikken som er mellom det som skal forstås og den som vil forstå. I tråd med dette forkastet de også den kartianske tankeverdenen der subjektet betrakter verden utenfra. Ut fra Descartes' rasjonalistiske filosofi var mennesket født med fornuft og hadde en medfødt kunnskap, a priori, altså kunnskap eller viten som er forut for, eller uavhengig av erfaringer og opplevelser. Heidegger var opptatt av hva det vil si å være til. I sitt hovedverk *Sein og Zeit* fra 1927 er et av hovedpunktene at mennesker tolker alt omkring seg ut fra ulike forutsetninger. Vi er ikke frie subjekt som betrakter verden eller de andre omkring oss som objekt. Vi fødes inn i en historisk verden og det er med dette blikket vi betrakter andre historiske perioder.

Opplysningstida forsøkte altså å kvitte seg med alle fordommer og overleverte dogmer for å forstå. Ved hjelp av kritisk innstilling til det som blir overlevert oss, samt tillit til egen fornuft, skulle opplysningsmennesket komme fram til sann erkjennelse. Subjektet var her det suverene, som med rasjonelle metoder kunne studere sitt objekt. Heideggers filosofiske utgangspunkt er å trekke fortolkeren med inn i den hermeneutiske sirkelen. Han mener at mennesket tolker med bakgrunn i sin forståelse av situasjonen, eller for å bruke et begrep hentet fra Michael Polany: Taus kunnskap. Den type erfaringsbasert kunnskap er så integrert i oss at vi ikke alltid er klar over at den finnes. Mennesket forstår noe på grunnlag av en rekke forutsetninger. Det å forstå en tekst, for eksempel, blir som et spill mellom teksten og fortolkeren.

Gadamer bruker begrepet fordom for å forklare hva han legger i forutsetningene for forståelse. Språk, trossamfunn, kultur, oppvekstmiljø, personlige erfaringer og opplevelser, kroppslige så vel som følelsemessige, er alle faktorer som har innvirkning på vår måte å

forstå. De vil, om vi ønsker det eller ikke, er bevisste eller ubevisste, positive eller negative, prege vår forståelsesprosess. Vi kan aldri skaffe oss full oversikt over fordommene vi bærer med oss. I motsetning til opplysningstidas filosofiske ideal om å ”kvitte” seg med alt som smakte av fordommer, ønsker Gadamer å gå den motsatte vei. Vi kan ikke forstå noe forutsetningsløst, det finnes ingen sikker begynnelse. All forståelse bygger på en tidligere forståelse som igjen danner kimen til et nytt spørsmål og ny forforståelse. Forståelse er ikke noe vi skaper, men noe som skjer oss. Det er en umulig oppgave å velge fordommer bort. ”Denne grunnleggende fordommen ved Opplysningsprosjektet er fordommen mot fordommer i sin allminnelighet og dermed maktberøvelsen (Entmachtung) av overleveringens makt”. (Gadamer 2001: 120) Det eneste vi kan velge, er i hvilken grad vi vil ta inn over oss våre fordommer.

Kittang peker på hvordan Gadamer nyanserer den hermeneutiske sirkelen til å gjelde forståelse generelt og ikke bare knyttet til tolking av tekst. Gadamers hermeneutikk forholder seg primært til språklige fenomener fordi språket har et eksistensielt element. Det å forholde seg til språk, er for Gadamer å forholde seg til hele verden. For i det hele å kunne forstå noe, må en beherske språket, og det er gjennom språket all overlevering fra en tid til en annen skjer. I lys av dette utvikler Gadamer sin teori videre om den historiske karakteren ved all forståelse. (Kittang 1977: 35) Hans utforming av sirkelen bærer preg av at forståelse er et historisk forhold. Det er ikke snakk om finne tilbake eller rekonstruere den samme meningen som opprinnelig lå til grunn i en bestemt historisk tid. En kan ikke isolere en gjenstand eller en tekst fra den konteksten vi skal tolke i. ”Den tekst, der kun forstås historisk, bliver i bokstavelig forstand tvunget til å oppgive kravet om at sige noget sandt.” (Gadamer 2004: 289) All forståelse er betinget av den historiske situasjonen fortolkeren befinner seg i. Vi er et produkt av den tida vi lever i og av en bestemt historisk tilstand. Denne innsikten gir oss et grunnlag til å forstå fortida. Det er med oss selv, med våre fordommer, vi må begynne.

Men ettersom våre fordommer er resultat av forhold vi lever under, er de derfor ingen konstante størrelser. Fordommene forandres og revideres ut fra hvilke erfaringer og forståelser vi gjør i livet. Gadamer bruker begrepet horisont og forståelseshorisont som et bilde og beskrivelse på hva forståelse er og hvordan den forandres. Vi er alltid innenfor en horisont, men den forandrer seg i takt med våre forflytninger. Gadamer viser til hvordan vi i dagligtalen bruker dette begrepet. Det å ha en vid horisont, betyr at en ikke bare ser og vurderer det som er nærliggende, men en kan løfte blikket og ta inn over seg det fjerne og

reflektere over dette. (Op.cit.288) Samtidig vil horisontbegrepet også beskrive at det er grenser for våre muligheter til å forstå.

Å forstå en tekst eller forstå fortiden er også en måte å utvide sin horisont på. Men våre fordommer er ikke helt fristilt fra fortiden. Vi er gjennom overleveringer og tradisjon en del av fortiden. Fortiden er ikke et avsluttet kapittel i en åndshistorisk sammenheng, men noe vi bygger videre på. Det er forbindelser mellom fortidens horisont og nåtidens horisont.

”Det som fyller vår historiske bevissthet, er alltid et mangfold av stemmer fortiden gjenlyder i. Bare i mangfoldet av slike stemmer er den der: dét utgjør overleveringens vesen, som vi har og vil vinne del i.” (Gadamer 2001: 133)

Tradisjonen åpenbarer seg gjennom våre fordommer. Et drama skrevet for flere hundre år siden, kan ved hjelp av tradisjon si oss noe i dag om sin horisont. Det er ikke bare teksten som er utslagsgivende her, men også tekstens forutsetninger og hvordan den har blitt forstått og tolket opp gjennom tidene. Dette lever videre og blir en del av vår nåtidshorisont og våre fordommer. Gadamer bruker begrepet virkningshistorie for å forklare dette.

Forståelse blir en utfordring for våre fordommer i det to horisonter møtes, tekstens horisont med sine historiske sammenhenger, og vår egen horisont. Dette ”møtet” tar form som en dialektisk prosess eller sagt med Gadamers ord: ”... som samspil mellem overleveringens bevægelse og fortolkerens bevægelse.” (Gadamer 2004: 279) Gadamer beskriver denne prosessen med sin hermeneutiske sirkel. Når vi leser, prøver vi å trenge inn i tekstens horisont. Vi stiller med fordommer, men også med ”meningsforventninger” om den saken vi skal lese, som styres og motiveres ut fra av interesser og kunnskaper vi måtte ha fra før. I følge Gadamer forventer vi at teksten skal si oss noe ”sant” og at teksten vet bedre enn en selv. Men samtidig har teksten noe fremmed over seg, noe som er annerledes enn det vi forventer. Gadamer mener den hermeneutiske oppgave er basert på polaritet av fortrolighet og fremmedhet. Dette gjør noe med oss. Vi må justere våre fordommer, for ikke alle fordommer er like relevante i forståelsesprosessen. Gadamer stiller krav til fortolkeren. Vi skal ikke blindt hengi oss til våre personlige og individuelle fordommer som forstyrrer vår forståelse. Vi må skille mellom sanne og falske fordommer. En sann eller legitim fordom er saksorientert. Tidsperspektivet er også med på å skjerpe vår dømmekraft. I tråd med Hegels fremmedgjorte erfaring, ser Gadamer verdien i å kunne distansere seg. Tiden er med på å renske ut det overflødig slik at bare det essensielle står igjen. Samtidig kan avstanden til et fenomen gjøre

at det trer klarere fram fordi vi i større grad kan se oss selv utenfra og bli klar over våre usaklige eller falske fordommer. Den dialektiske prosessen går fram og tilbake mellom tekst og fortolker til full forståelse oppstår. (Op.cit. 279-285)

Det endelige resultat av den hermeneutiske sirkel er en horisontsammensmelting. Det vil ikke si at disse to horisontene blir identiske. Det finnes både likheter og forskjeller. Men disse går opp i en høyere syntese når det som før var fremmed blir gjort til en del av ens egen horisont. Da skjer det en utvidelse av begge horisontene, både teksten og leserens horisont forandres. En kan nå forstå noe som en ikke før har forstått. Verket kaster lys over vår horisont og dette virker igjen tilbake på teksten. Om en tenker at teksten ligger helt fast, så tenker en rekonstruksjon av mening.

I Gadammers filosofi er anvendelsen, eller det han betegner som applikasjon, et viktig moment. Sørbo sammenligner dette med prestens utlegning av en bibeltekst. Det er ikke nok å forstå hva teksten en gang betydde og fra hvilken sammenheng den inngikk i. Oppgaven blir også å forstå hva teksten kan si oss i dag. Derfor mener Gadamer at verket må ha en verdi i seg som gjør det verdt å forstå. Det har dette ”Store” over seg som han mener det klassiske bærer bud om. Det klassiske utgjør en autoritet som aldri blir oppbrukt. Du blir tatt med inn i verket som fortsetter å avgi mening, som har lag på lag i seg. Det klassiske i Gadammers terminologi skal ikke være et epokebegrep, men betegne en historisk verdi. ”Bevaringens historiske forrang, der, ved stadig at bevidne sin gyldighed, lader noget sandt være til.” (Gadamer 2004: 273) Det klassiske er hevet over tid og står imot all historisk kritikk fordi det lar ”noget sandt” stå fram med fornyet styrke og som er samtidig med enhver nåtid.

Gadammers store prosjekt er ikke å komme fram til en metode for sikker viten. De fleste lærebokforfattere viser til det som de mener kan være misvisende med tittelen til Gadammers hovedverk: *Sannhet og metode*. Burde det ikke heller ha stått Sannhet eller metode? Gadamer tilbakeviser dette. Han er i og for seg ikke imot metoder. De er nødvendige i de fleste vitenskaper. Men for han er metodespørsmål sekundært. Forståelsen er fundamental og må komme først, før metoden. Boka representerer en universell forståelsesfilosofi som ikke bare gjelder for åndsvitenskapelige områder. Slik jeg har forstått det, har dette ikke så mye med sanne tolkninger å gjøre som det å vise hvordan forståelse er et grunntrekk ved det å være menneske. Han ønsket ikke å redusere hermeneutikken til en metode slik han mente flere av sine forgjengere hadde stått i fare for å gjøre. (Sørbo 2008, Krogh 2003: 240-241)

Gadamer tar utgangspunkt i spill eller lek ("Spiel") for å eksemplifisere sin filosofi, eller for å si det med hans egne ord: "Spil som ledetråd for den ontologiske eksplikation". (Gadamer 2004: 101) Det er viktig for Gadamer å markere at det ikke er den subjektive betydningen av spill som vi finner hos Kant og Schiller og som markerer den frie, særegne og ekte framstillingen av det indre. Det er slik som spillet eller leken kommer til syne han tar tak i: Spillet eller "kunstverkets væremåte". (Ibid) Det er ikke de som leker som er subjekt, men leken selv. I rollelek eller teater, for eksempel, kommer dobbelheten klart til uttrykk. De som spiller, er seg selv i rollen, men i rollen er de også seg selv. En fastholder seg selv, men skjuler sitt egentlige jeg bak rollen for andre. Det er hvilken rolle, eller hva en spiller som blir det viktige. Dersom du ikke vil være en "Spielverderber", må du ta spillet på alvor, selv om du vet det er en lek. Du må underkaste deg spillet, bli ett med det for at intensjonene skal bli innfridd. Leken selv er lekens mål. Dersom denne fiksjonskontrakten ikke opprettholdes, går leken eller spillet i oppløsning. Spillet konkretiserer og belyser det som skjer i en kunsterfaring.

Den samme dialektiske situasjonen oppstår når et kunstverk skal presenteres for publikum. Gadamer kaller dette for "forvandling til form", og det er først i dette møtet at kunstverket får sin fulle betydning og mister sin funksjon som ren lek. (Op.cit.109) Forvandlingens karakter er at noe nytt oppstår, forskjellig fra det opprinnelige. "Kunstverkets verden, hvori et spil på denne måte helt uttrykker en enhedslig proces, er faktisk en fullstendig forvandlet verden." (Op.cit. 111) I den "forvandlede" verden skal tilskueren delta, med sin bagasje og forhistorie skal han tre inn i spillet, inn i den fiktive verden og smelte sammen med kunstverket. Kunsten og spillet har denne felles fiktive og selvstendige verden der det gis muligheter for å "glemme" seg selv. En er seg selv, men ikke seg selv nok, for å si det med et kjent Ibsen-sitat. "Det synes ligefrem at være en definerte egenskap ved kunstværket at blive til æstetisk oplevelse, dvs. at dets magt med ét slag rykker den oplevende ud af hans livssammenhæng, samtidig med at det fører ham tilbage til hans tilværelse som helhed."(Op.cit.71) I skuespillets eller teatrets form, som Gadamer bruker som eksempel, blir det usynlige synlig. Virkeligheten får en ukjent form, en fremmedgjøring som gjør at en kan distansere seg fra det umiddelbare. Det nære blir fjernt og det fjerne nær. Ved hjelp av tanke og fantasi kan vi likevel gjenkjenne oss selv i verket. Men denne gjenkjennelsen er noe mer enn en gjenkjennelse av det velkjente. "Med henblikk på sandhedserkendelsen er fremstillingens væren andet og mere end det fremstillede stofs væren, ..." (Op.cit. 113) Denne erfaringen som kunstverket gir, integreres og blir en del av oss, og i dette ligger den erkjennelsesmessige betydning. Det er denne

dialektiske prosessen mellom kunsten, verket med sine meningsstrukturer på den ene siden, og tilskueren med sine forutsetninger på den andre som utspilles. I dette spillet smeltes tilskuerens og kunstens horisonter sammen.

Hermeneutikken kan altså i følge Gadamer ikke gi oppskrifter på tolkningsteknikker og metoderegler. Men det betyr ikke at vi er uten faste holdepunkter som kan hjelpe oss i fortolkningen. Foruten den hermeneutiske sirkel og forståelsens forforståelse, tar han opp sentrale prinsipper i forståelsesprosessen som forståelseshorisont og horisontsammensmelting, autoritet og tradisjon, tid og virkningshistorie. I tillegg mener han at når en overlevert tekst blir gjenstand for en fortolkning, stiller teksten spørsmål til fortolkeren. Teksten slik den opprinnelig ble utformet, hadde som utgangspunkt å forstå. Derfor ligger allerede forholdet mellom spørsmål og svar i teksten selv. All forståelse bygger derfor på et forhold mellom spørsmål og svar. Teksten spør og leseren svarer. (Op.cit. 351) Eller for å si det på en annen måte: ”Teksten må forstå deg. Du blir lest av teksten.” (Sørbø 2008)

2.3 Kritisk refleksjon og mistankens hermeneutikk

Gadamer har blitt kritisert fra ulike leirer. På den ene siden hevdes det at han har for liten tiltro til teksten. Det er ikke forfatterens tanker med teksten Gadamer vil forstå. Han drar leseren med inn i tolkningsprosessen. Det reises derfor spørsmål om en har noe grunnlag for å vite om tolkningen er holdbar eller om tolkningen stemmer med det som var intensjonen. På den andre siden blir han kritisert for å legge for stor vekt på det skrevne ord. Jürgen Habermas (1929-) mener at Gadamers akseptering av tekstens sannhet som utgangspunkt for forståelse, umuliggjør en ideologikritisk tekstlesing. Når Gadamer snakker om horisontsammensmelting, betyr ikke det likeverdige horisonter. Teksten har forrang. En må anerkjenne at teksten har en innsikt som er overlegen ens egen. Den kulturelle overleveringen eller tradisjonen må frivillig aksepteres. Habermas vil innta en kritisk holdning til tradisjonen. Han mener at kritisk refleksjon er like grunnleggende for mennesket som forståelse. Hvordan kan vi vite om tradisjonen er til å stole på, eller om vi bare overtar ideologiske oppfatninger som kanskje strider mot våre egne interesser? Habermas mener vi blir påvirket av forhold som vi ikke har oversikt over eller kan kontrollere, som for eksempel maktfordeling og undertrykkelse. Det moderne samfunnet er komplekst og flerkulturelt. Har vi kompetanse til å vite hvordan vi skal forholde oss til motstridende autoriteter? Greier vi å avsløre tilsløringen, eller vil vi sitte igjen med en falsk bevissthet? Språklig fortolkning skjer derfor ikke bare ved overleveringer og akseptering av tradisjonen i en horisontsammensmelting. Språket kan tilsløre og være et

middel til makt, men også omstruktureres og forandres av nye produksjonsmåter. ”--- gamle fortolkningsmønstre angripes og omveltes også ”nedenfra” av en ny praksis.” (Habermas 2001: 313) Dette virker inn på vår forståelse og fortolkning av verden. For Habermas er derfor ikke hermeneutikken et universelt fenomen.

Gadamer vil nok ikke være enig med Habermas sin tanke om språket som ideologi. Kanskje ville han i denne sammenhengen se på Habermas som en ”Spielverderber” ettersom han ikke deltar åpenhertig i spillet, men stiller seg kritisk reflektert på sidelinja. For Gadamer kommer forståelsen først og dernest avsløringen. Refleksjon kan ikke overordnes akseptering av tradisjon. For Gadamer er det ingen motsetning mellom fornuft og fordom. Ingen kan være helt fri fra påvirkning. Heller ikke fornuften. Den er ikke sin egen herre, men avhengig av hvilke forhold den virker i. Derfor er også den kritiske innstillingen en fordom. Men Habermas er ikke bare filosof, han er også en radikal sosiolog. Hans interesse for samfunnsvitenskapene og spesielt deres frigjørende funksjon, har satt sitt preg på hans teorier. Gadamer mente selv at det var plass til Habermas sine tanker innenfor hans hermeneutikk. Det samme kan kanskje sies om Paul Ricoeur (1913-2005), en fransk filosof jeg mener har likheter både med Gadamer og Habermas. I likhet med Habermas lot Ricoeur seg også inspirere av tolkningsteknikker som må karakteriseres å være svært ulik den tradisjonelle hermeneutikken. Jeg tenker da på teorier hentet fra Marx, Freud og Nietzsche. Her er begrep som tvil, illusjon, tilsløring, fortregning med på å finne skjulte strukturer og motsetninger i teksten.

Jeg er på leting etter teorier som kan åpne opp for andre reiser inn i teaterlandskap enn det Gadamer kan vise til, der ironi, illusjonsbrudd og forstyrrelser i den narrative sammenhengen også kan finne sin plass.

I motsetning til Gadamer stiller Ricoeur seg grunnleggende tvilende til at teksten er fullkommen og sann. Med ”mistankens hermeneutikk” er det interessant å finne ut hva Ricoeur mener med fortolkning. I essayet *Hva er en tekst?* tar han utgangspunkt i Diltheys begrepspar: ”Å forstå og forklare”, slik vi kjenner dem fra Diltheys skille mellom åndsvitenskapene og naturvitenskapene. Men i motsetning til Dilthey ser Ricoeur disse begrepene som komplementære når det gjelder tolkninger. Forståelse er gjenkjennelse av noe psykisk som kommer til uttrykk gjennom ytre tegn som kan oppfattes. Skrevne tekster er slike ytre tegn. (Ricoeur 2001: 64,65)

Vi kan, som lesere, forbli i tekstens spenning, behandle den som en tekst uten verden og uten forfatter; da forklarer vi den ut i fra dens indre forbindelser, ved dens struktur. Eller vi kan la tekstens spenning opphøre, fullføre teksten som talte ord, gjenskape den som levende kommunikasjon; da fortolker vi den. Disse to mulighetene tilhører begge lesingen, og lesingen er disse to holdningenes dialektikk. (Op.cit. 67)

Ricoeur støtter seg til lingvisten Ferdinand de Saussure som skiller mellom ”parole”, tale, og ”langue”, selve språksystemet. Selv definerer Ricoeur tekst som ytringer som er fastholdt i skrift. (Op.cit. 59) Teksten er frigjort i forhold til talen. Her er ingen avsender eller mottaker synlig, kun teksten. Det betyr ikke at den er fri for referanser, de kan ligge der og tolkes fram. Men i tekstens kvasiverden, som Ricoeur sier, ligger ytringer og blir tilgjengelig som et annet arkiv. I denne tilstanden er teksten fri til å komme i kontakt med andre tekster, eller det vi kan kalle intertekstualitet. Det er i denne sammenheng Ricoeur vil fornye begrepet forklaring fra Diltheys terminologi og knytte det til selve språksystemet som en del av teksten. Vi er på leting etter skjulte strukturer som finnes i selve teksten, i måten den er skrevet på. Slik er det mulig å behandle tekster på samme måte som i lingvistikken, som langue, og dette tilhører en forklarende framgangsmåte. Ricoeur trekker fram Lévi-Strauss sitt eksempel på analyser av myter og russiske og franske strukturelle analyser av folkeeventyr for å illustrere dette. Slike tekster har en oppbygging og en struktur som danner store enheter på samme måte som språket danner små enheter som morfem og fonem, men som i sin tur knyttes sammen i en høyere enhet. Denne ene lesemåten er på ingen måte fullstendig. Den strukturelle analysen er en etappe:

– en nødvendig etappe – mellom en naiv og en kritisk fortolkning, mellom en overflatisk og en dyp fortolkning, da synes det mulig å plassere forklaringen og fortolkningen langs en eneste hermeneutisk bue og integrere de motsatte posisjonene til forklaring og forståelse i en enhetlig oppfatning av lesingen som gjenerobring av mening. (Op.cit. 76)

Slik jeg forstår dette, vil den strukturelle analysen åpne opp for en dypere fortolkning, sammen med teksten og leseren dannes en trekantforbindelse. Leseren eller interpretanten vil føye seg inn i rekken av det andre interpretanter har tolket inn i teksten. Dette fortolkningsfellesskapet til Ricoeur mener jeg kan sidestilles med det Gadamer betegner som tradisjon og som er forutsetningen for at virkningshistorie kan oppstå.

Men det er også flere paralleller til Gadamer. Mens Dilthey tenkte seg at en innlevelse i teksten ville kunne skape en reproduksjon av forfatterens mening, er Gadamer og Ricoeur interessert i verkets horisont. Den andre lesemåten åpner for dette. ”I fortolkningen, vil vi si,

blir lesingen som tale.” (Op.cit. 74) Men for Ricoeur blir aldri lesing lik tale. En ytring fastholdt i skrift kan vise til flere referanser, ikke bare til en felles, som i talen. Den strukturelle analysen kan også fortelle om det. Forfatteren er dessuten fraværende og snakker ikke til leseren gjennom verket. I fullbyrdelsen av fortolkningen går Ricoeur enda lenger enn Gadamer når det gjelder å trekke leseren inn i fortolkningen. Gadamer mener tekstens innsikt har forrang og leseren må bøye seg for den. Men målet for Ricoeur er:

Fortolkning av en tekst fullbyrdes i selvfortolkningen til et subjekt som dermed forstår seg selv bedre, forstår seg selv på en annen måte, eller endatil begynner å forstå seg selv. Denne fullbyrdelsen av tekstens forståelse i en selvforståelse kjennetegner den typen refleksiv filosofi som jeg ved ulike anledninger har kalt konkret refleksjon. (Op.cit. 73)

Det er dette som er det siste punktet på den hermeneutiske bue og som er målet med fortolkningen – å kunne gjøre teksten til sitt eget på en slik måte at en forstår seg selv bedre. Teksten eller skrifta skaper en distanse. Det samme gjør den strukturelle analysen. Denne distansen er, slik jeg ser det, nødvendig for både å kunne reflektere og å våge å ta den inn over seg. Det endelige målet er ikke en forståelse av teksten, men en eksistensiell selverkjennelse.

Selv om Ricoeur er spesielt opptatt av skrevne tekster, viser Krogh til hvordan han mener at fortolkning av tekster også kan overføres til forståelse av handlinger. Handlinger er også meningsfulle og kan analyseres ut fra de samme prinsippene som tekster. Det er både en forklarende og en forstående side til stede, på samme måte som skillet mellom langue og parole. Ritualer, regler for handlingene og hva de betyr i en samfunnsmessig sammenheng, svarer til langue, men hensikten, begrunnelsen for hvorfor den enkelte utfører bestemte handlinger, svarer til parole. (Krogh 2007: 279-281) Fortolkning av handlinger kan derfor på samme måte som tekster, gi individet større selvinnsikt og større forståelse av det å være menneske. Gjennom fortolkning av handlinger åpnes også hermeneutikken opp for andre uttrykk enn de rent tekstlige.

2.4 Avrunding

I denne teoretiske delen av essayet har jeg ønsket å presentere tre ulike hermeneutiske tradisjoner. Jeg har forsøkt å fremstille dette konsentrert, vel vitende om at teoriene er mer komplekse enn det jeg gjør rede for. Disse teoriene er også et produkt av den tida de er blitt til i, og kan til en viss grad sammenlignes med Kuhns beskrivelser av paradigmer i naturvitenskapen. Bevegelsen går fra romantikkens subjektivering av kunsten som det genuint ekte og sanne, til en dypere forståelse av hva det vil si å være menneske som et tolkende individ, for så å ende i en mer radikal samfunnskritisk periode der både forklaringer og forståelse spiller på lag.

Hvordan kan teorier innen hermeneutikken gi meg som lærer og iscenesetter av tekster en større forståelse av de drama- og teaterprosesser som blir gjennomlevd? Applikasjon er et viktig element i hermeneutikken som gjør forståelsen konkret og situasjonsbestemt. Ulik utforming av teater og skuespillerkunst kan etter min mening være en slik applikasjon, en viser at en kan anvende sin forståelse.

3. FRA TEKST TIL TEATER

3.1 Innledning

Tradisjonelt har det dramatiske eller det handlende blitt sett på som noe av det fremste kjennetegnet for teater. For Aristoteles er det ”å la alle personene tre frem handlende og virkende” det samme som å dramatisere. (Aristoteles 2004: 26) Når disse handlende personene trer fram, er det ut fra tekstens univers det skjer. Men Aristoteles mener også at dikteren burde ha øye for begivenhetene som skulle utspille seg. Han burde se dette for seg, så levende og livaktig som om han selv var tilstede i øyeblikket. (Op.cit. 51) Det er to ulike kunstarter, med hvert sitt språk, den ene mer underordnet enn den andre, men de er avhengige av å spille på lag. I teatersammenhenger har også speilmetaforen ofte blitt brukt. Teatret skulle speile virkeligheten, eller sagt med Shakespeares *Hamlet*: ”Sette opp et speil for naturen, og vise dyden og lasten deres sanne bilder.” (Hamlets tale til skuespilleren. Scene 2). Med andre ord den virkeligheten som dramaet beskriver, skulle tolkes og framføres på en slik måte at det speiler denne virkeligheten. Teaterskapere kan sammenlignes med oversetterens oppgave som består i å finne ”intensjon i sitt språk som vekker ekko av originalen.” (Benjamin 2001: 359) Derfor er det også interessant å se hvordan ulike hermeneutiske redskaper kan la ulike teaterspråk komme til uttrykk.

Skuespilleren spiller en stor rolle i teatret – uten tvil er han eller hun av den største betydning ved formidling av dramatekst til tilskueren. Aarseth viser til Sokrates sin dialog med rapsoden Ion fra Efesos der oppleserens måte å framføre en tekst kan sammenlignes med en skuespiller. En god rapsode må forstå meningen bak dikterens ord. Dersom han ikke gjør det, vil han ikke være i stand til å stå overfor tilhørerne som fortolker av dikterens tanker. Men Aarseth legger til at selve tolkningsproblemet, kunsten å trenge inn i det som er diktverkets mening, det blir ikke berørt. (Aarseth 1979:22)

Den klassiske spillestilen som lenge var rådende (1700-1900), tok utgangspunkt i den gresk-romerske retorikkens regler for det den beskrev som legemlig veltalenhet. Skuespilleren var underlagt en streng stilisering som la bånd på deres agering. Tragedien kunne nærmest karakteriseres som et deklamasjonsteater. Målet var at skuespilleren skulle framsi sine replikker like naturlig som en advokat. Dersom en i tillegg følte hva en sa, var illusjonen fullkommen. Campanella-anekdoten handler om en mann som kopierte en annens uttrykk, i den tro at han også automatisk ville overta den andres tanker og følelser. En skuespiller som

skulle spille en historisk person, ville slik overta rollens indre liv dersom han lyktes med å gjøre sitt ansikt lik rollens. Men hvordan han tenkte seg kilden til disse ytre uttrykk, blir heller ikke her tatt med. Riktignok hører vi om prester som ved oppsetting av religiøse tekster, har hatt regilignende funksjoner opp gjennom tidene. På 1700-tallet kan historien fortelle oss om franske diktere som instruerte egne stykker ved å gi grundig rolletolkninger og presentasjon av stykkets idé. (Stang 1991:210) I slike tilfelle må en gå ut fra at det var ”forfatterens ånd” som særpreget formidlingen og at en på denne måten unngikk misforståelser. En annen løsning var å skrive utførlige og detaljerte sceneanvisninger inn i dramaet. Populære stykker ble gjerne oversatt til mange språk og detaljerte sceneanvisninger kunne sikre en felles forståelse.

I andre halvdel av 1700-tallet begynner vi å se spiren til det som er realismens spillestil som utviklet seg til å bli typisk for den dramatiske formen. Via melodramaet ble andre elementer som korrekt kostymer og scenografi vektlagt. Teatret skulle etter hvert framstå som historisk korrekt med detaljert gjengivelse. Den klassiske eller dramatiske formen er primært karakterisert ved illusjonen om et her og nå. Utviklingen er lineær, årsak og virkning bygger opp en logisk spenningskurve. Som tilskuer blir en dratt med i handlingen, og en følger med stigende spenning utviklingen på scenen. Du tror på det som utspiller seg og kan leve deg inn i og føle med rollene.

Den romantiske og ideologiske filosofi som Schleiermacher og Dilthey representerer, skapte interesse for følelser og fantasi framfor rasjonalitet, det subjektive framfor det kollektive. Kunstneren ble sett på som et geni og den ånd som preget kunstverket, var sannhet. I lys av slike tanker ble det viktig å reprodusere den opprinnelige formen. Det kan diskuteres om det var den ”varme” eller den ”kalde skuespiller som klarte dette best. I motsetning til den ”kalde”, som var beregnende og intellektuelt studerte og planla rollespillet, ville den ”varme” ved hjelp av følelser og fantasi ”være” rollen. Mange levde i den troen at fikk en tak i de riktige følelsene, kom de rette bevegelsene og handlingene av seg selv. Det å befinne seg i samme sinnstilstand som den rollen som skulle skildres, ville virke mer overbevisende på tilskueren. Dette reiser et av grunnspørsmålene i skuespillerkunsten om skuespilleren skal være ”varm” eller ”kald”. I forhold til den romantiske rekonstruksjonshermeneutikken, ville den ”varme” skuespiller ha stor gjennomslagskraft nettopp i kraft av sin psykologiserende tilnærming. Denne skuespilleren ville arbeide hardt med å forstå rollens handlinger og leve seg inn i tida og karakteren som skulle gestaltes. Det er bare ens egen forståelse av teksten og

rollen som ligger til grunn for å "bli" rollen. Men i følge Aarseth baserer Dilthey sin tradisjon seg på en jeg-identitet. Den "kalde" tolket forutsetningene for rollen, historien, epoken, samfunnsklasse etc., men studerte også virkeligheten omkring seg og prøvde å etterligne personer som måtte ha opplevd noe av det samme. Denne skuespilleren arbeidet bevisst analyserende og mistet aldri seg selv i spillet. Skal en tro Campanella-anekdoten ville det fysiske uttrykket gi publikum den rette illusjonen og følelsene. Etterligningen og det mimetiske aspektet ville ha stor betydning i denne sammenheng. På en annen side var ikke virkelighet og sannhet synonyme for romantikerne. Sannheten var opphøyd og ideell. Den tradisjonelle hermeneutikeren kunne betegne mennesket som ahistorisk som ved hjelp av sin innlevelse kunne frigjøre seg fra tid og sted. De indre forhold mellom spiller og rolle ble sett på som viktigere enn ytre årsak-virknings-forhold. Men begge disse måtene å nærme seg rollen på hadde et felles mål, på best mulig måte å skape den karakter slik den er formet av forfatteren.

3.2 Det realistiske teatret

Konstantin Stanislavskij var den som mer enn noen prøvde å systematisere og finne en pedagogisk og kunstnerisk vei inn i skuespillerkunsten. Mye av hans skriftlige arbeider er blitt samlet i en bok med tittelen *En skuespillers arbeid med seg selv*. Selv ville nok Stanislavskij reservere seg sterkt mot bruken av uttrykket "system". Det finnes ingen "system", bare natur. Hans mål var en troverdig scenisk opptreden der skuespilleren tilbyr sin kropp og psyke for å framstille rollen. Gjennom det bevisste skulle en sette i gang de indre mekanismene, det underbevisste eller den organiske natur, til å skape kunst på scenen. En skuespiller kunne ikke tvinge fram følelser, de skulle "lokkes" fram. Den nye dramatikken som ble skapt, hadde også et annerledes rollerepertoar som krevde nye tanker, nye spillemåter. Stanislavskijs "system" er et teoretisk uttrykk for den realistiske eller naturalistiske retningen innen scenekunst. Mange kaller dette innlevelseskunst, men som han selv betegnet som opplevelseskunst. Det som vises på scene, skal ikke bare vises fram, det skal oppleves i en skapende handling. Gadamer karakteriserte fortolkning som en skapende prosess, og det er også det som er Stanislavskijs hovedsak: "Å skape virkelig liv for den menneskelige ånd som bor i rollen og bringe dette liv på scenen i kunstnerisk form." (Stanislavskij 1988: 28) Her svever også Gadamer's ånd over uttalelsen: Tekstens horisont er overordnet din egen horisont.

Stanislavskijs arbeid karakteriseres av en kontinuerlig utvikling over mange år som varer helt fram til hans død i 1938. Han gjennomgår flere faser og stadig nye oppdagelser føyer seg til

hans måte å arbeide på. Noen prinsipper forlater han til fordel for nye tilnærminger. Det finnes fremdeles ikke noe endelig oppskrift, men hans ”system” er en veiviser i det skapende arbeidet. Stanislavskij følte at datidens skuespillerkunst, det vil si fram til 1900, bar preg av håndverk og teknikker som kun serverte utvendige klisjeer og døde masker av følelser. (Op.cit. 41) Rollene ble vist fram, ikke levd. Skuespilleren hadde ikke fått tak i sine egne ekte følelser som svarte nøyaktig til de følelser som levde i rollen. Kunsten å leve en rolle ble derfor hans store forskningsfelt. En ble ingen god skuespiller om en bare arbeidet med rolle-tolkning og spill, en måtte også arbeide med seg selv som menneske.

I sin første periode la Stanislavskij stor vekt på å finne rollens sjel. Dette betyr å spille i full overensstemmelse med det mennesket som lever i rollen, tenke riktig, logisk, konsekvent og menneskelig. Dette innebar at ikke bare det som ble sagt og vist fram på scenen var viktig, men også det som ble formidlet gjennom undertekst, det som bare ble tenkt og følt. Han prøvde dette ved å gå fra det indre til det ytre, en psykologisk tilnærming. Tanke, vilje og følelse er krefter som leder vårt psykiske liv. Disse er uløselig knyttet sammen. Hver enkelt faktor virker som lokkemat for de andre og vekker dem til skapende virksomhet. Men følelser er ikke krefter som er underlagt viljens herredømme alene. Ved hjelp av innbilning, fantasi og det Stanislavskij kalte kunstens løftestang, ”Hvis”, kunne diktverket omskapes til en sann begivenhet som en oppriktig skulle tro på. Som skuespiller skulle du ved hjelp av stemnings-erindringer kalle fram egne opplevelser, følelser og erfaringer. Kunstneren skulle bruke minner og følelser fra sitt eget liv som kunne være analog med rollens. Stanislavskij hadde mange øvelser for hvordan skuespillerstudenter skulle bli kjent med seg selv og bruke dette i rolleinnstuderingen.

Et annet hjelpemiddel var det han kalte ”De gitte omstendigheter”. ”Hvis’et” er begynnelsen på den kunstneriske prosessen og de gitte omstendigheter fortsetter og utvikler den videre. Det blir fortalt historier om Stanislavskij, hvordan han under prøvene kunne ta med seg skuespillere til et sted langt ut på landet. Der skulle alle leve sammen og ”være” rollen. Uansett hva de gjorde, skulle det være i rollens ånd, døgnet rundt. De skulle leve seg så inn i rollen at de visste hvordan de skulle svare eller reagere, hvordan de skulle kle seg, hva de likte av mat osv. Men ikke bare rollene skulle oppleves, hele miljøet skulle skapes. Det skulle være helt klart for skuespilleren hvilke rom det var i huset og hva de ble brukt til, hvordan de var møblert, farger på vegger, vinduer etc. Denne prosessen skulle hjelpe dem til å finne rollens

indre liv. Et realistisk og psykologisk ”riktig” spill. Teatret skulle være som det virkelige liv og skuespillerne skulle være rollen.

Som nevnt var Stanislavskijs ”system” i stadig forandring. En ting er å komme inn under tekstens overflate for å oppnå forståelse og formidle dette til publikum etter en intens prøveperiode. Noe annet blir det dersom du kveld etter kveld i ukevis skal stå på scenen og stadig formidle det samme til publikum, som om det er første gangen dette skjer. Stanislavskijs system for å hente opp følelser som skulle skape den rette følelsen og forståelsen, fungerte ikke godt nok i denne sammenhengen. Følelser er vanskelige å fikse og de skal heller ikke presses fram. Stanislavskij kom fram til at han måtte gå den motsatte vei. Fra det ytre til det indre: De fysiske handlingers metode.

Stanislavskij så den nære sammenhengen mellom det fysiske og det psykiske. Måten en utfører en handling på, kan fortelle mye om ens psykiske tilstand. En kan ofte bare ved å se på et menneske, måten det går på eller hvordan det bærer kroppen sin, få en forståelse av sinns-tilstanden. Det er de fysiske handlinger som ”skaber den gensidige virkning af legeme paa sjæl og omvendt, af handling paa følelse og omvendt, saa at det hjælper det indre og det indre fremkaller det ydre.” (Op.cit. 228) De fysiske handlingene fastholder vår oppmerksomhet, de er synlige og gjør at vi lettere kan orientere oss.. Ord kan lyge, men handlinger virker mer sanne. I tillegg til å være en nøkkel til våre underbevisste mekanismer, er de også lettere å fikse eller fastholde.

For å kunne formidle rolletolkningen videre til publikum, er det ikke nok å forstå, en må også føle. Forfatteren har gjennom sine replikker og sceneanvisninger lagt sterke føringer for tolkning. Men i et skuespill er det også mye som ikke står. Hvordan blir replikken uttrykt, hvor kjapt kommer reaksjonen, hvorfor spiser Nora makroner. Ved finlesing av teksten får en svar på mange spørsmål, men ikke på alle. Derfor må en selv fylle ut. Det skal gis liv til dramatikerens verk, det er et liv skjult i ord, tanker inn i replikkene og en etablerer forbindelser. Alt dette materialet gjennomstrømmer skuespilleren og han fornyer det i sitt indre og gjør det levende. Her møtes tekstens og skuespillerens horisont. Det hele er nøyaktig knyttet til stykkets innerste hensikt.

Förvandlingen betyder inte att man skal gå ut ur sig själv, utan det betyder att ni i rollens handlingar omger er med rollens givna omständigheter och blir så hemmastadda med dem, att

ni inte längre vet ”var är jag och var är rollen?”. Det är äkta, det är förvandling. (Stanislawskij 1986: 126)

Det er ikke forfatterens intensjon med verket som skal forstås og formidles videre. Jeg mener at Stanislawskijs utrettelige arbeid med å la skuespilleren bli kjent med seg selv, kan tolkes inn i Gadamerens verden som slags fordom. Våre erfaringer og opplevelser er et skattkammer vi kan øse av i skuespillerkunsten. Men ikke alle erfaringer er like relevante. Gadamer snakket om sanne og falske fordommer. Stanislawskij tok også til orde for at bare følelser og erfaringer som er analoge med rollen, skal framelskes, de sekundære følelsene vi har kontroll med. Tiden er en god hjelper. Du skal ikke gjenoppleve den samme følelsen du en gang har hatt. Minnene skal lutres i tidens smelteovn. Ingen unødvendige detaljer skal kvele det vesentlige. Tiden er den beste estet. (Stanislawskij 1988: 286) Distanseringseffekten er viktig i tolkningsprosessen. På samme måte som minner og følelser blir lutret, så er distansering med på å skjerpe vår dømmekraft, og vi kan se oss selv fra et annet perspektiv.

Teaterpedagogen ga ikke bare rettleiding i skuespillerkunsten, men også i det å tilegne seg teksten, fortolke den. En tekst byr på utfordringer, og ofte kan det være vanskelig å finne hvilke mål rollen har. Det er derfor en hjelp å dele teksten opp avsnitt som har sine oppgaver og delmål. Den gjennomgående spillelinjen samler disse delmålene og fører dem mot den felles hovedoppgaven. På samme måte som Ast beskriver hvordan del og helhet henger uløselig sammen som en organisk helhet, tar Stanislawskij til orde for at hovedoppgaven må gjennomsyre alle oppgaver og inspirere og minne skuespilleren om den sinnstilstand rollen har. I følge Stanislawskij finner vi denne hovedoppgaven ved bevisst arbeid med teksten, som resultat av interessante og skapende tanker. Hovedoppgaven skal være i full overensstemmelse med forfatterens intensjoner. Men det er ikke Stanislawskijs mål å reproducere denne hensikten. Den skal vekke gjenklang i den skapende skuespilleren også. Det er på denne måten opplevelseskunsten oppstår. Det er en dialektisk prosess mellom tekst og skuespiller. Men at teksten har forrang og vet mer enn deg, skinner klart igjennom også her. Ofte blir begrep som det evige, det moderne og det nye, forvekslet. Det moderne kan bli evig dersom det rommer de store spørsmål og har dype ideer i seg. Stanislawskij mener vi gjør vold mot teksten dersom vi prøver å innføre aktuelle ideer på gamle, klassiske verk. Det er ikke på den måten en kan fornye hovedoppgaven. Riktignok kan vi finne tendenser i tida som er i slekt med ideen i verket. Men ”tendensen” vil da ikke lenger eksistere som noe selvstendig, men ”glider ind i og fødes paany i hovedoppgaven.” (Op.cit. 443)

Vi skal utvide vår horisont både som fortolker og skuespiller. Vi får nye erfaringer med rolletolkningen og spillet som gjør at våre horisonter forandres og utvides. Gadamer la stor vekt på fortolkerens åpenhet og evne til å tro at teksten vil si oss noe sant. Stanislavskij utarbeidet et "system" som skulle sette oss i stand til å tro på det som skjedde. Gjennom det bevisste skulle den organiske naturen vekkes og skape et troverdig liv på scenen. Rollen og skuespillerens horisonter smelter sammen. Men dette "systemet" er ingen bestemt metode eller oppskrift, det er prinsipp som Stanislavskij mente måtte ligge i til grunn i all skapende skuespillkunst. Gadamer brukte spill som eksempel på en fortolkningsprosess. Dersom du ikke underkaster deg dette spillet, så vil du i Stanislavskijs termer drive med framvisning og det han kalte for prostitusjonsskuespill.

Jeg mener Stanislavskijs skuespillerkunst og tanker om iscenesetting kan fortelle hvordan Gadamers filosofi kan omsettes i et teaterspråk. Det berører spørsmål som har med det hele mennesket å gjøre, og forener klassiske motsetninger mellom fornuft og følelser, natur og kultur. Den dialektiske prosessen mellom verk og person virker gjennom hele prosessen. Men hvilke teaterforestillinger blir skapt ut fra slike teorier? Mange vil nok hevde at det er finkultur og for nåtidens øyne tradisjonelle forestillinger. Det er stort sett klassiske verk som ligger til grunn for fortolkningen og teateret. Gadamer snakker da også om den forvandlede verden som tilskueren skal delta i og som han skal smelte sammen med. I denne verden kan han glemme seg selv, men likevel gjenkjenne seg selv ved hjelp av tanke og fantasi. Distansen til det som utspiller seg på scenen gjør at tilskuere flest tør miste seg selv for å leve seg inn i handlingen og identifisere seg med en rolle, en katharsis-tilstand. Selv om en ikke tenker så mye over det, vet en likevel at dette er teater og ikke virkelighet. Heller ikke skuespilleren skal miste seg selv. Men han skal gå inn i spillet der de gitte omstendigheter, innstillinger og en sterk tro på det som skjer, gjør at en ikke lenger vet "var är jag och var är rollen" (Stanislavskij 1986: 126) Det blir et realistisk, psykologisk spill. På sitt beste kan det gi en uforglemmelig estetisk opplevelse. Det er ikke uten grunn at denne spillestilen har vært den mest dominerende siden Stanislavskijs dager, og fortsatt er en viktig retning i teaterskoler rundt om. Men det kan være tunge prosesser for en skuespiller som stadig må gå i seg selv, lete opp minner og følelser og kanskje til slutt miste evnen til å fornye seg.

I vårt samfunn er personlighet og følelser sterkt i fokus. Vi ser det daglig i reklamen. Denne måten å nærme seg skuespillerkunsten på, kan i verste fall skape kunstnere som ender i

ekstrem selvopptatthet. Stanislavskijs ord om sannhet og naturlighet kan få en personlig og privat vinkling. Dette vil ødelegge både for tolkning og spill.

3.3 Det episke distanserende teatret

Bertolt Brechts teatersyn blir ofte sett på som et motstykke til Stanislavskij. Riktignok er begge opptatt av å gi tilskueren store estetiske teateropplevelser, men måten å spille på, måten å trenge inn i teksten på, er totalt forskjellig. Brecht så teatret som et middel i klassekampen og ville bekjempe det han kalte borgerskapets illusjonsteater. Nåtiden skulle historiseres, menneskene skulle få utlevert verden, i motsetning til det borgerlige teater der menneskene ble utlevert til verden. Brecht betegnet dette som K-typus, karusellen, som mekanisk fører menneskene rundt og rundt og samtidig gir dem en følelse av å styre gjennom den transe-lignende tilstanden som oppstår. P-typus, planetarium, var den andre modellen. Tekstene måtte vise at vi levde i vitenskapens tidsalder. Som i et planetarium skulle en stå utenfor og forklare og kommentere bevegelsene uten at en selv som skuespiller ble revet med av dem. Da ville publikum forstå menneskelige feiltagelser og forstå hvorfor de handlet som de gjorde og hvordan de kunne ha unngått feilene. Teatret skulle ha en sosial funksjon. Publikum skulle observere, ta stilling og trekke konklusjoner. De skulle sitte igjen med en innstilling om å forandre verden. Dette mente Brecht kunne lykkes best ved det episke teater. Han bruker den såkalte ”gatescenen” som grunnmodell for det episke teater, men også for å vise den demonstrerende eller fortellende spillestilen som gjør at publikum selv kan trekke slutninger. På et gatehjørne forteller et øyenvitne om et trafikkuhell for en gruppe mennesker som enten ikke har sett ulykken eller har en annen mening om hvordan det hele gikk til.

I en slik demonstrerende spillestil skal ikke utøveren trollbinde noen. Dersom hans forvandling blir for perfekt, ville det virke påfallende og ødelegge demonstrasjonen. Teater skal heller ikke skjule at det er teater. I likhet med gatescenen skal ikke den perfekte illusjonen skapes. Den virkelige ulykken har skjedd, og opplevelsen som øyenvitne hadde, skal være fortid og ikke gis videre til publikum. Han skal ”/.../ikke reproducere sin skræk som uheldet fremkaldte.” (Brecht 1973:79) Skuespillerne skal på samme måte som øyenvitnet, ikke gjenskape en handling, men skape et bilde av situasjonen som rommer både positiv og negativ kritikk. Teatret har, i motsetning til en virkelig gatescene, mulighet til å fordype og utvide bildet av individet. En kan vise dette mennesket i andre situasjoner enn det som selve handlingen dreier seg om og slik belyse og føle med karakteren. Men skuespilleren må aldri

miste øyenvitnes fortellende holdning og derfor bruke hjelpemiddel som: "... han gjorde det, han sagde det." (Op.cit.84)

I Brechts teater skal skuespilleren innstudere sin rolle. Han eller hun skal iaktta og intenst studere sine medmennesker. I stedet for identifisering skal en spørre seg: "Hvorledes har jeg alt hørt et menneske si dette eller set det gjøre det?" (Op.cit. 132) Under prøvene må skuespilleren undre seg, stille spørsmål, komme med innsigelser og kritiske kommentarer. Skuespilleren skal henvende seg direkte til publikum og uttrykke gester for rollens følelser. Brecht er kanskje mest kjent for sin "Verfremdungseffekt" som han hadde sett i kinesisk teater. Dess mer elegant, kraftfullt og yndig disse gestene uttrykkes, dess bedre greier de å frambringe "Verfremdungseffekten". "Nicht-sondern" innebærer at det skuespilleren gjør, også må inneholde det han ikke gjør, og det tekniske må understrekes slik at skuespilleren viser en holdning som bare forslår en løsning. Skuespillerne skal ikke rive tilskuerne med, men invitere dem til å komme med kritikk. De skal vise publikum at verden er slik at den kan forandres. Men Brecht var også interessert i handlinger, fordi disse kanskje mer enn språket kan være med å forråde hvilke tanker og følelser personen som framstilles egentlig har. I tillegg til at skuespilleren skulle iaktta sin egen rolle og distansere seg på samme måte som publikum, bar forestillingene preg av en ikke-lineær oppbygging, bruk av kor, masker, musikk og visuelle effekter.

Brechts store gjennombrudd kom med Tolvskillingsoperaen i 1928. Denne omarbeidelsen av John Grays *The Beggars Opera* fra 1728, var et samarbeid med komponisten Kurt Weill. Brecht har forklart stykket som en kamouflert behandling av en korrupsjonsskandale, der den beryktede gangsteren blir venn med politimesteren. Brechts versjon beholdt det samme innholdet som originalen, men det lå en annen fortolkning til grunn, noe som krevde en annen form. Riktignok ligger det i selve innholdet både spark og latterliggjøring av overklassen, men publikum skulle ikke blindt forføres og leve seg inn i handlingen. Den nye formen skulle avsløre teksten og få publikum til å reagere på hvordan samfunnet fungerte. Teatret tok i bruk sterke kontrasterende effekter. Når for eksempel handlingen blir mer og mer dramatisk, så blir musikken lystigere. De fremmedgjørende elementene som plakater og bilder, skuespillere som henvender seg direkte til publikum og en spillestil der skuespilleren i et øyeblikk kunne spille realistisk troverdig for i neste å avsløre spillet, var en slik form Brecht kalte episk. For alle hermeneutikere har distanse vært et viktig prinsipp, også for Stanislavskij. Men Brecht skaper distanse ikke for å klargjøre og løfte fram det essensielle, men for å forsteke

motsetninger. Brecht mente det var dette som var en skapende prosess fordi det løftet opp bevissthetens sfære, i motsetning til Stanislavskijs skapende sjelstilstand.

Brecht ønsker en kritisk holdning til samfunn og tradisjon som med sin teaterpraksis. I likhet med Habermas og Ricoeur, lot Brecht seg inspirere av radikale tenkere, særlig Marx. Når teksten hadde skjulte strukturer som kunne tilsløre ideologi og falske sannheter, var det fordi samfunnsstrukturene fungerte på denne måten. Ville en tekstlig kunne greie å avsløre dette, ville det være lettere i det virkelige liv. Teatret kunne hjelpe til i denne prosessen. Som Ricoeur påpeker, så kan handlinger også være meningsbærende som kan forstås og fortolkes. En handlingsorientert spillestil er utvilsomt lettere for folk å forstå enn lange tekstrader, og sikkert også en mer underholdende måte å lære på. Brecht sitt episke teater er i enda større grad enn det borgerlige Stanislavskij-teateret fortolkende for tilskueren. De episke bruddene i handlingsgangen kan kommentere den dramatiske teksten og skuespilleren kan henvende seg direkte til publikum og kommentere. Ikke bare skulle du som tilskuer få vite hva som skjer, men også forstå hvorfor. Den intellektuelle forståelsen var målet. I tråd med den rasjonalistiske filosofi, skulle mennesket stå utenfor og betrakte verden.

Kritisk refleksjon eller mistankens hermeneutikk, ville som begrep ha tiltalt Brecht både med tanke på tekstlesing og hans måte å skape teater. Brecht mente som Habermas at vi blir påvirket av forhold som vi ikke har oversikt over eller aner rekkevidden av. Men i dette ligger det at også følelser og følelsesmessige påvirkninger er noe vi må forholde oss til og forstå. Skuespilleren vil påvirke oss ved å gi seg hen til spillet. Både for skuespiller og tilskuer er dette en måte å bli kjent med sine fordommer og følelsesmessige reaksjoner på. Det er nettopp her kunsten kan utrette mirakler som ingen andre fagområder kan måle seg med. Jeg mener erkjennelse kan oppstå i denne dialektiske prosessen mellom det dramatiske og det episke, mellom en følende og en kommenterende skuespiller. Kanskje var det dette Brecht også hadde i tankene da han uttrykte: ”Vi må give os hen i hendes smerte og ikke give os hen. Vor egentlige bevægelse vil opstå af erkjennelsen og følelsen af denne smertelige dobbelhed i tildragelsen.” (Op.cit. 178)

En strukturell analyse har sin plass i en vitenskapelig verden og er med på å skape distanse. Slik Ricoeur framstiller det, er dette et viktig skritt i retning av en forståelse. Teksten er fordi den består av skriftlige ytringer, distanserende i seg selv. Det endelige målet er ikke å forstå teksten, men at teksten skal være med ”i selvfortolkningen til subjektet”. Her er det leseren

som har forrang, ikke teksten. Slik er det også i det Brechtske teater. Brecht har en klar forståelse av hvor han vil. Teksten er grunnlaget for en teaterforestilling. Men teateret er på ingen måte underlagt teksten. Med sin ”underliggjørene” effekt som ”Verfremdung” ofte blir oversatt til, skal teateret være med på å underliggjøre kjente og vante situasjoner og hendelser. Det skal tjene det formål at teaterpublikumet blir vekket til ettertanke og får lyst til å reagere. For Brecht er altså ikke menneskets selverkjennelse endepunktet. Hans politiske teater ønsker å skape innsikt og forståelse i samfunnsstrukturen og den ideologien den bygger på. Tekstforståelsen og fortolkningen skal tjene til avsløring av falske sannheter.

3.4 Avrundende tanker og refleksjoner rundt iscenesettelse

Jeg har prøvd å vise at hermeneutikken har beveget seg fra et fokus på forfatterintensjon, via tekst til større konsentrasjon om fortolkerens verden. Stanislavskij så tekst og teaterskapere i et dialektisk spill. En sann og troverdig spillestil skulle få verket til å leve. Brecht går et skritt videre og gjør regissøren (fortolkeren) til den suverene part. Hans episke teater har ikke fjernet seg fra tekstens univers, men teatrele elementer har i større grad enn før overtatt scenen. En vil lage teater på teatrets egne premisser, ikke underlagt teksten. Selv om dette ikke var hovedtanken for Brecht, som selv var en dramatiker, kan det i ettertid bli tolket slik. Blanding av det klassiske og det populære er et av kjennetegnene for den postmoderne praksis, tekster kan vise til andre tekster og skape andre forståelser, skape ironi. Derfor er det også noen likheter mellom episk teater og postmodernistisk teater. Spesielt gjelder dette fiksjonens forståelse av seg selv som fiksjon, men også hvordan den reflekterte tilskueren kan delta i verket og på samme tid betrakte det på avstand. Mens Brecht hadde et klart budskap til sine tilskuere, går den metafiksjonelle teksten lenger. Her skal tilskueren rekonstruere teksten i sin egen produksjon av mening. Han blir trukket i to retninger. På den ene siden blir han stadig gjort oppmerksom på den fiktive handlingen og kommunikasjonen som utspiller seg på scenen. De mange bruddene umuliggjør identifikasjon. Samtidig blir han dratt inn i en aktiv rolle i det han tolker og konstruerer egne meninger av det han ser og opplever. Resepsjonsprosessen blir derfor annerledes, for ikke å si mer uforutsigbar, enn ved tradisjonelt teater. Teaterskapere får en annen funksjon. I stedet for å være en som oversetter med ønske om å formidle tekstens mening og forståelse til publikum, går en den motsatte vei og problematiserer forståelsen.

Hva kan hermeneutikken bidra med i slike sammenhenger? Er hermeneutikken avhengig av meningsbærende elementer med en klar intensjon? Når en tekst får like mange betydninger

som lesere eller skuespillere, vil ikke dette vanskeliggjøre en teaterforestilling som tross alt er en kollektiv prosess? Tekster som vil utfordre våre vante forestillinger er problematiske. Arne Melberg sier det slik: ”Både ironiske og hermetiske tekster er utfordringer for hermeneutikken fordi de går utover hermeneutikkens meningsbegrep. Samtidig antyder slike tekster at det kanskje finnes dimensjoner i litteraturen som hermeneutikken ikke kan gripe.” Med slike dimensjoner sikter han til ubegripelighet, ironi, flertydighet, meningsløshet, absurditet. Men han legger til at en også kan snu på det og se det som en utfordring: ”Hvis noe er ubegripelig, så burde vi nettopp der bruke våre hermeneutiske evner for best mulig å forstå teksten.”¹

Theodor W. Adorno tar opp dette temaet i boka *Estetisk teori*. Han ser at den moderne kunsten er i en situasjon der ingen ting er gitt på forhånd som meningsbærende. Selv gamle klassikere blir ristet i grunnvollene og fjerner seg fra tradisjonen. Han bruker Beckett som eksempel. Verket mister ikke sin språklighet fordi det slutter å produsere mening. De uttaler sin meningsløshet og blir meningsbærende så å si mot sin vilje. Adorno mener at ”-- kunstverkets språk er som ethvert språk, konstituert av den kollektive understrømmen”. (Adorno 1998: 156) Dette fører til at også private uttrykk som kan fortone seg som hermetisk lukket, blir en del av en felles kulturell arena. Han tar til orde for en filosofisk refleksjon der tolkeren må stille seg åpen og underlegge seg verkets disiplin for deretter bringe sine egne subjektive erfaringer i samspill med verket. (Op.cit. 214) Dette er kjente tanker fra Gadamer.

Hermeneutikerens tanker og teorier kan blåse nytt liv i klassiske tekster og skape forståelse for moderne tekster. Lesing og behovet for å finne mening og forståelse er ikke et avsluttet kapittel, selv om tekstene har fått et annet innhold i en annen språkdrakt. Gadamer har lært meg hvor viktig det er å arbeide med fordommer i en undervisningssammenheng. Vi er et produkt av den tida vi lever i, men våre fordommer er i stadig forandring basert på egne erfaringer og opplevelser. Det er en utfordring å arbeide med klassiske tekster på en slik måte at både tekstens og leserens horisont utvides og forandres og gir oss rike erfaringer vi kan bygge videre på. En kan arbeide med tolkning og forståelse uten å måtte ende i realistiske oppsetninger. I en teatersammenheng kan vi leke oss med hvordan ulike sceniske løsninger og uttrykk blir forstått. I stedet for bare å sette ord på tolkninger, gir vi dem konkrete uttrykk som vi kan reflektere over. Vi kan aktualisere stoffet ved å benytte et formspråk som tiltaler studentene og som de føler seg hjemme i. I denne dialektiske prosessen mellom tekst og

¹<http://www.nrk.no/nyheter/kultur/lesekunst/teorier/1932539.htm>

iscenesetter, er subjektive meninger viktige. Vi setter dem på prøve både i møte med teksten og den tradisjon den bygger på og i kollektive drøftingsrom. Men når et verk får en ny innpakning, oppstår andre meninger. Gjennom iscenesettelse av tekster kan de unge få gjøre tekstene til sine egne. De kan få møte seg selv, finne gjenkjennelse og få bekreftelser.

LITTERATURLISTE

- Adorno, Theodor W. 1998: *Estetisk teori*. Gyldendal, Oslo
- Aristoteles 2004: *Om diktekunsten*. Cappelens Forlag, Oslo
- Benjamin, Walter 2001: "Oversetterens oppgave." I Lægheid, Sissel mfl. (red.): *Hermeneutisk lesebok*. Spartacus forlag, Oslo
- Brecht, Bertolt 1973: *Om tidens teater*. Nordisk Bogproduktion, Haslev.
- Dilthey, Wilhelm 2001: "Avgrensning av åndsvitenskapene." I Lægheid, Sissel mfl. (red.): *Hermeneutisk lesebok*. Spartacus forlag, Oslo
- Gadamer, Hans-Georg 2001: "Fra Sannhet og metode. Opphøyelsen av forståelsens horisitet til hermeneutisk prinsipp", "Språk og forståelse", "Tekst og fortolkning". I Lægheid, Sissel mfl. (red.): *Hermeneutisk lesebok*. Spartacus forlag, Oslo
- Gadamer, Hans-Georg 2004: *Sandhed og metode*. Nørhaven Book, Viborg
- Gadamer, Hans-Georg 1997: *Sanning och metod i urval*, Daidalos, Göteborg
- Gladsø, Svein mfl. 2005: *Dramaturgi. Forestillinger om teater*. Universitetsforlaget, Oslo
- Habermas, Jürgen 2001: "Om Gadamers Sannhet og metode". I Lægheid, Sissel mfl. (red.): *Hermeneutisk lesebok*. Spartacus forlag, Oslo
- Heidegger, Martin: "Fra Væren og tid." I Lægheid, Sissel mfl. (red.): *Hermeneutisk lesebok*. Spartacus forlag, Oslo
- Kittang, Atle 1977: "Hermeneutikk og litteraturvitskap". I Engdahl, Horace mfl. (red.): *Hermeneutikk*. Rabén & Sjögren, Stockholm.
- Kittang, Atle 1979: "Hermeneutikkens historie frå Dilthey til Habermas". I Kittang, Atle og Aarseth, Asbjørn (red.) *Hermeneutikk og litteratur*. Universitetsforlaget, Bergen
- Kjørup, Søren 2003: *Menneskevidenskapene. Problemer og tradisjoner i humanioras videnskapsteori*. Roskilde Universitetsforlag, Fredriksberg
- Krogh, Thomas m.fl. 2007: *Historie, Forståelse og Fortolkning*. Gyldendal norsk Forlag, Oslo.
- Lægheid, Sissel mfl. (red.) 2001: *Hermeneutisk lesebok*. Spartacus forlag, Oslo.
- Ricoeur, Paul 2001: "Hva er en tekst? Å forstå og forklare". I Lægheid, Sissel mfl. (red.): *Hermeneutisk lesebok*. Spartacus forlag, Oslo. Først trykt i 1970.
- Schleiermacher, Friedrich 2001: "Fra "Innledning" til *Hermeneutikken*". I Lægheid, Sissel mfl.: *Hermeneutisk lesebok*. Spartacus forlag, Oslo.

Stang, Kaare 1991: "Fra instruktørfunksjon til regikunst – utviklingen av instruktøryrket i et teaterhistorisk perspektiv." I Reistad, Helge: *Regikunst*. Tell forlag, Asker.

Stanislavskij, Konstantin 1986: *Att vara äkta på scenen*. Gidlunds Bokförlag, Värnamo

Stanislavskij, Konstantin 1988: *En skuespillers arbejde med sig selv*. Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck A/S, København.

Sørbø, Jan Inge: Notater fra forelesninger på 1.lektorprogrammet, våren 2008, Høgskulen i Volda.

Wind, H.C. 1976: *Filosofisk hermeneutikk*. Berlinske Forlag, København

Aarseth, Asbjørn 1979: "Hermeneutikkens historie fram til ca. 1900". I Kittang, Atle og Aarseth, Asbjørn (red.) *Hermeneutikk og litteratur*. Universitetsforlaget, Bergen