

Universitetet i Bergen
Teatervitenskapelig institutt

Teatervitenskapelige studier Nr.1

VITENSKAPSFILOSOFI
OG
GRUNNLAGSPROBLEMER
|
TEATERVITENSKAPELIG
FORSKNING

TOR BASTIANSEN (red.)

BERGEN 1983

FILOSOFISK INSTITUTT
UNIVERSITETET I BERGEN

TEATERVITENSKAPELIG INSTITUTT
UNIVERSITETET I BERGEN

SEMINAR OVER VITENSKAPSFILOSOFI OG GRUNNLAGSPROBLEMER
I TEATERVITENSKAPELIG FORSKNING, VÅRSEMESTERET 1983.

REFERAT NR.3. FEBRUAR 1983.

TORE NORDENSTAM:

TEATERHISTORIE - HVORFOR DET DA ?

Jeg skal ta for meg to tekster som handler om teatervitenskapens formål. Begge er skrevet av eldre teaterhistorikere som, da de skrev sine tekster i begynnelsen av 70-årene, kunne se tilbake på et langt livs virke som teaterhistoriske forskere. Den ene teksten er en artikkel forfattet av Gösta M. Bergman, "Teatervitenskapens forskingsfält - en introduktion", publisert sammen med en annen artikkel, "Ur teaterhistoriens bilderbok", i Om teatervetenskap (Stockholm 1973). Den andre teksten er

de avsluttende sidene i Heinz Kindermanns tibandsverk Theatergeschichte Europas (Salzburg 1974), en "Epilog" hvor forfatteren reflekterer over hensikten med sitt prosjekt.

Gösta M. Bergman er - det viser han i artikkelen "Ur teaterhistoriens bilderbok" - en skikkelig humanist med en betraktelig historisk lærdom. Men når han skal presentere sitt fag, opptrer han som skikkelig positivist. Når jeg karakteriserer ham som "positivist", er det bl.a. følgende fem trekk som jeg har i sinne:

(1) På bakgrunn av det foregående århundredes historieskrivning kan en lese Bergmans tekst som en avvisning av historiefilosofiske skjemaer, antagelser om at historien har en retning og et mål (f.eks. verdensåndens selvoppdagelse eller den nasjonale kulturs fremvekst). Teksten kan, i all sin soberhet, leses som en reaksjon mot alt som har med "spekulasjon" og "romantikk" å gjøre.

(2) I stedet finner en en sterk betoning av de harde fakta som historiske disipliner må vile på, nemlig de historiske rester som ennå foreligger.

(3) Likeså finner en en avvisning av alt som har med urverdinger å gjøre fra vitenskapenes område.

(4) Grunnlagsproblematikken reduseres til en metodelære.

(5) Forfatterens eget ståsted skjules så godt som mulig. Den almene misstenksomheten mot luftig spekulasjon fører til at historikerens egne premisser for sin virksomhet stort sett ikke blir tematisert i annen form enn metodebetraktninger av kildekritisk slag.

Bergman ser teatervitenskapen som en estetisk disiplin som er nært beslektet med litteraturvitenskapen og kunstvitenskapen. Det sentrale på alle de tre områdene er "studiet av selve budskapet" (s.77), altså det litterære verket, kunstverket og teaterforestillingen. Når gjelder kunstverk av alle disse slagene er hovedoppgaven ifølge Bergmann å "studere selve budskapet". Men når det gjelder det teaterhistoriske området, står en foran den vanskeligheten at kunstverkene ikke lenger eksisterer, til forskjell fra de dikter og romaner og malerier o.s.v. som er de andre to vitenskapenes studieobjekt. Følgelig må teaterforestillingene først rekonstrueres før en kan sette igang med f.eks. genetiske, komparative og strukturelle detaljanalyser av det foreliggende verket: "Den teatervetenskapliga forskningens primäruppgift måste vara att med olika metoder söka återskapa och studera föreställningen - scenkonstverket under olika epoker och i olika genrer, även om våra möjligheter att komma åt referensramarna är begränsade, dvs. hur de skapande artisterna och den

samtida publikken opplevde betydelsen av ordet och bilden som symboler" (s.77). Og i den andre artikkelen, "Ur teaterhistoriens bilderbok", skriver Bergman på samme måte at det gjelder at la forestillingen eller teaterformene i ulike epoker få leve om sitt liv - i vår fantasi (s.9). Det er nærliggende å anta at uttrykket "å leve om sitt liv" høytyder til Pär Lagerkvists drama "Mannen som fick leva om sitt liv", og at Bergman vil antyde en analogi mellom forfatterens kreative fantasibruk og forskerens re-kreative bruk av fantasien for å gjenskepe det som kunstnerene en gang skapte. I bakgrunnen for dette ligger en romantisk estetikk og hermeneutikk som ikke blir nærmere utviklet i Bergmans tekst. Det ville jo også ha vært uforenlig med hans nøktre positivisme å gå nærmere inn på slike ting, som altså viser seg å spille med i det skjulte i hans tekst. Brorparten av presentasjonen av teatervitenskapens forskningsfelt vies i stedet en klar og oversiktlig gjennomgang av teaterhistoriens kildemateriale (1. den litterære tekst, 2. ennå eksisterende rester fra forestillingene, 3. dekorskisser, kostumeskisser, regibøker, 4. bilder, 5. skriftlige dokument, erindringer, anmeldelser, teaterteoretiske arbeider m.v.) (s.82-97).

At det ligger en eller annen form for romantisk estetikk og hermeneutikk i bakgrunnen for Bergmans fremstilling må vi imidlertid la stå som en hypotese. Nærmere bestemt hvilke forståelsesmodeller og estetiske teorier som ligger i bakgrunnen som styrende elementer tilhører det som ikke blir belyst i denne teksten, ikke minst på grunn av avvisningen av "spekulasjon" og "tom teorëtisering" med alt det som dette medfører. At det ligger skjulte innslag bak teksten som styrende elementer kan en imidlertid konstatere av den enkle grunn at Bergman ikke selv gjør det som han sier at han skal gjøre. Når han skisserer noen stadier i Europas teaterhistorie i "Ur teaterhistoriens bilderbok", prøver han ikke å rekonstruere enkeltforestillinger. Det han gjør er å prøve å vise den europeiske teaters utvikling. Se på den første setningen i avsnittet om italiensk renessanse og barokk:

"Den romerska kyrkans senliturgiska spel under 1400-talet kan vara en l mplig  verg ng till den italienska ren ssansens teater, vars st rsta insats i det teaterhistoriska perspektivet var skapandet av den moderna teaterbyggnaden, vad vi kallar "hovteatern", och den illusionsskapande perspektivscenen med fonder och kulisser och hela det maskineri, som  nda till 1900-talets b rjan ju var allennar dande p  v ra teatrar." (S. 26.)

Her er det plutselig tale om "det teaterhistoriske perspektivet" - en størrelse som ikke blir nærmere beskrevet i den systematiske fremstillingen av hva teatervitenskap er. Her fremgår det altså at teaterhistorikeren selv fører med seg noe når han skal beskrive fortidens teaterliv, foruten den kildekritiske skolerthet som Bergman legger vekt på. Teaterhistorikeren fører med seg et "perspektiv" på de delene av fortiden som interesserer ham særlig. Det fremgår allerede av det korte sitatet ovenfor at det i dette perspektiv inngår blant annet en bevissthet om hva som er nytt i en epoke og hva som er videreføring av eksisterende tradisjoner. Og det fremgår også av sitatet på foregående side at det i perspektivbevisstheten også inngår kjennskap til teaterspesifikke ting som har sine egne betegnelser ("senliturgisk spill", "hovteater", "kulisser" etc.). Teaterhistorien har sitt eget språk, som delvis består av datidens egne faguttrykk, delvis av nåtidens teatervitenskapelige uttrykksrepertoar.

Når Bergman faktisk skriver teaterhistorie og ikke bare snakker om det å skrive teaterhistorie, er det fenomenene tradisjon og fornyelse som beskjeftiger ham. Helt er dette ikke fraværende fra den teoretiske presentasjonen. Når Bergman kritiserer den marxistisk inspirerte teaterforskningen og i korthet kritiserer gjenspeilingsteorien om forholdet mellom kunst og samfunn, så kommer han også inn på det som virkelig ligger ham om hjertet. "Kontinuitet och tradition å ena sidan och personligt nyskapande, förnyelse utöver

rådande normer å andra sidan kan inte gärna bortses från" (s.80). Men dette er et understatement. Det dreier seg ikke bare om noe som en ikke gjerne kan se vekk fra. Det dreier seg om det som er selve kjernen i historikerens virksomhet. Kjernen i historikerens virksomhet er ikke å gjenoppleve tidligere epokers opplevelser; dette fanger ikke det som er det vesentlige i den historiske virksomheten, som Wilhelm Dilthey fremhevet i begynnelsen av dette århundredet. (At Dilthey fremførte denne kritikken den gangen har ikke forhindret myten om gjenopplevelse og innfølelse fra å leve videre i den vitenskapsfilosofiske litteraturen. Når Carl G. Hempel kritiserte hermeneutikken i sin artikkel "The Function of General Laws in History" fra 1942, så var det nettopp denne foreldete og åpenbart uholdbare varianten som han tok opp. Og Hempels holdninger er typiske for en lange rekke vitenskapsteoretikere fra de siste 20 - 30 år.) Historikeren bruker de eksisterende restene fra eldre tider til å rekonstruere utviklingslinjer og ordne det empiriske materialet på en overskuelig måte. Også dette fremhever Bergman uten å dvele ved det. Det eksisterende kildematerialet "kan bli utgangspunkter for studier i ulike retninger, over t.ex. en skådespelaers, regissørs, dekoratørs liv och verk, stilforändringarna under en period (spelstil, regi, scendekoration)" og så videre (s. 81).

Her dukker et sentralt innslag i de estetiske disiplinenes begrepsrepertoar opp; begrepet 'stil' og 'stilforandring'. Hva er det teaterhistorikeren gjør når han foretar en stilanalyse eller beskriver et stilistisk utviklingsforløp? Det er en av oppgavene for vitenskapsfilosofien å gjøre rede for det.

I den hermeneutiske filosofiske litteraturen skriver en gjerne om den dobbelthet som karakteriserer all forståelse av andre epoker, samfunn, kulturer. I tverrkulturell forståelse dreier det som om forsøk på å forstå kulturelle fenomener som tilhører én forståelsesramme ved hjelp av en annen forståelsesramme. Historikeren står i sin samtid og ser tilbake på en fortid, og prøver å forstå fortiden i lys av sin samtid. (I den eldre hermeneutikken ble denne dobbelheten gjerne undertrykket ved hjelp av myten om historikeren som den usynlig nærværende i den rekonstruerte fortid. Idealet var å utslette seg selv og sine egne fordommer og alment sin egen forståelseshorisont, for fullstendig å kunne gå opp i en eldre tids verden (eller i en annen kultur som eksisterer nå, de tverrkulturelle problemene er de samme enten det dreier seg om diakrone eller synkrone tverrkulturelle forståelsesproblemer).) Det er et ledende synspunkt i Hans-Georg Gadamer's Wahrheit und Methode (Sannhet og metode), for å nevne et innflytelsesrikt arbeid fra den kontinentale

tradisjonen. (1960 og flere senere opplag.) Bevisstheten om at historisk arbeid har et slikt dobbelpreg er styrende for Kindermanns beskrivelse av hensikten med det teaterhistoriske prosjekt som han har viet tredve år av sitt liv til å gjennomføre. Teaterhistorikeren jevnfører det som har skjedd i løpet av de århundreder som den europeiske teatertradisjonen har eksister og "løfter frem det tidssymptomatiske og nåtidsrettede", skriver han på s. 608. Og han betoner at utvalget og fremstillingen av de historiske begivenhetene er avhengig av "den spørrendes ståsted" (s. 607). I Wahrheit und Methode løfter Gadamer frem spørsmål-svar-dialektikken, som han kaller det, som kjernen i humanistens virke. Og det er hva Kindermann også gjør, uten å vise direkte til Gadamer. Kindermann fremstiller seg selv som humanist. Han konstaterer at han lever i en tid som mangler et perspektiv på seg selv. Epilogen har undertittelen "Teaterhistorie i en aperspektivisk tid". Og dette vil han bidra til å forandre på. Begrunnelsen er det humanistiske credo: for å forstå seg selv må en forstå andre, for å forstå sin egen samtid må en ha noe å stille opp mot det nåtidlige, enten det nå er fortiden eller andre nåtidlige kulturer. Men forståelsen av det fortidige har en forrang. Vi er no lens volens flettet inn i historiske sammenhenger. Vil vi forstå hvorfor dagens teater ser ut som den gjør, er vi nødt til å gjøre oss fortrolig med dets historie.

Nøkkelbegrepene i den humanistiske selvforståelse som Kindermann gir uttrykk for er "å erkjenne seg selv" og "å forstå seg selv". "Å gjennomlyse fortiden er nødvendig i seg, det tilhører alle kulturnasjoners livsforutsetninger" (s.606).

På teaterområdet, og det samme må vel sies å gjelde for alle andre kulturelle områder i større eller mindre grad, er det som skjer nå "tosporet". Gammelt og nytt eksisterer ved siden av hverandre, eldre tiders dramatikkk presenteres omvekslende med nyere verker i dagens europeiske teaterliv. For å forstå det nye som noe nytt kreves det kjennskap til det gamle.

For å kunne utføre noe nytt på en selvbevisst og selvstendig måte kreves det kjennskap til det eksisterende. En trenger kjennskap til de "geologiske lag" som tilsammen danner de dramatiske og teatraliske fremtredelsesformene (s.607).

(På samme måte har den svenske bedriftsøkonomen Albert Danielsson understreket at en må se på det som skjer i de eksisterende bedriftene som resultatet av at det eksisterer en rekke historiske "sediment".) For å forstå sammenhengene kreves det "en sammenlignende klargjøring av utviklingslinjene", som Kindermann sammenfatter det i en konsis formel (s. 607).

Kindermann forsvarer en "nåtidsrettet historieoppfatning" (s. 609) og vender seg uttrykkelig mot attenhundretallets "historisme". Hva han legger i det mangetydige uttrykket "historisme" fremgår av utlegningen av Nietzsches "Om

historiens nytte og ulempe for livet" fra 1873. Historien tilhører den levende på tre måter, skriver Nietzsche: "den tilhører ham som handlende og strevende, som bevarende og forærende, og som lidende som trenger befrielse". Tilsvarende skiller Nietzsche mellom tre måter å forholde seg til historien på: den monumentale, den antikvariske og den kritiske. Den aktivt handlende kan la seg inspirere av historien, historien viser ham hva som er mulig, det er den monumentale måten å forholde seg til historien på. Nyttan av denne forholdningsmåten er at historien viser at "det store som en gang var mulig, dog var mulig og derfor kanskje kan bli mulig igjen". Faren er at dette historiesynet kan havne i gale hender med katastrofale følger, noe som vi kjenner temmelig godt fra vårt eget århundredes historie. Nyttan med den antikvariske holdning ligger i den pietet som det bestående blir pleiet og bevart med. Faren ligger i muligheten for at utvikling blir forhindret, historien opptrer som en lammende kraft, og det var den historistiske sykdom, ifølge Nietzsche, som Kindermann slutter seg til. Derfor trenges det også en kritisk måte å forholde seg til historien på. For å kunne leve må en også kunne frigjøre seg fra det fortidige, som jo også er resultatet av andres virringer, lidenskaper og feil (s.610).

På denne bakgrunn betoner Kindermann at teaterhistorikerens utvalgskriterium må være både "tidssymptomatiskhet" og "nåtidsrettethet". Kindermann fremhever at utvalget kan være nåtidsrettet både i positiv og negativ forstand. Teater og andre kulturelle fenomener utvikler seg aldri ensporet, der eksisterer alltid alternativer, motforestillinger og ledsagende faktorer (s.611). I dette synes det meg å ligge to ting: for det første at en historie alltid er et produkt av et individs arbeid (eller en gruppe individers arbeid) fra et bestemt ståsted, for det andre at det ville være galt å skrive historien om f.eks. det europeiske teaterets utvikling bare som forhistorien til den eksisterende teaterinstitusjonen. (Jfr. Thomas S. Kuhns kritikk av den naturvitenskapelige tendensen til å oppfatte historien som beretningen om hvordan dagens høydepunkt er blitt nådd, en "success story" som slutter med en selv (The Structure of Scientific Revolutions, 1962, 1970).)

Den teaterhistoriske oppgaven blir da ikke å gjenoppleve tidligere epokers teaterforestillinger. Oppgaven blir å fremskaffe en kritisk forståelse av teaterets utvikling, f.eks. gjennom å stille følgende to spørsmål: Hvorfor lykkedes det ene men ikke det andre? Hvorfor foregikk resepsjonen av teatralisk fremmedgods friksjonsfritt i noen tilfeller og bare under motstand eller overhode?

ikke i andre tilfeller ? (Kindermann, s. 613.)

Når Gadamer og andre hermeneutikere prøver å beskrive den dobbelhet som preger historikerens situasjon, griper de gjerne til metaforer som "horisontsammensmelting" og "spørsmål-svar-dialektikk". En måte å tydeliggjøre det som ligger i slike metaforer er å benytte seg av to begreper som er hentet fra Wittgensteins senfilosofi og den vitenskapsteoretiske litteratur som mer eller mindre tydelig er inspirert av Wittgenstein, begrepene 'praksis' og 'paradigme'. Alle våre handlinger er ledd i noe som en kan kalle for handlingstradisjoner eller instituerte handlemåter eller praksiser. Og hva en praksis er kan en klargjøre med hjelp av en type eksempel som Wittgenstein selv ofte brukte. Jeg sier "2,4,6,8" og ber deg fortsette. Du sier "10,12,14, og så videre". Jeg nikker og sier "Riktig". Det jeg gjorde når jeg sa "2,4,6,8" var å utføre en handling som styres av en temmelig enkel regel. Når jeg ba deg om å fortsette, viste du at du hadde oppfattet regelen riktig. De fleste av våre handlinger styres av mere komplekse regler enn i dette tilfellet. Og ofte er reglene av en slik karakter at det er nødvendig å vise til eksempler. Når jeg bruker ordet "grønn", involverer jeg meg også i regelstyrt virksomhet, men de regler som styrer bruken av

ordet "grønn" kan bare klargøres gjennom å vise til typiske grønn-tilfeller. Typiske tilfeller av dette slaget som styrer våre handlinger, innbefattet våre språkhandlinger, kaller Wittgenstein for paradigmer eller paradigmatiske tilfeller. Det er dette paradigme-begrepet som blir tatt opp og videreutviklet i den vitenskapsteoretiske litteraturen. Kjernen i det som Kuhn kaller for "paradigmer" i naturvitenskapelig forskning er de eksemplariske prestasjoner (i form av eksperiment og avhandlinger o.l.) som den videre virksomheten innenfor en disiplin bygger på, på en lignende måte som barnets videre bruk av ordet "grønn" må bygge på de eksemplariske tilfeller som det er kjent med. I en sofistikert og mangfasettert virksomhet som vitenskapelig forskning bygger det opp seg mange lag omkring denne kjernen av eksemplariske tilfeller. I en vitenskapelig disiplin inngår det f.eks. forestillinger om hva vitenskap er for noe, forestillinger om hvilke normer en bør holde seg til når en driver med vitenskap, forestillinger om verdens beskaffenhet i grove trekk (et vitenskapsideal, vitenskapelige normer og metoderegler, etiske regler, og et verdensbilde eller en ontologi). Akkurat den varianten av paradigme-begrepet som en finner hos Kuhn er det ikke nødvendig å svelge. Det var et redskap som han tilvirket innenfor rammen av et bestemt prosjekt, nemlig å skrive en mere adekvat vitenskapshistorie

for visse naturvitenskapers vedkommende enn hva som var mulig innenfor den logiske empirismens ramme.

De to generaliserbare poengene som er relevante f.eks. for teatervitenskapens vedkommende er følgende, alle handlinger er i en viss forstand regelstyrte, de inngår i forskjellige praksiser, og alle praksiser styres av paradigmer, ~~inn~~befattet eksemplariske tilfeller som konstituerer praksisen som en praksis av et bestemt slag. Den dobbelhet som Kindermann betoner kan da beskrives på følgende måte; det som er objektet for det teatervitenskapelige studium er serier av handlinger på et bestemt område (f.eks. den europeiske teaters utvikling fra Athén til våre dager); disse handlingene utgjør praksiser som styres av bestemte paradigmer; selve det teatervitenskapelige studium utgjøres likeså av serier av handlinger, praksiser, som styres av bestemte paradigmer ("klassiske arbeider" som alle må kunne, og så videre). Det vitenskaps-teoretiske arbeidet består i å klargjøre de paradigmer som styrer de praksiser som tilsammen utgjør teatervitenskapen som disiplin. Og en del av dette arbeidet består nødvendigvis i en klargjøring av hvordan de teatrale praksiser og paradigmer som er teatervitenskapens forskningsområde er blitt oppfattet innenfor de forskjellige teatervitenskapelige praksisene (med sine paradigmer).

22.2.83.

T.N.