



TOR HELGE ALLERN  
PROFESSOR I DRAMA, HØRSKOLEN I NESNA  
REDAKSJONSMEDELEM I DRAMA

# GLEDEDEN VED Å EFTERLIGNENE OG GJENSKAPE

I drama og teater kan glede også oppstå i møte med ting vi opplever som frastøtende. Dette er fordi vi gjennom mimesis glæder oss over å erklønne hvordan ting, hendelser eller personer virkelig er.

TEKST: TOR HELGE ALLERN

Barns glede ved å etterligne, herme og gjenta er velkjent. Det er en glede som oppstår i samspill med andre, og dreier seg blant annet om det å kunne mestre sine omgivelser. Barnet kan ikke imitere en modell uten at den er forstått – og det leker med modellen for å forstå den (Courtney 1968). Evnen til å imitere og gjenskape er en helt grunnleggende del av det å fungere som – og bli til et – menneske.

Imitasjon i betydningen "etterligning" er ikke dermed bare et annet ord for *mimesis*. I denne artikkelen kommenterer jeg ideen om *mimesis* som kilde til glede i dramatiske, ulike forståelser av *mimesis*, og hvordan *mimesis* kan knyttes til glede også i tema vi ellers opplever som frastøtende.

**Et grunnleggende trekk ved mennesket.**  
"Barns vilje til herming og imitasjon blir dermed stående som en essensiell faktor ved innngangen til enhver menneskelig", sier biologen Markus Lindholm (2012). Han viser

blant annet til at såkalle "glvebarn", med den usikkerhet slike fortellinger er behøvet med, avdekker hvordan grunnleggende menneskelige funksjoner, som opprørt, ganges og språk, ikke utvikles av seg selv. De utvikles og må gripes av hvert enkelt individ, som en respons på sine omgivelser. Små barn er nærmest slaver av imitasjonen, sier han. De absorberer alle inntrykk og overtar handlingsmønstre uten nærmere vurdering. Dette indikerer, konkluderer Lindholm, at det ikke finnes noe slikt som "naturnærsket", eller en slags utlitrstand av det egentlige menneske.

*Mimesis* er også en grunnleggende del av den vestlige teatertradisjonen. I følge Aristoteles er det to årsaker til diktetkanten; den midtledige *frøngen til og glæden over mimesis*. Begge deler er direkte knytta til menneskets allmenne trang til og glede over erkjennelse.

Diktningens to årsaker er i følge Aristoteles dehdusjoner fra et felles, overordna premis:

den aktivitet som er spesifikk for mennesket og som er vanlig fra det er barn, *mimesis*. Derfor må mimetisk virksomhet være en aktivitet som gjør mennesket til menneske.

*"Årsaken er nettopp denne at det å vinne erkjennelse er den største glede, ikke bare for filosofene, men også i like høy grad for alle mennesker; selv om de bare lite lar del i denne glede (Aristoteles 1989: 25)".*

*Mimesis* oversettes ofte med etterligning, basert på den latinske oversettelsen *imitatio*. Til tross for at slike oversettelser mer enn antyder "kopiering", er det en ubrotet oppfatning at det ligger noe mer i Aristoteles' forståelse av *mimesis* (Stigen 1996: 34).

Aristoteles ser kombinasjonen mellom *mimesis* og *techné* som det spesielle ved erkjennelse i kunst, og trekker inn høyte- og lyrespill for å illustrere hva han forstår med *mimesis*. Begrepet er likevel et typisk trekk ved all kunst (Aristoteles 1989: 25).



IKKE BARE ALVOR: Brecht mener vi finner glede i å erklønne ting slik at vi kan gripe inn overfor dem, ved vil si forandre dem. Bilde fra *Thautte Unionsjensetting* i Wösten (Die Blauen) av Brecht, New York, 1955



BEKJENNELSE: *Parasit* er mest nyttig når det er underholdende, og det må også underholde når det skal å være morsok, i følge Brecht. Bilde fra *prentilligen* Mann ist Mann ved Berlin Volksbühne, 1927. Bilde: Erich Engel.



OPPHØYER KUNSTEN: Når Aristoteles i motsetning til Platon aksepterer at kunsten er en særegen erkjennelsesform, gjør han det ved å nedgjøre mimesis-begrepet, og knytter det til kunstens emosjonelle virkning. *Katarsis (Plato and Aristotle av Raphael)*

## EVNEN TIL OG GLEDEN OVER MIMESIS HAR I FØLGE ARISTOTELES SINE RØTTER I MENNESKETS HØYESTE, DET VIL SI INTELLEKTUELLE, NATUR.

Aristoteles' påpekning av musikk som sentral mimetisk kraft, viser at *mimesis* i minst like stor grad må knyttes til musikk som til tragedien. Dette poenget er utgangspunktet for Walter Kaufmanns kritikk av iden om *mimesis* som imitasjon. Han mener også overrettelser som «representasjon» er utilfredsstillende. Kaufmann (1992: 38) kan vanskelig se at musikk «mimere» kopierer/representerer handlinger, karakterer eller motvirkende kvaliteter borte enn andre kunsterformer. Er musikk imitativ i det hele tatt? spør han. Når Aristoteles viser til at musikk er den mest mimetiske av all kunst, er det ikke fordi den «etterligner», men fordi musikk betyr størst *forvandling* av virkeligheten (Allen 1979: 119).

John Allen (ibid) delinerer *mimesis* som "an act of recreation" – og jeg ser "recreation", eller "gjen-skapning" som den mest dekkende oversettelsen av Aristoteles' begrep. Aristoteles' perspektiv utelukker likevel ikke at *mimesis* kan ha flere betydninger.

Det mangetydige ved *mimesis*. Antikkens grekere synes å ha hatt utpreget sans for ord med flere betydningssivå, og det gjelder ikke minst Aristoteles. Mangertydighet åpner ikke bare for ordspill, men fanger også distanserende. Khusi Rahm viser til at navnet *Oidipus direkte oversatt* betyr "klumpfot", og henspiller på at den unge *Oidipus* ble naglet til fjellet *Kithairon* da han ble satt ut for å dø. Men ordet inneholder også det greske ordet *oidé*, "jeg har sett" = "jeg vet". *Kong Kamskap* hyder mer besnærende enn *Kong Klumpfot*. Betydningen av *Kong Oidipus* ligger et sted mellom *Kong Klumpfot* og *Kong Kamskap*, der vi si i spenningen mellom intellektuell og fysisk størrelt og svakhet. Den antatt kløke er av og til den mest uventede, og spesielt i forhold til sine nærmeste.

Jeg forstår *mimesis* som en kombinasjon av gjen-skapning og etterligning, og for Aristote-

les mer det første enn de siste. Men hva er det i så fall en gjen-skapning av? Begrepet gjen-skapning viser at det med Aristoteles (og iden om *poiesis*) har kommet noe tillegg til myrens ystiske gjen-konst og Platons kopi-av-ideer: menneskets evne til å skape og korrigere for naturens utfullkommenhet. Gleden ved *mimesis* finnes også i spillet mellom ulike betydningssivå.

Aristoteles syn på *mimesis* står i kontrast til Platons posisjon: anti-*mimesis*. For Platon er *mimesis* knytta til steder ved vår sansing. Fordi vi ikke har noen direkte tilgang til det vi sanser, er det vi sanser bare utfullkomme versjoner av tingene. Kunsten etterligner den sansbare verden, og derfor er dens høyest upålitelig. Kunstens imitasjon er dessuten skadelig, og åpner for det kreative, ustabile og truende.

Når Aristoteles i motsetning til Platon aksepterer at kunsten er en særegen erkjennelsesform, gjør han det ved å redde/omvende *mimesis*-begrepet, og knytter det til kunstens emosjonelle virkning. *Katarsis* (Schäpfer 1968: 58). I stedet for som Platon, å se kunsten som tredjengangs fordi den er mimetisk, gjør Aristoteles det mimetiske ved kunsten til det viktigste kriterium for kunstens erkjennelsesmessige potensial.

*Mimesis, katarsis og glede*. Den mytiske tradisjonen var utpreget imiterende. Man likte å danse det man hadde danset før, og å danse det man hadde danset før. Man likte å bruke de samme ordene som var brukt før i stedet for hverdagslige og mer moderne ord. Når ritualer «kopierer» en mytisk handling, er det ved å bryte med det hverdagslige i brukten av ord og gester. Det skaper både distanse og en magisk atmosfære, og er et fenomen vi kan kjenne igjen i dramaatikket blant annet i Trøndelag og Nord-Norge: det er forskjellig *dialekt* i leken (filosof) og i for-handlingene om leken (likes-filosof). Det går en

forståelse av *mimesis* i en retning som Aristoteles fullfører: *mimesis* som estetisk kategori. I slike sammenheng, som barns lek, blir ikke gjen-takelser eller gjen-skapning opplevd som kjedelig, men er knyttet til glede.

Diktning/legemliggjør den tpe letthet, eller fornygelse og hellighet, som kjennetegner dionysiske spill og lek både i den milde, estetiske og den voldelige, fargerike skikkelsen. Dette perspektivet på *mimesis*'s understruktes av Gerald Else (1967). Aristoteles har utviklet og forandret *mimesis* fra et begrep som opprinnelig betydde troverdig kopiering av ting som har eksistert før, eller i en annen verden, til å bery en skapelse av ting som aldri har eksistert, eller som, hvis det ikke har eksistert, er tilfeldig innfor den diktneriske prosessen (Else 1967: 322).

Det at Aristoteles argumenterer for tregden som filosof (det som kunne ha skjedd), underbygger en tolkning av *katarsis* som både estetisk og emosjonelt begrep. Det antyder at for Aristoteles dreier *katarsis* seg ikke om å trøste ut følelser, men heller å forberede vår evne til å alle slike emosjoner. Dermed kan *katarsis* også føre til glede. En slik tolkning går også menning til Schäpfers oppfatning av at Aristoteles bruker *katarsis* i en ny, estetisk betydning.

Vi ser igjen at Aristoteles tar mange av sine begrep fra en tidligere tradisjon, og fornyer dem, slik at de passer inn i en ny sosial kontekst – og med sin egen filosofi. En slik begrepsbruk gir også begrepenne en egen dynamikk, fordi de peker på flere mulige betydninger. Deklar oss bevegelse oss fra et enkelt skema om lykke og ulykke, rettferdighet og urettferdighet, der lykke ikke alltid er det verste og kan slyse, og der lykke ikke alltid er det beste (Murray 1977: 66).

Kritikk av *mimesis*. Modernismens brudd er forskjellig *dialekt* i leken (filosof) og i for-handlingene om leken (likes-filosof). Det går en



LIDELSE ER IKKE ALLTID ER DET VERSTE SOM KAN  
SKJE, OG LYKKE ER IKKE ALLTID DET BESTE

Den minste tradisjon og ideen om å representere virkeligheten ved å imitere den. Formalisme og modernistisk kunst ønsker ikke å skape en illudert virkelighet, men søker en dypere sannhet.

Med dekonstruksjon og sen-moderne tenkemåter oppblåses klassiske ideer om at det finnes en essens eller bakenforliggende struktur, noe opprinnelig. Den retter i stedet oppmerksomhet mot det som fortelles (*diegesis*), måten det fortelles på, hvem som forteller og fra hvilket perspektiv det fortelles (Pavis 2006: 23). Den kritiserer den minste tradisjon for å dekke over maktforhold og bekrefte den eksisterende orden.

Med et blikk til Aristoteles sier Brecht at vi finner glede i å erkjennne ting slik at vi kan gripe inn overfor dem, det vil si forandre dem. Brecht peker på, den glade erkjennelse kan vekke i oss, har en ideologisk dimensjon. Det kan bekrefte eller utfordre den eksisterende orden. Selv om Brecht beskriver det episke teater som anti-aristotelisk, er Brechts kritiske leert mer et oppgjør med samtidens borgerlige illusjonsteater og det romantiske teateret til Goethe og Schiller, enn med aristotelisk dramaturgi (Allem 2003).

La oss innføre alle dramatiske søstre, sier Brecht, ikke for å skape «integrerte kunstverker», der alle går slipp på seg selv, og blir tapet, men slik at de sammen med dramaet kan fremme den felles oppgaven på ulike måter. På denne måten kan de utvikle en felles distanse (Verfremdung).

Brechts teaterstyrt er, til tross for noen likheter, også i strid med Aristoteles. Det gjelder for eksempel ideen om at teatrets utvikling skal fremme en sosialpolitisk identifikasjon og *katharsis*. Men Brecht nyanserer tidligere kritikk. Han understreker gang på gang den nære forbindelsen mellom underholdning, viten og moral. Teatret er mest nytt-

tig når det er underholdende, og det må også underholde når det søker å være moralsk. Deres moraliske teater, ikke er underholdende, blir det forringet, sier Brecht, og det samme gjelder for læring. Det er ikke lenger noen fordommende avvisning av *katharsis*:

“... the catharsis of which Aristotle writes – *cleansing by fear and pity*, or from fear and pity – is a purification which is performed not only in a pleasant way, but precisely for the purpose of pleasure” (Willet 1991: 73)

I likhet med Aristoteles legger Brecht vekt på gledens ved å lære, og finner at denne gleden er knyttet til mange ting. Deresom det ikke var en slik menighet i læring, ville hele teatrets struktur vært helt uegnet for læring. “Teatret remains theatre even when it is in-structive theatre, and in so far as it is good theatre it will amuse” (Willet 1991: 73).

*Mimesis* av det fasettende. I enkelte av mine prosessdramma har jeg merket meg dekommentarer om at «dette var artig», til og med i arbeid med tragiske situasjoner – som et foreop, om føde-gjettene i Vilnius under 2. verdenskrig. Det er blant annet vist til en scene som foregår i en slynge der menn og kvinner sitter hver for seg. Flere av elevene merket seg denne hendelsen, og merket lærte dem, som noe spesielt, nærmest autentisk, ved vår framstilling. «Jeg synes det var ganske interessant. Jeg viste jo om konsentrasjonsleirer og sånt, men nå ble det mer konkret, hvordan de hadde det».

En fabrikkscene i dette foretøpet (Allem 2007) ble kommentert av elever på lignende måte: «Det var ganske artig det rollespillet på fabrikk, det var det. Så fikk vi jo opp-levelse litt ... nei, jeg var ikke. Det med jøden, og hvordan de ble behandlet».

Opplevelsen av at tragiske og dype alvorlige situasjoner var «artige», illustrerer at elevene har følt en viss distanse. De har hatt en viss innlevelse, og opplevd dette som ekte, samtidig som de har vært klar over at «dette var et spill». Det er en dobbelhet som man kan oppleve i lek og spill, og som Vygotskij (1978, s. 549) har formulert slik: den lekende kan like som pasient og fryde seg som lekende. Det er en glede ved *mimesis* som vil følge Aristoteles også kan oppleve ved å erfare det vordne, stygge og morbide.

Aristoteles viser til at vi kan glede oss over reproduksjoner til og med av de mest forstærkede og fasettende objektene. Det Aristoteles forsvaret er ikke bare at vi kan føle glede av å lære om hvordan ting hender, eller personer er, og at denne gleden hegger sammen med våre menneskelige evner, men først og fremst at dette (evnen til og gleden over *mimesis*) har sine røtter i menneskets høyeste, det vil si intellektuelle, natur (Blase 1967, s. 130).

Det å kalle en alvorlig spillsituasjon for «artig», svarer til Aristoteles' idé om at vi kan kjennne glede også over det vi opplever som fasettende. Det at elever kan oppleve en situasjon eller et foreop som artig, betyr ikke at elevene har et overladisk forhold til foreop eksperiment/foreopdrift. Det som er artig, er ikke musikken behandling av jøder, men å lære om dette i en foreop setting. Det å kalle sammen læring og glede er noe av dramaets potensial, og utfordring.

Slike erfaringer og refleksjoner er ikke selvsagte. Den minste tradisjon er deasistens, men det forundret med en hegemonisk diskurs. Det er likene av dynamik i Aristoteles' *mimesis*-begrep, som mange kritikkere utveiler. Den nødvendige kritikken av essensialisme og universelle sannheter bør ikke selv se bort fra flertydigheten i *mimesis*-begrepet, og den estetiske distansen som det kan åpne for.



MANGETYDIG: *Bevillingen av Herodes Ophelia* ligger et sted mellom *Idamante og Karmelita*, det vil si i grenselandet mellom middelalder og nyklassisisme og mellom Aristoteles' og Brechts gleder. Ophelia er en rolle som ble opprinnelig skrevet av Shakespeare i 1798. (Christened Museum of Art)

**LITTEARUR:**  
ALLEN, A. (1979). *DRAMAS IN SCHOOLS: ITS THEORY AND PRACTICE*. LONDON: HENRI MANN EDUCATIONAL BOOKS.  
HENRI MANN EDUCATIONAL BOOKS.  
ALLEN, T. M. (2003). *DRAMA AND ERKJENNELSE, EN UNDERSEKELSE AV FORHOLDET MELLOM DRAMATURGI OG ERKJENNELSE*. DRAMA OG DRAMATURGI (TRONDHØIM), DRAMATURGI OG ERKJENNELSE (TRONDHØIM), DRAMATURGI OG ERKJENNELSE (TRONDHØIM).  
CICILIA DIAMANTIS (2014).  
BRECHT, B. (1997). A SHORT ORGANUM FOR THE THEATRE. WILLET, J. (ED). BRECHT ON THEATRE: THE DEVELOPMENT OF AN AESTHETIC. LONDON: METUEN DRAMA (UTGAVE 1964).  
BRECHT, B. THEATRE FOR PLEASURE OR THE DEVELOPMENT OF AN AESTHETIC. LONDON: METUEN DRAMA (UTGAVE 1964).  
HEJUN DRAMA (UTGAVE 1964).  
COURTNEY, R. (1981). *PLAY, DRAMA & THOUGHT: THE INTELLECTUAL BACKGROUND FOR DRAMA IN EDUCATION*. LONDON: CASSER & COLER.  
EASE, G. (1987). *AND OTHER POETICS: THE PLAYERS' POINT OF VIEW*. BIRMINGHAM: THE UNIVERSITY OF BIRMINGHAM PRESS.  
KAUFMANN, W. (1992). *TRAGEDY AND PHILOSOPHY*. PRINCETON, NJ: PRINCETON UNIVERSITY PRESS. (UTGAVE 1988).

LINDHOLM, M. (2012). *EVOLUTION NATURENS KULTUR-HISTORIE*. OSLO: SPARFACUS.  
MORRAY, G. (1987). *THE CLASSICAL TRADITION IN POST-WAR BRITAIN*. LONDON: ROUTLEDGE.  
HOPKINS, M. (2007). *THE CHARLES BARNETT PRESS*.  
PAVIS, P. (2006). *ANALYZING PERFORMANCE: THEATRE, DANCE AND FILM, AND ABBOR: THE UNIVERSITY OF MICHIGAN PRESS*.  
PLATO (1996). *THE REPUBLIC*. ADLER, M. (ED). GREAT BOOKS OF THE WESTERN WORLD. CHICAGO: ENCIKLOPEDIA BRITANNICA, INC.  
TODD, J. (1992). *GREEN THEATRE*. LONDON: ROUTLEDGE.  
SCARRETT, E. (1989). *PREFACE TO AESTHETICS*. LONDON: GEORGE ALLEN & UNWIN LTD.  
STREHN, A. (1986). *INNUENDO*. I: *HARTNACK, J. OG SLICK, J. (EDS) DE STORE TÆNKERE*. ARISTOTELES, (ØSTBYGAARD, NUNSGAARD VYGGSTAD).  
VYGGSTAD, L. (1989). *PLAY AND ITS ROLLEN IN THEATRE AND DEVELOPMENT OF THE CHILD*.  
ET AL. *PLAY – ITS ROLLEN IN DEVELOPMENT AND EVOLUTION*. NEW YORK: BENJAMIN SCHMIDT.  
WRIGHT, E. (1989). *POST-MODERN BRECHT: A RE-PRESENTATION*. LONDON: ROUTLEDGE.

GIR GLEDE ØKT  
MOTIVASJON OG  
KREATIVITET?



**GRY  
LILLE-HOMB**  
LÆRER I OSLO MUSIKK-  
OG KULTURSKOLEN, AVD. FOR  
DANS/TRIATLON (MUNKELV)  
DANS/TRIATLON

Kan du beaktre en gang du opplevde  
spontan glede når du jobbet med drama?  
Og: Hva var dette forvaktet av?

Den kulturelle skolesekken: Midt i en danseøkt  
Jeg har en ny gjeng 3. klassinger. Bama  
jobber sammen i par, med balanse, vektedans  
og små akrobatiske elementer. En gutt løper  
rundt, med en assistent hengende etter seg.  
Det ser ikke ut som det er noe nytt, men et  
«rimete» han girme vil bli kvitt.  
Jeg spør om han kan jobbe sammen med  
jeg. Vi utforsker balanse, og vektens med-  
løp oss. Så kommer øvelsen, å stå oppå  
mitt kne med begge beina, mens jeg holder  
hendene hans.

“Fint! Prøv å strekk kroppen ut, stol på beina  
dine.” Jeg ser han i øynene. Han klaver det!  
“Ok, jeg bulder deg, du kan stole på meg.  
Prøv nå å slipp den ene hånden rolig ut  
og si hoppa!”  
Han klaver det.

Hale kroppens basus har følelsen av å mestre.  
Hans har iltsson vokst en liten en allerede  
denne timen.

Han hopper ned, smur seg til sidemannen  
og sier gjad, “Hei skal vi jobbe sammen? Jeg  
kan vise deg.”

Jeg kanner en utrolig glede over å se  
hvordan denne muligheten til mestring  
og kjennskap til egen kroppsbekjennelse  
muligens gjort han til en annen gutt  
enn da vi startet. Jeg tryder meg.

*Engvænen fortsetter på side 21*