

Peripeti nr. 13

Det tragiske

Redaktionelt forord (3)

VIDENSKABELIGE ARTIKLER:

Skæbnefigurer

Isak Winkel Holm (5)

Ødipus vor samtidige

Christian Dahl (21)

Den tragiske cæsur

Jørn Erslev Andersen (33)

Den tragiske æstetik

Anne Birgitte Richard (45)

Angles in America

Mia Rendix (57)

Efter Franklins drage

Mads Thygesen (71)

Medlidenvækkende

Jacob Lund (85)

ESSAYS:

Portrættet: Signa

Alette Scavenius og Kim Skjoldager-Nielsen (99)

Værket: Reine Hexerei

Jens Christian Lauenstein Led (111)

Tragediens død?

Birgitte Hesselaa (117)

Tragedier i Berlin

Tanja Diers (125)

En forestilling om forstillelse

Annelis Kuhlmann (135)

Anmeldelser (145)

Peripeti

© Peripeti og forfatterne

TEMAREDAKTION

Janicke Branth, Birgitte Hesselaa, Mia Rendix og Mads Thygesen.

REDAKTION

Erik Exe Christoffersen (ansv.), Janicke Branth, Falk Heinrich, Mads Thygesen, Thomas Rosendal Nielsen, Birgitte Hesselaa, Laura Schultz, Solveig Gade, Michael Eigved, Jens Christian Lauenstein Led, Thomas David Kragebæk, Louise Ejgod Hansen, Kjersti Hustvedt.

Layout: Christian Brink Christensen, Thomas David Kragebæk og Mads Thygesen

Omslag: Die Möwe (Deutsches Theater, 2008). På forsiden: Maike Droste, Kathleen Morgeneyer og Christoph Franken. Foto: Matthias Horn. På bagsiden: Corinna Harfouch og Alexander Khoun. Fotografierne er gengivet med fotografens tilladelse.

Tryk: Werks Offset

Oplag: 500

ISSN: 1604-0325

Peripeti udgives af Afdeling for Dramaturgi (Aarhus Universitet) i samarbejde med Teatervidenskab (Københavns Universitet) og Dramatikeruddannelsen (Aarhus Teater). Tidsskriftet udgives med støtte fra Forskningsrådet for Kultur og Kommunikation. Alle temaartikler er fagfællevaluerede.

REDAKTIONSADRESSE

Peripeti
Afdeling for Dramaturgi
Institut for Æstetiske Fag,
Aarhus Universitet,
Langelandsgade 139,
DK – 8000 Århus C.
E-mail: aekexe@hum.au.dk

BESTILLING OG ABONNEMENT

peripeti@hum.au.dk
Abonnement (to numre): 150 kr.
Løssalg 100 kr.
Internet: <http://www.peripeti.dk>

Redaktionelt forord

Vi har hermed fornøjelsen af at præsentere Peripeti nr. 13, der meget passende behandler temaet »Det tragiske«. På baggrund af de seneste års diskussion af tragedien og det tragiske har redaktionen fundet det interessant og nødvendigt at udgive en publikation om det tragiske. Vi har bedt forfatterne om at lægge vægt på to temaer. For det første ønskede vi at præsentere artikler, hvor forfatterne fremsatte og diskuterede forskellige filosofiske tilgange til det tragiske. For det andet ønskede vi analyser af samtidsteater og -dramatik, som gik i dialog med den tragiske genre. Det har givet anledning til syv forskningsartikler, som alle beskæftiger sig med temaet »Det tragiske«

I dette nummer belyses temaet således ud fra to overordnede perspektiver, idet vi præsenterer såvel teoretiske som analytiske forskningsartikler. I den første del af temanummeret præsenterer vi en række artikler, hvor forfatterne først og fremmest behandler emnet i et teoretisk og filosofisk perspektiv, mens anden del lægger vægt på konkrete iscenesættelser og teaterstykker som knytter an til tragedien og det tragiske. Dette temanummer demonstrerer således, at temaet, det tragiske, kan belyses ud fra mange interessante teoretiske perspektiver, og artiklerne viser samtidig, at spørgsmålet om genrens aktualitet stadig optager teoretikere og udøvende teaterkunstnere.

Første del, den teoretiske, indledes med Isak Winkel Holms artikel »Skæbnefigurer«, hvori han diskuterer tragedieskæbnen som symbolsk form hos Søren Kierkegaard. Christian Dahls artikel »Ødipus vor samtidige« sætter Christoph Menkes tragedieteor i perspektiv, og herefter følger Jørn Erslev Andersens artikel »Den tragiske cæsur« som behandler Friedrich Hölderlins analyser af Sofokles. Den teoretiske del afsluttes af Anne Birgitte Richards »Den tragiske æstetik«, hvor hun belyser forholdet mellem følelser, krop og fællesskab med udgangspunkt i analyser af såvel klassiske tragedier som moderne fortolkninger af genren.

Anden del, den analytiske, indledes med Mia Rendix' analyse af »Angels in America«, som behandler amerikanske dramatikere Tony Kushners monumentale værk *Angels in America: Millennium Approaches and Perestrojka* fra hhv. 1992 og 1993. Herefter følger Mads Thygesens artikel »Efter Franklins drage«, hvor samtidsdramatikken betragtes gennem George Steiners teori om tragediens død. Den analytiske del afsluttes af Jacob Lunds artikel »Medlidenvækkende«, hvori han diskuterer forholdet mellem tragediedigtning og historieskrivning med udgangspunkt i en analyse af Jens Albinus' iscenesættelse af Primo Levi romanen *Hvis dette er et menneske* (Det Kongelige Teater, 2010).

Essaydelen indledes med portrættet og værket. Portrættet af scenekunstgruppen »SIGNA« er denne gang skrevet af Kim Skjoldager-Nielsen og Alette Scavenius. I »Værket: Reine Hexerei« skriver Jens Christian Lauenstein om Jürgen Gosch' iscenesættelse af *Mågen*.

Herefter følger en samtale om »Tragediens død?« mellem Birgitte Hesselaa og Steen Sidenius. Tanja Diers har skrevet »Tragedier i Berlin«, hvor hun ser nærmere på tre tragedieiscenesættelser på Volksbühne i Berlin. Og endelig har Annelis Kuhlmann skrevet et essay, »En forestilling om forstillelse«, om Lars Norén iscenesættelse af Ordet på Det Kongelige Teater.

I sin anmeldelse »Postavantgarde og postmarxisme« ser Elin Andersen nærmere på Henrik Kaare Nielsens og Karen-Margrethe Simonsens antologi *Æstetik og Politik - analyser af politiske potentialer i samtidskunsten* (Klim 2008). Til slut diskuterer Erik Exe Christoffersen to bøger af Anders Fogh Jensen, nemlig *Projektsamfundet* og *Projektmennesket* (Aarhus Universitetsforlag, 2009).

God læselyst.

Skæbnefigurer

Tragedieskæbnen som symbolsk form hos Søren Kierkegaard

Af Isak Winkel Holm

Kampen mellem frihed og nødvendighed er kun virkelig til stede, hvor nødvendigheden undergraver viljen selv, og hvor friheden bliver bekæmpet på sin egen grund.

- F.W.J. Schelling

Ved Goethes og Napoleons berømte møde i Erfurt i 1808 blev der blandt andet drøftet tragedier. Napoleon brillerede med sit kendskab til den franske tragediescene, men brød sig ikke om at teaterstykkerne afveg fra »natur og sandhed«; ikke mindst var han utilfreds med de såkaldte skæbnedramaer: »'Hvad vil man med skæbnen nu om dage,' sagde han, 'politikken er skæbnen.'«¹ I den moderne verden skaber menneskene selv deres historie; derfor er der noget håbløst umoderne over at skrive teaterstykker om guddommelige skæbnemagter. Ligesom Napoleon var utilfreds med skæbnedramaet, har mange tragedieforskere fra Aristoteles og frem været om ikke utilfredse, så i hvert fald utilpasse ved tragedieskæbnen. Koret af gamle thebanske mænd fra Sofokles' *Antigone* forklarer Antigones problemer ved at henvise til labdakide-slægtens skæbne:

Thi rystes et hus for en synd af guders straf,
arves forblindelser voksende ned
igennem hvert led som en storm fra nord der går
hylende hen over svulmende hav.²

Korets billedsprog er usædvanlig smukt, men det er nok de færreste moderne mennesker der ville acceptere deres forklaring. Nu om dage lader menneskelivets problemer sig ikke føre tilbage til en dyster skæbnemagt der hjemsøger en bestemt familie på grund af en forbrydelse flere generationer tilbage, heller ikke selvom den sammenlignes med en nordenstorm.³ Ordet skæbne kan måske til nød bruges i popsange og romantiske komedier, men uden for intimitetens beskyttede bolig har det mistet enhver forklaringskraft. Friedrich Hölderlin skriver et sted at det er vores svaghed som moderne mennesker at vi er »skæbneløse« eller på græsk dusmoron (*dysmoron*),⁴ et ord som han selv har lavet ved at negere navnet for de græske skæbnegudinder, moirerne, der åbenbart har forladt os. I en dysmoronisk og defataliseret verden er tragedieskæbnen ikke kun et kulturhistorisk, men også et konkret dramaturgisk problem, for det er vanskeligt at iscenesætte et teaterstykke der insisterer på at forklare de dramatiske begivenheder med et forældet forestillingsmønster.

Hos Søren Kierkegaard er tragedieskæbnen imidlertid ikke forældet teologisk pynt, men et påtrængende problem. I sin læsning af Sofokles' *Antigone* i *Enten-Eller* (1843) fokuserer

Kierkegaards forfatterpseudonym, æstetiker A, netop på den form for skæbne der handler om nedarvet skyld. Periodens dominerende tragedieopfattelse var G.W.F. Hegels, og han rettede en skarp kritik mod den spagfærdige gammelmandsresignation i korets skæbneopfattelse og valgte i stedet fokusere på tragediens kollision mellem familiens og statens retsformer.⁵ Kierkegaards æstetiker distancerer sig polemisk fra Hegel ved netop at insistere på skæbnen, hvilket i alt væsentligt får ham til at gentage tragediekorets skæbneteologiske forklaring på Antigones ulykker da hun overskrider statens love og begraver sin bror Polyneikes:

Sees dette som et isoleret Factum som en Collision mellem søsterlig Kjærlighed og Pietet og et vilkaarligt menneskeligt Forbud, saa vilde Antigone ophøre at være en græsk Tragedie, det var et aldeles moderne tragisk Sujet. Det, der i græsk Forstand giver tragisk Interesse, er, at i Broderens ulykkelige Død, i Søsterens Collision med et enkelt menneskeligt Forbud gjenlyder *Oedips* sørgelige Skjæbne, det er ligesom Efterveerne, Oedips tragiske Skjæbne, der forgrener sig ud i hans Families enkelte Skud. (SKS 2,155)

Ligesom Sofokles' skæbnefromme tragediekor opfatter æstetikerens tragedieskæbnen som en kollektive ulykke der breder sig ud til de enkelte familiemedlemmer. Men selvfølgelig tror hverken æstetikerens eller Kierkegaard på de objektive skæbne magter på samme måde som det antikke kor. Som regel bruger Kierkegaard ordet skæbne som ét blandt flere synonymer for de meningsløse tilfældigheder der hører hjemme i den udvortes verden uden for inderligheden, eksempelvis når han i flæng taler om »Lykke, Ulykke, Skjæbne, umiddelbar Begeistring, Fortvivlelse«, osv. (SKS 7,332). Hos Kierkegaard er det religiøse rykket indenfor i subjektets udstrækningsløse inderlighed, og denne subjektivering kunne man godt beskrive som en radikal defatalisering af kristendommen.

Men hvorfor så? Jeg vil forsøge at forklare Kierkegaards interesse for tragedieskæbnen med to teser. Min første tese vil være at Kierkegaard bruger tragedieskæbnen som symbolsk form. Den tyske kantianer Ernst Cassirer beskriver de symbolske former som et kollektivt repertoire af kulturelle forestillingsmønstre der fungerer som mulighedsbetingelser, dvs. som nødvendige kognitive skemaer for den menneskelige erkendelse. At sige at tragedieskæbnen hos Kierkegaard er en symbolsk form, er at sige at den ikke skal forstås som teologisk indhold, men som kulturel model. Med afsæt i Cassirers teori om de symbolske former har idéhistorikeren Hans Blumenberg argumenteret for at forstå sekulariseringsprocesser på den måde. Når et teologisk motiv som eksempelvis skæbnen genbruges i den moderne verden, er der ikke tale om en uforanderlig tankesubstans der »omsættes« til nye former, men snarere om en tankestruktur der »ombesættes« med nyt indhold.⁶

Min anden tese vil være at Kierkegaard bruger tragedieskæbnens symbolske form til at forstå subjektets relationalitet. Dette begreb har jeg hentet hos den amerikanske filosof Judith Butler, der for ganske nylig har foreslået det som en betegnelse for subjektets afhængighed af primære anerkendelsesrelationer, ikke mindst dets udsathed over for forældrene. »At the most intimate level, we are social,« skriver Butler *Precarious Life* (2004),⁷ og i *Giving*

an Account of Oneself (2005) karakteriserer hun denne basale socialitet som »a way of being constituted by an Other that precedes the formation of the sphere of the *mine* itself.«⁸ Det Kierkegaard taler om når han taler om skæbnen, er denne dunkle zone af irreducibel afhængighed hos det ellers uafhængige og autonome subjekt, vil jeg argumentere for. Ligesom Napoleon sekulariserer skæbnen ved at oversætte den til politik, sekulariserer Kierkegaard den ved at oversætte den til subjektfilosofi.

Sammenhængen mellem de to teser kan formuleres i et billede: skæbnens symbolske form kan man forsøge at forestille sig som en konkylie der er skabt af en bestemt type havsnegl, men som efter den teologiske snegls død ligger tom og disponibel på havbunden; subjektets relationalitet er da den eremitkrebs der finder den ledige konkylieskal og bruger den til noget. Spørgsmålet er hvad den slags tomme konkylieskaller kan bruges til.

Skæbnen inkognito

Den indviklede titel på æstetikerens foredrag om Sofokles' *Antigone* er »Det antike Tragiskes Reflex i det moderne Tragiske«. I første omgang er det en god idé at fokusere på ordet *refleks*. Når Kierkegaard taler om refleks over andre steder, klinger den konkrete betydning af ordet – en afspejling eller en tilbagekastet lysplet – gerne med i metaforen.⁹ Hvis man insisterer på denne metaforiske betydning, handler *Antigone*-foredraget om det spejlbillede der opstår når den antikke verdens skæbnetro projiceres op på den moderne verden. Det drejer sig altså ikke om Batman selv, men om det bat-tegn der bliver kastet op på undersiden af skyerne. Mere teknisk formuleret er det afgørende ikke skæbnen som teologisk substans, men som symbolsk form. Langt senere i forfatterskabet taler Kierkegaard om »Reflexionens Tilsvarende til Skjebnen i Oldtiden« (SKS 8,81), altså skæbnefiguren forstået som den moderne, reflekterede verdens pendant til det antikke skæbnebegreb.¹⁰

Jeg skal her kort skitsere tre ansatser til en teori om den moderne verdens skæbnetrappetrapp. Den første og ældste af teorierne stammer fra Kierkegaards egen hånd. Det drejer sig om paragraffen »Angest dialektisk bestemt i Retning af Skjebne«, der af uvisse årsager er en af mindre kommenterede passager i *Begrebet Angest* (1844). Som konkret case vælger Kierkegaards pseudonyme forfatter Vigilius Haufniensis netop Napoleon, hos hvem det moderne menneskes evne til suverænt at indrette verden efter egne behov er drevet til det yderste. Napoleon er et geni, så derfor er han »stærkere end hele Verden« og i stand til »at omskabe Verden, saa der kun bliver eet Keiserdømme og een Keiser« (SKS 4,402). Haufniensis' pointe er imidlertid at selv dette eminent selvbestemmende subjekt er underlagt skæbnen, vel at mærke ikke i form af de græske moirer, men snarere i form af pludselige anfald af irrationel overtro. Når hele den franske armé er stillet op, og slagvilkåret er gunstigt, så må Napoleon alligevel tøve, for han har fået en grille om at slagdagen skal være den samme som ved slaget ved Marengo, eller om at solen skal stå op på den samme måde som morgenen før slaget ved Austerlitz. På denne måde vender den fortrængte skæbne tilbage som en »fetishistisk forholden sig til vilkårlige tegn« i den ydre verden.¹¹ Paragraffens centrale formulering reflekterer over skæbnens tilbagekomst i den moderne verden:

Geniet er et almægtigt Ansich, der som saadant vilde rokke hele Verden. For en Ordens Skyld bliver derfor samtidig med ham en anden Skikkelse til, det er Skjebnen. Den er Intet; det er ham selv, der opdager den, og jo dybere Genie, jo dybere opdager han den; thi hiin Skikkelse er blot Anticipationen af Forsynet (SKS 4,402)

Den moderne verdens emancipation af subjektet har ifølge Haufniensis et utilsigtet biprodukt, for side om side med det almægtige moderne subjekt opstår skæbnen som en skygge af afmagt. Det er som om det først er den moderne verdens entusiasme for den subjektive frihed der gør skæbnens ufrihed til et problem. Den »anden Skikkelse« som opstår, og som tydeligvis er inspireret af dobbeltgængerfiguren fra den romantiske litteratur, bliver andre steder i paragraffen omtalt som geniets »hemmelige Ven« (SKS 4,402) og som »hiin store Ubekjendte« (SKS 4,403).

At skæbnen er en »Skikkelse«, vil med denne artikels begreber sige at der er tale om en skæbnefigur. Napoleons skæbne er ikke en objektiv realitet som hans generaler og soldater også kan tage bestik af; det er kun geniet »selv, der opdager den«, som det hedder i citatet ovenfor. Skæbnen er et produkt af den »tvivlsomme Læsemaade« som subjektet selv lægger ned over den objektive verden (SKS 4,403). Et par sider forinden har Haufniensis forklaret hvordan subjektets fantasi er i stand til at danne »Angestens Skikkelse«, ligesom når Døden viser sig for os »i sin sande Skikkelse som den magre glædeløse Høstkarl« (SKS 4,399). I den moderne verden er skæbnefiguren et fantasiprodukt af samme type som manden med leen; den er en fiktion, en fabel som det autonome subjekt af en eller anden grund er nødt til at opdigte når det fortolker verden.

Men hvad er det for en erfaring som vi moderne mennesker bruger skæbnefiguren til at forstå? Hvilket indhold lader sig artikulere med skæbnens symbolske form? Ifølge Haufniensis er skæbnen en version eller rettere en »Anticipation« af angsten, og dermed drejer det sig i denne paragraf, som i resten af angstbogen, om forholdet mellem det enkelte individ og dets omgivelser, altså om den gåde »at ethvert Individ er sig selv og Slægten« (SKS 4,401). Dette spørgsmål danner baggrund for skæbne-paragraffen, men strejfs kun i en enkelt vigtig passage, hvor det frie moderne subjekt kontrasteres med antikkens skæbnebestemte subjekt:

Begrebet Synd og Skyld sætter netop den Enkelte som den Enkelte. Ethvert Forhold til den ganske Verden, til alt det Forbigangne er der ikke Tale om. Der er kun Tale om, at han er skyldig, og dog skal han blive det ved Skjebnen. (SKS 4,401)

Det centrale i denne passage er de to små ord »og dog«. Haufniensis giver et signalement af det moderne subjekt ved hjælp af en logisk selvmodsigelse. På den ene side er der ikke tale om et »Forhold til den ganske Verden, til alt det Forbigangne«; det moderne subjekt er uafhængigt og selvbestemmende, og som sådan også strafskyldigt. På den anden side er det lige præcis dette forhold til den ganske verden der er tale om; det moderne subjekt gør sig ikke skyldigt med sine egne fri handlinger, men det bliver skyldigt »ved Skjebnen«. Som moderne mennesker er vi åbenbart uafhængige *og dog* afhængige.

Geniet Napoleon er imidlertid så forblændet af sin egen almagt at han ikke får øje på sin konstitutionelle afhængighed af den ganske verden og alt det forbigangne. For en umiddelbar ånd som Napoleon »er Skjebnen Grændse« (SKS 4,401). Men denne grænse for den subjektive selvbestemmelse ser han ikke, og i stedet eksporterer han sine begrænsninger til den ydre verden, hvor de tager mytisk form som mere eller mindre besynderlige skæbnefigurer. Ifølge Haufniensis er kuren mod dette kejserlige storhedsvanvid en »religiøs Besindelse« (SKS 404), hvilket jeg vil foreslå at læse som den enkelte menneskes mere ydmyge besindelse på sin egen konstitutionelle afhængighed.

Det andet tilløb til en teori om den moderne verdens skæbnefigurer kommer fra den tyske idéhistoriker Odo Marquard, der i 1976 holdt foredraget »Ende des Schicksals?«, genoptrykt i *Abschied vom Prinzipiellen* (1981). Det er hos Marquard at jeg har lånt ordet defatalisering. Vi lever i manipulerbarhedens og forandringsparathedens tidsalder – det lyder bedre på tysk: »Zeitalter der Machbarkeit«¹² – hvor vi er mere eller mindre enige om at forstå os selv som små kejsere der kan rokke hele verden efter for godt befindende. Menneskene skaber selv deres historie, mente fx Marx, som lige på dette punkt var enig med Napoleon. I den antropogene og affortryllede verden er skæbnen ikke »up to date«,¹³ den er »depotenseret«. ¹⁴ Det giver ikke længere mening at frygte de rædselsvækkende moirer, parcer, fatae eller norner; i dag har skæbneforestillingen trukket sig tilbage til kunsten og efterhånden mest til den del af kunsten der udgøres af popsange om parringsvalget. Her kan man fx synge med på den danske evergreen »Når lygterne tændes«: »Hvor skal jeg finde min lykke,/ det er af skæbnen bestemt,/ jeg var kun en af de mange,/ som du har kysset og glemt,« osv.

Så vidt den moderne emancipatoriske historiefilosofi. Marquards pointe er imidlertid at den moderne verden ikke bare er defataliseret, men også refataliseret. I den sekulariserede verden er der en påfaldende hyppighed af »skæbneruiner«, »erstatningsudgaver af skæbnen« og »skæbne-inkognitoer«¹⁵ – eller med denne artikels begreb: af skæbnefigurer. Marquard er desværre lidt upræcis når han skal beskrive hvor man finder disse skæbneattrapper; han nøjes med at pege flygtigt i retning af det moderne menneskers næsegruse tillid til institutioner, ekspertpaneler og fremtidsforskere.

Han er straks mere interesseret i det »fatalismebehov« der får os til at frembringe den slags skæbnefigurer. Hermed stiller han spørgsmålet om hvad skæbnens symbolske form bliver brugt til i dag; og han svarer ved at bemærke at det moderne selvbestemmende subjekt ikke har fuld adgang til sine egne historiske forudsætninger. Det tyske ord er »Vorgaben«, der både betyder forlæg, retningslinjer og golfhandicap. Selvom vi virkelig skulle leve i manipulerbarhedens og forandringsparathedens tidsalder, så er det ikke menneskeligt muligt at manipulere alting på én gang, alene af den grund at livet er kort og ting er komplicerede. Når det kommer til stykket, er vi afhængige af et virvar af vaner og vanskeligheder som vi ikke lige kan nå at tage stilling til, så derfor har vi ikke mulighed for at overtage Guds plads som altings absolutte begyndelse. Det er det »ikke-initiale«¹⁶ menneskes uudryddelige afhængighed af de historiske forudsætninger som ifølge Marquard udfylder skæbnens symbolske form. Hvor Kierkegaard anbefaler religiøs besindelse, maner Marquard til hermeneutisk

besindelse: en ydmyg og lettere konservativ bevidsthed om menneskelivets afhængighed af historiske forudsætninger.

Den nyeste og fyldigste ansats til en teori om den moderne verdens skæbnefigurer er literaten Fredric Jamesons lange essay »The Experiments of Time: Providence and Realism« fra 2006. Som det fremgår af titlen, interesserer Jameson sig for forholdet mellem forsyn og realisme. På den ene side udspiller den realistiske roman sig per definition i en sekulariseret og defataliseret verden hvor det ikke giver mening at ville forklare noget ved at henvise til det kristne begreb om forsynet. På den anden side er der ikke desto mindre en iøjnefaldende trængsel af skæbnefigurer i den realistiske roman, som oftest i form af hemmelige selskaber, mystiske konspirationer og almægtige manipulatorer der på suveræn vis trækker i trådene. Jamesons eksempler er det gådefulde tårnselskab i Goethes *Wilhelm Meisters læreår*, den suverænt manipulerende forbryderkonge Vautrin hos Honoré de Balzac og de hyppige henvisninger til forsynet hos George Eliot. Ifølge Jameson – som også har hentet inspiration hos Blumenberg – er det ikke forsynets substans, men snarere forsynets tomme form vi møder i den »providentielle realisme«: »in reality, we have here to do with empty forms, which, inherited, are reappropriated for wholly new meanings and uses.«¹⁷ Forsynets figur er med andre ord en symbolsk form der har en form-genererende og form-producerende funktion i den moderne realistiske roman.¹⁸

Men igen: hvad bruger den realistiske roman så forsynets tomme form til? Ifølge Jameson drejer det sig først og fremmest om sociale erfaringer. Det er et »intersubjective raw material« som romanen artikulerer ved hjælp af forsynets symbolske form,¹⁹ og som – i hvert fald på dette historiske tidspunkt – ikke lader sig formulere på begrebslig form. Den klassiske kristne forsynsfigur var ganske vist individuel, for så vidt som det drejede sig om det såkaldte partikulære forsyn i det enkelte menneskes livsforløb; men den realistiske romans sekulariserede forsynsfigur er intersubjektiv og politisk, understreger Jameson. Forsynsfiguren bruges til at afsøge »a new social continent«,²⁰ nemlig hele det komplicerede felt af mellemmenneskelige relationer som udgør den moderne romans foretrukne stof. Inden for filosofihistorien er Hegels kapitel om herren og slaven det berømteste udtryk for opdagelsen af intersubjektivitetens betydning. Inden for litteraturhistorien forslår Jameson at tolke den realistiske romans forsynsfigur som en parallel til filosofiens anerkendelsesteori: George Eliot lader sine romanpersoner tale om forsynet, og takket være dette bedagede forestillingsmønster udtrykker de en afgørende erfaring med det mellemmenneskelige »web of relationships« der bestemmer hvem de er.²¹

Som det er fremgået, er Kierkegaards, Marquards og Jamesons teorier om den moderne verdens skæbnefigurer nogenlunde parallelle, uanset deres meget forskellige teoretiske udgangspunkter. I alle tre tilfælde tolkes skæbnen som symbolsk form, og i alle tre tilfælde udgøres den symbolske forms erfaringsmæssige indmad af subjektets afhængighed. Man kan sige at skæbnefiguren opstår ud af modsigelsen mellem to forskellige menneskebilleder, to uforenelige ontologier for det humane. På den ene side oplysningens billede af det myndige og selvbestemmende subjekt der træffer frie valg uafhængigt af de ydre omgivelser. På den anden side en ontologi der opfatter mennesket som afhængigt og fremmedbestemt væsen,

for så vidt som det er opstået i uigennemskuelige, men irreducible relationer med andre mennesker.

De tre skæbneteoretikere er også parallelle derved at deres tolkninger af skæbnefiguren forbliver på et meget abstrakt niveau. Figuren er et memento om det enkelte menneskes afhængighed af det mellemmenneskelige spil, men hvad der egentlig ligger i denne afhængighed, bliver ikke formuleret særlig meget mere præcist end når Kierkegaard i demonstrativt generelle vendinger taler om individets »Forhold til den ganske Verden, til alt det Forbigangne.« Det hænger givetvis sammen med at de alle taler om skæbnefigurerne generelt, og ikke om bestemte konkrete anvendelser af figuren. For at få lidt mere konkret kød på problemstillingen vil jeg i anden halvdel af denne artikel fokusere nærmere på tragedieskæbnen, først hos de tyske idealister og dernæst hos Kierkegaard.

Idealismen og det tragiske

I *Antigone*-foredragets komplicerede titel - »Det antike Tragiskes Reflex i det moderne Tragiske« - kan man, for det andet, hæfte sig ved at æstetikerens taler om det tragiskes refleks og ikke om tragediens refleks. Dermed afslører han sin (og Kierkegaards) massive inspiration fra den tyske idealismes tragedieteori der ikke fokuserede på tragedien og dens virkning på publikum, men derimod netop på det tragiske.²² Med Schellings formulering kan det tragiske defineres som »den inderste ånd i den græske tragedie«, ²³ og denne inderste ånd består i en »modsigelse« mellem frihed og skæbnebestemthed.

Det var idealisternes entusiasme for den subjektive frihed der gjorde skæbnens ufrihed til et filosofisk problem, og denne pludselige interesse for det tragiske og for tragedieskæbnen udgjorde et nybrud i tragedieforskningen. Aristoteles var påfaldende ligeglad med tragedieskæbnen; i *Poetikken* interesserer han sig for hvordan tragediedigteren skal bære sig ad med at konstruere et godt plot der hænger sammen takket være sandsynlighed og nødvendighed, og dette sandsynlige og nødvendige er for Aristoteles det psykologisk og etisk plausible, altså hvad der »for det meste« sker i menneskelivet.²⁴ Det giver ikke mening at forvente at de græske skæbnegudinder, de frygtindgydende moirer, skulle rette sig efter denne form for menneskelig sandsynlighed. Aristoteles' anti-teologiske og skæbne-fremmede perspektiv på tragedien fortsætter frem til og med i hvert fald Lessings *Hamburgische Dramaturgie*.

Den tyske idealismes forestilling om det tragiske tog form på et kollegieværelse i Tübingen hvor gymnasiasterne Schelling, Hölderlin og Hegel var kontubernaler fra 1789 til 1793. Schelling var tidligst ude af de tre. Allerede i 1795 udgav den 20-årige Schelling værket *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Criticismus*, hvis 10. brev handler om tragedien. Tragedien er tragisk, skriver Schelling med ungdommelige udråbstegn, fordi den handler om »et dødeligt menneske – som af skæbnen er bestemt til at være forbryder, som selv kæmper mod skæbnen, men som alligevel straffes frygteligt for forbrydelsen, der var skæbnens værk!«²⁵ Få år senere gentager Schelling den samme pointe i det indflydelsesrige værk *Philosophie der Kunst* fra 1802-3: »Det væsentlige i tragedien er altså en virkelig strid mellem friheden i subjektet og den objektive nødvendighed«. ²⁶ Man bemærker at det er den samme »modsigelse« – en »Widerspruch« – mellem den menneskelige frihed og de objektive skæb-

nemagter som Kierkegaard skriver om i angstbogens skæbneparagraf: i det tragiske er mennesket skyldigt, *og dog* er det blevet skyldigt ved skæbnen.

I *Philosophische Briefe* understreger Schelling at det frie subjekt ikke bukker under for en objektiv magt i den ydre verden. Frihedens modstander er »sublim«; det der spænder ben for den menneskelige frihed, er et grænseløst, formløst og usynligt objekt, ligesom de blodtørstige græske hævn gudinder, erinyerne, der jager Orestes i Aischylos' *Orestien*. I *Philosophie der Kunst* formuleres det samme lidt mere abstrakt med denne artikels epigram: »kampen mellem frihed og nødvendighed er kun virkelig til stede, hvor nødvendigheden undergraver viljen selv, og hvor friheden bliver bekæmpet på sin egen grund.«²⁷ For Schelling er det tragiske en slags systemfejl i den menneskelige frihed. *Philosophische Briefe* er en ungdommeligt begejstret hyldest til idealismens selvbestemmende subjekt, men i det 10. brev relativiseres denne hyldest af tragedieskæbnen, for den viser hvordan den subjektive frihed på sit eget felt rummer en skygge af ufrihed.

Hegels tragedietheori ligger i forlængelse af Schellings. Også Hegel interesserer sig for hvordan skæbnen undergraver friheden på dens egen grund, men han tilbyder en langt mere sociologisk og historisk udfoldet beskrivelse af frihedens tragiske selvunderminering. Frihedens egen grund er i Hegels optik det sædelige grundlag for frie handlinger. Det tragiske opstår i det øjeblik hvor grækernes handlingsorienterede grundlag af vaner og værdier spaltes i to halvdele, en »Entzweiung« i to forskellige retsordener; man har beskrevet det som en indre borgerkrig i den græske sædelighed.²⁸

Ifølge Hegel har altså både Kreon og Antigone ret, men de henholder sig til hver sin halvdel af sædeligheden, på den ene side staten, på den anden side familien. I de græske tragedier kolliderer hensynet til bystaten, *polis*, som var mændenes politiske sfære, med hensynet til husholdningen, *oikos*, som kvinderne var forvist til. Det var denne konflikt som mellem *oikos* og *polis* som Kierkegaard, lettere bagatelliserende, omtalte som en »Collision mellem søsterlig Kjærlighed og Pietet og et vilkaarligt menneskeligt Forbud«. Hos Hegel er der imidlertid tale om en langt mere omfattende spaltning mellem to retsordener og to gudeordener: familien vs. staten og de »naturmæssige« vs. de »politiske« guder.²⁹

I *Åndens fænomenologi* (1807) formulerer Hegel den tragiske spaltning af grækernes sædelighed som en modsætning mellem en guddommelig lov (som er den eneste Antigone kan få øje på) og en menneskelig lov (som er den eneste Kreon forstår). Og hermed skulle vi være rustet til at forstå en af de centrale passager fra Hegels læsning af *Antigone* i *Åndens fænomenologi*:

Selvbevidstheden ser nu alene det rigtige på den ene side og det forkerte på den anden. Det betyder, at den bevidsthed, der tilhører den guddommelige lov [dvs. Antigone], i den menneskelige lov blot opfatter en vilkårlig voldsudøvelse. Omvendt ser den, der holder sig til den menneskelige lov [dvs. Kreon], i den anden lov kun egensindighed og ulydighed i den indre for-sig-væren; for regeringens befalinger har en almen, åben og offentlig betydning. Viljen i den anden lov er derimod underjordisk, dens betydning utilgængelig og indesluttet.³⁰

Hvor Napoleon sekulariserede skæbnen ved at forvandle den til et spørgsmål om politik, sekulariserer Hegel tragedieskæbnen ved at opfatte den som et symptom på en social konflikt i det græske samfund: mellem familie og stat, privat og offentligt, *oikos* og *polis*. Ifølge Hegel er den græske tragedieskæbne en pludselig og voldsom forkastning af det græske samfunds værdigrundlag; når heltene på tragediescenen går til grunde, er det fordi de kommer i klemme i bystatens revnede fundament.

Antigone 2.0

Æstetiker A indleder sit foredrag med at analysere *Antigone*, men det er tydeligt at den antikke tragedie ikke interesserer ham så meget, for han går ret hurtigt over til at undersøge den antikke skæbnes »Reflex« i den moderne verden. Til brug for denne undersøgelse rekonstruerer æstetikerens Antigonefiguren på nutidens præmisser, hvilket vil sige at han snarere gendigter end nærlæser Sofokles' tragedie. Signalementet af den opgraderede Antigone bygger videre på den tragiske modsigelse mellem frihed og skæbnebestemthed. I skæbneparagraffen fra *Begrebet Angest* var der ikke tale om et forhold til den ganske Verden, *og dog* var det netop dette forhold der er tale om. I *Antigone*-foredraget taler æstetikerens om den tragiske »Selvmodsigelse, at være Skyld *og dog* ikke at være Skyld« (SKS 2,149, min udhævning). Helten kan altså både gøre for det og ikke gøre for det. Først beskriver æstetikerens den moderne dramahelt som autonom og dermed absolut skyldig: »Helten staaer og falder aldeles paa sine egne Gjæringer (SKS 2,143). »Man vil ikke vide Noget af Heltens Fortid at sige, man vælter hele hans Liv paa hans Skuldre som hans egen Gjærning, gjør ham tilregnelig for Alt« (SKS 2,144). Men kun et stykke længere nede på samme side følger den tragiske modsigelses *og dog*:

Man skulde nu troe, at det maatte være et Kongerige af Guder, den Slægt, hvori ogsaa jeg har den Ære at leve. *Imidlertid* er det ingenlunde saa. [...] Ethvert Individ, hvor oprindeligt det er, *er dog* Guds, sin Tids, sit Folks, sin Families, sine Venners Barn, først heri har det sin Sandhed, vil det i hele denne sin Relativitet være det Absolute, saa bliver det latterligt. (SKS 2,144, mine udhævninger)

Æstetikerens skal altså bruge skæbnefiguren til at forklare hvorfor vi som moderne mennesker *ikke* udgør et kongerige af guder. Det er netop det moderne spejlbillede af skæbnen der holder os fanget i en uudryddelig »Relativitet«, og vel at mærke også i den moderne verden. Når man vil forstå hvad den moderne skæbnefigur så nærmere går ud på, er man i fare for at blive indfanget af den biografiske gemmeleg der skæmmes en stor del af Kierkegaards skrifter. Det er indlysende at problemet har en hel del at gøre med Kierkegaards eget jordrystende forhold til sin far, men det er lige så indlysende at han ikke har tænkt sig at fortælle noget om hvor problemet ligger. Af den grund vil jeg gå metaforisk snarere end biografisk til værks. I æstetikerens *Antigone*-foredrag er skæbnens symbolske form først og fremmest metaforisk konstrueret, og der bruges tre genkommende metaforer til at give skæbnefiguren form. Den første metafor er *fødslen*. Vi så allerede denne metafor i citatet ovenfor hvor æstetikerens

beskrev ethvert moderne individ som Guds, sin tids, sit folks, sin families og sine venners barn. Tidligere i foredraget sammenligner han det enkelte menneske med en latinsk adverbium der er blevet hentet frem af »Tidens Modersliv« med alle dets tilfældige bøjningsformer (SKS 2,145). Lidt senere tematiseres fødselsmetaforen direkte:

Vil man imidlertid tænke paa en Gjenfødelse af det antike Tragiske, saa maa ethvert Individ være betænkt paa sin egen Gjenfødelse, ikke blot i aandelig Forstand, men i endelig Forstand af Familiens og Slægtens Modersliv. (SKS 2,158)

Når æstetikerens her skriver om sin »egen Gjenfødelse«, drejer det sig hverken om en bogstavelig barnefødsel eller om en åndelig genfødsel, men snarere om den subjektiveringsproces der ligger i individets overgang fra familie til samfund. Formuleret med Hegels tragedietheori er der tale om en overgang fra *oikos* til *polis*, fra husholdning til bystat. *Oikos* og *polis* er et bærende begrebspaar i antikkens politiske filosofi, og som Aristoteles beskriver modsætningen, er *oikos* den mørke og ufri vrangside bag *polis*. Den athenske bystats frie og selvbestemmende mandlige borgere indgik på lige fod i det politiske fællesskab, men denne offentlige frihed på *agora* var afhængig af husholdningen hvor kvinder, børn, metøker og slaver havde en anderledes ufri status. I modsætning til Hegel har Kierkegaards æstetiker ikke nogen sociologisk interesse for den græske verdens spaltning i *oikos* og *polis*, men det er dog påfaldende at det »Modersliv« som den moderne subjekt fødes ud af, er dunkelt og hemmeligt. Igen og igen understreges den moderne Antigones »smertelige Hemmelighed« der befinder sig uden for offentlighedens søgelys (SKS 2,160).

Set gennem fødselsmetaforens optik rejser skæbnefiguren altså et spørgsmål om subjektets tilblivelse ud af en skjult og hemmelighedsfuld familiesammenhæng. Der er tale om en anden version af denne genetiske metafor når æstetikerens beskriver familiesammenhængen som et rodnet, fx når han omtaler »Oedips tragiske Skjæbne, der forgrener sig ud i hans Families enkelte Skud« (SKS 2,155). Modersliv og rodnet er metaforer for det som man med Jean-Francois Lyotards fikse ordspil på *oikos* kunne kalde subjektets »økologiske« eller »økotragiske« betingelser.³¹ Den slags genetiske metaforer for subjektets vrangside genfinder man en række andre steder i Kierkegaards senere forfatterskab, også hvor det ikke drejer sig specifikt om den græske tragedie. Mest iøjnefaldende formentlig i de berømte afsnit om valget i anden del af *Enten-Eller*, hvor det etiske forfatterpseudonym, assessor Wilhelm, taler om subjektets rødder i dets konkrete omgivelser. I valgets øjeblik isolerer den vælgende sig fra sine omgivelser, men fordyber sig samtidig »allermeest i den Rod, ved hvilken han hænger sammen med det Hele« (SKS 4,207).

Den anden vigtige metafor der giver struktur til skæbnens symbolske form, er *forviklingerne*. Den moderne Antigones skæbnebestemthed anskueliggør æstetikerens ved at sige at hun er »sørgeligt medindflettet« i sin fars ulykkelige skæbne (SKS 2,160). Et par sider tidligere omtales Antigones problem som »Contexten med Faderens sørgelige Skæbne« (SKS 2,157); og »kontekst« er selvfølgelig det samme ord som »medindflettet«, bare på latin. Et

fletværk svarer nogenlunde til et rodnet, men der er dog den afgørende nuanceforskel at fletværket er menneskeskabt, hvor rodnettet er et naturfænomen.

Den mytologiske baggrund for forviklingsmetaforen er givetvis de rædselsvækkende erinyer, der optræder i Aischylos' *Orestien* med slangehår og fangstnet. Som vi har set, brugte allerede Schelling erinyerne som et billede på skæbnens »sublime« magt. Denne mytologiske metaforik fortsætter og udvikles hos den tidlige Hegel der opfattede erinyerne som figurer for det græske subjekts »forviklethed« i en uorganisk og skæbneagtig side af sædeligheden.³² Af Kierkegaards journaler kan man se at han var fortrolig med *Orestiens* beskrivelse af erinyerne, eller furierne, som han kalder dem med deres latinske navn (SKS JJ 334).

Det afgørende i denne forbindelse er imidlertid ikke metaforens mytologiske eller filologiske baggrund, men snarere dens filosofiske brug. Set gennem medindflettethedens metaforiske optik rejser skæbnefiguren et spørgsmål om subjektets manglende afgrænsethed i forhold til dets omgivelser. Den moderne Antigone er ikke autonom og uafhængig, for hun er filtret ind i uoverskuelige familieforviklinger. Også denne afhængighedsmetaforik finder man flere steder uden for Kierkegaards diskussion af den græske tragedieskæbne. Eksempelvis igen i anden del af *Enten-Eller* hvor den etiske retsassessor må medgive at ethvert menneske »kan saa uforklarligt være indflettet i Livs-Forhold, der ligge ud over ham selv,« at det er forhindret i at »blive sig selv fuldelig gennemsigtig« (SKS 3,158).

Endelig er *såret* den tredje metaforiske komponent i skæbnens symbolske form. I starten af foredraget har æstetikerens antydning af denne metaforik ved at beskrive subjektets kontekstafhængighed som »et Tryk og en Skavank« der aldrig kan forvindes (SKS 2,145). Men først på foredragets sidste dukker metaforen op i et overraskende billede:

Da *Epaminondas* var bleven saaret i Slaget ved Mantinea, lod han Pilen blive siddende i Saaret, indtil han havde hørt, at Slaget var vundet, fordi han vidste, at det var hans Død, naar den droges ud. Saaledes bærer vor Antigone sin Hemmelighed i sit Hjerte som en Piil, Livet bestandig dybere og dybere har boret ind, uden at berøve hende Livet, thi saalænge den sidder i hendes Hjerte kan hun leve, men i det Øieblik, den tages ud, maa hun døe. (SKS 2,158)

Set gennem sårets metafor rejser skæbnefiguren et spørgsmål om subjektets afhængighed som traume. Det græske ord *trauma* betyder sår, og traumet er i dag, ikke mindst takket være Sigmund Freud og efterfølgeren Jean Laplanche, kommet til at betegne ikke bare et fysisk, men også et psykisk sår, dvs. en voldsom begivenhed der bliver siddende som et ufordøjeligt fremmedelement i det psykiske system, i dette tilfælde en pil i hjertet. Ifølge denne metafor er den moderne Antigone altså ufri fordi hendes forhold til faderen rummer traumatiske erfaringer. Det er påfaldende at Kierkegaard også andre steder i sit forfatterskab bruger billeder af sår, chok og pludselige tab til at beskrive subjektets sørgelige medindflettethed i dets omgivelser. I *Begrebet Angest* er det centrale billede af angsten en tegning af den unge Ingeborg netop i det øjeblik hvor hun forlades af sin elskede Frithiof. Traumet er her »det Betyngende« som ligger i adskillelsens chok-erfaring (SKS 4,357). En journaloptegnelse fra

1843, samme år som *Enten-Eller* udkom, sætter trumf på ved at eksponere fødselsmetaforikken oven på traumemetaforikken:

Det Forfærdelige er, naar et Menneskes Bevidsthed fra Barndommen af har faaet et Tryk, som al Sjælens Elasticitet, al Frihedens Energie ikke kan hæve. [...] Den, der har et saadant Tryk fra Barndommen af, han er ligesom et Barn, der bliver med Tangen taget ud af Modersliv og som bestandig har en Mindelse om Moderens Smerte. (SKS JJ,171)

Ifølge Hegel er subjektet i *oikos* flettet ind i et netværk af gensidig omhed og omsorg og, allerdejlignst, søsterkærlighed.³³ I lyset af Kierkegaards traumatiske metafor fremstår familiebåndene snarere som om de er spundet af smerte og sårbarhed. Her bliver man formet af sine nærmeste omgivelser ved at blive deformeret af dem.

Relationalitet

Jeg vil som sagt foreslå at tolke Kierkegaards skæbnefigur på baggrund af Judith Butlers anerkendelsesteori; hvor Kierkegaard taler om subjektets »Relativitet«, taler Butler om dets »relationalitet«. Ligesom alle andre anerkendelsesteoretikere interesserer Butler sig for subjektets genese i et intersubjektivt spil. Det særlige ved hendes version af anerkendelsesteorien er netop de tre træk som æstetikerens tre metaforer fik til at træde frem. For det første interesserer Butler sig for de primære og familiemæssige anerkendelsesrelationer hvor mennesket ikke deltager som et frit og myndigt subjekt der er i stand til at bedømme sine omgivelser.³⁴ Relationalitet er en afhængighed af en konstitutiv uigennemsigthed der går forud for subjektets emergens. For det andet metaforiserer Butler denne primære relationalitet som netop medindflettethed. Den etymologiske betydning af det engelske ord »implicated« er »viklet ind«, og det er denne indviklethed som Butler retter sin opmærksomhed mod: »the fundamental sociality of embodied life, the ways in which we are, from the start and by virtue of being a bodily being, already given over, beyond ourselves, implicated in lives that are not our own.«³⁵ For det tredje støtter Butler sig til psykoanalytikeren Jean Laplanche i beskrivelsen af denne indviklethed som et »primært traume«, dvs. som det faktum at subjektet fra første færd er forsvarsløst udleveret ikke bare til andre menneskers omsorg, men også til deres begær og brutalitet.³⁶

Butler bruger disse anerkendelsesteoretiske indsigter til at stille et spørgsmål om hvad hun kalder human ontologi: om vores grundlæggende billede af den menneskelige væren.³⁷ Den liberale ontologi for mennesket tegner et billede af et frit, skarpt afgrænset og selvgenemsigtigt subjekt der er rustet til at træde ind i *polis* og gøre sine argumenter gældende blandt frie medborgere. Men dette menneskebillede er for snævert og kan i værste fald føre til »moralisk narcissisme« og chauvinistisk grusomhed, skriver Butler. Eksempelvis når en regering vælger at reagere på en erfaring af sårbarhed og afmagt med et ønske om udradere alle potentielle trusler (Butlers to bøger er skrevet under præsident Bushs *war on terror*). Der ligger et politisk projekt i at fastholde bevidstheden om mennesket som et relationelt

og afhængigt væsen der i sit inderste er sårbart over for omgivelserne: »one does not always stay intact.«³⁸

Til at begynde med sammenlignede jeg skæbnefiguren med en konkylie hvis havsnegl er død og borte. Konkylier og muslingeskaller er genkommende figurer i 1700-tallets ornamenterstetik, blandt andet hos Kant, som i *Kritik af dømmekraften* opregner muslingeskaller sammen med andre pyntegenstande såsom farver man kan male sig med, blomster og smukke fjer.³⁹ Tragedieskæbnens tomme konkylie er imidlertid ikke bare pynt i Kierkegaards forfatterskab; den bliver brugt til noget fornuftigt af en eksistensfilosofisk eremitkrebs. Kierkegaard pynter sig ikke med den teologiske skæbnefigur; han anvender den til at artikulere erfaringer der ikke lader sig formulere med samtidens begreber.

Ikke mange år senere bliver der opfundet en række begreber der gør det muligt at tolke den antikke tragedieskæbne på en måde der minder påfaldende om Kierkegaards. I en anmeldelse af Henrik Ibsens *Gjengangere* fra december 1881 hæfter Kierkegaard-læseren Georg Brandes sig ved skæbnefiguren i Ibsens dramaer:

Hvis man vil finde Overensstemmelse mellem Ibsens Skjæbnetro og den antike, saa kan man; men den, der virkelig findes, beror kun paa, at vi alle, Tidsalderen, i hvilken vi leve, er vendt tilbage til Antikens naturalistiske Opfattelse af Menneskelivet. Det nittende Aarhundrede er deterministisk, som den klassiske Oldtid var det. Tænker man derimod paa de Gamles Tro paa et mystisk Fatum, hint Fatum, der i det antike Drama tvinger Oedipus til i Kraft af en Forudbestemmelse at dræbe sin Fader og ægte sin Moder, hint Fatum, der endnu spøgede i Ibsens »Kejser og Galilæer,« saa er Skjæbneudviklingen i »Gjengangere« saa langt derfra som Indsigt fra Mythologi.⁴⁰

Ifølge Brandes er Ibsens skæbne ikke mytologisk substans, men sekulariseret symbol, og denne skæbnefigur handler om »Barnets gennemgaaende Bestemthed ved Forældrene, det Punkt, der er Kjærnen i den hele Arvelighedslære«. Kierkegaards læsning af skæbnefiguren kan tolkes som en tidlig forløber til naturalismens interesse for arv og miljø. I en håndfuld arbejds papirer til angstbogen noterer Kierkegaard en række konkrete *case-stories* der belyser hvordan et individ kan hjem søges af »Fædrenes Brøde« (SKS IV 376). Et eksempel er en historie om en københavnsk prostitueret »der uden at være forført, besluttede sig som Møe at være offentligt Fruentimmer, fordi hendes Søstre vare det«; et andet eksempel er »drikfældige Forældres Hang forplantet i Barnet« (SKS K4, 338).

Der er imidlertid den afgørende forskel at Kierkegaard ikke opfatter barnets bestemthed ved forældrene som et naturligt, men som et kulturelt fænomen. Antigone påvirkes ikke automatisk af arv og miljø, men er selv med til aktivt at flette sig ind i sine omgivelser. Den sørgelige medindflettethed er ikke et naturligt rodnet, men snarere et menneskabt fletværk, og det vil sige noget der opstår i den mellemmenneskelige relationer. Der er for at belyse denne relationalitet at jeg lidt anakronistisk har inddraget Judith Butlers aktuelle beskrivelse af subjektets primære anerkendelsesrelationer. Tragedieskæbnens symbolske form og dens

underliggende metaforiske figurer – fødslen, forviklingen og såret – var med til at gøre det muligt for Kierkegaard at få øje på den omstændighed at subjektet ikke altid forbliver intakt.

Som jeg antydede i afsnittet ovenfor, bliver disse forestillingsmønstre ved med at præge Kierkegaards tænkning, også efter det tidlige og lidt præcise foredrag om *Antigone*, og også uden nogen som helst direkte forbindelse til den græske tragedie. Senere i Kierkegaards forfatterskab er det den kristne forestilling om arvesynd snarere end den græske forestilling om moirerne der giver form til erfaringen af subjektets konstitutionelle afhængighed, men mange af de grundlæggende figurer forbliver de samme. Det er Kierkegaards fokus på den subjektive frihed der gør ufriheden til filosofisk problem. Og det er ikke mindst de sekulariserede religiøse forestillinger om skæbnen og arvesynden der gør det muligt for ham at se denne frihedens mørke bagside. Hvad man er vidne til i æstetikerens *Antigone*-foredrag, er eksistensfilosofiens fødsel ud af tragediens ånd.

Noter

- 1 J.W. von Goethe, »Unterredung mit Napoleon«, i: *Werke. Hamburger Ausgabe*, München 1981, s. 543.
- 2 Sofokles, *Antigone*, på dansk ved Otto Steen Due, Aarhus 2004, v. 584ff.
- 3 Man skal være varsom med at identificere tragediekorets skæbneopfattelse med tragediens skæbneopfattelse. Christoph Menke har for nylig argumenteret overbevisende for at allerede den antikke tragedies behandling af skæbnen kan tolkes som en sekularisering og subjektivering. Se hertil Christoph Menke, *Die Gegenwart der Tragödie*, Frankfurt am Main 2005, samt Christian Dahls introducerende og diskuterende artikel i nærværende nummer af *Peripati*.
- 4 Friedrich Hölderlin, »Anmerkungen zur Antigona«, i: *Werke Briefe Dokumente*. München 1990, s. 674.
- 5 G.W.F. Hegel, *Åndens fænomenologi*, København 2005, s. 511.
- 6 Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*. 3. Auflage. Frankfurt am Main 1985, s. 74.
- 7 Judith Butler, *Precarious Life: The Power of Mourning and Violence* (London og New York 2004, s. 45).
- 8 Judith Butler, *Giving an Account of Oneself*, Fordham 2005, s. 78.
- 9 Eksempelvis i *Om Begrebet Ironi*: »det er derfor med en dyb Ironi, at Aristophanes i den Scene, hvor Strepsiades skal indvies i denne Viisdom, lader Socrates paakalde Skyerne, der er hans eget hule Indres luftige Reflex« (SKS 1,140).
- 10 Se hertil min »Reflection's Correlative to Fate. Figures of Dependence in Søren Kierkegaard's *A Literary Review*«, i: *Kierkegaard Studies. Yearbook 1999*, Berlin-New York 1999.
- 11 Jeg citerer her fra en af de få akademiske behandlinger af angstbogens skæbneparagraf: Heiko Schulz, *Eschatologische Identität*, Berlin-New York 1994, s. 143f.
- 12 Odo Marquard, »Ende des Schicksals?«, i: *Abschied vom Prinzipiellen*, Stuttgart 1981, s. 67.

- 13 Marquard, s. 68.
- 14 Marquard, s. 71.
- 15 Marquard, s. 69, 70, 76.
- 16 Marquard, s. 77.
- 17 Fredric Jameson, »The Experiments of Time: Providence and Realism«, i: Franco Moretti, *The Novel. Volume 2: Forms and Themes*, Princeton 2006, s. 96.
- 18 Jameson, s. 101.
- 19 Jameson, s. 123.
- 20 Jameson, s. 122.
- 21 Jameson, s. 123.
- 22 Peter Szondi, *Versuch über das Tragische*, Frankfurt am Main 1961, p. 13.
- 23 F.W.J. Schelling *Philosophie der Kunst*, i: *Sämmtliche Werke* (red. K.F.A. Schelling), Stuttgart 1856-1861, bd. I/5, p. 697.
- 24 Aristoteles, *Poetikken*, Frederiksberg: Det lille forlag 2004, s. 67 (1450b).
- 25 F.W.J. Schelling, *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus* i: *Schriften von 1794-1798*, Darmstadt 1967, s. 216.
- 26 F. W. J. Schelling *Philosophie der Kunst*, in *Sämmtliche Werke* (ed. by K.F.A. Schelling), Stuttgart, Cotta 1856-1861, vol. I/5, s. 693.
- 27 Schelling, *Philosophie der Kunst*, 696f.
- 28 Formuleringen er lånt fra A. C. Bradley, »Hegel's Theory of Tragedy«, i: *Oxford Lectures on Poetry*, London, Macmillan and Co., 1950, s. 71.
- 29 På den ene side den ældre slægt af underjordiske, chtoniske guder der i tragedien først og fremmest er repræsenteret ved erinyerne, den græske mytologis hævn gudinder; på den anden side de overjordiske og olympiske guder med lysguden Apollon i spidsen. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, Berlin 1823. Nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho, ved Annemarie Gethmann-Siefert, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1998, s. 167. Se hertil også Hegel, *Forelæsninger over historiens filosofi*, på dansk ved Per Clausen, København 1997, s. 181ff.
- 30 Hegel, *Andens fenomenologi*, København 2005, s. 319
- 31 Jean-Francois Lyotard, »Oikos«, i: *Political Writings*, Minnesota 1993.
- 32 Hegel, *Über die wissenschaftliche Behandlungsarten des Naturrechts*, i: *Werke in zwanzig Bänden*, ved Eva Moldenhauer og Karl Markus Michel, Frankfurt am Main 1970ff, 2,496.
- 33 Se hertil min »Hegel og den græske tragedie«, i: KRITIK nr. 145, København 2000.
- 34 Axel Honneth har et tilsvarende fokus på de mest basale anerkendelsesformer, blandt andet når han skriver at autonome subjekter indgår i »forms of attachment that are authentic even though they cannot easily be shed, such as parents' bonds to their children,« Axel Honneth og Joel Anderson, »Autonomy, Vulnerability, Recognition, and Justice«, i: John Christman og Joel Anderson (red.) *Autonomy and the Challenges to Liberalism: New Essays*, New York 2005, s. 130.
- 35 Butler, *Precarious Life*, s. 28, min udhævning.

- 36 Butler, *Account*, s. 77.
- 37 Butler, *Precarious Life*, s. 25.
- 38 Butler, *Precarious Life*, s. 23.
- 39 Immanuel Kant, *Kritik af dømmekraften*, København 2007, § 41.
- 40 Georg Brandes, »Henrik Ibsen: Gjengangere«, *Morgenbladet*, 28. december 1881.

Ødipus vor samtidige

Christoph Menkes tragedieteori i perspektiv

Af Christian Dahl

Med det tragiske drama begynder ikke blot Vestens teaterhistorie, men også en lang og meget vidtforgrenet kritisk refleksion over tragediens nødvendighed og væsen. Hvad er det særlige ved denne kunstart, som ikke blot har fængslet tusindtallige tilskuerskarer i oldtidens teatre, men også adskillige af filosofihistoriens hovedskikkelser? En af de mest vedholdende forklaringer på, hvad der er det særlige ved tragedien, er, at vi lærer noget ved at betragte andres lidelse i teatret. Allerede sofisten Gorgias bemærker at den poetiske fremstilling af andres lidelse skaber en særlig form for sjælelig erfaring. Lige siden Gorgias har et tilbagevendende spørgsmål for mange filosoffer været, om tragedien giver anledning til en særlig form for indsigt eller refleksion, som uden den ikke er mulig. Tragedien er som en sten i skoen på den filosofiske fornuft: vanskelig at begribe som fornuft, men endnu vanskeligere at afvise som ufornuft. Denne ambivalens er så fundamental, at den endnu bestemmer, hvordan vi studerer tragedier i dag. Hvad enten vi gør det som filosoffer eller ej.

Når betingelserne for denne ambivalens forandres filosofisk, har det derfor også relevans for ikke-filosoffer som jeg selv. Og en sådan forandring er netop hensigten med den tyske filosof Christoph Menkes tragedieteoretiske afhandling *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Spiel und Urteil* (2005). Her forsøger Menke at relancere tragedien som en særlig, irreducibel refleksionsform, idet han gør op med en række fastgroede forestillinger om, hvad en tragedie er. Et af de vigtigste opgør i *Die Gegenwart der Tragödie* fremgår allerede af bogens titel, som insisterer på tragediens nærvær og samtidighed. Dette opgør retter sig mod en udbredt og måske ligefrem dominerende tilbøjelighed i det moderne til at anskue tragedien som en overstået eller usamtidig kunstform.

Det uden tvivl mest indflydelsesrige argument mod tragediens samtidighed finder man hos G.W.F. Hegel, som i *Phänomenologie des Geistes* (1807) foretager en fortættet historiefilosofisk analyse af Sofokles' *Antigone*, der udlægges som en nødvendig og uundgåelig konflikt mellem to ligeberettigede, men ufuldstændige retsprincipper, hvis legitimitet begge er normativt forankrede. Det ene princip forbinder sig til familien og individet (det private), det andet til staten (det offentlige). Ifølge Hegel ophæves muligheden for tragiske sammenstød mellem individet og almenheden imidlertid med indstiftelsen af retsstaten.¹ Retsstaten har nemlig til forskel fra polis ikke værdifællesskabet som sit grundlag. I stedet er den forankret i en procedural fornuft, der forhindrer den slags normative selvmodsigelser, tragedielitteraturen er rig på, hvor handlinger på én gang fremstår moralsk nødvendige og forbryderiske.²

Denne argumentation flugter med en grundantagelse i Oplysningens historiefilosofi: at modernitetens historie er en fortælling, hvor mennesket, idet det fortrænger skæbnetroen

som ufornuft, vinder sin frihed. I det moderne projekt er der derfor ikke plads til en kunstform som tragedien, der insisterer på forekomsten af moralske dilemmaer, som ikke blot er uløselige, men også nødvendige. Samme konklusion når også den marxistiske tragediekritik, hvor eksempelvis Bertolt Brecht afviser tragedien, fordi den i hans øjne maskerer det kontingente som nødvendighed. Hvad tragedien bestemmer som uforanderlig skæbne, dækker i et marxistisk perspektiv over samfundsskabte konflikter, som kan løses politisk.³

Dom, subjektivitet, tragedie

Udsondringen af tragedien fra det moderne projekt⁴ har sat tydeligt præg på moderne og også aktuel tragedieforskning, som i dag er overvejende historisk orienteret. Endnu for hundrede år siden kunne den unge Georg Lukács fremhæve tragedien som den højeste form for viden om mennesket og dets muligheder, men i dag vil de færreste betragte tragedien som en særlig eller ligefrem ophøjet erkendelsesform.⁵ Tragedieforskningen skuer ikke længere mod de universelle sandheders himmel, men søger til gengæld at forstå de kulturelle sammenhænge, hvor konflikter opstår og tragedien henter sin mening. Moderne tragedieforskning er i overvejende grad kontekstualistisk. Den forbinder dramaet til ritualets kultur, den attiske tragedie til den græske polis, den elisabethanske tragedie til det tidlige modernitet og så fremdeles. Karakteristisk nok har selv den antropologiske tragedieforskning overvejende været interesseret i tragedien som ritual, det vil sige som en kunstform om oprindelige og grundlæggende socialiseringsformer, som går forud for den moderne, oplyste refleksivitet.⁶ Med Jean-Pierre Vernant og René Girard ophørte *Kong Ødipus* med at være et drama om den menneskelige selverkendelses grænser og kom i stedet til at handle om syndebruksritualet som samfundsgrundlæggelse. Samme ritualistiske drejning af tragedien kan man finde flere eksempler på i moderne dramaturgi.

Denne meget omfattende tendens til at historisere tragedien vil Menke til livs. I hvert fald i det omfang den ikke levner plads til tragedien som en kunstform, der *også* er moderne. Menkes generelle rehabilitering af tragedien er centreret omkring en detaljeret analyse af Sofokles' *Kong Ødipus*. Dette drama spiller, som man vil vide, en nøglerolle for moderne tragedieteorier. Ikke blot er *Kong Ødipus* mønstereksemplet for Aristoteles' *Poetik*, men denne tragedie har også siden Friedrich W.J. Schellings *Briefe über Dogmatismus und Idealismus* (1795) fremstået som inkarnationen af det tragiske, nu forstået som en kantiansk antinomi mellem frihed og natur. Den unge Schelling mente selv, at denne tragedie, hvor Ødipus forgæves kæmper mod den skæbne, Apollon har beredt ham, nok så meget er et friheds- som et skæbnedrama, fordi guden ved sin straf paradoksalt nok anerkender Ødipus' frihed.

Denne paradoksale slutning har mange haft svært ved at tilslutte sig. Ifølge Schlegelbrødrene er den uafvendelige, tragiske skæbne uforenelig med et borgerligt frihedsideal, og de foretrak derfor den mere frie komedie frem for den »antikverede« tragedie.⁷ Hvad skal vi moderne dog stille op med tragediens tilsyneladende så anakronistiske skæbnebegreb? Mange historisk orienterede tragediefortolkere vil besvare dette spørgsmål ved at søge en mere moderne fornuftsbestemmelse af de guddommelige og uoplyste kræfter, der bestemmer Ødipus' skæbne. I en hegeliensk analytik er gudernes magt udtryk for uerkendte, objektive

kræfter, der endnu mangler at blive erkendt som fornuft. Et aktuelt eksempel på en sådan protohegeliansk fornuftsbestemmelse af tragediens mytiske kræfter finder man i henholdsvis Vernant og Girards ritualistiske tragedieanalyser.⁸ Her bliver tragediens skæbnemagter oversat til sociale kræfter. Det er nu ikke guderne, der hersker over Ødipus, men polisfællesskabet, der udsondrer ham som syndebuk. Vernant forklarer, at Ødipus på en gang inkarnerer og truer polis' værdier, og derfor bliver han syndebuk, ophøjet og udstødt. Ifølge Girard er denne udstødelse grundlæggende for etableringen af den sociale orden, og det er denne grundlæggelse tragedien gør til ritual.

Et problem ved den slags syndebuklæsninger af *Kong Ødipus* er imidlertid, at polisfællesskabet i Sofokles' drama (repræsenteret af koret af ældre thebanske borgere) intetsteds forsøger at gøre Ødipus til syndebuk. Tværtimod nedkalder Ødipus selv forbandelsen over sig, ligesom han frivilligt abdicerer efter at have blindet sig.⁹ At Ødipus således selv eksekverer sin egen forbandelse, beviser ifølge Menke et væsentligt element af subjektivitet i tragedien, som moderne, kontekstualistiske fortolkninger er tilbøjelige til at overse. Men, advarer Menke, hvis vi ikke erkender tragedien som en kunstart, der bringer subjektivitetens betingelser til refleksion, mister den også sin moderne relevans.

Ifølge Menke er *Kong Ødipus'* refleksion over subjektivitetens betingelser nøje forbundet med tragediens karakter af retsdrama. Ganske vist ender Ødipus som forbandet og udstødt, men tragedien tematiserer snarere indstiftelsen af en retsorden, idet den lægger ritualets orden bag sig. Således bryder Ødipus med den rituelle praksis, da han ved tragediens begyndelse iværksætter en retsundersøgelse af, hvad der har bragt smitte til Theben, i stedet for at uddrive smitten rituelt gennem en vilkårligt udvalgt syndebuk. At denne retsproces ender med, at Ødipus forbander sig selv, røber ganske vist en brist i domshandlingens subjektivitet. Men vi kan ikke forstå forbandelsens karakter, hvis vi analyserer den i ritualismens førretlige optik.

Hvori består den subjektivitet, Ødipus' retsproces indstifter? Den består i første omgang i, at Ødipus gør sig selv til retsundersøgelsens erkendelses- og domssubjekt idet han efter en rationel domshandling forsøger at fastslå besmittelsens årsag i stedet for at overlade forklaringen til tilfældige, objektive kræfter. Han erkender smitten som forbrydelse og forsøger at fastslå denne forbrydelses objekt (offer) og subjekt (den skyldige). Som konge over Theben bestemmer han den lov, han dømmer efter, og som dommer i sagen optræder han som lovens subjekt. Det er jo ikke loven, der dømmer, men dommeren. Som Menke forklarer:

Hvor domshandlingen forstås som lovanvendelse, kræver den ikke kun et subjekt som skueplads, men også som dommens autor. I renselsesritualernes logik, som oraklet tænker i, er der ikke plads til et domssubjekt; renselsesritualet udfører en domshændelse, udvælgelsen af syndebukken, som følger tilfældet eller skæbnen. Denne anonymitet har Ødipus' retliggørelse gennemtrængt og derved gjort subjektet gyldigt på begge sider – på begge sider ikke kun af handlingen, som gerningsmand og offer, men også af dommen, som dens genstand og autor. Ødipus koncipierer domshand-

lingens retliggørelse som en anerkendelse af handlingssubjektet og som indsættelsen af et domssubjekt.¹⁰

Som retsdrama iscenesætter *Kong Ødipus* altså i flere henseender domshandlingens iboende subjektivitet. Samtidig implicerer den også et element af subjektivitet, som Ødipus ikke selv er i stand til at realisere. Det er den form for subjektiv bedømmelse, vi foretager, når vi gransker de subjektive motiver, der ligger bag andres handlinger: *hvorfor handlede de, som de gjorde? kunne de have handlet anderledes?* Denne form for subjektiverende bedømmelse trænger sig selvfølgelig på for tragediens publikum, især når det viser sig, at Ødipus selv er forbrydelsens gerningsmand, men har forbrudt sig i uvidenhed. Vi vurderer Ødipus' subjektive skyld ved at spørge, hvorledes vi selv ville have handlet. Denne form for subjektivering er Ødipus imidlertid ikke i stand til at realisere. I stedet ender han med at forbande sig selv for handlinger, han har begået i uvidenhed. Forbandelsen artikuleres dermed, hvor domshandlingens subjektivitet ophører.

Hvad er det så, der nødvendiggør dette tilbagefald fra dom til forbandelse? Som nævnt er det ifølge Menke ikke gudernes eller samfundets objektive kræfter, der leder til Ødipus' forbandelse, men derimod en brist i selve dramaets domshandling. Denne brist lokaliserer Menke til retshandlingens indledning, hvor Ødipus forbander kong Laios' ukendte morder og dennes medvidere (*Kong Ødipus* vers 233-251). Disse medskyldige byder han at udelukke sig selv fra byfællesskabet, så det ikke besudles (vers 236). Hermed forbander han uafvidende sig selv. Friedrich Hölderlin mente, at Ødipus' fejl består i at han som dommer optræder for »præsteagtig« (*priesterlich*) og dermed forråder den oplyste domspraksis, han ellers efterstræber.¹¹ Ikke desto mindre, fastslår Menke, indtræffer den efterfølgende selvforbandelse efter en retsprocedure, hvor Ødipus dømmer sig selv efter en syllogistisk slutning. Denne syllogisme lyder som følger:

- 1) de, som er vidende om deres egen skyld i mordet på Laios, er forbandede
- 2) jeg er den skyldige
- 3) altså må jeg forbande mig selv.

Som Menke konstaterer, objektiverer denne mekaniske domfældelse skyldforholdet i stedet for at vurdere de subjektive motiver bag. Dette er den pris, Ødipus som dommer må betale for at forpligte sig på lovens abstrakte synspunkt.

Karakter, handling og ironi

Når jeg har redegjort så omstændeligt for Menkes analyse af *Kong Ødipus*, er det fordi hans retsfilosofiske diskussion angår et helt centralt tragedieteoretisk problem, nemlig forholdet mellem karakter og handling. Ødipus bestemmes jo af handlinger, heriblandt domshandlinger, han ganske vist selv udfører, men alligevel ikke rigtig er herre over. Allerede Aristoteles fastslår handlingens forrang over karakteren som et konstitutivt træk ved tragedien: de tragiske karakterer er ikke bestemt ved deres psykologi eller evner, men ved deres handlinger.¹²

Det er så at sige handlingen, der viser sig at være herre over karakteren, ikke karakteren selv. Betingelsen for dette omslag, hvor karakteren mister det fulde herredømme over sine handlinger, forklarer Aristoteles som *hamartia*, karakterens fejlhandling/-greb. Jo bedre plot, jo større er den fejl, som peripetien røber: de såkaldt »store fejl«, Aristoteles interesserer sig for, er altså hverken kontingente karakterbrist eller mislykkede handlinger. Karakteristisk for de store fejl er snarere, mener Menke, at de forstyrrer selve vores handlingsforståelse ved at ødelægge vores målestokke for handling.

Disse målestokke har kategorisk status. Eftersom de er bestemmende for vores status som handlende væsner, kan vi ikke engang intendere at krænke dem.¹³ De store fejl, der krænker disse målestokke, begås altid i uvidenhed. Ødipus fejler ikke ved sin måde at handle på, men ved sin uvidenhed om, hvilke handlinger han begår. Han begår uden hensigt fadermord og incest med sin mor, fordi han mangler den fornødne handlingsviden. Denne mangel udtrykker et generelt vilkår for menneskelig handling: ikke fordi alle må handle som Ødipus, men fordi alle *kan* gøre det.

At de store fejl ødelægger vore målestokke for handling indebærer også, at de ikke kan lære os at handle eller leve anderledes. Ødipus lærer af sine lidelser, men hans erfaring er til ingen nytte. Tragediens erfaring er, som Menke siger »en metaklogskab«, som handler om grænserne for vores viden, men uden at formå at flytte dem. For Ødipus bliver konsekvensen af denne erfaring, at han forbander sig selv, og idet han giver sig skæbnen i vold mister han evnen til at handle og leve.¹⁴

Hvis Ødipus ikke kan lære af sin erfaring, hvad kan tragediens publikum så lære af tragedien? Dette er et spørgsmål, som Aristoteles bevidst undlader at forholde sig direkte til i *Poetikken*. Til gengæld begrundes han, hvorledes tragedien fylder sit publikum med modsatrettede impulser, idet vi på den ene side forfærdes og frastødes over det tragiske plots gru, men på den anden side glædes og tiltrækkes af den poetiske fremstillings skønhed. Tragediens æstetiske behag modsvares altså af et moralsk eller normativt ubehag ved den tragiske fabel. »Sweet violence« kaldte den elizabethanske aristoteliker Sir Philip Sidney det sælsomme behag, tragediens tilskuere hensættes i ved at betragte begivenheder, som uden for scenen blot ville være modbydelige. Han understreger sin pointe med en anekdote fra Plutarch om den morderiske tyrann Alexander Phraeus, der kun som tragedietilskuer lod sig bevæge af menneskelig lidelse.¹⁵

I den aristoteliske poetik står tragediens tragik og æstetik i et antagonistisk forhold til hinanden. Formen, den poetiske og skønne fremstilling, kolliderer med indholdet, som er forfærdende. Det er i dette spændingsfelt mellem fremstillingens behag og det fremstillede ubehag, at betingelserne for publikums indlevelse, affekt og katharsis skabes, hvor selv blodtørstige tyranner kan bevæges til tårer.

Imidlertid bliver den aristoteliske tragediepoetik problematisk for den filosofiske æstetik efter Kant, hvor den æstetiske erfaring skal være fornuftsbestemt og fornuftsbestemmende. I den filosofiske æstetik er der ikke plads til psykologiske kategorier som indlevelse, affekt eller katharsis. Derfor bliver den inkongruens mellem indhold og form/fremstilling, tragediens tragik og æstetik, der i den aristoteliske tradition er tragediens æstetiske styrke, til

en anstødssten for de tidlige romantikere og de tyske idealister. Friedrich Schlegel finder ligefrem tragedien antikveret og foretrækker komediens frihedserfaring som »det skønneste symbol på borgerlig frihed«. Komediens frie og legende form er ikke hæmmet af skæbnedramaets atavistiske indhold. Samme ubehag ved den aristoteliske indlevelsespoetik finder man også langt senere hos Brecht, der heller ikke bryder sig om skæbnedramaer, fordi man ikke kan lære af dem. Brecht foretrak lærestykket, hvis helte er utragiske, fordi de formår at lære af deres erfaringer.

Menke tilslutter sig den filosofiske æstetiks kritik af den aristoteliske poetik, i det han medgiver, at hvis tragedien skal have æstetisk relevans i dag, kan dens æstetik og tragik ikke forblive adskilte. Hvis tragedien skal være æstetisk autonom, og det skal den utvivlsomt for Menke, må det tragiske derfor omfortolkes fra et antiæstetisk begreb til et æstetisk. Ødipus' tragiske skæbne skal så at sige kunne opløses i æstetisk form. Vejen til denne forsoning af tragik og æstetik går ifølge Menke igennem begrebet tragisk ironi. Dette begreb er faktisk en temmelig sen opfindelse og savner helt korrelat i de klassiske og postklassiske tragedieteorier. Det stammer fra den romantiske litterat Adam Müller, som hævdede, at Schlegelbrødrene tog grundlæggende fejl i, at tragik og ironi var uforrenelige.¹⁶ Ifølge ham er vores måde at forholde os til det tragiske på netop ironisk, dvs. distanceret selvbevidst, og ikke, som den aristoteliske poetik ellers hævder, indlevende og forfærdet. Müllers begreb videreudvikles af den engelske oldtidshistoriker og Schleiermacher-oversætter Connop Thirlwells afhandling *The Irony of Sophocles* (1833). Thirlwell ser ligesom Müller sin teori om tragisk ironi som et afgørende brud med den aristoteliske tragedieteorie. Thirlwell hævder, at Sofokles i *Kong Ødipus*, udfolder en dobbelt ironi, nemlig på den side »the irony of the action« og på den anden side »the irony of the poet«. Handlingens ironi viser sig i den tragiske skæbne altid er selvpåført: Ødipus handler viser sig at have en anden mening, end han umiddelbart tillægger dem. Denne form for handlingsironi, hvor handlingens mening vendes på hovedet, forbinder sig nøje til Aristoteles' begreber om peripeti og anagnorisis. Handlingens ironi er den skæbnens ironi, Ødipus selv erfarer. Digterens ironi er en anden. Det er den ironi, der gør os i stand til at erkende handlingens ironi længe før Ødipus. Digterens ironi skaber dermed en distance til handling og helt. Det er i kraft af digterens ironi, at publikum kan distancere sig fra handlingen og hengive sig til æstetisk refleksion, hvor det aristoteliske publikum lader sig opsluge af handlingen og de lidenskaber, den vækker.

Tekst og skæbne

Menke bemærker imidlertid, at heller ikke Thirlwells dobbelte ironibegreb formår at forsoner tragik og æstetik, indhold og form. Den handlingens ironi, Ødipus erfarer som *anagnorisis*, er jo en anden ironi end den, som digter og publikum er bevidst om. Derfor lykkes det heller ikke Thirlwell at forsoner den konflikt mellem stof og form, som den aristoteliske tragedieteorie bygger på. Som alternativ til (eller snarere forening af) Thirlwells dobbelte ironibegreb søger Menke et tredje ironibegreb, der så at sige forener handlingens, digterens og tilskuerens ironi. Menke konstaterer, at den tragiske ironi er betinget af den tragiske helts dobbelte tale: alt hvad han siger, har en dobbelt betydning, som han ikke selv er herre over, og som kun

tilskuerne kan fornemme. Når helten taler, er han ikke alene om at udtrykke sig: det er, som om en anden også taler gennem hans røst.¹⁷ Denne anden er tragediedigteren.

Den ironiske distance, som Müller og Thirlwell lokaliserer mellem på den ene side helten og på den anden side digteren og publikum, er altså til stede allerede i den tragiske tale, hvor helten ikke blot taler som sig selv, men også som en anden, fordi digteren taler igennem ham. Denne anden kan helten kun erkende som tilskuer eller tilhører til sig selv: i den tragiske *anagnorisis* erkender han sig som tilskuer til sit eget liv, distanceret fra sin egen subjektivitet. Det er ifølge Menke i denne ironiske optik, vi skal forstå Ødipus' forbandelse af den skyldige:

At Ødipus i sin tale ubevidst siger, at han selv er forbandet, kan for det første forstås således, at han »ved«, hvad kun en tilskuer, som har set hele stykket, kan vide. Eller: at Ødipus her allerede »ved«, hvad han først som tilskuer til sig selv vil komme til at vide.¹⁸

Dette er altså skæbnens ironi: at Ødipus' erkendelse af grænserne for sin egen subjektive autonomi sker som tilskuer til sit eget liv, som han må erkende som et skuespil. Den tragiske erkendelse er med andre ord teatralisk. Hermed er kimen ifølge Menke lagt i det antikke skæbnedrama til barokkens metateater, hvor livet, som hos Shakespeare og Caldéron, erkendes som et skuespil.¹⁹

Menkes omfortolkning af den tragiske ironi indebærer altså en væsentlig teatralisering af tragedien, hvor den tragiske helt erfarer sig selv som marionet og tilskuer i et skuespil, der ikke tillader ham autonomi. Eller sagt på den anden måde: idet den tragiske helt erkender sin ironiske skæbne erkender han sig som en »dramatisk eksistens«, ikke som et virkeligt menneske. Karakteristisk for tragediens dramatiske eksistens er, at den ikke blot er performativ, men også bundet til en skreven tekst, i nærværende tilfælde Sofokles' drama *Kong Ødipus*. Her knytter Menke an til det genrehistoriske faktum, at tragediens novum som performativ kunstart bestod i, at den i modsætning til eksempelvis den mundtlige, episke tradition forudsætter en skreven tekst, som de dramatiske karakterer er bundet til.²⁰ Teksten er ganske enkelt den dramatiske eksistens' skæbne. Eller som Menke argumenterer:

At den dramatiske person har en skæbne betyder ifølge Aristoteles' bestemmelse, at denne oplever et omslag fra ulykke til lykke eller fra lykke til ulykke, og at dette omslag indtræffer som følge af personens egne handlinger, men overraskende nok uden at personen har forudset eller villet det. Men den specifikke måde, hvorpå den dramatiske person knyttes til en skæbne, består i at han er knyttet til en tekst, at hans skæbne er frembragt og bestemt af teksten.²¹

Hvad skæbnen gør, er at forvandle den dramatiske eksistens til en figur i en tekst. Men fordi skæbnen kun er virksom gennem hans egne handlinger og ord, forbliver han også mere end

en figur. Det er denne dobbelthed mellem tekst og handling, figur og subjekt, der gør, at den dramatiske eksistens rummer kimen til den spaltning, den tragiske helt erfarer som ironi.

Med denne meget omfattende bestemmelse af den tragiske ironi har Menke forbundet tragediens tragik med dens form, handling med tekst, karakterens erkendelse med digteren og publikums. Derfor kan han også fremhæve tragedien som en »transcendentaldramatik«, dvs. en eminent selvrefleksiv poetisk form, som ikke blot viser sine egne formelle betingelser, men udtrykker sig *gennem* disse betingelser.²² Således bliver selv den tragiske skæbne, som altid har været en anstødssten for de moderne i tragedieteoretikernes *querelle des anciens et des modernes*, i Menkes analyse rehabiliteret som et ikke-metafysisk, transcendentaldramatisk greb, der medierer den tragiske *mimesis* med digterens *poiesis* og gør tragediens erfaring moderne og selvrefleksiv.

Tragedien nu: Menke, Eagleton, Bohrer

Jeg indledte denne artikel med to påstande. Nemlig for det første at filosofiens fundamentale ambivalens over for tragedien har været afgørende for, hvordan vi studerer eller værdsætter tragedier i dag, hvad enten vores tilgang er filosofisk eller ej. Og for det andet at Menkes *Die Gegenwart der Tragödie* forandrer betingelserne for denne ambivalens. Hvori består den forandring, Menkes bog afstedkommer for tragedien i dag?

Mit mest kontante svar er, at Menke rehabiliterer tragedien ved at forsone dens tilsyneladende mest angribelige træk med de fordringer, en moderne refleksiv æstetik kan stille til den. I grove træk kan man sige, at den filosofiske æstetik allerede i begyndelsen af det 19. århundrede opgav tragedien som moderne kunstart. Den aristoteliske poetik og det tragiske skæbnedrama kunne ikke i tilstrækkelig grad forenes med de refleksive fordringer til den æstetiske erfaring. Dette betød ikke, at man holdt op med at interessere sig for tragedier eller for det tragiske som sådan. Men det er karakteristisk, at interessen snarere gjaldt det tragiskes relevans for moderniteten end tragediens æstetiske relevans.

Det er således karakteristisk, at Hegels store indflydelse på moderne tragedieforskning ikke så meget angår hans æstetiske bestemmelse af tragedien, men hans indholdsbestemmelse af den tragiske konflikt, der handler om nødvendige sædelige konflikter mellem individ og samfund, familie og stat osv. Vi har været mere optaget af at diskutere Hegels tese om, at den moderne retsstat udelukker muligheden for genuint tragiske konflikter, end af at diskutere Schlegelbrødrenes mere æstetisk orienterede afvisning af tragedien, nemlig som en genre hvis indhold ikke reflekteres i formen. Symptomatisk for denne tendens er eksempelvis Terry Eagletons store tragediestudie fra 2003, *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*. Dette værk er dels et opgør med den konservatisme, som har præget meget tragedieforskning, men også af den marxisme, som ikke har forstået, at tragedien både kan være kritisk og moderne. Eagletons tragediebegreb er imidlertid så bundet til ideen om det tragiske, at det mister enhver formel eller genretypologisk bestemmelse, hvorfor en betragtelig del af hans tragedier faktisk er hentet fra romanlitteraturen.

Eagleton ser tragiske konflikter overalt i den moderne verden og dens litteratur. Hans analyser og eksempler er alsidige og righoldige, men de rokker hverken ved begrebet om det

tragiske eller ved de æstetiske og formelle kategorier, der knytter sig til tragediens poetik. Menke gør det modsatte: hans tragedieanalyser er snævre og nærmest ensidige. Ikke blot lader Menke alle politiske og psykologiske spændinger i de tragiske dramaer ude af betragtning, men også »klassiske« tragiske kategorier som skræk og medlidenhed forbigås, fordi de hører hjemme i den aristoteliske affektpoetik, ikke i en filosofisk æstetik. Man kan med Karl-Heinz Bohrer spørge, om ikke noget væsentligt ved tragedien dermed går tabt. Bohrer peger på skrækfascinationen som tragediens mest vedholdende kendetegn, men den formår Menke endnu mindre end Aristoteles at fornuftsbestemme, og derfor interesserer tragediens gru ham stort set ikke.²³

Filosofiske tragedie- og litteraturstudier skal vurderes på deres begrebslige betydning snarere end på deres alsidighed eller repræsentativitet. Man kan over for filosofiske tragediestudier som Aristoteles', Hegels og Menkes indvende, at ikke alle tragiske konflikter udløses med den nødvendighed, filosofferne foreskriver.²⁴ Selv hos Sofokles har de »store fejl« kun sjældent samme kategoriske præg og erkendelsesmæssige betydning som hos Menke. Den slags indvendinger ændrer dog ikke ved, at *Die Gegenwart der Tragödie* leverer et uomgængeligt bidrag til bestemmelsen af den særlige form for ironi og refleksion, der er tragedien særegen, fordi den netop er betinget af – dens form. Frem for alt peger Menke på de æstetiske udfordringer, tragedien indebærer. Dermed tvinger han os til at genoverveje de formelle betingelser, gennem hvilke hændelser kan fremtræde som tragiske.

Noter

- 1 I habilitationsafhandlingen *Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit*, Frankfurt a.M. (1996) søger Menke både med og mod Hegel at vise, at hverken retsstaten eller moderniteten garanterer os mod tragiske konflikter: det moderne, pluralistiske samfund accentuerer tværtimod en stadig spænding mellem autenticitet og autonomi. Da dette værk til forskel fra *Gegenwart der Tragödie* snarere diskuterer begrebet om det tragiske end tragedien som sådan, vil jeg ikke præsentere det nærmere her.
- 2 I *Æstetikken* noterer Hegel sig derfor, at moderne tragedier som Shakespeares til forskel fra deres græske forgængere ikke tematiserer normative konflikter, men subjektive og psykologiske, jf. G.W.F. Hegel (1986), *Vorlesungen über die Ästhetik*, in *Werke*, bd. 15, Frankfurt a.M.s, 558-560.
- 3 »Teatret, som vi forefinder det, viser ikke samfundets struktur (afbildet på scenen) som påvirkeligt gennem samfundet (i tilskuerrummet). Ødipus, der har forsyndet sig mod sine egne principper, som tidens samfund støtter, bliver henrettet (sic!), det sørger guderne for, de kan ikke kritiseres.« B. Brecht (1997), »Kleines Organon für das Theater« in: *Schriften zum Theater. Über nicht-aristotelische Dramatik*, Frankfurt a.M, s. 146. Se også hans »Anmerkungen sur »Antigone« des Sophokles«.
- 4 G. Lukács (1911), »Metaphysik der Tragödie: Paul Ernst«, in *Die Seele und die Formen*, Berlin s. 343 f.
- 5 Denne interesse begynder med de såkaldte Cambridge-ritualister Gilbert Murray og Jane Ellen Harrison.

- 6 F. Schlegel (1988), »Aus den Heften zur Poesie und Literatur« (1776-1801), in *Kritische Schriften und Fragmente*, bd. 5, Paderborn, s. 189 hhv. »Vom ästhetischen Wert der griechischen Komödie«, in *Kritische Schriften und Fragmente*, bd. 1, s. 10.
- 7 J.-P. Vernant (1972), »Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'«Edipe-Roi»« in J.-P. Vernant & P. Vidal-Naquet, *Mythe et Tragédie en Grèce Ancienne*, bd. 1, Paris, s. 101-131; R. Girard (1972), *Le violence et le sacré*, Paris, s. 102-129.
- 8 Eller for at være helt præcis: den blinde Ødipus beder om at blive ført ud af byen, men Kreon ønsker ham indespærret af frygt for at han vil besudle byen ved at vise sig i Apollons dagslys.
- 9 Menke (2005), s. 33-34.
- 10 Friedrich Hölderlin (1992), »Anmerkungen zum Oedipus«, *Sämtliche Werke*, bd. II, München, s. 311.
- 11 Aristoteles, *Poetikken* 1450a16-24.
- 12 Menke (2005), s. 83.
- 13 »Ødipus' klage over sin skæbne viser, hvad det at dømme i virkeligheden betyder: tabet af evnen til at handle og leve; selvbedømmelse betyder for Ødipus selvtab.«, Menke (2005), s. 79.
- 14 A. Müller (1967, opr. 1807), »Über die dramatische Kunst« in *Schriften* bd. 1, Berlin, s. 141-291. Jeg refererer her fra Menke.
- 15 Menke krediterer Alexander Hugs i dag glemte tekst »Doppelsinn in Sophokles Oedipus koenig« (Philologus, bd. 31, 1872, s. 66-84) for denne iagttagelse, men de kunstteoretiske konsekvenser, han drager af denne iagttagelse, overskrider Hugs konklusioner.
- 16 Menke (2005), s. 65.
- 17 Jf. Menke, »Ästhetik der Tragödie: Romantische Perspektiven«, in B. Menke & C. Menke, *Tragödie, Trauerspiel, Spektakel*, Berlin (2007), s. 196.
- 18 Mange teaterforskere insisterer på dramaets performative egenskaber som det der adskiller dramatik fra den tekstvidenskab, man anser for litteraturvidenskabens ressort. Men denne sondring er historisk problematisk, for i arkaisk tid var alle poetiske former knyttet til mundtlig og musikalsk performance. Som teaterhistorikeren Jennifer Wise korrigerer: »*Theatre was not the first genre of poetic performance; it was simply the first genre of poetic performance in Greece which made use of unmediated enactment by a number of nonspecialist performers, verbatim memorization, and a dialogical style. This generic profile was new to Greece, and all of the performative innovations that went into it, constituting it as the new art of the theatre as distinct from its epic antecedent, are demonstrably dependent on the use of writing.*« J. Wise (1998), *Dionysus Writes. The Invention of Theatre in Ancient Greece*, Ithaca/London, s. 12. Netop tragediens tekstualitet viser også, hvor drama og ritual adskiller sig fundamentalt fra hinanden. Mens ritualer ligesom eposset bygger på performativ gentagelse, består dramaet af (tekst-)opførelse. Se også Menke (2005), s. 56-58.
- 19 Menke (2005) s. 52.
- 20 K.H. Bohrer (2006), »Das Verschwinden der Tragödie. Christoph Menkes philoso-

phische Studie über ihre Gegenwart,« in Merkur, April 2006, s. 346-353. Se også Bohrs Menke-polemiske læsning af Kong Ødipus i Bohrer (2009) *Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage*, München, s. 321-335.

- 21 Sir Philip Sidney (2002), »The Defense of Poesy«, in *The Major Works*, Oxford, s. 230.
- 22 Transcendental betyder groft sagt selvrefleksiv: ligesom Kant advokerede for en transcendentalidealisme, der tog udgangspunkt i anskuelsen og dens nødvendige betingelser, gjorde Friedrich Schlegel sig til talsmand for en såkaldt transcendentalpoesi, der ikke kun repræsenterer, men også på et metaplan reflekterer over sine egne repræsentationsbetingelser og således er »både poesi og poesiens poesi«. Det er denne moderne, selvrefleksive poetik, Menke med og mod Schlegel søger i tragedien.
- 23 K.H. Bohrer (2006), »Das Verschwinden der Tragödie. Christoph Menkes philosophische Studie über ihre Gegenwart,« in Merkur, April 2006, s. 346-353. Se også Bohrs Menke-polemiske læsning af Kong Ødipus i Bohrer (2009) *Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage*, München, s. 321-335.
- 24 De eneste græske tragedier, der lever op til de aristoteliske forskrifter om sandsynlighed og nødvendighed er faktisk Sofokles' *Kong Ødipus* og Euripides *Ifigenia hos taurerne*. Resten af de græske tragedier har en mere eller mindre episodisk opbygning.

Christian Dahl (f. 1974) Adjunkt, phd. i litteraturvidenskab ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Har blandt andet udgivet bogen *Tragedie og bystat* (Museum Tusculanum 2010), som anmeldes i dette nummer af Peripeti.



Den tragiske cæsur

Friedrich Hölderlins analyser af Sofokles

Af Jørn Erslev Andersen

Der tragische Dichter thut wohl, den lyrischen, der lyrische den epischen, der epische den tragischen zu studiren. Denn im tragischen liegt die Vollendung des epischen, im lyrischen die Vollendung des tragischen, im epischen die Volledung des lyrischen, denn wenn schon die Vollendung von allen ein vermischter Ausdruck von allen ist, ist doch eine der drei Seiten in jedem die hervorstechendste.¹
(Hölderlin 1799 - fragment)

Friedrich Hölderlin fik i 1804 udgivet egne oversættelser af Sofokles' Ødipus og *Antigone*, som han havde afsluttet i 1802. Ved udgivelsen blev de stærkt kritiseret for at være spækket med fejl og for i det hele taget at være ganske mærkværdige – nogle opfattede dem simpelt hen som præget af hans »gryende vanvid«. Hans forlæg for oversættelsen af Ødipus kendes ikke. Man ved, at han som forlæg til oversættelsen af *Antigone* anvendte en udgave publiceret i Frankfurt 1555, som er korrupt med en mangelfuld tekst og et ukorrekt græsk. Dertil kom, at han ikke konsulterede andre fx latinske oversættelser og at han var en egensindig oversætter på grænsen til det idiosynkratiske. Endelig led de trykte udgaver under en mangelfuld korrektur og følgelig af en mængde trykfejl. På trods af den stærkt kritiske modtagelse i samtiden og de mange fejl indgår oversættelserne i dag som en både selvfølgelig og væsentlig del af Hölderlins samlede værk. Det skyldes især tre forhold.

For det første læses oversættelserne i dag i perspektivet af hans samlede digtning og poetologiske tænkning. Hans usædvanlige og banebrydende anvendelse af det tyske sprog i poetisk øjemed præger oversættelserne og sætter dermed perspektiv på dette sprogarbejde, som i øvrigt især i hans senere digtning fra 1800 er præget af netop hans oversættelsesarbejde.

For det andet viser fejlmængden sig at være bestemt af hans måde at reaktualisere oldgræsk digtning og tænkning på, herunder under indtryk af den særlige form for forbindelse mellem oldgræsk og tysk sprog og tænkning, som siden Johan J. Winckelmann, Gottholt E. Lessing og Friedrich G. Klopstock prægede tysksproget digtning, filosofi og kultur, ikke mindst i tiden omkring 1800 (Erslev Andersen 2005). Hans oversættelser anskues i disse sammenhænge som et poetologisk bestemt sprog- og tænkearbejde og ikke som et regelret og filologisk konsistent bidrag til oversættelserne af Sofokles (jf. Schadewaldt 1979).

For det tredje har Hölderlin forsynet de to oversættelser med efterskrifter. De har i løbet af det 20. århundrede opnået en selvstændig og prominent status som bidrag til forståelse af emnerne »tragediedigtning« og »det tragiske« i poetologi og filosofi. Det er disse to efterskrifters analyser af tragediernes *tekniske* kvaliteter, der kort kommenteres i det efterfølgende.

De to efterskrifter – henholdsvis »Anmerkungen zum Ödipus« (i det følgende kaldet AÖ) og »Anmerkungen zur Antigonä« (i det følgende kaldet AA) – er lige så korte som de er tætte og komplekse i tanke og sprog. De forbinder analyser af tekniske forhold i de to tragedier med kondenserede refleksioner i feltet mellem poetologi og filosofi. De giver i visse henseender forvarsel om tragedietænkningen hos Friedrich Nietzsche og har derudover inspireret bestemte sider af det 20. århundredes litteraturfilosofi.

Efterskrifterne har Hölderlins komplicerede og egensindige tænkning som kontekst og forudsætter kendskab til en lang række emner, som han ikke ekspliciterer. Således anvender han på sin egen måde det i samtiden – især hos Johann G. Fichte og Friedrich W. J. Schelling – diskuterede postkantianske begreb om »intellektuel anskuelse« (Intellektuelle Anschauung). Emnet om »intellektuel anskuelse« er omdiskuteret. Betegnelsen indgår på en flertydig måde – det vil sige med mindst tre forskellige betydninger – som en »hjælpekategori« i Kants analyser af forholdet mellem det fænomenale (det i tid og rum formede) og det noumenale (det sanse- og begrebsuafhængige, det uformede) i forståelserne af genstandes status for og i erkendeaktiviteten, det vil sige hvorledes objektkonstitueringen i erkendelsen finder sted (Falkenstein 1995: 44-81). Fichte og Schelling anvender i deres postkantianske erkendelsesteorier betegnelsen på måder, der går hinsides Kants refleksioner og som er indbyrdes forskellige (Gram 1981). For Fichte omhandler det intellektets/jegets evne til at reflektere sig selv og sin egen aktivitet. For Schelling er det et grænsebegreb for den spontane evne til at erkende sammenfaldet mellem begreb og objekt, det vil sige til at se det universelle (det uendelige) i et partikulært (endeligt) objekt, et se den universelle (abstrakte, begrebslige) kvalitet »plante« i en given faktisk plante. Denne kombination forstås som en levende enhed.

Hölderlins begreb om »intellektuel anskuelse« har så vidt vides ikke været underlagt nærmere studier, men det har betydning for hans forståelse af det tragiske og deler på det formelle niveau synspunkter med Schellings tænkning, men hvor Schelling er idealistisk og filosofisk, er Hölderlin klassicistisk-idealistisk og poetologisk. Begge betoner sammenfaldet mellem en universel form eller kvalitet og et partikulært objekt. I modsætning til hos Schelling drejer det sig for Hölderlin imidlertid om at forbinde almene genremæssige og tonale træk med forløbet i en specifikt udarbejdet eller realiseret litterær tekst. Den »intellektuelle anskuelse« afstedkommes eller udvirkes af bestemte regler, som teksten realiserer, og udgøres af en momentan og »levende« énhed mellem modsætninger (se senere).

I efterskrifterne trækker Hölderlin endvidere indforståede veksler på Aristoteles' *Poetikken* (i en kritik af enheden mellem begyndelse, midte og slutning) og Platons *Symposion* (ideen om de »to halvdele«, der er uforenelige, men som stræber mod forening sådan som Sokrates reflekterer det via Diotima i sin tale på symposiet). Det er imidlertid efterskrifternes formelle eller tekniske analyser af de to tragediers anvendelse af en bestemt form for »cæsur«, der har haft størst betydning i det 20. århundredes filosofi og litteraturteori.

I

Hölderlin indleder AÖ med at slå fast, at der er blevet lagt for lidt vægt på digtningens tekniske eller håndværksmæssige kvaliteter. Han henviser til det græske *techne* som digtekunstens

alfa og omega. Det tekniske eller håndværksmæssige aspekt kalder han for den »lovmæssige kalkulation«: en digterisk tekst og dens kvalitet bør vurderes på dens grad af formel gennemarbejdethed og den dermed forbundne *virkningsæstetiske* effekt på læseren eller tilhøreren. Den »lovmæssige kalkulation« eller »kalkulerbare lovmæssighed« tilhører mennesket som et »fornemmelsessystem« (Empfindungssystem), men vedrører også dette »fornemmelsessystems« forskellige modi, som Hölderlin relaterer til litterære genre- og stilbetegnelser i et kompliceret tidsperspektiv. Alt dette vedrører det poetologiske aspekt og er forskellig fra »den levende/livfulde mening« (»der lebendige Sinn«), som ikke kan regelsættes. Argumentet herfor er ontologisk:

Das Gesez, der Kalkul, die Art, wie, ein Empfindungssystem, der ganze Mensch, als unter dem Einflüsse des Elements sich entwickelt, und Vorstetellung und Empfindung und Rasonnement, in verschiedenen Succesionen, aber immer nach einer sichern Regel nacheinander hervorgehn, ist im Tragischen mehr Gleichgewicht, als reine Aufeindanderfolge./Der tragische *Transport* ist nehmlich eigentlich leer, und der ungebundenste (Hölderlin 2004 10: 155. Ortografien er her som i de øvrige citater Hölderlins efter Bremer Ausgabe)

Han lægger sig her – om end særdeles indirekte og på sin helt egen måde – i forlængelse af Aristoteles' bestemmelse af tragedien, hvis grundlæggende kvalitet Aristoteles som bekendt bestemmer til gennem frygt (phobos) og med-liden (eleos) i publikum at »rense« kroppen for sort galde og uhensigtsmæssige mentale forestillinger om mulige, men forkerte måder at handle på i forhold til givne sociale normer for adfærd. Også Hölderlin anskuer som Aristoteles digtning som et teknisk eller håndværksmæssigt anliggende (i udarbejdelsen) og i et virkningsæstetisk perspektiv. Hos Hölderlin tjener denne postaristoteliske virkningsæstetiske effekt både »renselse« og en bestemmelse af digtekunst som en *social* praksis med såvel politiske som ontologiske implikationer. Disse, mener han, opnås bedst gennem et strengt og – må man tilføje – særdeles kompliceret udtænkt formarbejde, som han samler i fællesbetegnelsen »tonernes vekslen«. Hölderlin endevender dette emne på flere måder både i praksis i digtningen og teoretisk i de poetologiske skrifter. »Tonernes vekslen« henviser til hans poetologiske ide om, at givne litterære tekster i deres forløb, det vil sige i *det materielle stof*, bør veksle mellem tre grundtoner: den ideale, den heroiske og den naive, der på forskellige måder indgår i episke, dramatiske og lyriske stiltræk. Således skriver han i et poetologisk fragment fra 1800, at

Das lyrische dem Schein nach idealische Gedicht ist in seiner Bedeutung naiv. Es ist eine fortgehende Metapher Eines Gefühls.

Das epische dem Schein nach naive Gedicht ist in seiner Bedeutung heroisch. Es ist die Metapher großer Bestrebungen.

Das tragische, dem Schein nach heroische Gedicht, ist in seiner Bedeutung idealisch. Es ist die Metapher einer intellectuellen Anschauung. (Hölderlin 2004 bd. 8: 146)

De tre genrebetegnelser knyttes hermed til tre grundtoner (komponeret på kryds og tværs i Hölderlins poetologiske tavler – en art poetologiske partiturer), der til sammen udgør summen af menneskelige emotioner og tænkemåder. Følgelig vil kun et digt, der veksler mellem alle tre grundtoner, være komplet. Dette skal ikke her forfølges nærmere. Her skal blot bemærkes, at det tragiske stiltræk og den heroiske grundtone i citatet knyttes sammen således, at de i gensidig udveksling danner mulighed for – eller er metafor for – en »intellektuel anskuelse«. Den betegner her en kompleks »anskuelse« (en første impression), der tankemæssigt kan reflekteres, men ikke begribes fuldt ud og som gør det muligt at »ane« en enhed mellem ellers partikulære elementer, mellem subjekt og objekt, mellem begreb og følelse. En sansende erindring om en oprindelig énhed før adskillelsen mellem subjekt og objekt, mellem tanke og fornemmelse/følelse. Sådanne adskillelser kan ikke genforenes eller »heles«, men deres oprindelige væren i enhed med hinanden kan *anes* i den intellektuelle anskuelse. Man kunne opfatte alt dette således, at det tragiske på en gang viser eller består i en vedvarende og umedierbar spaltning af en oprindelig énhed og samtidig angiver denne oprindelige enheds grund (jf. Hölderlin 2004 8: 148). Dette i sit antrit quasi-platoniske aspekt indgår i efterskrifternes kommentarer til dramaernes ontologiske dimensioner.

I første omgang drejer det sig imidlertid for Hölderlin i analyserne af Ødipus og *Antigone* om at lokalisere det tragiske i dramaerne, som grundlæggende set anskues som et omslagspunkt, der finder sted på et formaliseret niveau. Dette omslagspunkt løser han indirekte – det vil sige uden selv at kommentere det – fra Aristoteles' velkendte betegnelse »peripeti«, hvilket traditionelt bestemmes til eksempelvis at være der, hvor Ødipus pludselig indser sin herkomst. Hölderlin lokaliserer derimod i begge dramaerne det tragiske omslagspunkt i spåmanden Teiresias' taler ved at bestemme dem som indslag fra en anden verden (eller *orden*) end dramaets, og som i radikal forstand bryder det enkelte drama op i to uafhængige eller inkongruente dele. Teiresias' taler bestemmes til at være indbrud i dramaernes narrative eller sceniske forløb, som er alenestående, det er en »ren tale« (das reine Wort), som ikke indgår som led i dramaernes successive forløb.

Hölderlins anvender betegnelsen »cæsur« som en analytisk term til lokalisering af denne »dødelige« vending i en tragedie. Han henter eksplicit betegnelsen »cæsur« fra gængs verslære, nemlig som betegnelse for et rytmisk brud (en pause) i et givet metrisk mønster. Han udvider dog betydningen således, at en cæsur nu også betyder et brud i en tragedies ellers sammenhængende forløb af dramatiske scener og dialoger. Et brud, som han kalder en »modrytmisk afbrydelse«. I forlængelse af ovenstående citat bestemmer han den »tragiske transport« ved hjælp af denne og andre tekniske betegnelser:

Dadurch wird in der rhythmischen Aufeinanderfolge der Vorstellungen, worinn der Transport sich darstellt, das, was man im Sylbenmaße Cäsur heißt, das reine Wort, die gegenrhythmische Unterbrechung nohtwendig, um nemlich dem reißen- den Wechsel der Vorstellungen, auf seinem Summum, så zu begegnen, daß als dann

nicht mehr der Wechsel der Vorstellungen, sondern die Vorstellung selber erscheint
(Hölderlin 2004 10: 155)

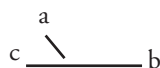
Denne fortættede passage samler alle de ord eller begreber, der gerne opfattes som centrale for hans tragiske cæsurtænkning og for væsentlige sider af hans poetologi mere generelt. De skal derfor her kort kommenteres.

Den tragiske transport (jf. metafor) er Hölderlins betegnelse for den måde, hvorpå et givet forestillingsindhold formidles. Hölderlin taler således om tragiske, lyriske og episke stiltræk. De er ikke genrebundne, men er hver for sig bestemt af grundlæggende regler, som kan anvendes afvekslende inden for alle genrer. Reglerne medfører, at en given tekst formelt set kan »transportere« givne forestillingsindhold på tragiske, lyriske og episke måder, hvilket naturligvis har indflydelse på forestillingsindholdets præsentation og dermed dets betydning. De er derfor i sig selv »tomme« eller måske mere præcist: regulative. Den tragiske transport kalder han for bestemt af ligevægt. Dette afstedkommes af – og afstedkommer – hans analyse af dramaerne som bestående af to inkongruente dele, der er lige gyldige – i ligevægt – men ikke kontinuerligt forbundne.

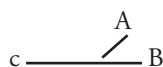
Cæsuren, den modrytmiske afbrydelse og »den rene tale« er alle betegnelser for det indbrud i dramaets forløb, der adskiller tragediens to dele. De lokaliseres som nævnt til at være Teiresias' advarsler til protagonisten. Han er som bekendt en spåmand, der taler på vegne af guderne. Publikum hører oprevet de advarende ord, derimod overhører protagonisten dem. Derved angiver de til publikums rædsel den katastrofekurs, som protagonisten følger mod gudernes uundgåelige og frygtelige nemeses. Teiresias' advarsler opfatter Hölderlin dermed som indbrud i tragediens dramatiske kæde af scener og dialoger, det vil sige som momentane modrytmiske afbrydelser heraf. Teiresias taler på vegne af *en anden orden* end den orden dramaet har som fortælling. Det er, som han skriver, ikke forestillingernes afvekslende forløb, men den rene forestilling i sig selv, der markeres i denne afbrydelse. Det er derfor han taler om »den rene tale«, en »isoleret« tale, der i princippet ligger uden for eller over handlingsforløbet, en slags »metatale«.

Denne »rene tale«, dette »rene ord«, befinder sig på to forskellige steder i de to dramaers forløb, hvilket betyder, at det enten er begyndelsen eller afslutningen, der skal »beskyttes« fra resten af tragediens forløb for at der kan opstå en tragisk ligevægt før og efter Teiresias' gudelige og »kærligt-afvisende« (Hölderlin) advarsler til protagonisterne. I AA markeres de to tragediers cæsurer således:

Ødipus:



Antigone:



I begge tilfælde bryder Teiresias ind i

den Gang des Schiksaals, als Aufseher über die Naturmacht, die tragisch, den Menschen seiner Lebenssphäre, dem Mittelpunkt seines inneren Lebens in eine andere Welt entrückt und in die exzentrische Sphäre der Toten reiß (Hölderlin 2004 10: 156)

Hermed mener han at have afsluttet sine analyser af tragediernes »kalkulable lovmæssigheder«. Vi skal da heller ikke her gå i yderligere tekniske detaljer, men derimod overgå til nogle bemærkninger om denne »cæsurale« tænkningens litteraturfilosofiske konsekvenser.²

II

Hölderlins tragiske cæsurtænkning indbefatter blandt andet, at det tragiske afstedkommes af kræfter, som er hinsides den verden eller orden, der tematiseres i *dramaet*. Hölderlin henviser til, at ord i den græske virkelighedsforståelse på en faktisk måde kunne være dræbende, nemlig i det øjeblik de repræsenterer gudernes tale, hvilket Wolfgang Schadewaldt i en længere analyse af Hölderlins Sophokles-oversættelser resumerer således:

Aus dem Grunde des einigenden tragischen Zwists nährt sich (...) die tragische Sprache, das tragische *Wort*, das als Wort (Logos), gesprochen oder auch nicht ausgesprochen, in der Tragödie die Tat in sich mit einbegreift und also tuendes, täterisches, faktisches Wort wird. Als faktisches Wort ergreift es bei dem Griechen, für den sich alles sinnlich, plastisch, leiblich, »athletisch« zu fassen (zu versammeln) strebt, den sinnlich plastischen Leib des Menschen und wird bei den Griechen deswegen mittelbar »tödlich-faktisch« – es tötet nicht selbst, sondern ruft, indem es veranlaßt, daß die »Leiber« töten, den wirklichen »Mord aus Worten« hervor. Bei uns, »nach unsrer Zeit und Vorstellungsart«, ergreift das Wort nur den »geistigeren Körper«, führt nicht zum wirklichen Mord und Tod, dem »Mord *aus* Worten«, sondern nur zu einem Mord *mit* Worten, insofern es »aus begeistertem Munde« schrecklich ist und niederwirft, vernichtet. In diesem Sinne ist es bei uns nicht *tödlich* faktisch, sondern lediglich *tödend* faktisch – das Unmittelbare ist hier eben auch das Einschränkende. (...) Dies faktische Wort ist nun der Hauptträger der tragischen Handlung. (Schadewaldt 1970: 276)

Denne forestilling om »dræbende ord« er altså ifølge Hölderlin ikke længere gyldig i den moderne verden (Hölderlin 2004 10: 217f.). Dette at noget kan gribe ind fra en anden orden end den givne fastholder han imidlertid, og det hvad enten denne orden er forestillet, dramatisk eller faktisk. Han fastholder derved på et formelt plan ideen om en tragisk cæsur, men på sekulariserede betingelser. Dette har affødt nogle betragtninger om muligheden af at fremlæse eller forstå betydningen af tematiserede indbrud fra eller henvisninger til »en

anden orden« i bl.a. litterære værker. Hölderlin betoner en sådan tragisk dimension ved i AÖ at skrive, at:

Die Darstellung des Tragischen beruht vorzüglich darauf, daß das Ungeheure, wie der Gott und Mensch sich paart, und gränzenlos die Naturmacht und des Menschen Innerstes im Zorn Eins wird, dadurch sich begreift, daß das gränzenlose Eineswerden durch gränzenloses Scheiden sich reiniget (Hölderlin 2004 10: 160)

Hölderlin betoner her den side af den tidligere nævnte »intellektuelle anskuelse«, der i ét og samme moment forbinder (parrer) og adskiller to dobbeltheder: Gud-Menneske og Naturmagt-Menneskets Inderste. Denne grænseløse forbindelse udvirket gennem en grænseløs adskillelse er kvintessensen af de ontologiske implikationer, som Hölderlin udleder af den tragiske cæsur og dens adskillelse af en tragedie i to radikalt forskellige, men lige vægtige dele, der medfører, at begyndelse og slutning ikke rimer sammen. I sådanne øjeblikkelige (momentane) grænsetilstande står mennesket mest blottet i sin eksistens, hvilket Hölderlin i AA fortættet sammenfatter på denne måde:

Der kühnste Moment eines Taglaufs oder Kunstwerks ist, wo der Geist der Zeit und Natur, das Himmlische, was den Menschen ergreift, und der Gegenstand, für welchen er sich interessirt, am wildesten gegeneinander stehen, weil der sinnliche Gegenstand nur eine Hälfte weit reicht, *der Geist aber am mächtigsten erwacht*, da wo die zweite Hälfte angehet. In diesem Momente muß sich der Mensch *am meisten festhalten*, deswegen steht er auch da am offensten in seinem Charakter. (Hölderlin 2004 10: 213f.)

Her står, at det dristigste øjeblik i løbet af en dag (jf. de klassiske tragediers fordringer om énhed mellem sted, tid og handling) eller i et kunstværk er, når tidens og naturens ånd, det himmelske, som griber et menneske, og den genstand (det objekt) den interesserer sig for, på det vildeste står over for hinanden, fordi det sansede objekt kun rækker halvvejs mens ånden vækkes på det mægtigste *hinsides denne halvdél*. I det øjeblik må mennesket *holde mest fast* på sig selv og derfor er (eller fremstår) det også mest åbent i sin karakter.

Denne tidens og naturens ånd lader sig ikke forene med et menneske i den åndelige rækken ud efter sin genstand (i.e. mennesket), kun kraften formidles og med det resultat, at mennesket står mest nøgen i sin eksistens som menneske. Dette er et tragisk øjeblik, hvor mennesket både er mest sig selv og mest skrøbeligt rentegnet i den rene anskuelse, som Hölderlin med Kant kalder for tid og rum. I tragedierne er markeres sådanne grænsetilstande dér, hvor denne kraft formidles mest direkte – i rumlige tidslakuner i handlingens forløb, kunne man måske kalde det. En tilsvarende figur findes i AÖ, hvor tid, der her er en objektiv (guddommelig) kvalitet, men som også kan differentieres mellem menneskets efemere (momentvise) og gudens væren tid i ren form, vender hinanden ryggen (Haimon i *Antigone* og Ödipus selv i *Ödipus*):

In solchem Momente vergißt der Mensch, weil er ganz im Moment ist; der Gott, weil er nichts als Zeit ist; und beides ist untreu, die Zeit, weil sie in solchem Momente sich kategorisch wendet, und Anfang und Ende sich in ihr schlechterdings nicht reimen läßt; der Mensch, weil er in diesem Momente der kategorischen Umkehr folgen muß, hiermit im Folgenden schlechterdings dem Anfänglichen nicht gleichen kann.

Sådanne betragtninger kan føre i forskellige retninger, men det er ikke vanskeligt at sætte dem i relation til bl.a. Nietzsches Zarathustra-tænkning og Martin Heideggers begreb om den såkaldte »firhed« mellem det himmelske og det jordiske (Erde) og det menneskelige og det gudelige. Det vil imidlertid her føre for vidt at gå nærmere ind i dette. Her skal blot antydes nogle andre – og mindre monstrøse – effekter af Hölderlins tragiske cæsurtænkning.

III

Walter Benjamin er den første, der direkte anvender Hölderlins cæsur til, i essayet om »Goethes Wahlverwandtschaften« (1924), at beskrive en bestemt sætning i Goethes roman på denne måde:

Denn unter der Symbol des Sterns war einst Goethe die Hoffnung erschienen, die er für die Liebenden fassen mußte. Jener Staz, der, mit Hölderlin zu reden, die Cæsur des Werkes enthält und in dem, da die Umschlungenen ihr Ende besiegeln, alles inne hält, lautet: »Die Hoffnung fuhr wie ein Stern, der vom Himmel fällt, über ihre Häupter weg« (Benjamin 1974: 199f.).

Benjamin analyserer her, og i overensstemmelse med Hölderlins cæsurtænkning, den korte sætning fra Goethes roman som en tale fra en anden orden end fortællingens fiktive/narrative orden, nemlig som en tale, der på tragisk vis markerer *fortællerens* holdning til det fortalte (die Håltung des Erzählers). Derved betoner Benjamin, at Hölderlins »cæsur«, her forstået som et analytisk greb, ikke begrænser sig til tragedieformer og de deri markerede guder, men mere generelt til markerede indbrud fra en anden orden i en given tekst.

Filosoffer såsom Maurice Blanchot, Michel Foucault, Jean-François Lyotard og Gilles Deleuze har været inspireret af Hölderlins tænkning og hans begreb om den tragiske cæsur. Lyotard i sin antimimetiske tænkning, der er inspireret af Kants begreb om det matematisk sublime, hvor han eksplicit trækker på Hölderlins definition af den radikale cæsur mellem tragediens to dele, at begyndelse og slutning ikke rimer sammen (Lyotard 1987). Og Foucault trækker indirekte på det i sine af Blanchot inspirerede overvejelser over »l'expérience du dehors« (erfaringen af det udenfor) ved at henvise til, at en sådan erfaring er udtrykt gennem hvad Foucault forstår som Hölderlins indsig i eller erfaring med et borttoende sprogs krakeleringer, i hvilke guderne forsvinder:

A l'époque de Kant et de Hegel, au moment où jamais sans doute l'intériorisation de

la loi de l'histoire et du monde ne fut plus impérieusement requise par le conscience occidentale, Sade ne laisse parler, comme loi sans loi du monde, que le nudité du désir. C'est à la même époque que dans la poésie de Hölderlin se manifestait l'absence scintillante des dieux et s'énonçait comme une loi nouvelle d'obligation d'attendre, sans doute à l'infini, l'aide énigmatique qui vient du »défaut de Dieu«.

(Foucault 1986:17)

Den mest direkte og vidtrækkende filosofiske anvendelse af Hölderlins cæsur-tænkning fra AÖ findes imidlertid i Gilles Deleuzes værk *Différence et répétition* i to fortættede og indbyrdes relaterede passager i et kapitel om »Gentagelsen for sig selv«. Den første af disse passager vedrører tidens orden, tiden i sig selv, som Deleuze bestemmer cæsuralt:

Le temps lui-même se déroule (c'est-à-dire cesse apparemment d'être un cercle), au lieu que quelque chose se déroule en lui (suivant la figure trop simple du cercle). Il cesse d'être cardinal et devient ordinal, un pur *ordre* du temps. Hölderlin disait qu'il cesse de »rimer«, parce qu'il se distribue inégalement de part et d'autre d'une »césure« d'après laquelle début et fin ne coïncident plus. Nous pouvons définir l'ordre du temps comme cette distribution purement formelle de l'inégal en fonction d'une césure. (Deleuze 1988: 120)

I den anden passage beskriver Deleuze en trefaset gentagelse med henvisning til såvel *Hamlet* som Ødipus, og igen anvender han Hölderlins cæsur-begreb fra AÖ som grundfigur:

On remarquera que la structure à trois temps de la répétition n'est pas moins celle d'Hamlet que celle d'Oedipe. Hölderlin l'avait montrée pour l'Oedipe avec une rigueur incomparable: l'avant, la césure et l'après. Il signalait que les dimensions relatives de l'avant et de l'après pouvaient varier d'après la position de la césure (ainsi la mort rapide d'Antigone par opposition à la longue errance d'Oedipe). Mais l'essentiel est la persistance de la structure triadique. A cet égard, Rosenberg interprète Hamlet d'une manière tout à fait conforme au schéma holderlinien, la césure constituée par la voyage en mer (...). Ce n'est pas seulement par la matière qu'Hamlet ressemble à Oedipe, c'est aussi par la forme dramatique. (Deleuze 1988: 123)

I 1980'erne fik Hölderlins cæsurtænkning en prominent status hos amerikanske dekonstruktivister såsom Andrzej Warminski og J. Hillis Miller, der imidlertid fejlagtigt læste Hölderlins vending »det rene ord« som samlebetegnelse for et lingvistisk øjeblik, hvor ordet i en litterær tekst menes at henvise til sig selv som et blot og bart – ord. Men, som det fremgår af ovenstående udredning, er dette en udlægning, som må tages med et gran salt: hos Hölderlin betyder »das reine Wort« ikke et enkelt ord, men en samlet tale eller et samlet udsagn, som ganske vist fremstår som løsrevet fra resten af den givne tekst, men stadigvæk

som knyttet til en i dramaet *tematiseret* orden, en anden og i tragedierne *virkelig* orden, gudernes, end de dødeliges tragisk-ideale *fiktive* orden i dramaet.

I moderne litteraturfilosofi kaldes sådanne andre ordener for det sublime og det virtuelle, for væren og tid. I litteratur kan en sådan anden orden også være *poesiens* og *cæsuren* kan være markeret som en *tidslakune* som i fx. Peter Seebergs roman *Ved havet* (således analyseret i henhold til Peter Seebergs egen Hölderlinlektur i Erslev Andersen 2005: 54-59). Heri markeres de to sider af Hölderlins Sofokles-analyser, den formale og den ontologiske, som enten hver for sig eller i sammenhæng har præget sider af det 20. århundredes litteraturfilosofi.

Bibliografi

- Benjamin, Walter (1974): »Goethes Wahlverwandtschaften«, *Schriften* I.1. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M.ß
- Blanchot, Maurice (1955): *L'Espace littéraire*. Éd. Gallimard, Paris.
- Düsing, Klaus (1988): »Die Theorie der Tragödie bei Hölderlin und Hegel«. Christoph Jamme/Otto Pöggeler (red.), *Jenseits des Idealismus. Hölderlins letzte Homburger Jahre (1804-1806)*. Bouvier Verlag, Bonn.
- Deleuze, Gilles (1988): *Différence et répétition*. Presses Universitaires de France, Paris.
- Erslev Andersen, Jørn (1993): *Poetik og Fragment. Hölderlin-Studier*. Århus: Forlaget Modtryk.
- Erslev Andersen, Jørn (2005a): »Marmorblikket, Mignon og musikken. Dannelseskampe i Winckelmann, Goethe og Nietzsche«. Peter Fibiger Bang (red.), *Fremmed og moderne. Glimt af antikken i Europa*. Aarhus Universitetsforlag, Århus.
- Erslev Andersen, Jørn (2005b): »Tid? Peter Seebergs *Ved havet*«. Maria Davidsen, Jørgen Aabenhus, Anne-Marie Mai (red.): *Peter Seeberg & Hald. At åbne arkivet*. Gyldendal/Syddansk Universitetsforlag, København.
- Falkenstein, Lorne (1995): *Kant's Intuitionism. A Commentary on the Transcendental Aesthetic*. University of Toronto Press, Toronto.
- Fenves, Peter (2001): *Arresting Language. From Leibniz to Benjamin*. Stanford UP, Stanford.
- Foucault, Michel (1986): *La pensée du dehors*. Éd. Fata Morgana, Paris.
- Gram, Moltke S. (1981): »Intellectual Intuition: The Continuity Thesis«. *Journal of the History of Ideas*, vol. 42, # 2, University of Pennsylvania Press.
- Hölderlin, Friedrich (2001): *Hölderlin's Sophocles* (ovs. David Constantine). Bloodaxe Books, Trowbridge.
- Hölderlin, Friedrich (2004): *Sämtliche Werke* 8, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, München (Bremer Ausgabe).
- Hölderlin, Friedrich (2004): *Sämtliche Werke* 10, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, München (Bremer Ausgabe).
- Jamme, Christoph/Otto Pöggeler (red.): *Jenseits des Idealismus. Hölderlins letzte Homburger Jahre (1804-1806)*. Bouvier Verlag, Bonn.

- Lyotard, Jean-François (1987): »Om det sublime«, *Slagmark* 9, Århus.
- Miller, J. Hillis (1987): *The Linguistic Moment*. Princeton UP, Princeton.
- Schadewaldt, Wolfgang (1970): »Hölderlins Übersetzung des Sophokles«, *Hellas und Hesperien* II. Artemis, Zürich/Stuttgart.
- Sophocles (1994): »Oedipus«, *Ajax, Electra, Oedipus Tyrannus*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. (Loeb Classics).
- Sophocles (1995): »Antigone«, *Antigone, The Women of Trachis, Philoctetes, Oedipus at Colonus*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. (Loeb Classics).
- Warminski, Andrzej (1987): *Readings in Interpretation: Hölderlin, Hegel, Heidegger*. University of Minnesota Press, Minneapolis.

Noter

- 1 Hölderlin 2004 8: 119. Ortografi - fx studi[e]ren - er efter H.s ms. og sådan som teksterne er udgivet i Bremer Ausgabe (se bibliografi). Jeg har valgt at lade citaterne stå uden oversættelser. De angiver centrale referencer og 'illustrerer' den egensindige hölderlinske écriture, som er en væsentlig del af fortolkningsgrundlaget. En god engelsk version af Sofokles-oversættelserne og efterskrifterne findes i Hölderlin 2001.
- 2 Klaus Düsing har en oplysende komparativ analyse af Hölderlins og Hegels tragedieforståelser (Düsing 1988). I Jamme/Pöggeler 1988 har Gerhard Kurz, Lawrence Ryan og Bernhard Böschenstein artikler om Hölderlins Sofoklesoversættelser og -efterskrifter. De har mange væsentlige oplysninger, men er uafklarede på en række række punkter, især vedrørende Hölderlins formelle analyser af tragedierne og hans poetologi, og er præget af en bestemt Hölderlin-reception, der kombinerer filologi og historiefilosofi i henhold til synspunkter knyttet til kredsen bag Hölderlin Gesellschaft og den såkaldte Beißnerskole. Friedrich Beißner stod i sin tid for udgivelsen af *Grosse Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe* (1943ff.), et indflydelsesrigt pionerarbejde, der i aktuel Hölderlin-reception og gennem de sidste godt 25 år imidlertid betragtes som forældet i såvel editionsfilologisk som interpretativ henseende. I denne artikel benyttes den såkaldte Bremer Ausgabe (se bibliografi).

Jørn Erslev Andersen (f. 1953) Lektor, lic.phil., Leder af Center for Verdenslitterære Studier: <http://www.cvs.au.dk/>. Har bl.a. udgivet bogen *Værkelighed – Essays om dansk litteratur* (Modtryk, Århus 2005), hvor Andersen præsenterer en række kritiske bud på emner om kanon- og klassikerbegreber, avantgarde, patos og ironi, modernisme og dansk litteraturhistorieskrivning.



Den tragiske æstetik

Følelser, krop og fællesskab

Anne Birgitte Richard

Der er en særlig dobbelthed i Aristoteles' bestemmelse af tragedien som en form, hvis mening er, at den skal have en effekt. I læsningen af de minutøse overvejelser over, hvordan plottet skal skrues sammen, og hvor peripetier og genkendelser skal ligge, kan man glemme, at de æstetiske forskrifter er rettet mod en form "hvormed tragedien griber sjælen" (Aristoteles 2005, s. 66). Omvendt er det ikke nok, at sjælen gribes, som den kan gøre det i opsætningen, som Aristoteles ser som "den mest kunstforladte" (ibid., s. 67). Aristoteles sætter som bekendt digtningen som det primære og opsætningen som det sekundære; han bedriver ikke forestillingsanalyse. Når det er let at overse, er det fordi det forudsættes. Tragedierne skal ikke forstås som autonome kunstværker, men deltager på enhver tænkelig måde i det sociale liv. De omhandler kendte familier og begivenheder og bliver derved både et bidrag til en erindringskultur, en politisk refleksion og et fortolkningsfællesskab. De er en del af et fælles ritual, hvor politik og konkurrence, det tragiske og det komiske danner en helhed. Og de forstås med selvfølge som æstetiske, også i den forstand at de vedrører sanserne, øret, synet, følelserne og kroppen. Aristoteles' poetik er en receptionsæstetik med den særlige finesse, at receptionanalysen ikke ses som adskilt fra analysen af formen; de to tilgange til tragedien er integreret i hinanden.

De tragiske former og de tragiske følelser hænger nøje sammen; det er et kors for tanken for en senere æstetik, der gerne adskiller kunstværk, perciperende subjekt, følelser, krop og socialitet og først gennem et møjsommeligt tænkearbejde fører dem sammen igen. Tragedien er en æstetisk form. Det betyder, at det vi læser eller ser ikke er virkeligt, men sandsynligt og alment (ibid., s. 69). Tragedien anskueliggør en lovmæssighed for det, Hans-Georg Gadamer i *Sandhed og metode* (d.o.2004) kalder menneskelivets grundkonflikter, livets love – eller kausaliteter – og det, der gælder for alle og ikke kun i det specifikke tilfælde, vi er vidne til. Det mærkelige er så, at den realismeopfattelse, der her er på færde, tilsyneladende ikke handler om hverdagslivet og enhver. De menneskelige grundkonflikter udspiller sig i den klassiske tragedie blandt konger, guder og helte, der repræsenterer noget meget forskelligt fra den menige tilskuer og hendes erfaringer, og dog insisterer på at have almen gyldighed. Mærkværdigheden bliver mindre, hvis man sammenligner med eventyret, der rask væk handler om prinsessen og det halve kongerige og derigennem indbyder ethvert barn til at tage plads i universet, uanset distancen i tid og rum. Det handler selvfølgelig om, hvem der har mulighed for at repræsentere det almene, og det bliver et større problem, da tragedien indfattes i borgerlige og senere moderne rammer. Det bliver det, fordi tragedierne handler om, henviser til og modtages af et fællesskab. Ligesom de i deres opbygning spændes mel-

lem sublim orden og truende kaos og undergang, er deres funktion som kunstværker at integrere, suge alt op i sig, samtidig med at de, også som kunstværker, skaber en distance, en ikke-identitet, der både skaber lettelse (det er ikke mig) og en fordring på forståelse (hvordan skal jeg omgås med denne oplevelse?). Den tragiske æstetik er inklusiv, dens mysterium er, at den fremstiller uløselige konflikter på grænsen mellem orden og kaos, liv og død – men at den samtidig, ifølge Aristoteles, fører læser og tilskuer frem til en forløsning, den tragiske katarsis. Jeg vil følge dette mysterium ved at se nærmere på den inklusive strategi i forhold til kroppen og fællesskabet, to centrale forudsætninger for katarsis.

Kroppens tragedie

De tragiske følelser sidder ikke blot i hovedet; som affekter lader de kroppen deltage i følelsen, i rystelsen. Det er en genopdaget selvfølge, at kroppen deltager i kunsten og ikke blot som motiv. Skulpturen iscenesætter tilskuernes krop og lever af den dynamiske interaktion mellem betragterens bevægelser og det stadigt forandrede blik, de afsætter. Den vesterlandske filosofi har konstrueret et subjekt, gerne en mand, der hævder sin autonomi, sin autogeneriske status (Buck-Morss 1994) ved at abstrahere fra sin krop; det kan man med Buck-Morss kalde en selvkastraktion, der er den selvvalgte pris for at kunne hævde sin subjektivitet som suveræn. Det er også dette subjekt, vi møder i Kants præsentation af det kontemplerende jeg, der kan argumentere for sin æstetiske dømmekrafts upartiskhed ved at henvise til, at dommen i forhold til det skønne er blevet til uden affekt, uden inddragelse af kroppen og følelserne. Derfor repræsenterer den alles dom, hedder det – med et ganske andet begreb om repræsentation end tragediens. Dette selvskabende subjekt er spærret inde i sit eget hoved og nægter at være del af den kropslige sensibilitet, dens styrke og dens skrøbelighed, der fysiologisk kendetegner mennesket. Vores relation til omverden (Buck-Morss, s. 57ff) forudsætter kroppens sansning, gennem huden, øjnene, ørerne og næsen og denne sansning har også et kredsløb i form af sansning (lyden, varmen, duften), en motorisk reaktion og en psykisk mening. At noget føles og dufter på en særlig måde, og det gælder også en bog eller et billede, giver mening og derigennem også en betydning. Ligesom vi, som bl.a. den kognitive metaforforskning har påpeget, giver mening til det, vi ikke umiddelbart kan fatte, f.eks. tiden, gennem kropslige metaforer, så optager vi også omverden gennem kroppen, der med alle sine nervetråde er rettet udad, dvs. har en intention om at berøre verden udenfor. Det kontemplerende subjekt bestræber sig på at være uberørt i sin reception af æstetiske værker, men kroppen er berørt i mødet med kunsten, fordi kroppen bærer skrøbeligheden, forgængeligheden og døden. Det er, hvad Bent Fausing peger på, når han siger, at affekten rammer os "et sted, hvor vi er sårbare og derfor også villige til at ændre opfattelse" (Fausing 1999, s. 60; Richard 2010, s. 159); affekten ryster og forandrer, fordi den indgår i en menings (betydnings)dannelse, der også implicerer kroppen. Og det er denne form for reception, tragedien intenderer – og implicerer.

Det gør den ikke uden om historien; både de tragiske former og følelser er historiske, og på samme vis ændrer betingelserne sig også for kroppens væren i verden. Hvis det moderne subjekt hævder at blive til suverænt, autonomt og mandligt, så har det omvendt vanskeligt

ved at holde distancen i en modernitet præget af chokoplevelser, et fortættet indtryk af lyd, andre menneskers nærvær, stigende hastighed (f.eks. i transportformer, der bringer kroppen fra sted til sted, hurtigere end den kan begribe). Buck-Morss taler om en overophedning af sensibiliteten i slutningen af det 19. århundrede, der kan ses i mødet med den pulserende modernitet og som førte til anvendelse af bedøvelsesmidler (an-æstesi), der beskytter kroppen mod for voldsomme indtryk. De moderne æstetiske strategier forholder sig til både chokket, sensibiliteten og bedøvelsen. Buck-Morss peger på ekspressionismens krakelerende portrætter som gengivelser af teknologiens ødelæggelser på det ubeskyttede ansigt, mens omvendt den fascistiske æstetik fastholder pansringen – eller fremmedgørelsen – som en behagelig overflade, der tillader os at betragte vores egen undergang med nydelse.

Jeg vil se nærmere på, hvordan kroppen og affekten tematiseres og bringes i bevægelse i de moderne tragiske former, Paul Andersons film *Magnolia* (1999) og Astrid Saalbachs skuespil *Aske til Aske* (1998). *Magnolia* har et meget konkret billede på pansringen, der afskærer den enkelte fra både følelse, erkendelse og de andre: glasset og skærmen. Billedet er enkelt, men betydningen mere skiftende og kompleks. Skærmen er TV-skærmen, hvor filmens personer både optræder og ser hinanden; den er en kontakt- og kommunikationsflade, på én gang formidlende og afvisende. Man ser ind i skærmen, men reflekteres også selv med det rum, man befinder sig i, kastes så at sige tilbage på sig selv, hver gang man forsøger at nå frem. Filmen er komponeret omkring TV-mogulen Earl Partridges dødsleje, og har som centralt motiv personernes forsøg på at nå frem, først og sidst bestræbelserne på at få sønnen til at nå frem til faderen før hans død. Der klippes mellem en række fortællinger i en hast, der mimer den moderne zapning mellem TV-programmer, og mellem et persongalleri, der ofte kun er middelbart forbundet med hinanden; til den klassiske tragedies apori mellem skyld og skæbne føjer sig tilfældet (Aristoteles 2005, s. 70) som moderne skrækscenarium, der peger både mod komikken og en truende meningsløshed. Men forbindelserne er der, som et skæbne- og kulturfællesskab, der i detaljen kan synes kontingent, men er så meget des mere tvingende, fordi det er vanskeligt at sanse og erkende. Earl Partridge er den fejlende og angrende helt, men der sker samtidig en flerdobling af hans historie, som om det moderne samfund spreder og flenser fortællingen gennem et persongalleri, der er forbundet snart metonymisk gennem kærligheds- eller generationsforhold, snart metaforisk gennem parallelfortællinger. De handler om magt og misbrug, fædrenes misbrug og svigt af børnene, mændenes af kvindernes. Og de handler om kærlighed, rækkende fra den perverterede incest, troløshed, svigt og frem mod mulige møder hinsides skærme, løgne, narkotika og vold. Med patos placerer Anderson betjenten Jim Kurring, der har tabt sin pistol, som den ideelle varetager af loven (måske både himlens og jordens) og kærligheden. Frygt og gru følger herskernes fald, medliden en lang række af personer, og den mulige forløsning/katarsis spreder sig mellem fortællingen, efter et katastrofisk indgreb fra himlen/ex machina har chokeret personer og tilskuere.

I centrum er den døende, skrøbelige krop, der ikke falder på slagmarken eller bliver skudt, men tæres hen i kræftdøden; Earls ('jarlens') søn har skabt en karriere som fetichdyrker af det usårlige mandlige kønsorgan, der skal undertvinge kvinderne, og han er én i rækken af personer, der i modsætning til de græske tragediers persongalleri, ikke kan (gen)

kende sin smerte, men forskyder den. Der er den troløse hustru, der angrende vil tage sit liv, en incestmærket datter, der tager narkotika, et misbrugt vidunderbarn, der tisser i bukserne under en tv-optagelse, da han nægtes adgang til et toilet, et nu voksent og tidligere vidunderbarn, der sætter sin lid til tandretningen for at opnå lykke og kærlighed. Kroppene er mærkede og uforløste bærere af svigt, de kommer til syne i filmen medieret af skærmene og i mellemrum mellem glassene, fjernsynsapparatets, bilernes og husenes. Fremmedgørelsens pansring sætter en bremse for forløsningen – og for fortællingens fremdrift, men mens filmen skildrer et samfund af skærme, der i et stadig forskudt hierarki gør det vanskeligt at nå frem til traumernes rod (fordi de dækker med behagelige billeder, underholdning, afstand), så forsøger den også at slå sprækker i de glatte flader. Det sker i slutningen med en chokagtig effekt, da en regn af frøer apokalyptisk vælter ned over byen og smadrer vinduet ind til en anden faderskikkelse, der er i færd med at skyde sig selv. Hans datter anklager ham for incest; det kan han ikke huske, siger han. Han (gen)kender end ikke sit eget svigt. Frøregnen er et brud på enhver realisme. Den står som et postmoderne citat, men den er samtidig en dom og et voldsomt sammenstød mellem skærmene, bilernes især, og det fysisk virkelige, de larmende, smattede frøer. De er, hvad filmen stedfortrædende er henvist til i sin fortælling om den moderne tragedie, magtens (mændenes) svigt og undergang, der river hele byen med sig. Chokket er ikke modernitetens angreb på kroppen, men ironisk og anakronistisk en henvisning til Det gamle Testamente, der vikarierer for den apokalyptiske frygt, hvis centrum ikke kan lokaliseres i den moderne medieby, hvor medierne deltager i bedøvelsen af den smerte, de formidler. Eller tvetydigt påfører for underholdningens skyld, formidler og skaber distance til. I den moderne polis fastholdes borgerne i en spændingstilstand mellem frygt og anæstesi.

Filmen tematiserer den moderne æstetiks vilkår, dens vanskeligheder med at formidle kausalitet og affekt, heltenes erosion – og derigennem også den moderne tilskuers placering foran mediet, panserglasset. I en uendelighed gentager de moderne medier gru og vold som en stadig underholdende og sprækkeløs gentagelse af døden. Filmen nægter sig denne direkte løsning, ligesom den peger på den kropslige inkarnation af ødelæggelse som en forskydning. Forløsningen bliver da til i og gennem bevægeligheden, sprækkerne, chokaffekten, indbruddene af godhed, anger og fortrydelse, der ikke kan konkludere filmen (man er vel realist), men skaber en række strategier mod pansringen – det forhold, at vi måske godt ved, hvordan det står til, med medierne, med misbruget, med kærlighedens trange kår, men alligevel ikke ved det rigtigt. Det er ironisk og citerende, for det er den moderne æstetiks vilkår, men det er også et forsøg på reflekterende, konfronterende at nærme sig det reelle, den dirrende følsomme krop

Saalbachs *Aske til aske* har som udgangspunkt den samme virkelighed, medialiseringen og fremmedgørelsen; i skuespillets centrum finder man den gådefulde morderske Nina, men hun er også en karakter, der støder tilskuer (og læser) fra sig. Der er en afgrund mellem Ninas affektdrab og hendes kropslige og verbale pansrede lukkethed. Som Medea dræber hun sin rivalinde, idet hun vælger de midler, Medea fravalgte, kniven og ilden (se Richard 2010, s.192). Drabet forholder sig til den tragiske kausalitet, men er så at sige tvunget til at bruge

den intertekstuelle henvisning til at etablere den forklaring, som Nina aldrig giver. *Aske til aske* refererer til videnskaben, hjerneforskningen og dens mulige bidrag til viden om mennesket, men den giver ingen forklaring på den passion, der bringer kroppen i den yderste affekt, der både inkarnerer det menneskelige – og truer med at udslette det. Den klassiske tragedies civilisatoriske karakter viser sig, hvor den på scenen viser den yderste nød, også drabet og døden, hvor livet selv går i stykker, og hvor tilskuerne konfronteres med gruen med både frygt og medliden, mærker gruens nærhed i deres krop, men også lettelsen ved at have fået lov at se det værste i øjnene som en andens skæbne. Det tragiske er i den klassiske tragedie min mulige skæbne, fordi det er en sandsynlig fortælling, om hvad der kan ske for os alle, men det er ikke min skæbne her og nu. Saalbach er henvist til henvisninger, til den nyere histories store gru under anden verdenskrigs jødeforfølgelse, til hjerneforskningen og til billedsproget, hvor vandet i flere former stedfortrædende repræsenterer den gråd, der ikke umiddelbart kan bringe forløsning, fordi affekten er blevet en kliché, jalousidrabet en overdreven handling, der kun kan ikke-forklares med morderskens galskab, og kærligheden til en række forhandlinger mellem mand, kone, elsker og elskerinde. I stykkets drømmeskvenser, der kan læses som symbolske eller ligefrem allegoriske refleksioner over forløbet, møder vi igen apokalypsen, ikke som frøregn, men som et mørke af insekter (Saalbach 1998, s.85), der gør himlen sort; i *Magnolia* rammes byen af Ægyptens anden plage, frøregnen, hos Saalbach henvises til den tredje, myggene. Der er en undergang på færde, der viser sig i forbindelserne mellem Holocaust, den fraværende guds straf (plagerne) over civilisationen og det uforståelige menneskes undergang, i den stumme introversion og den destruktive eksplosion.

Undergangen er der som en stadig påmindelse om den fundamentale ulæselighed af verden, der synes at være et fælles vilkår mellem personer og tilskuere. De og vi forstår ikke historien og ikke os selv, og vejene til en hermeneutisk tilgang til dramaet spærres af rækken af uforklarlige scener. Det chokagtige centrum, som scenerne kredser om og suges ind mod, er Ninas drab på sin elskers kone og børn; men samtidig spredes formen og derigennem også tilskuernes affekter i den stadige bevægelse mellem chokeffekten, henvisningen til undergangen og drømmesprogets billedfragmenter, der også bevæger sig mellem poesi, chok og død. Fortællingen støder på og støder os væk med en mur af uforståelighed blandet med glimt af næsten alt for genkendelige hverdagsscener, mens man i drømmescenerne kan se henvisninger til surrealismens forsøg på at bryde og vride perceptionen af både den ydre og indre virkelighed gennem den collageagtige sammenstilling af det på én gang mærkelige og genkendelige. Drømme-sproget fjerner sig tendentielt fra kausaliteten og kræver en reception, der åbner for kroppen og sanserne, fordi den umiddelbare logiske tilgang er blokeret, og man kan læses skiftet mellem de to formsprog som et forsøg på at skabe en åben bevægelse hos tilskuer og læser, der skal bygge en bro mellem den kognitive forståelse og affekten, dvs. følelserne og kroppen.

Ninas moder Jana peger på forholdet mellem hjerne og krop som en absolut splittelse, som hun oplever, da hun under koncentrationslejrens lidelser ønsker at dø, mens kroppen vil leve. Det er endnu en diagnose af, hvor de moderne ødelæggelser bogstaveligt skiller

mennesket fra sig selv og rejser spørgsmålet, om denne gru kan repræsenteres, i kroppen, bevidstheden – og kunsten. Hvis ekspressionismen og surrealismen realiserer en kunst, der både protesterer mod volden (første verdenskrig) og gennem sine mærkværdiggjorte former viser hen mod menneskets sårbarhed, så står kunsten over for nye udfordringer efter anden verdenskrigs udslettelse, efter nazismen og under medialiseringens tendens til totalitarisme. Skismaet mellem den absolutte udslettelse af krop og civilisation, og den absolutte fremmedhed over for ens krop, følelser og motiver kan synes uoverstigeligt. En Medea kender sin rasen og formulerer dens grunde, Strindbergs *Fröken Julie* (1888) har mange forklaringer, men når det kommer til stykket, ved hun ikke, hvad hun vil eller hvorfor. Saalbachs Nina er stivnet i sin affekt og uden for moralsk eller psykologisk rækkevidde; så vidtrækkende er skellet mellem hendes erhverv som hjerneforsker og hendes sans for sig selv – og andre. I *Magnolia* er den pansrede krop mandens og faderens, der er skyld i børnenes uforløste lidelser. I *Aske til Aske* er der ganske vist forklaringer på Ninas handlinger, men aldrig nok; hendes egen henvisning til barndommen hos en dybt traumatiseret moder peger på, at lidelsen har sat sig i hende som en kynisme, hvor hun sætter sin egen lidenskab over elskerens børn, samtidig med at hun peger på lidelsens forældende funktion. Men det er netop forhindringen for den tragiske forløsning, at overlevelsen fordrer en afstumpethed, der dybest set modsiger tragediens mening, hvis og når den er at bringe forløsning gennem den levede indsigt i det altid uafklarede forhold mellem skyld og skæbne. Man kan sige, de også skilles ad, fordi arven efter Holocaust er så stærk en skæbne, at den udsletter skylden, mens Ninas drab på sin elskers intetanende hustru er en så skyldig handling, at den på ingen måde kan opvejes gennem henvisninger til en skæbne, en uheldig barndom og moderens historie. *Magnolia* er en film om mændenes magt og svigt. Saalbachs drama har kvinderne i centrum, dvs. de kredser nok om den lidt tvetydige Michael, ægtemand, fader, elsker og samtalepartner, der mener at kunne give Jana syndsforladelse for hendes overgreb mod andre i bestræbelsen på at overleve koncentrationslejren. Han svigter også, i bekvemmelighed og svaghed, og deltager derfor også i skylden, men han er ikke eneste eller dybeste årsag til Ninas handling. Det er en kvinde, der dræber kvinden og børnene og fører historiens store ødelæggelse videre i den mindre, men lige så gruopvækkende, og som ofte hos Saalbach stilles der herved spørgsmålstegn ved muligheden af en fremtid i og for en syg civilisation, når også børnene går under. Billedet af hustruen Charlottes døende, blødende krop er trøstesløst, men i den sidste drømmescene, der skal foregå i den døende Charlottes indre, lader Saalbach en ung kvinde danse med en ældre som en næsten trøstende dans ind i døden, hvor den unge lægger sit hoved på den ældres skulder. Det er stadig døden, men hvor tilskueren er ramt af chokket ved drabet og muren af utilstrækkelige forklaringer, er der i musikken og dansen en opblødning, der peger mod sorgen og åbner for tilskuers og læsers deltagelse. Det er synd for menneskene, synes Saalbach næsten at sige (jf. Strindbergs *Et drømmespil* (1901)). Det vilkår er vi fælles om.

Det tragiske fællesskab

Den klassiske tragedie er oftest bygget over kendt stof; den er mimetisk, og det betyder blandt andet, at den peger mod en fælles reference, vores egne guder og helte, der forbavsender tit

kommer til syne som intertekstuelle henvisninger i senere tragediestof. Men allerede de tre store græske tragikere (Aischylos, Sofokles og Euripides) arbejdede med varianter over de samme menneskers liv og skrev f.eks. alle tragedier om Ødipus og hans slægt, men i forskellige varianter. Det mimetiske består mindre i en virkelighedsefterligning og mere i opbygningen af den fælles ramme, som tilskuerne kender og derfor kan tage del i. Derigennem bliver tragedierne en fælles virkelighed, der forbinder tilskuerne og tilskuere og scene, men også læser og tekst. Tragedierne forudsætter og skaber et kulturfællesskab, der i det klassisk græske teater er overordentlig konkret, fordi det politiske liv, de fysiske og teatraliske udfoldelser ikke er adskilt. Teaterhistorien er også en historie om, hvordan teaterrummet bygges op, som et socialt hierarki, med større eller mindre afstand mellem scene og tilskuere, som del af det sociale liv – mellem markedsgøgl og Det kongelige Teater. I salen orienterer tilskuerne sig mod scenen, men også mod hinanden, og eksperimenterne med rummet og konstruktionen af socialiteten i receptionen er legio, jf. Hotel Proformas brug af museet, Christian Lollikes iscenesættelse af Aarhus Domkirke (*Nathan (uden titel)* fra 2007) som forsøg på at redefinere aktiviteten 'at se teater' – og dens kontekst. Det fællesskab, der etableres i teatret er flerdobbel; det er for det første det referentielle, henvisningen til en fælles virkelighed, dernæst det fysiske i udvekslingen mellem scene og tilskuerrum og tilskuernes fælles oplevelse, der i forhold til tragedien også bliver fællesskabet i affekterne, og det er endelig forbindelserne udadtil, teatrets og kunstens sociale rolle.

Tragedien virker også uden opførelse, mener Aristoteles (ibid. s.67); opførelsens fællesskab er forstærket af det fysiske nærvær, sansningen af rummet og de andre, men også flygtigt; tragedierne er en del af den tid, de skrives i, men de græske tragedier både opføres, nyoversættes og læses til stadighed, hvad der peger på, at det fællesskab og det nærvær, de etablerer, virker ud over både tid og meget forskellige teaterscener. Euripides' *Fønikerinderne* blev genoversat af Jørgen Meyer og Søren Ulrik Thomsen til opførelsen på Det Kongelige Teater i 1998. Et gensyn med og en genlæsning af en græsk tragedie understreger selvfølgelig en distance; kun formidlet bliver de gamle krige, guder, konger og prinsesser nærværende i en samtidig og meget anderledes kultur. I det græske teater er erindringsfællesskabet umiddelbart til stede, samtidig med at tragedierne rekonstruerer erindringen gennem stadigt nye forslag til plottet og fortolkningen. I senere opførelser og tragedier genskabes det middelbart, jf. hvordan Oehlenschläger i *Hakon Jarl hin Rige* (først trykt i 1807, se Richard, s.81ff.) trækker både på den kristne fortælling om Abraham og Euripides' *Ifigenia i Aulis*, hvordan Strindbergs ritmester i *Fadren* blandt andet henviser til Aischylos' *Agamemnon* (fra *Orestien*), Saalbachs *Aske til Aske* til Euripides' *Medea*. De tragiske former synes at række ud mod en fælles kultur, konkret ved at trække på myterne, men i sin form også ved at reflektere og etablere en kulturel kontekst.

Fønikerinderne henter sit stof fra en ganske fjern fortid; Euripides lader Iokaste i den indledende monolog orientere om forhistorien, inden tragedien går sin skæbnesvangre gang. Fjernt fra os er også koret, som har navngivet stykket; de fønikiske kvinder er krigsbytte og kommenterer begivenhederne fra denne vinkel, som fremmede, som kvinder og som krigens ofre. Desuden indgår der i stykket spådomme og referencer til byen Thebens blodige for-

historie, der også inddrager de græske guder og krigsguden Ares' hævn-gerrige følelser mod byen. Som tragedie er stykket mærkeligt, fordi det mangler en helt; heltekarakteren er dels spaltet på to rivaliserende brødre, Ødipus' sønner, der strides om byen og slår hinanden ihjel, dels er sorgen, protesten og fornuften placeret hos kvinderne, moderen, fönikerinde-koret og sluttelig datteren Antigone, der træder ud af sit jomfrukammer og op mod sin onkel, kong Kreon. Kernen i plottet er de forgæves forsøg på at afværge det gensidige brodermord, hvor kærlighed går under i en hadefuld magtkamp, der ødelægger både familien og byen. Undervejs strides også forklaringerne, og det er ikke blot brødrene, der foretager dårlige valg. Så fjernt det er, har tilskuere i dag ingen vanskeligheder med at blive draget ind i dette familie- og borgerkrigsdrama, hvor rationalitet og lidenskab, den skæbnesvangre forhistorie og de mulige valg er til stadig konfrontation og afvejning, mens kvinderne ikke blot sørger, men protesterer, raser og handler mod de malstrømme af destruktion, der følger brødrenes færd. Netop spændingen mellem orden, det velordnede plot, som Aristoteles beskriver det, og det truende kaos fra menneskelig dårskab og en uigennemskuelig skæbne, er brændpunktet i den græske tragedie; det er her tilskuerens affekt bindes, i spænding, men jo også i frygt for hvad der sker, og som kunne ske også for mig, fordi det er sandsynligt, og medliden med karaktererne (oftest helten), hvis skæbne er ubønhørligt grum, og ikke kun i kraft af egen dårskab. Brødrenes undergang er deres egen, men også familiens og tæt forbundet med byen og dens historie. Den klassiske tragedies særkende er, at lidenskab, argumenter, fortid og valg står gennemlyste på scenen og åbner for deltagelse i et fællesskab af skæbne og skyld; det er en anden by, en anden tid, men også nær på. Nærheden skabes af de æstetiske virkemidler, som Aristoteles så omhyggeligt gennemgår og køligt karakteriserer som plottets opbygning. I *Fönikerinderne* sker opbygningen gennem de stadige fortvivlede og fortvivlende forsøg på at afværge katastrofen; undervejs begår Kreons ene søn selvmord som en offerhandling til byen, der viser sig forgæves og meningsløs. Skruen strammes mellem den strenge kausalitet, skæbnens ubønhørlighed og persongalleriets passionerede handlinger, dårlige valg, protesterne og korets sorg. Det trænger ind mod en kerne, brodermordet, familiens undergang, lidenskabernes rasen – og ud mod en bred facettering af fortællingen, refleksionen, kontingen- sen, der peger mod mere metonymiske forbindelser mellem kvindernes tilstedeværelse og den optrappede konflikt. De krigeriske brødre gennemfører deres skyldige handlinger, men forløbet minder skæbnesvangert om, hvor vanskeligt det er at afværge en lidenskab, der er blevet sin egen grund. *Fönikerinderne* peger mod kaos og meningsløshed, men rummer også en stærk vilje til at trodse, protestere, sørge; det er dette fælles vilkår tilskuere og læsere kan mærke på deres krop og som de deltager i.

Det gør de mærkeligt nok også ca. 2500 år efter den første opførelse: *Fönikerinderne* blev inkl. turné opført 51 gange og blev teatrets mest sete stykke i 2008. De tragiske former og følelser har på tværs af historiens forandringer en appel, der er forankret i de grundkonflikter og former, de refererer til. Det har de som æstetisk form, der henviser til fælles erfaringer, er kunstnerisk formet og inkluderer modtagerens hele sanseapparat og både erkendelsen og kroppen. Og det har de, fordi det fællesskab, de skaber, skabes i nuet; det gælder også erindringsfællesskabet, der ikke bare viser tilbage til begivenheder og fortællinger, som et

bestemt publikum kan mødes i/om, men som skaber den fælles reference for øjnene af os (tilskuer eller læseøjnene). Erindringen, bevidstheden og affekten bliver til i det æstetiske fællesskab, som mødet mellem værk, opførelse og tilskuer/læser udgør. Det er den æstetiske forms særlige mulighed, at den kan skabe et nærvær også i forhold til det fremmede, og det er tragediens kendemærke, at den i ét greb aktualiserer både fremmedheden og den mulige identifikation. Begge er til stede i affekterne frygt og medliden, der i en stadig bevægelse – og bevægethed – erindrer om, at det er en skæbne, der rammer en anden, men også kunne ramme mig, fordi den har sine rødder i det fællesmenneskelige vilkår, at vi stræber efter forståelse, men også må fejle. De klassiske helte er helte i kraft af, at de så tydeligt inkarnerer denne stræben mod viden, og at de derigennem repræsenterer mennesket som ophøjet. Dermed bliver frygt og medliden så meget des stærkere, når end ikke helten lykkes. I *Fønikerinderne* er det især Iokaste og Antigone, der kæmper imod den katastrofe, som de indbyrdes kæmpende tvillingebrødre tilsyneladende blindt har kurs med, idet de alt for sent får syn for, at det er den elskede broder, de myrder. Kvinderne er i magtens periferi, men i stykkets centrum, og inkarnerer derigennem radikalt den tragiske trods, alle de kræfter der i tragedien går imod det skæbnesvangre forløb. Tragedierne skaber fællesskabet både som et kultur-, erindrings- og skæbnefællesskab og som en konkret deltagelse i karakterernes handlinger, valg, indsigt og blindhed og i forløbets eksemplariske gennemspilning af helt basale grundkonflikter.

Frygtens og medlidens æstetik

Den aristoteliske receptionsæstetik er inklusiv; den omfatter sjælen, kroppen og fællesskabet, og til receptionspektivet hører nærværet. Affekterne og forløsningen forudsætter et næsten intimt møde i nuet, hvor alle forsvarsværker skrælles af, men den æstetiske form implicerer også en distance, der understreger forskellen mellem fiktion og virkelighed, mens den i samme nu minder om, at de vilkår, tragedierne gennemspiller, også er reelle. De er eksistentielle og individuelle og derigennem del af sjælens og kroppens vilkår, og de er sociale, dels fordi vi er fælles om dem, dels fordi vi lever i et samfund med hinanden. Vilkårene er vores skæbne, for så vidt vi fødes i en krop og en verden, vi ikke kan vælge, men de rummer også en frihed, fordi vi fra dette udgangspunkt med nødvendighed må vælge og handle. Handlerne implicerer skyld, og når vi ikke kaster sten mod helten, men følger ham og hende med frygt og medliden, er det fordi, vi vedkender os skylden, der klæber til de menneskelige handlinger, om ikke som arvesynd, så som umuligheden af at handle fejlfrit, fordi vi kun kan anskue verden ud fra en begrænset synsvinkel. Sådan kunne helten Ødipus løse selve sfinksens gåde og frelse sin by, men ikke genkende sig selv som sin mors søn. Det er én grund til at føle frygt i konfrontationen med heltens handlinger, at end ikke helten undgår sin skæbne. I den moderne tragedie – det borgerlige sørgespil og de moderne omformninger af det tragiske stof, ændrer helteskikkelsen sig. I Strindbergs *Fadren* bryder faderhelten sammen for øjnene af os, i *Magnolia* genopstår faderen, men dybt korrupt, hos Saalbach er fædrene væk, hendes hovedpersoner vakler rundt i et indre og ydre mørke, og hvad, vi frygter, er, at både historien og passionen er ulæselige. Hos både Strindberg og Saalbach spoger den

moderne videnskab som et afmægtigt svar på den gåde Ødipus løste, men forblev blind for, identifikationen af 'mennesket', der ganske rigtigt starter med at kravle på alle fire, for at rejse sig og gå på to – og derved også synes at udvikle sig fra dyr til forstandig fodgænger. I tragedierne træder mennesket ind på scenen og mister sin menneskelighed, som *Bacchantinderne* hos Euripides, hvor Dionysos hævnner dem, der fornægter ham og deres egen forbindelse til det dyriske. Mennesket er også køn, rus, krop og passion, og den viden er en del af tragedierne som en stadig modpol til det ophøjede apollinske, som de klassiske tragedier også fejrer. Tragedierne peger på det umulige og nødvendige i at rumme begge dele. I rusen intensiveres livsfølelsen, men den blænder også for rusens, f.eks. blodrusens, kurs mod udslettelsen. I den ophøjede helts ædle forsøg på transcendens, stræben mod indsigt og ædel handling hylder vi menneskets kulturskabende potentiale, men er blinde for begrænsningen; at fejl ikke blot er mulige, men uundgåelige, at mennesket ikke er en gud.

Alle disse modsigelser, konfrontationer og rystelser skal imidlertid føre mod en forløsning, og den siges at ske gennem følelsernes renselse. Betyder det så, at vi står uden følelser efter tragedien, eller at de er blevet forældede, så dyden rigtig kan vinde frem, eller at de med Goethe (Richard 2010, s. 30) er blevet 'udjævnedes'? Mit bud er, at kroppen er med fra først til sidst, at den spiller med i hele forløbet, men at den også sættes i en sammenhæng. Kroppens skrøbelighed (gen)kender vi kun i kraft af erindringen og tænkningen; den finder i tragedien sammen med sjælen, gribes sammen med og i kraft af den. Og kroppen sættes også ind i det fællesskab, som tragedien aktualiserer og minder om, både i opførelsen og læsningen. Affekten kaster os tilbage til os selv, men deltagelsen, der også omfattes af tilskuerens og læserens medliden, letter os fra den byrde det er, at konfrontere det tragiske alene. En kunstnerisk oplevelse er også en fordobling af det recipierende jeg, der må genkende noget af sig selv for overhovedet at træde i forbindelse med kunsten, men også opfatte det fremmede, det der er forskelligt fra mig og derfor gør det muligt for f.eks. en læser at blive bragt ud over sig selv og hjem til sig selv i samme bevægelse. Den katarsiske forløsning bliver en forløsning i sorgen, tårerne, som de moderne tragedier skal kæmpe så hårdt med at repræsentere, men også en forløsning, der forudsætter at tilskueren ikke blot kastes tilbage på sig selv og sin egen afmagt, men også ser sig som del af en større helhed, et skæbnefællesskab, og ser tragedien som på én gang et billede og en virkelighed.

Den katarsiske forløsning rækker også ud over nuet, for så vidt den forbinder sig med, hvad jeg har kaldt den tragiske protest; den kan man kalde tragediens etik og politik. Den er Iokaste og Antigone, der uforfærdet protesterer mod blodrus og dumhed, den er betjenten Jim Kurring i *Magnolia*, der kæmper (pistolløs) for loven og kærligheden, den er tragediens udfordring til tilskuerens pligt til at finde andre løsninger end ødelæggelsen, mordet og hævn. Også her peger tragedierne mod fællesskabet, socialiteten, der er baseret på loven (polis) og kærligheden (familien), og de spørger til, hvad der truer dem, hvad der er kausaliteten bag ødelæggelsen, hvad vores frygt skal rettes mod: svigt, hybris, blindhed og fortabelsen i følelsen af egen uret f.eks. Tragedierne etablerer et erindringsfællesskab om den store historie, myterne, byens grundlæggelse, familiens forhistorie, men de peger også ud mod en fremtid og gør det trods og i trods mod den destruktion, de gennemspiller, og den sorg, de afsæt-

ter. Det er en del af følelsernes renselse, katarsis, at de ikke synker ned i lidelsen, men også mobiliseres mod, at den skal gentages.

Litteratur

Anderson, Paul: *Magnolia* (New Line Cinema, 1999).

Buck-Morss, Susan (1992, d.o. 1994): 'Æstetik og anæsteik', i *K & K*, nr. 77

Aristoteles: *Poetikken* (oversat og udgivet af Niels Henningsen, Det lille Forlag, 2005).

Euripides: *Fønikerinderne* (oversat af Jørgen Meyer og Søren Ulrich Thomsen, Museum Tusculanum 1998)

Fausning, Bent: *Bevægende billeder* (Tiderne Skifter, 1999)

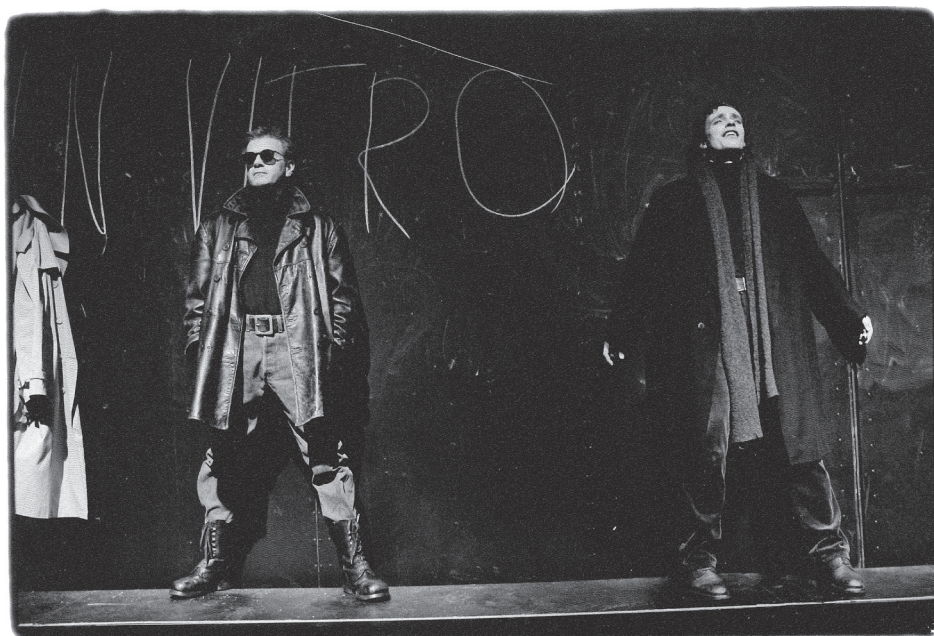
Gadamer, Hans-Georg: *Sandhed og metode. Grundtræk af en filosofisk hermeneutik* (System Academic 1960-1990/ d.o. 2004).

Richard, Anne Birgitte: *Den urimelige kunst* (Roskilde Universitetsforlag 2010):

Saalbach, Astrid: *Aske til Aske. Støv til Støv* (Munksgaard/Rosinante, 1998).

Strindberg, August: *Frøken Julie* (i Samlade skrifter, tjogogtredje delen, Albert Bonniers Förlag, 1914).

Anne Birgitte Richard, Lektor (fra 1. juni 2010 professor) ved Institut for Kultur og Identitet, Roskilde Universitet. Har skrevet *Den urimelige kunst Om tragediens former og de tragiske følelser* (2010). Har tidligere behandlet Astrid Saalbach i artiklen 'Drømmebilleder og slutspil. Heltindeproblemer i Astrid Saalbachs drama Det kolde hjerte' (2006) i Anne Elisabeth Sejten (red.): *Helte og antihelte – en litteraturhistorisk mosaik*. Disputatsen *Køn og Kultur* (2005) fokuserer på kønsforskning i litteratur- og kulturhistorisk sammenhæng.



> Engle i Amerika (Aarhus Teater, 1995. Foto: Jan Jul)

Angels in America

Tragedie og tragik i det amerikanske teater

Af Mia Rendix

I enhver diskussion af tragedie og det tragiske tages det som præmis, at det er den græske genealogi, der naturligt er diskussionens *raison d'être* og epicenter, idet tragedien som bekendt stammer fra Europa. Denne præmis er lige så indlysende som den er intimiderende, idet det er svært at lægge ny viden til den græske tragedie og den senere bestemmelse af tragikken. Men fastholdelsen af begreberne som græsk forankret kan også synes lukkende i sin insisteren på ophavet som absolut. Artiklens tese er destilleret fra min ph.d.-afhandling *Tragedie og tragik i amerikansk drama som oppositionel modus til de europæiske definitioner* (2009), og jeg argumenterer for en særegen amerikansk tragedie og tragik, hvis grundform skal findes i den bibelske apokalypse i Johannes' Åbenbaring. Netop tragedien og tragikken i den særlige apokalyptiske destillering er en ikke bogstaveligt-bevidst artikuleret, men implicit forestilling hos de amerikanske teaterkritikere fra den første spæde grundlæggelse af et selvstændigt amerikansk teater. Alle kredsede direkte eller indirekte omkring det spirituelle-æstetiske behov for en amerikansk tragedievision, der formåede at udtrykke og genskrive den amerikanske »sjæls« anatomi – med den amerikanske teateranmelder Joseph Krutchs ord:

It is a profession of faith, and a sort of religion; a way of looking at life by virtue of which it is robbed of its pain. The sturdy soul of the tragic author seizes upon suffering and uses it only as a means by which joy may be wrung out of existence. (...) it serves, of course, to perform the function of religion, to make life tolerable for those who participate in its beneficent illusion. (Krutch in Clarke 1947: p. 496)

Artiklens tese vil udfoldes omkring analysen af den i nyere tid mest hædrede amerikanske dramatiker Tony Kushner og dennes monumentale *Angels in America: Millennium Approaches and Perestrojka* fra henh. 1992 og 1993. Den Bertolt Brecht- og Walter Benjamin-inspirerede Kushner har kaldt stykket en postmoderne komedie, en kritik af enhver konservativ-højre-orienteret undertrykkelse af etniske og seksuelle minoriteter og mere generelt en stærk beklagelse over den amerikanske drøms fallit. Dramatikerens eget bud på et amerikansk samfund er »radical blending« af køn, seksualitet, etniciteter, sociale klasser – en poetik han mener at udfolde i *Angels in America*. Men hvorfor så læse dramaet som en apokalyptisk tragedie?

Apokalypsen som tragisk-teologisk modus og mythos

»Apokalypse« henviser traditionelt dels til de fire store profetbøger i Det gamle Testamente, dels til Det nye Testaments Johannes' Åbenbaring. Apokalypsen er forventningen om den

ultimative forløsning, hvilket stemmer overens med ordets græske betydning: »åbenbaring«. Men apokalypsen har en anden betydning på latin: Her er ordet lig »undergang«, det korrumpere rums destruktion. Betegnelsen er især i moderne sammenhæng anvendt med primær fokus på den ødelæggende funktion: apokalypsen som en monstrøs undergangsvision, der påberåbes i svære tider eller i forbindelse med overgangen fra én periode til en anden. Men jeg finder, at det nivellerer det oprindelige begreb, og jeg fastholder derfor apokalypsens dialektiske betydningsproduktion.

Apokalypsen er en vision: et syn, en profeti om de sidste tider, hvor guds straf vil ramme de syndige, frelse de troende og gendanne det oprindelige paradis. I Det gamle Testamente findes den store vision artikulert af de fire profeter, som er specielt udvalgt til en guddommelig mission. Som Hans Lundager Jensen definerer i *Gammeltestamentlig religion* er den hyppigste betegnelse for »profet« i Det gamle Testamente nabi. Ordet betegner »en bestemt handlingsrolle, en person, der står i et særligt forhold gud« (Lundager Jensen 1999: p. 232). Så apokalypsen fusionerer Det gamle Testaments profetroller med Det nye Testaments Jesus i sin variation over den amerikanske frelserskikkelse. Dette ses endvidere hos den amerikanske dramatiker, Arthur Miller, som i sit essay »Tragedy and the common Man« fra 1949 beskriver sin nations tragiske helt som en frelserfigur og martyr:

(...) the underlying struggle is that of the individual attempting to gain his »rightful« position in his society. (...) Sometimes he is one who has been displaced from it, sometimes one who seeks to attain it for the first time, but the fateful wound from which the inevitable events spiral is the wound of indignity, and its dominant force is indignation. Tragedy, then, is the consequence of a man's total compulsion to evaluate himself justly. (Miller 1949: (Miller 1949: <http://vccslitonline.cc.va.us/tragedy/milleressay.html>)

Millers essay er udtryk for en særegen amerikansk »kroning« af »den jævne mand«, der skal finde og bekræfte sin *retfærdige* status i samfundet. Dette kan læses som en parallel til apokalypsens guddommeligt udvalgte i bibelen. Videre beskriver Miller den tragiske helt som en absolut aktivt handlende:

The flaw, or crack in the character, is really nothing--and need be nothing--but his inherent unwillingness to remain passive in the face of what he conceives to be a challenge to his dignity, his image of his rightful status. Only the passive, only those who accept their lot without active retaliation, are »flawless.« Most of us are in that category.
(Miller 1949: <http://vccslitonline.cc.va.us/tragedy/milleressay.htm>.)

Miller gentager lidt over hundrede år senere samme tro på det amerikanske individ som filosofen Ralph Waldo Emerson allerede beskrev i essayet »Self-Reliance« 1841. Omvendt er profetrollen både i bibelen og hos Miller en ensom rolle at blive pålagt – enestående evner

kædes uløseligt sammen med marginalisering. Disse evner skal bruges til at prædike et syndfuldt folks ugeringer, men også lede de rette hen til frelsen.

Bibelen taler altså om en irreversibel og prædetermineret bevægelse fra før til nu og til et efter: et oprindeligt idyllisk rum, der nu er inficeret med syndernes stolthed, hovmod, grådighed og svigt over for herren. Derfor tales gentagne gange om »Dommens Dag« via et anticipatorisk vokabularium: »Tiden er inde, Dagen er nær, (...) Se, Dagen! Dagen er nær«; (Ezekiels Bog, kapitel 7: 2-12). Undergangen er nødvendig som en slags kur, en udrensning – med den amerikanske filosof Ralph Waldo Emersons ord i sit essay »On the Tragic« (1844): »Come bad chance,/And we add to it our strength,/And we teach it art and length,/Itself o'er us to advance.«¹ Og efter destruktionen sker der et markant skift i Åbenbaringens tone, idet klagesangen forvandles til ekstatiske hallelujaråb over ødelæggelsen af al ondskab. I Åbenbaringens berømte 21. kapitel, vers 1-8 lyder det:

Og jeg saa en ny Himmel og en ny
Jord; thi den første Himmel og
den første Jord var forsvundet, og
Havet var ikke mere.
Og jeg saa den hellige Stad, det ny
Jerusalem, komme ned fra Himmelen
fra Gud, rede som en Brud, smykket
for sin Brudgom.

Kosmos er genoprettet. Apokalypsen er en monumental grænseoverskridelse i et processuelt møde mellem destruktion og rekonstruktion, en opløsning af de herskende norm-, værdi- og moralstrukturer, der er usunde og uhensigtsmæssige for et rums trivsel og dets aktørs sunde udvikling. Intentionen er individuel og kollektiv opbyggelighed. Opstandelsestroen fra Åbenbaringen bliver i amerikansk forståelse til koblingen mellem den individuelle salighed hinsides døden og det store kollektive nationale håb om det kommende rige. Apokalypsemytens gyldighed og legitimitet findes i gentagelsens paradigmatiske og historieløse erkendelsesrum, som er en adgang til en absolut afklaring af menneskets eksistens i verden. Dens struktur, lig apokalypsens, bliver dermed en ceremoniel serie af repetitive handlinger, der kulminerer i et apokalyptisk scenarie, hvor myten så at sige ordner og ophæver smertefulde modsætninger for mennesket. Dens sandhedsbegreb udtrykker således en entydig, autoritativ og afbalanceret mening eller sandhed, en harmonisk helhedsopfattelse af kosmos. Denne form for myte giver altså adgang til et særligt betydningsfelt af indsigt og væren eller et intenst erfaringsrum, som mytebrugerne og mennesket til stadighed kan søge tryghed og afklaring i. Men hvordan kommer denne dialektisk-apokalyptiske myte til udtryk i *Angels in America*?

Først og fremmest ved dramaets markante udpegning af et guddommeligt individ. Kushner udvælger den homoseksuelle Prior Walter, der på typisk postmoderne vis er mod-

villigt-ironisk og skeptisk. Men den hjemmegående advokathustru og stofmisbruger, Harper Pitt, ser tidligt hans kald:

HARPER: I see something else about you...

PRIOR: Oh?

HARPER: Deep inside you, there's a part of you, the most inner part, entirely free of disease.

I can see that.

PRIOR: Is that... That isn't true.

HARPER: Threshold of revelation.

Home.

(Kushner 1995: p. 40)

Prior som »Threshold of revelation« læser jeg som apokalypsens altafgørende grænsefigur. Som Jesus er Prior overgangen fra den kødelige død til den åndelige genopstandelse. Og som Jesus er han stigmatiseret – den symbolske tornekrone og det tunge kors er diagnosen AIDS. I sidste ende må der intet mindre end en engels ankomst gennem loftet i Priors lejlighed til for at overbevise ham om profetrollen:

A VOICE (*It is an incredibly beautiful voice*): Look up!

PRIOR (*Looking up, not seeing anyone*): Hello?

A VOICE: Look up!

PRIOR: Who's that?

A VOICE: Prepare the way!

PRIOR: I don't see any...

(*There is a dramatic change in the lighting, from above*)

A VOICE: Look up, Look up,

prepare the way

the infinite descent.

(Kushner 1995: pp. 40-41)

Den tragiske helt Prior Walter indrulles i sin mission på håndfast profan vis. Scenen, hvori Prior omsider kares, antager form af et delirium for Prior, der krones som tragediens frelsende skikkelse. Han beskrives både som »Prophet«, »Seer« og »Revelator« (pp. 40-41), »Lazarus« (p. 121) og Kristus selv i sine sidste stunder på korset inden han udånder for folkets synder – en hallucinatorisk dødedans. Kushner lader Priors genopstandelse fra de døde blive en gigantisk-seksuel ekstase med slet skjult hentydning til forestillingen om orgasmen som le petit mort:

(*Prior listens. At first, no sound, then again, the sound of beating wings, frighteningly near.*)

PRIOR: That sound, that sound, it... What is that, like birds or something, like a *really* big bird, I'm frightend, I... no, no fear, find the anger, find the... anger, my blood is clean, my brain is fine, I can handle pressure, I am a gay man and I am used to pressure, to trouble, I am tough and strong and... Oh. Oh m y goodness. I... (*He is washed over by an intense sexual feeling*) Ooohhhh... I'm hot, I'm so... aw Jeez what is ging on here I... must have a fever...
(Kushner 1995: pp. 123-124)

I en syntese af kristen retorik og symbolik med en stærk anti-paulinsk fokusering på det forløsende kødelige lader Kushner Prior sin vision om menneskets syndefald fra Edens Have åbenbare sig og stadfæste Prior som Kristi inkarnation:

ANGEL (*With another gust of music*):
American Prophet tonight you become,
American Eye that pierceth Dark,
American Heart all Hot for Truth,
The True Great Vocalist, the Knowing Mind,
Tongue-of-the-land, Seer-Head!
(Kushner 1995: p. 188)

Spørgsmålet er nu, hvad det mere konkret er, som Prior Walter skal frelse Amerika fra? I første del af *Angels in America*, »Millennium Approaches«, blev Amerika diganosticeret som sygt, korruperet og syndigt via Roy Cohn, Louis Ironson og Joe Pitt i jord- og øjenhøjde, dvs. på det individuelle plan. Men i anden del, »Perestroika«, bliver kritikken mere abstrakt, og Amerikas malaise handler om intet mindre end en universel kosmisk kamp for overlevelse. Det er denne potentielle sprængning af universet, som vor profet skal frelse sig selv og menneskeheden fra. Aleksii Antedilluvianovich Prelapsarinov, »the World's Oldest Living Bolshevik«, er en træt Fader-figur, der prædiker om kommunismens fald – ikke til fordel for den amerikanske kapitalisme in extremis, men i længslen efter en ny stor teori, som vil kunne gøres til et større, universelt anliggende. Kommunismen var en glørværdig og vidunderlig omnipotent vision, der var »bold«, »grand« og »comprehensive«, men som måtte se sig overhalet af et »mad swirling« Amerika, som står for »disorganization«, »calamity« og »dark vexed night of our ignorance and terror« (p. 166). Prior er derfor også markant anderledes tegnet i »Perestroika«. Hans stigmatisering accentueres af, at han som Nostradamus er »limped« og »dressed oddly« (p. 185), »His appearance is disconcerting, menacing and vaguely redolent of the biblical« (p. 185), og han »looks like The Wrath of God« (p. 186). Profeten tynges af sit ansvar, men han er endelig trådt i karakter og har accepteret sit kald med besværgelsen: »I'm a prophet. I've been given a prophecy« (p. 187).

En revolutionær handlingsmodus er endvidere typisk for den apokalyptisk-tragiske amerikanske helt. Prior som den messianske garant for frelsens altomfavnende kærlighed, barm-

hjerlighed og forståelse. Samtidig lever han med truslen om udslettelse, hvis han ikke påtager sig sin tornekrone og sit kors. Igennem Prior formuleres menneskets syndefald, der beror på menneskets overtagelse af og indtrængen på guds territorium:

PRIOR: In making people God apparantly set in motion a potential in the design for change, for random event, for movement forward.

ANGEL: YOU *Think*. And YOU IMAGINE!

Migrate, Explore, and when you do:

PRIOR: As the human race began to process, travel, intermingle, everything started to come unglued (...). (Kushner 1995: p. 194)

Synden består i, at dette »YOU«, dvs. mennesket, har taget guds rolle, og menneskets skæbne gøres derfor arbitrær, idet vi selv påtager os rollen som skabende, udøvende og dømmende magt. En bevægelsesmodus, der frigør altings sammenhængskraft, universets kosmos smuldrer og bliver »unglued«. Konsekvensen bliver kosmisk uro, da mennesket begynder at »stir up Heaven«, og »Paradise itself Shivers and Splits« (p. 194), for »shaking *HIM*« (p. 195) er en ultimativ grænseoverskridelse og hån mod Faderen:

ANGEL: He began to leave Us!

Bored with His Angels, Bewitched by Humanity,

In Mortifying imitation of you, his last creation,

He would sail off on voyages, no knowing where.

Quake follows quake,

Absence follows Absence.

(Kushner 1995: p. 1995)

Denne migration af den ellers urokkelige stabilisator sammenkædes med det altødelæggende jordskælv i San Francisco i 1906 – guds afskedssalut. Det er svært ikke at tænke på Nietzsches diktum om guds død, ligesom jordskælvet i Lissabon i 1757 og dets kolossale efterdønninger. Guds absolutte fravær genererer på dialektisk vis absolut nærvær; jo større fravær af den salvende, helende og meningsgivende instans desto større smerte og længsel efter guds nærvær og transcenderende metafysik. I stedet er mennesket efterladt til »The Threat of Seismic Catastrophe« (p. 194), for før menneskets eksistens bliver »impossible« (p. 197), vil livet blive »completely unbearable« (ibid.) – guds straf med »boiling blood« og »searing of the skin« (p. 196) som en evig skærsild og helvede for mennesket, der betegnes som »Poor blind Children« (p. 197).

Priors mission er at »find your heart's desire« (ibid.) - Kushners egentlig banale pointe: hjertets renhed og hjertet som eneste garant for vejen til sandheden, salvelsen, frelsen og genopstandelsen: Profeten Prior må udkæmpe sin egen Jakobskamp mod englen:

(*The Angel flies up into the air and lands right in front of Prior. Prior grabs her – she emits a terrible, impossibly loud, shuddering eagle-scream. Prior and the Angel wrestle.*)

PRIOR: I... will not let thee go except thou bless me. Take your Book. Anti-migration, that's so feeble, I can't believe you couldn't do better than that, free me, unfetter me, bless me or whatever, but I will be let go. (Kushner 1995: pp. 268-269)

Ovenstående eksplicitte analogi til Jakobs drøm om stigen op til himlen er *Angels in Americas* anden store kulmination på den mytiske »englekamp« mellem gud og mennesket som vi også ser i Første Mosebog. Kritikere har tolket denne Jakobsanalogi som en absolut afvisning af den guddommelige vision, idet mennesket Prior vinder kampen og får adgang til himlen – for himlen er ikke den typiske gloriøse paradishave: »(*Heaven looks mostly like San Francisco after the Great 1906 Quake. It has a deserted, derelict feel to it, rubble is strewn everywhere.*)« (p. 270). Men jeg vil hævde, at Kushner blot udvider begrebet fra dets oftest benyttede definition som et rent, rensat og æterisk sted til et vildt, oprevet, medrevet og nedrevet rum, der ikke desto mindre ånder livfuldt og med blodet pulserende i kroppen – som Harper Pitt formulerer det: »Heaven's depressing, full of dead people and all, but life« (p. 271). Prior formulerer og forkynder en særegen amerikansk apokalyptik:

But still. Still.

Bless me anyway.

I want more life. I can't help myself. I do.

I've lived through such terrible times, and there are people who live through much much worse, but... You see them living anyway. When they're more spirit than body, more sores than skin, when they're burned and in agony, when the flies lay eggs in the corners of the eyes of their children, they live. Death usually has to take life away. I don't know if that's just the animal. I don't know if it's not braver to die. But I recognize the habit. The addiction to being alive. We live past hope. If I can find hope anywhere, that's it, that's the best I can do. It's so much not enough, so inadequate but... Bless me anyway. I want more life. (Kushner 1995: p. 285)

Prior afviser netop den gammeltestamentlige lovs dømmen og straf af det formastelige menneske, der går imod guds ord. Men denne vilje til at handle og overskride grænsen er ikke det samme som den aristoteliske »flaw«, dvs. heltens hamarthia – som Arthur Miller selv siger, er det ikke nødvendigvis en »weakness«. Tværtimod finder jeg, at der i den amerikanske tragedie og tragik ikke er rum til at tale om den tragiske helts fejl(greb). For Prior inkarnerer og prædiker som Det nye Testaments genopstandne Jesus betoningen af ikke mindst tilgivelse og håb – Jesu ord om, at »jeg er sandheden og livet«, på trods af sin lidelsesfærd gennem »such terrible times«, hvor han som Jesus på korset føler sig »burned and in agony«. Men efter sin symbolske død når han til den helende genopstandelse ved at fare til himmels i sin ildvogn. Prior intonerer igennem hele tragedien det både individuelle og kollektive salighedshåb, der via apokalypsens dialektik når frem til »more life«. Hvad dette nye

»mere-liv« så mere koncist betyder, giver den pensionerede drag-queen og Priors bedste ven, Belize, sit bud på: Mennesket kan omsider realisere den messianske næstekærligheds fremmeste princip om »Forgiveness. Which is maybe where love and justice finally meet. Peace« (p. 274). Harper Pitts afskedsord koncentrerer måske mest prægnant Tony Kushners trods alt håbefulde amerikanske tragik:

HARPER: I dreamed we were there. The plane leapt the tropopause, the safe air, and attained the outer rim, the ozone, which was ragged and torn, patches of it threadbare as old as cheese-cloth, and that was frightening...

But I saw something only I could see, because of my astonishing ability to see such things: Souls were rising, from the earth far below, souls of the dead, of people who had perished, from famine, from war, from plague, and they floated up, like skydivers in reverse, limbs all akimbo, wheeling and spinning.

And the souls of these departed joined hands, clasped ankles and formed a web, a great net of souls, and the souls were three-atom oxygen molecules, of the stuff of ozone, and the outer rim absorbed them, and was repaired.

Nothing's lost forever. In this world, there is a kind of painful progress. Longing for what we've left behind, and dreaming ahead.

At least I think that's so.

(Kushner 1995: pp. 291-292)

Alle disse elementer og markører leder hen mod den apokalyptiske kulmination: Den uhyrlige destruktion og renselse, der efterfølges af den strålende regeneration, som første del »Millennium Approaches« sluttede med. Hele anden del læser jeg som en udfoldelse af den post-apokalyptiske genrejsning af Jerusalem. Prior Walter holder sin afsluttende apokalyptiske tale foran det rensende The Angel of Bethesda Fountain og ophøjes til frelsens »more life«. Den amerikanske tragedie og tragik bevæger sig dermed hen til den tidslige proces' kulmination, som Ralph Waldo Emerson definerer med påfaldende apokalyptisk retorik:

Time the consoler, Time the rich carrier of all changes, dries the freshest tears by obtruding new figures, new costumes, new roads, on our eye, new voices on our ear.
(...) New hopes spring, new affections twine, and the broken is whole again.²

På trods af at Arthur Miller først skriver sine tanker ned om tragedien meget senere end Emerson, er der alligevel tydelige paralleller mellem Emersons idé om tragikken som vejen mod Den nye Verden og Millers gentagelse og bekræftelse af, at den amerikanske tragedie og tragik betoner det nådefulde, det frelsende, det regenererende aspekt:

There is a misconception of tragedy with which I have been struck in review after review, and in many conversations with writers and readers alike. It is the idea that tragedy is of necessity allied to pessimism. For, if it is true to say that in essence the

tragic hero is intent upon claiming his whole due as a personality, and if this struggle must be total and without reservation, then it automatically demonstrates the indestructible will of man to achieve his humanity. (...) The possibility of victory must be there in tragedy.³

Amerikansk tragedie og tragik som soteriologisk proces

Men hvordan kan tragedien være tragisk når den udmunder i en art håb? I europæisk åndshistorie behandler Aristoteles gennem sine både deskriptive og normative produktions-æstetiske overvejelser tragedien som form og tragediens katarsiske virkning. Men ser vi på en artikulation af idéen om tragik, er det i stedet den tyske filosof G.W.F. Hegel, den danske Søren Kierkegaard og Hegels landsmand Friedrich Nietzsche, som har været de mest indflydelsesrige i destilleringen af en begrebsliggørelse af det tragiske som filosofisk, ekstra-historisk begreb, der transcenderer tid og rum og behandler tragikken som eksistentielt-ontologisk-æstetisk fænomen og kategori. Uden at ville forenkle og derved nivellere de tre filosofers forskellige forudsætninger, filosofiske ståsted og den historiske-kulturelle kontekst de skrev i, vil jeg alligevel fremhæve ét fællestræk i deres definitioner af det tragiske i europæisk optik.

Hegels yndlingstragedie er Sofokles' *Antigone*, og i hans berømte læsning af Ødipus' datters skæbne udfolder den hegelianske tragik sig som kollisionen mellem to retlige og lige positioner, der i fornægtelsen af den andens position mister legitimitet. Eneste løsning på den tragiske kollision er helten eller heltindens fald, så kosmos kan genoprettes. I et bredere perspektiv ser historiefilosoffen Hegel tragikken som markeringen af overgangen fra ét historisk paradigme til et andet – den hegelianske tragik er den nat, hvor ånden forrådes og gøres til subjekt, den berømte affolkning af himlen. Søren Kierkegaard beskæftiger sig tilsvarende med det tragiske, både i forlængelse af og især i opposition til Hegel. Kierkegaard taler om det tragiske som en kollision, men i kristne-religiøse termer. Tragikken er kollisionen mellem den augustinske doktrin om arvesyndens prædestination og Pelagius' afvisning af prædestinationen i form af troen på menneskets frie vilje. Også Kierkegaard anvender *Antigone*, men med et andet sigte. Kierkegaard efterlyser en »Middelvei« mellem de to og det »sande Tragiske« artikuleres som mellemvejen mellem skyldig handlen og uskyldig lidelse. Slutteligt skitserer Friedrich Nietzsches kulturkritiske tragedieværk tragediens sammensmeltning og kollision mellem det kølige, kontemplære, plastiske apollinske og det ekstatiske, grænseoverskridende og udfordrende dionysiske som tragediens væsenskerne. Den livgivende dionysiske kraft kolliderer altid med den moderne rationalitets livsfornægtende principper. De europæiske diskussioner af det tragiske sværmer dermed alle om den kulminerende kollision. Det er i prioriteringen og forståelsen af den tragiske kollision som terminal eller final, at jeg finder den egentlige væsensforskellighed mellem den græsk-europæiske og den amerikanske tragik.

For Tony Kushner selv må, trods sine højtprofilerede poetologiske overvejelser omkring »radical blinding« af køn, racer, identitet, nationaliteter, i sidste ende hengive sig til den kanoniserede apokalyptisk-rekonstruerende tragedie og tragik. Dramatikeren dikterer i sine

noter, at stykket skal opføres som en »alvorsfuld«, »mægtig« og »stramt styret« apokalyptisk tragedie, hvis primære ideologiske og æstetiske ærinde er »at engagere tilskueren«. Den europæiske finalitet er simpelthen ikke tilstede i den amerikanske apokalyptiske tragik. Min påstand er apokalypsens treleddede processuelle kulmination som en fuldendelse af før, nu og efter - forestillingen om den kristne soteriologiske treleddede proces:

Soteriologi betegner de forestillinger, som bestemte religiøse grupper gør sig om frelsens *hvorfra*, *hvortil* og *hvorledes*. Frelsens *hvorfra* refererer til den aktuelle, negativt bestemte situation, som den pågældende gruppe oplever som udtryk for gudsforladthed eller som udtryk for det (den) ondes herredømme. Frelsens *hvortil* henviser til den eskatologiske ophævelse af denne negative tilstand og til oprettelsen af et utopisk samfund, et messiansk rige, en fornyet jord, et Paradis eller en himmel, dvs. det sted, hvor guddommelig vilje og dermed per definition retfærdighed hersker uindskrænket. Frelsens *hvorledes* betegner den eller de måder hvorpå den første tilstand overvindes og erstattes med den sidste. (Bilde 2001: p. 216)

Apokalypsens kulmination i Kushners tragedie er placeret som slutningen på første del, hvor omstyrtelsen sker. Men den griber på episk vis både tilbage i Amerikas historie og leder på futuristisk vis frem mod en ny verden. Jeg betoner ordene processuelt-organisk møde, idet apokalypsens modus netop er en proces som vist i *Angels in America*: et rituelt mødested for destruktoren, nulstillingen og rekonstruktionen.

Amerikansk tragedie og tragik som Parusia og kognitiv dissonans

Overgangen mellem de to tragikpoler kalder jeg et mellemrum, der stabiliserer, medierer og heler mellem de to antiteser – oftest forklædt som døden, der er det altoverskyggende imperativ i *Angels in America*. Døden nulstiller tid, rum og subjekter og omstyrtter alle hidtidige kategorier til en momentan tidløs væren. Tidsforståelsen er urokelig med en begyndelse og en slutning, et litterært kontinuum. Men netop derfor forskydes opmærksomheden mod noget hinsides en tid og et rum, der gør det muligt at erstatte destruktoren med en mulighed for revideret genskabelse. Dette underbygges med Åbenbaringens Kristus som »Alfa og Omega«, »ta porta« og »ta eskhata«, dvs. den første og den sidste. Han er »arche« og »telos«, dvs. en tidløs markør, der hersker hinsides historien.

Jeg finder, at den store amerikanske myte om en apokalyptisk motiveret tragik handler om tragisk tomhed og tragisk fylde. Denne pendulering er struktureret omkring fravær og nærvær. Gud er det ultimative symbol på absolut nærvær; det totale tegns nærvær. Men Åbenbaringens apokalypse er defineret ved det komplette fravær af gud, Jesus og Det nye Jerusalem. Pga. de syndfulde Sodoma- og Gomorra-tilstande er den guddommelige frelse fraværende, og nåden og den strålende genopstandelse er dermed midlertidigt udsat og dermed ikke-eksisterende.

Jacques Derrida angriber opfattelsen af et centrum, der er associeret med nærvær som en

privilegeret, idealiseret position, der rangerer sammen med tale og sandhed. Det absolutte nærvær af talen i forhold til dets »fortolkning« af skriften er primært. Som andenrangeret er fravær altid hierarkisk placeret under nærvær: Fravær som »parasitique« (Derrida 1997: p. 17). Ved at dekonstruere logocentrismens transcendent karakteristika afsløres talens totale nærvær og sprogets og skriftens strukturering af selvsamme. Med sine eksempler på og dekonstruktion af tale og skrift vises, at det absolutte nærvær af mening er umuligt, og fravær transformeres til en form for nærvær.

Ser vi på den tragiske tomhed som denne absolutte fraværstilstand afspejles dette i den berømte teologiske diskussion om parusi-udeblivelsen, som jeg hermed vil koble med den amerikanske tragiks ene yderpol: tomheden. Parusia betyder »guddommelig tilstedeværelse«, og termen blev udtrykt i år 70 som en simpel forundring over det udeblevne paradys og frelsen, og denne undren udviklede sig derefter til et decideret teologisk problem omkring år 250: Et behov for Jesu genopstandelse fra Markus Evangeliet og frem. Allerede i Mattæus Evangeliet begyndte Jesus at prædike og sige: »Omvend jer, for himmelens rige er kommet nær« (Mattæus 10: 7), hvilket kan ses som en futuristisk eskatologi. Disciplene gik i evig nærforventning om frelse og det nye paradysrige, men så begyndte de at dø! Paulus forsøgte at råde bod på det teologiske paradoks, at nærforventningen ikke synes at blive forløst:

For, når en befaling lyder, når en ærkeengel hæver sin røst, og når Guds trompetstød gjalder, så skal Herren selv (Jesus) stige ned fra himlen, og de, som er døde i Kristus, skal opstå først. Derefter skal vi, som er blevet levende tilbage, sammen med dem rykkes op i skyerne til et møde med Herren i luften. Og så skal vi altid være sammen med Herren. Trøst derfor hinanden med disse ord.

Med Derridas linse artikulerer Paulus altså den tomhed, den fraværstilstand og udsættelse, der er lige så kendetegnende for apokalypsen. Troen som decideret tom hvis ikke Jesus og det nye paradysiske rige blev realiseret. Derfor opstod forestillingen om, at for at det så at sige skal kunne betale sig at tro, etableredes ideen om, at Jesus – gennem sine helbredelser – allerede var på jord, for ellers er troen tom, et »delay« og »postponed«. Omvendt kan den fraværstilstand og tomhed ligeledes anskues som fraværets absolutte nærvær. Når gud, Jesus og Det nye Jerusalem er fraværende og frelsen dermed udsat, opstår der følelsen af en – om muligt – endnu mere intens tilstedeværelse af det absolut nærvær af den guddommelige instans. Jo større forundringen, fortvivlelsen og smerten er, jo større, mere aktuel og mere prægnant er følelsen af fraværets nærvær. Parusien kan dermed læses som en præsentisk og futuristisk forklaringsramme for amerikanernes vilje til at bevæge sig frem. Ovenstående kalder jeg den amerikanske tragiks tomhedspotentiale.

Kaster vi nu blikket på den tragiske tomheds modpol, kan denne defineres som den amerikanske tragiks fylde. Den tragiske fylde kan påpeges i en anden dimension af den kristne apokalyptik, den religionshistoriske term kognitiv dissonans, der er adopteret fra den kognitive psykologi. Her tales der om den sproglige og mentale kollision mellem det, en (troende) person tror eller tænker og det, den (troende) person reelt oplever eller erfarer.

Den kognitive dissonans opfattes oftest som »forgæves« og dermed negativt betinget og defineret, men jeg vil anskue den kognitive dissonans anderledes og om ikke ubetinget positivt defineret så i hvert fald anvendt og praktiseret. Med Derridas fravær-nærvær-relation in mente vil jeg mene, at den kognitive dissonans kan være den anden præmis for udfoldelsen af den apokalyptiske tragedie og tragik med hjælp fra Gilles Deleuzes begrebsliggørelse af fravær-nærvær-konstellationen. Deleuze erkender behovet for at »distinguish essence from appearance, intelligible from the sensible, idea from image, original from copy, and model from simulacrum« (Deleuze 1990: p. 156). I disse binære oppositionspars øverst rangerede/valoriserede opposition refereres der til en form for nærvær eller sandhed, i den andenrangerede opposition anerkendes dennes distancering fra nærværet og sandheden.

Men hvordan heler man denne grundlæggende afstand? Deleuzes forsøg bliver at anskue fraværet i en derrida'sk optik. Deleuze gør sig ingen illusioner om at hele denne adskillelse og få adgang til den rene sandhed. I stedet for anvender Deleuze et vokabularium, der centeres omkring lighed, kopi og simulacrum. Men selvom begrebstermen fravær og nærvær ikke bruges er hans brug af ordet lighed tæt knyttet til begrebet nærvær. Lighed refererer til billedets kapacitet til at inkarnere en absolut sandhed. Så når Deleuze taler om kopi og simulacrum, så taler han også indirekte om nærvær-fravær. Han demonstrerer, at et simulacrum, pga. lighedens nærvær, transformeres til en art enhed, der inkarnerer et absolut nærvær. In toto taler Deleuze altså om det absolutte nærværs fravær. Dette kobler jeg til den kognitive dissonans: De millenaristiske nærforventninger er netop baseret på det metafysiske nærværs absolutte fravær – repræsentation eller ej. Men omvendt: uden fravær intet nærvær. Så når amerikanernes apokalyptiske tragik sammen med parusien er indhyllet i den kognitive dissonans, er det netop, fordi man – bevidst eller ubevidst – anvender fraværets nærvær som ideologisk-psykologisk-æstetisk strategi i fastholdelsen af profetien. *Angels in America* pendulerer altså processuelt mellem en tragisk tomhed og en tragisk fylde, mellem det absolutte fraværs nærvær og det absolutte nærværs fravær.

Amerikansk tragedie og tragiks didaktiske formål

Dette er vel det tætteste amerikanerne kommer på den aristoteliske kongedyd, katarsis, som via frygt og medlidenhed skal opildne og ultimativt skabe tilskuerens renselse. Maj Skibstrup definerer katarsis som:

(...) den erkendelse, der opstår af en stærk og lidelsesfuld oplevelse. Men det er ikke en hvilken som helst form for stærk sanseoplevelse, der skaber erkendelse. Det er den lidelsesfulde oplevelse, som skaber nydelse. Gennem sit fuldkomne dramatiske forløb, hvor alle dele har en funktion i forhold til enheden ligesom i 'en enkelt levende organisme', skaber tragedien erkendelse af den indre og sandsynlige sammenhæng i de agerendes handlinger – og renser dermed publikums følelse af frygt og medlidenhed'. (Skibstrup 2004: p. 167)

Men jeg vil hævde, at hvor Aristoteles og de europæiske filosoffer primært taler om en almen kollektiv oplevelse baseret på den frygt, der bunder i menneskets lidenhed i universet og i forhold til guderne – det vertikale forhold mellem gud og menneske, så er den amerikanske katarsis mere forankret i det tenderende ligelige, horisontale forhold mellem gud og de udvalgte. Endvidere er den amerikanske renselse ikke kun begrænset til det erkendelsesmæssige, psykologiske aspekt. Amerikanernes tragik skal gennemløbende fastholde en religiøs-ideologisk katarsis, der i højere grad end den græske er baseret på en begejstring, glæde og sikkerhed, der fører Amerika frem mod opfyldelsen af profetien om et nyt paradys. Frygten balanceres altid med længslen efter og troen på profetien.

Den sidste helt afgørende forskel mellem den europæiske tragedie og tragik og den amerikanske kan lokaliseres i tragediens moralsk-didaktiske formål: I den europæiske tragedie opstår erkendelsen *før* døden – f.eks. indser Oedipus sin fejl, før han dør. I den aristoteliske udgave af den lidelsesfulde renselse, som katarsis skaber, giver tragedien og tragikken ikke mening, hvis den indtræffer eller ligger efter døden – hvorfor eller hvordan skal staten og dens lovlydige borgere ellers lære af tragediens morale? Belønningen for den græsk-europæiske stats borger er at lytte frygtsomt til, iagttage og lære af tragedien *før* den tragiske helts død. Derfor er den græsk-europæiske tragedie og tragik opbyggelig. I kontrast hertil står den amerikanske. Her skal erkendelsen, indsigten komme *efter* døden. Lektien, lærestykket for den amerikanske borger udfoldes først i genopstandelsen efter den fysiske eller symbolske død – når verden er gået under som i slutningen af »Millennium Approaches«. Den dramatiserede fiktion og tilskuerens respons styres ubønhørligt frem til den tragisk-apokalyptiske kulmination og den forløsende, nådefulde frelse. Kun derigennem er den amerikanske tragedie og tragik opbyggelig. I forlængelse af dette ser jeg en sammenhæng med den tidligere nævnte og af Aristoteles definerede hamarthia. Som sagt finder jeg det umuligt at tale om den tragiske helts kategoriske fejlgreb i den amerikanske tragedie. I og med at den græske tragediehelts handlinger er »syndige« og udløser hybris-nemesis-kausalitetskædens ubønhørlighed, så tales der om forkerte handlinger eller fejlgreb – og dermed etableres den moralske eller etiske fordømmelse og straf. Men det er af helt afgørende betydning, at jeg får understreget, at i den apokalyptiske tragik i amerikansk dramatik er det de *rigtige* moralske og etiske handlinger, der er katalysator for den irreversible bevægelse mod undergangen: Den amerikanske tragiks soteriologiske møde mellem det vertikale og det horisontale samt oscilleringen mellem tomhed og fylde er udløst af en stats- og kosmosbevarende handling, men dermed er der også skabt mulighed for regenerationen, frelsen, efter døden.

Litteratur:

- Aristoteles: *Poetics* (translated by Haliwell, Stephen). Loeb Classical Library, 1995.
 Deleuze, Gilles: *The Logic of Sense*. Columbia University Press, 1990.
 Deleuze, Gilles: *Logique du sens*. Editions de minuit, 1969.
 Derrida, Jacques: *De la grammatologie*. Les Éditions de Minuit, 1967.
 Derrida, Jacques: *On Grammatology*. Juhu Press, 1997.
 Eagleton, Terry: *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*. Blackwell, 2002.

- Emerson, Ralph Waldo: www.emersoncentral.com/tragic.htm
Emerson, Ralph Waldo: www.rwe.org
Hegel, G.W.F.: *Phänomenologie des Geistes*. Reclam, 1987.
Hegel, G.W.F.: *Vorlesungen über die Ästhetik I-III*. Frankfurt am M.: Suhrkamp, 1994-96.
Kierkegaard, Søren: *Enten-Eller*. Gyldendal, 1990.
Kushner, Tony: *Angels in America*. Theatre Communication Groups, Inc. N.Y., 1995
Miller, Arthur: www.vccslitonline.cc.va.us/tragedy/milleressay.htm
Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie aus dem dem Geiste der Musik*. Suhrkamp, 1994.
Rendix, Mia (red.): *Apokalypsens Amerika*. Syddansk Universitets Forlag, 2007.
Rendix, Mia: *Tragedie og det tragiske i amerikansk drama som oppositionel modus til de europæiske definitioner*. Ph.d.-afhandling på Institut for Sprog, Litteratur og Kultur, Aarhus Universitet, 2009.

Noter

- 1 <http://www.emersoncentral.com/tragic.htm> Afsnit 5, linje 1.
- 2 http://rwe.org/index.php?option=com_content&task=view&id=705&Itemid=153
- 3 <http://vccslitonline.cc.va.us/tragedy/milleressay.htm>

Efter Franklins drage

Samtidsdramatikken og George Steiners teori om tragediens død

Af Mads Thygesen

»In tragedy, lightning is a messenger. But it can no longer be so once Benjamin Franklin (the incarnation of the new rational man) has flown a kite to it.« (Steiner 1961, p. 194).

Sådan skriver George Steiner i *The Death of Tragedy* (1961), hvor han argumenterer for, at det moderne menneskes overgang til en rationel og sekulær verdensorden bliver dødsstødet for tragedien. For Steiner er tragedien en platform, der befinder sig i et prekært spændingsforhold mellem himmel og helvede. Dem der vandrer på tragediens scene, vil altid kunne møde de guddommelige kræfter, der administrerer menneskets skæbne – disse kræfter kan bære såvel nådegaven som forbandelse, idet Steiner betegner dem »ministers of grace or damnation« (ibid., p. 194). I tragedien opfattes lynet som udtryk for en guddommelig kraft, som f.eks. når Euripides' *Medea* udbryder »Gid lynet vil lade sin himmelske ild brænde mig op« (Euripides 1973, p. 12). Når Franklin tæmmer lynet, mister tragedien sine metafysiske forudsætninger. Lynet er nu blot et naturfænomen, som mennesket må forsøge at beherske. Det er en helt central historiefilosofisk antagelse i Steiners tragedieteori. »It is the triumph of rationalism and secular metaphysics which is the point of no return,« fastslår Steiner, men tilføjer ikke desto mindre: »The modes of the imagination implicit in Athenian tragedy continued to shape the life of the mind until the age of Descartes and Newton« (ibid., 193). Men som vi skal se i det følgende, er ideen om det tragiske stadig virksom i den senmoderne dramatik.

Mit bidrag bygger på det forskningsarbejde, som jeg har præsenteret i afhandlingen *Dialogue / end of dialogue – udsigelse i ny europæisk dramatik* (2009). Her undersøger jeg tre centrale problemfelter, der kan være interessante at sætte i forbindelse med Steiners tragedieteori: (1) Mit arbejde tager udgangspunkt i en historiefilosofisk tese om, at det eksperimenterende formsprog hos en række af samtidens mest fremtrædende dramatikere (f.eks. Sarah Kane, Martin Crimp, Roland Schimmelpfennig, Mark Ravenhill og Jon Fosse) tematiserer en gennemgribende kontingenserfaring. Her er mennesket udkastet til at være sig selv, men magter det ikke, da moderniteten fremtræder som et urovækkende erfaringsunivers, hvor der ikke længere gives én samlende instans eller rationalitet, der kan binde samfundet sammen. (2) Gennem mine analyser viser jeg, at dette giver anledning til dramaturgiske former, hvor værkernes udsagte udsigelse markeres og fortættes. Det vil sige, at den retoriske montage af afsendere, modtagere og diskursive horisonter tydeliggøres i værket (Kyndrup 1998, p. 182ff.; Kyndrup 2008, p. 73ff.). (3) Disse selvrefleksive former befinder sig i spændingsfel-

tet mellem tradition og fornyelse, idet nævnte dramatikere forsøger at generobre velkendte genrer og former. På denne baggrund vil argumentet med de følgende betragtninger være, at mange af disse dramatikere har et mellemværende med tragedien og det tragiske.

Steiner og samtidsdramatikken

Sætter vi tesen om kontingenserfaringens betydning for samtidsdramatikken i relation til Steiners betragtninger om Franklin og lynet, kunne vi sige, at et lynnedslag udgør en begivenhed, der sagtens kan forklares med videnskabelige termer, men som ikke desto mindre rummer en vis kontingens (jf. f.eks. den engelske betydning af *contingency* som *the uncertainty of events* eller *an event that might happen in the future, especially one that could cause problems*). Problemet ved at denne anskuelse er, at kontingens får næsten samme betydning som tilfældighed. Kontingensbegrebet har traditionelt imidlertid en mere kompleks betydning: det, der hverken er umuligt eller nødvendigt (Aristoteles), altså det der kunne være/ blive anderledes. I denne forståelse forbindes kontingensbegrebet med tvangen til at træffe valg, f.eks. bruger sociologen Anthony Giddens begrebet i sin diskussion af *Modernitetens konsekvenser* (1994), mens systemteoretikeren Niklas Luhmann indarbejder det i sin beskrivelse af systemers selektionstvang (Luhmann 2000, p. 62).

Den kontingensbevidsthed, som vi kan spore i samtidsdramatikken, har det med at sætte sig igennem som voldsomme og destruktive hændelser. I modsætning til begrebet om skæbne, sådan som vi kender det fra den græske tragedie, forekommer disse hændelser imidlertid ikke at være forudbestemte eller styret af en ydre nødvendighed (i.e. en guddommelig kraft). Til gengæld synes der heller ikke at være tale om en naturalistisk/psykologisk forklaringsramme, hvor hændelsernes årsag kan føres tilbage til arv og miljø eller til fortidens traumer. Der er snarere tale om en smertende bevidsthed om, at den tragiske hændelse altid kan indtræffe – selv når vi mindst venter det. Denne antagelse kan med fordel sættes i relation til en central tese hos Steiner:

Tragic drama tells us that the spheres of reason, order, and justice are terrible limited and that no progress in our science or technical resources will enlarge their relevance. Outside and within man is *l'autre*, the »otherness« of the world. Call it what you will: a hidden or malevolent God, blind fate, the solicitations of hell, or the brute fury of our animal blood. It waits for us in ambush at the crossroads. It mocks us and destroys us. In certain rare instances, it leads us after destruction to some incomprehensible repose. (ibid., p. 9)

Det er helt afgørende, at Steiner forstår tragedien som en historisk teater- og dramaform, mens han har en meget bredere forståelse af begrebet det tragiske. Umiddelbart er der altså ikke noget galt i at sætte betegnelsen »tragisk« på værker som f.eks. Astrid Saalbachs *Aske til aske. Støv til støv* (1998) og Roland Schimmelpfennigs *Die Frau von früher* (2004), idet dramatikernes genfortolkninger af Medea-myten netop illustrerer, at »det andet« stadig lurer under overfladen i vores moderne virkelighed. Selvom værkernes dramaturgiske modernitet

er i strid med den afrundede fortælling med begyndelse, midte og slutning, sætter det tragiske sig nemlig igennem med uformindsket kraft. I begge tilfælde indebærer bruddet på den lineære fortælling en fortætning af værkets udsagte udsigelse, der retter vores opmærksomhed på de kausale kløfter i værkkonstruktionen. På den måde markerer dramatikerne tydeligt, at deres værker genforhandler den tragiske genres spørgsmål om årsag og virkning, rimelighed og sandsynlighed, fejlgreb og skæbne, m.v. inden for en senmoderne kontekst, hvor kontingensen råder.

Vi kan med rimelighed konstatere, at denne bevidsthed er til stede i *Aske til aske. Støv til støv* (1998) og *Die Frau von Früher* (2004), da begge værker genfortolker Medea-myten om den vanvidsramte kvinde, der dræber sin elskedes børn i jalousi. I begge tilfælde har myten imidlertid taget en markant drejning, fordi det ikke er hendes egne børn, men derimod mandens børn, der bliver dræbt.

Med disse genfortolkninger af Medea-myten støder vi på et andet tema i Steiners teori om tragediens død. Overgangen til privatsfæren rummer nemlig en forskydning væk fra en samfundsorden, hvor den tragiske helts skæbne er spundet ind i samfundets, og dermed offentlighedens skæbne: »the fate of such men has tragic relevance because it is public,« fastslår Steiner og tilføjer: »the suffering of Hamlet, Othello, or Phèdre engage the fortunes of the state. They are enacted at the hearth of the body politic« (ibid., p. 195). Tragediens naturlige scene er paladsets indgangsportaler, den offentlige forsamlingsplads eller hoffet. Ikke villakvarteret. Det udtalt moderne skifte fra det offentlige rum til det private rum indikerer altså en forskydning bort fra tragedien. Det samme gælder korets åbenlyse fravær i samtidsdramatikken, der vidner om problemstillingens aktualitet. Elfriede Jelinek, der med monstrøse værker som *Wolken.Heim* (1988) og *Ein Sportstück* (1998) har gjort en dyd ud af at genindføre talekoret på teatret, er undtagelsen der bekræfter reglen. Ikke desto mindre tematiserer Jelinek fraværet af en kollektiv stemme og fortælling på en sådan måde, at det sagtens kan læses i forlængelse af Steiners tese, om at affortryllesen og af-mytologiseringen uundgåeligt vil sætte det tragiske formsprog i krise.

Konsekvenserne af denne af-mytologisering mærker vi meget tydeligt i Mark Ravenhills *Shopping and F***ing* (1996), hvor Robbie begræder tabet af en fælles mytologi med ordene:

...a long time ago there were big stories. Stories so big you could live your whole life in them. The Powerful Hands of the Gods and Fate. The Journey to Enlightenments. The March of Socialism. But they all died or the world grew senile or forgot them, so now we're all making up our own stories. Little stories. It comes out in different ways. But we've all got one. (Ravenhill 1996, p. 64)

Figurerne opretholder med andre ord deres identitet gennem små fortællinger, fordi de mangler en altomfattende og kollektivt forpligtende historie. I Ravenhills univers gives der nemlig ingen egentlige eller oprindelige værdier, kun fravær. Dette illustreres bl.a. gennem narkobaronen Brian, der hengiver sig til flæbende melankoli over den »storslåede« fortælling i Disney-tegnefilmen *The Lion King* fra 1994. Dramaets grundlæggende problem afsløres,

når Brian kynisk forklarer, at civilisationens inderste princip er »Money«. Når alle de gamle fortællinger bryder sammen, bliver kun ét fikspunkt tilbage for det moderne menneske: penge. Af de fire øvrige figurers (Robbie, Mark, Gary og Lulu) handlinger og afhængigheder fremgår det dog med al ønskelig tydelighed, at shopping, sex, stoffer, etc. ikke udgør varige erstatningsmidler eller en troværdig løsning på deres grundlæggende lidelser. Dermed tjener Ravenhills stykke som illustration af civilisationens bagside. I takt med at de store fortællinger mister deres legitimeringsgrundlag, kastes individet ud i et nyt og urovækkende erfaringsunivers. Det hjælpeløse figurgalleri og den enorme opmarch af kulturelle klicheer bevirker dog, at *Shopping & F***ing* bevæger sig over i et mere tragikomisk end egentlig tragisk register.

Kritikken af forbrugssamfundet er ikke mindre skarp i Martin Crimps *Attempts on Her Life* (1997), men her sætter fraværet af en kollektiv fortælling sig for alvor igennem i udsigelseskonstruktionen. Hos Crimp dekonstrueres den dramatiske form nemlig i en så radikal forstand, at hovedkarakteren og plottet spaltes ud i en flerhed af fortællinger som ikke kan føres tilbage til én kerne. I den henseende vidner værkkonstruktionen om, at den metafiktionelle skildring af modernitetens grundvilkår står i gæld til poststrukturalistiske tænkere som Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard og Jacques Derrida. Med værker som *The Country* (2000) og *The City* (2008), hvor udsigelseskonstruktionen befinder sig inden for rammerne af den dramatiske form, viser han imidlertid, at poststrukturalismens ironi og kontingensbevidsthed (jf. Rorty 1989) ikke er uforenelig med en sans for det tragiske. Begge værker rummer en urovækkende skildring af moderne storbymennesker, der ikke magter den tilværelse, som de er kastet ud i. Forbindelsen mellem kontingens og det tragiske kommer dog særligt stærkt til udtryk i en række af Crimps novellelignende tekster, som f.eks. *Fewer Emergencies* (2002) og *Face to the Wall* (2002), hvor han betoner forholdet mellem kontingens og tragik i urovækkende begivenheder som »11. September« og de såkaldte »high-school-shootings«. En direkte genfortolkning af tragedien kommer sågar for dagen i *Cruel and Tender* (2004), hvor Crimp tager livtag med krigen mod terror. Teksten er en gendigtning af Sofokles' tragedie *Trachinerinderne* (ca. 450 f.kr.). Hos Crimp omsættes den antikke tragedie til en moderne verden, hvor krigen mod terror slår over i magtmisbrug og hykleri. På den ene side står kvinden, Amalia, som det moderne individ, der egocentrisk vender ryggen til omverdens uvelkomne realiteter. Hun forskanser sig i hjemmet, mens hun venter på at høre nyt fra sin mand, som er på mission et sted i Afrika. På den anden side står hendes mand, The General, som er i besiddelse af magten til at »nedkalde ild« over enhver. De to hovedkarakterer, Amalia og The General, bliver imidlertid spundet ind i et politisk magtspil, hvor alle har travlt ved håndvasken. Han er udsendt af en regering, som har beordret ham til at bekæmpe den internationale terrorisme, men dette frygtede andet (*l'autre*) lurer i generalens eget projekt – eller som han udtrykker det i en samtale med sin utaknemmelige søn, James:

I have burnt terror out of the world for people like you.
I have followed it through the shopping malls
and the school playgrounds

tracked it by starlight across the desert
 smashed down the door of its luxury apartments
 learned its language
 intercepted its phone calls
 smoked it out of its cave
 thrown acid into its eyes and burned it to carbon.
 (Crimp 2004, p. 57-58)

I *Cruel and Tender* viser dramatikerens, at krigen mod terror avler terror. Hvis man vil bekriige terror, må man nemlig lære dens sprog at kende; man må være villig til at jagte den gennem ørkenen, indkøbscentre, skolelegepladser, luksuslejligheder, osv. Det andet (*terror*) er kort sagt uudsletteligt, ja, det synes sågar at være indlejret i generalens kolde rationale, idet den statslegitimerede vold resulterer i magtmisbrug og kynisme.

På denne baggrund skulle det gerne fremgå, at samtidsdramatikken rummer en række historiske og formelle forskydninger, der kan læses i forlængelse af Steiners teori om tragediens død. Flere af de nævnte dramatikere genfortolker det tragiske, men generelt synes den dramaturgiske form at bekræfte Steiners historiefilosofiske tese. I de følgende afsnit vil jeg ikke desto mindre fremsætte en komparation af to værker, Sarah Kanes *Blasted* (1995) og Roland Schimmelpfennigs *Die Frau von früher* (2006), der rummer to meget forskellige bud på en senmoderne kontingenstragik. Begge værker genfortolker og skævvrider tragedien og den aristoteliske dramaturgi, men spænder ikke desto mindre handlingen op omkring en tragisk situation, hvor karaktererne gennemlever usædvanligt lidelsesfulde og medlidenhedsvækkende begivenheder.

Blasted

Sarah Kane fik sit dramatiske gennembrud med *Blasted* fra 1995, der gennemspiller den altoverskyggende konflikt i hele hendes forfatterskab. På den ene side vidner de voldsomme og smertefulde begivenheder om dramatikerens tragiske syn på tilværelsen, idet lidelsen synes at være et uomgængeligt ontologisk vilkår hos Kane. På den anden side turnerer hun den dramatiske konflikt mellem mand og kvinde på en sådan måde, at tilværelsens tragik og det altomfattende moralske kaos i sidste ende ophæves gennem tilgivelse og næstekærlighed. Det interessante er nu, at dramatikerens virke ofte er blevet sat i forbindelse med det tragiske. I sin artikel, »Towards a Theory of Cruel Britannia: Coolnes, Cruelty, and the 'Nineties« (2004), skriver Ken Urban f.eks., at den ekstremt voldsomme æstetik, der dominerede hos Kane og hele »In-Yer-Face Theatre«-generationen i 1990'erne, vidner om et tragisk livssyn i den nietzscheanske forstand:

The experience of such moments in the confines of the theatre makes an impact that is tragic in the Nietzschean sense. The tragic, for Nietzsche, is that which turns suffering into the affirmation of life. But this comes about only as a result of a cruelty that strips away any metaphysical fiction. (Urban 2004, 369).

Med de følgende betragtninger skal jeg forsøge at godtgøre, at der snarere er tale om et værk, hvor dramatikerens håndtering af lidelsen som et uomgængeligt vilkår slår over i det forsonede og moralske. Dertil kommer, at dramatikerens genfortolkning af tragedien står i modsætning til hendes egen dramaturgiske modernitet – i *Blasted* søndersprænges den dramatiske form, idet den afrundede fortællingen brydes op med henblik på at tematiserer de kausale forbindelseslinjer i værket.

Stykkets første halvdel foregår i et meget dyrt hotelværelse i Leeds, hvor journalisten Ian Jones tilbringer natten sammen med den naive og godhjertede Cate. Indledningen kredser omkring de moralske og etiske værdier, som de to figurer repræsenterer i det dramatiske univers. Dette modsætningsforhold rummer kimen til stykkets moralske og åndelige konflikt, der forløses i en dobbeltbevægelse, hvor den ene person vokser (Cate) og den anden falder (Ian). I stykkets første del (sc. 1-2) ytrer konflikten sig i form af verbale og seksuelle overgreb. Rollefordelingen nærmest arketypisk: Ian er gerningsmanden; Cate er offeret, der langsomt fanges i hans net; og publikum tvinges til at overvære de verbale og fysiske overgreb, som han udsætter hende for. I en række henseender rummer værket en senmoderne skævvridning af de aristoteliske principper om frygt og medlidenhed (Aristoteles 2005, p. 74ff). På dette punkt fornemmer vi klart det livtag med køns- og magtforhold, som Birgit Haas har givet en fremragende redegørelse for i sin analyse af »Gender-Performanz und Macht. (Post) feministische Mythen bei Sarah Kane und Dea Loher« (2005). Her udover den mandlige hovedfigur, Ian, overgrebet, fordi han i såvel ord som handlinger er gennemført vulgær og krænkende. Relationen mellem figurerne iscenesættes dog sådan, at Ian ikke inkarnerer ondskaben, men snarere får status som den forfejlede og gennemført usympatiske anti-helt, der må gå grueligt meget igennem, før han endelig ser lyset til slut. I udgangspunktet er han ganske vist så gennemført usympatisk, at han umuligt kan leve op til den klassiske bestemmelse af helten, som er bedre end os. Men hændelsesforløbet er skruet sådan sammen, at vores sympati med anti-helten, Ian, gradvist stiger, når vi får mere at vide om det fejlslagne privatliv og den dødelige sygdom, der har formet den utiltalende karakter, vi først ser på scenen.

Medfølelse vækkes dog først og fremmest i forhold til Cate, der – trods hendes selvopofrende omsorg for andre mennesker, herunder Ian – bliver udsat for grove verbale overgreb og fuldbyrdet voldtægt. Cate, der besidder nådegaven (*grace*), møder altså det andet i skikkelse af Ian, der styres af moralsk fordærv, desperation og begær. Hendes absolutte modpol kommer på scenen, når værelset invaderes af en fremmed soldat (Soldier), der trækker borgerkrigens rædsler ind i hotelværelset. Han tjener kun én funktion i det dramatiske univers, idet han, sagt med Steiner, optræder som straffens budbringer (*damnation*). Bevæbnet med en automatriffel overmander han Ian og tvinger sig adgang til hotelværelset – ja, han pisser sågar sit nyvundne territorium af på sengen med ordene »Our town now« (Kane 1995, p. 39). Ians fald indledes således med, at han møder straffens »engel« i skikkelse af »de andre« (soldaten er nemlig af anden etnisk baggrund end den hvide, britiske mand, Ian).

Her falder bomben. Stykkets højdepunkt indtræffer, da en mortergranat – som titlen *Blasted* varsler – pludseligt slår ned i hotellet og sprænger det hele i stumper og stykker. Fra og med eksplosionen tager det dramatiske univers en meget voldsom drejning, da vi bevæger

os fra parforholdets intime rum til det borgerkrigshærgede offentlige rum. Voldsomt bliver det umiddelbart i den gruopvækkende forstand: først voldtages Ian af Soldaten. Dernæst mister Ian synet, da Soldaten suger hans øjne ud og spiser dem. Disse gruopvækkende hændelser afsluttes, da Soldaten tager sit eget liv.

Idet Cate, der i mellemtiden har været ude i de krigshærgede gader, vender tilbage med et spædbarn, som hun har fået af en tilfældig kvinde på gaden, bevæger vi os over i stykrets *dénouement*. Fjerde scene – der tjener som prøvesten for dramatikerens etiske grundsynspunkt – tager form som en filosofisk diskussion mellem de to hovedfigurer, hvor de diskuterer muligheden for guddommelig frelse. Den ideologiske modsætning mellem de to hovedfigurer samler sig således omkring følgende ordveksling:

Cate I believe in God.

Ian Everything's got a scientific explanation.

Cate No.

Ian Give me my gun. (ibid., p. 56)

Her udspiller figurerne altså den modsætning mellem metafysik og rationalisme, der har en helt afgørende betydning i Steiners tragedieteor. Men ingen af dem har dog helt sans for det tragiske, fordi de stædigt holder fast i hver deres fejltolkning, hhv. den videnskabelige forklaringsmodel og forestillingen om en forløsning i det hinsides. For publikum står det dog meget klart, at begge forklaringsrammer nedbrydes i Kanes dramatiske univers. Her gives der – som Ian meget rammende udtrykker det – »No God. No Father Christmas. No Fairies. No Narnia. No fucking nothing« (ibid., p. 55). Alle værdier synes fuldkomment devaluerede hos Kane, idet Ian forsværger Gud med ordene: »Don't be fucking stupid, doesn't make sense anyway. No reason for there to be a God just because it would be better if there was« (ibid.). For den fornærede Ian gives der kun én udvej (selvmordet). Derfor trygler han om at få pistolen, så han kan gøre en ende på sine lidelser. Argumentet om, at alt har en videnskabelig forklaring, kan vi dog vanskeligt godtage, fordi hændelsesforløbet rummer nogle ganske overvældende kausale kløfter. Samlet set fremstår det dramatiske univers imidlertid som en gudsforladt modernitet, hvor der ikke gives noget håb om endegyldig mening og frelse. Således vidner den groteske situation, hvor Ians desperate selvmordsforsøg slår fejl, fordi pistolen ikke er ladet, blot om, at man *må* leve med lidelsen. Denne grundtanke drives igennem, når Cate – der fejlagtigt tror, at det mislykkede selvmordsforsøg skal ses som et tegn på guddommelig indgriben – umiddelbart herefter må sande, at alt håb er ude (symboliseret igennem spædbarnets død).

I sidste scene begraver hun barnet og begiver sig ud i de krigshærgede gader for at finde noget at spise, hvorfor den hjælpeløse Ian overlades til sig selv. Herefter fuldbyrdes den mandlige hovedfigurs åndelige fornærelse igennem korte, galgenhumoristiske tableauer, hvor den blinde og hjælpeløse Ian onanerer, forsøger at tage sit eget liv, skider, har mareridt og til sidst graver det døde spædbarn frem af ruinerne for at spise det. Den heroiske opstand mod lidelsen kan derfor være overordentlig svær at få øje på, når den hjælpeløse og desperate

Ian blindt famler sig frem gennem ruinerne for at finde det begravede spædbarn. Omvendt virker det rædselsvækkende, når Ian spiser barnet for at stille sin sult. Med billedet af Ian, der langsomt forsvinder ned i det hul, hvor barnet lå begravet, kommer vi uhyggeligt tæt på den særlige moderne håbløshed, pessimisme og fortvivlelse, der har fundet sin symbolske form i Becketts skraldespande og møgdynger (Bentley 1968, p. 305ff.). Men Kane holder alligevel en kattelem åben. Stykket munder nemlig ud i en forsonende gestus, da Cate til slut vender tilbage til Ian for at redde ham fra sin ulykkelige tilstand. Således ophæves tragedien i det afsluttende scenebillede, hvor Cate mader den hjælpeløse Ian. De sidste, ord vi hører, inden scenelyset går ned, er Ians dybtfølte: »Thank You« (ibid., p. 61). Kane afrunder med andre ord det dramatiske univers på en sådan måde, at tilgivelsestemaet kommer til at stå meget stærkt i tekstens samlede udsigelse.

Die Frau von früher

Kun meget få dramatikere har så godt styr på deres form/indholds-dialektik, som Roland Schimmelpfennig. Et meget konkret eksempel finder vi i *Die Frau von früher* (2004), hvor han kombinerer de bærende elementer fra den klassiske tragedie med et mere moderne, filmisk formsprog. Det giver anledning til en genfortolkning af den dramatiske form, hvor selve montageteknikken opbryder det konventionelle forhold mellem *sjuzet* og *fabula*. De begivenheder, som handlingen refererer til (*fabulaen*), præsenteres ikke i et kronologisk arrangement, men derimod i en montage af korte scener, der springer frem og tilbage i tid (*sjuzet*). Den analytiske teknik, som vi kender fra Sofokles og Henrik Ibsen, hvor fortidens tragiske hændelser afdækkes i en nutidssituation (Szondi 1965, p. 22ff.), kommer således en tur i Schimmelpfennigs vridemaskine. Den dramatiske forms konventioner om den afrundede handling med begyndelse, midte og slutning brydes op i et springende og desorienterende forløb. Dette metafiktionelle greb, hvorved dramatikeren gør os opmærksomme på udsigelseskonstruktionen, vækker vores behov for at orientere os i de kausale sammenhænge. Ved endt læsning giver det hele imidlertid mening, da forvirringen først og fremmest skyldes fortællingens arrangement. Montagen er dog konciperet sådan, at vi hele tiden må halse bagefter. Først når det er slut, kan vi se, hvordan de tragiske hændelser hænger sammen. Gennem den filmiske klippeteknik understreger dramaturgien, at livet består af en kæde af valg, der også kunne være faldet ud på en anden måde (jf. begrebet om kontingens). Værkkonstruktionen skærper altså det undersøgelsesfelt, der også antydes i titlen: en prekær forbindelse mellem kvinden, (for)tiden og stykkets tragiske hændelser.

Der er ikke én, men hele to mytiske kvindeskikkelser, som udgør vigtige referencerammer for Schimmelpfennigs værk: Den første er naturligvis myten om den Medea, der svigtes af Jason og derfor myrder både sin rivalinde og sine egne børn. Det er imidlertid myten om Pandoras æske, der omtales i scene 10, hvor figuren Tina genfortæller en del af handlingen i filmen *Lara Croft Tomb Raider: The Cradle of Life* (2003). Pointen med denne intertekstuelle referenceramme er, at Lara Croft netop vinder den evne, som hovedkarakteren mangler i *Die Frau von Früher*, nemlig evnen til at gå tilbage i tiden og ændre handlingens udfald. Ved at skrive sig op mod myten om Pandora angiver dramatikeren også, at kvinden fra fortiden

bærer uheldets gave. Den første kvinde, Pandora, blev – som bekendt – skabt af de olympiske guder for at modvirke den hjælp, som menneskene havde fået af titanen Prometheus. Hun medbragte en krukke (den såkaldte »Pandoras æske«), da hun blev gift med Epimetheus, Prometheus' bror. Epimetheus ignorerede sin broders advarsler om at modtage gaver fra guderne og tog Pandora til hustru. Da krukken uheldigvis blev åbnet, slap gudernes straf løs, dvs. alle de ting som plager menneskene den dag i dag: slid, sygdom og strid. Kun håbet blev tilbage. Hos Schimmelpfennig udspiller handlingen sig imidlertid i en senmoderne verden, hvor myten om Pandoras æske er bundet til det helt usandsynlige plot i en Hollywood-film.

Handlingen kredser omkring den skæbnesvangre dag, hvor hovedpersonen (Frank) bliver opsøgt af sin ungdomskæreste. Kvinden fra fortiden, Romy Vogtländer, vender tilbage for at indløse det løfte om evig kærlighed, som Frank engang har givet hende. Den moderne Medea-figur er altså kommet for at rive ægtemanden ud af familielivets trygge rammer, men hendes bestræbelser på at vinde Frank tilbage slår fejl, da han afviser hende ved døren. Denne hændelse rummer kimen til hendes urimelige hævn. På den anden side har vi Franks hustru, Claudia, der også rammes af jalousi, da den fremmede kvinde dukker op. Det er imidlertid Claudia selv, der åbner Pandoras æske, idet hun flår hoveddøren op og afslører den fremmede kvinde. Pandora-mytens symbolske betydning for stykket understreges desuden af, at familien netop på denne dag er i færd med at pakke alle deres ejendele ned i flyttekasser – kasser der først rummer familiens fælles fortid (håbet), men i sidste ende også skjuler en grufuld hemmelighed (den dræbte søn). Med sine diskursive lån fra det græske mytestof markerer dramatikeren tydeligt, at værkkonstruktionen genforhandler den tragiske genres grundlæggende temaer inden for en senmoderne kontekst, hvor kontingensen råder.

Kontingensen melder sig på to måder: (1) kvinden fra fortiden ville slet ikke have fundet Frank, hvis hun ikke »tilfældigvis« var kommet netop den dag (scene 4). De tragiske hændelser udspiller sig nemlig dagen før familien flytter langt, langt væk. (2) Romy bliver sendt bort, men Franks frustrerede søn, Andi, kaster en sten efter den fremmede kvinde, en sten der uheldigvis rammer Romy i hovedet og slår hende bevidstløs. I modsætning til Euripides' *Medea* (431 f.kr.) er det altså ikke kvindelist og bedrag, som bringer den fremmede kvinde ind i huset, men derimod husets egen søn som bringer den bevidstløse kvinde tilbage, da han vil hente hjælp hos sine forældre. I forlængelse af H. D. F. Kittos *Greek Tragedy* (1939) kunne man dog pege på, at Schimmelpfennigs konflikt og tematik har et væsentligt fællestræk med Euripides' tragedie:

He [Euripides] is presenting to us his tragic conception of that the passions and unreason to which humanity is subject are its greatest scourge. This implies no tragic interlock between character and situation; the situation is nothing but the setting for the outburst of unreason, the channel along which it rushes.

(Kitto 1997, p. 199)

I modsætning til Kanes mere karakterbårne drama, hvor Ians drifter og moralske fordærv fører til hans endelige fald, er Schimmelpfennigs drama i langt højere grad bundet til den

situation, der ansporer de irrationelle og destruktive kræfter i den kvindelige hovedkarakter, Romy. En afgørende forskel mellem *Medea* og *Die Frau von früher* er dog, at den kvindelige hovedkarakters motiver spiller en langt større rolle hos Euripides. I *Die Frau von Früher* sættes den mandlige hovedperson (Frank) i en dramatisk situation, hvor han tvinges til at vælge mellem familielivets trygge favn (Claudia) og den utopiske kærlighed (Romy). Den ene sikrer Franks ontologiske sikkerhed (Giddens), mens den anden gribes af morderisk vanvid (*L'autre*), da han bryder sit ungdommelige løfte om evig kærlighed. Romys hævn virker imidlertid helt urimelig, ja, nærmest arkaisk, dels fordi løftet blev givet i ungdommelig kådhed, dels fordi handlingen udspiller sig i en tid, hvor ægteskabet ikke længere er en »til døden jer skiller«-forpligtelse.

Det hele begynder med en scene, hvor Frank bliver forhørt af sin kone (Claudia), der just er kommet ud af badeværelset:

CLAUDIA Mit wem sprichst du?

FRANK Ich?

CLAUDIA Ja, mit wem sprichst du?

FRANK Mit – mit niemandem. Mit wem soll ich denn sprechen

(ibid., p. 641)

Franks forsøg på at tale sig ud af situationen slår fejl, da Claudia resolut åbner døren og afslører, at der faktisk står en fremmed kvinde udenfor døren. Dermed melder jalousien (det andet) sin ankomst allerede i begyndelsen: Claudia bliver grebet af jalousi og slår Frank i ansigtet, hvorefter hun resolut smækker døren i. I samme øjeblik »klipper« vi tilbage til »*Zehn minuten früher*« (ibid., p. 643), hvor gensynet mellem Frank og Romy finder sted. Nu ser vi så optakten til den scene, som vi lige har overværet, idet Romy ankommer til huset og giver sig til kende for Frank. Denne gang får vi desuden at vide, at Frank engang har svoret hende evig kærlighed. Det munder ud i en minutiøs gentagelse af scene 1, hvor Claudia kommer ud af badeværelset. Endnu engang smækker Claudia døren i og efterlader Romy uden for i regnvejret. Denne seance gentages i scene 4, hvor Claudia flår døren op igen, blot for at forklare Romy, at: »Er wird Sie nicht zurückholen, er wird nichts sagen – und er wird Sie nicht küssen [...] Ich mache jetzt die Tür zu.« (ibid., p. 650). Det hele kunne altså slutte her, men familiens frustrerede søn, Andi, kommer uheldigvis til at ændre tingenes gang.

I mellemtiden, dvs. scene 3 og 5, sidder Andi uden for huset sammen med sin kæreste Tina. I monologform fortæller Tina, at deres forhold er i krise, fordi Andi skal flytte langt væk fra byen. De to hovedhistorier komplementerer med andre ord hinanden: Andi og Tina står for at skulle skilles fra hinanden, hvorimod Frank bliver opsøgt af sin ungdomskæreste. Af uforklarlige grunde kaster Andi og Tina sten efter den mystiske kvinde, da hun kommer ud af huset: »wir wissen beide nicht, warum. Er [Andi] wirft den Stein, gerade als sie weitergehen will,« fortæller Tina (ibid., p. 651). En af disse sten rammer Romy i hovedet og slår hende bevidstløs. Andi, der tror, at han har dræbt den fremmede kvinde, bærer hende derfor ind i huset, for at hente hjælp fra sine forældre. Denne beslutning får fatale conse-

kvenser, da den muliggør hævnakten, men den kvalificerer sig ikke som et egentligt fejlgreb (dvs. en moralsk karakterbrist). Sten-scenariet understreger blot, at kontingensen råder i Schimmelpfennigs univers. For hvis blot stenen var gået forbi sit mål, havde alt jo set helt anderledes ud.

At man ikke kan slette de spor, man har efterladt sig i fortiden, viser sig i den symbolske scene 11, som udspiller sig to dage før Romys ankomst. Her forsøger Frank forgæves at slette det graffiti-tegn (*tag*), som Andi har malet på væggen i sit værelse. Det giver anledning til et skænderi mellem far og søn:

ANDI Die Wände sind schon ruiniert –

Kurze pause

Übermorgen kommt die Malerfirma, die hier nach neunzehn Jahren alles komplett streicht –

FRANK Ruiniert? Die Wände sind nicht ruiniert. Abgenutzt, vielleicht, aber nicht ruiniert – ruinieren tust du sie – das Zeichen kann doch niemand mehr überstreichen –

ANDI Und so besser –

Frank hat einen kleinen Eimer mit Dispersionsfarbe und rollt Farbe über die Stelle.

FRANK Sieh dir das an – geht nicht weg –

Er streicht erneut über die Stelle.

- Kommt immer wieder durch – sieh dir das an –

(Schimmelpfennig 2004, p. 662-663)

Andi kritiserer sin far for at slette de spor, som familien har sat i huset. Omvendt ser Frank graffiti-tegnet som en skamplet, der forringer værdien af huset. Problemstillingen skærpes af, at familien befinder sig i en grænsesituation (flytningen), hvor hele den fælles historie, som Frank og Claudia har skabt gennem nitten års ægteskab, er ved at blive pakket i flyttekasser. Den bærende præmis er dog, at fortiden ikke lader sig slette. For det gennemgående problem er, at éns handlinger altid *kan* vende tilbage på uforudsete måder: det gælder f.eks. den sten, som Andi kaster i begyndelsen af dramaet. Og det gælder det løfte, som Frank engang har givet til Romy.

Problemerne strammer sig således til, da Frank og Claudia beslutter sig for at beholde Romy i huset, så de kan sikre sig, at hun ikke er kommet alvorligt til skade. I den følgende del af dramaet, hvor Schimmelpfennig klipper frem og tilbage i tid, for at vise de centrale hændelser i dagene op til den endelige katastrofe, bliver situationen mere og mere spændt på grund af figurernes modsatrettede intentioner. Den fremmede kvindes tilstedeværelse katalyserer Claudias jalousi, hvorfor Franks ægteskab kommer i krise. En tilsvarende krise opstår i forholdet mellem Andi og Tina, da hendes far forbyder deres forhold. Derfor drages Andi mod Romy, der forfører ham og dræber ham. Hun tager således sin hævn ved at kvæle Franks søn med en plasticpose (scene 12.7). Stykkets før-klimaks indtræffer, da Frank – der endnu ikke ved, hvad der er sket – forsøger at undgå konflikterne ved at flygte sammen med

Romy (scene 16.3). Dramatikerens viser imidlertid, at dette valg ikke løser problemet, da Romy kræver, at han opgiver sin kone og søn for altid. Denne fordring kan han ikke leve op til: »Ich kann die ganze Zwischenzeit nicht überspringen,« siger han (ibid., p. 681). Derfor forlader den kompromisløse Romy huset med ordene: »Dann werde ich jetzt alleine von hier weggehen, und du wirst hier mit nichts alleine bleiben« (ibid.). Handlingens klimaks gennemspiller det tragiske moment, hvor hhv. Claudia, Tina og Frank opdager, hvad det er, den mystiske kvinde fra fortiden har efterladt inde i huset. Gennem montage-teknikken fastholdes spændingen om handlingens udfald lige til det sidste scenebillede.

Her er det f.eks. Tina, der iagttager Claudia gennem vinduet:

in dem Augenblick, in dem sie in die Tüte greift, so scheint es zumindest durch das Fenster, fangen ihre Finger, ihre Hände, ihre Arme plötzlich Feuer. Die Ganze Frau fängt in ihrem Schlafzimmer Feuer, sie brennt, der ganze Körper brennt, sie brennt so schnell und furchtbar – sie scheint nicht einmal mehr schreien zu können, durch das geschlossene Fenster höre ich nichts, aber ihre Mund ist offen, qualvoll aufgerissen, schriet sie, schriet sie nicht – ich schreie, ich schreie, was ich kann, aber wer soll mich hören – und dann erscheint Andis Vater in der Tür, er sieht seine Frau, verbrennend, mit den geschmolzenen Resten der Tüte in der Hand, und er steht da – regnungslos, bevor er wieder aus der Tür verschwindet. Ich renne. Der Umzugswagen kommt die Straße herunter, hält vor dem Haus. Wo ist Andi -
(Schiemelpfennig 2004, p. 685)

Her vækker grebet allusioner til budbringerens tale i slutningen af *Medea* (1973, p. 54), idet Tina fremmaner de grusomme hændelser for vores indre blik. Med ét forvandles alt til et mareridt: Claudia åbner den uheldsvangre pose, som Romy har efterladt i huset. Mordvæbnet er dog ikke en forgiftet kjole og et diadem, hvis magiske flammer opsluger alt. Selvom den moderne Medea-figur ikke er kyndig ud i magiens domæne, slår flammerne op fra posen og dræber Claudia for øjnene af Frank og Tina.

Konklusion

Ved sammenligning viser det sig altså, at de to værker adskiller sig fra hinanden i deres håndtering af tragediens helt centrale omdrejningspunkt: katastrofen (Steiner 1961, p. 8). I modsætning til Kanes værk, hvor de tragiske hændelser munder ud i en forsoning mellem de to hovedfigurer, efterlader Schiempfennig sit publikum tilbage uden en ophævnning af de tragiske hændelser. Her skal dramaturgien ikke godtgøre en bestemt etisk fordring (repræsenteret gennem den kvindelige hovedfigur, Cate, som besidder den betingelsesløse omsorg, der gør hende i stand til at tilgive Ian for alle hans ugeringer). Af samme grund kommer Schiempfennigs *Die Frau von früher* nok tættere på den forståelse af det tragiske, vi møder hos Steiner, når han skriver: »The Greek tragic poet assert that the forces which shape or destroy our lives lie outside the governance of reason and justice« (ibid., p. 6-7). Begge dramatikere problematiserer den form for rationalisme, som ifølge Steiner rummer en forskyd-

ning bort fra det tragiske, idet de forstår det tragisk som et ontologisk vilkår, der er bundet det andet (*l'autre*). Men ingen af dem forbinder de tragiske hændelser med en dramaturgisk form, hvor den tragiske helt erkender den skæbne som guderne har tildelt ham eller hende.

Begge værker er befolket af figurer, der må gennemleve intense lidelser. Hvor usandsynligt det end måtte lyde, så fremstår *Blasted* dog som et mere optimistisk værk, fordi den menneskelige omsorg går af med sejren til slut, trods overvældende og drabelig forhindringer. Det grundsynspunkt, der bæres frem hos Kane, er, at figurerne når til erkendelse gennem de tragiske lidelser. Ian, der fravristes al hans kropslige og verdslige status, må sande, at næstekærligheden kommer, når han overgiver sig til den anden (Cate). Dermed ophæves konflikten mellem hovedfigurerne i kraft af stykkets positive værdi: omsorgen. Selv om det dramatiske univers umiddelbart fremstår som en gudsforladt modernitet, hvor der ikke gives noget håb om endegyldig mening og frelse, nedbrydes vores forestilling om en »højere« orden og mening kun for at finde et nyt fikspunkt til slut. Dette grundsynspunkt kommer til udtryk i et dobbeltgreb: De excessive voldsscener fremsættes for at åbne publikums øjne for en fortrængt realitet, som virker både frastødende og chokerende, fordi det andet (*l'autre*) udpeges som en størrelse, der ligger latent i alle menneskelige relationer. Men i *Blasted* sker det alt sammen for at genoprette vores tillid til, at omsorgen er den uudslettelige livsyttring der overvinder alt til slut. En sådan ophævelse af de tragiske hændelser udebliver helt i *Die Frau von früher*, hvor Frank efterlades alene tilbage på scenen med lidelsen.

Litteratur

- Bentley, Eric: *Det levende drama* [*The Life of the Drama*, 1964] (Hasselbachs Forlag, København 1968).
- Crimp, Martin: *Cruel and Tender* (Faber and Faber, London 2004).
- Eagleton, Terry: *Sweet Violence – the idea of the tragic* (Blackwell Publishing, UK 2003).
- Euripides: *Medea* (På dansk ved Inger Christensen, Gyldendal, København 1973).
- Foss, Otto: *Den græske tragedie* (Berlingske Forlag, København MCMLXXVI).
- Giddens, Anthony: *Modernitetens konsekvenser* [*The Consequences of Modernity*, 1990] (Hans Reitzels Forlag A/S, oversat af Søren Schultz Jørgensen, København 1994).
- Haas, Birgit: »Gender Performanz und Macht. (Post)feministische Mythen bei Sarah Kane und Dea Loher«, in: Haas (red.): *Macht – Performativität, Performanz und Polittheater seit 1990* (Königshausen & Neumann, Würzburg 2005, p. 197-226).
- Kane, Sarah: *Complete Plays* (Methuen, London 2001).
- Kaufmann: *Tragedy and Philosophy* (Princeton University Press, Princeton 1968).
- Kitto, H.D.F.: *Greek Tragedy* [1939] (Routledge, London and New York, 1997).
- Kyndrup, Morten: *Riften og sløret* (Aarhus Universitetsforlag, Aarhus 1998).
- Kyndrup, Morten: *Den æstetiske relation* (Gyldendal, København 2008).
- Luhmann, Niklas: *Sociale systemer* (Hans Reitzels Forlag, København 2000).
- Ravenhill, Mark: *Shopping and F***ing* (Methuen Drama, United Kingdom 1996).
- Rorty, Richard: *Contingency, Irony and Solidarity* (Cambridge University Press, USA 1989).

Schimmelpfennig, Roland: *Die Frau von früher – Stücke 1994-2005* (Fischer Taschenbuch Verlage, Frankfurt am Main 2004).

Steiner, George: *The Death of Tragedy* (Hill and Wang, New York 1961).

Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)* [1956] (Suhrkamp Verlag, edition Suhrkamp 27, Frankfurt am Main, 1965).

Thygesen, Mads: *Dialogue / end of dialogue – udsigelse i ny europæisk dramatik* (ph.d.-afhandling, Aarhus Universitet, Aarhus 2009).

Urban, Ken: »Towards a Theory of Cruel Britannia: Coolnes, Cruelty, and the 'Nineties«, in: *New Theatre Quarterly* 20:4 (Cambridge University Press, UK 2004, p. 354-372).

Mads Thygesen (f. 1972). Ph.d., Dramaturg og rektor for Dramatikeruddannelsen ved Aarhus Teater.

Medlidenvækkende

Hvis dette er et menneske mellem historieskrivning og digtning

Jacob Lund

Den 23. januar 2010, fire dage før 65-års dagen for Den røde hærs befrielse af Auschwitz, befinder jeg mig på de interimistiske tilskuerpladser ved Lille Scene i Skuespilhuset i København. Jeg venter på, at skuespilleren Jens Albinus, som koncentreret, men også lidt rastløst og nervøst står op ad sidevæggen og iagttager, at de sidste publikummer finder på plads, skal indtage scenen. Efter nogle minutter stiller Albinus sig op på en træpalle foran de 150 publikummer, som Lille Scene tillader, iklædt et gråt, relativt tætsiddende jakkesæt i et nutidigt snit, sorte sko og en manchetskjorte. Forestillingen er en teatral remediering af Primo Levis berømte bog om sine elleve måneder i Auschwitz, *Hvis dette er et menneske* [*Se questo è un uomo*, 1947], hvor Albinus i en vis forstand gør sig til medie for Levis ord.¹

Han taler i lidt over en time, kun afbrudt af to-tre pauser, hvor han sætter sig hen på en hvid plasticstol, der står op ad den skyndsomt hvidmalede bagvæg, skænker sig noget vand fra en kande i et glas og drikker, mens vi hører en bid af Sjostakovijs klaverkvintet i g-mol. Den spartanske iscenesættelse, der ikke indbefatter andre rekvisitter end disse, bevirker, at mennesket, denne Albinus, træder endnu tydeligere frem. Stemmen og de ord, den artikulerer, bringes i centrum, og vi lægger mærke til tempo, pauser, forceringer, tonefald, åndedræt, men også sveden, blodets pumpen i halsens og pandens årer, mundens bevægelser, øjnenes skiftende udtryk etc. Det intenst lyttende publikum er tilsyneladende opmærksomt på ethvert ord i det, der fortælles.

Albinus vil ifølge eget udsagn sætte det for Levi – og Holocaust-repræsentation generelt – centrale spørgsmål, om Auschwitz' grufuldhed kan videregives til os, som ikke var der, og som lever efter, på scenen.² Videregivelsen ligger ikke blot Levi på sinde med henblik på det skete, men også med henblik på fremtiden: »Det skete, derfor kan det ske igen; og det er kernen i hvad jeg har at sige,« skriver han i konklusionen på sin sidste bog *De druknede og de frelst* [*I sommersi è i salvati*, 1986] (Levi 2009, s. 520). Det betyder, siger Albinus, at Levis fortælling »ikke lader sig føre frem til konklusion og forsoning. Tilbage står en fortælling, som ikke finder hvile, men må fortælles.« (Det Kgl. Teater 2010, upagineret). Herved vil Albinus – i lighed med blandt andre den italienske filosof, Giorgio Agamben, hvis Auschwitz-bog i vid udstrækning er en læsning af Levis vidnesbyrd – bidrage til en menneskelig forståelse af det, der fandt sted i udryddelseslejrene, disses etiske og politiske betydning og – ikke mindst – af Auschwitz' *aktuelle* relevans (jf. Agamben, s. 11),³ hvorfor også Albinus lader følgende passage fra Levis forord til *Hvis dette er et menneske* indgå i sin monolog:

Mange mennesker, ja mange nationer, mener mere eller mindre bevidst, at »enhver

fremmed er en fjende«. Denne opfattelse ligger dybt begravet i alle som en latent infektion. Den viser sig oftest kun i tilfældige usammenhængende handlinger, og danner ikke grundlag for et bestemt tankesystem. Men får den lov til at bryde ud, vil dette udtalte dogme blive første præmis i en syllogisme, og som sidste led i kæden vil man nødvendigvis få koncentrationslejren. Kz-lejren er produktet af en ganske bestemt verdensopfattelse, gennemført til yderste logiske konklusion. Så længe denne opfattelse eksisterer, vil dens konsekvenser være en evig trussel for os.

(Levi, 2009, s. 21)

Fortællingen af fortællingen, det vil sige dens fortsatte aktualisering og dermed den fortsatte erindring af de begivenheder, den beretter om, som ellers langsomt vil glide ud i glemslen eller blive arkiveret i historiebøgerne, var altså allerede et vigtigt anliggende for Levi selv. I forordet til den engelske oversættelse af en stor del af fortællingerne fra *Lilit e altri racconti* [1981], *Moments of Reprieve* (da. ovs. *Natteheksen Lilit og andre beretninger*, 1994) forklarer han, hvorfor han bliver ved med at vende tilbage til Auschwitz i sine tekster:

I realized that my experience of Auschwitz was far from exhausted. I had described its fundamental features, which today have a historical pertinence, in my first two books [*Hvis dette er et menneske* og *Tøbruddet* [*La tregua*, 1963], JL] but a host of details continued to surface in my memory and the idea of letting them fade distressed me. A great number of human figures especially stood out against that tragic background: friends, people I'd traveled with, even adversaries – begging me one after another to help them survive and enjoy the ambiguous perennial existence of literary characters. (Levi 1995, s. VIIIf.)

Samme sted bemærker Levi, at hver af disse fortællinger tilsyneladende er centreret om én karakter, som aldrig er den levende døde, desubjektiverede muselmand, hvis menneskelighed han spørger til i sin første bog, men som netop er protagonister, hvis menneskelighed ikke lader sig betvivle, samtidig med, at han ved genlæsning opdager et andet karakteristikon: fortællingernes spontant udvalgte scenarier er »hardly ever tragic. They are bizarre, marginal moments of reprieve, in which the compressed identity can reacquire for a moment its lineaments.« (ibid., s. VIII). Levi peger altså i sine egne kommentarer til *Hvis dette er et menneske* og *Natteheksen Lilit* på, at hans repræsentationer af Auschwitz, som han kalder »that tragic background«, både indbefatter historisk pertinens og litterære karakterer, både dokumentation af det skete og en litterær levendegørelse af de involverede personer, samt, mere implicit, at de herved både retter sig mod fortiden og mod nutiden, men det er spørgsmålet om de nævnte karakteristika lader sig adskille så klart og henføre så entydigt til henholdsvis fx *Hvis dette er et menneske* og *Natteheksen Lilit*, som der lægges op til i sidstnævntes engelske forord. På færd i såvel Levis tekster som i Albinus' monolog mere end 60 år senere – og de to imellem – er således en spænding mellem fortid og nutid (og en potentiel fremtid) og mellem historieskrivning og digtning, arkiveringen af kendsgerninger og videregivelsen af erfaringen

af disse kendsgerninger – med Auschwitz som »tragisk baggrund«. Det er denne spænding og dens betydning for erindringen af »den tragiske baggrund«, jeg vil forsøge at belyse i det følgende.

»Det tragiske« i *Hvis dette er et menneske*

Jens Albinus' monolog er sørgelig og gribende og er derved tragisk i en hverdagssproglig forstand, men det er på trods af dette tragiske element ikke nogen tragedie i genre-mæssig forstand, og dens måde at være tragisk på synes heller ikke fuldt at kunne subsummeres under det begreb om »det tragiske«, som kunstvidenskaberne også løsrevet fra tragedieformen opererer med.⁴ *Hvis dette er et menneske* er ikke en tragedie, hvis man med denne genrebetegnelse vil beskrive en dramatisk form, hvor (andre) personer eller masker gennemlever handlinger af principiel karakter for én, på éns vegne så at sige, men et vidnesbyrd om Levis egne erfaringer og iagttagelser af konkrete, traumatiske historiske begivenheder – selvom man naturligvis under et vist receptionsæstetisk perspektiv kan sige, at Levi gennemlever Auschwitz' frygtelige rædsler for os og vækker vores deltagelse i de fremstillede lidelser. I Aristoteles' definition af tragedien hedder det:

En tragedie er altså en efterligning af en alvorsfuld og afsluttet handling af en vis størrelse, i et sprog, der er gjort nydelsesrigt ved hver sin form i de enkelte dele, gennem handlende personer og ikke gennem en beretning, og som gennem medliden og frygt bevirker renselsen af sådanne affektioner [...] For tragedien er en efterlignen ikke af mennesker, men af handlinger og liv.

(Aristoteles 2004, 1449b og 1450a / 6. kapitel, s. 65 og 66)

Det tragiske hos Levi kunne – ud over hans interesse for handlinger og liv, både bødler og ofres – således ligge i, at han skriver med henblik på, at vi skal lide med og lære af disse frygtelige erfaringer.⁵ Men skriver han ikke samtidigt med henblik på, at vi skal forstå, at dette faktisk skete, at ofrene var reelt levende menneskelige individer og ikke dramatiske personer eller roller (*dramatis personae*)? Og med henblik på, at vi til stadighed skal aktualisere disse begivenheder i vores erindring? Flere forhold taler derfor imod at forstå værket som en tragedie ifølge Aristoteles' definition. Der synes for det første netop ikke at være tale om en »afsluttet handling«, da der ikke er tale om en overstået begivenhed, som kan føres til konklusion, men derimod om en hvileløs fortælling, der med Albinus' ord »må fortælles«. I tilknytning hertil kan det hævdes, at det ikke »blot« er en dramatisk tragedie, hvorfra vi efterfølgende renses kan rejse os, men et vidnesbyrd om en konkret historisk begivenhed, vi er etisk forpligtede på at oppebære erindringen af. Desuden anvendes der for det tredje ikke et »nydelsesrigt sprog«; i hvert fald ikke ifølge Levis egne stilistiske intentioner (herom senere). Der findes givetvis flere forhold, som gør, at *Hvis dette er et menneske* vanskeligt lader sig forstå i et tragisk register, men jeg vil nøjes med at fremhæve et fjerde og sidste: Generelt i Levis udlægning af udryddelseslejren var det – trods de ovenfor nævnte senere beretninger om »moments of reprieve« – lykkedes nazisterne at tilintetgøre enhver rest af stræben eller

idealisme, som kunne have indgydt fangerne modet til nogen form for »heltegerning« (jf. White, s. 117-118). Der er umiddelbart ingen tragiske helte i værket, som derfor heller ikke har noget plot.⁶

Historieskrivning og digtning

Skønt *Hvis dette er et menneske* ikke tilhører tragediegenren og kun delvist kan betragtes som »tragisk«, kan man alligevel finde analytiske distinktioner i Aristoteles' *Poetikken*, som kan medvirke til at belyse den spænding mellem fortiden og nutiden, og en potentiel fremtid, som værket og dets remediering giver anledning til. Aristoteles forstår poetikken som en undersøgelse af poesien, dens arter, deres virkemåder, plotkompositioner etc. (jf. Aristoteles 2004, 1447a / kap. 1, s. 59) og betragter dette som en filosofisk undersøgelse af en erfarings- og repræsentationsmodus, som i sig selv næsten allerede er filosofisk (jf. Menke). Han laver den for nærværende sammenhæng afgørende distinktion mellem historie og digtning:

Det er nemlig ikke ved brugen af vers eller prosa, at historikeren og digteren adskiller sig fra hinanden [...]; men forskellen ligger i dette, at den ene netop taler om noget, der er sket, den anden om noget sådant, der *kunne* ske. Derfor er digtning noget både mere filosofisk og mere seriøst end historie; for digtningen taler netop mere om det almene, mens historien taler om det enkeltvis.

(Aristoteles 2004, 1451b / kap. 9, s. 69)

Som den tyske filosof, Christoph Menke påpeger, synes de forskellige repræsentationsmodi at lade sig ordne langs en skala, som går fra det enkeltvis eller singulære til det almene eller universelle, eller fra repræsentationen af en begivenhed til repræsentationen af en form (jf. Menke).⁷ Historie og filosofi udgør denne skalas ekstremer, mens poesien befinder sig mellem dem. Poesien handler ikke om det enkeltvis, hvad et bestemt menneskeligt individ faktisk har gjort – »hvad Alkibiades gjorde eller var ude for« (Aristoteles 2004, *ibid.*) – men fokuserer, selvom den anvender personnavne, mere på det almene, »hvad der passer til den slags menneske at sige eller gøre ifølge sandsynlighed eller nødvendighed« (*ibid.*). Digtningen er ifølge Aristoteles mere filosofisk end historien, fordi den er i bevægelse fra repræsentationen af det blot enkeltvis eller singulære til det almene eller universelle, hvilket for Aristoteles vil sige filosofi.

Bevægelsen mod filosofi og dermed universalisering ser Menke bekræftet af digtningen, når koret i Sofokles' *Kong Ødipus*, der har været tilskuere til heltens historie, ved tragediens slutning, mens det går ud, påbegynder en refleksion over begivenhederne, som fører til en indsigt i den menneskelige lykkes form og i denne lykkes afhængighed af skæbnen:

(I som bor i fædrestaden Theben, se der Ødipus,
han som løste Sfinxens gåde, han som ypperst stod i magt,
rig på lykke – ingen borger kunne se det uden nid –
hvilken uvejrstorm ham kasted ud på lidelsernes hav.

Derfor, hold jer ham for øje, hver som dødelig er født,
 lær at se på livets ende; pris ej lykkelig en mand,
 før han har sin bane sluttet uden smerte, uden ve.)
 (Sofokles, s. 110, vers 1524-1530)

Denne af det tragiske kor artikulerede indsigt er en universel indsigt (i første bog af *Den nikomacheiske etik* forstår og diskuterer Aristoteles den – eksemplificeret ved Solons udtalelse om, at vi bør »se hen til enden«, før vi kalder nogen lykkelig (Aristoteles 1995, s. 24) – som en filosofisk indsigt). Som Menke påpeger, begynder der hér ved det tragiske digts slutning, men stadig inden for digtet eller i dets margin, som Jacques Derrida ville sige, en refleksion, som omdanner den perception og sansning, der retter sig mod den enkeltvise skæbne, dette ene menneskes skæbne og hans tragiske undergang, til en indsigt i menneskets almene skæbne. Den poetiske opfattelse af poesien ser altså denne som filosofiens – og dermed det universelles – begyndelse:

Understanding poetry poetically means tracing it back to an insight and to an act that are (almost) already philosophical: because poetic insight, just like philosophical insight, regards not any particular event but its universal form, and because the act of poetic representation, the concatenation of events into a fable, is – thus Aristotle's definition of *mimesis* – the imitation of this universal form.
 (Menke, upagineret)

Det er denne bestemmelse af den poetiske indsigt som en indsigt, der ikke vedrører en bestemt begivenhed, men dennes universelle form, og af den poetiske repræsentation, det vil sige sammenkædningen af begivenheder i en fortælling, som imitationen af denne universelle form, der er relevant for belysningen af den erindringens problematik, *Hvis dette er et menneske* iværksætter, både som roman og som teaterforestilling.⁸

I tilknytning til disse aristoteliske pointer vedrørende historie og digt er det vigtigt at bemærke, at for Aristoteles skal det, der digtes om, ikke nødvendigvis være opdigtet, fiktion, men at det udmærket kan være virkelige historiske begivenheder, en historisk virkelighed:

[S]elv om han [digteren, JL] digter om noget, der er sket, er han ikke mindre digter af den grund; for der er intet til hinder for, at noget af det, der er sket, er sådan, at det med sandsynlighed kunne ske, og det er med henblik herpå, at han er digter af sådanne hændelser.
 (Aristoteles 2004, 1451 b/kap. 9, s. 70)

Det skete sandsynliggør en gentagelse. Det er denne lære, Levi vil bibringe os, når han skriver: »Det skete, derfor kan det ske igen.« Og det er den måde, han og Albinus erindrer og fortæller og genfortæller, som dele af Aristoteles' antikke poetologiske undersøgelser af

tragedien kan hjælpe til at beskrive, idet vi her netop har at gøre med historiske begivenheder og vækkelsen af en modtagers deltagelse i disse – Levi ønsker med *Hvis dette er et menneske* »at gøre »de andre« meddelagtige« (Levi, 2009, 21).

Mellem historie og digt

Levi foregiver ikke i sine vidnesbyrd – *Hvis dette er et menneske*, *Tøbruddet* og *De druknede og de frelste* – at være historiker og rekonstruere Auschwitz på historievidskabelig vis, men han hævder på den anden side heller ikke at skrive »litteratur«, idet han mener at benytte sig af en »videnskabelig« stil eller modus (jf. White, s. 115). I et efterord, som blev tilføjet den engelske oversættelse af *Hvis dette er et menneske* mange år efter bogens første udgivelse, skriver han eksempelvis:

When describing the tragic world of Auschwitz, I have deliberately assumed the calm, sober language of the witness [...]. I thought that my account would be all the more credible and useful the more it appeared objective and the less it sounded overly emotional. (Levi citeret i Stille, s. 103).

Men man kan med Hayden White argumentere for, at Levis »objektivitetspoetik« og stilistiske intentioner modsiges af hans egen skrivepraksis: »His [Levi's, JL] writing [...] constitutes a model of how a specifically literary mode of writing can heighten both the referential and the semantic valences of a discourse of fact.« (ibid., s. 116, White understreger). Jeg vil hævde, at *Hvis dette er et menneske* – men også de andre vidnesbyrd – befinder sig mellem historieskrivning og digtning, at hans værk ikke længere er historie, men endnu ikke digt, for nu at omskrive Menke i en mindre begrebsligt konsistent formulering, der ikke kerer sig om digtningens forhold til den endnu mere universelle filosofi. *Hvis dette er et menneske* befinder sig således i en aristotelisk forstand mellem digt og historie, mellem det universelle, det, der *kunne* ske, og det partikulære, det, der faktisk *er* sket. Der er tale om en særlig repræsentationsmodus, der på én gang er tro mod de realhistoriske begivenheder og forsøger at involvere sine læsere og tilhørere, og som forstærkes i Albinus' remediering, ikke mindst hvad angår involveringen af modtagerne, os, »de andre«, der modtager Levis ord ikke gennem tekstsider, men gennem et levende, kropsligt nærværende menneskes stemme.

Det er afgørende for Levi at markere, at det, han beretter om, ikke er fiktion, men faktiske begivenheder. Han skriver til slut i forordet til *Hvis dette er et menneske*, og Albinus gentager: »Det forekommer mig overflødigt at tilføje, at intet i denne beskrivelse er opfundet.« (Levi, 2009, s. 22), hvilket efterfølges af et digt henvendt til »I som lever i sikkerhed, i jeres varme huse«, som Albinus reciterer et stykke inde i forestillingen, og som afsluttes således:

Tænk over at dette er sket:
Jeg overantvorder jer disse ord.
Lad dem mejsle sig ind i jeres hjerter,
hjemme så vel som ude.

Når I går i seng, når I står op.
 Gentag dem for jeres børn.
 Eller måtte jeres huse falde sammen,
 Sygdom ramme jer,
 Og børnene vende sig fra jer.
 (Ibid.)

Det skete skal kommunikeres, det skal videregives til »de andre«, men denne videregivelse er betinget af en almengørelse, der kun kan finde sted i kraft af et digterisk element. »Ethvert ansvarligt vidnesbyrd involverer en poetisk erfaring af sproget«, som Derrida skriver (Derrida, 2005, s. 9; jf. Lund 2009a). Den sproglige struktur er uundgåeligt forbundet med en vis generalitet og mulighed for gentagelse – vi forstår ordene på grund af deres gentagelighed, fordi vi genkender dem og deres betydningsindhold – men netop derfor vil italesættelsen af begivenhederne altid mangle disses singularitet (jf. Derrida, 2009, s. 13). Den poetiske erfaring af sproget opstår, når vidnet på én gang ønsker at bevare begivenhedens singularitet og videregive, det vil sige gentage denne. I noten til sin egen teaterversion af *Hvis dette er et menneske* skriver Levi eksempelvis: »[O]ur job was to decant it [the material we were dealing with, JL], channel it, to bring out its civil and *universal* significance« (Levi 2005, s. 27, min kursivering). Og det er netop denne universalisering af det singulære, der ifølge Derrida er vidnesbyrdets betingelse:

Når jeg siger: Jeg sværger at sige sandheden dér, hvor jeg har været den eneste til at se eller høre, og hvor jeg er den eneste, som kan bevidne det [sete eller hørte], er det sandt for så vidt, at enhver *i mit sted*, i dette øjeblik [*instant*], ville have set eller hørt eller rørt den samme ting og eksemplarisk, universelt, ville kunne gentage mit vidnesbyrds sandhed [...] Det singulære må være universaliserbart, dette er betingelsen for vidnesbyrdet [*la condition testimoniale*]. Simultant, i samme øjeblik, hævder jeg, kræver jeg, postulerer jeg i sætningen »jeg sværger, du må tro mig« den mulige og nødvendige universalisering af denne singularitet: Enhver *i mit sted* etc., ville bekræfte mit vidnesbyrd, som således på én gang er uendeligt hemmeligt og uendeligt offentligt; og det er derfor, jeg i forvejen indlader mig på at gentage, og jeg begynder ved at gentage. Det, jeg siger for første gang, er, hvis det er et vidnesbyrd, allerede en gentagelse, i det mindste en gentagelighed.
 (Derrida 1998, s. 47f.)

Kunsten, for den der vil erindre og videregive, består således i at gøre det enkeltvis alment, at universalisere det singulære, men uden at miste det singulære af syne.

Det er det, i første omgang Levi gør gennem sin tekst, og det er det, vil jeg hævde, Albinus gør denne kolde januardag 63 år senere, hvor han minimalt dramatiserende *gentager* Levis vidnesbyrd. Velvidende, at repræsentationen er forpligtet på disse to uforenelige for-

hold: Auschwitz' singularitet som historisk begivenhed og den universaliserende fortælling og erindring af denne begivenhed.

Levi selv har bidraget væsentligt til de teoretiske erindringsdiskussioner. Især med *De druknede og de frelste*, der altså udkom ca. 40 år efter *Hvis dette er et menneske* og året før hans formodede selvmord, og som i høj grad er en metarefleksion over dette at aflægge vidnesbyrd, at kommunikere, at erindre, over hvilken lære vi skal drage af det skete osv. Her skriver han nuanceret om erindringen og om den menneskelige hukommelse som »et vidunderligt, men upålideligt redskab« (Levi, 2009, s. 376) og om de mekanismer, som kan forårsage forandringer i erindringen og dens indhold. Interessant for nærværende sammenhæng er særligt hans fremhævelse af fortællingens mulige stereotypisering af det erindrede:

erindringer der [...] udtrykkes som fortællinger, har en tendens til at lade sig fastlåse i stereotyper – i en form afprøvet i praksis, krystalliseret, perfektioneret og beskyttet – som indtager de oprindelige erindrings plads og vokser på deres bekostning (Levi, 2009, s. 376-377).

Der opstår i vidnesbyrdet, i videregivelsen, en spænding mellem erindring og fortælling som to størrelser, der gensidigt påvirker hinanden. For at kunne videregive de historiske begivenheder og erfaringer må vidnet indfælde disse i en kommunikerende form, hvor begivenhederne sammenkædes i en fortælling – vidnesbyrdet må imitere begivenhedernes universelle form, som det hed i Menkes læsning af Aristoteles ovenfor –, men samtidig med at denne form gør det muligt at dele det skete, historien, med andre, så bringer den også i kraft af sin universelle almenhed os på afstand af det enkeltvise og singulære. Den er poetisk. For os, med hvem det skete skal deles, er formen på én gang det, der giver os adgang til det skete, og det, der hiver det skete ud af dets singularitet; »med fare for at indtage de oprindelige erindrings plads og vokse på deres bekostning.«

Vækkelse af medliden

Hvis dette er et menneske blev ikke, som det ellers ofte fremstilles, nedfældet i al hast umiddelbart efter Levis hjemkomst til Torino den 19. oktober 1945, men blev først rigtigt påbegyndt 16 uger senere, i slutningen af januar eller begyndelsen af februar 1946, efter han havde fået arbejde på malingfabrikken DUCO i landsbyen Avigliana, hvor han overnattede i løbet af ugen og havde mulighed for at skrive om aftenen og natten. Det tog ham ca. 10 måneder at skrive manuskriptet, der altså ikke, som han selv har hævdet, er fri for bevidst poleret prosa, men det utilfældige resultat af en gradvis modning, hvor han lavede en række skitser og eksperimenterede med en række forskellige former: mundtlige beretninger, digte og tilmed science fiction (jf. Thompson, s. 146f.), og en reflekteret og bevidst brug af æstetiske virkemidler. Da manuskriptets sidste kapitel, »Die drei Leute vom Labor« var færdigt den 22. december 1946, hjalp Levis forlovede, Lucia Morpurgo med at strukturere de forskellige afsnit og kapitlers rækkefølge og give bogen en mere kohærent form (jf. Thompson, s. 154, der samme sted skriver: »The book, in short, was in textual disarray«). Bogen blev efter afslag

fra det velrenommerede Einaudi, fem andre italienske og et amerikansk forlag udgivet på det lille Torino-forlag De Silva den 11. oktober 1947, men fik ikke den håbede bevågenhed – selvom Italo Calvino, som én af blot 12 anmeldere, lovpriste den i den kommunistiske avis *L'Unità* den 6. maj 1948 – og solgte kun i 1500 eksemplarer. Calvins debutroman om den – heltedige – italienske modstandskamp *Il sentiero dei nidi di ragno* (*Stien med edderkopperederne*, 1969), der udkom cirka samtidigt, syntes at passe bedre ind i genopbygningen af den nationale bevidsthed og den herfor afgørende kollektive erindring end Levis etisk foruroligende beretning om menneskelig degradering. Det var først, da Einaudi i 1958 genudgav *Hvis dette er et menneske* i revideret form, at bogen brød igennem, til »de andre«, og hurtigt blev oversat til de vestlige hovedsprog.

Pladsen her tillader ikke nogen næranalyse af *Hvis dette er et menneske*, men jeg vil alligevel give et eksempel på, hvordan værket involverer sin modtager ved at markere erindringens nu og subjektivere udsigelsen i og med, at det, der berettes, forbindes med udsigelsessituationen, det vil sige med den talendes – og de eller den tiltalte, vores – person, tid og rum (jf. note 6). Levis biograf, Ian Thompson, beskriver det 13. kapitel, »Oktober 1944« om udvælgelsen af dem, der skulle gasses, som »strictly an eye-witness report, containing nothing that Levi had not seen or heard himself« (Thompson, s. 151), men bemærker også, at det, han kalder kapitlets »careful objectivity« kolliderer, da Levi til slut fordømmer den gamle Kuhn, som, mens den til gaskammeret udvalgte 20-årige Beppo ligger ved siden af, i højlydt bøn til Gud takker denne for ikke at være blevet udvalgt: »Hvis jeg var Gud ville jeg spytte på Kuhns bøn.« (Levi, 2009, s. 133). Dette er imidlertid ikke det eneste brud på den tilsyneladende distancerede historiske objektivitet, hvor kendsgerninger repræsenteres uden det fortællende subjekts indblanding i det fortalte, og hvor begivenhederne netop tilsyneladende objektiveres ved at blive løsrevet fra nutiden, idet deres tid ligger uden for den fortællendes person. Kapitlet begynder med en kommunikation af fangernes intense erfaring af kulden og vinterens komme:

Vi kæmpede af al magt for at forhindre vinteren i at komme. Vi klyngede os til de varme timer, og når solnedgangen nærmede sig prøvede vi at holde solen på himlen bare lidt længere, men det var alt sammen forgæves. I går aftes gik den uhjælpeligt ned bag en forvirring af snavsede skyer, skorstene og ledninger, og i dag er det vinter. Vi ved hvad det vil sige, for vi var her også sidste vinter, og de andre vil snart lære det. (Levi, 2009, s. 127)

Som også Hayden White bemærker, er passagen, selvom den tid, der tales om, er historisk fortid, fortalt i nutid, hvilket inddrager læseren og lytteren, det tiltalte du, os, i det fortalte. Det er ikke blot historiske, afsluttede og upersonlige begivenheder, men konkret menneskelig lidelse, vi involveres i erindringen af. Det er i det hele taget langt fra at være en distanceret »videnskabelig registrering af kendsgerninger« og i høj grad en poetisk videregivelse, det vil med den aristoteliske terminologi også sige en videregivelse skrevet i et »nydelsesrigt sprog«. Således er passagens udsigelsessubjekt skiftet fra et individuelt »jeg« til et kollektivt

»vi«, synspunktet er ikke kun Levis, men alle fangernes. Desuden opstår der en surrealistisk effekt, idet de afkræftede og fornedrede fanger gennem en ren viljesakt forsøger at stoppe solen i dens bane. White understreger ligeledes, at diktionen og syntaksen er poetisk, og hævder, at hele passagen er »a tissue of rhetorical figures, conceits and tropes in which nature is anthropomorphized, the human subject diminished and the atmosphere (both physical and spiritual) charged with malign intention« (White, s. 116). Vinteren betyder mere end kuldens komme, den betyder også den store udvælgelse til gaskamrene. Der er med andre ord tale om en æstetiseret kommunikation af de historiske kendsgerninger, som involverer den nutidige modtager i deres erindring.

Dette erindringens nu, hvor vi ikke bare begrebsligt registrerer, men berøres sanseligt af Auschwitz' uhyrligheder, udpeges i en vis forstand endnu tydeligere, når dele af Levis tekst gentages 63 år senere. Albinus' monolog består af næsten ordrette passager fra Levis bog, men rækkefølgen af erindringsfragmenterne er ændret, hvilket understreger, at det (endnu) ikke er én sammenhængende fortælling, men netop fragmenter. I modsætning til den aristoteliske tragedie, der gennem plottet indfælder lidelsen i en meningsgivende struktur, findes der ikke noget enhedsskabende plot, som binder de enkelte dele sammen. Fortællingen har ikke fundet hvile og er stadig i færd med at finde sin form.

Albinus ikke bare taler i nutid i overensstemmelse med Levis tekst, men *er* nutid: Han er en populær skuespiller, som ud over teatret er kendt fra en række TV-serier og spillefilm, og som står her foran os i sit moderne tøj og aktualiserer Levis tekst. Han foregiver – på trods af sit tilbagestrøgne hår, der kunne minde om Levis – ikke at være Levi, at spille Levi, men et nutidigt menneske, som formidler Levis ord og det, disse ord beretter om. Han synes på én gang at være tekstens tilhører og afsender: Samtidig med at han i fremførelsen af Levis ord – fx når han stærkt agiteret, næsten råbende taler om mad – tilbyder en personlig, subjektiv identifikation af de historiske begivenheder, der fandt sted i Auschwitz, som vi som publikum kan relatere til, fremstår han som en aktuel modtager af Levi, der forsøger at gøre sig til hans vidne, altså at blive det vidnets vidne, som Paul Celan skriver om i sit berømte digt *Aschenglorie*, hvor ingen vidner for vidnerne (*Niemand zeugt für den Zeugen*). I forhold til Levis bog befinder forestillingen sig således nødvendigvis længere fra historien og tættere på digtning, idet den ikke blot forsøger at gentage det skete, men også at gentage Levis gentagelse af dette skete. Albinus' forestilling ender imidlertid ikke som et simulakrum i Platons forstand, det vil sige på dobbelt afstand af »sandheden om de historiske realiteter«. Det, Albinus tematiserer, er snarere, at det er der, vi står, nu, i dag, 63 år efter, på andenhånd af Auschwitz, men at Auschwitz ikke desto mindre er en begivenhed, vi er forpligtet på at forsøge at erindre og forholde os til, og hvis mulighedsbetingelser endnu er til stede. I *Hvis dette er et menneske* løber, som det er karakteristisk for førstepersonsberetninger generelt, to forskellige erindringsspor: et, der er styret af forfatter-karakteren, det vil sige Levi i lejren, og et, der er styret af forfatter-fortælleren, dvs. Levi som den overlevende, der skriver i Torino og Avigliana (jf. Gordon, s. 58). Det er især det andet, som træder frem i Albinus' »andenhåndsgentagelse«, der i høj grad drejer sig om at fortælle og videregive – altså selve dette at henvende sig til »de andre« – og som i modsætning til Levis egen teaterversion af værket ikke er

en repræsentation af det, der fortælles om. Det, der opføres for os, er ikke scener, men selve dette, at et menneske henvender sig til os for at fortælle om disse scener og begivenheder.

Den æstetiske erindring, Levi og ikke mindst Albinus er eksponenter for, tydeliggør, at den ikke længere blot handler om, *hvad* der skete, men også om *erfaringen* af dette skete, og *hvordan* det erindres og søges videregivet til efterfølgende generationer (jf. Assmann og Young). At dømme efter de andre publikummers tavse, eftertænksomme ansigter eller lavmælte tale, efter vi er blevet lukket ud i Skuespilhusets foyer, er det, i hvert fald denne dag, lykkedes Albinus at overantvorde os Levis ord og vække vores medliden – uden den græske tragediedignings indbyggede *katharsis*, det vil sige uden at blive renset for denne affektion, denne berøring.

Bibliografi

- Agamben, Giorgio: *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive* [*Quel che resta di Auschwitz*, 1998], oversat af Daniel Heller-Roazen (Zone Books, New York, 1999).
- Andersen, Claus Esmann: »Teorier om det tragiske«, in: *K&K*, 108, 2009, s. 128-158.
- Aristoteles: *Den nikomacheiske etik*, oversat af Niels Møller (Det lille Forlag, København, 1995).
- Aristoteles: *Poetikken*, oversat af Niels Henningsen (Det lille Forlag, København, 2004).
- Assmann, Aleida: »History, Memory, and the Genre of Testimony«, in: *Poetics Today*, 27:2, 2006, s. 261-273.
- Derrida, Jacques: *Demeure – Maurice Blanchot* (Galilée, Paris, 1998).
- Derrida, Jacques: »En vis umulig mulighed for at sige begivenheden« [*Une certaine possibilité impossible de dire l'événement*], 2001], oversat af Torsten Andreasen, in: *Passage*, nr. 61, 2009, s. 9-26.
- Derrida, Jacques: *Poétique et politique du témoignage* (L'Herne, Paris, 2005).
- Det Kongelige Teater: http://www.kglteater.dk/Aktuelt/Nyheder/Nyhesarkiv/2009/Hvis%20dette%20er%20et%20menneske.aspx?sc_lang=da [senest besøgt 24.02.10].
- Erslev Andersen, Jørn: »Kniven i hjerte(t)«, in: idem: *Værkelighed: Essays om dansk litteratur* (Modtryk, Århus, 2005), s. 172-188.
- Gordon, Robert S.C.: *Primo Levi's Ordinary Virtues: From Testimony to ethics* (Oxford UP, Oxford, 2001).
- Levi, Primo: *De druknede og de frelste*, oversat af Nina Gross, in: Primo Levi: *Vidnesbyrd* (Rosinante, København, 2009), s. 363-523.
- Levi, Primo: *Hvis dette er et menneske*, oversat af Nina Gross, in: Primo Levi: *Vidnesbyrd* (Rosinante, København, 2009), s. 19-173.
- Levi, Primo: »Note on the Theatre Version of *If This is a Man*«, oversat af Sharon Wood, in: Primo Levi: *The Black Hole of Auschwitz* (Polity Press, Cambridge & Malden, MA, 2005), s. 23-26.
- Levi, Primo: *Se questo è un uomo* (De Silva, Torino, 1947).
- Levi, Primo: *Tøbruddet*, oversat af Nina Gross, in: Primo Levi: *Vidnesbyrd* (Rosinante,

- København, 2009), s. 175-361.
- Lund, Jacob: »Det singulæres universalisering: Om vidnesbyrdets litteratur hos Derrida«, in: *Passage*, nr. 61, 2009a, s. 55-64.
- Lund, Jacob: »Vidnesbyrdets kommunikation«, in: Mikkel Bolt & Jacob Lund, red.: *Fællesskabsfølelser – kunst, politik, filosofi* (Klim, Århus, 2009b), s. 217-234.
- Lund Pedersen, Jacob: *Den subjektive rest: Udsigelse og (de)subjektivering i kunst og teori* (Aarhus Universitetsforlag, Århus, 2008).
- Menke, Christoph: »Not Yet: The Philosophical Significance of Aesthetics«, in: *The Nordic Journal of Aesthetics*, 39, 2010 (under udgivelse).
- Ordbog over det Danske Sprog*: <http://ordnet.dk/ods/> [senest besøgt 02.03.10].
- Sofokles: *Kong Ødipus*, oversat af Otto Foss (Hans Reitzels Forlag, København, 1998).
- Stille, Alexander: »Primo Levi and the art of memory«, in: Pietro Frassica, red.: *Primo Levi as Witness: Proceedings of a Symposium held at Princeton University April 30 – May 2, 1989* (Casalini Libri, Firenze, 1990), s. 98-107.
- Thompson, Ian: »Writing *If This is a Man*«, in: Joseph Farrell, red.: *Primo Levi: The Austere Humanist* (Peter Lang, Bern, 2004), s. 141-160.
- White, Hayden: »Figural Realism in Witness Literature«, in: *Paragraph*, 10:1, 2004, s. 113-124.
- Young, James E.: »Between History and Memory: The Voice of the Eyewitness«, in: Ana Douglass & Thomas A. Vogler, red.: *Witness & Memory: The Discourse of Trauma* (Routledge, New York & London, 2003), s. 275-283.

Noter

- 1 Efter i 1964 at have lavet en radioversion lavede Levi i 1966 i samarbejde med Pieralberto Marché også selv en teaterversion af *Hvis dette er et menneske*. Om sine overvejelser i den forbindelse skriver han blandt andet: »The reading public, even the public which listens to the radio, is far off, hidden, anonymous, while the theatre audience is right there looking at you, lying in wait for you, judging you. But on the other hand it meant telling the story once more, and telling it in the most immediate way, bringing back to life, inflicting our experience, ours and that of our lost comrades, on a different and much wider audience. I could see them, judge their response, put it to the test.« (Levi, 2005, s. 26).
- 2 Levi brød sig – som mange andre, inklusive denne artikels forfatter – ikke om termen »holocaust«, der betyder »brændoffer« og således forbinder tilintetgørelsen med noget religiøst, men bruger den alligevel af pragmatiske årsager: »Please excuse me, I use this term »Holocaust« reluctantly because I do not like it. But I use it to be understood. Philologically, it is a mistake...« (Levi citeret i Agamben, s. 28).
- 3 Jf. min artikel »Vidnesbyrdets kommunikation« for en mere udførlig behandling af Agambens læsning af Levis vidnesbyrd (Lund, 2009b, s. 221-225).
- 4 I ODS findes følgende bestemmelse af betydningen af »tragisk«: »som viser det menneskeligt ophøjede i sin kamp og undergang; som berører en smerteligt, virker trist, fordi

ulykker osv. rammer og ødelægger noget værdifuldt, en (fortjent) lykkelig tilstand, ell. fordi omstændighederne, skæbnen lader gode muligheder, bestræbelser, evner osv. gaa til grunde.»

Se evt. Andersen for en oversigt over de væsentligste overordnede teorier om det tragiske.

- 5 Jeg vil ikke her gå nærmere ind i en skelnen mellem en oldgræsk og en kristen opfattelse af termen »medliden« (*eleos*), se Erslev Andersen, s. 183f., for en på Ernst Cassirers *Om Kulturvidenskabernes Logik* baseret afklaring af en sådan.
- 6 Levis beskrivelser synes i det hele taget at udelukke enhver forestilling om »tragisk storhed«. Eksempelvis ironiserer han over nazisternes interpretation af Nietzsches sønderlemmende kritik af den vestlige kristne moral og forestillingen om at befinde sig »hinsides godt og ondt«, idet han kalder et kapitel i *Hvis dette er et menneske* »Al di qua del bene e del male« (Levi, 1947, s. 78), hvilket kan oversættes til »på denne side af godt og ondt« (denne pointe fremgår desværre ikke af den danske oversættelse, hvor kapitel otte betitles »Hinsides godt og ondt« (Levi, 2009, s. 84)). Kapitlet afsluttes med, at Levi sætter spørgsmålstejn ved anvendeligheden af almindelige moralbegreber som »godt« og »ondt«, »retfærdigt« og »uretfærdigt« i forhold til det, der fandt sted i udryddelseslejren – men ikke ud fra nogen forestilling om en overmenneskelig evne til selv at definere sine værdier...
- 7 Man kunne supplere denne distinktion med lingvisten Émile Benvenistes distinktion mellem to forskellige udsigelsesmodi: historisk fortælling (*histoire*) og diskurs (*discours*). Den historiske udsigelse er »objektiv« og upersonlig og lader i tredjeperson datid begivenhederne fortælle sig selv (begivenhederne *er sket*) uden rekurs til udsigelsens nu, mens diskursen er subjektiv og personlig og hele tiden kobler det fortalte til det fortællende nu gennem anvendelsen af første- og andenperson nutid (begivenhederne *sker*). Jf. min bog *Den subjektive rest* for en mere udførlig redegørelse for Benvenistes udsigelses-teori (Lund Pedersen, 2008, s. 29-35).
- 8 Jeg løsriver her Menkes pointer fra deres oprindelige kontekst, hvor de indgår i en argumentation for en distinktion mellem en det æstetiskes filosofi og en det poetiskes filosofi i en afklaring af æstetikens filosofiske betydning.



> Salò (Foto: Erich Goldmann)

PORTRÆTTET: SIGNA

Af Kim Skjoldager-Nielsen og Alette Scavenius

I forrige portræt hævdedes det, at Katrine Wiedemann er den eneste danske instruktør, som har fået et forestillingsbillede på det tyske magasin *Theater Heutes* forside. Det er ikke rigtigt. Det samme er overgået scenekunstgruppen SIGNA. Således optager grundlæggeren Signa Köstler forsidens af *Theater Heute*, 10/8, 2008, fanget i en situation fra *The Black Sea Oracle Games* (Odessa maj/juni 2008), hvor hun i rollen som jordmoder lytter til en mave. Et nærmest symbolsk udtryk for knap et tiårs arbejde, der har haft en undersøgende tilgang til scenekunstens potentialer. Forestillingernes komplekse kombination af totalinstallationer og publikumsinteraktion har affødt betegnelser som »erfaringsteater« og »fiktive parallelverdener«. Teatret tangerer liverollespil, *Second Life*, Web 2.0, ja, sågar *Star Trek*-universets *holodeck*, med appel til tidens brugerkultur, selvscenesættere og fremtidens teaterpublikum, de yngre generationer.

Tyskland, hvorfra så megen teaterinspiration ellers tilflyder os, har de senere år haft flere SIGNA-forestillinger. I 2008 blev SIGNA som den første udenlandske scenekunstgruppe nogensinde udvalgt til at deltage på den prestigefulde festival Theatertreffen i Berlin. Festivalkomiteén havde fundet *Die Erscheinungen der Martha Rubin/The Ruby Town Oracle*, produceret af Schauspiel Köln, værdig som én ud af de ti bedste tysksprogede forestillinger i sæsonen 2007/2008. Det er især forestillingernes formsprog, der har optaget de tyske kritikere.

De gennemførte scenografier, hvor alt, lige fra karakterernes personlige ejendele som toiletsager og undertøj til rummenes udstyr med tapeter, møbler og dufte er nøje udvalgte i henhold til det miljø, de skal udtrykke, er centrale i forestillingerne, ligesom oplevelsen af de flydende grænser mellem fiktion og virkelighed er det. De parallelle verdener og det at publikum selv tager del i forestillingerne og (til en vis grænse) kan påvirke dramaturgien, ses som et afgørende nybrud i de gængse teatergreb. Dette overraskende nok på bekostning af interesse for det indholdsmæssige, magtstrukturer, identitetsproblematikker, etc.

Kunstnerisk trojka

SIGNA er i dag signatur for en løst sammensat gruppe af scenekunstnere og skuespillere, såvel amatører som professionelle, fra ind- og udland, under ledelse af installationskunstneren og iscenesætteren Signa Köstler, hendes østrigske ægtemand, performeren og videokunstneren Arthur Köstler, samt den svenske arkitekt Thomas Bo Nilsson.

Signa Köstler (tidl. Signe Sørensen, f. 1975 i Århus) afsluttede i 2001 en BA i kunsthistorie med tilvalg i film- og medievidenskab fra Københavns Universitet. Hendes kunstneriske *drive* finder sin form i installationskunsten, mens de teoretiske stammer fra hendes studier

i kunsthistorie, suppleret med de erfaringer med publikumsintervention og iscenesættelse af alternativ virkelighed og identitet, hun har fra sine bijobs som champagnepige og *private dancer*. Hun debuterede 2001 med *Precious Fallen* i Huset i Magstræde. I forbindelse med *Twin Life*-kvadrilogen 2001-2002 om den polskfødte pige Nika Zabirsky tog hun navneforandring fra Signe til Signa.

Arthur Köstler (f. 1972) stammer fra Gmunden, Østrig, hvor han som led i et ønske om at arbejde med *special effects* inden for film skulle uddannes som frisør og parykmager. Løbebanen som performer startede, da han blev del af eksperimentalkrockbandet *Pest*, hvor han udviklede et notorisk brækshow. Han flyttede til Danmark i 1998 og afsluttede sine studier i mediekunst fra Kunstakademiet i København i 2006.

Signa og Arthurs første formelle samarbejde var *57 Beds* (Kanonhallen 2004), og siden har de samarbejdet omkring alle forestillinger i SIGNA-regi. De konceptudvikler sammen, Signa instruerer, Arthur skaber som oftest lys-, lyd- og mediesiden, ligesom de også altid er medvirkende.

Med *Seven Tales of Misery* på Plex i København i 2006 tilsluttede Thomas Bo Nilsson (f. 1982 i Landskrona) sig gruppen, først som scenograf, kostumier og skuespiller, siden som tredjemand i den kunstneriske ledelse. Thomas har siden 2004 studeret arkitektur på Kunstakademiet i København efter et par års studier i kunsthistorie og kortfilm i Sverige.

Siden Signa Köstlers debut i 2001 er det blevet til en imponerende produktion af 29 større eller mindre opførelser, i otte forskellige lande: Danmark, Sverige, Tyskland, Østrig, Ukraine, Bulgarien, Spanien og Argentina.

Performance-installation

SIGNA betegner deres form som *performance-installation*, primært med reference til konceptets afsæt i rum, installation og publikums performative inddragelse. Mange opfatter SIGNA som performancekunstnere på grund af autenticiteten i møderne med gæsterne og sammenflydningen af liv og kunst i interaktionen og de ofte meget lange opførelser. Det er så afgjort ikke konventionelt teater, men dog stadig teatrale begivenheder, der spiller på teatrets kognitive fordobling, hvor publikum hensættes til en anden verden befolket med psykologiske karakterer, de kan føle empati for eller identificere sig med. Når performance-installationsbegrebet alligevel giver mening, er det, fordi det vil udvide teaterforståelsen. Det rammesætter en diskussion af, hvor grænsen mellem fiktion og virkelighed går, eller snarere, hvad disse begreber betyder for vores selvforståelse, når vi som gæster begiver os ind i en performance-installation og engagerer os i spillet.

Konkret er performance-installationen en blandform eller *crossover* af installationskunst og i bred antropologisk forstand performance. Det betyder bl.a., at det op til publikum at finde betydningen ud fra forestillingens eller begivenhedens oplevelsespotentiale (Eigtved 2003, p. 18) og – i SIGNAs tilfælde – afgøre, hvordan de vil agere inden for dens ramme. Installationen er total med inspiration fra den russiske kunstner Ilya Kabakov (Kabakov 1995). Den udgør enten en scenografisk konstruktion af rum på en etableret teaterscene, en reel lejrplads udendørs eller den gennemførte indretning af en fundet lokalitet (tomme

lokaler og bygninger). Den besøgende er i første omgang indbudt til en udforskning af rum og interiører. Overdådigheden af detaljer såsom personlige ejendele (Kabakovske spor efter karaktererne) og udstyrets funktionalitet (fungerende køkkener, telefoner, overvågningssystemer mv.) er med til at skabe en realitetseffekt, der gør universet overbevisende for den besøgende. Besøget vil udvikle sig forskelligt, alt efter hvilken performance gæsten udfører. For nogle ligger der en tilfredsstillelse i blot at gå rundt og opleve installationen og dens stemninger, mens andre er tiltrukket af interaktionen med beboerne. Rummet ophæver adskillelsen mellem tilskuere og skuespillere, og interaktion tilskyndes mere eller mindre afhængig af tematikken. Skuespillerne improviserer deres rollespil i overensstemmelse med en overordnet rammehistorie, som publikum er gjort bekendt med ved indgangen og på hvis præmisser de forventes at agere. Hver karakter har sin egen historie at fortælle gæsterne, og alt afhængig af hvor langt ind i fiktionen gæsterne er villige til at gå, kan komplekse relationer udvikle sig og blive udslagsgivende for karakterernes videre handlinger. I den forstand er der tale om interaktivt teater. Typisk varer en performance-installation flere døgn eller hele uger, under hvilke publikum kan komme og gå, som de vil. I den tid bor, sover og spiser skuespillerne i performance-installationen, og det hænder, at gæster tager længerevarende ophold for at kunne følge karakterernes udviklinger og få fiktionen ind under huden.

Instant new identities

Behovet for at inddrage publikum opstod for Signa Köstler som en utilfredshed med relationen til publikum ved hendes første installation *Precious Fallen* (Huset i Magstræde 2001). Det var en form for *tableau vivant*, der tematiserede myter om den faldne kvinde, og som havde flere prostituerede som medvirkende. »Publikum kom men var på en måde alligevel fraværende: Publikum så på mig og var stille.« (Oprea) Her kom hendes erfaringer som champagnepige hende til gode: »Jo bedre jeg var til at relatere til dem [kunderne], desto flere penge kom der ind. Noget faldt på plads i mit hoved, og jeg indså, at det ville være en god ting at kombinere installationen med forholdet til publikum.« (ibid.) Det udviklede sig til den første egentlige performance-installation *Twin Life – instant new identities* (2001). I en tom kælderbutik i Vendersgade, København, indrettede hun samme år, 2001, en lejlighed, hvor hun i syv døgn udgav sig for at være den AIDS-syge pige Nika Zabinsky. Nika var oprindelig kommet til Danmark med sine forældre fra Polen. Det incestuøse forhold til faderen havde traumatiseret hende, og hun var under et studieophold i London endt i prostitution. Nu var hun kommet tilbage for at forsones med sin tvillingsøster Ana, som hun havde brudt med. Publikum kunne besøge de to søstre og deres venner i lejligheden, og der opstod tætte relationer. F.eks. kom en række skoleelever i 12-14-års alderen jævnligt forbi og udviste en nærmest genuin omsorg for den dødssyge Nika. Dermed var den udforskning af identitetsdannelse, som er central for SIGNAs arbejde, grundlagt.

Hvad nu, hvis jeg bare besluttede mig for at være en anden – omdefinerede min identitet, min fortid og mødte publikum på disse vilkår? Og hvad hvis jeg i dette møde samtidig definerede publikum i forhold til mig – besluttede, hvem de er i forhold til mig? Og svaret er hver gang et nyt: I den pludselige uventede intimitet og fortrolighed med installationens

medvirkende sættes de besøgendes forventninger til værket på spil, og man må spørge igen: Hvem er jeg nu, hvem er jeg her? (Sørensen 2005, p. 10)

SIGNA spiller altid på det sociale mødes fundamentale usikkerhed, den *dobbelte kontingens*, der ligger i, at det interaktive møde altid kan falde anderledes ud end parterne formår at forudsige. Det er i SIGNA-sammenhæng blevet beskrevet som *dobbeltperformativitet*, dvs. gensidigheden i skabelsen af roller eller identitet mellem de interagerende (Skjoldager-Nielsen 2006, p. 78; 2008, pp. 53-65). Det er et spil, der står og falder med publikums villighed til at gå med på legen, og som kommer i konflikt med teatergængerens rygmarvsrefleks: at ville holde afstand og ikke forstyrre. Med Nika formåede Signa Sørensen at skabe en fascination omkring en karakter, der forenede dekadence og forfald med en dragende sensualitet og eksistentiel sårbarhed, der lokkede mange til at indgå et nærmere bekendtskab. Således udviklede konceptet sig og indbød publikum til at bevæge sig videre ind i Nikas fortid i det veritable erindringslandskab *Konwaliowa Cutie Doll* (Kanonhallen marts 2002), hvor de kunne møde forældre, barndomsvenner, ekskæreste m.fl. i scenarier, de selv kunne samle som drømmebilleder, febevildelser og småfortællinger omkring den nu hospitalsindlagte Nika. I *Nika is Dead* (Njalsgade 2002) udfordrede det gådefulde dem under tvillingesøsteren Anas ti dages mindeceremoni for den afdøde, for havde – som rygterne ville vide det – Nika overlevet, dræbt Ana, overtaget hendes identitet og arrangeret sin egen »død«? Det var en uløselig gåde, hvorved performance-installationen afslørede det, der både er dens styrke og svaghed: svaret, forløsningen, er i denne dramaturgi ikke målet; det kunstneriske potentiale udfoldes i selve begivenhederne, de erfaringer og erkendelser, der følger med tilskuerens ontologiske svimmelhed ved pludselig at blive aktør. Som Janus Kodal udtrykte det: »Det er, som om det fortæller, at hvis vi ikke lever os ind i livet, så forsvinder det. Indlevelse er kravet, både i livet og det intense kvadrat, der er kunsten.« (Kodal 2002)

Spil hovedrollen i dit eget liv

Hvor *Twin Life*-kvadrilgien havde risikeret det hele ved at rammesætte interaktiviteten med et overordnet plot som det dramatiske *clou*, man enten lod sig indfange af eller stod af på, begyndte SIGNA med forestillingerne *57 Beds* (Kanonhallen 2004) og *Black Rose Trick* (Malmö 2005) at åbne op for et større manøvrerum for publikums fantasi og deres lyst til at afprøve hypotetiske fortællinger i labyrintiske netværk mellem stadigt større samlinger af karakterer. Og dette inden for rammerne af installationer, der fysisk er blevet stadigt større – med foreløbig kulmination i barakbyen i *Die Erscheinungen der Martha Rubin/The Ruby Town Oracle*.

Under titlen »Skab dit eget livsteater« beskrev Monna Dithmer i *Politiken* 14.2.04 *57 Beds* som »et landskab med uanede muligheder, alt efter hvem af de 40 personer, man støder på – den enlige tvillingesøster, den tårnhøje trans, pistolmanden, den slikkede bartender etc.« Disse var alle gådefulde karakterer, som ikke på tilfredsstillende vis kunne redegøre for deres tilstedeværelse i den mærkværdige *Dogville*-lignende lilleby, som den fuldt funktionelle installation i Kanonhallen udgjorde med cafeteria, hospital, roadhouse, motel mv. For at komme ind måtte publikum bogstavelig talt træde over en grænse, bevogtet af et uigennem-



> 57 Beds (Foto: Tor Knudsen).

skueligt kvindeligt kittelklædt bureaukrati, der forlangte, at man stillede skoene. Afførelsen af skoene, udsættelsen af følsomme legemsdele, forstærkede oplevelsen af liminalitet, af ubestemmelssessted, af mellemrumstilstand, eller ligefrem *limbo*, der blev fremherskende i det landskab, hvis befolkning tematiserede den personlige katastrofe, sammenbruddet, vildfarelsen, længslen, livet og døden som uudgrundeligt skæbnefællesskab, og som scenografisk syntes at have sit *ground zero* i en bunke bilvrag og de dæmoniske Ulykkesfugle (spillet af cirkusakrobater i trapez) og Englen som mulige bebudere af den ultimative apokalypse.

Tematisk var der noget lavere til loftet i *The Black Rose Trick* (2005), som udspillede sig på et nedslidt og lyssky hotel i Malmös havnekarver (ombygget nedlagt røgerifabrik) i en George Orwell'sk, retromodernistisk fremtid, i det verdensomspændende og totalitære styre »The State«, hvor der herskede undtagelsestilstand pga. oprør og pandemi. Alligevel formåede forestillingen på inspirerende vis at balancere dramaturgisk mellem indbydelse til en udforskning af universet og mod(b)ydelse i opretholdelsen af et kontrolsamfund for befolkningens »egen sikkerheds skyld«. Hotel Black Rose Trick var underlagt militært og den uudgrundelige, rygtebefængte general Jimmy Adler, der havde sit hovedkvarter i den ildevarslenende kælder. En eksperimenterende hospitalsenhed på førstesalen hentede med jævne mellemrum gæsterne (primært publikum) ind til undersøgelse i et forsøg på at begrænse det såkaldte »E.N.D. (Eye Neoplasm Defilement) syndrome«, der smittede ved for dyb øjenkon-

takt, medførte galoperende dekadence, galskab og til sidst døden. Nærmest en opfordring til at slå sig løs i det forlystelsesetablisement, som hotellet også var med natklubbens cabaret, dansegulv, hasardspil, barpiger mv., noget som da heller ikke gik partypublikums fornemmelser forbi; hotellet blev Malmös in-sted med timelange køer udenfor. Med klangbund i virkelighedens kapitalstyrede globaliseringssamfund, hvor forkortede rejse- og kommunikationsafstande har gjort SARS, krige, terror og alverdens kriser til del af det daglige dansk-svenske risikoscenarie, lykkedes det SIGNA at skabe et slående tids- og stemningsbillede: livet i konstant undtagelsestilstand, hvor det kan synes nemmest at vende det hele ryggen og feste videre. Som Janus Kodal bemærkede, var det som om følelsen »af at sejle på et skib på vej til helvede indstifter en sær samhörighed, der bereder vejen for Signa Sørensens hidtil mest præcise karakteristik af samtidens dødelige dekadence gennem det menneskelige møde....« (Kodal 2005)

På metaplanet i både *57 Beds* og *The Black Rose Trick*, hvor interaktionspotentialet sættes op mod den tematiske ramme, aktualiseres kontingens som grundvilkår for livet i vores samfund, et samfund som iflg. Lars Qvortrup er ved at blive *hyperkomplekst* (Qvortrup 2000). Det er et samfund, der har mistet det privilegerede overblik over sig selv, og hvis paradoksale, dynamiske sammenhænge kun kan iagttages og erkendes »indefra« med en poly-optik af funktionelt differentierede koder, det der i SIGNAs universer kommer til udtryk som skiftende publikumspositioner mellem tilskuer og aktør ud fra forskellige narrative hypoteser, der må afprøves i med- og modspillet fra de medvirkende.

Magtgrebet strammes

Om kunstens forbindelse til virkeligheden gælder det for SIGNA, at: »Vi vælger at bygge noget fiktivt op – ikke for at lede virkeligheden på afveje, men for at sætte den fri. Så publikum kan gøre noget andet, end de plejer.« (Beckett 2006). Det er det, der ligger bag betegnelsen *erfarings-teater*, som bl.a. tyske anmeldere har givet det: et teater hvor man kan træde ind i fiktionen og gøre sig erfaringer med sider af vores verden i en kondenseret, dramatisk interaktionsform. Det gælder de ovenfornævnte kontingenserfaringer, der vil drage de relativt sikre ontologiske forestillinger i tvivl, som identitet og virkelighedsopfattelse (herunder det mere konventionelle teaters forestillingsverden), men også erfaringer med mere afgrænsede eller determinerede interaktionsformater, der giver adgang til det ellers uerfarbare eller selvfølgeliggjorte. Der er en klar tendens i de senere produktioner til at ville begrænse interaktionspotentialet til fordel for udforskningen af magtstrukturer.

Magtstrukturer findes alle vegne, og SIGNA har en erklæret interesse i at afdække, hvor og hvordan de er tilstede og mere eller mindre påvirker os. I *Seven Tales of Misery* (Plex – Københavns Musikteater 2006) var det religionens sekteriske faldgrube mellem dogmatik og frelse, med resonans i den geopolitiske virkelighed uden for, der blevet taget under behandling, meget passende i Plex' bygning i Kronprinsensgade 7, der tidligere havde huset både frimurerloge og pinsekirke. I sin anmeldelse i *Jyllandsposten* 14.9.06 glædede Henrik Lyding sig over gæstens mulighed for at kunne slippe væk:

Det er som at havne i en tidslomme og et ukendt kontinent på samme tid. Men også skræmmende, fordi det univers, forestillingen symboliserer, den religiøse sekts blanding af tyranni og total hengivelse, jo desværre trives i bedste velgående i virkelighedens verden. Og her kan man sjældent bare gå ud af døren, når man har set nok.

På samme måde kunne man ikke slippe væk fra *Night at the Hospital* (Det Kongelige Teater, Turbinehallerne, 2007) – end ikke træde skridtet tilbage og forholde sig til begivenhederne som tilskuer, kunne man. Den mindre performance-installation, der kun spillede i alt seks gange og var forbeholdt et lille, modigt publikum på 25 pr. gang, krævede den intense tilstedeværelse. Her var tilskuerpositionen elimineret ved at indskrive publikum som patienter i fiktionens mentalhospital. Inden de indfandt sig til den 12-timers lange natlige behandling, modtog de mail eller sms med instruks om, at de led af hukommelsestab, at de havde et andet navn, at de ville blive holdt vågne som led i behandlingen og skulle gennemgå forskellige former for terapi. Af hensyn til behandlingens virkning ville forløbet ikke uden videre kunne afbrydes. Instruksens referencer til sygdomstilstanden, den alternative identitet og behandlingen som præmisser for oplevelsen er allerede med til at sløre grænsen mellem fiktion og virkelighed, en proces der fortsatte med »patientens« deponering af sine ejendele og civile tøj, iklædningen af hospitalstøj, læger og sygeplejerskers konstante korrektioner med referencer til rollens journal, dvs. den »glemte« livshistorie, og som forstærkedes af manglende tidsfornemmelse i kælderlokalernes betonisolation og den tiltagende træthed oven på en lang arbejdsdag. Den ydre eller overordnede referenceramme for hospitalsoplevelsen var igen den totalitære stat, hvor hukommelsestabet var årsagen til en krise, men det kan synes mindre vigtigt i forhold til den fænomenologiske aktualisering af de mere subtile magtstrukturer, vi også finder i virkelighedens læge-patient-relationer og i tendenser til umyndiggørelse, måske især inden for psykiatrien.

Med *Die Erscheinungen der Martha Rubin/The Ruby Town Oracle*, som blev opført i Tyskland i hhv. Halle Kalk, Schauspiel Köln i oktober 2007 og i Berlin i april 2008, udvalgt af Berliner Theatertreffen som eneste udenlandske forestilling, bevæger SIGNA sig fra magtstrukturer udøvet over individet i *Night at the Hospital* tilbage til magtstrukturer udøvet over samfundet, fra mikrokosmos til makrokosmos. Ruby Town er befolket af efterkommere af Martha Rubin, en forældreløs pige, som i en alder af ti blev optaget som danser i et cirkus, men det var hendes evner som orakel, der skabte hendes ry. Hun fødte 17 børn med forskellige fædre, men pludselig i en alder af 43 forsvandt hun sporløst. Hendes efterkommere fandt sammen i Ruby Town, et limbo mellem to stater, hvoraf den ene udnytter byen og dets indbyggere til illegal handel og fysiologiske undersøgelser i forbindelse med stråling. Den faldefærdige by – igen med stærke mindelser om *Dogville* – var bygget op af genbrugsmaterialer og bestod af godt og vel 20 huse, hytter og campingvogne. I byens ene ende lå den tilbagevendte Martha Rubin på en forhøjet platform og lod sig tilbede, samtidig med hun fremsagde sine orakler. Byens indbyggere var tydeligt mærket af militærets magtbrynde, ligesom publikum fra første øjeblik i byen på egen krop fik fornemmelse af diktaturets ubønhørlige krav om underkastelse, overopsyn, indoktrinering, uigennemsigthed og hemmeligheds-

kræmmeri. SIGNAs tydelige referencer til den tidligere østblok tilsat en *science fiction*-agtig atmosfære efter George Orwells 1984 tegnede en skræmmende vision af et folk frataget deres frihed, både politisk, åndeligt og intellektuelt.

Salò og kritikken

Den fænomenologiske undersøgelse af magtens strukturer nåede sin hidtidige kulmination med *Salò* (Republique 2010) efter Pasolinis brutale og bandlyste film af samme navn fra 1976 og Marquis de Sades roman *120 Dage i Sodom* fra 1787, som dannede inspiration for både Pasolini og SIGNA. Fra de Sades adelsmiljø og Pasolinis fascistiske Norditalien var handlingen flyttet til nutidens København, Villa Salò, et eksklusivt SM-bordel på det borgerlige Østerbro, der kunne tilfredsstille de stinkende riges pædofile lyster. Forestillingen affødte voldsomme reaktioner hos såvel publikum som anmeldere, fra næsegrus beundring og indlevelse til afsky og afstandtagen. De godt 30 medvirkende indgik i et skarpt inddelt hierarki med de fire pengestærke libertinere, »masters« i toppen, som hjulpet af hver deres »madam« og deres bodyguards, »fuckers«, ydmygede, voldtog og torterede 16 børn i fire ugelange seancer. For nogle blev fiktionen så reel, at de forsøgte at »redde« børnene fra deres plageånd, mens andre fraværende og uanfægtede overværede de seksuelle ydmygelser. Flere har stillet spørgsmålstegn ved meningen med at udstille rædslerne så realistisk og usminket som tilfældet var, dertil svarer Signa Köstler:

Den kunstneriske ambition er at begribe, føle og forstå faldet i medfølelse mennesker imellem. Villa *Salò* er en konstruktion, hvor man meget tæt kan føle, opleve og betragte dette fald og forholde sig til det. Og det er samtidig en kritik og et smerteskrig over de grusomheder, der finder sted for øjnene af os, og som vi alle bærer et ansvar for. (...) *Salò* er bevidst gjort meget håbløs og grusom. Men for mig at se har mange tilskuere, der kom til *Salò* for at undersøge og forstå, bragt håb med sig ind i håbløsheden. De blev hos os og så rædslerne i øjnene, mærkede strukturernes drift og accept af ondskaben i andre og sig selv. I den situation oplevede og viste mange medfølelse. Andre lod sig indfange af den grusomme opfattelse af verden, og det må de vel nu reflektere over. (Geist 2010)

Formdifferencen – med Niklas Luhmanns kunstforståelse – mellem reel realitet og imaginær realitet (Luhmann 1992, p. 231), som teatret normalt opretholder med skellet mellem scene og sal, bliver således hos SIGNA opløst og forskudt til et refleksionspotentiale i skiftet mellem dynamiske positioner som tilskuer og aktør: hvem bliver jeg her, i denne imaginære sammenhæng, når jeg indtræder i spillet? Det problematiske ved de grænseoverskridende, autenticitetssøgende koncepter er, at teatraliteten alene består i den interagerendes evne til selv at skelne mellem virkelighedsniveauerne. Kan den imaginære realitet, forskellen for refleksionen, opretholdes i det reelle møde med de medvirkende, når fysikaliteten, proksemikken og affekterne i den grad sætter sig igennem? I SIGNAs bestræbelser på at sløre grænsen mellem fiktion og virkelighed, kan repræsentationen for den engagerede gæst brin-

ges til ophør og blive *simulation*. Næsten som shamanen efterligner symptomer for at tage sygdommen på sig (jf. Schechner 2003, p. 118), fremstiller SIGNA en fiktiv parallelverden, der virker – er virkelig. Herved skabes forvirring, fare – men også fornøjelse i teatrets verden. Og man kommer den måske mest berømte af Antonin Artauds euforiske erklæringer i hu: »Og hvis der er noget, der er helvedes fordømt og forbandet i vor tid, så er det at hænge sig kunstnerisk i former i stedet for at være som torturofre, der bliver brændt og signalerer fra deres bål.« (Artaud, p. 12)

Kim Skjoldager-Nielsen (f. 1971): Cand. mag. i teatervidenskab fra KUA 2008 med tilvalg i engelsk og film. Freelancedramaturg og tidligere SIGNA-skuespiller. Skrev speciale om interaktivitet som dramaturgisk strategi med SIGNA som eksempel. Har undervist på Afdelingen for Teater- og Performancestudier, Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet, og Performance Design ved Roskilde Universitet. Senest initiativtager til publikumsundersøgelse af og seminar om SIGNAs *Salò*.

Alette Scavenius (f. 1952): Mag.art. i teatervidenskab fra KUA 1984 med speciale i kinesisk teater. Ansat i 13 år på Det Kongelige Teater som programredaktør, siden 1993 freelance med undervisning på såvel Teatervidenskab og Asien Institut KUA i Asiatisk teaterformer og Formidling og kommunikation samt større formidlingsmæssige opgaver for teatre og festivaler. 2001-2007 initiativtager og hovedredaktør af Gyldendals Teaterleksikon. Bestyrelsesformand for bl.a. SIGNA.

Litteratur

- Artaud, Antonin: *Det dobbelte teater*. Arena, Fredensborg 1967
- Beckett, Trine: »Interview: Det tredje rum«, in: *Politiken* 1.09.06
- Eigtved, Michael: *Forestillinger. Crossover på scenen*. Rosinante, København 2003
- Geist, Anton: »Salò er ikke en butik hvor kunden altid har ret«, in: *Information* 26.03.10
- Kabakov, Ilya: *Über die 'totale' Installation*. Cantz Verlag, Ostfildern 1995
- Kodal, Janus: »10 døgns indlevelse«, in: *Politiken* 13.10.02
- Kodal, Janus: »Hotellets gåder«, in: *Politiken* 09.03.05
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst die Gesellschaft*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1992
- Oprea, Corina: »Theatre in a Real World Environment«, <http://www.culturebase.net/artist.php?3963> (6.4.10)
- Schechner, Richard: *Performance Studies: An introduction*. Routledge, London & New York 2003
- Skjoldager-Nielsen, Kim: »At performe eller ikke at performe? Om interaktivitet i Signas 57 Beds og *The Black Rose Trick*«, in: *Peripeti* #6, 2006
- Skjoldager-Nielsen, Kim: *Tilskueren som aktør. Interaktivitet som dramaturgisk strategi eksemplificeret ved SIGNA-produktioner*. Speciale, Institut for Kunst og Kulturvidenskab, Afd.

- for Teater- og Performancestudier, Københavns Universitet 2008
- Sørensen, Signa: »Mit kunstneriske virke«, in: *Signa Sørensen præsenterer: The Black Rose Trick*. Skoletjenesten, København 2005
- Thomas, Poul J.: »SIGNA: The Dorine Chakin Institute«, in: *Whitehot Magazine*, februar 2008, http://www.whitehotmagazine.com/index.php?action=articles&wh_article_id=1142 (6.4.10)

PERFORMANCE-INSTALLATIONER

2001

- Precious Fallen* (Huset, København)
- Twin Life - instant new identities* (kælderlejlighed i Vendersgade, København)
- WhyBabyHospital* (Luftkastellet på Holmen, København)

2002

- Konwaliowa Cutie Doll* (Kanonhallen, København)
- Nika is Dead* (nedlagt pølsefabrik, Njalsgade, København)

2003

- Sugar Drops* (Bilbao, Spanien)
- Night Finder* (Øster Fælled Torv, København)

2004

- 57 Beds* (Kanonhallen, København)
- Secret Girl* (nedlagt fængsel, Meiningen, Tyskland)
- Night Finder II – the love-jinxing games* (Magistratsparken, Malmö, Sverige)
- Night Finder III – the mercy games* (Röda Sten, Göteborg, Sverige)

2005

- The Ultra Wedding (57 Camas)* (Cordoba, Argentina)
- The Black Rose Trick* (nedlagt røgeri, Malmö, Sverige)

2006

- The Devil's Bones* (forladt godshal på banegårdsterræn, Bremen, Tyskland)
- The Silvana Experiments* (Kunstforeningen Gammel Strand, København)
- Seven Tales of Misery* (Plex, Københavns Musikteater)

2007

- Night at the Hospital* (Turbinehallerne, Det Kongelige Teater, København)
- The Circle Camp* (Metropolis, Magretheholm, København)
- Die Erscheinungen der Martha Rubin/The Ruby Town Oracle* (Halle Kalk, Schauspiel Köln, Tyskland)
- The Dorine Chaikin Institute* (Ballhaus Ost, Berlin, Tyskland)

2008

- Die Erscheinungen der Martha Rubin/The Ruby Town Oracle* (Theatertreffen, lokomotivremise, Berlin)
- The Black Sea Oracle Games* (Hotel Passage, Odessa, Ukraine)

The Black Sea Oracle Games (Varna, Bulgarien)

The 11th Knife (lejrplads, PSi #14: Interregnum, KUA, København)

Komplex Nord Metode (Steirischer Herbst, Graz, Østrig)

2009

Die Hades Fraktur (Hotel Timp, Köln, Tyskland)

The Oracle's Boat (Metropolis, Teaterhuset, Helsingør)

Germania Song (Centraltheater, Leipzig)

2010

Salò (villa på Krausevej, København)

PRISER, LEGATER, HÆDERSBEVISNINGER

Bisballe-prisen år 2002. Statens Kunstfonds Etårige Arbejdslegat 2005. Malmö-Lundapriset for bedste teater, *Black Rose Trick* 2005. Danske Sceneinstruktørers Hæderspris 2006. Samme år nomineret til en Reumert i kategorien "lille/store forestilling" for *Seven Tales of Misery*. Deltog med *Die Erscheinungen der Martha Rubin* på Theatertreffen, Berlin 2008. Nomineret til en Reumert i kategorien "lille/store forestilling" for *Salò* i 2010.



> Maike Droste (Mascha), Kathleen Morgeneier (Nina), Christoph Franken (Medwedenko)
i Jürgen Goschs' iscenesættelse af Mågen (Die Möwe, Deutsches Theater).
(Foto: Matthias Horn)

VÆRKET: REINE HEXEREI

Om Jürgen Gosch' iscenesættelse af Mågen

Af Jens Christian Lauenstein Led

Den 11. juni 2009 døde Jürgen Gosch – en tysk instruktør, som fik et usædvanligt comeback med en teateræstetik, der favner både det tyske Regietheaters distance og den psykologiske realismes dyder som nærvær og indlevelse. Hvordan kan det nu lade sig gøre? I hans iscenesættelse af Tjekhovs Mågen, som i april gæstede Det kgl. Teater, får man et indblik i hans æstetik og hans traditionsforvaltning.

DDR-skuespiller, afhopper og stjerne i det genforenede Tyskland.

I begyndelsen af Gosch' karriere lå det ikke i kortene, at han skulle blive en feteret instruktør med striber af priser og invitationer til Theatertreffen i Berlin. Han blev født i 1943 i Cottbus i det daværende DDR, og allerede som 18-årig begyndte han på skuespilleruddannelsen på Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch« i Østberlin. Gosch blev imidlertid aldrig for alvor glad for skuespilleriet, og snart begyndte han at instruere. Hans opsætning af Georg Büchners *Leonce und Lena* på Volksbühne i Østberlin blev bremset og annulleret for at være for systemkritisk, og Gosch udvandrede derpå til Vesttyskland. Her fik han i 1984 en vis succes bl.a. med *Ødipus* på Schauspiel Köln, og i 1989 overtog han ledelsen af Schaubühne am Lehniner Platz efter Peter Stein. Som teaterchef klarede han sig dog så dårligt, at han efter mindre end en sæson forlod posten, for igen at arbejde som freelance instruktør. Det helt store gennembrud kom med to forestillinger på Schauspielhaus Düsseldorf, nemlig Maxim Gorkis *Sommergäste* i 2004 og Shakespeares *Macbeth* i 2006. Den første var præget af en slags genopdaget realisme, hvor spillet var så tyst, næsten privat, og uafbrudt flydende i timevis, at det var som at være vidne til en privat families (noget komplicerede) sommersammenkomst. Den anden skabte furor, idet skuespillerne – kun mænd – stort set hele forestillingen igennem var helt nøgne og indsmurte i teaterblod fra top til tå. For begge forestillinger blev Gosch i *Theater Heute* valgt til årets instruktør, og i sine tre sidste år arbejdede han især på Deutsches Theater – både med klassikere, men også med iscenesættelser af Roland Schimmelpfennigs tekster. Hans sidste forestilling blev netop Schimmelpfennigs *Idomeneus* på Deutsches Theater.

Tømte rum fyldt med teatralt indhold

Gosch' forestillinger fra og med *Sommergäste* har en meget let genkendelig 'håndskrift' i form af nogle tilbagevendende greb. Der er tale om ganske klassiske tekstteaterforestillinger i den forstand, at teksten spilles stort set i sin oprindelige form uden større forkortelser, ituklipninger, ommonteringer eller tilføjelser af anden tekst. Omvendt er spillestilen hos Gosch altid

lagt an på, at skuespillerne og deres spil blotlægges og stilles til skue for tilskueren – ikke mhp. ironisk distance, men derimod for at fremhæve både alvoren og realiteten i den teatrale betydningsproduktion. Blotlæggelsen kommer bl.a. i stand i kraft af, at skuespillerne ikke levnes mange muligheder for at gemme sig bag hverken roller, rekvisitter, kulisser eller hinanden. Tværtimod placerer Gosch sine skuespillere i rum uden sætstykker eller exitmuligheder. Han har siden 1991 arbejdet sammen med scenografen Johannes Schütz, hvis scenografier består af én eneste stor kasse (som i fx *Sommergäste* og *Ein Sommernachtstraum*), eller én stor væg med en bænk eller enkelte siddepladser (som i *Onkel Wanja* og *Die Möve*), eller en kæmpemæssig trappe, der fylder hele scenen (som i *Auf der Greifswalderstraße*). Rummene fungerer ikke primært som illustrationer af tekstens univers, hverken i naturalistisk eller symbolistisk forstand. De er snarere enkle rammer om det reelle sted, det teatterum, hvori skuespillerne spiller teksten og møder tilskuerne kun med den.

Skuespillernes entré i disse rum er – i overensstemmelse med spillestilen – altid tydeligt markeret. Ofte har skuespillerne taget plads på første række i tilskuerrummet og træder op på scenen efterhånden som deres figurer optræder i teksten (denne fremgangsmåde anvendtes i fx *Auf der Greifswalderstraße* og *Ein Sommernachtstraum*). I andre tilfælde (fx *Idomeneus*) har skuespillerne allerede taget plads på scenen, når tilskuerne kommer ind, men ingen er endnu i rolle, alle er tilsyneladende private, afslappede og i almindelig, kollegial samtale. I *Die Möve* kommer skuespillerne ind via tilskuerrummet, alle på én gang, de tager plads på scenografiens bænk, og spillet begynder. Og når først skuespillerne er kommet ind i rummet, forlader de det ikke, selvom deres figur ikke er i spil, således er skuespillerne i store dele af forestillingen tilskuere til hinandens scener. Markeringen af skuespillernes entré fungerer som en åbning af teatrets tegnproduktion: Det skjules på ingen måde, at skuespillerne ikke *er* deres roller, tværtimod understreges det, at skuespillerne netop går ind og ud af deres rolle forestillingen igennem. Tilsvarende bliver lyset i tilskuerrummet sjældent slukket straks fra start; det er enten tændt hele forestillingen igennem eller dæmpes meget, meget langsomt i løbet af den første halve times spilletid. At disse blotlæggelser af forestillingerne som teater-tegnproduktionsmaskiner ikke er aggressive, distancerede og ironiske, men derimod venlige, inkluderende og velkommende, bliver klart for tilskuerne, når den egentlige forestilling går i gang, og skuespillerne spiller teksten. Magien i Gosch' forestillinger er nemlig, at teksterne på trods af de af-fortryllede rammer leveres med stor koncentration, præcision og alvor, således at der alligevel sker den sammensmeltning mellem skuespiller og rolle, som er så kendetegnende for den psykologiske realisme. Men sammensmeltningen sker så at sige for øjnene af os, så vi konstant skifter mellem a) at opleve det som om vi faktisk *er* i stue med Shakespeares, Schimmelpennings eller Tjekhovs figurer og b) at være vidne til produktionen af netop den illusion. Hvad der umiddelbart kunne ligne en variant af den distance, som tysk (Regie-)teater er så kendt for fra bl.a. Brecht, Müller og Castorf, viser sig hos Gosch at være hans særlige genvej til et relativt traditionelt nærvær. For at kunne fylde sine rum med nærværende teater, må han først tømme dem.

Gode, gamle Mågen. Friskere og grummere, end vi kender den.

Gosch' udgave af Tjekhovs *Mågen* blev produceret af Deutsches Theater, men på grund af en restaurering af teatrets store scene blev der i forestillingens første sæson spillet på Volksbühne med premiere september 2008. Og historien om det tømte teatterum, der fyldes af nærvær gentager sig naturligvis, men her med det ekstra lag af affortryllelse, der skyldes at teksten på snart sagt alle leder og kanter handler om teater: Ikke blot er de fleste af hovedkaraktererne skuespillere og forfattere, også de øvrige karakterer (skolelæreren, lægen, godsforvalteren) formulerer ustandseligt deres syn på den gode kunst, primært den gode teaterkunst. Og konflikten mellem Trigorin og Konstantin, der på hver deres (usunde) måde kæmper om Arkardina og Nina (med Konstantin som dobbelt taber) er samtidig en kamp mellem forskellige teaterkunstsyn.

Så når skuespillerne fra Deutsches Theaters ensemble kommer på scenen, tager plads og derpå i små grupper ad gangen træder ind i deres scener, er der uafsladelt tale om teaterskuespillere, der går i rolle – som teaterskuespillere. Mest påfaldende naturligvis hos Arkardina, spillet af Corinna Harfouch, som på mange måder *er* en tysk Arkardina. Harfouch er internationalt nok mest kendt for sin rolle som Frau Göbbels i filmen *Der Untergang*, og hun har i de seneste 10-15 år været en af de mest benyttede skuespillere i tysk film og teater, beundret for sin ungdommelige styrke og skønhed. Men ungdommelighed har det med at falme, og Harfouch står derfor – som så mange andre kvindelige skuespillere – midt i den nådesløse kamp i overgangen mellem »ung, smuk, talentfuld« og »stor, moden skuespillerinde«. Harfouchs biografi spejler dermed rollen.

Scenografien, skuespillerne træder ind i, er endnu en af Schütz' helt enkle arenaer for den goschske teateræstetik: En stor, sort platform rækkende ud i tilskuerrummet, og en stor væg i samme farve med en bæk i hele væggen længde. Mellem alle fire akter marcherer skuespillerne i gåsegang ud af scenen og ind igen, og de medbringer til hver akt enkelte rekvisitter, som skaber akternes rum og stemning: I første akt en stor sten og et stykke molton til den scene i scenen, som Konstantin opfører for familie og venner; i anden akt ankommer skuespillerne til den ulidelige sommer på landet med opsmøgede bukser og bar mave eller undertrøje; tredje akt kræver lidt vodka og kogte æg, mens fjerde akt spilles efter en pause (de tre år mellem 3. og 4. akt bliver dermed også en pause i realtid) og skuespillerne medbringer levende lys, en dyne til Konstantin samt et bankospil.

Scenografiens enkelhed, de hverdagslige og »som-om-private« kostumer, de metateatrale effekter af tekstens teaterreferencer, skuespillernes tilstedeværelse på scenen iagttagende hinandens spil – alt sammen giver det forestillingens åbning et umiskendeligt præg af teaterprøve. Her er *keine hexerei* (naturligvis, det er jo også tysk Regie-Theater, vi har med at gøre), og man kan næsten ikke andet end at forvente en vittig, morsom og let Tjekhov-sentimental teaterleg med en klassiker – underholdende, men også præget af stor ironiske distance. Den forventning skuffes dog snart til fordel for en påfaldende usentimental, seriøs og ikke-ironisk teaterforestilling.

Det usentimentale og sine steder næsten brutalt seriøse ligger i spillestilen og figurfor-

tolkningen, og den nok så berømmede tjekhovske ironi er således flyttet væk fra figurniveauet og hen til iscenesættelsens overordnede greb. Der bliver spillet med kraft, tempo og med overraskende få af de ellers så anvendte »tjekhovske pauser«, og det går løs allerede fra første scene. Skolelærer Medvedenko (spillet af den korpulente Christoph Franken) er ikke nervøs, prøvende og tøvende, når han let jamrende erklærer sin kærlighed til den permanent deprimerede og sortklædte Masja (Meike Droste). Nej, hos Gosch leveres »Ich liebe Sie«, mens han har taget et hårdt tag i nakken på den begærede. Hun på sin side er ikke forpuppet i en sorg, der for længst er blevet en vane og et skjold mod verden, nej, hos Gosch er Masja aktivt og aggressivt lidende, og hendes forelskelse i Konstantin bliver dermed et nyt, aktuelt og smerteligt friskt sår i kødet på hende. Denne form for opdateringsstrategi er anvendt hele vejen rundt, og det får skuespillerne til at fremstå som et harmonisk og helstøbt ensemble. Selv ironikeren over dem alle, lægen Dorn (Peter Pagel), er hos Gosch ikke primært en *Spielverderber*, der ler af de andres ulykke. I slutningen af første akt indleder han samtalen med Masja, idet han uden varsel flår hendes lille dåse med snus ud af hænderne på hende og kyler den væk fra scenen med et højt »Das ist widerlich!«. I den efterfølgende dialog bliver det klart, at Dorn pines af at se Masja (muligvis hans datter) lide og glide ind i selvdestruktion. Og når Dorn i anden akt afviser at behandle Sorin sker det med replikken »Sie sind 60, was soll ich da behandeln?«, som siges med så stor resignation, at det nærmest er livet selv, man ifølge lægen ikke kan behandle sig ud af. Og ekstra brutal bliver Dorns afvisning, fordi Sorins (Christian Grashof) mange beklagelser over et svigtende helbred ikke kun er ren selvmedlidenhed: han *falder* faktisk ustandseligt omkuld i noget, der minder om hjerteanfald eller tilsvarende kollaps til stor bekymring og skræk for især hans søster, Arkadina.

Men den usentimentale og ironiforladte karakterfremstilling får naturligvis størst vægt og plads hos hovedrollerne i denne lille dysfunktionelle familie. I det dramaturgiske motorrum finder vi firkanten Arkadina; hendes unge elsker, forfatteren Trigorin; hendes søn, forsøgsavantgardisten og oprøreren Konstantin; og det purunge måske-skuespillertalent Nina, begæret af Konstantin, men selv forelsket i Trigorin. Kræfterne, der driver de fire mod hinanden til gensidig skade, kan fremstilles både som forfængelighed, kedsomhed eller virkelig forelskelse, men hos Gosch synes de fire i lighed med de øvrige figurer at være drevet af noget helt andet, nemlig angst. Og det er hverken en klædelig, eksistentiel og luksuriøs hyggeangst eller en patologisk og neurotisk angst. Det er en dyb, utilsløret og smerteligt nærværende angst for at gå glip af livet, at blive knust af egne og andres skuffede forventninger, at blive snydt, affejet og ydmyget. »Ich bekomme entsetzliche Angst«, forklarer Trigorin Nina, når hun fascineret spørger ind til forfatterlivets glæder. Alexander Khuons Trigorin er *ikke* en halv- eller helgammel gris (som i fx Falk Richters version på Schaubühne i 2004). Han er en dybt ulykkelig nörd, der forelsker sig i Nina, og hans ubalance bliver tydelig i tredje akts åbning, hvor han har drukket sig fuld sammen med Masja. Der opstår en lidt pludselig forståelse mellem de to, og med ét kysser hun ham. Mere af desperation end af forelskelse, men vi forstår på Trigorins reaktion, hvor let påvirkelig han er. Var der måske alligevel Masja, han skulle være gået efter? Det kunne det måske lige så godt have været.

Også både Konstantin og Nina (spillet med stor sødme og på let østtysk dialekt af

Kathleen Morgeneyer) fortolkes tilsvarende desperat og usentimentalt, men den fortolkning, der afviger mest fra traditionen, er uden tvivl Harfouchs Arkadina. I de to ødipale scener i tredje akt med først Konstantin og derpå Trigorin spilles Arkadina, helt uden at figuren udleveres som latterligt forfængelig og med uhæmmet brug af det følelsesmæssige udtryk. Først angriber hun Konstantin for hans selvmordsforsøg, og når hun siger »Jetzt kein Piff-Paff, wenn ich nicht da bin, ja?«, er det ingen joke, men en alvorligt bekymret mor, der taler. Og straks derpå skændes mor og søn om størrelsen på sønnens talent med en sådan intensitet og kraft, at der uddeles lussinger, skriges og grædes. Man forstår i scenen, at det ikke er let at være søn af en mor, der ikke kan eller vil se sønnens talent, men man forstår endnu bedre, at det næppe er lettere at være mor til en talentløs og suicidal søn. Og da Arkadina umiddelbart efter trues af Trigorin, som måske alligevel hellere vil blive hængende i provinsen og se, om Nina eventuelt skulle være hans helt rette udkårne, mister hun al tålmodighed og besindelse. Hun hulker, skriger, græder, trygler og tvinger Trigorin til at skifte mening og love at rejse med hende. Spillet har her en størrelse, som næppe alle tilskuere vil bryde sig om, og vi er meget, meget langt fra den ironiske, undertekstbaserede og underspillede Tjekhov. Men hvis og når scenen fungerer og ikke bliver til blot og bart overspil, så kunne det netop skyldes den frihed, som forestillingens overordnede koncept og ramme giver skuespillerne. Nok spilles der stort på den sorte platform, men få meter bag de spillende sidder resten af ensemblet og ser til og fordobler tilskuernes blik. Vi bliver derfor aldrig nød til at se på scenerne som naturalistisk perfektionerede fortolkninger, men mindes i stedet permanent om, at scenerne er bud, forslag, forsøg. Derfor er det lettere at se fx Arkadinas dobbelte kamp uden straks at tænke »overspill!«. På denne måde spilles *Mågen* til sin bitre ende, idet den scene for scene bliver stadig grummere, og figurene stadig mere og mere hudløse. Man ønsker de ville høre op, og ønsker, at de aldrig ville høre op.

Ikke noget nyt i det

Ny er Gosch' æstetik for så vidt ikke. Har man lyst til at male sig op i det tvære hjørne, hvorfra man kan sige "jamen, Herregud det har vi jo set så mange gange", så er det såmænd ikke så vanskeligt. Alle skuespillere på scenen, den "rå" tekst står alene tilbage, lys i tilskuer-rummet, glidninger mellem rolle og spiller, distance i iscenesættelsesgrebet med henblik på forhøjet nærvær på figurniveau – intet af det er Gosch' originale opfindelser. Det hele er set før. Adskillige gange og i mange varianter. Eksempelvis er prøvekaraktern og foreløbigheden på mange måder den samme i Louis Malles film *Vanya on 42nd Street*. Også her leveres Tjekhov med et metalag, der ikke er støjende ironi, men varm ro, ligesom de ydre effekter, de historiske kostumer etc. er væk for i stedet at give plads til »de rene figurer og den rene tekst«. Forskellen i forhold til Gosch' Tjekhov er, at Gosch lader spillet være større, udtrykket voldsommere, fortolkningerne mindre ironiske, mens Malle, der også selv optræder som eks-plicit instruktør i sin film, ligger tættere på den sørgmodige sentimentalitet i de tragikomiske og ironiske Tjekhov-pauser.

Skulle man imidlertid pege på det særegne for Gosch' forestillinger, kunne det være det, han var usædvanligt dygtig til at få disse velkendte greb til at fungere overrumplende godt.

Hans forestillinger er ganske enkelt uhyggeligt præcise. Alt er grundigt gennemarbejdede i den forstand, at valgene mht., hvad den enkelte karakter, den enkelte scene faktisk skal indeholde er krystalklare, sådan at enkeltelementerne – hvad enten de går med eller imod teksten og/eller dens fortolkningstradition – ikke stritter i mange retninger, men står klart frem. Og når grundigheden og præcisionen kombineres med den distance, der ligger i rammesætningen og dens karakter af prøve, får tilskueren på en særegen måde mulighed for så at sige at se og høre en klassiker som fx *Mågen* på ny, med friske øjne og ører. »Det bedste teater, man nogensinde får at se, får man at se i en prøvesal«, mente Jan Kott. Hvis han har ret i sin påstand, kunne det skyldes, at teaterprovens skrøbelige foreløbighed og det rum for risikovillig afprøvning af fortolkninger baner vej for en tilsvarende umiddelbarhed på tilskuersiden. Det er præcis den mekanisme, Gosch udnytter i sine forestillinger. Hertil kommer, at han både var begavet med en fantastisk evne til at arbejde med ensembleskuespillere og fik lov til at arbejde med ekstremt dygtige ensembler. Midt i forestillingernes skrabede enkelthed ligger der således en forunderlig luksus i at tage så gode og stærke skuespillere, fjerne alt overflødigt, og lade skuespillerne spille skuespil. Det er Theater *und nix weiter*, og netop derfor bliver det til *die reine Hexerei*.

Og så siger dem, der har set mere teater end jeg, endda, at *Mågen* ikke engang er helt så imponerende som Gosch' *Onkel Vanja*. Titelrollen blev her spillet af Ulrich Matthes, der i øvrigt spillede Hr. Göbbels i *Der Untergang*. Men den har jeg ikke set. Der er altid noget, man går glip af her i den støvede provins. »Berlin, Berlin...«.

Tragediens død?

En samtale mellem Birgitte Hesselaa og Steen Sidenius om »lommer af tragisk poesi«, ondskab, lidelse, moral og tesen om tragediens død. Med værker af Morti Vizki, Peter Asmussen, Astrid Saalbach og Lars von Trier som eksempler.

BH: I Gyldendals Teaterleksikon finder man under opslagsordet »Tragedie« en artikel, der slutter sådan: »I det 20. årh. har flere dramatikere taget inspiration fra de klassiske tekster, som Jean Anouilh med *Antigone* 1944 og Jean Cocteau med *Ødipus*-versionen af *Helvedesmaskinen* 1934. Omvendt er det et typisk modernistisk træk at erklære tragedien for død.«

Hvad er i dine øjne baggrunden for denne modernistiske proklamation af tragediens død?

I sidste ende er det en betragtningsmåde, der kan føres tilbage til Friedrich Nietzsche. Men den er jo blevet gentaget og udbygget af en række moderne tænkere efter Nietzsche, f.eks. af Roland Barthes og George Steiner. Steiner har direkte kaldt et af sine værker *The Death of Tragedy* (1961), og her skriver han bl.a. om tragedien, at den er så sort i sit væsen, at ethvert forsonende træk, der føjes til, vil forskyde genren til noget andet, og at vi i de moderne samfund netop vil tilføje forsonende træk, fordi vi er præget af den forestilling, at vi kan slippe af med lidelsen. De moderne samfund har satset på fornuft, videnskab, marxisme etc., og kan slet ikke lade være med at tænke i en af disse kategorier – og derfor er tragedien, ifølge Steiner, død.

Hos Roland Barthes er der en beslægtet tankegang, men accenten ligger et lidt andet sted, fordi han især har beskæftiget sig med forholdet mellem demokrati og tragedie. Han var fascineret af det tragiske, men mente ikke, at det moderne demokrati kunne rumme tragedien. Det, som kunne trives i dér måtte blive en form, der lå nærmere ved melodramaet.

BH: Hvad er baggrunden for, at der hos Barthes er dette modsætningsforhold mellem demokrati og tragedie?

Det er Barthes' anskuelse, at man i demokratiet altid vil spørge til hvem, der har gjort sig skyldig, og at man vil se på lidelsen ud fra et binært skema: det gode over for det onde. Man vil lede efter den eller de skyldige, så man kan fjerne grunden til »det onde«.

Det hænger sammen med, at det demokrati, Barthes beskæftiger sig med, er det borgerlige demokrati, og at dette borgerlige demokrati er for ham knyttet sammen med fremskridtstro og oplysning – han beskæftiger sig med borgeren. Mens tragedien for Barthes er knyttet sammen med en helt anden form for aristokratisk tilstedeværelse.

Den modernistiske idé om tragediens død skal selvfølgelig ses i lyset af Nietzsches *Die Geburt der Tragödie* (1872), hvor Nietzsche hævder, at den sande tragedie befinder sig hinsi-

des godt og ondt. Det er Nietzsches påstand, at tragedien allerede degenererer i klassisk tid, nemlig med Euripides. Og naturligvis med Sokrates, som hos Nietzsche netop er en »oplyser«, der i allerhøjeste grad befinder sig inde for det moralfilosofiske felt.

BH: Blandt de dramatikere, der herhjemme brød igennem i 90'erne, finder man en intens optagethed af »det onde«. Man kunne næsten tale om en »smovsen« i det onde. Interessant nok udelukkende blandt mandlige dramatikere som Jørgen Rohde, Morten Vizki og Peter Asmussen – men også hos en filmskaber som Lars von Trier f.eks. i *Dogville* og *Antichrist*. Ofte fremtræder »det onde« som noget absolut, uomgængeligt. Er vi efter din mening her i nærheden af en egentlig tragisk livsopfattelse?

Det er et spørgsmål om, hvordan den dramatik, der »smovser« i det onde, rent faktisk håndterer denne ondskab. En mulighed er, at det onde er et led i en transgressions- eller overskridelsesæstetik, hvor man ligesom »fejrer« ondskaben. Et spor, som fører tilbage til Marquis de Sade og som man finder f.eks. hos Georges Bataille.

Hos Bataille ligger der jo det, at hvis man overskrider den gængse grænse mellem mennesker, så kommer man tættere på hinanden end en rationel kultur ellers ville tillade. Han siger, at det er i spasmen, skriget og underkastelsen, man kan opnå det absolutte nærvær med hinanden.

BH: I så fald består »det onde« altså i en mangel på nærvær, en fremmedhed eller en afstand mellem mennesker?

Ja, det kan man sige. Men det er afgørende, at vi netop *ikke* er inden for det traditionelle moralfilosofiske felt. Fascinationen af det onde kan også være et forsøg på at lave en samtidsdiagnose ved at skabe et billede af, hvor ondskabsfuld vores kultur egentlig er med henblik på at tage afstand og erkende en medskyldighed.

Når vi taler om »det tragiske« i Nietzsches forstand, er det afgørende som nævnt, at det tragiske må tænkes som noget, der er hinsides godt og ondt. Man kunne tale om tilværelsens fundamentale *grusomhed* – som en modsætning til en moralsk kategori som *ondskab*. Det afgørende er, at der ikke kan udpeges nogen skyldige. Der er ingen skurke eller helte. Det tragiske befinder sig hinsides spørgsmålet om skyld.

BH: Hos en række af de yngre danske dramatikere er der i mine øjne en optagethed af det onde, som netop ikke placerer sig inden for det moralske felt. Ofte er der tale om en udfordring af selve grænsesætningen mellem det gode og det onde. Hos Rohde ses denne grænsesætning som det egentligt onde, f.eks. i hans debutstykke *To dage ud fra lørdag nat* (1993). I Vizkis *Kains mærke* (1995) og i Peter Asmussens *Forbrydelse* (2003) finder man en lignende tanke.

Hvis det er en rigtig læsning, så er der vel tale om ægte, moderne tragedier, som dementerer påstanden om tragediens død i den moderne kultur?

Måske. For spørgsmålet er, om de i realiteten placerer sig uden for det moralfilosofiske felt. Lad os tage Morten Vizkis *Kains Mærke*. Vizkis fortolkning af den bibelske fortælling om Kain og Abel fjerner helt åbenlyst »skylden« fra Kain og placerer den hos en nådesløs, uudgrundelig gud. I din bog *Det dramatiske gennembrud* læser du dramaet som et litani, et sørgespil over dét menneskelige grundvilkår, at vi som mennesker tvinges til at foretage en tvangsmæssig polarisering, en udgrænsning af »det andet«.

Men spørgsmålet er, om der ikke er et andet spor i Vizkis tekst også. Selv om teksten understreger det tragiske i dette mord, som udspiller sig mellem to brødre, som ligner hinanden, og som, hedder det, begge har »lidt hund og lidt kat« i sig. Som altså netop er så *beslægtede*. Men på receptionsniveau oplever vi ikke de to brødre som lige »gode«. Kain er materialisten, som mener enhver er ansvarlig for *sin egen* glæde, mens Abel er den følsomme kunstner med de profetiske evner. Abel siger et sted, at deres slægter måske kunne undgå det Auschwitz, som ligger et sted ude i fremtiden, hvis de arbejdede sammen. Ligger der ikke en opfordring og en moralsk tilkendegivelse i dét?

BH: Jo, men som jeg ser det, er det lige netop det samarbejde, som bliver forhindret af Jahve. Der er tale om et grusomt menneskeligt vilkår, altså i egentlig forstand om det tragiske.

Ja, måske. Men der er tale om en ret åben form og om flere strenge, man kan følge, og min pointe vil være, at Vizki fra et receptions-mæssigt synspunkt alligevel forholder sig til det moralske felt. Der er tale om en moralsk kritik af den art, som Theodor Adorno talte om i *Minima Moralia* (1951). Ifølge ham er det eneste, der er at gøre, netop at påpege og kritisere. Man kan ikke placere det gode og det onde, og man kan ikke handlingsanvise. Her må man tale om det *meta-moralske*. I det felt ville jeg anbringe Vizkis *Kains mærke*.

BH: Kan du udfolde begrebet det meta-moralske lidt mere?

Den vanlige moralfilosofi vil insistere på, at det faktisk er muligt at udpege det gode og det onde med det formål, at vi kan træde ind i det godes felt. Det meta-moralske standpunkt kritiserer denne skelnen mellem det gode og det onde – men det er en kritik, som vel at mærke sker på et moralsk grundlag. Der ligger nemlig en form for voldelighed i at udgrænse noget som ondt. Og gennem denne voldelighed bliver det gode selv ondt.

BH: Den problemstilling er fremherskende hos nogle af 1990'er-dramatikerne, særligt tydelig hos Jørgen Rohde, som nævnt. Hans store skuespil Pinocchios aske (2005) diskuterer demokrati, statens rolle og lovenes art ud fra en lignende tankerække: det er lovene, der skaber ondskaben ved at udgrænse noget som forbryderisk.

Jeg tror, man må se en del af denne dramatik som meta-moralsk. Det vil sige, at vi stadig er inden for en moralfilosofisk horisont, vi interesserer os stadigvæk for godt og ondt, men

nu er det bare ikke polariseret godt og ondt. Når det drejer sig om det ekstra-moralske, er lidelsen helt hinsides spørgsmålet om godt og ondt. Det er livet, der bare skyller ind over os og rammer os, kunne man næsten sige.

Niels Lehmann har lavet en læsning af Lars von Triers *Antichrist*, hvor han argumenterer for, at den netop er ekstra-moralsk. Der er ikke nogen, som har gjort sig skyldig i noget. Der er ganske vist et metafysisk lag, noget djævelskab, der vælder ind over de to hovedpersoner og gør både manden og kvinden til ofre. Det, der er interessant i vores sammenhæng, er Lehmanns påpegning af, at Trier ikke *fordømmer* nogen af figurerne. Der er sådan set »bare« tale om et skæbnedrama. Den læsning kan jeg godt være enig med Niels Lehmann i.

BH: Hvordan vurderer du egentlig påstanden om tragediens død i det moderne samfund? Som jeg ser det, er der fx Kains mærke tale om en moderne, ekstra-moralsk tragedie. Det er den lidt mindre i din læsning! Men i din optik er Antichrist til gengæld et eksempel på det ekstra-moralske, tragedien hinsides godt og ondt. Kan du tilslutte dig tesen om tragediens død i en moderne kultur præget af oplysnings- og fremskridtstro?

Gælder den påstand ikke på mange måder stadig? Vi lever i en grundlæggende moralsk kultur. Og skulle man indvende noget mod disse »tragik-bødler«, som eksempelvis Roland Barthes, så er det måske, at der godt kan skabes *tragisk poesi* i en relativt u-tragisk kultur. Og at det måske netop er styrken ved den poesi, at den erindrer os om noget »andet«, der også er på spil. I mine øjne er Jon Fosse et eksempel på dét. Han er, hvad jeg vil kalde en ekstra-moralsk tragiker i en moralsk kultur. Og hvis vi vender tilbage til Lehmanns læsning af *Antichrist*, så har vi her en film, som har fået både feminister og kristne til at galpe op i moralske vendinger, netop fordi de har moral-brillerne på og ikke har set det ekstra-moralske spor. Men det forhindrer jo ikke, at Lars von Trier med sin sans for lidelsen har skabt et tragisk skæbnedrama.

BH: Astrid Saalbachs skuespil *Aske til aske – støv til støv* (1998) kunne måske være et eksempel på en sådan ekstra-moralsk lomme i en moralsk kultur. Stykket har mange mindelser om en meget omtalt kriminalsag, som kulminerede med en mordbrand, hvor en mor og to små børn brændte inde i deres hjem på Bornholm. Man kunne måske forvente, at et drama, som i den grad lader os associere til det dokumentariske også ville være optaget af en psykologisk forklaring og en moralsk dom over hovedpersonen, den unge læge, Nina. Men det sker jo ikke.

Jeg er helt enig. Stykket har en afsluttende monolog, hvor de kræfter, vi er omgivet af sammenlignes med de sorte huller i universet. Man kan ikke se dem, man kan ikke forklare dem, man kender dem kun gennem deres virkninger. Sådan er det for karaktererne i Saalbachs drama. Lidelsen slår igennem fuldstændig ukontrollerbart. Og det gør den for *alle* karaktererne. Det interessante er de øjeblikke, hvor disse kræfter slår ind i figurerne. Hvor de mister verdensfortroligheden, hvor selv deres refleksion styres af disse kræfter.

Og nu kan vi jo tillade os at kalde dem kræfter. Men de svarer jo til de græske guder i den antikke tragedie, som rider menneskene som marer og jo heller ikke *selv* kan styre noget som helst. De er underlagt skæbnen, det er jo en af de store pointer.

Saalbachs drama er et eksempel på de lommer af ekstra-moralsk natur, der kan eksistere inden i en grundlæggende moralsk kultur. Disse lommer er væsentlige, fordi vi dér bliver hjulpet til den erkendelse, at vi ikke altid skal spørge til skyld og straf, når vi står over for lidelsen, men at der i vores eksistens kan være lidelsesforhold, hvor et moralsk blik simpelt hen ikke gør fyldest, fordi det får os til at lukke af for den rædsel, der egentlig er på færde.

Selv har jeg haft lejlighed til at være i en sorggruppe med folk, der havde mistet et barn; og der var faktisk flere par, som knækkede halsen på det. Enten fordi de syntes, at den anden havde skylden, eller fordi moderen syntes, hun selv havde skylden. For langt de fleste fungerede arbejdet i gruppen, men ikke for alle. Det er jo så menneskeligt at spørge: Hvorfor? Hvem har skylden? Den ekstra-moralske tragedie er hinsides dét. Der er intet svar på »hvorfor«?

Men vores kultur er i meget høj grad gennemsyret af viljen til at placere et individuelt ansvar og en individuel skyld. Vi er f.eks. blevet til dårlige mennesker, hvis vi ikke kan styre vores krop og leve sundt. Og der er en eller anden mærkelig form for rationalitet i et system som det, vi kender f.eks. fra sundhedsguruen Chris MacDonald, hvor det tilsyneladende er ligegyldigt, om folk er ved at bukke under. Min pointe er, at måske får vi bare dårligere liv ud af det, fordi vi hele tiden slår os selv oven i hovedet, når det ikke lykkes at nå disse mål.

BH: Det lyder, som om manglen på et egentligt tragisk perspektiv i den moderne kultur kan medføre en vis nådesløshed, fordi der hele tiden skal placeres et personligt ansvar?

Ja. Men det kan vi nok ikke undgå i en kultur, som på mange måder er en journalistkultur. En journalist vil altid forsøge kritisk at finde ud af, hvem man kan drage til ansvar.

BH: Der er endnu et af de nyere danske dramaer, jeg gerne vil diskutere med dig i lyset af »det tragiske«, nemlig Peter Asmussens skuespil *Forbrydelse* (2003).

Stykket er jo bygget op sådan, at vi dels oplever to »forhørsscener«, hvor en mand og en kvinde afhører først en ældre mand, Rafael, om et modbydeligt mord på en dreng juleaften, dernæst en ung FN-soldat, Jakob, der har gjort sig skyldig i seksuelle krænkelser af børn i en krigszone, hvor han har været udstationeret som observatør. Og indimellem følger vi så forhørslederne, Manden og Kvinden i deres private liv. Pointen er så, at der ikke er én scene, hvor der ikke foregår noget forbryderisk, om ikke andet så på det psykiske plan. Forbrydelsen er overalt, også hos dem, det er mest nærliggende for os at identificere os med, forhørslederne. Og til sidst slår kvinden manden ihjel – sådan er det i hvert fald tænkt i originalversionen af teksten. Men jeg hæfter mig ved, at Kvinden er den eneste figur, som gennemgår en udvikling. I »hjemme-scenerne« oplever vi, at hun er ved at gå fra sans og samling. Hun er bange for at miste hørelsen, hun begynder at tvivle på, om hun kan se. Der er noget rundt om hende, som gør hende fremmed. Men i slutningen af den unge soldats

historie sker der noget, hun føler medlidenhed med ham, holder om ham og lader sig ikke standse af manden, som vil afslutte forhøret. Det fører mig hen til den sidste scene, hvor hun slår manden ihjel, en slutning, som minder mig om Henrik Ibsens Nora. Hun tager ansvaret på sig.

BH: Hun reagerer i hvert fald. Men i mine øjne er der ingen frigørelse og intet håb, som man kan læse det ind i slutningen af *Et Dukkehjem*. Tværtimod. Det er en reaktion, som viser, at alle har del i det, vi definerer som forbrydelse. Der findes intet helle.

Jamen, alligevel. Er der ikke den morale, at vi ikke bare må lukke øjne og ører i? Og er Rafael-figuren og drabet på den lille dreng juleaften ikke et eksempel på noget, man kun kan kalde ondskab? Hvis det er sådan, så er der tale om det meta-moralske. Vi er inden for det moralfilosofiske felt, men uden at kunne udpege det gode og det onde.

BH: Jeg har haft glæde af Julia Kristevas begreb om det *abjekte* i forbindelse med 90erdramatikken, ikke mindst i forbindelse med Asmussens Forbrydelse. Det er en grundtanke hos hende, at enhver civilisation, enhver gruppe og ethvert individ nødvendigvis må etablere noget som objekt, dvs. som totalt uacceptabelt, som forkasteligt og tabubelagt. Det at etablere noget som objekt er også en forudsætning for det hellige.

I første akt af *Forbrydelse* er det netop disse grænser mellem det abjekte og det hellige der bliver brudt ned, når Rafael så at sige dobbelteksponerer juleevangeliet oveni en pervers og grusom forbrydelse.

Denne grænseophævelse ser jeg som et tema, der er meget centralt for den nyere dramatik. Den går igen i den omfattende og påfaldende kredsen omkring incest-motivet. Den går endda igen i massekulturens fokus på et højspændt vampyr-univers, hvor kroppens grænse på det mest fatale bides over i et kærlighedens dødslys.

Kan du forestille dig en anden filosofisk vinkel end den moralfilosofiske, der kunne kaste lys over denne fascination af det grænseløse?

Måske kunne man få noget ud af at se det i lyset af hele diskussionen omkring det dionysiske, hvis man vel at mærke forstår, at det afgørende skel mellem det dionysiske og det apollinske *ikke* er en modsætning mellem det rationelle og det irrationelle. Hos den tidlige Nietzsche består det tragiske i vores stadige *pendlen* mellem de to: det dionysiske med dets rus og dets gåen op i og blive et med det kollektive på den ene side. Og på den anden side driften mod jeget og individuationen.

BH: Det kunne måske også være en indfaldsvinkel til et andet hovedtema i den nyere dramatik: smerten ved en forfærdende menneskelig ensomhed – forbundet med en næste ligeså voldsom angst for nærhed?

Ja, det kunne udmærket være det, som Dionysos-Apollon-aksen behandler og er en slags svar på.

BH: Det falder i hvert fald godt i tråd med den interesse for Nietzsches modstilling af det apollinske og det dionysiske, som vi finder i dele af 90erdramatikken, f.eks. i Morti Vizkis *Dion* (1998) og i store dele af Jokum Rohdes forfatterskab.

Tror du, vi kan følge de samme spor i den helt nye danske dramatik?

Jeg er bange for, jeg der kommer lidt for langt fra mit speciale.

BH: Der har været meget opmærksomhed omkring begrebet »virkelighedsteater«, det researchbaserede, samfundsengagerede teater, som noget, der er karakteristisk for i hvert fald en del af de dramatikere, som brød igennem i 90'erne.

Her er i høj grad tale om en moralske universer. Det ytrer sig f.eks. i ønsket om at engagere og provokere publikum til at tage stilling til samfundsrelaterede emner. Jeg tænker på så forskellige dramatikere som Andreas Garfield, Line Mørkeby og Christian Lollike..

Det ser ud til, at det foreløbig er den noget ældre generation, folk som von Trier, Peter Asmussen, Jon Fosse og pletvis Astrid Saalbach, som i Nietzsches forstand skaber »små lommer af tragisk poesi« i teatret.

Steen Sidenius er cand.phil.i dramaturgi. Han har været knyttet til Dramatikeruddannelsen ved Århus Teater som vejleder og underviser og som ekstern lektor ved Afdeling for Dramaturgi, Århus Universitet. Steen Sidenius har bl.a. beskæftiget sig med det tragiske i artiklen »Tragediens nytte. Mod en umetafysisk håndtering af lidelsen«. I: Henning Thomsen (red.): *Helhed og splittelse – i kritisk tænkning og forkyndelse*. Aros Forlag, 2004.

Birgitte Hesselaa (f. 1944): cand. phil. i dansk, dramaturg, forfatter og medlem af *Peripetis* redaktion, har været knyttet til tv-teatret som dramaturgisk konsulent i en årrække, arbejdet som dramaturg på Det Kongelige Teater 1989-94 og været tilknyttet RUC og KU som ekstern lektor i dansk litteratur og dramatik. Hun har skrevet en række artikler og værker om litterære og dramaturgiske emner. Senest *Det dramatiske gennembrud. Om nybruddet i dansk dramatik fra 1990'erne til i dag* (Gyldendal, KBH 2009).

Ordforklaring

Moralsk, ekstramoralsk, meta-moralsk.

Ifølge Eric Bentleys *The Life of Drama* (1964), handler tragedien altid om den ekstra-ordinære lidelse, og dét at døden er midt i livet. Der er ikke behov for en skurk, som der er i melodramaet. Den tragiske helt er en helte-skurk – det sidste på grund af sit fejlgreb (hamartia). Fejlgrebet kan være moralsk eller ekstra-moralsk.

Når det drejer sig om den moralske hamartia, er der tale om skyld og retfærdiggørelse.

Retfærdighed er i dette tilfælde et spørgsmål om, hvorvidt der er et rimeligt forhold mellem forbrydelse og straf. Der er altså mening i lidelsen.

I den ekstra-moralske hamartia forholder det sig modsat: Her gives ingen mening, og den dominerende følelse er ikke skyld men angst.

Meta-moralsk er den tragedie som på den ene side befinder sig inden for det moralfilosofiske felt (og er optaget af det gode og det onde), men på den anden side ikke er i stand til at udpege det gode/onde eller til at være handlingsanvisende.

Tragedier i Berlin

Volksbühne spiller Prometheus, Medea og Antigone/Elektra

af Tanja Hylling Diers

Agoraprojekt på Volksbühne

En omfattende ombygning af den snart 100 år gamle bygning, som huser Volksbühne am Rosa Luxemburg Platz, skulle finde sted henover forår og sommer 2009. Anden halvdel af sæsonen måtte derfor gennemføres på anden vis. HUSSCENOGRAFEN Bert Neumann udnyttede ombygningen til at skabe en midlertidig *Agora*. Den blev opført som en udendørs amfiscene på ydersiden af den smukke, monumentale bygning. Denne ufordelagtige situation for teatret blev således brugt til at skabe fordelagtige rammer om et teaterprojekt, der omfattede de tre tragedier: *Prometheus* af Aischylos, *Medea* af Seneca (efter Euripides) og *Antigone/Elektra* af Sofokles, samt komedien *Vögel ohne Grenzen* af Aristofanes, *Ein-Chor Stasimon – Polemik* og *Die Geschichte des Herrn Julius Caesar* – en ufuldendt tekst af Bertolt Brecht.¹

Denne artikel vil undersøge Agoraprojektet, mere specifikt de to tragedier iscenesat af henholdsvis Dimitter Gotscheff og Frank Castorf. *Prometheus* og *Medea* er iscenesat efter meget forskellige æstetiske koncepter henholdsvis med sproget som performativ kraft og tegn- og associationsoverflod efter postdramatisk forbillede. Undersøgelsen vil fokusere på iscenesættelseskoncepterne med henblik på at diskutere projektets status som et udviklende projekt i forhold til bestående teaterkonventioner, kulturel forståelse af forholdet mellem den tyske kultur og den antikke græske, samt relationen til et samtidig publikum.

Tragedietraditionen i Berlin – et historisk vue

Volksbühnes agoraprojekt bygger oven på en lang tysk tradition for at opføre græske tragedier, senest med et stort projekt på Deutsches Theater i 2006/07. Antikkenprojekter i denne kontekst definerer Erika Fischer-Lichte som scenearbejder:

[...], die das (Text-)Material des griechischen Theaters einzusetzen, um (1) die Grenzen des bestehenden Theaters zu überschreiten und neue Formen und Funktionen von Theater zu erforschen und zu erproben, oder (2) ein neues Bild der griechischen Kultur zu entwerfen, das auf unterschiedliche Weise auf die jeweils zeitgenössische deutsche Kultur bezogen werden kann.
(Fischer-Lichte 2007, s. 111)

I Fischer-Lichtes optik er det med andre ord afgørende for at kunne føjes ind under betegnelsen antikkenprojekter, at iscenesættelserne enten anvender (tekst-)materiale fra det græske teater til at overskride grænserne for det bestående teater med henblik på at udforske og

efterprøve nye former og funktioner inden for teatret eller at lave udkast til et nyt billede af den græske kultur, der på forskellig vis kan stå i forhold til eller spejle den samtidige tyske kultur.

Den første nævneværdige forestilling, som indleder denne tradition, er *Antigone*, der opføres 1841 i Hoftheater im Neuen Palais med Ludwig Tieck som dramaturg og Felix Mendelssohn-Bartholdy som komponist til korpartierne. Denne forestilling opfattes som en forløber for den naturalistiske tradition i Tyskland, som Meiningerne videreudviklede og perfektionerede. Det var ikke længere bestræbelsen på at efterligne en græsk iscenesættelse mest muligt, der var i centrum, men derimod en transformation af de bedste elementer mod en samtidig forståelse med samtidige kunstneriske midler og teknikker. Teatret havde dermed opnået en rolle som medie for *kulturel erindring* (*kulturelles Gedächtnis*) (Fischer-Lichte 2007, s. 114).

I 1910 og 1911 opfører Max Reinhardt *König Ödipus* og *Orestie* i Zirkus Schumann som en del af sin vision om at skabe et nyt folketeater, der kunne bringe teatret tilbage til det *festlichen Spiel*, som er dets egentlig bestemmelse (Fischer-Lichte 2005, s. 13). Han kalder det *das Theater der Fünftausend* (de femtusinds teater). Reinhardts projekt skiller sig ud i kraft af, at det formåede at bryde med hidtidige teaterkonventioner og følge avantgardens ideer om, at det borgerlige illusionsteater skulle afvikles og et nyt reteatraliseret teater opstå. Skellet mellem scene og sal blev ophævet, og følelsen af at være en del af en samlet masse på tværs af sociale skel blev det primære. Det elitære og det folkelige nærmede sig hinanden, og en fænomenologisk effekt var næsten uundgåelig i det cylindriske rum, hvor mange hundrede performere agerede til tider som vilde i et tilnærmelsesvist arkaisk og dionysisk antikkenunivers. I forbindelse med Olympiaden i Tyskland i 1936 blev et stort antikkenprojekt gestaltet. Den direkte forbindelse mellem de antikke græske idealer og det tredje rige blev klart fremstillet og fungerede som en art legitimering af rigets ideologiske fundament. Leni Riefensthal koreograferede tændingen af den olympiske flamme som startskud på olympiaden (Fischer-Lichte 2007, s. 122) og Lothar Mützel² iscenesatte *Orestie* på Staatlichen Schauspielhaus. I denne iscenesættelse var den tredje del af trilogien (som fx Reinhardt helt havde fjernet) helt central. Den samfundsmæssige vending – fra mord og hævn som styrende principper i første og anden del til en civilisering gennem Orestes rettergang i tredje del – blev tolket som en parallel til den udvikling og genrejsning, som Tyskland ønskede at opnå efter første verdenskrig og Weimarerrepublikken, og som nationalsocialisterne gjorde det til deres mål at opnå.

I 1970'erne startede Schaubühne am Halleschen Ufer et antikkenprojekt, hvor Klaus Michael Grüber iscenesatte *Die Bakchen*, som blandt andet involverede levende heste, en fejmaskine med fægteklædte førere, og desuden demonstrerede en meget undersøgende tilgang til sproget. Denne forestilling markerer Fischer-Lichte som afslutningen på den tradition som blev påbegyndt i 1841 med *Antigone*, hvor teatrets rolle er en art medskaber af *kulturel erindring*, forstået som en identificering af det antikke Grækenland som forbillede for den tyske kultur. I *Die Bakchen* dyrkes det flertydige og det splittede, og kultur og tradition fremstår på baggrund heraf som ustabile og flygtige størrelser. Fischer-Lichte argumenter

for, at teatret står overfor en ny udfordring i forhold til at overkomme denne nye ustabile forståelse af kultur.

De berlinske antikkenprojekter har vist sig anvendelige som materiale til at fremføre de til forskellige tider herskende ideologier, eksperimenter mod at udvide teaterbegrebet og som spejlingsredskab for den samtidige kultur gennem de forskellige historiske græske idealer. Men hvis vi accepterer Fischer-Lichtes påstand om, at disse veje ikke længere er farbare for teatret, hvordan kan de græske tragedier så fortolkes, og hvordan gribes det helt konkret an i 2009?

I *Theatre, Sacrifice, Ritual – Exploring Forms of Political Theatre* (2005) kommer Fischer-Lichte på baggrund af sociologisk forskning i overgangsritualer og kulturevolution frem til den pointe, at det transitoriske fællesskab³, som en teaterforestilling kan skabe, har ændret karakter mod slutningen af det 20. århundrede, således at det i dag adskiller sig fra det hypnotiserende, fysisk påvirkende fællesskab, som fx Reinhardts forestillinger skabte. Teatret tilbyder et fællesskab, hvor den enkelte har frihed til at vælge til og fra, og som ikke kræver en fælles ofring eller enighed (Fischer-Lichte 2005, s. 256ff). Det er med afsæt i dette perspektiv interessant at undersøge, hvilke former for fællesskab agoraprojektet som helhed producerer.

Agoraen

De tidligere nævnte forestillinger blev alle spillet indendørs i teatersale. Det faktum, at Volksbühne valgte at placere deres antikkenprojekt udendørs, er derfor automatisk en pirrende forskydning. Scenen, *Agoraen*, blev annonceret⁴ som et sted midt i byen, hvor folket kunne mødes, hvor græske tragedier kunne udspilles, og hvor et demokrati kunne rodfæste sig. Dvs. på linje med den funktion, som agoraen havde i antikkens Athen, hvor tragedierne under Dionysosfestivalen blev spillet før et egentligt amfiteater (Dionysosteatret) blev bygget ved Akropolis ca. 400 f. Kr. Ser man på denne agora anno 2009 midt i Berlin står det klart, at den ikke fremstår som et åbent og tilgængeligt rum, hvor handelsliv, politisk liv og en egentlig bykerne har sin naturlige plads. Derimod mødes den forbipasserende af de retorisk stærke og mystificerende gloser: "Who let the dogs out?", der er påklistret den lyse træfacade.

Det annoncerede åbne rum er vendt ind mod teaterfacaden, hvilket gør det svært tilgængelig for bylivet og folket i Berlin. Men når billetten er købt og dørene slået op, åbner der sig en labyrintisk vandring ind under tribunerne, man udstyres undervejs med siddeunderlag, tykke tæpper og regnslag. Stærkt belæsset træder man ind i selve agoraen. Her slår det én, hvor smuk bygningsfacaden egentlig er, og man når måske endda at overveje, hvorfor man ikke har bidt mærke i det før nu. Publikumstribunen omkranser den søjleprydede stenfacade med de fire døråbninger i en halvcirkel. Scenerummet udgøres af en buetformet stenscene, et par stentrin og det sandbeklædte underlag, som adskiller selve scenen fra publikumstribunerne. I hver side står tre metalcontainere stablet oven på hinanden forbundet med trapper. Højt oppe blaffer den blå himmel. Det er endnu lyst og fuglesang, en sirene i det fjerne og larm fra den trafikerede Torstrabe når ens ører i det forventningsladede tidsrum, som på sin vis danner intro til forestillingerne.

Agoraen udgør en forventningsfuld ramme om forestillingerne, men bliver disse forventninger indfriet? Hvordan kan man forsvare argumenter for et folkeligt og demokratisk forum med forbillede i det antikke Grækenland, når Agoraen ikke er tilgængelig for byens borgere og udskældt af de lokale beboer, der ønskede scenen lukket pga. lydgener.

Ingen af tragedierne havde tænkt selve publikumsaspektet aktivt ind i forestillingsæstetikken. Den øgede kontakt i det lyslevende teaterrum, hvor publikum frem for at fremstå som en masse kan identificeres som en samling af individer forbliver et uudnyttet potentiale. En udnyttelse af den nære kontakt mellem scene og sal er oplagt og overvejelser af konceptuel karakter en nødvendighed. Scenerummet fungerer ikke som et sted for demokratisk udveksling, og selv om det var muligt at nyde en fadøl, ryge en smøg under forestillingerne, tale med naboen eller udvandre, så var det yderst sjældent, at nogen benyttede muligheden. Potentialet for et usædvanligt fællesskab stod således uudnyttet hen. Et stereotypt adfærdskodeks for publikum blev bekræftet og reproduceret. Der var med andre ord muligvis en retorisk italesættelse af et folkeligt og ligeværdigt scenerum, men de traditionelle teaterkonventioner herskede både, hvad angik kontrakten mellem spillere og publikum og selve forestillingskonceptet. Og det lokale byliv var altså heller ikke parate til at gå med på agora-idéen.

Hvordan fortolker man en tragedie?

Det synes fornuftigt, endsiige nødvendigt, at stille sig selv nogle spørgsmål angående, hvilke problemer nyfortolkning af klassikere medfører generelt og græske tragedier i særdeleshed. På tysk jord er traditionen for det akademiske og teoretiske felt stærk, hvad tragediefortolkningsskoler angår. Den tyske kunsthistoriker og arkæolog Johann Joachim Winkelmann, der i 1755 udgiver skriftet *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, har haft en usammenlignelig betydning for den antikke kunsts status i Tyskland (og store dele af Europa). I skriftet plæderer han for, at det ypperste inden for kunsten (her mener han hovedsagelig billede-/skulpturkunsten) er opnået allerede af de antikke grækere, idet grækerne har været i stand til at indkapsle den største skønhed, naturen har kunnet gestalte, i deres kunst og endda forskønne den mod det tilnærmelsesvist guddommelige. Denne kunst er i princippet uefterlignelig, idet den natur- og kropsskønhed, som omgav grækerne ikke længere er tilgængelig. Winkelmanns samtidige kunstnere kunne efter hans mening kun opnå den forhåbning at være i stand til at forstå den "edle Einfalt und stillen Gröbe" (Winkelmann 2007 (1969), s. 25), som de græske værker besad, og forsøge at efterligne denne ophøjede kunst, der udmærkede sig ved sin skønhed og fuldendthed. Det Winkelmannske ideal bliver det normsættende også i forhold til tragedieiscenesættelser helt frem til slutningen af det 19. århundrede og har stadig op i det 20. årh. haft en vis gennemslagskraft.

I 1872 udgiver Friedrich Nietzsche det skandaløse værk *Die Geburt der Tragödie – aus dem Geiste der Musik*, som forsøger at gøre op med det Winkelmannske billede af den antikke græske kultur. Dette lykkedes ikke umiddelbart, da det vækker forargelse, at han beskriver den antikke kultur som en primitiv og lystbetonet kultur. Samtiden er heller ikke modtagelig

overfor Nietzsches tanker om en opløsning af individet og vending i kulturen mod ekstase og destruktion (Fischer-Lichte 2005, s. 18). Men med avantgardens indtog på kunsts scenen og et generelt opgør med det romantiske, biografiske og historiske kunsts syn vinder hans fortolkning af den græske tragedie som en form for ur-kunst indpas, hvor de gensidigt modsatte men afhængige kræfter – det apollinske og dionysiske – eksisterer. Det han tilføjer til billedet af det antikke Grækenland, og som afføder så hård en kritik, er fremstillingen af den aggressive og destruktive dionysiske kraft i den hidtil så ædelt og guddommeligt fremstillede græske kunst. Han deler skaberkraften i to – en hævnøgende, lidenskabelig, uorganiseret dionysisk kraft og en harmonisk, skøn og formfuldendt kraft, der med hans formuleringer »som et drømmens slør dækker for det dionysiske blik på verden« (Nietzsche 2007(1993), s. 27-28). I midten af det 20. århundrede bliver også antropologiske og religiøse perspektiver og interessen for det græske teaters forbindelse med kultiske og rituelle handlinger centrale for fortolkningen og iscenesættelsen af de antikke tekster.⁵

Fischer-Lichtes peger på (som ovenfor nævnt), at der i nyfortolkningen af antikke klassikere bør ligge et ønske om at skabe noget nyt og ikke en reproduktion af tekstens historiske kontekst; iscenesættelsen bør tilstræbe at skabe et anknytningspunkt til samtiden for derved at skabe et udsigelsespunkt, der kan forme den kulturelle forståelse af vores egen tid gennem den historiske tekst. Oliver Taplin påpeger med afsæt i de levne, vi har fra antikken, bemalinger på potter og krukker, at det springende punkt er *oversætteligheden*. Han peger på det enorme og stort set uudnyttede potentiale, som vasemalerier giver kunstnere til at udvikle nye visuelle koncepter. Udfordringer i forhold til iscenesættelser af antikke værker ligger i at finde en interessant og tidssvarende måde at oversætte forskningen på området, ikke ved at skabe et 1:1 forhold, men derimod ved at udarbejde den rette oversættelse af fakta og blande dette med samtidens teatral udtryk (Taplin 2007, s. 33). Matthias Dreyer peger på *fremmedheden* som et uomtvisteligt grundvilkår for tragediefortolkning. Han kommer frem til tre primære strategier, som er blevet anvendt i forhold til forvaltningen af denne fremmedhed. Iscenesættelserne kan være et instrument for forskydning af nære historiske problemstillinger til et fremmedgjort univers i form af en art politisk Lehr-Theater. De kan tjene som arne for at diskutere og sammenstille fremmede kulturer med den samtidige kultur, og endelig som en undersøgelse af et historisk potentiale, der kan nytænkes i samtidens ramme (Dreyer 2007, s. 157).

Antikkens sprog, myter og forståelseshorisonter er forudsætningskrævende, og derfor er en 'oversættelse' nødvendig for at overkomme tragediens grundlæggende fremmedhed for mennesket anno 2009. Et krævende publikum, der vil udfordres, når det går i teatret og samtidig have bud på, hvordan den kulturelle splittelse i samfundet kan overkommes. Analysen af de to tragedier *Prometheus* og *Medea* vil være centreret omkring følgende punkter: Hvordan kommer fremmedhed/oversættelighed til udtryk? Hvilke grækenlandsbilleder citerer og producerer forestillingerne, og hvordan skabes forbindelse til samtiden? Hvordan forholder forestillingerne sig til teater-/kunstkventioner, og er der forsøg på brud og/eller udvikling?

Prometheus: myte og grækenlandsbillede

Tragedien *Prometheus* af Gotscheff handler om titanen Prometheus, der er ildens gud. I en akt af kærlighed til mennesket skænker han dem ilden. Denne handling gør Zeus rasende, og han straffer Prometheus ved at lænke ham til en klippe og lade en ørn spise hans lever til evig tid. Tragedien er tilskrevet Aischylos, der som bekendt indførte den anden skuespiller samt delte teaterrummet mellem skuespiller og kor. Forestillingen indledes med dæmpet græsk musik strømmende ud af tribunehøjtalere. Musikken er ubestemmelig men genkendelig og leder tankerne hen på charterferie og dertilhørende stereotype fremstillinger af græskhed. Denne græskhed går i spænd med det visuelle udtryk i programhæftet, som prydes af billeder i klare farver af ganske almindelige badeferiegæster i noget, der kunne være 1960'ernes Grækenland. Den let tilgængelige og publikumsvenlige stil fortsættes i prologen, der foregår som en formidrende kor-intro. De fem mænd står samlet og fremfører en kort, mere eller mindre simultan, forklaring af Prometheusmyten akkompagneret af lattervækkende og meget simple gestiske fagter. Max Hopp som spiller Prometheus har en stærk maskulinitet. Han fremstår som en kraftkarl. Han er i modsætning til de andre spillere konvertibel med et historisk græsk mandeideal. Over for de genkendelig græske koder står teksten og sproget som fremmedgørende elementer. Gotscheff har valgt at bruge Heiner Müller og Peter Witzmans oversættelse, hvilket ikke betyder forståelighed, men snarere ordkunst. I programhæftet er der trykt tekster af fx Karl Marx, Theodor Adorno og Herman Melville m.fl. Den umiddelbare forbindelse til forestillingen synes ikke klar eller gennemskuelig. Det er således ikke på det sproglige niveau, at der er gjort forsøg på at skabe en oversættelighed. Der er snarere stræbt efter en fremmedhed.

Prometheus: sprogkamp i den akustiske arena

Det scenografiske koncept er minimalistisk – rummet er rensat på nær en høj gulmalet pæl boret ned i sandet og et containertårn i hver side. Det tomme og meget store rum skaber et klart fokus på mellemrummet og den meget sporadiske kontakt mellem spillerne. Tegntætheden i Hans Thies-Lehmanns betydning er forsvindende lav, hvilket skaber plads til et iscenesættelseskoncept⁶, hvor sproget og det akustiske rum er i centrum. Det er i udvekslingen af ord og lyd, at den egentlige interaktion mellem aktørerne foregår. Sproget råbes ud, smages på og repeteres i små remser, hvorved selve den semantiske betydning til tider forsvinder. Der spilles så og sige på alle niveauer efter en vertikal kommunikationsbevægelse, der indikerer en guddommelig instans i tragedien; øverst på taget af Volksbühnebygningen skriger Io sin smerte ud (måske med henvisning til hendes grumme skæbne, som forvandlet ko efter en affære med Zeus). På de to containertårne troner de to halvguder, Okeanos og Hermes, hvorfra de udgyder deres budskaber fra guderne. Deres ophøjede position i forhold til Prometheus og enkeltmandskoret, som begge har deres bevægelsesrum begrænset til jordniveau, underbygger den vertikale verdensorden. De monologisk forklædte dialoger spændes således ud i et stort akustisk rum, som med hjælp fra den bagvedliggende stenbygning skaber en kraftig effekt, der understreger sprogets performative kraft. Et performativt sprog i Austinsk forstand, der gør noget og afføder effekter. Prometheus lænkes aldrig til klip-

pen, men med sproget som hovedaktør smeder Hefaistos de lænker, som stykket igennem holder Prometheus i sin fortvivlelse og vrede mod Zeus. Sproget er forestillingen igennem det våben, hvormed tragediens magtkampe kæmpes, både gennem fysiske artikulatoriske kraftudgydelser og som performative aktioner.

Medea: kaos mellem Krim og Kolchis

Medea af Castorf efter Senecas tekst fremstiller i modsætning til Euripides en Medea, der er hævntrøstig. Med nydelse gennemfører hun mordene, hvorefter hun kaster de afhuggede hoveder af sine børn for fødderne af Jason. Tematiseringen af at være i sine følelsers vold kan måske legitimere, at tekstbidder fra Alexander Kluges tekst "Heidegger auf der Krim"⁷ klippes ind i den fortløbende Seneca-tekst. Kluges tekst handler om den uansvarlige og umenneskelige behandling af jødebørn under anden verdenskrig. De to tekster monteres side om side uden noget egentligt skift i toneleje eller fremføringsprincip i en parataktisk tekststruktur. Castorf skaber således en form for forbindelse mellem de forbrydelser, som foregik i Tyskland på østfronten under anden verdenskrig, og den antikke myte om den vilde kvinde. Hun forlader sin familie i Kolchis i Lilleasien efter hun har hjulpet Jason med at vinde det gyldne skind fra sin far og har myrdet sin bror ved at skære ham i småstykker og kaste ham ud fra det skib, som hun og Jason flygter på. I Korinth oplever hun imidlertid ikke det lykkelige liv med Jason, hun havde håbet på. Hun vælges fra til fordel for kong Kreons datter.

På stenscenen op mod facaden er et telt i groft mørkt stof placeret. Det viser sig senere at være fyldt med tæpper, puder, fade og endda et fjernsyn. Ved siden af er en lille ild i gang i en jerngrill. I sandet ligger plasticaffald: poser, flasker og legetøjsplastikslanger. Et urent, rodet og tilfældigt billede af en lejr, måske en flygtningelejr, måske nomadelejr i mellemøsten. Jason bærer turban, og Medea (og hendes to skygger) er klædt i stramme benklæder, 'arabiske' tørklæder og halsbrækkende høje stiletter. Det lossepladslignende sandstykke skaber en opløftende farlighed på scenen, og de harmløse plastikslanger synes både at være en ironisk kommentar til denne farlighed samt henviser til de illustrationer på lertøj fra antikken, hvor Medea er afbilledet med slanger eller drager, oftest spændt for den vogn, hun flygter væk i, efter hun har dræbt sine børn. Disse slanger/drager har forskellige betydninger, men associeres vanligvis med beskyttelse, angreb, frygt og hævn (Taplin 2007, s. 36). Det scenografiske udtryk er med andre overfyldt af tegn, og associationsmulighederne er følgelig uoverskuelige.

Medea: dionysisk rus og fremmedhad

Vi ser hos Castorf en aggressiv og let antændelig Medea, der stort set ikke viser hverken kærlighed eller ømhed. Det er en Medea, som taler et fremmedsprog og som taler tysk med accent. I forestillingen har hun to skyggefigurer (i burkalignende dragter og blodtørstig gedeslagter), hvorigennem hun agerer magiudøvende heks for til slut at blive en koldblodig børnemorder. Medea er ikke gjort sympatisk, hun er snarere blevet forbundet med den fremmede (som hun jo også er ifølge myten). Hun lever vores frygt om de fremmede ud.

Hun bekræfter, at de fremmede *er* barbariske, de *har* ingen moral, og de *nyder* at slå ihjel. Fremmedhed og forbrydelser flettes sammen gennem myte og Kluges tekst.

Men selv om Castorf ikke går efter at fremstille psykologiske figurer, og man har svært ved at identificere sig med karaktererne, så sprudler forestillingen af liv. Castorf udnytter sin friluftsscene til bogstaveligt talt at skabe et gedemarked, hvor de udvendige skuespilpræstationer bruges til at skabe en befriende komik, næsten over i det slapsticklignende. Rammerne udnyttes også til at skabe en realitet midt i fiktionen i form af virkelige materialer blandet med fx de førømtalte plastikslanger. Brugte plastikposer, et brændende og rygende bål, levende geder og en meterlang økse bliver meget virkelige, når de sættes op imod helt artificielle genstande som en plastikkylling, et afhugget hoved i skum og spruttende gnister, der skal forestille magi. Forestillingen arbejder således med en vis amatøragtighed. Det tilsyneladende upræcise spil, de påfaldende ofte glemte replikker fra Kreon, og den halsbrækkende færd over sandet skaber en større sårbarhed, som kommunikerer direkte med publikum. Den 'fremmede' tragedie er dermed blevet forståelig uden at blive entydig og flad. Nogle elementer er oversat for os, andre forbliver fremmede tegn.

Scenen er som en markedsplads med liv og leben. Der er hele tiden en handling i gang og en karakter med en mission. Det er en agora, som syder. *Medea* af Castorf dyrker det livfyldte og dødshigende. Det dionysiske i tragedien spilles ud gennem de maniske Medeaer, og enhver antydning af apollinsk skønhed punkteres. I slutscenen har Medea-skyggerne fået fodlange guldkjoler og guldmasker på og bærer hver en fakkelt, mens de langsomt skrider yndefuldt rundt på scenen som dødsånder/-engle. Dette apollinske billede af en jonisk og dorisk søjle bærende på olympisk ild overdøves og gennemhulles af en deklamerende fremsigelse af noget Kluge-tekst, der næsten er så moraliserende, at det ender med at kamme over. Associationsoverfloden reduceres til et entydigt budskab. Forbindelsen mellem fortiden og nutiden bliver med den insisterende deklamation af Kluges budskab en påduttet og belærende morale, som man som publikum har svært ved sluge.

Konklusion

De to tragedier er iscenesat efter forskellige dramaturgiske principper: sproget som performativ kraft hos Gotscheff og postdramatisk tegn- og associationsoverflod hos Castorf. Billederne af Grækenland, græskhed og antikken er mange, især synes de genkendelige associationer til charterferie til skabe en vedkommende og forståelig reference, der punkterer det højtidelige i tragediegenren på en forfriskende måde. Samtidig afskriver dette billede af græskhed den idealiserede position, som antikken har haft i Tyskland. Det er ikke entydigt klart, hvordan tyskeren eller europæeren anno 2009 skal spejle sig i forestillingerne og deres iscenesættelse af de antikke tragedier. I *Medea* er der fremmedhad/racisme og ansvarlighed i spil, hos Gotscheff synes den direkte kulturelle kobling at fortabe sig i sprogspil og et rensat allegorisk rum. Agoraprojektet som helhed står svækket, fordi en egentlig publikumsstrategi ikke er indarbejdet – meget potentiale, hvad angår rummet og kontakten til og imellem publikum, står uudnyttet hen. Det folkelige projekt forbliver mestendels et postulat. Og det

var netop i forhold til rummet og publikum, at det største potentiale i projektet lå. I forhold til udvikling af teateræstetik er projektet overraskende fattigt – både Gotscheff og Castorf holder sig til deres vanlige æstetiske koncepter. Afslutningsvis må Volksbühne dog roses for sin løsning på ombygningsproblemet, også selv om projektet ikke når tidligere antikkenprojekters kunstneriske kvalitet, banebrydende teaterkoncepter eller kulturelle milepæle.

Litteratur

- Burkert, Walter: *Homo Necans: Interpretationen Altgriechischer Opferriten und Mythen*, de Gruyter, Berlin, New York, 1972.
- Dreyer, Matthias: "Fremde Zeit – Aufführungen der Perser und die historische Distanz", in E. Fischer-Lichte und M. Dreyer (Hrsg.): *Antike Tragödie Heute*, Henschel, Berlin, 2007.
- Fischer-Lichte, Erika: *Theatre, Sacrifice, Ritual – Exploring Forms of Political Theatre*, Routledge, New York, 2005.
- Fischer-Lichte, Erika: "Sinne und Sensationen – wie Max Reinhardt das Theater neu erfand", Koberg, Stegemann und Thomsen (Hrsg.): *Max Reinhardt und das Deutsche Theater*, Henschel, Berlin, 2005.
- Fischer-Lichte, Erika: "Berliner Antikenprojekte - 150 Jahre Theatergeschichte", in: Fischer-Lichte und M. Dreyer (Hrsg.): *Antike Tragödie Heute*, Henschel, Berlin, 2007.
- Girard, René: *Das Heilige und das Gewalt*, Fischer, Frankfurt am Main, 1994. (La Violence et la sacré, 1972).
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatic Theatre*, Routledge, London & New York, 2006.
- Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie – oder Griechentum und Pessimismus*, Reclam, Stuttgart, (1993) /2007.
- Taplin, Oliver: "Bild und Bühne", in E. Fischer-Lichte und M. Dreyer (Hrsg.): *Antike Tragödie Heute*, Henschel, Berlin, 2007.
- Winkelman, Johann Joachim: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Reclam, Stuttgart, (1969) /2007. <http://www.volksbuehne-berlin.de>

Noter

- 1 Alle tre tragedier blev genopsat i den ombyggede Grobes Sal og spillede fra december til foreløbig April.
- 2 Lothar Müthel (1896-1964) var skuespiller og instruktør indenfor film og teater. Var elev på Max Reinhardt skuespillerskole i Berlin og var leder af Burgtheater in Wien fra 1939 til 1945 (indtil Anden verdenskrigs afslutning).
- 3 Liminalitetsteorier baseret på Arnold Van Gennep og Victor Turners antropologiske studier.
- 4 <http://www.volksbuehne-berlin.de/deutsch/volksbuehne/textel/>.
- 5 Walter Burkert *Homo Necans: Interpretationen Altgriechischer Opferriten und Mythen*, de Gruyter, Berlin, New York, 1972 og René Girards *Das Heilige und das Gewalt*, Fischer,

Frankfurt am Main, 1994. Disse skrifter affødte en opblomstring af tragedieiscenesættelser i bl.a. Tyskland.

- 6 Gotscheffs *Die Perser* (2006) på Deutsches Theater, der af Theater Heute blev valgt til årets tysksprogede forestilling, er iscenesat efter et koncept, der ligner *Prometheus*. Scenografien er minimalistisk, og en gulmalet mur, som kan dreje, deler scenerummet. Dialog og interaktion er begrænset, og koret udgøres af en enkelt person. Der er tale om et enkelt, men klart dramaturgisk koncept, hvor sproget og talen, deres melodiske og poetiske egenskaber står i centrum.
- 7 Fra Alexander Kluges *Chronik der Gefühle*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2000.

En forestilling om forstillinge.

Lars Noréns iscenesættelse af *Ordet* (2008)

Af Annelis Kuhlmann

Skuespillet *Ordet* af Kaj Munk er en fortælling om mirakuløs opstandelse. Litteraturforskeren Erik Skyum-Nielsen har kaldt *Ordet* »en multidimensional metafor« (Lykke, 2004, p. 87 ff.), og denne mangetydighed kunne aflæses i *modtagelsen* (eller afvisningen!) af Lars Noréns iscenesættelse af Kaj Munks skuespil som moderne mirakelspil. I det følgende analyseres *Ordet* med fokus på hvordan miraklet blev iscenesat med en tragisk undertone, og hvordan dette blev mødt i en teaterkritisk kulturkontekst.

Den teatrale rammesætning

Ordet er forholdsvis kendt for danske teatertilskuere og teaterkritikere, og der eksisterer således en forventning om, hvad *Ordet* er, skal og kan. Netop derfor er det værd at se nærmere på forestillingens temaer Noréns meget omtalte iscenesættelse, vist på Det Kongelige Teater fra april til juni 2008 (Skuespillet fra 1925 blev første gang iscenesat af selveste Fru Nansen på Betty Nansen Teatret i 1932 under titlen *I begyndelsen var Ordet, en nutidig legende*. Siden er det blevet sat op på forskellige scener i Danmark og i udlandet, ligesom der eksisterer to filmatiseringer (Austad 2008, p. 65)).

Hvis man skal se på tekstens udsigelse som en replik til vor tids kulturelle kontekst, viser der sig to problemfelter.

På den ene side et, der har med *kanon* at gøre. Fra politisk hold er der lanceret en kulturkanon, der fremhæver bestemte selvforståelser som en del af et større nationalt identitetsprojekt. Under kategorien scenekunst indgår Carl Th. Dreyers filmatisering af *Ordet*.

På den anden side et, der har at gøre med vores aktuelle vanskeligheder omkring et meget centralt tema i stykket; den vanskelige multikulturelle sameksistens. – set i forhold til, at miraklets mulighed.

Kanoniseringen af den kulturelle arv i forhold til *Ordet* sat over for stykkets tema om sand tro har forbindelse til en forventning om *sandhed i kunst*, når vi ser på stykkets modtagelse. Sandhed i kunst er kontroversielt i en postmoderne tidsalder, men ikke desto mindre er det heri, vi faktisk finder det egentligt tragiske i *Ordet* som opsætning. Den æstetiske distance mellem figurerne på scenen genspejlede sig forskudt i publikums holdning til den aktuelle fortælling på scenen. Minimalismen på scenen matchede ikke forventningerne om den Morten Korch-realistiske folkekomedie, som Kaj Munks stykke rummer især i de to første akter.

I det følgende vil jeg undersøge forestillingens *teatralitet*, dvs. den måde hvorpå teaterforestillingen udøver sit teatersyn. Med andre ord: Hvordan er Noréns iscenesættelse af

Ordet teater? Og hvordan kan den bestemems som genre? Hvis miraklet er centralt, hvorfor bliver det tragiske da så tungtvejende i den reception, som forestillingen endte med at få? Hvad er det for en teaterbegivenhed, der foregår i det kongelige skuespilhus, når den svenske iscenesætter Lars Norén tager fat på scenekunst i den danske kulturkanon? Er den egentlige begivenhed snarere den ignorerende skepsis, der ses så snart en international kapacitet fra nabolandet rører ved dansk arvegods? Der er noget råddent ...

I en søgen efter opsætningens egenart fokuserer jeg på det, der enten *ikke er* eller *ikke virker* hverdagsligt i det sceniske udtryk. Det vil her i praksis sige, forestillingens ikke-hverdagslige brug af tid, rum (scenografi) og handling, herunder personernes forhold til replik og bevægelse. Det er således forestillingens udtryk på teatrets præmisser, som jeg undersøger. Det, der fremstår som *arrangeret virkelighed*, åbner for en synliggørelse af det distance-rede, det fremmedartede og sære.. Udsigelsen i denne form for virkelighed giver et indblik i Noréns udlægning af genren.

Det har været iscenesættelsens pointe at benytte hhv. den 6-7-årige Maren og hendes onkel Johannes (der er mentalt forstyrret) som eksponenter for et irrationelt og åbent syn på verden som et sted, hvor alting faktisk kan ske. Hermed bliver der sat en ramme i form af en naiv og irreal drømmeverden, der forekommer at være mere real og sand, end den fysiske »forstillede« verden er for det rationelle og oplyste menneske. Med denne tilgang in mente kan vi se *det mirakuløse* som et centralt begreb i Lars Noréns iscenesættelse af *Ordet*, sådan som det fremgår set med Johannes' og Marens øjne, der indrammer kvinden og moderen Inger som en personifikation af *das ewig-weibliche* i evigkærlighed.

Ordet er indrammet af to situationer med barnet i centrum. I åbningsbilledet ser vi Maren trave rask og målrettet af sted på den næsten tomme scene. På et stort lærred i baggrunden står *Ordet* skrevet med en barnlig sårbar skrift, der på sin egen måde mimer åbningen af Carl Th. Dreyers filmatisering af *Ordet*. Maren kaster jævnligt et blik på ordet og »skriften på væggen« styrer, hvordan hendes handlingstegning staver »Ordet«. Tilskuerne blev umiddelbart så optaget af at afkode, hvordan Maren kropsliggør linjen i ordet, at de selv begyndte at pege skriften ud og tegne den i rummet med armen, i takt med Marens handling. Det visuelle og kinæstetiske blev herved til en nøgle, der skabte forbindelse mellem den voksnes tilskuerblik og den barnlige ytring af ordet. Temaet ytringsfrihed blev på denne måde en del af iscenesættelsens undertekst og en væsentlig del af dette anslag. Tilskuernes måde at udpege skriften på afstedkom en indlevet genkendelse dels af ordet, dels af længsel efter at blive fri til at være en del af miraklet. Situationen gentog sig alle tre gange, jeg så forestillingen, og dermed var forestillingens anslag om mirakler mellem mennesker i hverdagen (på et teater) også på sin egen blide lavmælte måde trukket frem i forestillingens ramme som central for forestillingens udsigelse. Der opstod næsten en forførelse af tilskueren ind i barnetroen og helt ind i tragediens store spørgsmål om livet og døden.

Rammen om forestillingen bliver til sidst lukket med et stort projiceret nærbillede af Marens tankefulde blik. Det er et blik, der ser med distance på miraklet i forestillingen. Derpå transformeres der til to musikalske slutakkorder, som om en magisk drømmefortælling på storfilm var forbi. Iscenesættelsen viser altså udsigelsens dobbelte ramme i form af

konfrontationen mellem barnets konkrete reale tro og de fiktionslag, der tillader miraklet at ske. Det er tankevækkende nok i denne dobbeltramme, at receptionen af Noréns iscenesættelse tilsyneladende er stået af.

Rammesætningen er holdt helt i nostalgisk-varme brunlige/sort-hvide nuancer, der både giver minder om Carl Th. Dreyers film, men som også skærper oplevelsen af det universelt genkendelige i barnets krop og blik. Denne varme står i kontrast til scenografiens stramme design. Iscenesætteren har etableret en reference til det, vi forestiller os om barnets urokkelige tro på fortællingen om det magiske og mirakuløse. Hvad dette iscenesættelse greb konkret betyder for den enkelte tilskuer, kan jeg naturligvis ikke give et dækkende svar på, men iscenesættelse grebet synes med sin vision at etablere en vej til den del af forestillingens udsigelse, der handler om at tage barnets perspektiv »på ordet« og at turde gå ind i det perspektiv.

I denne rammesætning samler det andet store magiske moment i forestillingen sig omkring den sindssyge Johannes (Jens Jacob Tychsen), søn af Gamle Borgen (Henning Jensen). Johannes har mange replikker, hvor han taler i Bibelcitater. De andre figurer benytter i større eller mindre grad også en bibelsk sprogbrug til på forskellig vis at understrege, argumentere, føle, fordømme osv., (Piø, 1955). Johannes' sprog fungerer som talehandlinger, der ytrer uden at repræsentere, og disse ytringer overrasker i Noréns iscenesættelse af den sindssyge Johannes' italesættelse af det guddommelige, for her forekommer talen at være realistisk. Skuespilleren Preben Lerdorff Rye (1917-1995), der spillede Johannes i Dreyers film, talte med en næsten recitativisk stemmeføring i et unaturligt højt leje, hvilket understregede, at nok er Johannes' replikker lånte, men hans talemåder er også højt fremmedartede. For den generation, der har set Dreyers *Ordet*, ses Noréns fortolkning af det magiske i Johannes' replikker som en bemærkelsesværdig de-creation. Hos Jens Jacob Tychsens Johannes-figur var det stemmemæssigt ejendommelige træk nedtonet, så den anførte tale opnåede den modsatte effekt. Med en distancering til talen i den bibelske ordlyd blev der opnået en nærhed og intimitet, der ikke var introvert, men alligevel fremstod reduceret til en minimalistisk stilisering af ydre virkemidler. Det virkede skarpt klinisk i sit snit, fordi sproget her nærmede sig en normalisering. Resultatet var, at realismen hos den sindssyge faktisk var mere fremmedgørende end det minimalistiske spil, som flere af de andre figurer blev spillet med. Det betød, at det hverdagsligt genkendelige spil forekom fremmedartet.

Den markante løsning af de magiske øjeblikke i Johannes' nærvær på scenen står i skarp kontrast til den måde, hvorpå de indremissionske bønder taler i stykket, stærkt typefremstillet i Peter Skrædder (John Martinus), der prædiker vækkelse med from salvesfuld retorik og hans voldelige kone Kristine (Elsebeth Steentoft), der slår med salmebogen og taler som en politisk revolutionær. Deres stemmer i forestillingen klinger med overlagt hulhed næsten som absurd teater, hvor det egentlige indhold er en grotesk form. De hellige lyder mere sindssyge end Johannes, som til sammenligning er kommet til at lyde både nøgtern og normal.

Vi få en fornemmelse af instruktionens udsigelse gennem forestillingens ramme med barnets krop og blik i relation til en normaliseret Johannes, der med forbindelse til guddommelige kræfter udøver et mirakel. *Ordet* er i Noréns iscenesættelse blevet til et mysteriespil om *det mirakuløse*. Billedet af barnet og den sindssyge giver associationer til drømmen og

søvnens verden, en veden, som står i kontrast til den virkelighed, som bøndernes stramtsiddende trakasserier udspilles i. Hos de indremissionske bønder hersker forstillelse og fordømmende kontroludøvelse i så voldsom grad, at vi eksempelvis ser Anne og Kristine i militærisk eksercitsstil slå et smældende korsets tegn med deres knugede forklæder, når Peter Skrædder skal forsøge at overbevise Gamle Borgen om, hvorfor de to unge, Anne (Tilde Maja Frederiksen) og Anders (Jakob Cedergren) efter hans mening ikke kan få hinanden. Forholdet mellem de to slags liv, de to slags kærlighed, det tvetydige ord og spændingen i dobbeltrammesætningen af forestillingen medviker til, at tilskueren oplever Lars Noréns iscenesættelse som en kontrast til den historiske reception af *Ordet*.

Pagten med tilskueren

I tredje akt finder det centrale møde med Johannes og Lille Maren finder sted. De sidder helt fremme på forscenens kant, halvt ude i tilskuerens rum. Dette er i sig selv grænseoverskridende, eftersom der sker en blanding af de to slags rum i forestillingen: det magiske rum, som den rituelle rumforståelse udgør, og det relativt realistiske rum, som Kaj Munks skuespiltekst udgør. Marens og Johannes' position midt i prosceniumsrammen overskrider på en vis måde også iscenesættelsens ramme, der ellers balancerer på en skarp æg af komisk konkretisme og højtidelig patetisk poesi. Den stemning, der bærer deres møde og som præger blandingen af det konkrete og det poetiske, gør det klart, at døden er at foretrække som »frihed« frem for et slidsomt trællev. Johannes beretter for Maren, at det er bedre at have en Mor i himlen end på jorden. Maren svarer samstemmende og snusfornuftigt, og således indgår de to personer i denne placering en form for *pagt med tilskueren* om miraklet, som Johannes skal udføre med Inger, når hun dør. I pagten indgår det, at miraklet måske ikke nødvendigvis behøver at lykkes bogstaveligt i den reale rationelle version, hvis blot det kan lykkes i barnetroens verden. Det er denne version, vi som tilskuere oplever realiseret i flere tempi.

Pagten lægger op til en dobbeltaktion, hvor vi *ser* os forholde os til det godtroende menneskes naive åbenhed. Vor egen tilskuerskepsis bliver indforskrevet i forestillingengen som en del af det tragikomiske i *Ordet*. Miraklet sker således flere gange i forestillingen, f.eks. når Maren helt alene og fremme på forscenen lægger sin dukke til hvile og synger første strofe af N. F. S. Grundtvigs salme:

»Sov sødt Barnlille! / lig rolig og stille! / så sødelig sov, / som fuglen i skov, / som blomsterne blunde i enge! / Gud Fader har sagt: / Stå, engle, på vagt, / hvor mine de små er i senge!.

Dette udtrykker situationens klare her-og-nu-virkelighed for Maren, men det er samtidig også en forvarsling af, hvad der sker med moderen, nemlig at hun også skal sove sødeligt – og vågne igen. Allusionen til døden som fredfyldt søvn, bliver netop til mere end en allusion til barnets univers. Det er samtidig en besk kommentar til et konfliktfyldt liv blandt de levende.

I det lille optrin med Johannes lykkes det Maren at overtale Johannes til at udøve mirak-

let. Men Johannes fortæller ikke kun historien om den døde mor i himlen til Maren, han fortæller den også til tilskuerne fra den fremskudte placering på prosceniumskanten, og netop dette clash mellem dobbelte fiktionslag, hvor rampen er minimeret, og hvor der ikke er en entydig illusorisk fjerde væg til at afskærme fortællingen, medvirker til at gøre *Ordet* levende. Som tilskuere oplever vi at være særligt udvalgte og indviet til en bevægende optakt til, at miraklet må ske.

Forestillingens sceniske rum

Samtalen mellem Johannes og Maren finder sted med det store scenerum i Steffen Aarfings scenografi som baggrund. I al sin rensede fikcionalitet kunne scenerummet af løsthængende, nervøst bævende bræddelameller, og den teatrale virkning af dette åbne og tomme scenerum er, at der er plads til fortolkning for både skuespillere og tilskuere: Vi ser ingen Kristusfigurer på væggen; kun leen hænger som dødens rekvirit parat og vidner om overtroens symbolske død. Leen er samtidig også et arbejdsredskab for bønderne. Leen tager sin pris. Man hører nogen save i baggrunden:

Borgen: Det er Johannes, der saver.

Præsten: Saver?

Borgen: Han har en lille Stiksav derinde. De ved jo, Hr. Pastor, han tror, han er Haandværker. De har jo set ham, ikke?

Denne replikveksling ligger umiddelbart efter Ingers død, og man tænker uvilkårligt, at Johannes måske allerede er i færd med at bygge en kiste til hende. Det associative døds-rum etableres via synet af leen til lysen af saven. Det store nærmest tomme rum med den tyst vibrerende puls giver herved associationer til den åbne kiste, der ikke kan lukke døden inde, men lader lyset og livet få det sidste ord. Lysdesigneren Jesper Kongshaug har markeret rummet med en lysstribe i form af den ene halvdel af et kryds som en måde at tilkendegive, at døden må vige udenom dette rum, Den diagonale lysstribe i forestillingen bliver af central betydning, især når den markerer en særlig entré for personerne. Det kan være vigtige kærlighedsmøder mellem Inger og Mikkel, eller Borgens erkendelsestunge entré oven på barnebarnets sørgelige endeligt eller andre betydningsfulde entreer, der foregår midt i denne oplyste stribe.

Ordet udspiller på denne måde både sit kærlighedstema og sit dødstema i det samme dødens rum, der i Aarfings scenografi blev overvældet af lysets kraft. *Eros* og *Thanatos* finder herved et fælles teatralt rum i forestillingen. Denne udlægning skal ses i forhold til en understregning af det poetiske kærlighedsrum, som jeg omtalte det i udredningen af forholdet mellem Maren og Johannes.

Det sceniske rum omfatter således en art »realiteternes mirakler«, som man oplever det i rammen af både nærvær og fravær i hhv. Marens barneblik og Johannes' mentale forstyrrelse, sådan at Ingers gentagne replik i stykket blev til det umærkeligt stille credo, som afmystificerer miraklet i *Ordet*: »Inger: Jeg tror, at der sker mange smaa Mirakler rundt om i det stille

ogsaa i vor Tid, og Vorherre hører Folks Bøn; men han gør det saadan mere i det skjulte for at slippe for megen unyttig Ballade.»

Den første gang, Inger siger denne replik, er i begyndelsen af forestillingen. Mod slutningen af Noréns iscenesættelse af *Ordet*, hvor Johannes har vakt hende til live, gentager hun replikken som en genoplevelse af livet i erindringen. Gentagelsen hæver replikkens udsagn fra den konkrete virkelighed på scenen over i en eftertænkningens virkelighed, hvor den bliver et udsagn fra iscenesætteren til tilskueren om miraklet som et teatralt og eksistentielt anliggende. Man kan sige, at også miraklet - på linje med ordet - blev en flertydig metafor. – Jeg så det som udtryk for en måde at være til på i teatret, en måde at skabe liv på teatret, som peger på tilværelsen som dybt afhængig af mirakler. Så kan man diskutere om stykket er en tematisering af en bibeltro leveregel eller om det i ligeså høj grad kan udlægges som en bekendelse til kærligheden (til teatret som kunstart), der overvinder alt!

Det har slået mig, at realhistoriske og næsten fundamentalistisk kritiske læsninger af *Ordet* siden dets urpremiere på Betty Nansen Teatret i 1932 er blevet spejlet i stærke projiceringer og fortolkninger, som har villet dels stemple forfatteren som fascist, dels veje stykket på en religiøs vægt. I forestillingen så jeg disse omstændigheder som et dilemma, som iscenesætteren bevidst har villet artikulere og polemiserende skrive sig ud af. Der bliver benyttet et teatralt greb til at få en større *scenisk fortælling* ud af Munks skuespiltekst, hvorved det ømtålelige og tabubelagte i den kulturelle kanons politiske selvforståelse indirekte blev kommenteret som en del af opsætningens centrale dilemma om national kunstreception.

Kaj Munks tekst spiller på den autenticitet, som skyldes, at der på Munks tid fandtes modstridende opfattelser af Bibelens ord hos hhv. gtundtvigianerne og Indre Mission. Iscenesættelsen spiller på en autenticitet i flere rumlige æstetiske planer. Når vi læser skuespillet om Johannes, der opvækker Inger fra døden, er det fantastisk stærke billeder, der danser sig på nethinden, hvis man accepterer at gå ind i denne billedlige illusion. Men når vi ser dette på scenen, hvor dramatikerens ord omsættes til skuespillerkroppe, er det en anderledes og fysisk realitets historie. Her bliver det mirakuløse i opstandelsesmotivet en realitet, der som alt andet på scenen udspiller sig konkret og fysisk, og alligevel forbliver at være fiktion. Det mirakuløse indfinder sig i den iscenesatte atmosfære, som stykkets handling i forestillingen er omgivet af, og som teatralt er inddelt i nærværet og fraværet som to overordnede fiktionslag.

Til opstandelsesmotivets centrale forløb knytter sig den mest radikale performative handling i forestillingen, nemlig når Johannes siger: »[...] Og saa byder jeg, du Døde! I Jesu Kristi Navn: saa sandt Gud vil det: vend tilbage til Livet! Jeg siger dig, Kvinde: staa op!« Talehandlingens stil kendetegner den »nøgne« spillestil i forestillingen, hvor al ornamentik er skrællet af. Skuespillerne optræder i vidt omfang i rene handlinger, og der er kun meget lidt, som giver antydning af en illusorisk realisme. De står stille på scenen og benytter et langsomt tempo, hvilket har betydning for, at roen i forestillingen beforder det drømmespilsagtige, der præger de scener, hvor døden medreflekteres i figurerne og tilskuernes eftertanke.

Der er en koreografisk stramhed over spillet, som trækker forestillingen over i et ritualiseret handlingsmønster. Figurerne har næsten ingen fysisk kontakt på scenen; der er en

smule intimitet i kærlighedsrelationerne, men ellers er distancen det mest udtalte. Det konventionelle nærvær er fraværende. Det er til gengæld fraværets nærvær, som miraklet søger at overkomme. Talehandlingerne står for sig selv, er isolerede og udtrykker en gennemgående ensomhed, der med sit stille sprog virker meget stærkt og moderne på tilskueren.

Mirakelspillet – spillet om det mirakuløse

Munk har kaldt sit skuespil for et mirakelspil, og dette genrebegreb indgår også i Noréns iscenesættelse. Lille Maren er katalysator for det guddommelige blik, som hun låner tilskueren til at se miraklet med.

Mirakelspillets *frelsedrama*, som foregår mellem *Gud og djævelen*, udspiller sig her mellem de to slægter, som vil overbevise hinanden om den rette kristentro som forudsætning for et liv i kærlighed. De mener begge, at den rivaliserende familie står til fortabelse, hvorimod de ser sig selv som frelste. Disse fronter presser forestillingens udsigelse til at blive dobbelt tragisk, og det er denne dobbelte tragik, der synes at have medvirket til at provokere dagbladskritikken.

Tro og tvivl bliver til en strid om den rette tro, der fremstår som en *dommedagslignende situation*. Ingers død bliver til en åbenbaring for både tvivlende og troende, hvorved Anne og Anders alligevel kan få hinanden. På forestillingens metaplan har spørgsmålet om tro og tvivl også teatermæssige dimensioner i form af indlevelse og distancering. Det er i grunden realismens noget brogede dilemma, som trives i kritikkens fordom. Man ville tydeligvis så gerne indleve sig i realismens verden, men indlevelsen blev forpurret i en »voksen baggrundsfortælling« og kun mulig i scenerne med de såkaldt infantile figurer, Johannes og Maren.

Den *medlidenhed*, som afstedkommer *katharsis* hos tilskueren, findes også på flere planer. Der er tale om *kristenmoralske og dobbeltmoralske lidelser*, der gør at vi ikke kun ser problemstillingen som et religiøst anliggende, men også i overført forstand som et mere kulturelt og filosofisk anliggende om hykleren og det hykleriske i hverdagen. Katharsis opstår tillige mellem figurerne, da de ser Inger rejse sig op af kisten. Dette gør Noréns forestilling om *Ordet* til en tragedie af moderne dimensioner, hvor udsigelsen om forstillelse også bliver udtryk for iscenesættelsens opgør med stykkets receptionshistorie.

Forsoningen indfinder sig til sidst i stykket, hvor den ene af de to stridende familiefædre ved Ingers åbne kiste vil give sin datter Anne bort som »tilgivelseskompensation«.

Opstandelsesmotivet er tydeligst, da Johannes vækker Inger fra døden. Men i Noréns iscenesættelse er det centrale *selve det mirakuløse*. Det ses tydeligt på flere planer. Lille Maren steder en dukke til hvile på filmen, som bliver vist lige før Ingers kiste skal lukkes. Dette barnlige opstandelsesmotiv er endvidere tydeligt i forestillingen, hvor det allerede har været antydnet på forscenen, da Maren sang »Sov sødt, barnlille«.

Opstandelsesmotivet får også en særlig form, idet Johannes, da han ser Inger og får lyst til at kærtegne hende som i en drøm, kobler handlingen til mindet om sin egen afdøde kæreste Agnethe, som han *ikke* kunne opvække fra døden. Erindringen kommer til udtryk mimisk, idet han kommer ind fra venstre og gående parallelt med scenekanten nærmer sig midten af scenen. Yderst til venstre sidder Mette Marie (Helle Hertz) på en stol. Hun synger

to strofer som et korsvar; den ene strofe er fra påskesalmen »Se, nu stiger solen af havets skød«, den anden er fra folkesangen »Det var en lørdag aften, jeg sad og ventede dig.« De to strofer bliver Mette Maries symbolske kommentar til Johannes' erindring, idet de sammenfatter hhv. *påskemorgens opstandelse* og *den uforløste kærlighed* i en tro på livet og kærligheden. Personificeringen af disse to sider af kærligheden bliver samtidigt vist på lærredet som Agnethes og Ingers portrætter, der smelter sammen som billeder, bliver skilt fra hinanden og derved bliver til visuelle udtryk for dødens og livets kærlighedsdrømme, som Johannes næres ved i sin indlevelse i mirakler.

Til opstandelsesmotivet hører også Marens barnetro, der muliggør en forestilling om opstandelse, da hun jo er indviet i Johannes' løfte om at vække Inger til live. Men Marens barnetro har også fået tildelt en mere overordnet rammesættende betydning, der kan udlægges religiøst eller kulturelt, afhængig af den enkelte tilskuers valg. Barnetroen udgør en væsentlig nøgle til mirakelspillet, idet den bliver det centrale blik for en forestilling om noget så uåndgribeligt som kærlighedens kraft.

Endelig indgår *genforeningen* (som i en drøm) i forestillingen, dels som Unge Mikkels og Ingers kærlighedsfavntag, da hun er blevet vakt til live i kisten, dels da vi ser Inger gå bort i evigheden, i mindet som i en drøm. Realisationen af Ingers opstandelse i form af erindringens rum gav også anledning til nogen debat, for hvordan skulle poesien i erindringens rum udlægges i forhold til opstandelsesmotivet?

Den sindssyge giver i sine monologer et stærkt indtryk af, at der er en altomfavnende galskab på færde hos de fanatisk religiøse, men netop ved parafraseringen af Jesu ord (ordet!) opnår Johannes virkning som en, der kommenterer handlingen og tilføjer stykket en flertydig virkning.

Doktor Houen står fast på videnskabens rationale og lukker helt af, når samtalen drejes ind på irrationelle kræfter om tro og skæbne. På scenen ryger han tobak og skaber allusion til en helvedsild ved den åbne kiste, en hån mod døden og de efterladtes sorg. Doktoren er den eneste, der ikke tager del i det sentimentale, tavse ligtog.

Replikbehandlingen hos præsten og doktoren er usædvanlig usentimental og skarpslebent, hvorved der blev opnået en spottende virkning i forhold til de gudfrygtiges ydmyghed. Kontrasten mellem *spottere* og *gudfrygtige* skærper konflikten ikke mindst i sidste halvdel af forestillingen, hvorved forestillingens udsigelse ironisk set uddyber det tragiske i ekstra grad.

Forestillingen benytter sig også af virkelmidler, som på kynisk vis fremmaner grusomheden i døden, fx når Mikkel meddeler, at drengen ligger derude i en balje i fire stykker. Undertiden giver den slags konfrontatoriske replikker forestillingen en grotesk drejning i forhold til den uafvendelige skæbne.

Man kan sammenfattende konstatere, at det religiøse indhold bliver nærværende i en ydre form, der er både hverdagslig og verdslig. Det betyder omvendt et fravær af højstemt ritualiseret virkelighedshandling på scenen til fordel for en reduceret »via negativa« fremstilling af de sekvenser, som jeg har omtalt med henvisning til mirakelspillet. Man kan udlægge det som en del af forestillingens udsigelse, at det religiøse er mirakuløst tilstede i en ned-

dæmpet stil, der er meget lidt psykologiserende og som underbygges ved de rituelle kroppes tragiske performativitet.

Mordet på *Ordet*. Receptionen af Lars Noréns iscenesættelse

Inger står i forestillingen for det lette og lyse i troen, for troen som kærlighedserklæring. Hun har med sin centrale replik emblematiske status for forestillingen som helhed, ikke mindst som en udfordring til Gamle Borgen, der fastslår sin tvivl:» ... for der sker ikke Mirakler nu om Dage.«

»Miraklernes tid er forbi« skrev Henrik Lyding som et ekko til Gamle Borgen og han fortsatte: »Ateistisk voldtægt af velspillet Munk-drama« (*Jyllandsposten*, 18.04.2008). Lyding så forestillingen som udtryk for en fornægtelse af teksten som *Ordets* kerne, og flere anmeldelser fulgte i dette spor. Det var karakteristisk nok denne replik, der blev spillet på i flere dagbladsanmeldelser af opsætningen, som om modtagelsen af forestillingen på dens præmis kunne tages som udtryk for, at der ikke sker teatermirakler nu om dage.

Andre debatindlæg har villet problematisere, det forhold, at iscenesætteren Lars Norén ikke har den »rette opfattelse« af tro og af kristendom i særdeleshed, ja sågar at han tager afstand fra religionen. Klassikeropsætningen har således bragt sindene i kog, og det paradoksale er, at der skulle en teaterforestilling til for at fremkalde denne diskussion om den nationale kulturkanons selvforståelse.

Når emner som »religiøs fanatisme«, »den stærke mand« og en udtalelse af Norén som »Gudstro ligger tæt på fascisme« bliver præsenteret i sammenhæng med denne opsætning af *Ordet*, så er det klart, at iscenesætteren kommer til at bære ved til et brændbart emne i en tid, hvor religionsfrihed og retten til at kritisere andres religion i den kunstneriske ytringsfriheds navn er kommet på alles læber.

I 2008 havde disse forhold betydning for mediernes interesse. Spørgsmål som: Hvem har retten til at bedømme religionens plads i teaterkunstens rum? blev aktualiseret med modtagelsen af Noréns opsætning. Det kan virke lidt mærkeligt i et samfund som det danske, hvor religionen ofte bliver opfattet som et fænomen, der mere eksisterer på et kollektivt kulturniveau end på det personlige plan. Litteraturprofessor Hans Hertel har kommenteret teaterparnassets forsvindende mod: »Sådan er Kaj Munk blevet genpolitiseret 60 år efter sin død. Det kan vise sig at blive kontraproduktivt for hans eftermæle« (Kirchhoff, 2008: 190). Dette paradoks er direkte forbundet med spørgsmålet om kunstnerisk ytringsfrihed. Men samtidig må man ikke se bort fra, at iscenesættelsen af *Ordet* kunne havne i strid modvind i forhold til den religiøse tradition og nationale selvforståelse, der i årtier synes at have domineret en del af Kaj Munk-receptionen.. Kortslutningen heri kunne indebære, at iscenesætterens *udtalelser* bliver søgt spejlet i selve teaterforestillingens måde at forvalte det tragiske på i denne kulturarv. Polemikken mellem afsender og modtager går sine egne veje. Når alt kommer til alt synes problemet måske ikke mindst at være være, hvordan en scenekunstner som erklæret ateist (Norén) kan beskæftige sig med et stykke (*Ordet*), der sætter opstandelsestemaet på plakaten - og tilmed på nationalscenen.

Efter min opfattelse er problemet slet ikke blevet mindre ved, at diskussionen efter alt at

dømme strander der. Kun de færreste har taget stilling til, hvordan Lars Noréns omgang med *Ordet* er blevet til en iscenesættelse, der tager livtag med kulturarven og den dobbeltbundne tragedie i kærligheden. Lars Norén har formuleret det på følgende måde:

Det, som er interessant for mig, er kanoniseringen. Kánon. Hvorfor visse værker bliver identitetsskabende på nationalt plan. Det er meget tydeligt, at det her er et dansk kánon-værk, og hvad rummer det? Mit første tema var: Kan kærligheden overvinde døden? Det spørgsmål besvarer jeg med min opsætning, med scenerne: Ja, for nogle kan den, for andre i stykket kan den ikke. Hvad er det så, der gør, at nogle har den forestilling? Hvad er det, der giver dem den forestilling?

Litteratur

- Austad, T. (2008), »Ordet som gjør levende. En analyse av skuespillet *Ordet* (1925)« in Nygård Andersen, Henrik og Torleiv Austad (eds.), *Kaj Munk. Opgørets dramatiker*. København, Anis, pp. 65-81.
- Austin, J. L. (1975), *How to do things with words*, Cambridge, Harward University Press.
- Bangsgaard, J. (2008), »Gudstro ligger tæt på fascisme« *Berlingske Tidende*, 15.04.2008.
- Boss, S., (2008), »Mit arbejde består af løgn og manipulation.« Interview med Steffen Aarfig, *Information*, 22.04.2008.
- Elliot, J. R. (1989), *Playing God. Medieval mysteries on the modern stage*, Toronto, University of Toronto Press.
- Grotowski, J. (1968). »Towards a Poor Theatre«, in Barba, E. (ed.), *Towards a Poor Theatre*, Holstebro, Odin Teatrets forlag, pp. 15-25.
- Hertel, H. (2008), »Kaj Munk og Valdemar Rørdam« in Kirchhoff, Hans (ed.), *Sådan valgte de. Syv dobbeltportrætter fra besættelsens tid*, København, Gyldendal, pp. 169-195.
- Kehler, H. (1938), *På Jagt efter Geniet*. København, Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, pp. 73-97.
- Kulturministeriet (2006), *Kulturkanon*. København, Politikens Forlag, pp. 228-229.
- Lyding, H. (2008), »Miraklernes tid er forbi«, *Jyllandsposten*, 18.04.2008.
- Papazu, M. (2008), »Kreativ frihed eller uduelighed«, *Randers Amstavis*, 14.05.2008.
- Piø, I. (1955), »Bibelcitaterne i »Ordet««, kronik i *Berlingske Aftenavis*, 12.3.1955.
- Rifbjerg, S. (2008), »Ord der forløser«, interview med Lars Norén, *Weekendavisen*, 17.04.2008.
- Skyum-Nielsen, E. (2004), »»Ordet« – en flertydig metafor« in Lykke, Per (ed.), *Ordet på bordet. Ni læsninger af Kaj Munks dramatik*, København, Multivers, pp. 76-89.

Annelis Kuhlmann. Lektor i Dramaturgi v. Aarhus Universitet med speciale i russisk og fransk drama og teater. PhD-afhandlingen *Stanislavskijs teaterbegreber* fra 1997 er en analyse af skuespillerterminologi i Stanislavskijs hovedværker og i arkivmateriale fra Moskva Kunstnereteater.

Postavantgarde & postmarxisme

Anmeldelse af Henrik Kaare Nielsen og Karen-Margrethe Simonsen (red.):
Æstetik og Politik - analyser af politiske potentialer i samtidskunsten (Klim 2008)

af Elin Andersen

Antologien har tilsyneladende levet et stille akademisk liv siden den udkom i 2008. Det er en skam, for det er en vigtig bog, der virkelig fortjener debat. På den anden side er det ikke sært, at den ikke er blevet en bestseller. Meget er skrevet i et temmelig ufremkommeligt sprog med sætninger så lange som halve sider og sammensatte ord i kolonner gennem linjerne. Som helhed udgør den et generalopgør med det 20. århundredes tænkning om politik og politisk kunst. Alt skal tænkes om, »gentænkes« som det hedder: det utopiske, det kreative, det subjektive versus det kollektive og især naturligvis det politiske og den politiske kunst.

Der eksisterer ikke længere nogen socialistisk utopi eller drøm om et totalt anderledes konfliktløst samfund. Således har avantgardens utopiske forestilling om en forening af kunst og liv også mistet sin gyldighed. Utopien er henvist til kunsten selv, eventuelt som en sag alene mellem kunstneren og værket, som Jan Løhmann Stephensen foreslår eller til litteraturen, hvor den dog kan stille spørgsmål til eksisterende samfundsstrukturer, som Mads Anders Baggesgaard viser i tilfældet Houellebecq. Vi møder ingen steder - hverken direkte eller indforstået - kapitalisme - eller imperialismekritik. Kapitalismen har nemlig kritiseret sig selv, forstår man og tillige beslaglagt begrebet kreativitet. Idealet er nu »fri kreativ selv-

realisering i arbejdet« (s. 28). Det kan være vanskeligt at lokalisere fjenden, især hvis den findes inden i os selv. En del artikler baserer deres analyser på det Foucault-inspirerede begreb: biomagt, dvs magt over livet, kroppen, seksualiteten, helbredet, døden. Og denne magt er i den grad internaliseret i os, at vi selv er de bedste til at kontrollere den. Aktuelle teoretikere som postmarxisterne Michael Hardt og Antonio Negri har bygget videre på Foucaults ide om en befolknings biopolitik for at afsløre immanente magtstrukturer i det senkapitalistiske samfund. Det interessante er nu, hvad der modsætter sig biomagten. Denne modstand må tage udgangspunkt i subjektet, siges det (s. 108). Det er sandt, men de kunstneriske eksempler på en sådan biopolitisk modmagt er ikke ganske overbevisende. Tag tilfældet Beckett og hans sene digtning. I en teoretisk veludrustet artikel argumenterer Jacob Lund Pedersen for, at det er et udtryk for modmagt, når fortælleren i *The Unnamable* ikke vil påtage sig det personlige pronomen. Men i et historisk (post Auschwitz)perspektiv - vi skriver 1958 - ligner det da lige så fuldt afmagt. Et andet eksempel er den britiske kunstner Damien Hirst. Camilla Skovbjerg Paldam gennemfører en glimrende analyse af hans bizarre installationer: døde dyr i formaldehyd, legetøjstorso i gigantstørrelse, piller infinito etc., men hendes konklusion er

tvivlsom. Paldam ser hans værker som pro-
tester og vil gerne have ham anerkendt som
politisk kunstner, selv om han ikke er »poli-
tisk hørbar« (s. 103). Men er hans instal-
lationer ikke (blot) almene temaer: ønske
om evigt liv, medicin som vor tids religion
etc. iscenesat med sensationelle midler og
trækker det slet ikke fra, at Hirst hidtil har
boltret sig på et obscønt kapitaliseret kunst-
marked som den bedst betalt nutidskunst-
ner? Kontrolsamfundet kan også kaldes kon-
sensussamfundet. Den herskende politiske
ideologi er nemlig konsensus, ifølge Jakob
Ladegaard. Hverken venstre eller højre kan
se noget alternativ til det liberale demokrati
og den globale markedsøkonomi. Også den
ny socialrealisme, repræsenteret af Ejersbo
og Sonnergaard bygger på konsensus, mener
han. Forfatterne vil deres skæve eksistenser
det godt, men kommer til at fastlåse dem i
deres taber- og offerrolle. Med en spidsfin-
dig analyse af en Sonnergaardsnovelle, hvor
sociale identiteter bringes på kollisionskurs,
viser Ladegaard, at det socialrealistiske pro-
jekt *kan* være anderledes.

Autonomien intakt

Det handler nemlig grundlæggende om *kon-
flikt*. Diskussionen bliver tydeligere - især
takket være Karen-Margrethe Simonsen og
Henrik Kaare Nielsen - når det politiske
credo for antologien præciseres og kunstens
politiske potentiale indkredses. *Det politi-
ske* er ikke lokaliseret i magten, men i den
konfliktfyldte forhandling af magt, mener
Chantal Mouffe og Ernesto Laclau. Det er
deres ide om *det radikale demokrati*, anto-
logien (især) bekender sig til og som afløser
en traditionel marxistisk tænkning. Følgelig
bliver kunstens kritiske potentiale at turde

sætte de konflikter, der er fortrængte i kon-
sensussamfundet på tapetet...»(s. 10)...i en
dialogisk udfordrende appel«(199)for at
ramme en kortfattet definition. Kunsten skal
ikke længere forsvare en bestemt ideologi,
ikke tage politisk stilling. Søgefeltet breder
sig ud på tværs af tidligere dikotomier som
tradition/fornyelse, realisme/formalisme etc.

Man forstår, at der må skabes afstand til
70'ernes agit-prop kunst. Men samtidig får
den historiske avantgarde et ufortjent nega-
tivt eftermæle især i Charlotte Greves artikel
om den russiske samtidskunst. Her har tyske
Boris Groys fået ordet angående avantgar-
den i begyndelsen af 1900-tallet. Han har
primært øje for det totalitære i dens projekt
og kalder uimodsagt den russiske avantgarde
for Stalins *Gesamtkunstwerk* (54). Det er en
uskøn sammenblanding af kunst og terror.
Vel kan man finde terroristiske appeller i
avantgardens katastrofesværmeri og cho-
kæstetik, men terror er *ikke* kunst. Det sæt-
tes klart på plads i anden sammenhæng af
Henrik Kaare Nielsen. Om terroren, f. eks.
den aktuelle islamistiske, hedder det at den
kalkulerer nøje med en æstetisk, spektaku-
lær dimension for at styrke positionen i det
magtpolitiske spil. Politikken bliver imidler-
tid opløst i barbari og voldsherredømme (s.
193).

Et oplagt sted at søge det politiske
potentiale i samtidskunsten er de mang-
foldige kunstpraksisser, der siden 90'erne
har fokuseret på socialt engagement og
sameksistens. Her tilbydes samtidig den
kollektive identitet, som ellers forsvandt
med klassekampsperspektivet. Blandt de
bedst kendte danske eksempler er *Superflex*,
CUDI: Vollsmoseprojektet, *Kenneth A.*
*Balfelt, Beskyttelsesrum - fixerum for narkoma-
ner*. De tages op i flere sammenhænge bl.a. af

Birgit Eriksson, Lene Thortzen Bager, men egner sig imidlertid ikke rigtig til at blive eksemplariske for en politisk kunst i antologiens optik. De er oftest politisk nedtonede og satser mest på at udvikle gode sociale relationer (Birgit Eriksson). På samme måde kan Nicolas Bourriaud, der med sin *relative æstetik* tegnede en overbygning på disse socialt engagerede projekter i 90'erne, ikke blive en allieret. Dertil er hans ide med kunstfællesskaber som »sociale mellemrum« for harmonisøgende (Karen-Margrethe Simonsen). Det er en etikkens dominans over politikken, som også præger ny-internationalismen iflg. Lotte Philipsen, men sandelig også over æstetikken i disse kunstpraksisser. Det er sigende, at f.eks. *Superflex* helt afstår fra visuelle kvaliteter i sin lancering af *Free Beer* (s.153). Æstetikken vender tilbage i antologiens sidste to artikler, der har teateranalysen som fokus (Louise Ejgod Hansen og Jens Chr. Lauenstein Led). Det politiske er nu (hos Lauenstein) udvidet til et alment engagement i samfundet, udtrykt gennem teateræstetiske strategier som f. eks. indlevelse, distance, tegnspl. Hvor raffineret sådanne strategier kan sættes afslørende i spil, overbeviser han os om i en minutios analyse af Nicolas Stemmanns iscenesættelse af Kleists *Das Käthchen von Heilbronn* på Deutsches Theater: det nye berlinerborgerskabs finkulturelle højborg! Længere væk fra modkultur, politisk aktivisme og institutionsforagt, som kendetegnede tidligere tiders opfattelse af politisk kunst, kan vi ikke komme.

Når antologien ikke kan blive en egentlig diagnose af samtidskunstens politiske potentiale, skyldes det især tre ting. Kunsteksemplerne er i flere tilfælde udfoldede og fungerer alene som illustrationer til teorien, eller de er for gamle (Beckett

50'erne, Jimi Hendrix 60'erne, Solvognen 70'erne)eller for svagt eksponerede (de udvalgte sociale kunstpraksisser, et lille digt af Ursula Ankjær). Men en platform er skabt på lødigste vis. Ingen talen om politisk kunst kommer uden om den diskussion, som udfoldes i denne bog. Hvad vi ser frem til, er flere udfoldede *potente* eksempler fra *nutiden*. De findes.

Projekthåndtering

Anmeldelse af Anders Fogh Jensens bøger:

Projektsamfundet og *Projektmennesket* (Aarhus Universitetsforlag, 2009)

Projektsamfundet og *Projektmennesket* (Aarhus Universitetsforlag, 2009) er to bøger af Anders Fogh Jensen, den sidste en kort udgave af den første, som samfundsdiagnosticerer paradigmeskiftet fra disciplinsamfundet til projektsamfundet. Bøgerne er inspireret af Michel Foucault og formodentlig Luc Boltanskis og Eve Chiapellos tænkning om kapitalismens nye projektorden.

For den enkelte fremtræder projektsamfundet måske umiddelbart ustabilt og tilfældigt, men projektstyringen har ifølge Fogh Jensen sin egen samfundsmæssige logik. Fogh Jensens pointe er, at projektorganisering er blevet det centrale omdrejningspunkt i samfundet gennem den sidste halvdel af det 20. århundrede og afgørende for, hvordan tid, rum, handlinger og relationer dannes. Projektorganiseringen er en historisk frembragt orden, som er blevet et fremherskende vilkår, siger Fogh Jensen. Der er tale om en forskydning fra det sagsformidlende til det performative og handlende. Projekter spiller dog sammen med disciplinsamfundets organisering både som overskridelse og remediering.

Gennem studier i dans, fodbold, krigsførelse, tv-serier, epidemibekæmpelse, privatliv og fx pædagogik viser Fogh Jensen, hvordan projektsamfundet skaber nye former for rum og tid, hvor projektdeltagerne styrer sig selv gennem processen. Der findes ikke en essens forud for projektet og heller ikke et defineret mål. Der findes heller ikke en fast procedure

for ledelse. Denne skabes så at sige i »opførelsen« af projektet, som derved får karakter af en improviseret performance. Alle parametre er ubestemte og defineres først gennem processens selvorganisering, som således har karakter af kontingenshåndtering. Altså en form for selektion eller fokusering i forhold til de mange givne muligheder. Ethvert projekt skal skabe en balance mellem udforskning og udvikling af muligheder og begrænsning som reduktion af muligheder.

Projekt som passage

Den samfundsmæssige projektorganisering, understreger Fogh Jensen, er præget af en permanent overgangstilstand. Det enkelte projekt er en passage til næste projekt, og det betyder generelt, at projektmennesket altid er på vej til noget andet og er i en form for undtagelsestilstand eller liminalitet. Projekter er strukturelt analoge med såkaldte overgangsritualer. Der etableres et rum »udenfor« lov og orden, en form for ingenmandsland, hvor identiteten må redefineres eller rekonstrueres. Projekter har denne dobbelthed af destruktion og rekonstruktion af viden og handlinger. Projekter kan yderligere tilskrives en række af de karakteristika, som traditionelt er forbundet med passageritualer: midlertidighed, ustabilitet, omvendinger, kreative paradokser, modsætninger og en skrøbelig balance, hvor

usammenhængende elementer føjes sammen. Projektaktiviteten struktureres af en passagebevidsthed.

Projekter dyrker en ikke-lineær tid, der er parataktisk, springende og uden kausalitetsforbindelser. I en pædagogisk sammenhæng bliver det klart, at i modsætning til disciplinundervisningen, som formidler et »fast« stof, metoder og positioner, er projektundervisningen en kreativ strategi, som udvikler kompetencer i kontingenshåndtering og kompleksitetsreduktion. Man træner handlinger, som alle har midlertidighedens karakter i modsætning til disciplinundervisningens kodificerede former.

Projekt og performance

Forskydningen fra disciplin til projekt, som Fogh Jensen analyserer det, svarer, så vidt jeg kan se, til en mere generel forrykkelse fra tekstkultur til begivenheds- og performancekultur. Det betyder, som jeg ser det, en æstetisering af projektordenen, som begrebsligt låner fra kunstens felt. Tekst kan som kommunikationsform opfattes som en fast struktur, mens performance er en uforudsigelig handling, som er ubestemt, fordi den rummer en form for interaktion mellem performer og tilskuer. Den har begivenhedskarakter og er dermed uafgrænset som et relationelt netværk under udvikling. Videre svarer dette til en forrykkelse fra essens til handling, også når det gælder subjektet eller selvet som et potentiale. Rum og tid forandrer sig fra overskuelige og lineære størrelser til relationer og netværksagtige begivenheder, som både kan være samtidige og uafhængige, og som hverken har centrum eller progression. Det får en række perspektiverende konsekvenser for fremstillingen af

et livsforløb, som bliver en form for foranderligt udkast, som Fogh Jensen kalder det, hvor handlingerne kan beskrives på flere forskellige måder betinget af forskellige fortællekonstruktioner. Man kunne ligefrem sige, at identiteten er et projekt som performes kontinuerligt.

For Fogh Jensen er det uforudsigelige et vilkår, og fravær af normer og regler kræver et eksperimenterende subjekt, som kan udholde, at der ikke er et givet mål, men at man må etablere sin egen styring og opfinde et midlertidigt »hjem«. Det kræver performative kompetencer: Evnen til at handle med engagement, at påtage sig ansvar, at gribe det tilfældige, at være risikovillig, at droppe en ide til fordel for en anden, at have mange bolde i luften samtidig, før der tages beslutninger, ikke at tage det første det bedste, at udholde kaos, at værne sig mod energitab, at kunne skifte spor, at skabe hierarki og forandre hierarki, at kunne skabe midlertidige begrænsninger, at skabe selv-disciplin, gruppenormer og værdier i form af lokale arbejdsregler og principper.

Projektsamfundet kræver selvsagt opkvalificeringer af såvel dramaturgiske som performanceagtige kompetencer. Det kræver en forrykkelse af den klassiske distance-rede berettermodel til en fleksibel fremstilling som »leger« med plotningen som fx i Tarantinos *Pulp Fiction* (1994) og mange andre film, som skaber en performativ begivenhed i bruddet med den genkendelige dramaturgi.

Som man vil se, er der tale om såkaldte kreative og æstetiske kompetencer og greb fra kunstens verden. Spørgsmålet er, hvilke problemer der opstår i denne overførsel? Det kommer Fogh Jensen imidlertid ikke så meget ind på.

Projektorganiseringen bryder ifølge Fogh Jensen med samfundets uddifferentieringer, som fx adskiller kunst og politik og går på tværs af disse som en form for overskridelser. Det er karakteristisk for det brede felt af oplevelsesøkonomien, at denne søger at tilgodese enkeltstående oplevelser, som fordrer projektkompetencer. Hele projekt-tanken kan i den sammenhæng også ses i et globalt perspektiv, og projektorganiseringen er ved at brede sig til lande, som ikke har haft tradition for denne, som fx Danmark har haft det siden 60'erne. Desuden har projektorganiseringen uden tvivl taget alvorlig fart med den omsiggribende digitalisering og computerkultur, som netop er baseret på netværkstænkningen.

Projekt moralisme?

Projektsamfundet rummer en række idealbilleder, som man blandt andet »låner« fra kunstnerfiguren. Projektmennesket dyrker det risikovillige og midlertidige, der skaber en form for potentiel overbelastning, som undertiden resulterer i stress og depression. Projektorganiseringen nedbryder evnen til at sige nej, og engagement bliver en stil og begejstring et trick i jagten på det spektakulære. Fleksibiliteten og overskridelsesiver kan vanskeliggøre aftaler og deadlines. Relationer og forbindelser forflygtiges og bliver mål i sig selv. Kortfattet kan man sige, at dyrkelsen af tilfældigheden og det planløse har mange omkostninger og kræver, som Fogh Jensens antyder, en balance og forhandling mellem projekt og disciplin. På lignende vis kan ubestemtheden til stadighed forhandles og så at sige behandles med bestemthed. Projektet er til stadighed i fare

for at »falde sammen« ved tabet af energi, hvis der ikke skabes grænser for det mulige.

For Fogh Jensen er projektorganiseringen som nævnt et kronisk vilkår, men der er dog også plads til i *Projektmennesket* at advare mod en normativisering af det uforudsigelige og midlertidige, en heroisering af det nomadiske projektmenneske som en slags avantgarde med en særlig form for autenticitet.

Problematiseringen af projektbegrebet kan imidlertid skærpes efter min mening. Der er en vis fare i en epokalisering af projektordenen i forhold til en progressionsmodel, som entydigt værdisætter projektet og projektskabte forbindelser. Jensen taler ligefrem om det post-disciplinære samfund. Det er måske at overpotensere paradigmeskiftet og en eventuel afdifferentiering?

I samfundet er der mange tendenser, som synes at modarbejde projektorganiseringen, og der findes tendenser, som vil genoplive og genskabe disciplinsamfundets stramme strukturer. Det forekommer, at projektordens overgribende karakter må relativiseres af både praktiske og etiske årsager således, at projektvilligheden og selvoverskridelsen ikke behøver at være et moralsk krav til enhver tid.

Jeg foretrækker at tænke det som en forhandling af forskellige kompetencer og en stadig redefinering af forholdet mellem disciplin og projekt. Der vil være strukturer, som arter sig bedst i den ene eller anden styring, ligesom der vil være mennesker, som er bedre egnede til det ene end det andet. Det betyder også at en række traditioner og former er tilgængelige – ikke som normer – men som midlertidige muligheder.

Projektformen rummer en oplagt frihed, men er også et problem, som fx viser

sig for det kreative subjekt, som så at sige kan drukne i muligheder uden mulighed for at vælge. Den kreative uorden kræver et modspil i form af disciplinær struktur i form af ledelse og i form af æstetisk organisering. Det betyder ikke en tilbagevenden til klassiske kunstformer og kodifikationer – og en sådan tilbagevenden ville også være umulig og i strid med den samfundsmæssige udvikling – men det kan være nødvendigt af skabe strukturer, som mimer gentagelse, autoritær struktur og begrænsning både i proces og værk.

Det skaber et behov for træning i begrænsning gennem formgivning. Det kan ikke løses ved at vende tilbage til mere hierarkiserede og lineære organisationsformer og ledelsesformer, og det kan heller ikke løses ved at eliminere kaldstanken eller primadonnaprincippet. Det kræver en redefinering af projektorganiseringen som konstruktion, hvor »lukninger« skabes gennem spilleregler. Det er selvfølgelig nødvendigt for projektkreatørerne selv at kunne mestre denne dimension af lukning. Ofte vil det netop være evnen til at skifte position fra at være i forløbet til at kunne se det udefra. Det kan fx være springet fra en horisontal til en vertikal optik, hvor man fra at være i forløbet ser det fra oven som et mønster.

Anders Fogh Jensens bøger kunne sagtens være strammet mere op. Noget kunne være skåret væk og ind i mellem bliver projektbegrebet lige vel overgribende. I hvert fald kunne man ønske en mere markeret optik på *modstanden og modviljen* mod projektorganiseringen. Både som den kommer til udtryk i en enhedskulturel disciplinnostalgi og modstand mod den multikulturelle kreative klasse, og når den kommer til udtryk i en overkreativ og stresset projekthåndtering.

Endelig kunne det måske være interessant at skelne mellem forskellige former for projekter: fx æstetiserende, kunstneriske og sociale projekter.