

Claus Esmann Andersen

Theories of the Tragic – with Special Reference to the Modern Tragic and with a View to »The Hosier and His Daughter« (»Hosekræmmeren«) by St. St. Blicher

English Summary

The term 'tragic' is often used in descriptions and analyses of modern (here: post-classical) literature. Yet, only rarely is this use sound and critically based. The purpose of the present article is to introduce the reader to the theory of the tragic – with a particular focus on possible definitions of the modern tragic.

In the article, three phases of theoretical history are identified: 1) a genre-based, normative-poetological phase (classic and classicism), 2) a philosophical phase (German idealism and post-idealism), and 3) a current, more pluralistic phase (crosscutting literary criticism, aesthetics, and the history of ideas). The article's general approach to the theories is, however, systematic rather than historical. A Nietzschean and a Hegelian line are being sketched out and contrasted, the former as a metaphysically (vertical) and the latter as a historically (horizontal) oriented theory of tragedy. The third line in the theoretical history is that of psychoanalysis.

At the end of the article – using the short story »The Hosier and His Daughter« (»Hosekræmmeren«) by St. St. Blicher as an example – it is shown how the different approaches are able to throw light on a modern prose text. It is suggested that, having become a problematic genre with the breakdown of classicism, tragedy lives on as a *modus* within other genres, such as the short story and the novel.

Claus Esmann Andersen

F. 1967, Danskeltor ved Universitetet i Freiburg (Tyskland). Ph.d. fra Nordisk Institut, Aarhus Universitet, med afhandlingen *Det tragiske i moderne prosadigtning. En diskussion af, hvad det moderne tragiske er, og hvordan det optræder i litteraturen, især hos St. St. Blicher og Herman Bang*. Artikel om tragisk retorik i dansk politik: »Lykketoft og Fogh i Hamlets fodspor«, in *Dansk Noter* 4 (2005). Artikel om det ophøjede hos Astrid Lindgren: »Astrid Lindgren und das kindlich Erhabene. Eine Analyse der *Brüder Löwenherz* ausgehend von Hans Christian Andersen«, in Svenja Blume et. al. (Hrsg.): *Astrid Lindgren – Werk und Wirkung*, Frankfurt am Main 2009.

Teorier om det tragiske

– med særligt henblik på det moderne tragiske og med udblik til Blichers »Hosekræmmeren«

Med klassicismens sammenbrud i slutningen af 1700-tallet dør tragedien. Der skrives stort set ikke tragedier længere, i hvert fald falder genrebetegnelsen væk til fordel for betegnelser som sørgespil, drama, stykke osv. Til gengæld diskuterer man til stadighed, hvad *det tragiske* er. Er det tragiske nødvendigvis bundet til tragedien, og findes der noget, man kan kalde det *moderne* tragiske? Formålet med denne artikel er at indføre i det tragiskes teori. Via en eksemplificerende fremstilling vil jeg levere et overblik over de væsentligste overordnede positioner.¹ De forskellige positioner repræsenterer forskellige bud på, hvad det specifikt tragiske ved tragedien er. I forlængelse heraf siger de så også enten direkte eller indirekte noget om, hvilken status det tragiske kan have i en moderne sammenhæng.

Det er meget almindeligt, at prædikatet tragisk indgår i sekundærlitteraturens omtale og analyser af moderne (her: postklassicistisk) litteratur, f.eks. moderne prosa. Meget *almindeligt* er det til gengæld, at prædikatet anvendes kritisk, dvs. at begrebets betydning specificeres og afgrænses i forhold til betydningen af beslægtede begreber som f.eks. det sørgelige. En pointe i forlængelse af nærværende fremstilling vil være, at det, når man anvender termen tragisk, kan være helt afgørende at præcisere, om man refererer til en hegeliansk, en nietzscheansk eller en psykoanalytisk tradition i teorihistorien, og at det desuden kan gøre en forskel, om man taler om det tragiske som sådant eller om en moderne variant heraf.

Ud fra teorihistorien er der, når det kommer til stykket, meget vide rammer for, hvad man kan kalde tragisk. Dette illustreres måske allerbedst ved at sammenholde Søren Baggesens og Jacob Bøggilds analyser af St. St. Blichers novelle »Hosekræmmeren«.² Hos Baggesen er synspunktet, som Bøggild refererer det, »at novellen på tragisk manér skal universalisere det specifikke«.³ Hos Bøggild derimod er novellen tragisk af præcis den modsatte grund: »[U]muligheden af at universalisere det specifikke fremstår i novellen som en universel – og tragisk – betingelse«.⁴ Hvilken af de to Blicher-læsninger, der er mest plausibel, er ikke vigtigt her,

men det er interessant, at uenigheden åbenbart bl.a. vedrører forskellige bestemmelser af det tragiske. Pointen er, at den kritiske debat om Blichers novelle kunne få en ekstra dimension ved eksplicit at blive relateret til tragikteoretiske overvejelser (f.eks. over forholdet mellem klassisk og moderne tragik).

Min tilgang til det tragiskes teori i det følgende er først og fremmest analytisk-formidlende, dvs. jeg koncentrerer mig om en sondrende fremlæggelse af eksisterende positioner. Til sidst i artiklen vil jeg dog i forlængelse heraf og med netop den nævnte Blicher-novelle som eksempel skitsere, hvordan det ud fra de forskellige positioner efter min mening kan være meningsfuldt at anvende begrebet tragisk i forbindelse med moderne litteratur.

Tre faser i teorihistorien

Det tragiskes teorihistorie kan opdeles i tre faser: 1) en genreorienteret, normativt-poetologisk fase knyttet til klassisk og klassicistisk kunstteori, 2) en filosofisk fase knyttet til den tyske idealisme og postidealisme og 3) en mere pluralistisk fase, hvor der især arbejdes i feltet mellem på den ene side litteraturvidenskab og på den anden side æstetisk tænkning, idéhistorie m.m.

Den uden sammenligning vigtigste – såvel som den første – repræsentant for den genreteoretiske første fase er Aristoteles' *Poetik*.⁵ *Poetikken* er det altoverskyggende forbillede for alle klassisk og klassicistisk orienterede tragediepoetikker siden. Blandt efterfølgerne er der en tendens til, at det (ikke-dogmatiske) normative element hos Aristoteles stivner til dogmatisk regel-æstetik. Dette er i høj grad tilfældet i den franske klassicisme (f.eks. N. Boileau: *L'Art poétique*, 1674), som desuden betegner en kulmination på tendensen til primært at bestemme tragediegenren ud fra rent formale kriterier. Fra Aristoteles til romantikken lader det tragiske sig ikke tænke uafhængigt af tragedien som genre. Man diskuterer tragediens poetik (hvilke elementer indeholder en god tragedie?), men ikke det tragiske som sådan. Siden Schelling har det imidlertid været muligt at beskæftige sig med det tragiske som et væsen, der nok er knyttet til tragedien som genre, men som i grunden har en selvstændig ontologisk status. Schelling er den første, der beskæftiger sig med »det tragiskes filosofi« til forskel fra »tragediens poetik«.⁶

Karakteristisk for den filosofiske anden fase er ifølge Peter Szondi, at det tragiske, idet det annekteres af filosofien, bliver et metafysisk og dermed ahistorisk begreb. Samtidig påviser Szondi, at filosofferne i meget høj grad anvender begrebet til at ophøje indbyggede konflikter og

selvmodsigelser i deres egne filosofiske systemer. Ved at sammenstille en række forsøg fra Schelling over bl.a. Hegel og Nietzsche til Max Scheler på at udforme sådanne filosofiske bestemmelser af det tragiske konkluderer Szondi, at de respektive forsøg hver især prætenderer at være bestemmelser af *det* tragiske, men faktisk bare er bestemmelser af *noget* tragisk (*Vüt*, p. 208).

Szondi, der selv repræsenterer, hvad jeg vil kalde teorihistoriens tredje fase, insisterer imidlertid på, at den tragiske filosofi kan frugtbargøres i analytisk øjemed. Han finder således, at de forskellige filosofiske bestemmelser af det tragiske på den ene side divergerer med hensyn til den indholdsmæssige bestemmelse af det tragiske, men at de på den anden side viser sig i meget høj grad at være fælles om at se det tragiske som udfoldelsen af en bestemt dialektisk bevægelse. Hvis man ser bort fra de forskellige filosofiske indhold, får man ifølge Szondi en modal bestemmelse af det tragiske, der – meget abstrakt formuleret – lyder:

»Det tragiske er en modus, en bestemt form [Weise] for truende eller fuldbyrdet tilintetgørelse, nemlig den dialektiske. Kun *den* undergang er tragisk, som følger af modsætningernes enhed, af det enes omslag i dets modsætning, af selvspjittelse« (*Vüt*, p. 209).

Denne modale definition kan så investeres i konkrete tragedieanalyser, således at den indholdsmæssige udfyldelse af begrebet ikke kommer til bero på en bestemt filosofis metafysiske fordomme, men derimod undergår en historisk refleksion.⁷

Szondis modale bestemmelse og litteraturvidenskabelige operationalisering af det tragiske er som nævnt repræsentativ for teorihistoriens tredje (igangværende) fase. En tidlig repræsentant for tredje fase er Emil Staiger. Ligesom Szondi tager Staiger afsæt i traditionen for en filosofisk bestemmelse af det tragiske, hvis metafysiske grundlag han registrerer,⁸ men lægger afstand til ved at indføre en snævrere litteraturvidenskabelig kontekst for begrebet.⁹

Ikke alle behandlinger af det tragiske i teorihistoriens tredje fase sigter mod en litteraturvidenskabelig operationalisering af begrebet. Især er der de seneste 25-30 år kommet en række behandlinger af det tragiske, som primært opererer i et teoretisk felt. Karakteristisk for disse behandlinger er, at de fremstår som mere eller mindre filologisk funderede læsninger af forskellige filosofers teorier om tragedien og det tragiske, idet disse teorier tolkes og perspektiveres i lyset af de pågældende filosofers øvrige forfatterskab, idehistoriske betragtninger, tragedielæsninger m.m. Særkendet ved denne tilgang er, at den i kraft af sine idéhistoriske og 'læsende'

optikker udsætter tragik-begrebet for en historisk refleksion, samtidig med at den ikke desto mindre 'redder' dets forbindelse til tunge temaer som lykke, retfærdighed, frihed etc.

Nogle af det tragiskes filosoffer har vist sig at være særligt indflydelsesrige i teorihistoriens tredje fase. Det gælder ikke mindst Hegel og Nietzsche. Jeg ser Hegel og Nietzsche som repræsentanter for to markant forskellige, paradigmatisk tilgange til det tragiske, og jeg vil hævde, at forskellen mellem en hegeliansk og en nietzscheansk indflydelse udmønter sig i en afgørende skillelinje i teorihistoriens tredje fase. Skillelinjen er bl.a. afgørende for, på hvilket grundlag det moderne tragiske bliver diskuteret. Hvor det tragiske hos Hegel grundlæggende vedrører en *historisk og historiefilosofisk konfliktualitet*, så er det hos Nietzsche grundlæggende forbundet med *lidelsen som et ontologisk vilkår*. Med udgangspunkt i denne forskel vil jeg i det følgende skitsere henholdsvis en nietzscheansk og en hegeliansk linje i det tragiskes teorihistorie. Da min skelnen overordnet set er funderet i en systematisk og ikke en historisk betragtning, tillader jeg mig at begynde med den linje, der har Nietzsche som ophavsmand, selv om den anden linje egentlig er ældre.¹⁰

En nietzscheansk linje

Det tragiske hos Nietzsche er forbundet med indsigten i og den heroiske overkommelse af verdens fundamentale meningsløshed. Bestemmelsen af det tragiske ledsages hos Nietzsche af en omfattende modernitetskritik. Den moderne tilgang til lidelsen består ifølge Nietzsche i at bortforklare den, enten ved som kristendommen at begrunde den moralsk eller ved som videnskaben at henvise til dens snarlige afskaffelse. Heroverfor stiller Nietzsche den græske antiks bejaelse af hele tilværelsen, også lidelsen.

Grækerne havde, skriver Nietzsche i *Tragediens fødsel*, sans for det dionysiske, »urmodsigelsen og ursmerten«,¹¹ men var samtidig i kraft af det apollinske, skønheden i den mytiske billedverden, som de havde et 'naivt' forhold til, i stand til at overkomme den. Skal en moderne tragisk bejaelse af verden kunne komme på tale, kræver det ifølge Nietzsche, dels at det moderne menneske holder op med på 'optimistisk' vis at bortforklare lidelsen, dels at det lærer at tage sine skønne illusioner alvorligt, på samme måde som grækerne tog deres skønne myter alvorligt, for »kun som æstetisk fænomen er tilværelsen og verden evigt retfærdiggjort« (*TF*, p. 61, 158).

Hvordan Nietzsche tænkte sig, at det moderne tragiske i praksis kunne realiseres, giver han kun temmelig løse bud på. De strækker sig over en – senere forladt – forestilling om Wagners 'Gesamtkunstwerke' som den

græske tragedies genkomst, komplet med tilhørende genfødsel af den »tyske myte« (TF, p. 153), til det senere forfatterskabs forestilling om 'overmennesket', der frigjort fra alle overleverede illusioner selv sætter eller digter de værdier, som han vil leve på.¹²

George Steiner skelner – ligesom andre litteraturvidenskabeligt orienterede tragik-teoretikere i den nietzscheanske linje – skarpere end Nietzsche selv mellem det tragiske som *livssyn* og tragedien som *form*. Hans bestemmelse af det tragiske som livssyn svarer dog meget nøje til Nietzsches bestemmelse af det dionysiske forstået som en bestemt indsigt i verdens væsen:

»Tragisk drama fortæller os, at fornuftens sfærer, orden og retfærdighed er frygteligt begrænsede, og at intet fremskridt i vores videnskab eller tekniske midler vil forøge deres relevans. Uden for og inden i mennesket er *l'autre*, verdens 'andethed'. Kald det, hvad du vil: en skjult eller ondsindet Gud, blind skæbne, helvedes plager eller vores dyriske blods vilde raseri.«¹³

Det tragiske livssyn er ifølge Steiner identisk med den værst tænkelige dysfori, som i formlen: »Det er bedst ikke at være født, næstbedst at dø ung«.¹⁴ Modstykket til det tragiske som et ekstremt dysforisk livssyn er formgivningen af livssynet. Enhver sprogliggørelse er på en måde et dementi af det tragiske livssyn i sin rene form, for hvorfor overhovedet formulere sig, hvis alt er håbløst?¹⁵ Synspunktet om formgivningen som modstykke til (og renselse af) et dysforisk tragisk livssyn findes også hos Murray Krieger:

»Den tragiske vision blev født *inden i* tragedien [...]. Men frygtelig og ligefrem dæmonisk som den var i sine åbenbaringer, behøvede visionen den ultimativt dulmende kraft fra formen, som rummede den – fra tragedien selv – for at bevare en tilregnelighed for verden, som visionen selv fornægtede.«¹⁶

Der er enighed blandt nietzscheanske tragikteoretikere om, at det tragiske forstået som et mere eller mindre metafysisk begrundet, ekstremt dysforisk *livssyn* (i modsætning til tragedien som *form*) stadig kan opstå hos moderne mennesker, selvom bevægelser som oplysningen, socialismen, psykoanalysen, naturvidenskaberne og troen på det frie marked har frembudt og stadig frembyder 'optimistiske' bortforklaringer, som forhindrer et sådant livssyn i at blive almindeligt.¹⁷ Derimod er der ikke enighed i den nietzscheanske linje om, hvilke kriterier æstetiske formgivninger af

det tragiske livssyn skal opfylde for at kunne kaldes tragedier eller for på anden vis at kunne betragtes som adækvate, og derfor er der heller ikke enighed om, hvorvidt der findes sådan noget som moderne tragedier eller evt. moderne tragisk litteratur i bredere forstand. Et fremtrædende synspunkt er, at tragediens mulighed afhænger af tilstedeværelsen af kollektive myter i traditionel forstand. Adskillige passager hos Nietzsche selv kredser om tragediens intime forbundethed med kollektive myter med en umiddelbar forklaringskraft, der læner sig stærkt op ad det religiøse. Jf. f.eks. følgende passager:

»Tragediens undergang var tillige mytens undergang. Indtil da blev grækerne uvilkårligt tilskyndet til straks at knytte alt, hvad de oplevede, sammen med deres myter, ja, til kun at forstå det gennem denne sammenknytning: hvorved de også straks måtte opfatte den nærmeste samtid *sub specie aeterni* og i en vis forstand som tidløs« (TF, p. 153 f.).

»Mytens billeder skal være de ubemærkede, men allestedsnærværende dæmoniske vogtere, under hvis varetægt den unge sjæl vokser til, i hvis tegn manden tolker sit liv og sine kampe: og selv staten kender ikke til mægtigere uskrevne love end det mytiske fundament, der sikrer, at den hænger sammen med religionen og vokser frem af mytiske forestillinger« (TF, p. 152).

Også George Steiner og Peter Brooks, som begge er skeptiske over for tanken om en moderne tragedie, betoner tragediens behov for en relativt etableret mytisk-religiøs kontekst.¹⁸ For dem repræsenterer tragediegenren en metafysisk positivitet, som der ikke længere er dækning for. Brooks ser således i *The Melodramatic Imagination* den franske revolution med dens omfattende grundlæggelse af nye sekulære institutioner som afslutning på den historiske proces, der efterhånden fjernede det sakralt-mytiske grundlag for tragediegenren:

»Revolutionen kan ses som den krampagtige sidste akt i en afsakraliseringsproces, som blev sat i gang i renæssancen, passerede gennem den kristne humanismes momentane kompromis og tog fart gennem oplysningstiden – en proces gennem hvilken den hellige mytes forklarende og sammenhængsskabende kraft mistede sin magt og dens politiske og sociale repræsentationer mistede deres legitimitet. I løbet af denne proces blev tragedien, som afhænger af den fælles indtagelse [partaking] af det hellige legeme – som i messen

– umulig«. ¹⁹

Brooks' bog handler om, hvad han betragter som tragediens historiske afløser, melodramaet, hvor et hvileløst begær efter tragediens metafysiske renselse lever videre, nu uden et fundament i kollektive sakrale myter. ²⁰

Et lidt andet synspunkt findes hos Murray Krieger, der afviser, at tragediegenren med dens implikationer om en kosmisk orden skulle være det tragiske livssyns mest adækvate form. ²¹ Krieger mener nok, at tragedien i traditionel forstand er blevet umulig, men til gengæld mener han, at den tragiske vision i virkeligheden må betragtes som en moderne vision, ²² hvis kaotiske indsigter og energier bedst finder udtryk i den moderne litteraturs mere ubundne former (alle Kriegers eksempler er romaner).

En hegeliansk linje

Hvis den nietzscheanske linje i det tragiskes teoriehistorie således, som jeg her har forsøgt at vise, forbinder det tragiske med 1) et livssyn eller en tematik præget af moralsk kaos, tilfældighed, blind skæbne, dømoni, nihilisme etc. samt 2) muligheden for en heroisk-æstetisk, mere eller mindre sakralt farvet, overkommelse eller renselse heraf, så er det karakteristisk for den hegelianske linje, 1) at den rent indholdsmæssigt i langt højere grad forbinder det tragiske med forskellige historisk betingede former for orden samt bestemte mere eller mindre fornuftige udviklingsmekanismer, og 2) at den også med hensyn til tragedieformens funktion primært interesserer sig for et historisk-samfundsmæssigt perspektiv.

Raymond Williams markerer med følgende bemærkning noget meget centralt ved den hegelianske tilgang til det tragiske:

»Vi kan kun skelne mellem tragedie og ulykke [accident], hvis vi har en forestilling om en lov eller en orden, ifølge hvilken nogle begivenheder er tilfældige [accidental], og ifølge hvilken visse andre begivenheder er betydningsfulde«. ²³

Netop fordi Hegel og hans efterfølgere bestemmer det tragiske på baggrund af normative helhedsbetragtninger, er de i stand til systematisk at skelne mellem »betydningsfulde« og »tilfældige« hændelser, mellem på den ene side det tragiske og på den anden side det blot sørgelige og triste eller det komiske.

Hos Hegel selv er bestemmelsen af det tragiske nært forbundet med en bestemmelse af den græske sædeligheds væsen. ²⁴ Sædeligheden, som den græske tragediehelt ifølge Hegel er rundet af, er handlingsanvisende

normer og værdier, som er så dybt forankrede i et givet samfund, at ingen finder på at stille spørgsmålstejn ved dem. Når Hegel diskuterer den græske tragedie, så gør han det med henblik på den historiefilosofisk signifikante bevægelse i sædeligheden, som han antager, at tragedien modsvarer. Tragediens kolliderende helte er ikke individer i moderne forstand, men inkarnationer af modstridende sædelighedsværdier inden for den græske polisstat: staten og det politiske vs. slægten og blodet, ånd vs. natur, det almene vs. det partikulære, det mandlige vs. det kvindelige, de olympiske guder vs. de underjordiske guder, menneskelig lov vs. guddommelig lov etc. Det tragiske er ifølge Hegel selve spaltningen af den sædelighedens oprindelige enhed, som han antager, at den græske polisstat var udtryk for.

Der er ikke enighed i den hegelianske tradition om, hvad tragediens funktion er i forhold til det tragiske indhold. Hegel selv er tvetydig, men synes nærmest at mene, at tragediens funktion er at forsoner den opståede modsætning i sædeligheden. Fremstillingen af tragedieheltenes undergang repræsenterer, siger han i *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, en »afstrygning« af den ensidighed, hvormed de hver især – i øvrigt på berettiget vis – forfægter én side af sædeligheden.²⁵ Tragedien skulle således i sidste instans være historisk konservativ og ordensbevarende. Blandt Hegels efterfølgere er tendensen imidlertid, at tragedien primært betragtes som et diagnosticerende medium. Dette synspunkt suppleres hos bl.a. Christoph Menke med en tese om, at tragedien netop ikke er konservativ, men tværtimod peger frem mod et nyt moment i verdensåndens udvikling. Menke lægger i den forbindelse særlig vægt på det, han kalder tragediens »performativitet«: at tragedien selv medvirker til at fremstille det refleksionspotentiale, som er nødvendigt for at overvinde sædeligheden og for tilblivelsen af den moderne »retstilstand«.²⁶

At Hegel selv ser tragedien som historiefilosofisk bundet til den græske sædelighed, får naturligvis konsekvenser for hans syn på det moderne tragiske, som han er skeptisk over for. Der findes ganske vist moderne, og det vil for Hegel sige ikke-antikke, tragedier (væsentligst hos Shakespeare og i fransk og tysk klassicisme), men disse tragedier er ifølge Hegel ikke rigtigt tragiske, eftersom de kolliderende helte ikke længere kan ses som spontane udtryk for kollektive sædelighedsværdier. En i moderne tragedier udbredt tematik som konflikten mellem kærlighed og pligt er ikke sædeligt funderet i hegelsk forstand, men bygger på subjektivitet og reflekterende moralitet og er derfor ifølge Hegel dybest set utragisk.²⁷

Det moderne tragiske er altså ifølge en hegeliansk tankegang problematisk, præcist i det omfang der insisteres på, at det tragiske alene kan forstås ud fra sædeligheden. Mange hegelianere har imidlertid været parate

til at acceptere andre normative helheder end den græske sædelighed som gyldigt udgangspunkt for det tragiske. Det gælder f.eks. Raymond Williams: »Nye slags relationer og nye slags love til at sætte i forbindelse med og fortolke vores faktiske lidelser er vilkårene for nutidens tragedie. [...] At *finde* betydning er at være i stand til tragedie [...]«. ²⁸ Ifølge Williams vil enhver historisk epoke, hvis politiske, sociale og kulturelle orden er så distinkt, at den kan bryde sammen, rumme stof til en tragisk digtning. Det tragiske forstås her som det forhold, at en given orden bryder sammen og genskabes eller – især – afløses af en ny orden. ²⁹ Det er som bærer af normer og værdier og sociale karakteristika knyttet til enten den gamle eller den nye orden, at individets handlinger og lidelser ifølge Williams bliver tragisk betydningsfulde. En lignende tilgang findes hos John Orr, som foruden den græske tragik opererer med en renaissance-tragik knyttet til en adelsmæssig orden og en moderne tragik knyttet til en borgerlig orden. ³⁰ Sidstnævnte variant, som er Orrs primære fokus, indebærer »en afgørende konfrontation mellem de dramatiske personer og de kulturelle værdier i den borgerlige sociale orden«. ³¹ Individet bliver her tragisk betydningsfuldt ved at repræsentere netop sådanne værdier, positioner og erfaringer, som det borgerlige samfund marginaliserer.

Også hos Christoph Menke bygger det moderne tragiske på en anden normativ helhed end sædeligheden. Det moderne tragiske er hos Menke knyttet ikke til det borgerlige samfund som sådant, men til »retstilstanden«. Det moderne tragiske indebærer en konflikt mellem på den ene side rettens abstrakte almenhed og på den anden side individualitetens konkrete liv og selvudfoldelse. ³² Menkes hegelianske teori om det moderne tragiske er ikke marxistisk-hegeliansk, sådan som Williams' og Orrs teorier begge er det. Hvor det tragiske ved individets handlinger og lidelser i Williams' og Orrs teorier om det moderne tragiske i sidste instans forbindes med individets tilhørsforhold til en bestemt (marginaliseret) social klasse, ³³ så er det i Menkes teori om det moderne tragiske netop den individuelle kvalitet ved individets handlinger og lidelser, som gør dem tragiske. Individet bliver tragisk betydningsfuldt ved at insistere på en individuel selvudfoldelse, som den aktuelle udmøntning af retstilstanden ikke kan rumme.

En anden måde at vriste en hegelsk bestemmelse af det tragiske fri af den traditionelle binding til sædeligheden på repræsenteres af Szondis tidligere omtalte bestemmelse af det tragiske som en dialektisk modalitet uden et bestemt historisk indhold. Hvor det hos andre hegelianske tragik-teoretikere i sidste instans er sædeligheden, retstilstanden eller lignende, der er tragisk, så insisterer Szondi på at se det tragiske som et værkinternt fænomen. Szondis kriterier for, hvornår individets handlinger og lidelser

har tragisk tyngde snarere end blot at være sørgelige og triste, udspringer således ikke umiddelbart af en epokal-historisk helhedsbetragtning som hos andre hegelianske tragikteoretikere. Forskellen er dog ikke stor, da Szondi i sine analyser (jf. de i note 7 nævnte eksempler) reelt funderer det tragiske i forskellige epokale helhedsbetragtninger.

Endelig kan nævnes Mark William Roche, der ligesom Szondi bestemmer det tragiske som en dialektisk modalitet uden et bestemt historisk indhold. Det tragiske defineres hos Roche som »en handling, hvor heltens storhed ubønhørligt fører til lidelse«. ³⁴ Roches indsats består i at systematisere de forskellige måder, storhed kan slå om i lidelse på. Storheden er den kvalitet, hvorved heltens handlinger og lidelser får tragisk tyngde. Da tragisk storhed hos Roche ikke defineres snævert som heroisk-spontane sædelige handlinger, men også omfatter mere individuelt reflekterede målsætninger, er det genuint tragiske ikke på forhånd begrænset til en græsk kontekst som hos Hegel. Omvendt ligger der i Roches bestemmelse af storhedsbegrebet et krav om viljefasthed og sammenhæng i personligheden, som reelt gør det tragiske til en marginal form i en moderne sammenhæng.

Det nietzscheanske i det hegelianske

Forskellen mellem det, jeg her har kaldt henholdsvis en nietzscheansk og en hegeliansk tilgang til det tragiske, er, groft sagt, en forskel mellem en *vertikal* og en *horisontal* perspektivering. For en nietzscheansk tilgang udspringer det tragiske af en metafysisk mangel, som imidlertid overkommes på et heroisk-æstetisk niveau. Tragedien er svar på en *metafysisk* krise, ikke en sædelig-etisk eller social konflikt som i det hegelianske perspektiv. Tragedien »udfolder sig i en kontekst af følte, eller udfordrede, religiøse overbevisninger. Det tragiskes mytologiske stof trækker på det overnaturliges dynamik«. ³⁵ Eller med M. S. Silk og J. P. Sterns ord: »Det som mest optager Nietzsche [...], er dens [tragediens] religio-mytiske basis og dens dermed forbundne indstilling til livet«. ³⁶ Ved en total mangel på interesse for spørgsmålet om Guds eller det guddommeliges eksistens har tragedien ifølge en nietzscheansk tilgang vanskelige kår.

For en hegeliansk tilgang drejer det tragiske sig ikke om en metafysisk mangel eller krise, men om en *historisk* (eller historiefilosofisk) konfliktualitet. De tragisk berørte individer kan dog opleve og tale om miseren i metafysiske eller religiøse kategorier. Et væsentligt berøringspunkt mellem en hegeliansk og en nietzscheansk tilgang til det tragiske skal i den forbindelse fremhæves. Således indgår – i Hegels afgørende *Antigone*-læsning – det religiøse perspektiv på en næsten nietzscheansk måde som ét

af niveauerne i spaltningen af sædelighedens oprindelige enhed. Antigone ses på dette niveau som inkarnation af en fundamentalt destruktiv guddommelig lov. Som sådan inkarnerer hun stadig en side af sædeligheden, men det er samtidig muligt med større eller mindre eftertryk at se hende som sædelighedens og enhver anden menneskelig ordens fatale andethed. Således udlægges Hegels *Antigone*-læsning f.eks. af Vagn Lyhne:

»Med Antigone som model formulerer Hegel kvindens stilling som forvalter, beskytter af den *guddommelige lov*, en urgammel naturgroet – og også for Hegel hemmelighedsfuld – lov, som hviler på slægtskabsforpligtelser, blodsband, der må stå fjendtlige over for den *menneskelige lov*, borgerens samfund. Og med Sofokles' tragedie anskueliggør han, hvorledes dette underjordiske rige, denne guddommelige lov, dersom den krænkes, vender hævnende tilbage og lader mennesker og samfund gå til grunde«. ³⁷

Pointen i et hegeliansk (til forskel fra et nietzscheansk) perspektiv er imidlertid, at det metafysiske kaos-princip, som Antigone på ét niveau inkarnerer, altid er underordnet en historisk udvikling, hvor det transformeres til politiske og juridiske kategorier og således i realiteten domesticeres. Et afgørende skridt i denne udvikling antages at finde sted i forbindelse med romernes indførelse af retstilstanden, som bevirker, at det der før fremstod som et metafysisk kaos-princip knyttet til ustyrlige figurer som Antigone, nu indskrives i den abstrakte retsforms princip om individuelle rettigheder, således at den antigoneske »nedre ret [...] ender med at træde frem i lyset«. ³⁸ Hegels eget synspunkt synes at være, at det metafysiske kaos-princip hermed ophører med at være virksomt.

Der er dog ikke enighed i den hegelianske tradition om, *hvornår* og i det hele taget *om* en endelig inddæmning af det finder sted. Vagn Lyhne trækker således i sin ideologikritisk inspirerede Hegel-læsning perspektivet noget længere end til romerriget, idet han ser kvindens indtog på arbejdsmarkedet samt mere og mere fuldstændige erhvervelse af borgerrettigheder frem til 1960'ernes kvindebevægelse og -frigørelse som den endelige opløsning af grundlaget for den »naturgroede« destruktivitet, som det kvindelige i Hegels *Antigone*-læsning repræsenterer. ³⁹ Synspunktet hos Christoph Menke, der i stedet for 'det kvindelige' taler om 'individualiteten' som sådan, er mere principielt. Ifølge Menke er konflikten mellem rettens abstrakte almenhed og individualitetens konkrete liv, som retstilstanden også skulle tilgodese, konstitutionel. Politiske, sociale og juridiske forandringer kan bevirke, at nye former for individuel selvudfoldelse bliver omfattet af (formelle såvel som uformelle) almene retsprincipper,

men rettens abstrakte almenhed vil per definition aldrig kunne tilgodeses alle detaljer og varianter af individualitetens konkrete liv, der derfor hos Menke fremstår som en permanent kilde til store og små, altid historisk specifikke, tragiske omvæltninger i retstilstanden fra romerriget til i dag.

Aristoteles

På niveau med den afgørende betydning, som Hegel og Nietzsche hver især har haft og har for det tragiskes teorihistorie, rangerer Aristoteles' varige og mangesidige indflydelse. Jeg vil dog ikke se det aristoteliske som en selvstændig linje i det tragiskes teorihistorie, men derimod som et grundlag, der teorihistorisk set arves på forskellige måder. Karakteristisk for den aktuelle interesse for *Poetikken* er i øvrigt, at man gerne læser den filologisk og filosofisk i sammenhæng med Aristoteles' øvrige forfatterskab samt i relation til samtidige filosofiske positioner. Jeg vil således først opholde mig ved et aktuelt bud på en filologisk-filosofisk læsning af den i *Poetikken* indeholdte tragedieteori. Dernæst vil jeg koncentrere mig om at beskrive, hvordan det aristoteliske arves i henholdsvis den hegelianske og den nietzscheanske linje. Endelig vil jeg forfølge Aristoteles' tragedieteori ind i psykoanalysen og dens fortolkninger af centrale aristoteliske begreber.

Velkendt er det, at Aristoteles i sin tragedieteori betragter karaktertegningen som værende af underordnet betydning i forhold til plotkonstruktionen. Det er der ikke noget mærkeligt i, når man tager i betragtning, at karakteren ifølge Aristoteles er noget, der først realiserer sig i de handlinger og valg, som konstituerer tragediens plot: »[K]arakteren er det, der viser et personligt valg og af hvilken slags dette valg er – og derfor har de taler ingen karakter, hvori der slet intet er, som den talende vælger eller vil undgå«. ⁴⁰ Der er langt til et moderne, psykologisk karakterbegreb her. I en moderne sammenhæng er karakteren noget udefinerligt, som på den ene side gennemtrænger alt, hvad personen siger og gør, og som på den anden side er knyttet til personens indre, hvor den i princippet kan forblive skjult for andre såvel som for personen selv. Hos Aristoteles er karakteren derimod en relativt håndgribelig størrelse knyttet til bevidste, synlige handlinger og valg af dydigt-moralsk tilsnit. Karakteren består i summen af dyder og laster, som personen via sådanne handlinger og valg erhverver. Der er, i betragtning af at dyder og laster baserer sig på almene standarder, ikke noget særlig individuelt ved sådan en karakter.

Blandt de vigtigste repræsentanter for den filologisk-filosofiske tilgang til *Poetikken* må nævnes Stephen Halliwell, der bl.a. interesserer sig for, hvordan tragedien ifølge Aristoteles afspejler et bestemt syn på forholdet

mellem dyd og lykke. For at forstå Aristoteles' syn på dydens status i relation til lykken må man ifølge Halliwell gøre sig klart, at grækerne skelner mellem to varianter af begrebsparret lykke og ulykke.⁴¹ Den ene variant, *eudaimonia* og *kakodaimonia*, refererer til en art *indre* lykke, som ifølge græsk tankegang (spidsformuleret hos Platon) følger af at være i besiddelse af dyd, dvs. evne til at handle i overensstemmelse med det (i antik forstand) moralsk gode og rigtige. Den anden variant, *eutuchia* og *dustuchia*, refererer derimod til en *ydre* lykke, som er knyttet til materielle goder og social status. Når Aristoteles henviser til omslaget som det centrale plot-element i tragedien, så er det et omslag i *eutuchia*, altså den ydre lykke, der er tale om. Det er forhold vedrørende f.eks. familiær status, rigdom og magt, der vendes om på i de græske tragedier, ikke forhold vedrørende den personlige dyd. De græske tragediehelte er stort set uforanderligt dydige. Hvad tragedierne via omslaget demonstrerer, er således ifølge Halliwell for det første, at den ydre lykke er væsentlig (hvilket bl.a. Platon benægtede), og i forlængelse heraf for det andet at lykken ikke automatisk følger dyden (hvilket Platon ellers netop mente, det var litteraturens opgave at demonstrere). Lykken er ikke underlagt det dydige menneskes kontrol.

Aristoteles' plotteori har ifølge Halliwell indbygget et udsagn om »lykkens skrøbelighed og instabilitet«. ⁴² Halliwells pointe svarer i høj grad til Martha C. Nussbaums i *The Fragility of Goodness*. Forskellen er, at hvor Nussbaum ser »det gode menneskelivs skrøbelighed«⁴³ som den aristoteliske tragedieteoris afgørende filosofiske udsagn, så lægger Halliwell mere vægt på de rationalitets- og intelligibilitetsidealer, som notorisk også præger *Poetikken*. Karakteristisk for Aristoteles' tragediepoetik er således ifølge Halliwell, at det snarere er lidelsens plotmæssige formidling end lidelsen som sådan, det kommer an på. Via plottet indfælder tragedien lidelsen i et meningsgivende mønster. Generelt om det digteriske plot siger Aristoteles, at det skal udgøre en helhed med begyndelse, midte og slutning, så man kan overskue det. Desuden skal det være en enhed, hvor de enkelte dele ikke optræder tilfældigt, men tværtimod hænger sammen med nødvendighed eller sandsynlighed. I plottet bør de enkelte dele »være sat sådan sammen, at flyttes eller fjernes der en eller anden del, forrykkes og forstyrres det hele. For det, der tydeligvis ikke gør noget, om det er til stede eller ej, er slet ikke en del af det hele«. ⁴⁴ Ved således konsekvent at eliminere det tilfældige fra plottet søger digteren at fremstille det universelle, det der *kunne* ske, i modsætning til historikeren, der fremstiller det partikulære, det der faktisk *er* sket.

Den aristoteliske tragedieteoris implicite filosofiske udsagn ligger iføl-

ge Halliwell i spændingen mellem på den ene side betoningen af lykkens tragiske instabilitet og på den anden side rationalitets- og intelligibilitets-idealene. Filosofisk set skærmer Aristoteles af dels over for en platonisk moralisme, dels over for en forestilling om tilfældighedernes spil. Afgørende i den forbindelse er ifølge Halliwell det hos Aristoteles i kapitel 9 nævnte begreb *hamartia*, dvs. det i plottet indeholdte – fatale – fejltrin, som ikke er moralsk betinget, men blot skyldes uvidenhed.⁴⁵ *Hamartia* beror på en filosofisk set foruroligende modsætning mellem på den ene side heltens viden og intentioner og på den anden side hans handlingers faktiske indebyrd. Samtidig gør *hamartia* imidlertid omslaget, den tragiske instabilitet, til en konsekvens af heltens egne handlinger, hvorved udefrakommende, irrationelle kræfter ekskluderes fra handlingen. I kraft af *hamartia* kommer genkendelsesscenen (*anagnorisis*) til at vedrøre kausalt forståelige handlinger på et menneskeligt niveau.

Det hegeliansk-aristoteliske versus det nietscheansk-aristoteliske

Det er ikke længere klassicismens regel-orienterede, formalistiske tilgang, der præger receptionen af Aristoteles' *Poetik*. Ikke desto mindre fungerer *Poetikken* til stadighed som en selvfølgelig referenceramme for den formelle bestemmelse af det tragiske plot. Sådan er det ikke mindst i den hegelianske tradition, hvis filosofisk funderede tematiske eller modale bestemmelser af det tragiske i høj grad lægger op til rent plotmæssigt at blive udmøntet i aristoteliske kategorier. Centralt i den forbindelse står *hamartia*, det uvidenhedsbetingede fejltrin, der i hegelianske teorier svarer til heltens manglende evne eller vilje til at anerkende andre (sædelige, moralske, politiske, sociale etc.) værdier end hans egne, dvs. hans manglende blik for og vilje til at gå på kompromis med eller underordne sig helheden.⁴⁶ *Hamartia* er ifølge en hegeliansk betragtning det plotmæssige udtryk for, at heltens standpunkt er berettiget, *og* at helten ikke desto mindre må gå under. I Sofokles' *Antigone* er det f.eks. berettiget, at Antigone insisterer på at begrave sin døde bror (hensyn til slægten, guddommelig lov etc.), ligesom det er berettiget at kong Kreon med henvisning til den dødes landsforræderi forbyder en sådan begravelse (hensyn til staten, menneskelig lov etc.), men fordi ingen af dem ser helheden (inkluderer den andens standpunkt), må de begge gå under.

Til udlægningen af *hamartia* som bundethed til et berettiget, men begrænset værdisæt svarer, at *peripeti*, (skæbne)omslaget, udlægges som en dialektisk bevægelse på et historiefilosofisk niveau. Den tragiske katastrofe ses således i den hegelianske tradition som en konsekvens af, at en

given epokal-historisk helhed er i modstrid med sig selv, hvilket netop viser sig ved heltens *hamartia*, hvor en side af denne helhed river sig løs (partikulariseres).⁴⁷

Mens væsentlige elementer af Aristoteles' teori om det tragiske *plot* således lever videre i hegelianske teorier om det tragiske, kan der umiddelbart iagttages en vis overensstemmelse mellem Aristoteles' og de nietscheanske teoriers syn på den tragiske forms *virkning*. Ligesom hos Aristoteles er det i nietscheanske teorier opfattelsen, at tragedien i kraft af sin form har en 'rensende' kraft i relation til en mere eller mindre dysforisk tematik. Der er imidlertid i den nietscheanske tradition en tendens til, at man forholder sig skeptisk til den overdrevent rationalistiske måde, som man finder, at Aristoteles forklarer tragediens rensende virkning på. En sådan skepsis gør sig ikke mindst gældende hos Nietzsche selv. Hvor den rensende virkning ifølge Aristoteles beror på *mutos* forstået som en abstrakt plotstruktur baseret på kausalforklaringer, så er det hos Nietzsche i nok så høj grad musikken, dvs. et betydeligt mere flygtigt og 'irrationelt' formprincip, der fremkalder renselsen.⁴⁸ Væsentligt i denne sammenhæng er det, at Nietzsches tragedieteorier forudsætter en anden *mimesis*-opfattelse end Aristoteles'. Hvor tragedien ifølge Aristoteles er en *mimesis* af livet (»*biou*«) i et dennesidigt perspektiv, så er den hos Nietzsche i kraft af det musikalske element snarere et forsøg på at henvide til »en verden af højere sandhed«. ⁴⁹ Nietzsches tragedieteorier bygger ikke på klassiske skønhedsideal, men derimod i forlængelse af teoretikere som Longinus, Burke og Kant på en sublim æstetik.⁵⁰

Der synes at være langt fra den hegelianske traditions forståelse af *hamartia* som det plot-element, der formidler mellem den tragiske katastrofes tilsyneladende *irrationalitet* og en overordnet historisk *rationalitet*, til den nietscheanske traditions grundlæggende modvilje mod rationaliserende forklaringer af den tragiske katastrofe. Spørgsmålet er, om den nietscheanske tradition overhovedet kan rumme et begreb som *hamartia*? Nietzsches omtale af »den ophøjede opfattelse af den aktive synd som den egentlige prometheiske dyd« (TF, p. 81) kunne være en formel for en nietscheansk *hamartia*. Nietzsches »aktive synd« er ikke udtryk for, at en given epokal helhed kommer i rationelt begribelig modstrid med sig selv, men for at helten – uden grund, men via det dionysiske uudsigelige kraft – insisterer på sin individuation og den dermed forbundne lidelse.⁵¹

Murray Krieger refererer ikke til Nietzsches »aktive synd«, men opererer dog med en lignende forestilling. Hos Krieger, hvis nietscheanske tragik er farvet af en kierkegaardsk eksistentialisme, er den moderne tragiske helt én, der har erkendt »det moralske levnedes eksistentielle absurditet«, ⁵² men som ikke kan tage springet ind i det religiøse. Den moderne tragiske

helt er alene tro mod sin oplevelse af intetheden:

»Den tragisk visionære er, idet han vælger at udfordre og bemægtige sig intetheden, alene dristig nok til at tage den eksistentielle konsekvens af sin gudløshed; og han tager den med stolthed, med selve den *hybris*, som i sin syndighed tilskyndede ham til gudløshed snarere end transcendens«. ⁵³

Stoltheden over at have gennemskuet og at kunne undvære alle moralske normer og værdier er den moderne tragiske helts »*hybris*«, som udsætter ham for ikke gudernes vrede, men den moralske majoritets fordømmelse og hævn: »truslen om uforstående og usympatiserende destruktion i hænderne på vakt etisk retfærdighed, den sociale praksis' våben«. ⁵⁴ Ligesom den *aktive synd* hos Nietzsche resulterer *hybris* hos Krieger således i heltens undergang. Begge udfylder for så vidt en funktion, der svarer til *hamartia* i Aristoteles' teori om tragedieplottet.

Det psykoanalytisk-aristoteliske

Aristoteliske plotkategorier har altså betydning for en hegeliansk og i nogen grad for en nietzscheansk tilgang til det tragiske. Den mest kongeniale moderne arvtager til Aristoteles' tragedieteorier er dog psykoanalysen. Det antages hos Sigmund Freud, at den psykoanalytiske behandlings gradvise afdækning af skjulte forhold i patientens fortid svarer til det aristoteliske tragedieplots bevægelse hen mod genkendelsesscenens endelige afsløring af skjulte forhold i heltens fortid. ⁵⁵

I centrum for den psykoanalytiske tilgang til tragedien står ødipuskomplekset, hvis forskelligartede strukturer tragediens plot ses som formidling og gennemarbejdning af. Sofokles' *Kong Ødipus* er paradigmet. Oraklets spådom om, at Ødipus skal ægte sin mor og dræbe sin far, ser Freud som en formulering af Ødipus' infantile begær. At Ødipus er påfaldende langsom til at indse, at han *har* dræbt sin far og ægtet sin mor, forstår Freud som den voksne Ødipus' hårdnakkede forsøg på at benægte dette begær (jf. *DT*, pp. 208-210). ⁵⁶

Karakteristisk for *Kong Ødipus* er, at den infantile ønskefantasi bliver »trukket frem i lyset og virkeliggjort« (*DT*, p. 211). Det bliver den ikke i Shakespeares *Hamlet*, som Freud sammenligner *Kong Ødipus* med. Afgørende for Freuds udlægning af *Hamlet* er spørgsmålet om, hvorfor Hamlet tøver med at udføre den hævnopgave, som hans fars genfærd har pålagt ham. Freuds svar er, at Hamlet kæmper med sine egne fortrængte barndomsønsker: »Hamlet kan alt, blot ikke eksekvere hævnen over den

mand, der har ryddet hans fader af vejen og taget dennes plads hos moderen – over den gamle mand, der viser ham virkeliggørelsen af hans egne fortrængte barndomsønsker« (ibid.). I stedet for at handle martres Hamlet af »samvittighedsskrupler, der foreholder ham, at han i ordets egentlige forstand ikke er bedre end den synder, han skal straffe« (ibid.). Freuds pointe er i forlængelse heraf den dobbelte, 1) at *Hamlet* har det samme kerneindhold som *Kong Ødipus*, nemlig en ønskefantasi om at få ryddet faderen af vejen og have seksuel omgang med moderen, og 2) at fortrængningen virker langt stærkere i *Hamlet* end i *Kong Ødipus*. I *Hamlet* er ønskefantasiens ikke åbenlys og virkeliggjort, men »fortrængt, og vi får kun at vide om dens eksistens – ligesom sagsforholdet ved en neurose – gennem de fra denne udgående hæmninger« (ibid.).

En forudsætning for tragediens virkning i psykoanalytisk forstand er, at tilskueren har lod og del i den tematik, som tragediens plot bearbejder, og det har tilskueren netop i det omfang, ødipuskomplekset betragtes som et universelt vilkår (jf. *DT*, p. 209; *TE*, p. 232 f.). Ødipus' *hamartia* er, som Judy Gammelgaard pointerer, også vores *hamartia*:

»Aristoteles har med sit begreb om heltens fejlgreb indfanget noget essentielt menneskeligt, der transformeret til et psykologisk sprog illustrerer et grundvilkår i menneskelig udvikling og eksistens. Vores viden om os selv er begrænset af det forhold, at vi ikke kender vores fortid. Ligesom Ødipus er vi som børn uskyldige i de morderiske og incestuøse fantasier, der befolker den barnlige fantasi«. ⁵⁷

Det der afdækkes, når baggrunden for det uventede omslag (*peripeti*) pludselig springer heltens i øjnene (*anagnorisis*), er forhold i heltens individuelle fortid, men derigennem tillige et universelt vilkår: at enhver er henvist til at leve med en fortid af delvist skjulte frygtelige og forbudte handlingsimpulser.

I Judy Gammelgaards psykoanalytiske tragedieteori er det ikke mindst troen på det sammenhængende, rationelt begribelige plots forløsende potentialer, der er arvet fra Aristoteles. Grundlæggende forstår Gammelgaard tilskuerens forhold til den dramatiske scene som en overføringsrelation, ⁵⁸ dvs. at scenens figurer bliver symbolske objekter for en gentagelse af tilskuerens egne fortrængte fantasier og konflikter og derigennem for en gennearbejdning af aktuelle symptomer. I samspillet mellem det tragiske plots *peripeti* og *anagnorisis* ser hun et moment, hvor tilskuerens affektive reaktionsmønster når et maksimum, samtidig med at genkendelsen tvinger affekterne ind i erindringens dimension. At overvære en tragedie bliver således en eksistentielt opbyggelig erkendelsesproces: »At

kende sig selv: at komme fra uvidenhed til viden, selv om dette indebærer smerte og død, renser et menneskes sjæl for forvirring og gør det muligt at handle frem for at være underkastet en skæbne, hvor ukendte kræfter styrer de valg, vi træffer«. ⁵⁹ Resultatet af at overvære en tragedie er for Gammelgaard i princippet præcist det samme som resultatet af en vellykket psykoanalyse. ⁶⁰

Psykoanalytiske antagelser om det moderne tragiske

Men hvor går ifølge en psykoanalytisk betragtning grænsen for, hvornår en tragedie ikke længere er en rigtig tragedie? Hvis det essentielt tragiske ligger i tematiseringen af det infantile begær som en frygtindgydende dunkel kaosmagt (*hamartia* i psykoanalytisk forstand), i hvilket omfang er det så afgørende, om tragediens plot også tilvejebringer begærstrukturens fuldkomne afdækning (*anagnorisis* i psykoanalytisk forstand) og i sidste instans effektuerer en art 'terapi'? *Hamlet* er jo ifølge Freud eksempel på en moderne tragedie, hvor den tilgrundliggende ønskefantasi aldrig kommer helt frem i lyset. Præcist hvor lidt erkendelsesbefordrende en tragedie må være for stadig at være ægte tragisk, forholder Freud sig imidlertid ikke til, og det gør Judy Gammelgaard i øvrigt heller ikke.

Ekbart Faas er en teoretiker, der lægger afgørende vægt på tragediens terapeutiske dimension, og som ud fra den præmis anerkender eksistensen af moderne tragedier. Han nævner to eksempler fra det 20. århundrede, nemlig Luigi Pirandellos *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921, da. *Seks personer søger en forfatter*) og Arthur Millers *Death of a Salesman* (1949, da. *En sælgers død*). Fælles for disse er et aristotelisk forløb, hvor seksuelt betonede traumatiske begivenheder i personernes fortid gradvist afdækkes, og hvor afdækningen for personerne repræsenterer en nedbrydning af modstand og en forløsende gennearbejdning af neurotiske symptomer. Begge stykker er ifølge Faas tragiske, præcist fordi de munder ud i, hvad der svarer til »en sammenhængende case-historie om protagonistens dilemma«. ⁶¹

Et andet synspunkt på spørgsmålet om det moderne tragiske i psykoanalytisk forstand findes hos André Green, som forbinder det tragiske med »repræsentationen af ødipuskomplekssets fantasimyte« (*TE*, p. 27), men som *ikke* lægger vægt på tragediens terapeutiske eller katartiske dimension (jf. *TE*, p. 236). Green opregner en række stationer i det tragiskes historie efter den græske tragedie: »de kristne mysteriespil, elisabethansk drama, neoklassisk tragedie, romantisk drama og visse former for samtidigt teater, i hvilket navnene Artaud, Beckett, Genet, Dubillard og Ionesco nødvendigvis må nævnes« (*TE*, p. 242). Om specielt Artaud, Beckett og de andre

repræsentanter for, hvad han kalder »post-Freud teatret«, siger Green, at de har »behandlet temaer, som er endnu mere tabuiserede end dem fra oldtidens tragedie, og som mere vækker det ubevidste« (TE, p. 17). I en vis forstand fremstår post-Freud teatret hos Green som tragediens ultimative realisering.

Post-Freud teatret, som Green ser det, er psykoanalytisk uden at være aristotelisk og terapeutisk (jf. TE, pp. 15-18). Tabuoverskridelser og deres ledsagende affekter fremstilles så umiddelbart som muligt, med en chokagtig virkning, men uden at indgå i et rationaliserende plot:

»Betydningen, som opstår i den sammenhæng, fremstår som en mirakuløs effekt, uden forklarende styrke, refererende kun til sig selv, idet den i sig selv finder motiverne til og virkningerne af sine handlinger. [...] Det følelsesmæssige chok, som tilskueren gennemgår, ledsages ikke af nogen forklaring på, hvorfor repræsentationen fremkalder dette chok. Denne smag for mærkelige og stærke sindsbevægelser synes at vidne om et begær efter immunisering snarere end efter større forståelse« (TE, p. 17).

Jeg vil antage, at Greens beskrivelse af post-Freud teatret og dets »begær efter immunisering« markerer et (radikalt moderne) yderpunkt for, hvad der ud fra en psykoanalytisk tilgang kan forstås ved det tragiske. Det i radikal forstand moderne tragiske er da en form, som systematisk kortslutter den aristoteliske tragedies plotmæssige formidling af tabuoverskridelsen. Det er en form, som uden noget terapeutisk sigte og hinsides en traditionel mimetisk fremstilling mimer det ubevidstes processer på en chokerende måde.

Fælles for Ekbert Faas og André Green er, at de ikke nødvendigvis forbinder det tragiske med noget sublimt i betydningen ophøjet. Deres eksempler på tragik i det 20. århundrede vidner om, at det psykoanalytisk tragiske er åbent for det hverdagsagtige og det lave. Arthur Millers *Death of a Salesman* bygger, som Faas noterer, på en aristotelisk »søgen efter betydningsfuld form krystalliseret i en bestemt scene, som [...] fastholder alting i dets 'skændigt uforanderlige fasthed'«,⁶² men stykket repræsenterer samtidig en nådeløs udstilling af de værdier (drømmen om individuel succes, troen på penge og reklame), som ifølge stykket ligger til grund for det amerikanske samfund, og som stykkets hovedperson, sælgeren Willy Loman, er et miserabelt produkt af. Stykket er altså nok et helhedsorienteret forsøg på at identificere og bearbejde et (i psykoanalytisk forstand) skæbneudløsende moment, men konteksten er en moderne, affortryllet amerikansk middelklassevirkelighed, og hovedpersonen har

hverken heroiske dyder eller en skøn retorik at trække på. Tilsvarende er det karakteristisk for »post-Freud teatret«, som Green omtaler, at det nok indebærer en rædselsvækkende afsløring af det (i psykoanalytisk forstand) fundamentalt menneskelige, men at det i sin fremstilling af dette fundamentalt menneskelige netop betoner lave, uskønne træk: perverse drifter, meningsløs ondskab, basale kropsfunktioner, absurd tale, etc.

Det subliminalt tragiske

Det psykoanalytisk tragiske er ikke nødvendigvis sublimt i betydningen ophøjet. Til gengæld er det altid sub-liminalt. Ifølge en psykoanalytisk betragtning refererer det tragiske altid til bevægelser, der foregår under bevidsthedstærsklen hos de fremstillede personer. F.eks. er det tragiske i *Hamlet* ikke knyttet til, hvad hovedpersonen selv eksplicit fremstiller som sit projekt, nemlig at hævne faderen og genoprette ordenen i riget, men derimod til hans ubevidste og i tragedien aldrig åbenlyst formulerede begær. Det tragiske er altså knyttet til et uudsigeligt moment.

I Judy Gammelgaards og Ekbert Faas' teorier om det psykoanalytisk tragiske ses det uudsigelige som et moment, der overvindes – om ikke i hovedpersonens så i tilskuerens bevidsthed. André Greens teori er imidlertid anderledes. »Post-Freud teatret« er ifølge Green afsløring uden erkendelse. At det forholder sig sådan, beror ikke alene på fraværet af et rationaliserende plot, men også på arten af den sandhed, som både »Post-Freud teatret« og de mere klassiske tragedieformer ifølge Green kredser om. Til tilskuerens erfaring af tragediens sandhed knytter sig en dobbeltthed af lyst ved at se infantile ønsker realiseret og ulyst ved forventningen om straf (jf. *TE*, p. 236). Sandheden fremstår som en »åbenbaring af det utilstedelige« (*TE*, p. 239) og er derfor altid allerede ramt af fortrængningens fordrejelse (jf. *TE*, p. 238). Sandheden kan ikke integreres i tilskuerens (endsige de fremstillede personers) erfaring og må derfor konstant fremsættes på ny: »Dømt til at lade sig dechiffrere af fortolkningen og dømt til uberegnelige fordrejelse gentager sandheden sig utrætteligt for at blive genkendt og skjule sig i det uendelige« (*TE*, p. 239).

Med bemærkninger som disse om sandhedens uudsigelighed knytter André Green an til den tegnorienterede, poststrukturalistiske psykoanalyse, der udspringer fra Jacques Lacan. Spørgsmålet er i den forbindelse, hvor specifikt *tragisk* den af Green omtalte ambivalente søgen efter en altid fordrejet sandhed i virkeligheden kan siges at være. Det er således bemærkelsesværdigt, at Peter Brooks' *generelle* plotteori i *Reading for the Plot* i realiteten har præcis de samme forudsætninger som Greens *tragedi*-teori. Al fortælling kan ifølge Brooks dybest set betragtes som begærets

på forhånd umulige forsøg på at udtale sin egen sandhed:

»I Lacans fortolkning af den saussureske tegnanalyse bliver bommen, som adskiller signifiant fra signifié (S/s) til fortrængningens bom, der markerer umuligheden af at nå den sande signifié (objektet for det ubevidste begær). Talen bliver derfor til signifianternes indbyrdes forbindelse med hinanden i en 'betydende kæde', hvor mening (forstået som adgang til det ubevidste begærs mening) ikke består i noget enkelt led af kæden, men gennem hvilken mening ikke desto mindre *hævder sig*. Analytikeren hører f.eks. i analysandens sprog et pres *hen imod* en mening, som aldrig fastholdes eller fanges, eftersom signifiéen bestandigt glider eller smutter væk under signifianten. [...] Fortælling er derfor dømt til at *sige* noget andet end det, som den *sigter til*, mens den trækker sin bevægelse hen imod en mening, som ville være bevægelsens slutning, ud«. ⁶³

Ikke bare tragedien, sådan som hos Green, men al fortælling bygger ifølge Brooks på et principielt udsigeligt begær. Brooks' litteraturhistoriske pointe er i den forbindelse, at moderne litteratur (specielt prosafiktionen i det 19. århundrede) generelt rummer en refleksiv bevidsthed om sit eget forhold til dette produktive og problematiske begær. Klassisk litteratur er ikke i samme forstand nødt til at reflektere over begæret, idet den på forhånd er indskrevet i guddommelige masterplots, som organiserer og forklarer verden.⁶⁴ I eposet og det klassiske drama klares ethvert meningsbehov af via »det transcendentens åbenbaring inden for det menneskelige«. ⁶⁵ Moderne prosafiktion er derimod kendetegnet ved, at den søger mening i sin egen plotskabelse, samtidig med at den tematiserer plottets udspring i subliminale impulser samt umuligheden af at lukke plottet.

Som det ses, anvender André Green og Peter Brooks på forskellige måder en stort set identisk tese om sandheden som et subliminalt, fundamentalt udsigeligt moment. Hos Green forbindes denne type sandhed specifikt med tragisk drama, hvorimod den hos Brooks forbindes med al fortælling, idet den dog antages at være et særligt fremtrædende træk ved moderne prosafiktion (paradigmatisk: romanen). Brooks' brede perspektiv kan ses som et korrektiv til Green: Det er ikke kun tragisk drama, som kredser om udsigelige, subliminale sandheder; også – og i særdeleshed – moderne prosafiktion gør det. Omvendt kan Greens specifikke fokus på det tragiske ses som et korrektiv til Brooks: Brooks' *Reading for the Plot* kan således – om end Brooks ikke selv fremhæver dette perspektiv – ses som en teori om moderne prosafiktions tragiske potentialer. Moderne prosafiktion fremstår hos Brooks som potentielt tragisk, for så vidt som

den kredser om sandheden som et subliminalt, fundamentalt uudsigeligt moment.

Tragiske perspektiver på Blichers »Hosekrammeren«

Jeg har nu gennemgået tre forskellige tilgange til det tragiske: en nietzscheansk, en hegeliansk og en psykoanalytisk. Et gennemgående fokus har været spørgsmålet om det moderne tragiske, som – groft sagt – har vist sig at være stærkt problematisk for en nietzscheansk tilgang, mindre problematisk for en hegeliansk tilgang og stort set uproblematisk for en psykoanalytisk tilgang, dog med markant afvigende opfattelser inden for de enkelte tilgange. Jeg vil nu som annonceret i indledningen skitsere, hvordan en – i denne sammenhæng – moderne tekst som Blichers »Hosekrammeren« (1829) kan læses ud fra de respektive forståelser af det tragiske.⁶⁶

Jeg vil begynde med den hegelianske tilgang. Udgangspunktet for en hegeliansk tilgang må være novellens konflikt mellem på den ene side Cecilia, som elsker Esben, og på den anden side Cecilias far, den velhavende hosekrammer, som afviser Esben på grund af dennes økonomiske uformåen, og som i stedet vil tvinge datteren til at gifte sig med den rige Mads Egelund. Konflikten mellem kærlighed og økonomisk kalkyle er samtidig en konflikt mellem individuel frihed og patriarkalsk familiestruktur, kvinderolle og manderolle, følelse og fornuft, himmerige og jorderige. Man kan sige, at konflikten får et i epokal-historisk forstand 'universelt' præg: Det er en epokalhistorisk helhed, der er i konflikt med sig selv.

Cecilias og hosekrammerens standpunkter er hver især berettigede, men de går begge for langt. Begge begår *hamartia* i hegeliansk forstand. Cecilias oprør i kirken, hendes vanvid og drabet på Esben er udtryk for, at en bestemt side af den epokal-historiske helhed river sig løs (kærlighed, følelse, himmerige osv.). Det samme gælder for hosekrammerens hårdnakkede afvisning af Esben (her er det økonomi, fornuft, jorderige osv, der udspaltes fra helheden).

En videre forfølgelse af det hegelianske perspektiv kunne dreje sig om, hvad novellen som kunstværk *gør* ved den beskrevne tragiske konflikt. Begræder den det beskrevne epokal-historiske sammenbrud, eller hilser den det velkommen? Peger den frem mod en epokal-historisk reorganisering og i givet fald hvilken? På hvilke måder medvirker den eventuelt selv til at fremstille de for en epokal-historisk reorganisering nødvendige forudsætninger (jf. Menkes teori om tragediens 'performativitet')?

Med hensyn til sidstnævnte spørgsmål kunne man fokusere på nogle af de selvrefleksive ansatser i teksten, først og fremmest fortællerens de-

monstrativt upålidelige (parodiske) overtagelse af først det ene og så det andet standpunkt i den tragiske konflikt. Man kan måske se Blichers manøvrer med fortælleren som et slags refleksionens syrebad for de tragiske standpunkters tilsyneladende naturgroede karakter, på lignende vis som skuespillernes grove masker ifølge Christoph Menke medvirkede til at fremhæve og udstille som-om elementet ved de sædelighedsværdier, som de græske tragediehelte var bærere af.⁶⁷ Idet sædeligheden pludselig var noget, som nogen *agerede*, opstod et refleksivt moment, som gjorde det lettere for den græske tragedietilskuer at forestille sig en anden orden end den sædelige. Spørgsmålet er, om noget lignende sker i forhold til den orden, som »Hosekrammeren« bygger på?

Jeg vil nu gå videre til den nietzscheanske tilgang. En nietzscheansk forståelse af det tragiske i »Hosekrammeren« kunne tage udgangspunkt i novellens indledende fortællerrefleksioner, hvor et stærkt dysforisk livssyn formuleres, nemlig tanken om at der helst aldrig skulle have været mennesker på heden eller i verden overhovedet. Her i indledningen såvel som andre steder i novellen gøres begivenhederne i hosekræmmergården eksplicit til symbol på den sorg, som menneskers samkvem med hinanden i et universelt perspektiv forvolder, dvs. lidelsen ses som *ontologisk* snarere end som *historisk-samfundsmæssigt* betinget.

Inden for den nietzscheanske tradition er det som nævnt muligt at skelne mellem forskellige niveauer i det tragiske, nemlig det dysforiske livssyn og den æstetiske formgivning. Man kan i forlængelse heraf læse »Hosekrammeren« som en fiktion om en melankolsk digter (fortælleren), der i kraft af et æstetisk arbejde med det skrækkelige søger at overkomme sin lede ved tilværelsen. Man kan netop se det nietzscheansk tragiske som en slags melankoli-renselse. Melankolien forstået som en fiksering på det dysforisk-dionysiske (jf. »Hamlet-læren«, *TF*, p. 69) skal formidles med apollinsk skønhed med henblik på at fremkalde en følelse af æstetisk lyst ved det skrækkelige.

For en sådan læsning af »Hosekrammeren« er Cecilia (»den skønne Cecilia«, som hun konsekvent kaldes) hovedperson. Hun inkarnerer på samme tid sorgen, det skrækkelige og det skønne. Fortælleren er en figur som overdrevent æstetiserer billedet af hende med henblik på at dyrke sin egen æstetiske lyst. Spørgsmålet er, om det via fortællingen lykkes at rense melankolien? Vigtig er her en overvejelse over, hvilken rolle den i novellen repræsenterede kristent-mytologiske billedverden spiller? Har den tilstrækkelig æstetisk-religiøs renselseskraft?

Jeg vil mene, at en nietzscheansk tilgang til det moderne tragiske nødvendigvis må have blik for selvrefleksive ansatser i de behandlede tekster. Det moderne tragiske ud fra en nietzscheansk forståelse kan ikke være de-

fineret ved en rensende virkning, men snarere ved et *begær* efter renselse. Moderne tragisk litteratur vil ofte – som det er tilfældet med »Hosekræmmeren« – være tekster, der reflekterer og tematiserer deres egen status som kunstværk. Ikke fuldtonende tragik, men eksperimenter med tragisk energi eller rum for refleksioner over det tragiskes mulighed.

Hvordan kan så, til sidst, en psykoanalytisk tilgang til det tragiske i »Hosekræmmeren« se ud? En sådan tilgang ville ligesom den hegelianske tilgang tage udgangspunkt i konflikten mellem Cecilia og hosekræmmeren, dog ikke primært med henblik på det epokal-historiske perspektiv, men derimod med henblik på hvilke skjulte, fortrængte, utilstedelige forhold, det tragiske forløb afdækker. Cecilia er her den interessante figur. Hvad er det for et begær, der driver Cecilias oprør mod faderens lov?

Vigtig i den forbindelse er Cecilias vanvidsfantasier, som kredser om et erotisk begær, der er blevet standset i sin udfoldelse og forskudt til et andet regi (jf. den redte brudeseng i Paradis), som kontrolleres af ubevidste mekanismer. I dette ubevidste regi hersker en særlig 'logik', der gør døden til en forudsætning for begærsopfyldelsen, dvs. hævder dødsdriftens primat over seksualdriften. Cecilia mener således, at hun og Esben er bestemt til at få hinanden, når de begge er blevet engle i Paradis, og at det derfor gælder om at dø så hurtigt som muligt. Denne dødsdriftstyrede 'logik' er Cecilias *hamartia* i psykoanalytisk forstand.

Ligesom ved den nietzscheanske tilgang kan man også ved den psykoanalytiske tilgang se fortællerarrangementet som en refleksion over tekstens virkning som tragisk kunstværk. Det drejer sig her om et dobbelt begær hos fortælleren. Han begærer Cecilia i trivial forstand, men han begærer hende også i hermeneutisk forstand: Han vil kende sandheden om hende og hendes begær. Cecilia inkarnerer den sandhed om begæret, som ikke alene fortælleren, men teksten som sådan kredser om, men som den aldrig præcist kan sætte ord på (jf. vanvidsfantasiernes fragmenterede præg).

Cecilias begær er især for mændene ubegribeligt og uhåndtérbart. De (tydeligst hosekræmmeren og fortælleren) har en forventning om, at det kvindelige kan subsumeres en generel produktionsøkonomi (børnefødsel, hosebinding etc.), men Cecilia kommer ikke til at føde børn, og hun vil netop ingenting bestille. Hun insisterer på at være 'spild'. Måske kan Cecilias for en psykoanalytisk betragtning interessante 'kastration' af først Esben (halsoverskæringen) og siden hosekræmmeren (som angiveligt aldrig blev mand siden) forstås i lyset af hendes funktion som undergraver af et mandligt behersket økonomisk regime.

Spørgsmålet er, hvordan teksten via fortællerens reception af disse be-
givenheder (som hosekræmmerenken fortæller ham) reflekterer spørgs-

målet om det tragiskes status og virkning. Det er tydeligt, at fortælleren reciperer affektivt, men genkender han i det fortalte »en sammenhængende case-historie om protagonistens dilemma«⁶⁸ eller snarere blot en uformidlet »åbenbaring af det transcendent indend for det menneskelige« (TE, p. 239)? Genkender han i det fortalte noget universelt? Gør læseren? Noget tyder på, at Cecilias skæbne har besat fortællerens fantasi snarere end rensset den, men udelukker det, at læseren undergår en renselse?

Det tragiske som modus

Som nævnt tidligere i denne artikel – og demonstreret ved mange eksempler – er det en markant tendens i det, jeg kalder teorihistoriens tredje fase, at det tragiske betragtes som en litteraturanalytisk kategori, som en art modus. Begrebet modus er langtfra entydigt, og de her behandlede teoretikere har relativt forskellige – i reglen underforståede – måder at forstå det på i forhold til begrebet genre. Fælles er, at det tragiske som modus forstås som en art abstraktion fra tragedien som genre. Det betyder i realiteten, at bestemte træk ved tragediegenren udvælges og fremhæves som værende særligt typiske, *samtidig* med at en antagelse om disse elementers samlede mening og funktion fremsættes.⁶⁹ I den hegelianske tradition står sammenhængen mellem tematisk konflikt og epokalhistorisk betydning (i diagnostisk og evt. performativ forstand) i centrum. I den nietzscheanske tradition drejer det sig primært på den ene side om et 'indholdselement', nemlig det dysforiske livssyn, og på den anden side om dette livssyns æstetiske bearbejdelse, som til gengæld kan involvere forskellige niveauer, f.eks. skøn retorik, anknudning til en mytisk-religiøs kontekst, musikalsk ledsagelse. Endelig spænder det tragiske i den psykoanalytiske tradition, hvor skjulte konflikter og begærstrukturer står i centrum, over potentielt alle niveauer, f.eks. tematik, plot, karakter, udsigelse, ideologi, dynamisk-energetiske forhold, virkning.

Som mit valg af »Hosekræmmeren« som 'demonstrationsobjekt' naturligvis indikerer, mener jeg, at det tragiske bør betragtes som en modus, der ikke kun er virksom i tragedien, endside den antikke tragedie, men som også gør sig gældende i f.eks. moderne prosafiktion. Alasdair Fowlers tese om det litteraturhistoriske forhold mellem genre og modus er i den forbindelse interessant. Modus kan ifølge Fowler være en måde, hvorpå en døende historisk genre (her tragedien) får efterliv inden for nye genrer (f.eks. romanen eller novellen):

»Selv efter at den 'faste' slags [slags svarer ifølge Fowlers terminologi til genre] har udspillet sine adaptive muligheder, kan dens

korresponderende modus stadig være levende. Modusen med dens udvalgte bestanddele er mindre afhængig af ydre former. Det er som om slagsen begrænses af sit strukturelle rygsjold, så at den har nået slutningen på sine evolutionære muligheder. Men dens modale ækvi-valent er mere alsidig og i stand til at indgå i nye sammenblandinger og fortsætte i kombination med slags, der stadig udvikler sig«.70

I særdeleshed vil jeg hævde, at det tragiske som modus inden for moderne prosafiktions relativt ufiksérbare og hybride genrer er henvist til at optræde i stadigt nye genremæssige sammenhænge og indgå i stadigt nye forbindelser med andre modi. Kategorien *tragisk modus* bør derfor, især når den anvendes på moderne prosafiktion, opfattes på en ‘mellemsstreng’ måde. På den ene side bør man – i betragtning af det tragiskes ‘flydende’ livsbetingelser i en moderne sammenhæng – undgå en meget eksklusiv bestemmelse af de træk, der kendetegner den tragiske modus.⁷¹ På den anden side mener jeg, man skal holde fast i, at det tragiske udspringer af tragediegenren, og at der til stadighed må kunne identificeres en art dialog med de menings- og funktionsaspekter, som man nu engang har tillagt denne – f.eks. inden for teorihistoriens forskellige traditioner.

Noter

- 1 En sådan overordnet, komparativ indføring i teorier om det tragiske savnes på dansk. På engelsk findes i udgiverens introduktion til teori-antologien *Tragedy* en indføring (jf. John Drakakis et. al. (ed.): *Tragedy*, London & New York 1998, pp. 1-20), som dog opdeler feltet på en anden måde, end jeg gør. Michelle Gellrich (*Tragedy and Theory. The Problem of Conflict since Aristotle*, Princeton 1988) gennemgår teorihistorien dekonstruerende med særligt henblik på de enkelte teories opfattelser af *konflikt*-begrebet. På dansk findes monografiske introduktioner til enkelte teorier, f.eks. i *Kritik* 145 (2000), der er et temanummer om tragedien og det tragiske.
- 2 Jf. Søren Baggesen: *Den blicherske novelle*, København 1965 og Jacob Bøggild: »Fortællingens røde tråd - en læsning af St. St. Blichers Hosekræmmeren«, in *Spring* 17 (2001).
- 3 Bøggild, p. 175.
- 4 Ibid.
- 5 Aristoteles spiller imidlertid også, som det skal vises senere, en rolle i teorihistoriens anden og – især – tredje fase.
- 6 Peter Szondi: *Versuch über das Tragische*, in *Schriften* I, Frankfurt am Main 1978 (org. 1961), p. 151 (herefter forkortet *VüT*). Angående citater fra udenlandske originaltekster gælder i denne artikel følgende: Hvis en tilgængelig dansk oversættelse findes, anvender jeg den og henviser uden videre til den danske titel. Hvis der ikke findes en tilgængelig dansk oversættelse, oversætter jeg selv. Alle citater fra titler, som er angivet på et andet sprog end dansk, er

- altså oversat af mig.
- 7 Som eksempler (Szondi analyserer otte tragedier repræsenterende fire forskellige epoker) kan nævnes analyserne af Sofokles' *Kong Ødipus* og af Racines *Fædra*. Det tragiske i *Kong Ødipus* udspringer fra enheden af redning og tilintetgørelse (jf. *Vüt*, p. 213-18). Det tragiske er ikke heltens undergang som sådan, men det at helten går under på netop den vej, han er slået ind på for at *undgå* undergangen. Figuren gennemspilles to gange i tragediens forhistorie (Laios flygter for ikke at blive myrdet, Ødipus for ikke at komme til at myrde) og én gang i selve tragedien (Ødipus søger Laios' morder for at redde byen fra pesten). Det tragiskes historiske signifikans i *Kong Ødipus* ligger i bevægelsen fra guddommelig åbenbaring (oraklet, der er udgangspunktet for alle tre redningsforsøg) til menneskelig selvindsigt (Ødipus finder sig selv). I *Fædra* er udgangspunktet for den tragiske splittelse ikke længere forholdet mellem guddommelig åbenbaring og menneskelig viden, men derimod kærligheden (jf. *Vüt*, p. 234-39). Det tragiske i *Fædra* udspringer ifølge Szondi dybest set ikke fra heltindens splittelse mellem kærlighed til stedsønnen Hippolytos (tilbøjelighed) og troskaben mod Theseus (pligt), men derimod fra en splittelse i kærligheden selv. Det Fædra elsker i Hippolytos er hans renhed og uskyldighed, som netop ville gå tabt, hvis han indgik i et forhold til hende. Det er denne tragiske enhed af troskab (renhed) og utroskab (synd, skam), som ifølge Szondi ligger til grund for alle væsentlige peripetier i *Fædra*.
 - 8 Emil Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1946, p. 200.
 - 9 Det *modale* som litteraturanalytisk og -historisk kategori vender jeg tilbage til til sidst i artiklen.
 - 10 I øvrigt er hverken Hegels eller Nietzsches teorier naturligvis opstået ud af det blå. I stedet for absolutte forankringspunkter kunne man vælge blot at betragte dem som særligt stærke og betydningsfulde repræsentanter for to forskellige tendenser i teorihistorien. Interessant er det i den forbindelse, at begge linjer vil kunne føres tilbage til Schellings tragiske filosofi, der foruden at tematisere den sublimt-heroiske accept af lidelsen (jf. den nietzscheanske linje) også indbefatter ansatser til en skelnen mellem det antikt og det moderne tragiske, dvs. til en historisering af det tragiske (jf. den hegelianske linje). Se Friedrich W. J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, in *Sämmtliche Werke* I/5, Stuttgart & Augsburg 1859.
 - 11 Friedrich Nietzsche: *Tragediens fødsel*, København 1999 (org. 1872), p. 57 (herefter forkortet *TF*).
 - 12 Jf. Trond Berg Eriksen: *Nietzsche og det moderne*, Oslo 1992, pp. 76-81.
 - 13 George Steiner: *The Death of Tragedy*, London 1961, p. 8 f.
 - 14 George Steiner: »Tragedy, Pure and Simple«, in M.S. Silk (ed.): *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford 1996, p. 535 f. Steiner henfører udsagnet til den græske digter Theognis (ca. 500 f.v.t.), men bemærker, at det uden tvivl er ældre. Han gør ikke opmærksom på, at det også optræder hos Nietzsche som en formel for det græske folks særlige dionysiske visdom - som kun den olympiske gudeverdens apollinske skønhed gjorde det muligt at leve med (jf. *TF*, p. 49 f.).
 - 15 Steiner: »Tragedy, Pure and Simple«, p. 544.
 - 16 Murray Krieger: *The Tragic Vision. Variations on a Theme in Literary Interpretation*, Chicago 1966, p. 3.
 - 17 Jf. Steiner: »Tragedy, Pure and Simple«, p. 543 f; Susan Sontag: »The Death

- of Tragedy», in *Against Interpretation and other Essays*, London 1967, p. 136 f.
- 18 Jf. Steiner: »Tragedy, Pure and Simple«, p. 543 f; Peter Brooks: *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven & London 1995 (org. 1976), p. 15 f., 82.
- 19 Op.cit., p. 15 f. Brooks henviser her i en note til Northrop Fryes tragedie-definition som direkte forlæg for sin egen. Frye henviser imidlertid selv det pågældende sted til Nietzsche som *sin* inspiration. Jf. Northrop Frye: *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton 1957, p. 214 f.
- 20 Brooks' tilgang (både i *The Melodramatic Imagination* og *Reading for the Plot*) må snarest karakteriseres som psykoanalytisk (herom senere). Nietzscheansk er imidlertid præmissen (den mytisk-sakrale orden som betingelse for det tragiske), hvorpå han forkaster tanken om en moderne tragedie.
- 21 Krieger, p. 4.
- 22 Op.cit., p. 20.
- 23 Raymond Williams: *Modern Tragedy*, London 1966, p. 49.
- 24 Jf. G. W. F. Hegel: *Åndens Fænomenologi*, København 2005 (org. 1807), pp. 303-330.
- 25 Jf. G. W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, Hamburg 1998 (org. holdt i 1823), p. 306.
- 26 Jf. Christoph Menke: *Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*, Frankfurt am Main 1996, især pp. 42-73 og 137-236.
- 27 Jf. Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, p. 308.
- 28 Williams, p. 51.
- 29 Jf. op.cit., pp. 52-54.
- 30 John Orr: *Tragic Drama and Modern Society. A Sociology of Dramatic Form from 1880 to the Present*, London 1989, p. xii.
- 31 Op.cit. p. xvii.
- 32 Jf. Menke: *Tragödie im Sittlichen*, p. 10.
- 33 »Den fremmedgjorte helt er udgrænset, ikke kun i kraft af sit standpunkt, men også i kraft af sin erfaring. Vi kan endnu engang udpege de tilbagevendende sociale tegn på denne udgrænsethed – landlig, aristokratisk, bondestand, proletar, artistisk. Selvfølgelig har de ingen organisk forbindelse med hinanden, men de udfolder faktisk en oppositionens negative enhed i forhold til de dominerende borgerlige og industrialistiske værdier« (John Orr: *Tragic Realism and Modern Society. Studies in the Sociology of the Modern Novel*, London 1977, p. 189).
- 34 Mark William Roche: *Tragedy and Comedy. A Systematic Study and a Critique of Hegel*, New York 1998, p. 49.
- 35 Steiner: »Tragedy, Pure and Simple«, p. 543.
- 36 M. S. Silk et. al.: *Nietzsche on Tragedy*, New York 1995 (org. 1981), p. 235.
- 37 Vagn Lyhne: *Som i et sym*, Århus 1996, p. 185.
- 38 Isak Winkel Holm: »Hegel og den græske tragedie«, in *Kritik* 145 (2000), p. 41.
- 39 Lyhne, p. 190 f.
- 40 Aristoteles: *Poetikken*, København 2005, p. 67.
- 41 Jf. Stephen Halliwell: *Aristotle's Poetics*, London 1998 (org. 1986), især pp. 202-237.
- 42 Op.cit., p. 208.

- 43 Martha C. Nussbaum: *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge 2001 (org. 1986), pp. 235-394.
- 44 Aristoteles, p. 69 (kap. 8).
- 45 Det paradigmatiske eksempel er Sofokles' *Kong Ædipus*, hvor Ædipus er blevet spået, at han skal dræbe sin far og ægte sin mor, men ikke ved at han er et hittebarn. Fordi Ædipus ikke kender sin egen baggrund, handler han stykket igennem i blinde og får i realiteten selv den frygtelige spådom til at gå i opfyldelse.
- 46 Murray Krieger, hvis egen tilgang som nævnt bedst kan betegnes som nietszscheansk, forklarer sammenhængen således: »For Hegel kommer *hamartia*, som definerer den tragiske helt, altid af dennes eksklusive identifikation med et enkelt moralsk standpunkt, et standpunkt som, hvor retfærdigt det end er inden for sin egen sfære, set fra den samlede sædeligheds synspunkt [...] kun er partielt, en alt for selvhævdende partikularitet« (Krieger, p. 5).
- 47 Menke formulerer det i relation til den græske sædelighed således: »Hegels tese lyder derimod, at heltens 'fejl' [...], denne kollisions*bevirkende* fejl, blot er en tilspidsning af et grundtræk ved netop sædeligheden [...]« (Menke: *Tragödie im Sittlichen*, p. 88).
- 48 Jf. Silk et. al., p. 229 f.
- 49 Op.cit., p. 235.
- 50 Jf. Karl Heinz Bohrer: »Ästhetik und Historismus: Nietzsches Begriff des 'Scheins'«, in *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt am Main 1981, p. 126.
- 51 »Det skæbnsvangre i tingenes væsen – som den tankefulde arier ikke er tilbøjelig til at bortforklare – modsigelsen i verdens hjerte åbenbarer sig for ham som et mellemhverandre af forskellige verdener, fx en guddommelig og en menneskelig, hvoraf enhver er berettiget som individuum, men som enkeltstående i modsætning til en anden må lide for sin individuation. I den enkeltes higen mod det almene, i forsøget på at træde ud af individuationens tryllekreds og selv at være det *ene* verdensvæsen, må han på sig selv udholde den urmodsigelse, der ligger skjult i tingene, dvs. han formaster sig og lider« (TF, p. 81).
- 52 Krieger, p. 15.
- 53 Krieger, p. 16.
- 54 Op.cit., p. 18.
- 55 Sigmund Freud: *Drømmetydning I*, København 1988 (org. 1899), p. 209 (herefter forkortet DT).
- 56 Jf. også André Green: *The Tragic Effect. The Oedipus Complex in Tragedy*, Cambridge 1979 (org. 1969), pp. 221-230 (herefter forkortet TE).
- 57 Judy Gammelgaard: »Efterskrift«, in Aristoteles: *Poetik*, København 1993, p. 82.
- 58 Judy Gammelgaard: *Katharsis. Sjælens renselse i psykoanalyse og tragedie*, København 1993, p. 16.
- 59 Judy Gammelgaard: »Efterskrift«, p. 89.
- 60 Jf. Gammelgaard: *Katharsis*, p. 16; jf. også Ekbert Faas: *Tragedy and after. Euripides, Shakespeare, Goethe*, Kingston & Montreal 1986, p. 183 f.
- 61 Faas, p. 179.
- 62 Faas, p. 178, citatet i citatet er af Pirandello.
- 63 Peter Brooks: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, New

- York 1985, p. 55 f.
- 64 Jf. Brooks: *Reading for the Plot*, p. 6.
- 65 Op.cit., p. 214.
- 66 Det bør måske understreges, at formålet her i højere grad er at demonstrere, hvilke aspekter af en moderne prosatekst som Blichers de respektive tilgange kan belyse, end faktisk at sige noget sammenhængende sandt om den pågældende tekst.
- 67 »I skuespillerne fremtræder på eksemplarisk vis og for første gang bevidstheden om, at det sædelige fællesvæsen er en fremstilling, som de ikke gennem deltagelse, men derimod i et spil frembringer – i et spil, som de, som det viser sig i parabasen, til enhver tid også kan afbryde igen« (Menke: *Tragödie im Sittlichen*, p. 186). Spilbevidsthedens betydning for især den moderne tragedie er et hovedtema i Christoph Menke: *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*, Frankfurt am Main 2005.
- 68 Faas, p. 179.
- 69 At teoretikerne i den forbindelse på et eller andet punkt har måttet knække en særdeles genstridig hermeneutisk cirkel, er klart (selvom de ikke altid ofrer refleksioner på det): For at kunne udpege det i modal forstand typiske ved tragediegenren har teoretikerne eks- eller implicit måttet operere med en afgrænset gruppe af tekster, som de bestemmer som tragedier, men for at kunne bestemme om en given tekst tilhører eller ikke tilhører tragediegenren, har de omvendt været nødt til at operere med en antagelse om, hvad det modalt typiske ved tragediegenren er. For en omfattende gennemgang af de hermeneutiske vanskeligheder i forbindelse med bestemmelsen af litterære genrer og modi henvises i øvrigt til Alastair Fowler: *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford 1982.
- 70 Fowler, p. 167.
- 71 Et sådant spor følger Terry Eagleton meget radikalt i en nyere, omfangsrig monografi, hvor han vælger slet ikke at definere det tragiske ud fra normative kriterier og helt afviser at skelne kvalitativt mellem det tragiske i kunsten og det sørgelige i livet. Jf. Terry Eagleton: *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*, Oxford 2003, især pp. 1-20.

