

Grusomhedens teater og repræsentationens lukning¹

Jacques Derrida

Til Paule Thévenin

“Unique fois au monde, parce qu’en raison d’un événement toujours que j’expliquerai, il n’est pas de Présent, non – un présent n’existe pas...” (Mallarmé, *Quant au Livre*)

“... quant à mes forces, elles ne sont qu’un supplément à un état de fait, c’est qu’il n’y a jamais eu d’origine...” (Artaud, 6. juni 1947)

“... Dansen/ og som følge heraf teatret/ er endnu ikke begyndt at eksistere.” Således kan man læse i et af Antonin Artauds sidste skrifter (*le Théâtre de la cruauté* in: 84, 1948). Lidt tidligere i samme tekst defineres grusomhedens teater som “bekræftelsen/ på en skrækkelig/ og i øvrigt uafværgelig nødvendighed”. Artaud kræver således ikke en destruktion, en ny manifestation af negativitet. På trods af alt det, grusomhedens teater vil vende op og ned på med sin ankomst, er “grusomhedens teater/ ikke symbolet på et fraværende tomrum”. Det *bekræfter*, det skaber selve bekræftelsen i dens fulde og nødvendige strengthed. Men også i dens mest

skjulte betydning, som oftest dybt begravet, fjernet fra sig selv: lige så uanfærgelig denne bekræftelse er, er den dog “endnu ikke begyndt at eksistere”.

Den skal fødes. Men en nødvendig bekræftelse kan kun fødes ved at genfødes for sig selv. For Artaud åbner teatrets fremtid – og dermed fremtiden i almindelighed – sig kun gennem den anafor, der stammer fra nattevagten før en barsel. Teatraliteten skal gennemgå og del for del genskabe “eksistensen” og “kødet”. Man vil derfor kunne sige det samme om teatret, som man siger om kroppen. Som vi ved levede Artaud som på fordrivelsens morgendag: hans egen krop, hans kropps ret og renlighed var blevet ham berøvet ved fødslen af denne tyvagtige gud, der selv blev født “for at udgive sig / for mig”.² Genfødslen sker uden tvivl – som Artaud ofte gentager – gennem en slags genopdragelse af organerne. Men en sådan gør det muligt at få adgang til et liv før fødslen og efter døden (“...ved at dø / har jeg nået en reel udødelighed” [p. 110]), og ikke til en død før fødslen og efter livet. Det er dette, som skiller den grusomme bekræftelse fra den romantiske negativitet; en minimal og dog afgørende forskel. Lichtenberger: “Jeg kan ikke løsrive mig fra den tanke, at jeg var *død* før jeg blev født, og at jeg ved døden vender tilbage til denne tilstand... At dø og genfødes med erindringen om den foregående eksistens kalder vi at bevime; at vågne med andre organer, som først må genopdrages, kalder vi at fødes.” For Artaud drejer det sig først og fremmest om ikke at dø i døden, ikke at lade sig berøve livet af denne tyvagtige gud. “Og jeg tror, at der altid i det minut, vi dør den yderste død, er en anden til stede, som tager vores eget liv fra os” (*Samfundets selvmordede*).

På samme måde er det vestlige teater blevet skilt fra dets væsens kraft, fjernet fra dets *affirmative* væsen, dets *vis affirmativa*. Denne berøvelse har fundet sted siden oprindelsen, den er selve oprindelsens bevægelse, fødslen som død.

Derfor er der efterladt en “plads på alle scener i et dødfødt teater” (*le Théâtre et l'Anatomie in la Rue*, juli 1946). Teatret fødes i sin egen forsvinding, og denne bevægelses efterkommer har et navn, nemlig mennesket. Grusomhedens teater skal fødes

ved at skille døden fra fødslen og ved at udviske menneskets navn. Man har altid fået teatret til at gøre det, som det ikke var skabt til: "Det sidste ord om mennesket er ikke sagt... Teatret har aldrig været skabt for at beskrive mennesket, og det han gør, for os... Og teatret er denne ledeløse marionet, som med hovedmusik på metallisk pigtråd fastholder os i en krigstilstand mod mennesket, der snører os inde... Mennesket har det meget dårligt hos Aischylos, men tror stadig lidt, at han er gud, og vil ikke gå ind i membranen, og endelig hos Euripides plasker han rundt i membranen og har glemte, hvor og hvornår han var gud" (*ibid.*).

Man må uden tvivl også vække og genskabe barselsnatten for det vestlige teater, der er for nedadgående, dekadent og negativt, for at genoplive bekræftelsens uafværgelige nødvendighed i dens opståen. En uafværgelig nødvendighed af en scene, der ganske vidst endnu ikke findes, men bekræftelsen kan ikke opfindes *imorgen*, i en slags "nyt teater". Dets uafværgelige nødvendighed virker som en permanent kraft. Grusomheden er altid på spil. Tomrummet, den tomme plads som står klar til det teater, der endnu ikke er "begyndt at eksistere", udmåler således kun den mærkværdige afstand, der skiller os fra den uafværgelige nødvendighed af bekræftelsens *nærværende* (eller snarere aktuelle, *aktive*) værk. Det er i den enestående åbning af denne afstand at grusomhedens scene stiller os sin gåde. Og hvor vi her vil trænge ind.

Hvis enhver teatermæssig nyskabelse i dag i hele verden – således som talrige eksempler på den mest strålende måde vidner om det – erklærer sin trofasthed mod Artaud, med rette eller ej men altid med en stadig kraftigere insisteren, så har spørgsmålet om grusomhedens teater, om dets nuværende ikke-eksistens og dets uafværgelige nødvendighed, værdi som et *historisk* spørgsmål. Det er et historisk spørgsmål, ikke fordi det lader sig indskrive i det man kalder teaterhistorien, ej heller fordi det markerer en epoke i teaterformernes udvikling eller vil indtage en plads i rækken af modeller for den teatermæssige repræsentation. Spørgsmålet er historisk i en absolut og radikal betydning. Det viser repræsentationens grænser.

Grusomhedens teater er ikke en *repræsentation*. Det er livet selv, for så vidt livet er ikke-repræsenterbart. Livet er repræsentationens ikke-repræsenterbare oprindelse. “Jeg har derfor sagt “grusomhed”, som jeg kunne have sagt “liv”” (*Det dobbelte Teater*, herefter *DT*, p. 117). Dette liv bærer mennesket, men det er ikke først og fremmest menneskets liv. Sidstnævnte er blot en repræsentation af livet, og således går grænsen – den humanistiske grænse – for det klassiske teaters metafysik. “Man kan altså bebrejde teatret som det praktiseres en frygtelig mangel på fantasi. Teatret må måle sig med livet, ikke med den individuelle livsform, dette individuelle aspekt af livet, hvor det er KARAKTERERNE der triumferer, men med en form for befriet liv, som fejrer den menneskelige individualitet af vejen og hvor mennesket ikke er andet end en refleks”. (*DT*, p. 119).

Er *mimesis* ikke repræsentationens mest naive form? Som Nietzsche – og lighederne hører ikke op hermed – vil Artaud gøre op med den *efterlignende* opfattelse af kunsten og med den aristoteliske æstetik³, hvor den vestlige kunsts metafysik falder på plads. “Kunsten er ikke efterligning af livet, men livet er efterligningen af et transcendentalt princip, som kunsten igen sætter os i forbindelse med” (IV, p. 310).

Teaterkunsten bør være det væsentligste og privilegerede sted for denne destruktion af efterligningen: mere end nogen anden kunstart er teatret blevet mærket af dette arbejde med den totale repræsentation, hvori bekræftelsen af livet lader sig fordoble og udhule af negationen. Denne repræsentation, hvis struktur sætter sit aftryk ikke kun på kunsten men på hele den vestlige kultur (dens religioner, dens filosofier, dens politik), betegner derfor mere end en bestemt type teatermæssig konstruktion. Derfor overstiger det spørgsmål, som vi i dag står overfor, for en stor del teaterteknologien. Det er Artauds mest hårdnakkede bekræftelse: den tekniske eller teatralogiske refleksion kan ikke behandles særskilt. Teatrets forfald begynder uden tvivl med muligheden for en sådan adskillelse. Det er muligt at understrege dette, uden at svække betydningen af og interessen for de teatralogiske problemer eller de omvæltninger, der kan fremkomme inden for

teaterteknikkens grænser. Men Artauds intention viser os disse grænser. Så længe disse tekniske og intra-teatrale omvætninger ikke rækker ved selve det vestlige teaters grundlag, vil de være en del af denne historie og af denne scene, som Antonin Artaud ville sprænge.

Hvad vil det sige at bryde dette tilhørsforhold? Er det muligt? Under hvilke omstændigheder kan et teater i dag på legitim vis påkalde sig Artaud? At så mange iscenesættere ønsker at blive anerkendt som arvtagerne eller endog (som man har skrevet) som Artauds "sande sønner" er blot en konstatering. Man må også stille spørgsmålet om krav og ret. Ud fra hvilke kriterier kan man bedømme en sådan fordring som lovstridig? Under hvilke omstændigheder kunne et autentisk "grusomhedens teater" "begynde at eksistere"? Disse spørgsmål, der på een gang er tekniske og "metafysiske" (i Artauds betydning), stiller sig af sig selv ved læsningen af alle teksterne i *Det dobbelte Teater*, der i højere grad er *anmodninger* end en samling forskrifter; der i højere grad er et system af kritik, som *rokker ved hele* Vestens historie, end en afhandling om teaterpraksis.

Grusomhedens teater bortjager Gud fra scenen. Det iscenesætter ikke en ny ateistisk diskurs; det giver ikke ordet til ateismen; det overlader ikke teaterrummet til en filosofisk logik, der endnu en gang med den største kedsommelighed til følge erklærer Guds død. Det er grusomhedens teatermæssige praksis, som i sin handling og i sin struktur bebor eller *producerer* et ikke-teologisk rum.

Scenen er teologisk, for så vidt den er domineret af talen, af en vilje til talen, af en første logos' hensigt, som idet den ikke hører til det teatrale sted, styrer det på afstand. Scenen er teologisk, for så vidt dens struktur i overensstemmelse med traditionen indeholder følgende elementer: en ophavsmand/skaber som fraværende og på afstand og bevæbnet med en tekst overvåger, samler og kommanderer repræsentationens tid og retning, mens han lader sig *repræsentere* af denne hvad angår det, man kalder hans tankers, intentioners og ideers indhold. En repræsentation gen-

nem repræsentanter, iscenesættere eller skuespillere; træl- bundne fortolkere som repræsenterer personer, der først og fremmest gennem det de siger mere eller mindre direkte repræsenterer “skaberens” tanker. Fortolkende slaver, der trofast udfører “mesterens” af forsynet tilskikkede planer. Mens denne i øvrigt – og det er den ironiske regel for den repræsentative struktur som organiserer alle forbindelser – intet skaber, men kun giver illusionen af at skabe, eftersom han ikke gør andet end at omskrive og gøre en tekst læselig, hvis natur nødvendigvis i sig selv er repræsentativ, og som bevarer en efterlignende og reproducerende forbindelse til det, man kalder det “reelle” (det reelt værende, denne “realitet”, hvorom Artaud i *l’Avertissement i le Moine* siger, at den er et “åndens ekskrement”). Og endelig er der et passivt, siddende publikum, et publikum af tilskuere, af forbrugere, af “nydere” – som Nietzsche og Artaud siger – der bistår ved et skuespil uden egentlig omfang eller dybde, stillestående, vist frem for deres voyeur-blik. (I grusomhedens teater blotlægges den rene synlighed ikke for voyeurismen.) Denne generelle struktur, hvori enhver instans gennem repræsentation er forbundet med alle de øvrige; hvori det ikke-repræsenterbare i den levende nutid skjules eller opløses, sløjfes eller deporteres i repræsentationernes uendelige kæde, denne struktur er aldrig blevet ændret. Alle omvæltninger har bevaret den intakt og har endda som oftest tenderet mod at bevare den eller styrke den. Og det er den lydige tekst, talen, den overførte diskurs – eventuelt gennem suffløren, hvis hul er det skjulte men uomgængelige centrum i den repræsentative struktur – som sikrer repræsentationens bevægelse. Uanset deres betydning gør alle de billedlige, musikalske eller endog gestuelle former, der er indført i det vestlige teater, i heldigste fald ikke andet end at illustrere, ledsage, tjene og ornamenterer en tekst, et verbalt væv, en logos som *udsiges* i begyndelsen. “Hvis således forfatteren er den der råder over det talte sprog og iscenesætteren er hans slave, er dette kun et spørgsmål om ord. Der hersker en forvirring om udtrykkene, som kommer af at for os, og i overensstemmelse med den betydning man normalt tilde- ler udtrykket iscenesætter, er dette kun en håndværker, en bear-

bejder, en art oversætter der er evindeligt beskæftiget med at overføre et dramatisk værk fra et sprog til et andet; og denne forvirring er kun mulig, instruktøren er kun tvunget til at stå i skyggen af forfatteren så længe som det er en selvfølge, at ordenes sprog står over de andre, og at teatret ikke godtager andre end det.” (*DT*, p. 122f). Dette indebærer vel at mærke ikke at det, for at være tro mod Artaud, er tilstrækkeligt at tildele “iscenesættelsen” stor betydning og et stort ansvar, mens man samtidig bevarer den klassiske struktur.

Gennem ordet (eller snarere gennem enheden af ordet og begrebet, som vi senere skal se, og denne præcisering vil være vigtig) og under den teologiske nedarving fra dette “Verbum [som] viser vores manglende formåen” (IV, p. 277) og fra vor frygt er det selve scenen, der bliver truet gennem hele den vestlige tradition. Vesten – og det er dens væsens energi – har altid arbejdet på at udlette scenen. For en scene, der blot illustrerer en diskurs, er slet ikke nogen scene længere. Dens forhold til talen udgør dens sygdom, og “vi gentager, at epoken er syg” (IV, p. 280). At genskabe scenen, endelig at sætte tekstens tyranni i scene og styrte det, udgør således en og samme bedrift. “Den rene iscenesættelses triumf” (IV, p. 305).

Denne klassiske forglemmelse af scenen forener sig således med teatrets historie og med hele den vestlige kultur, ja, den sikrede endda deres åbning. Og dog har teatret og iscenesættelsen, på trods af denne “glemsel”, på rig vis overlevet i mere end femogtyve århundreder: det er en erfaring med forandringer og omvæltninger, som man ikke kan tilsidesætte, på trods af de grundlæggende strukturers uforstyrrede og upåvirkelige ubevægelighed. Det drejer sig således ikke blot om en glemsel eller en simpel tildækning af overfladen. En vis scene har indgået i en hemmelig kommunikation med den “glemte”, men i virkeligheden på voldelig vis udslettende, scene; den har indgået en vis *forrædderisk* forbindelse, hvis det at forråde er, gennem troløshed at forvanske men også, uden selv at ville det, at lade sig oversætte og manifestere kraftens bund. Dette forklarer, hvorfor det klassiske teater i Artauds øjne ikke blot er fraværet, negeringen eller glemslen af

teatret, og hvorfor det heller ikke er et ikke-teater: det er snarere en overstempling, der lader een læse det, den dækker; også en korrupsion og en "perversion", en *forførelse*, en afvigelses spredning, hvis betydning og omfang kun kommer til syne før fødslen, på den teatraliske repræsentations morgen, ved tragediens fødsel. For eksempel hos de "Orfiske Mysterier som beherskede Platon", hos de "Eleusiske Mysterier" berøvet de fortolkninger, man har dækket dem med, eller hos denne "rene skønhed, hvis fuldstændige, velklingende, rislende og blottede virkeliggørelse, Platon må have fundet mindst een gang i denne verden" (p. 63). Artaud taler virkelig om perversion og ikke om glemsel, for eksempel i dette brev til B. Crémieux (1931): "Teatret, som er en uafhængig og autonom kunst, er for at *genopstå eller simpelthen for at leve* nødsaget til tydeligt at markere hvad der adskiller det fra teksten, fra den rene tale, fra litteraturen, og alle andre skriftlige og fikserede medier. Man kan udmærket blive ved med at forestille sig et teater baseret på tekstens overvægt, og på en stadig mere verbal, diffus og dræbende tekst, som scenens æstetik er undergivet. Men denne opfattelse, der består i at lade nogle personer sætte sig i et vist antal stole eller sofaer placeret på række og fortælle hinanden historier kan være nok så vidunderlige, er måske nok ikke den totale negation af teatret (...) langt snarere er den en *pervertering*." (DT, p. 108, vor understregning).

Befriet fra teksten og ophavs-guden vil iscenesættelsen således være overgivet til dens skabende og indstiftende frihed. Iscenesætteren og deltagerne (der ikke længere vil være hverken skuespillere *eller* tilskuere) vil ophøre med at være repræsentationens instrumenter og organer. Vil det sige, at Artaud har nægtet at give navnet *repræsentation* til grusomhedens teater? Nej, forudsat at man forstår dette begrebs besværlige og tvetydige betydning. Man burde her kunne spille på alle de tyske ord, som vi uden forskel oversætter med det ene ord: repræsentation. Sikkert er det, at scenen *ikke længere repræsenterer*, eftersom den ikke som en sanselig illustration vil skulle føje sig til en allerede skrevet tekst, der er tænkt eller levet uden for den selv, og som den kun vil kunne gentage, og hvis handling den ikke vil kunne udgøre. Den

vil ikke længere kunne gentage en *nutid*, re-præsentere en nutid, der vil være et andet sted og før den selv; hvis fylde vil være ældre end den og fraværende fra scenen, og som retteligen ville kunne undvære denne: den absolutte Logos' selvnærvær, Guds levende nutid. Den vil ikke længere være en repræsentation, hvis man med repræsentation forstår et skuespils overflade udstillet for tilskuere. Den vil endda ikke vise repræsentationen af en nutid, hvis nutid betyder det, der udspiller sig *foran* mig. Den grusomme repræsentation skal omringe mig. Og ikke-repræsentationen er således den oprindelige repræsentation, hvis repræsentation også betyder udfoldelsen af et omfang, af en sfære med flere dimensioner, en erfaring, der producerer dens eget rum. *Rumliggørelse*, det vil sige produktionen af et rum, som ingen tale vil kunne sammenfatte eller forstå, idet talen selv forudsætter denne rumliggørelse og således påkalder sig en tid, der ikke længere er den lydige, såkaldt lineære tid; den påkalder sig "en ny opfattelse af rummet" (p. 317) og "en særlig opfattelse af tiden": "Vi agter først og fremmest at basere teatret på teaterforestillingen, og i forestillingen vil vi indføre en ny fornemmelse af rummet, som skal udnyttes i alle mulige planer og i alle perspektivets grader i dybden og i højden, og til denne fornemmelse kommer der til at knytte sig en særlig idé om tiden i forbindelse med bevægelsen" (...) "Det teatraliske rum vil derfor blive udnyttet ikke alene i sine dimensioner og i sit volumen, men også så at sige i sine *skjulte dybder*." (DT, p. 127).

Der er således tale om en lukning af den klassiske repræsentation, men en genoprettelse af et lukket rum for den oprindelige repræsentation, for kraftens eller livets arke-manifestering. Et lukket rum, det vil sige et rum skabt indefra det selv og ikke længere organiseret efter et andet fraværende sted, en ikke-lokalitet, et alibi eller en usynlig utopi. Repræsentationens endeligt, men også en oprindelig repræsentation; fortolkningens endeligt, men også en oprindelig fortolkning, som ingen hersker-tale, intet beherskelses-projekt på forhånd vil have omringet og forfladiget. En synlig repræsentation over for talen, der unddrager sig synet – og Artaud holder fast ved de skabende billeder, uden hvilke der

ikke ville være noget teater (*thaomai*) – men hvis synlighed ikke er et skuespil hævet op gennem mesterens tale. Repræsentation som det rent synliges og endda det rent sanseliges selv-præsentation.

Det er denne tilspidsede og vanskelige betydning af skuespillets repræsentation, som en anden passage i samme brev forsøger at sammenfatte: “Så længe iscenesættelsen, selv i de frieste instruktørers tankegang, fortsætter med bare at være et middel til repræsentation, en udvendig facon til fremhævelse af værkerne, en art staffage-indslag uden betydning i sig selv, er dens berettigelse alene afhængig af om det lykkes den at skjule sig bag de værker den påstår at tjene. Og det vil vare lige så længe som den væsentligste interesse ved et fremført værk ligger i dets tekst, lige så længe som teatret - den direkte forestillende kunst - lader litteraturen får forret for forestillingen, som man upassende kalder for “spektakel”, med alt det nedsættende, uvæsentlige, flygtige og udvendige som klæber til denne betegnelse” (*DT*, p. 107f). På grusomhedens scene ville skuespillet således “ikke blot virke som en spejling, men som en kraft” (p. 297). Tilbagevendingen til den oprindelige repræsentation indebærer derfor ikke blot men især, at teatret eller livet ophører med at “repræsentere” et andet sprog, ophører med at lade sig aflede af en anden kunstart, for eksempel litteraturen, om den så er digterisk. For i digtningen som i litteraturen forfiner den verbale repræsentation den sceniske repræsentation. Digtningen kan kun redde sig fra den vestlige “sygdom” ved at blive teater. “Vi mener netop, der er et begreb om digtning, som skal opløses, som skal udtrages af de former for skreven digtning, hvor en epoke, som er syg og på en kraftig deroute, ønsker at holde fast på hele digtningen. Og når jeg siger, at den ønsker det, overdriver jeg, for den er i virkeligheden ude af stand til at ville noget som helst; den ligger under for en formel vane, som det er den absolut umuligt at frigøre sig fra. Det forekommer os, at denne form for diffus digtning, som vi sætter lig med en naturlig og spontan energi, men ikke alle naturlige energier kommer fra digtningen, netop kan finde sit mest fuldstændige, sit reneste, klareste og i sandhed mest løsrevne udtryk i

teatret..."(IV, p. 280).

Vi skimter her *grusomhedens* betydning som *nødvendighed* og *strengthed*. Artaud opfordrer os helt sikkert til ved ordet "grusomhed" kun at tænke på "strengthed", "en ubønhørlig anvendelse og beslutning", "irreversibel determination", "determinisme", "underkastelse under nødvendigheden" osv., og ikke nødvendigvis "sadisme", "skræk", "udgydt blod", "korsfæstet fjende" (*DT*, p. 104 osv. (og visse skuespil, der i dag er indskrevet under Artauds tegn er måske voldelige, endda blodige, men de er ikke derfor grusomme). Ikke desto mindre ligger der altid et mord ved oprindelsen til grusomheden, til nødvendigheden som grusomhed. Og først og fremmest et fadermord. Teatrets oprindelse, således som man skal genskabe den, er en læggen hånd på logos' urimelige besidder, på faderen, på Guden for en scene underkastet talens og tekstens magt. "For mig at se har ingen ret til at kalde sig forfatter, det vil sige skaber, undtagen den der har med den direkte håndtering af scenen at gøre. Og det er netop her vi finder det sårbare punkt i teatret sådan som det betragtes ikke alene i Frankrig men i Europa, ja i hele den vestlige verden: det occidentale teater accepterer kun det talte sprog som sprog, tillægger alene det et sprogs evner og dyder, tillader kun det at kalde sig et sprog, med den særlige intellektuelle værdighed man i almindelighed tillægger dette ord, den tilfalder kun det artikulerede, ja, grammatisk artikulerede sprog, det vil sige det sprog der baseres på ordet, det skrevne ord, det ord der, hvadenten det udtales eller ej, ikke har større værdi end hvis det kun var skrevet. I teatret som vi opfatter det her [i Paris, i Vesten] er teksten alt" (*DT*, p. 120f).

Hvad vil talen så blive til i grusomhedens teater? Vil den simpelthen skulle tie eller forsvinde?

Overhovedet ikke. Talen ophører med at beherske scenen, men den vil stadig være til stede der. Den vil indtage en strengt begrænset plads på scenen, den vil have en funktion i et system, som den vil være påbudt. For man ved, at repræsentationerne i grusomhedens teater skulle være nøjagtigt fastlagt på forhånd. Fraværet af ophavsmanden og hans tekst overlader ikke scenen

til en fuldstændig forladthed. Scenen er ikke forladt, overladt til det improviserende anarki, til “den tilfældige spådom” (I, p. 239), til “Copeaus improvisationer” (DT, p. 112), til “den surrealistiske empirisme” (IV, p. 313), til *commedia dell’arte* eller til “den rå inspirations luner” (*ibid.*). Alt vil således være *foreskrevet* i en skrift og en tekst, hvis stof ikke længere ligner den klassiske repræsentations model. Hvilken plads vil denne foreskrivelsens nødvendighed, som grusomheden selv påkalder sig, så tildele talen?

Talen og dens nedskrivning – lydskriften, et element fra det klassiske teater – talen og *dens* skrift vil kun blive visket bort fra grusomhedens scene i det omfang de foregiver at være *dikterede*: på een gang citater eller recitationer og ordrer. Iscenesætteren og skuespilleren vil ikke længere modtage diktat: “Således giver vi afkald på den teatraliske overtro på teksten og forfatterens diktatur” (DT, p. 127). Det er således også *diktationens* endeligt som gjorde teatret til en læseøvelse. Slut på “hvad der får visse teaterelskere til at sige at et stykke ved læsning frembringer ganske anderledes præcise, ganske anderledes store glæder end det samme stykke når det opføres” (DT, p. 121).

Hvorledes vil talen og skriften da virke? Ved igen at blive *gestus*: den *logiske* og *diskursive* intention vil blive begrænset eller underordnet, den intention hvorigennem talen sædvanligvis sikrer sin rationelle transparens og forfiner sin egen krop i retning af betydningen og på besynderlig vis lader den overdække af selve det, der konstituerer den i dens gennemsigtighed: for at dekonstituere gennemsigtigheden blotlægger man ordets kød, dets lydlighed, dets intonation, det skrig, som sprogets og logikkens artikulation endnu ikke har gjort kold; det, som er tilbage af den undertrykte gestus i enhver tale, den enestående og uerstattelige bevægelse, som begrebets og gentagelsens generalitet til stadighed har afvist. Vi ved, hvilken værdi Artaud tilskrev det, som man – i dette tilfælde særdeles unøjagtigt – kalder *onomatopoietikon*. Glossopoesien, som hverken er et efterlignende sprog eller en skabelse af navneord, fører os tilbage *til kanten* af det øjeblik, hvor ordet endnu ikke er født, hvor artikulationen ikke længere er skrig men endnu ikke er diskurs, hvor gentagelsen og med den sprog

i almindelighed er *næsten* umulig: adskillelsen af begreb og lyd, af signifié og signifiant, af pneumatikken og grammatikken; over-sættelsens frihed og traditionen, fortolkningens bevægelse, forskellen mellem sjælen og kroppen, herren og slaven, Gud og mennesket, ophavsmanden og skuespilleren. Det er dagen før oprindelsen af sprogene og af denne dialog mellem teologien og humanismen, hvis uudtømmelige opkog, det vestlige teater aldrig har gjort andet end at holde i live. ⁴

Det drejer sig derfor mindre om at skabe en stum scene end en scene, hvis råben er faldet til ro i ordet. Ordet er den psykiske tales kadaver, og man må med selve livets sprog genfinde "Talen før ordene" ⁵. Gestus og tale er endnu ikke skilt af repræsentationens logik. "Til det talte sprog følger jeg et andet sprog og jeg forsøger at give det talte sprog dets ældgamle magiske slagkraft, dets uindskrænkede forheksende kraft tilbage, for man har glemt dets mystiske muligheder. Når jeg siger, at jeg ikke spiller noget skrevet stykke, mener jeg at jeg ikke spiller noget stykke som er baseret på skrift og på tale, at der i de forestillinger jeg sætter op vil være en altdominerende fysisk side, der ikke vil kunne fikseres og skrives ud i det gængse sprog af ord; samt at også den talte og skrevne del af forestillingen vil få et nyt indhold" (*DT*, p. 113f).

Hvad vil denne "nye betydning [indhold]" være? Og hvad med denne nye teatermæssige skrift? Den vil ikke længere indtage den begrænsede plads, som en nedskrivning af ord indtager; den vil dække hele dette nye sprogs felt: ikke kun som en lydskrift og en transkription af talen, men som en hieroglyfisk skrift, en skrift hvori de lydlige elementer samordnes med visuelle, billedmæssige og plastiske elementer. Begrebet om hieroglyffen står centralt i *Det første manifest* (*DT*, p. 92). "Efter at have gjort sig dette sprog bevidst, et sprog af lyde, skrig, lysvirkninger og onomatopoeitica, skal teatret organisere det ved at danne veritable hieroglyffer af personerne og tingene, og ved at benytte sig af deres symbolik og deres samspilsmuligheder med hensyn til alle organer og i alle planer."

På drømmens scene, således som Freud beskrev den, har talen samme status. Denne analogi kræver en tålmodig overvejelse.

I *Drømmetydning* og i *Metapsykologisk supplement til drømmelæren* er talens plads og funktion begrænset. Talen er til stede i drømmen, men intervenerer kun i den som eet element blandt andre, sommetider som en "ting", hvormed primærprocessen manipulerer ifølge dens egen økonomi. "Tanker bliver her omsat til – overvejende visuelle – billeder. Ordforestillinger bliver altså ført tilbage til de tingsforestillinger, der svarer til dem, i det store og hele som om et hensyn til *fremstillelighed* beherskede processen". "Det er meget bemærkelsesværdigt, i hvor ringe grad drømmearbejdet holder fast ved ordforestillingerne. Det er altid parat til at ombytte ordene med hinanden, indtil det finder det udtryk, der tilbyder den plastiske fremstilling det mest fordelagtige holdepunkt" (*Metapsykologi 1*, p. 209–10). Artaud taler også om en "visuel og plastisk materialisering af talen" (IV, p. 8), og om at "benytte sig af talen i en konkret og spatial betydning", om at "manipulere med den som med en fast genstand, der sætter tingene i bevægelse" (IV, p. 87). Og når Freud, hvor han taler om drømmen, nævner skulpturen og maleriet eller den primitive maler, som på samme måde som tegneserieskabere "lod små sedler hænge ud af munden på de malede personer, hvorpå den tale, som maleren fortvivlet søgte at fremstille på billedet, var bragt på skrift" (*G.W.*, II–III, p. 317), forstår man, hvad der skal ske med talen, når den ikke længere er andet end et element, et omskrevet sted, en besnæret skrift i den generelle skrift og i repræsentationens rum. Det er rebussens eller hieroglyffens struktur. "Drømmens indhold er givet os som en billedskrift" (p. 283). Og i en artikel fra 1913 skriver han: "Med ordet sprog skal man her ikke kun forstå tankens udtryk i ord, men også det gestuelle sprog og enhver anden form for udtryk for psykisk aktivitet, som sproget..." "Når vi betænker, at drømmenes fremstillingsmiddel hovedsagligt er visuelle billeder, ikke ord, så synes sammenligningen af drømmen med et skriftsystem mere passende end sammenligningen med et sprog. I virkeligheden er tydningen af en drøm helt igennem analog med tydningen af en gammel billedskrift som de ægyptiske hieroglyffer" (*G.W.*, VIII, p. 404).

Det er vanskeligt at vide, i hvilken grad Artaud, der ofte hen-

viste til psykoanalysen, har haft kendskab til Freuds tekst. Det er i alt fald bemærkelsesværdigt, at han beskriver talens og skriftens spil på grusomhedens scene i de samme termer som Freud, og endda en meget lidt belyst side af Freud. Allerede i *Det første manifest* (1932) skriver han: "*Scenens sprog*: Det drejer sig ikke om at afskaffe det talte sprog, men at give ordene nogenlunde den position de har i drømme. Derudover må der findes nye midler til at notere dette sprog med, hvadenten disse midler nærmer sig til musikalsk transkription, eller man gør brug af en form for kode-sprog. Hvad angår almindelige genstande, ja endog menneskelegemet, der har fået tegnets værdighed, er det indlysende at man kan hente inspiration i hieroglyfskriften (...)" (*DT*, p. 96). "Evide love der gælder for al poesi og for ethvert levedygtigt sprog; blandt andet for de kinesiske ideogrammer og de gamle ægyptiske hieroglyffer. Langt fra at begrænse teatrets og sprogets muligheder, under det påskud at jeg ikke vil spille skrevne stykker, udvider jeg scenens sprog, jeg forøger dets muligheder" (*DT*, p. 113).

Artaud var ikke mindre omhyggelig med at markere sin afstand i forhold til psykoanalysen og især til psykoanalytikeren, til dén, som med psykoanalysen tror at kunne sidde inde med diskursen, at besidde dens initiativ og magten til fornyelse.

Grusomhedens teater er ganske vist et drømmens teater, men en *grusom* drøms, det vil sige absolut nødvendig og determineret, en kalkuleret, styret drøms, som en modsætning til det, Artaud mente var den spontane drøms empiriske uorden. Drømmens veje og figurer lader sig beherske. Surrealisterne læste Hervey de Saint-Denys ⁶. Ifølge denne teatrale afhandling om drømmen "skal digtning og drøm fremover være identiske" (p. 163). For at opnå dette må man gå frem efter den moderne magi, som psykoanalysen udgør: "Jeg foreslår at lade denne elementære magiske tanke, som den moderne psykoanalyse har genoptaget, vende tilbage til teatret" (p. 96). Men man må ikke give efter for det, Artaud tror er drømmens og det ubevidstes famlen. Man må producere eller reproducere drømmens *lov*: "Jeg foreslår at give afkald på denne billedernes empirisme, som det ubevidste anvender på tilfældig vis, og som man på tilfældig vis sætter i omløb

og kalder digteriske billeder” (*ibid.*).

Fordi Artaud ønsker at se “det, som hører til drømmenes ulæselighed og magnetiske fascination”, “stråle og sejre på scenen” (II, p. 23), afviser han psykoanalytikerne som fortolker, andenhånds kommentator, hermeneut eller teoretiker. Han ville have afvist et psykoanalytisk teater lige så kraftigt, som han fordømte det psykologiske teater. Og af samme grund: afvisningen af en skjult inderlighed hos læseren, af den styrende fortolkning og af psykodramaturgien. “Det *ubevidste* vil ikke spille nogen egen rolle på scenen. Vi har fået nok af den forvirring, det fremkalder mellem ophavsmanden og publikum gennem iscenesætteren og skuespillerne. Desværre for analytikerne, sjæleelskerne og surrealistene... De dramaer, vi vil spille, anbringer sig resolut i sikkerhed for enhver skjult kommentator” (II, p. 45).⁷ Gennem sin placering og sin status tager psykoanalytikerne del i den klassiske scene, i dens form for socialitet, dens metafysik, dens religion osv.

Grusomhedens teater vil således ikke være det ubevidstes teater. Nærmest tværtimod. Grusomheden er bevidstheden, det er den udstillede klarsynethed. “Ingen grusomhed uden bevidsthed, uden en form for anvendt bevidsthed.” Og denne bevidsthed lever af et mord; det er mordets bevidsthed, som vi antydede tidligere. Artaud siger det i *Første brev om grusomheden* “Det er bevidstheden der giver udøvelsen af enhver livshandling dens farve af blod, dens grusomme nuance, idet vi véd at livet altid er nogens død” (*DT*, p. 104).

Artaud protesterer måske også mod en særlig freudiansk beskrivelse af drømmen som en erstattende opfyldelse af begæret, som en stedfortrædende funktion: gennem teatret vil han give drømmen dens værdighed og gøre den til noget mere oprindeligt, friere, mere *bekræftende* end blot en erstatning. Måske er det imod et særligt billede af den freudianske tænkning, at han i *Det første manifest* skriver: “Men at betragte teatret som en andenhånds psykologisk eller moralsk funktion, og tro at selv drømme- ne ikke er andet end en erstatningsfunktion, det er at formindske både drømmenes og teatrets dybeste poetiske spændvidde” (*DT*, p.

94).

Endelig ville et psykoanalytisk teater løbe risikoen for at være desakraliserende og således bekræfte Vesten i dens projekt og dens bane. Grusomhedens teater er et præste-teater. Regressionen mod det ubevidste (jvf. *DT*, p. 46) fejler, hvis ikke den vækker det hellige, hvis ikke den er en "mystisk" erfaring af "åbenbaringen" og af livets "opdukken" i deres første opblomstring.⁸ Vi har set, hvorfor hieroglyfferne skulle erstatte de rent lydige tegn. Hertil må føjes, at sidstnævnte i mindre grad end førstnævnte kommunikerer med forestillingen om det hellige. "Og jeg vil [andre steder siger Artaud "Jeg kan"] gennem en åndens hieroglyf genfinde en forestilling om det hellige teater" (IV, p. 182, 163). I grusomheden skal det overnaturlige og det guddommelige på ny komme til syne. Ikke på trods af men takket være forvisningen af Gud og ødelæggelsen af teatrets teologiske maskineri. Det guddommelige er blevet spoleret af Gud, det vil sige af mennesket, som ved at lade sig skille fra Livet af Gud, som ved at lade sig berøve sin egen fødsel, er blevet menneske ved at vanære det helliges hellighed: "For langt fra at tro at det overnaturlige, det guddommelige, er opfundet af mennesker mener jeg at det er menneskets årtusindgamle intervention der er endt med at ødelægge det guddommelige for os" (*DT*, p. 6f). Genskabelsen af den hellige grusomhed går derfor gennem mordet på Gud, det vil først og fremmest sige på Menneskeguden.⁹

Måske kan vi nu spørge os selv, ikke på hvilke betingelser et moderne teater kan være tro mod Artaud, men i hvilke tilfælde det i alt fald er troløst mod ham. Hvad kan være troløshedens temaer, selv hos dem, der påkalder sig Artaud på den militante og brændende facon? Vi vil her nøjes med at sætte navn på disse temaer. Fremmed for grusomhedens teater er uden tvivl:

1. Ethvert ikke-helligt teater.

2. Ethvert teater, der privilegerer talen eller snarere verbet, ethvert ordenes teater, selv hvis dette privilegium bliver til et privilegium for en tale, der ødelægger sig selv og igen bliver gestus eller fortvivlet opkog, talens *negative* forbindelse til sig selv, teatermæssig nihilisme – alt det, man stadig kalder det absurde tea-

ter. Et sådant teater ville ikke blot blive opslugt af talen og ville ikke ødelægge den klassiske scenes virksomhed, men det ville ikke være *bekræftelse*, således som Artaud (og uden tvivl også Nietzsche) forstod det.

3. Ethvert *abstrakt* teater som udelukker noget af kunstens helhed og dermed noget af livets helhed og dets betydningsressourcer: dans, musik, volumen, plastisk dybde, synlige, klangmæssige og lydige billeder osv. Et abstrakt teater er et teater, i hvilket betydningens og sansernes helhed ikke opsluges. Man ville tage fejl, hvis man herudaf sluttede, at det ville være tilstrækkeligt at akkumulere eller sidestille alle kunstarterne for at skabe et totalt teater, der henvender sig til “det totale menneske” (*DT*, p. 126).¹⁰ Intet ville være fjernere fra dette mål end denne sammenstykkede helhed, denne udvendige og kunstige efteraben. Tværtimod følger visse tilsyneladende udvandringer af de sceniske midler på strengere vis Artauds bane. Hvis man vel at mærke antager – hvad vi ikke tror – at det har nogen mening at tale om et troskab over for Artaud, om en sådan ting som hans “budskab” (allerede denne betegnelse er et forræderi mod ham), så er en streng og minutøs og tålmodig og ubønhørlig soberhed i det destruktive arbejde, økonomisk skarphed, som sigter mod de styrende dele i en endnu ganske solid maskine, i dag ganske givet mere påtrængende end den generelle mobilisering af kunstarterne og kunstnerne; mere påtrængende end turbulens og improviseret agitation under politiets spotske og ubekymrede øjne.

4. Ethvert fremmedgørende teater. Det fremmedgørende teater gør ikke andet end med didaktisk insisteren og systematisk tyngde at vie tilskuernes ikke-deltagelse (og endog iscenesætternes og skuespilernes ikke-deltagelse) til skabelsesakten, til den indtrængende kraft, som åbner scenens rum. *Verfremdungs-effekten* forbliver fange af et klassisk paradoks og af dette “europæiske kunstideal”, som “sigter mod at kaste ånden ud i en holdning, der er adskilt fra styrken og bidrager til dens forherligelse” (IV, p. 15). Eftersom “tilskueren befinder sig i midten mens skuespillet omgiver ham” (*DT*, p. 84), så er blikkets rækkevidde ikke længere ren; den kan ikke abstrahere fra de sanselige omgi-

velsers helhed; den investerede tilskuer kan ikke længere *konstituere* sin forestilling og tage for sig af dens genstand. Der er ikke længere tilskuere eller forestilling; der er en *fest* (jvf. IV, p. 102). Alle de grænser, som gennemkrydser det klassiske teater (repræsenteret/repræsentant, signifié/signifiant, ophavsmand/iscenesætter/skuespillere/tilskuere, scene/sal, tekst/fortolkning osv.) var etisk-metafysiske forbud, slør, grimasser, riter, symptomer på frygt stillet over for festens farer. I festens rum, åbnet af overskridelsen, vil repræsentationens distance ikke kunne strækkes længere. Grusomhedens fest fjerner gelænderet og rækværket foran "den absolutte fare" som "er uden bund" (sept. 1945): "Jeg har brug for skuespillere, der først og fremmest er væsener, det vil sige som på scenen ikke er bange for den virkelige følelse af et knivstik og for den for dem *absolut* reelle angst for en formodet fødsel. Mounet-Sully tror på det, han gør, og giver en illusion af det, men han ved at han står bag et rækværk. Jeg afskaffer rækværket..." (Brev til Roger Blin). I sammenligning med festen, som Artaud påkalder sig, og med denne trussel om det "bundløse", kan "happeningen" kun få os til at le: i forhold til oplevelsen af grusomheden er den, som karnevallet i Nice er i forhold til de Eleusiske mysterier. Dette skyldes især, at den erstatter den politiske agitation med denne totale revolution, som Artaud foreskrev. Festen skal være en politisk *handling*. Og den politiske revolutions *handling* er *teatralisk*.

5. Ethvert ikke-politisk teater. Vi har sagt, at festen skal være en politisk *handling* og ikke den mere eller mindre veltalende, pædagogiske og kultiverede overføring af et begreb eller et politisk-moralsk syn på verden. Hvis man – hvad vi ikke kan gøre her – skulle undersøge den politiske betydning af denne handling og af denne fest, det billede af samfundet som her fascinerer Artauds begær, skulle man gå så vidt som til – for at notere den store forskel i den store lighed – at genkalde sig det, som hos Rousseau forbinder kritikken af den klassiske forestilling, mistænksomheden over for sprogets *artikulation*, idealet om den offentlige fest som erstatter repræsentationen, og en særlig samfundsmodel, fuldstændigt selvnærværende i de små fællesskaber, der på af-

gørende øjeblikke i det sociale liv gør en tilbagevenden til *repræsentationen* nyttesløs og skæbnesvanger. Den gør en tilbagevenden til repræsentationen, til erstatningen, til såvel den politiske som den teatermæssige delegering nyttesløs og skæbnesvanger. Man kunne vise det på en meget præcis måde: det er *repræsentationen* i almindelighed – og det, den repræsenterer – som Rousseau mistænker såvel i *Samfundspagten* som i *Lettre à M. d'Alembert*, hvor han foreslår at erstatte de teatermæssige repræsentationer med offentlige fester uden hverken udstillinger eller forestillinger, uden “noget at se”, hvor tilskuerne selv bliver skuespillere: “Men hvad skal da være disse forestillingers genstand? Intet, om man vil... Sæt en blomsterkronet stang midt på en plads, saml folk der, og De vil have en fest. Eller endnu bedre: gør tilskuerne til en forestilling, lad dem selv blive skuespillere.”

6. Ethvert ideologisk teater, ethvert kultur-teater, ethvert meddelende og *fortolkende* (i den almindelige og selvfølgelig ikke i Nietzsches betydning) teater, der ønsker at overføre et indhold, at videregive et budskab (af hvilken art det måtte være: politisk, religiøst, psykologisk, metafysisk osv.), som ville gøre en diskurs' betydning forståelig for tilhørerne ¹¹; et teater, som ikke ville udtømme sig fuldstændigt i scenens *handling* og *nutid*; som ikke var sammenfaldende med scenen, og som kunne *gentages* uden scenen. Vi nærmer os her det, der synes at være den væsentligste egenskab ved Artauds projekt, dets historisk-metafysiske bestemmelse. *Artaud ville udslutte gentagelsen i almindelighed*. For ham var gentagelsen af det onde, og man kunne uden tvivl tilrettelægge en fuldstændig læsning af hans skrifter med dette som centrum. Gentagelsen skiller styrken, nærværet og livet fra dem selv. Denne adskillelse er den økonomiske og beregnende gestus hos det, der differerer sig for at opretholde sig selv; hos det, der giver afkald på bortødslen og giver efter for frygten. Denne gentagelsens kraft har styret alt det, Artaud ønskede at ødelægge, og den har flere navne: Gud, Væren og Dialektikken. Gud er evigheden, hvis død fortsætter i uendelighed; hvis død som forskel og gentagelse i livet altid har truet livet. Det er ikke den levende Gud, det er Døds-Guden vi skal frygte. Gud er Døden. “For selv evig-

heden er død, / evig er navnet hos en død / som ikke er død” (in 84). Fordi der er gentagelse, er Gud der; nutiden vogter sig, forbeholder sig, det vil sige unddrager sig sig selv. “Det absolutte er ikke en væren, og det vil aldrig blive en sådan, for det kan ikke være en sådan uden at begå en forbrydelse mod mig, det vil sige uden at berøve mig en væren, som en dag ville være gud, skønt det ikke er muligt, da Gud kun kan manifestere sig helt på een gang, under forudsætning af at han manifesterer sig et uendeligt antal gange under alle evigheder som antallets og evighedens uendelighed, hvilket skaber evigheden” (9–1945). Et andet navn for den repræsentative gentagelse: Væren. Væren er den form, hvorunder den uendelige forskellighed af livets og dødens former og kræfter uendeligt kan blandes og gentage sig i ordet. For der er ikke noget ord, og i almindelighed heller ikke noget tegn, der ikke er dannet gennem muligheden for at kunne gentages. Et tegn, der ikke gentages, der ikke allerede i dets “første” gang er splittet af gentagelsen, er ikke noget tegn. Den betydende henvisning skal derfor være ideal – og idealiteten er blot den magt, som er sikret gennem gentagelse – for hver gang at henvise til det samme. Derfor er Væren den evige gentagelses nøgleord, Guds og Dødens sejr over livet. Artaud nægter som Nietzsche (for eksempel i *La Naissance de la philosophie...*) at lade Væren omslutte Livet og vender om på genealogiens orden: “Først leve og være i overensstemmelse med sin sjæl; værensproblemet er blot følgen heraf” (9–1945). “Der er ikke nogen større fjende af den menneskelige krop end væren” (9–1947). I nogle andre uudgivne skrifter fremhæver Artaud det, han kalder “værens hinsidige” (2–1947), idet han bruger dette udtryk fra Platon (som han ikke havde forsømt at læse) i en nietzscheansk stil. Endelig er Dialektikken den bevægelse, hvorigennem bortdødslen generhverves i nærværet; den er gentagelsens økonomi. Sandhedens økonomi. Gentagelsen *sammenfatter* negativiteten, samler og bevarer den forgangne nutid som sandhed, som idealitet. Det sande er altid det, der lader sig gentage. Ikke-gentagelsen, den beslutsomme bortdødslen uden tilbagevendende som i dens ene gang opsluger nutiden, skal gøre en ende på den forskræmte diskursivitet, på den uomgængelige ontologi, på

dialektikken – “dialektikken [en særlig dialektik] er det, som har fordærvet mig...” (9–1945).

Dialektikken er altid det, der har fordærvet os, fordi den altid har *regnet med* vort afslag, såvel som med vor bekræftelse. At benægte døden som gentagelse er at bekræfte døden som nutidig bortødslen uden tilbagevenden. Og omvendt. Det er et skema som lurer på den nietzscheanske gentagelse af bekræftelsen. Den rene bortødslen, den absolutte generøsitet, som tilbyder døden nutidens enhed for at få nutiden til at fremtræde *som sådan*, er allerede begyndt at ville bevare nutidens nærvær; den har allerede åbnet bogen og hukommelsen, værenstænkningen som hukommelse. Ikke at ville bevare nutiden er at ville beskytte det, som konstituerer dens uerstattelige og dødelige nærvær, det i den som ikke gentager sig. Glæden ved den rene forskel. Sådan ville matricen for tænkningens historie siden Hegel se ud, hvis den blev reduceret til dens anæmiske idé.

Teatrets mulighed er det tvungne brændpunkt for denne tænkning, der reflekterer over tragedien som gentagelse. På intet andet område er gentagelsens trussel så godt organiseret som på teatret. Intet andet sted er man så tæt på scenen som gentagelsens oprindelse, så tæt på den primitive gentagelse, som det drejer sig om at udslette ved at rive den løs fra såvel den selv som fra dens dobbeltgænger. Ikke i den betydning, som Artaud talte om i *Det dobbelte teater*¹², men som en betegnelse for den fold, denne indre fordobling, som berører teatret, livet osv. dets nutidige handling simple nærvær, i gentagelsens uimodståelige bevægelse. “Een gang” er gåden hos det, der ikke har nogen betydning, ikke noget nærvær, ikke nogen læselighed. For Artaud kan grusomhedens fest kun finde sted *een gang*: “Lad os overlade tekstkritikken til skolemestrene og formkritikken til æsteterne, og lad os erkende at hvad der er sagt ikke mere skal siges; at et udtryk ikke gælder to gange, ikke lever to gange; at ethvert udtalt ord er dødt og kun virksomt i det øjeblik det udtales, at en anvendt form ikke duer længere og kun indbyder til at søge en anden, og at teatret er det eneste sted i verden hvor en gestus, når den er gjort, ikke gøres om igen.” (*DT*, p. 77). Sådan ser det faktisk ud: teatrets

repræsentation er forbi og efterlader bag sig, bag sin aktualitet, intet spor, ingen genstand at tage med. Repræsentationen er hverken en bog eller et værk, men en energi i den betydning, at den er den eneste livskunst. "Teatret viser netop handlingens nyttesløshed, at handlingen når den én gang er gjort ikke skal gøres igen, og den højere nytte af den af handlingen uudnyttede tilstand, der *kommer igen* og da frembringer sublimeringen" (*DT*, p. 85). I denne betydning vil grusomhedens teater være forskellens og bortødsdens kunst, uden økonomi, uden forbehold, uden tilbagevej, uden historie. Rent nærvær som ren forskel. Dens handling skal glemmes, aktivt glemmes, Man må praktisere denne *aktive Vergesslichkeit*, som omtales i den anden afhandling i *Genealogie der Moral*, hvor også "festen" og "grusomheden" (*Grausamkeit*) forklares.

Artauds væmmelse ved den ikke-teatermæssige skrift har samme betydning. Det, som inspirerer, er ikke som i *Fædra* kropens gestus, det sansebare og mnemotekniske, hypomnesiske mærke, der er udvendigt i forhold til sandhedens indskrivning i sjælen; det er tværtimod skriften som stedet for den forståelige sandhed, den levende krops anden, idealiteten, gentagelsen. Platon kritiserer skriften som krop. Artaud kritiserer den som ud-slettelse af kroppen, af den levende gestus, der kun finder sted een gang. Skriften er selve rummet og muligheden for gentagelse i almindelighed. Derfor "Må man holde op med denne overtro på tekster og *skreven* poesi. Den skrevne poesi duer én gang og lad den så blive ødelagt" (*DT*, p. 80).

Når man således formulerer utroskabens temaer, forstår man meget hurtigt, at troskab er umulig. Der findes ikke i verden i dag noget teater, der svarer til Artauds ønsker. Og man ville heller ikke skulle gøre nogen undtagelse, hvad angår Artauds egne forsøg. Han vidste det bedre end nogen anden: "grammatikken" for grusomhedens teater, om hvilken han sagde, at den "skulle findes", udgør stadig den uopnåelige grænse for en repræsentation, der ikke skal være en gentagelse; for en *re*-præsentation, som skal være fuldt nærvær, som ikke i sig bærer sin dobbelt-

gænger som sin død; for en nutid, der ikke gentager, dvs. for en nutid uden for tiden, for en ikke-nutid. Nutiden frembyder sig ikke som sådan, kommer ikke til syne, præsenterer sig ikke, åbner kun tidens scene eller scenens tid ved at optage sin egen indre forskel; åbner den kun i sin oprindelige gentagelses indre fold, i repræsentationen. I dialektikken.

Artaud vidste det godt: "... en bestemt dialektik...". For hvis man på passende vis tænker dialektikkens *horisont* – uden for en konventionel hegelianisme – forstår man måske, at den er endelighedens uendelige bevægelse; bevægelsen hos livets enhed og døden, hos forskellen, hos den oprindelige gentagelse, det vil sige tragediens oprindelse som fraværet af den enkle oprindelse. På denne måde er dialektikken tragedie, den eneste mulige bekræftelse mod den filosofiske eller kristne idé om den rene oprindelse, mod "begyndelsens ånd": "Men begyndelsens ånd har ikke afholdt mig fra at begå dumheder, og jeg har ikke afholdt mig fra at tage afstand fra begyndelsens ånd, som er den kristne ånd..." (september 1945). Det tragiske er ikke umuligheden, men nødvendigheden af gentagelsen.

Artaud vidste, at grusomhedens teater hverken begynder eller slutter i det enkle nærværs renhed, men allerede i repræsentationen, i "Skabelsens *anden omgang*", i den konflikt mellem kræfter, som ikke kunne være den enkle oprindelses konflikt. Grusomhedens kan uden tvivl begynde at udfolde sig der, men den skal også lade sig *bryde* der. Oprindelsen er altid *brudt*. Således er teatrets alkymi: "Før vi går videre vil man måske spørge om vi ikke kan definere hvad vi forstår ved sindbilledligt og primitivt teater. Og så træder vi lige ind i centrum af problemet. Hvis man virkelig rejser spørgsmålet om teatrets oprindelse og eksistensberettigelse (eller fundamentale nødvendighed), så finder man, på den ene side og metafysisk, en materialisering eller snarere eksteriorisering af en art grundlæggende drama som på en samtidig mangfoldig og enhedspræget måde indeholdt de væsentlige principper i alt drama – og disse allerede *retningsbestemte* og *splittede*, ikke nok til at miste deres karakter af principper, men nok til på en substantiel og aktiv måde, det vil sige ladet

med spændinger, at rumme uendelige perspektiver for konflikter. At analysere et sådant drama filosofisk er umuligt [det er] kun muligt ad poetisk vej (...) Og dette grundlæggende drama har vi en ganske klar fornemmelse af eksisterer virkelig, og som spejling af noget der er mere subtilt end Skabelsen selv, noget som man må forestille sig som resultat af én Vilje – én og *uden konflikt*. Vi må tro at det grundlæggende drama, det som fandtes ved roden af alle de store Mysterier, er knyttet til Skabelsens andet stadium, hvor besværligheden og dubleringen kommer ind, materien og ideens fortykkelse. Det ser virkelig ud til at hvor der hersker enkelthed og orden kan der hverken findes teater eller drama, og det sande teater fødes, ligesom poesien for øvrigt, men ad andre veje, af et anarki der organiserer sig, efter filosofiske brydninger som er den ophidsende side af disse primitive sammensmeltninger.” (DT, p. 50f).

Det primitive teater og grusomheden begynder således med gentagelsen. Ideen om et teater uden repræsentation, ideen om det umulige, hjælper os måske ikke til at styre teaterpraksissen, men den lader os måske tænke teatrets oprindelse, dets morgendag og dets grænse; den lader os måske tænke teatret i dag med udgangspunkt i åbningen af dets historie og med dets død som horisont. Det vestlige teaters energi lader sig således indkredse til dets mulighed, som ikke er tilfældig, og som for hele den vestlige historie udgør et konstitutivt centrum og et strukturerende sted. Men gentagelsen stjæler centret og stedet, og det, vi netop har sagt om dens mulighed, burde forbyde os at tale om døden som en *horisont* og om fødslen som en overstået *åbning*.

Artaud holdt sig så tæt som muligt til grænsen: det rene teaters mulighed og umulighed. Nærværet har, for at være nærvær og selvnærvær, altid allerede begyndt at repræsentere sig, er altid allerede blevet brudt. Bekræftelsen selv skal brydes gennem at gentage sig. Det vil sige, at det fadermord som åbner repræsentationens historie og tragediens rum, fadermordet som Artaud kort sagt ønsker at gentage så tæt på dets oprindelse som muligt men *på een eneste gang*; det mord, som ikke har nogen ende og som uendeligt gentager sig. Det begynder med at gentage sig. Det

brydes i sin egen kommentar og følges af dets egen repræsentation. Herved udvisker og bekræfter det den overtrådte lov. For at dette kan ske, kræves blot et tegn, det vil sige en gentagelse.

Under denne synsvinkel og i det omfang, hvor Artaud har villet bevare renheden hos et nærvær uden indre forskel og uden gentagelse (eller, hvad der paradoksalt nok kommer ud på det samme, bevare renheden hos en ren forskel ¹³), har han også begæret teatrets umulighed; han har selv villet udslette scenen, har ikke mere villet se det, som sker på et sted, der altid er beboet af eller hjem søgt af faderen, og som er underkastet gentagelsen af mordet. Er det ikke Artaud, som vil betvinge arke-scenen, når han i *Ci-gît* skriver: "Jeg, Antonin Artaud, jeg er min søn, / min fader, min moder, / og mig"?

At han således holdt sig på grænsen for teatrets muligheder, og at han på een gang ønskede at skabe og tilintetgøre scenen, stod ham selv pinligt klart. December 1946:

Og nu vil jeg sige noget, som måske vil forbause mange.

*Jeg er en fjende
af teatret.*

Jeg har altid været det.

Lige så meget jeg elsker teatret,

lige så meget er jeg, af samme grund, dets fjende.

Og straks derefter ser man det: han kan ikke bøje sig for teatret som gentagelse, han kan ikke give afkald på teatret som ikke-gentagelse:

Teatret er en følelsesmæssig overflod

en forfærdende overførsel af kraft

fra krop

til krop.

Denne overførsel kan ikke gentages anden gang.

Intet er mere udgudeligt end balinesernes system, der består i, eft-

er én gang at have skabt denne overførsel,

i stedet for så at søge efter en anden,

*at søge tilbage til et system af særlige forhekselser
for at berøve det astrale fotografi de frembragte gestus.*

Teatret som gentagelse af det, der ikke gentages, teatret som oprindelig gentagelse af forskellen i kræfternes konflikt, hvor "det onde er den permanente lov, og det, som er godt, er en bestræbelse og allerede een grusomhed føjet til en anden": dette er den dødelige grænse for en grusomhed, som begynder med sin egen repræsentation.

Fordi repræsentationen altid allerede er begyndt, har den ikke nogen ende. Men man kan tænke lukningen af det, som ikke har nogen ende. Lukningen er den cirkulære grænse, inden for hvilken forskellens gentagelse uendeligt gentager sig. Det vil sige dens rum for *spil*. Denne bevægelse er bevægelsen hos verden som spil. "Og for det absolutte er livet selv et spil" (IV, p. 282). Dette spil er grusomheden som nødvendighedens og tilfældets enhed. "Det er tilfældet, der er det uendelige, og ikke gud" (*Fragmentations*). Dette livets spil er kunstnerisk.¹⁴

At tænke repræsentationens lukning er således at tænke dødens og spillets grusomme kraft, som lader nærværet fødes for sig selv, glæde sig over sig selv gennem repræsentationen, hvor den skjuler sig i sin forskel. At tænke repræsentationens lukning er at tænke det tragiske: ikke som repræsentation af skæbnen, men som repræsentationens skæbne. Dens grundløse og bundløse nødvendighed.

Og derfor er det *fatalt*, at repræsentationen fortsætter i dens lukning.

Noter

1. "Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation", in: *L'écriture et la différence*, Paris, 1967.
2. In 84, p. 109. De med dato angivne citater stammer fra uudgivne skrifter.
3. "Orgiasmens psykologi som en overstrømmende livs- og kraftfølelse,

indenfor hvilken selv smerten virker som stimulans, gav mig nøglen til begrebet om den *tragiske* følelse, som er blevet misforstået hos såvel Aristoteles som især hos vore pessimister.” Kunsten som efterligning af naturen svarer på en essentiel måde til det katatiske tema. “Det drejer sig *ikke* om at blive fri for skræk og medlidenhed, ikke om at rense sig fra en farlig affekt gennem en kraftig udladning – det var, hvad Aristoteles mente – men i stedet at gå gennem skræk og medlidenhed og *selv være* tilblivelsens evige glæde – denne glæde, som også i sig bærer *glæden ved at udslette*. Og hermed berører jeg igen det sted, hvorfra jeg startede. *Geburt der Tragödie* var min første omvurdering af alle værdier. Jeg geninstallerer mig dermed på den jord, hvoraf min vilje, min *kunnen*, gror – jeg, den sidste discipel af filosofen Dionysos – jeg, den evige genkomsts lærer.” (*Götzen-Dämmerung*, KSA, 6, 160)

4. Man burde sammenstille *Det dobbelte teater* med *Essai sur l'origine des langues*, *Geburt der Tragödie* og alle de hermed sammenhængende tekster af Rousseau og Nietzsche og derud af konstituere *systemet* af analogier og modsætninger.
5. “I dette teater kommer al skabelse fra scenen, finder sin formulering og selve sit udspring i en hemmelig psykisk impuls som er lig Ordet forud for ordene” (*DT*, p. 61). “Dette nye sprog mangler endnu at finde sin grammatik (...) Det udspringer af TRANGEN til ord langt snarere end af det allerede dannede ord” (p. 132) I denne betydning er ordet tegn på eller symptom på en træthed hos den levende tale, på en sygdom hos livet. Ordet som klar tale underlagt transmissionen og gentagelsen er døden i sproget: “Man ville sige at ånden, da den ikke kunne mere, har opløst sig i talens klarhed” (IV, p. 289). Om nødvendigheden af at “ændre talens bestemmelse inden for teatret”, se IV, p. 86–87–113.
6. *Les Rêves et les moyens de les diriger* (Drømmene og midlerne til at styre dem) (1867) påkaldes i begyndelsen af *Les Vases communicants*.
7. “Svagheden hos en usandsynlig psyke, som sammenslutningen af såkaldte psykologer til stadighed har hæftet på menneskenes muskler”. (Brev fra Espalion til Roger Blin, 25 marts 1946). “Vi har kun særdeles få og upålidelige dokumenter om middelalderens mysterier. Det er sikkert, at de set fra et rent scenisk synspunkt havde ressourcer, som teatret har mistet for flere århundreder siden, men man kan også dér i den undertrykte diskussion om sjælen finde en videnskab, som den moderne psykoanalyse knapt har genopdaget, og da på en langt mindre effektiv og moralsk set mindre frugtbar måde end i mysteriepillene, som opførtes på gader og pladser” (2-1945). I dette fragment mangedobles udfaldene mod psykoanalysen.

8. "I denne poetiske og aktive betragtning af det sceniske udtryk fører altting os fremad mod at vende ryggen til den menneskelige, aktuelle og psykologiske betydning af ordet teater for til gengæld at finde den religiøse og mystiske betydning, som vores teater fuldstændig har mistet sansen for. Hvis det forresten er tilstrækkeligt at udtale ordene *religiøs* eller *mystisk* for straks at blive forvekslet med en kirkebetjent eller med en inderlig analfabetisk udendørs buddistisk tempelpræst der højst kan bruges til at svinge med rent fysiske bedeskralder, så røber dette simpeltheds vores manglende evne til at drage alle et ords konsekvenser" (*DT*, p. 56). "Det er et teater der eliminerer forfatteren til fordel for hvad vi i vores vestlige teaterjargon ville kalde iscenesætteren; men denne bliver en slags magisk organisator, en hellig ceremonimester. Og det stof han arbejder i, de temaer han får til at skælve, stammer ikke fra ham selv, men fra guderne. De synes at komme fra primitive sammenføjninger i Naturen som en dobbelt Ånd har begunstiget. Det han sætter i bevægelse er det MANIFESTEREDE." (*DT*, p. 61). "I en forestilling som balinesernes er der noget der udraderer det rent underholdende, denne form for kunstigt og overflødig tidsfordriv, adspredelse for en aften, som er det karakteristiske ved vores teater. Deres forestillinger er skåret lige ud af stoffets fylde, af livets, og af virkelighedens fylde. Der er noget af det ceremonielle i en religiøs ritus over dem, i den forstand at de udrydder enhver tanke på forestillelse og latterlig virkelighedsefterligning. De tanker den sigter mod, de åndelige tilstande den søger at skabe, de mystiske løsninger den tilbyder, sættes i gang, hvirvles op og indhentes uden tøven uden omsvøb. Det hele er som en exorcisme beregnet på at få vore dæmoner til at STIMLE SAMMEN." (*DT*, p. 61f, jvf. også *IV* p. 318–19 og *V*, p. 35).
9. Mod frygtens pagt, der giver liv til både mennesket og Gud, må man genindsætte enheden af det onde og af livet, af det sataniske og det guddommelige: "Jeg, Antonin Artaud, født i Marseille den 4. september 1896, jeg er Satan og jeg er gud, og jeg kender ikke til nogen Jomfru Maria" (skrevet i Rodez, sept. 1945).
10. Om det totale teater, se *II*, p. 33–34. Dette tema følges tit af hentydninger til deltagelsen som "partisk følelse"; en kritik af den æstetiske erfaring som upartiskhed, der genkalder Nietzsches kritik af den kantianske kunsttænkning. Hverken hos Nietzsche eller Artaud skal denne kritik tages som en benægtelse af den kunstneriske skabens legende uegennyttighed, tværtimod.
11. Grusomhedens teater er ikke blot et skuespil uden tilskuere; det er en tale uden tilhørere. Nietzsche: "Det menneske, der er bytte for den dionysiske ophidselse, har lige så lidt som den orgiastiske masse nogen tilhører, som de skal meddele et eller andet, men derimod den

episke fortæller og den apollinske kunstner i almindelighed forudsætter denne tilhører. Det er tværtimod et essentielt træk ved den dionysiske kunst, at den ikke tager hensyn til tilhøreren. Dionysos' entusiastiske tjener forstås kun af sine ligemænd, som jeg andetsteds har sagt. Men hvis vi forestiller os en tilhører, der er tilstede ved et af disse endemiske udbrud af dionysisk ophidselse, må vi forudsige et endeligt for ham som ligner Pentheus', den profane indiskrete person, der blev demaskeret og sønderrevet af mænaderne"(...)“Men operaen begynder, ifølge de mest eksplicitte vidnesbyrd, med *tilhørerens prætention om at forstå ordene*. Hvad? Skulle tilhøreren have *prætentioner*? Skulle ordene kunne forstås?”

12. Brev til J. Paulhan (25. januar 1936): “Jeg tror, jeg har fundet en passende titel til min bog. Den skal hedde: LE THÉÂTRE ET SON DOUBLE, for hvis teatret fordobler livet, fordobler livet det sande teater... Denne titel vil svare til alle de teatrets dobbeltgængere, som jeg mener at have fundet for så mange år siden: metafysikken, pesten, grusomheden... Det er på scenen, enheden af tænkning, gestus og handling genskabes” (V, p. 272-73).
13. For at genindføre en renhed i forskelsbegrebet, fører man det tilbage til ikke-forskellen og til det fulde nærvær. Denne bevægelse har alvorlige konsekvenser for ethvert forsøg på at sætte sig op mod indikativ anti-hegelianisme. Tilsyneladende undslipper man det kun ved at tænke forskellen uden for bestemmelsen af væren som nærvær, uden for alternativet mellem nærvær og fravær og alt, hvad dette medfører; kun ved at tænke forskellen som en urenhed i oprindelsen, det vil sige som *differance* i selvets afsluttede økonomi.
14. Igen Nietzsche. Vi kender disse tekster, for eksempel i Heraklits spor: “Og således, som barnet og kunstneren leger, leger den evigt levende ild, den konstruerer og ødelægger, i al uskyldighed – og denne leg er Åons leg med sig selv (...) Barnet kaster nogle gange legetøjet bort, men det griber det igen i et uskyldigt indfald. Men når det konstruerer, da sammenbinder, sammenføjer og former det lovmæssigt og efter indre tilforordninger. Kun det æstetiske menneske har dette syn på verden, kun han får fra kunstneren og fra kunstværkets opståen erfaringen af hvorledes mangfoldighedens strid trods alt kan bære loven og retten i sig; hvorledes kunstneren beskuende står over og virker i kunstværket; hvorledes nødvendighed og leg, konflikt og harmoni, må forene sig for at frembringe kunstværket.” (*Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*, KSA, 1, 830)

Oversat af Orla Vigsø