

Hamlet i skrivemaskinen

Lars S. Arndal

*Der findes ingen indholdets
kunsthistorie, kun formernes.*
Heiner Müller

Følgende lille anekdote skitserer på glimrende vis den tyske dramatiker Heiner Müllers forhold til dramaet og teatret: Under en iscenesættelse af *Hamletmaskinen* ville instruktøren lade Hamletfremstilleren slå en rotte ihjel. Heiner Müller foreslog da, at man skulle lade skuespilleren vide, at man kun havde én eneste rotte til rådighed; skuespilleren ville så med garanti dræbe rotten ved den første prøve. Han ville herefter være plaget af dårlig samvittighed, fordi hele opførelsen pga. af hans destruktivitet var bragt i fare. Ud fra denne tilstand ville skuespilleren blive uhyre produktiv.

Selv om anekdoten er fortalt som et billede på instruktørens autoritet fører den ind til centrum af Müllers drama-opfattelse og demonstrerer, hvorfor Müllers dramatik i dag fremtræder som en af de mest besynderlige i Europa: destruktionsen af teatret er

for Müller dramaets eneste aktuelle mulighed. En livslang beskæftigelse med dramaet har overraskende ført Müller længere og længere væk fra scenen som tekstens realisationsrum. Müllers dramatik er i dag milevidt fra de Brecht-inspirerede lærestykkers poetik. Deres verden er brudt sammen: det er ikke længere muligt at fremstille og iscenesætte produktionsstykker med historiske subjekter i færd med at organisere og revolutionere verden. Dramaernes skriftbillede har tilsvarende ændret sig radikalt og dybtgående: dialogiske modeller til opførelse på en scene er der næppe tale om; i stedet fremtræder stykkerne som ensidige monologer eller som en følelseskold, nøgtern lyrik.

Destruktionen begrænser sig således ikke til et stormløb på teatret og scenen. Destruktiviteten i Müllers sene forfatterskab er dobbelt: den retter sig både mod tanken om scenen som stedet, hvor teksten fuldbyrdes i legemliggørelsen, og mod forestillingen om, at dramateksten kan samles om et symbolsk centrum. Hvis teksterne stadig kan betegnes som dramaer, så er det kun fordi de produceres under den paradoksale forudsætning, at tekstens og scenens sprog aldrig vil kunne komme i berøring med hinanden. — Først fra det punkt, hvor teksten ikke længere skal være symbolbærende enhed, får teksterne et eget liv, der sætter dem i stand til at smadre scenen. Dramaerne bliver til som tekster i bevidstheden om et skizofrent forhold til scenen.

Forfatteren er sønderlidt af sin egen historie: det sene møde med Artaud blev den brecht'ske rottes død. Den artaudske dramaturgis vægtning af objekternes grusomhed og gentagelsens nødvendighed blev omkring 1977 et fascinationspunkt, der lige som den samtidige beskæftigelse med Foucault og Baudrillard, har afsat tydelige spor i stykker som *Leben Gundlings Friedrich von Preussen* *Lessing Schlaf Traum Schrei*, *Der Auftrag* o.a. Dramaerne er blevet til forfaldsstykker, til "tekster, der venter på historie."

Den tilbundsgående spaltning mellem tekst og scene er ikke blot af ydre karakter: De sene stykkers form viser sig at pege hen imod den konception af det barokke sørgespil, Walter Benjamin

har foreslået: Begreberne fra Benjamins bog om det tyske sørgespils oprindelse viser sig ikke alene at være fortrinlige redskaber til en forståelse af forholdet mellem scene og tekst hos den sene Müller, *Hamletmaskinen* synes tilmed direkte inspireret af Benjamins bog — skruet sammen af elementer fra sørgespillets 'poetik'.

Har man først set dette, aftegner der sig hurtigt et billede af en historiekonception, der nødvendiggør en revision af opfattelsen af Müllers sene stykker. Stykkerne vil ikke længere kunne betragtes som billeder på sammenbruddet af Müllers tidlige hegeli-ansk/marxistiske historieforståelse; i forhold til historiekonceptionen viser det sig mere adækvat at aktualisere de endelighedskategorier, der er afgørende for Benjamins forståelse af barokken.

Hamletmaskinen skal i det følgende tjene til at belyse de strejffede teser, uden at de dog kan udfoldes i deres fulde rækkevidde. Indledningsvist vil en traditionel symbolistisk læsning af *Hamletmaskinen* blive skitseret med et satirisk glimt i øjet. Med en mere alvorlig maske på kigges der derefter på forbindelsen mellem Benjamins historiefilosofiske konceptioner og stykket, afslutningsvis kastes et hastigt blik på stykkets allegoriske formmønstre.

DEN INTELLEKTUELLE OG TVIVLRÅDIGE HAMLET

Enhver læsning af *Hamletmaskinen* må klarlægge, hvilken rolle Hamlet indtager, og hvad der stiller sig i vejen for hans handlinger. Konflikten kan siges at centrere sig om to punkter: kønnet og magten; Hamlets problem er, at han ikke er i stand til at gennemskue nogen af delene.

Det ligger implicit i genoptagelsen af Shakespeares drama, at Hamlet bør hævne den udåd, der er blevet begået mod hans fader. Men perspektivet drejes, så stykkets centrale konfliktområde synes at dreje sig mere generelt om den intellektuelles rolle i kampen. Men nøjagtigt som Shakespeares er Müllers Hamlet plaget af en gennemsyrende reflektérsyge, der stiller sig hindrende i vejen for hans handlinger. Tydeligst markeres det i styk-

kets fjerde scene, hvor Hamlet ikke kan finde ud af, hvilken side af fronten han hører til: "Min plads ville, hvis mit drama endnu kunne finde sted, være på begge sider af fronten, mellem fronterne oven over dem." Hans eneste handlingsmulighed er ikke-handlingen: at trække sig ud af de områder, hvor der forlanges en beslutning af ham. Overvindelsen af refleksion og åndelighed bliver hans eneste udvej. "Jeg trækker mig tilbage til mine indvolde. Jeg tager plads i mit lort, mit blod..." Hamlet kan kun undsige sig beslutningskravet ved at frasige sig sin egen subjektivitet og refleksion.

Hermed udvides perspektivet fra første akt: Hamlet nægter at hævne mordet på sin fader, fordi han ikke kan overskue konsekvenserne af en hævn gerning, der formentlig ville fremkalde en række nye mord. Han kan kun undgå, at historiens hjul tager endnu en omdrejning ved at sætte sig ud over de krav, der stilles til ham. Derfor tager han afstand fra faderens lig, der forlanger en beslutning af ham: "Hvad vil du mig. Kan du ikke nøjes med en statsbegravelse. [...] Hvad rager dit lig mig [...] SKAL JEG/FORDI DET ER KUTYME STIKKE ET/STYKKE JERN I/DET NÆRMESTE KØD ELLER I/DET NÆSTNÆRMESTE". Hamlets forhold til historiens og magtens mekanismer er frustreret; han kan ikke få del i historien, fordi handlingens følgevirkninger aldrig vil kunne gennemskues.

På samme led munder Hamlets forsøg på at nærme sig og forstå det andet køn ud i en pervertering. Hamlet kan kun nærme sig Ophelia som en kunstig og udstillet kvindelig seksualitet: i scherzoen dukker Ophelia op sminket og klædt ud som luder. Hamlets ønske "Jeg vil være en kvinde" indfries, da de skifter kostume, og Hamlet sminker sig ekstremt og stiller sig i luderposition. På den anden side kædes forholdet til kvinderne sammen med Hamlets forhold til historien. Konkret munder frustrationen ud i Hamlets nægtelse af sin egen moder "jeg ville ønske at min moder havde haft et (hul) for lidt, dengang du var kødelig: så ville jeg være blevet sparet for mig selv"; mere abstrakt i ønsket om, at "man burde sy kvinderne til [...] så kunne vi i ro og mag slagte hinanden."

Perverteringen er radikal; Hamlet kan kun forholde sig til kvinderne på to måder: *enten* ved totalt at fornægte dem, at fjerne deres kønsspecifika og dermed ombringe hele menneskeslægten, *eller* ved at glide over i den mest amorfe og derfor også tomme og upersonlige seksualitet: luderens.

Alt i alt fremmaner *Hamletmaskinen* således et billede af en handlingslammet intellektuel plaget af de historiske og kønslige aporiers uigennemskuelighed. Stykket synes mere eller mindre åbenlyst at gentage Goethes gamle fortolkning af Hamlets konflikt som en konflikt mellem vilje og handlekraft, mellem *Wollen* og *Vollbringen*. Nuvel, der sker en intensivering af konflikten, men i bund og grund fastholdes billedet af Hamlet som en person, der pga. manglende viljeskraft og en grundlæggende reflektérsyge ikke kan gennemføre de handlinger, han føler, han bør gennemføre.

*

Hamletmaskinen læses således i en række studier (f.eks. Wieg-haus: *Heiner Müller*, München 1981; Teichmann: *Der verwundete Körper*, Freiburg 1986, Eke: *Apokalypse und Utopie*, Paderborn 1989; Teraoka: *The Silence of Entropy or Universal Discourse*, New York 1985) i forlængelse af Müllers tidligere produktionsstykker. Men der sker dog en forskydning: var der i de tidlige stykker tale om, at historien blev opfattet som en totalitet, der blev sønderrevet mellem forskellige interesser, så flytter – særligt i *Hamletmaskinen*, men også generelt i de sene stykker – spaltningen ind i subjektet selv. *Hamletmaskinen* befinder sig altså principielt inden for den historiefilosofiske horisont, de tidlige stykker aftegnede, idet den registrerer denne konceptions blindgyder. Hamlets kynisme og lede ved sin omverden har sin kim i projektets sammenbrud.

At betegne en sådan læsning som direkte forkert kunne hurtigt vise sig at være et risikabelt forehavende: Der er ikke tvivl om at motiverne og temaerne er tilstede i Müllers tekst. Hvad der vækker mistanke er snarere den refleksagtige forlængelse, de fleste studier foretager, idet de blot atter en gang fortæller den gamle travet om historien, den intellektuelle, kønnet og omskriv-

er det ene eller det andet som tekstligt centrum.

Anken over for de traditionelle læsninger er derfor af mere principiel karakter: At forstå Heiner Müllers slutspil ville være at forstå dets ubegribelighed. Stykket tillader ingen hermeneutiske horisontsammensmeltninger; kun for så vidt stykket omskrives som meta-dramatik, vil man kunne nærme sig det.

Det er som bekendt en vanskelig sag og et gammelt problem at afgøre, om hønen eller ægget kom først, og det er da heller ikke intentionen her at postulere en formens primat. Hvad der alene skal peges på er, at en betoning af stykkets *écriture* og konstruktion måske kunne åbne for betragtninger, der overskrider det vokabular, der som oftest benyttes, når Müllers tekst skal gennem analysemaskineriet. Man kunne formode, at stykkets form så at sige indefra sprænger det kompleks af etiketter, man umiddelbart ville klæbe på dramaet. Overskridelsen af den hegelianske dramaoptik, som disse symbolistiske læsninger ofte påberåber sig, ville samtidig være en overskridelse af den historiens logik, stykket ofte væves sammen med.

IM SICK OF IT

Der findes en anden måde at forstå den handlingslammede Hamlet på end den, klassicisten Goethe har foreslået. Ikke overraskende er det Nietzsche, der også her har foreslået en omvurdering af værdierne og dermed skabt et selskab, Müllers Hamlet passer bedre ind i – også selv om det ikke helbreder ham for kvalmen og leden.

Hvor det i Goethes modstilling af *Wollen* og *Vollbringen* drejer sig om, at Hamlets indsigt i omstændighederne omkring faderens død ikke fører til handling pga. Hamlets svage gemyt, er Hamlet i Nietzsches fortolkning en person, der ikke kan handle, netop *fordi* han har indsigt: “ikke refleksionen, nej! den sande erkendelse, indsigten i den grusomme sandhed overskygger ethvert handlingsmotiv hos Hamlet.” Indsigten er en indsigt i handlingernes forfængelighed og frugtesløshed; intet står til at ændre ved “tingenes evige væsen ... Erkendelsen dræber handlingen, til handlingen hører illusionens tilsløring.” (*Geburt der Tragödie*,

=Kritischen Studienausgabe (Dtv) bd. 1, p. 57) Ikke den endeløse refleksion står i vejen for handlingen, men derimod erkendelsen af en grusom sandhed, der fremkalder en kvalm lede ved verden. Skulle man ud fra denne position forsøge at forstå Müllers Hamlet ville kvalmen og kynismen ikke længere kunne forklares ved en historisk proces' sammenbrud, men alene som den totale fornægtelse af enhver historisk proces. I stykket er denne verdensfornægtende gestus vendt udad (forstærkende på et sted, hvor teksten veksler fra prosa til vers) i Hamlets insisteren på kvalmen som privilegium og som altings oprindelse i et nyttesløst Intet, der sætter ind, efter at subjektet har koblet sig selv af de historiske processer: "Jeg går hjem og slår tiden ihjel, enig/med mit udelelige jeg. Fjern-syn Den daglige lede Lede/Ved det præparerede sludder Ved den påbudte munterhed /[...]Giv os idag vort daglige mord/Thi Din er Intetheden Lede". Væmmelsen er således ikke knyttet til den ene eller den anden side af de historiske kampe: Det er såvel den stenkastende oprørske demonstrant som betjenten i den panserede vogn, der mærker kvalmen stige op i halsen.

Som et manipulerbart objekt eksisterer historien ikke. Det handlende og indgribende historiske subjekt opløses i en evig tilstands absolutte antinomier. De historiske begivenheder følger efter hinanden og hobes op, men ikke som bidrag til et eller andet emancipatorisk projekt på en imaginær vej frem mod det gode liv. Det sindbilledlige udtryk for dette er madonnaens brystkræft i scherzoen – kræften, der uopholdeligt driver ind i døden.

Hvis Hamlet forsøgte at tage del i denne verdens handlinger ville han blot tage del i voldens evige reproduktion. Derfor er hans eneste mulighed at trække sig fuldstændigt tilbage fra historien eller at påkalde dens endeligt. Ser man således på de allerede citerede linjer: "SKAL JEG /FORDI DET ER KUTYME STIKKE ET/STYKKE JERN I/DET NÆRMESTE KØD ELLER I/DET NÆSTNÆRMESTE/FOR AT HOLDE MIG FAST I DET FORDI VERDEN/DREJER RUNDT/HERRE, LAD MIG BRÆKKE NAKKEN VED AT FALDE NED FRA/EN/BARSTOL", stiller sagen sig radikalt anderledes. De historiske hændelser relativiseres

ekstremt: de er ikke ikke andet end en drukkenbolts svimmelhed; verdens svimlende rotation vil standse, når beruseren banker hovedet i dørken.

Den verden, Hamlet har foran sig, er en verden tømt for transcendens: håbet er forfængeligt, fordi kødet er forgængeligt. Det historiske subjekt trækkes ned fra dets ophøjede stade og reduceres til sin rene kreaturlighed underkastet verdenstidens uopholdelige tik-tak og organismens usselhed og forkrænkelighed. Forvandlingen af Ophelias hjerte til et ur viser i en genoptagelse af et barokt inventar, at dette ikke kun gælder for Hamlet: Hvad der i den europæiske tradition er blevet betragtet som stedet for følelser og indre bevægelser, forandrer sig her til et mekanisk kronometer; den subjektive tid underordnes en absolut, objektiv, ja, næsten naturlig tid. Alt går til i en verden, der drejer "sig i forrådnelsens regelmæssige takt". Råddenskab er ikke en råddenskab i magten, men en råddenskab i forestillingen om, at det er muligt at træde ud af og over for historien: "SOMETHING IS ROTTEN IN THIS AGE OF HOPE." Alle Hamlets bestræbelser – hans forsøg på at sætte sig ud over den evige reproduktion – er bestræbelser på at fremkalde de sidste tider, der vil være den eneste ikke-løsning på de historiske aporier.

Den undsigelse af håbet, man træffer i *Hamletmaskinen*, stammer – som nævnt – fra Hamlets indsigt i sine handlingers nyttesløshed. Lige nøjagtigt på dette punkt synes der at kunne trækkes slående paralleller til den barokke historieopfattelse, Benjamin skitserer i sørgespilletts verden. I modsætning til den idealistiske tradition (som man har en tendens til at placere Müller i forlængelse af), der tænker historie og subjekt i et dialektisk forhold med gensidige påvirkninger mellem det historiske subjekt og en historisk materialitet i en stræben mod et transcendentalt mål, er barokkens historieforestilling statisk og anti-transcendental.

Historiekonceptionen kan føres tilbage til barokkens grundlæggende skelnen mellem den indre og den ydre verdens lovmæssigheder. Det indre og det ydre liv er – i sørgespilletts og barokkens verden – situeret i to forskellige registre, der ikke kan

påvirke, endsige berøre hinanden; Det er ikke menneskene, der griber ind og manipulerer og forandrer tingene og historien; det er historien som naturhistorie, der skalter og valter med menneskenes liv, og som gør det umuligt for mennesket at undslippe dets kreaturlighed: “Der findes ingen barok eskatologi, og præcist derfor en mekanisme, der eksalterer og ophober alt jordisk, før det udleverer sig til slutningen” (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt am Main 1978, p. 48).

End ikke den højste jordiske magt kan unddrage sig dette, og tyrannen udgør derfor den ene af sørgespilletts poler. Tyrannen fremtræder som en suveræn, der tilsyneladende råder og regerer i den menneskelige verden. Men akkurat fordi han som hersker placeres i sørgespilletts midte, bliver hans afmagt over for naturhistorien så meget desto tydeligere: Tyrannens fald “til hans stakels menneskevæsens stand” (op. cit, p. 52) signalerer klokkeklart, at selv den højste jordiske magt må kapitulere over for endeligheden. På den anden side står martyren, der med stoisk ro lader sig selv gå til grunde i det historiske maskineri. Her er det naturligvis undergangen, der er det centrale, men ved sin stoiske adfærd signalerer martyren en indre stabilitet, der kan hævde sig over for de historiske processer. Som de kronedes Janus-hoveder i det tyske sørgespil fremtræder tyran og matyr som billeder på den “elementære naturmagt i de historiske begivenheder” (op. cit. p. 110).

Hamlet er martyr af denne støbning, og han har i sin tilbagetrukthed fra de historiske begivenheder blik for de historiske naturlove, der lader magt følge på magt, og som lader den store almissegivers sidste almisse være hans eget kød. Hamlets fader var “EN STOR/ALMISSEGIVER [...] jeg [Hamlet] stoppede ligtotget, tvang kisten op med sværdet [...] og delte den døde avler KØD OG KØD FORENER SIG GERNE ud til de omkringstående stakler.” Således er også hans fader – tyrannen – reduceret til sin kreaturlighed: i faldet fra sin suveræne fordelerrolle til kød, der selv bliver fordelt. Som lig bliver han parallelt med barokken til emblem for al kødets gang, men i modsætning til barokkens emblematik installeres liget ikke for i sidste ende at demonstrere og

insistere på åndens frigørelse; efter døden skiller liget sig fra liget selv som *disjecta membra*.

Denne historiekonception er som nævnt afgørende forskellig fra den, der tidligere har været på spil i Müllers dramaer. I *Hamletmaskinen* – såvel som i andre af Müllers sene stykker – gør fremhævelsen af handlingernes forfængelighed og frugtesløshed og tilbagetoget til den rene kropslighed det klart, at verdenshistorien kun kan forstås som en forfaldshistorie. Den guddommeligt gennemlyste og transcendent natur eller historien under et emancipationsprojekts klare lys er afløst af en historisk verden, hvor historien smelter sammen med en ren immanent naturlighed, der bærer døden på sit ansigt: “Hanerne er slagtede. Morgendagen vil ikke finde sted.” De døde ting – rekvisitterne – får fatal betydning, og ruinen bliver den omgivelse, sørgespillet udspiller sig i – ikke tilfældigt har Hamlet i sin første monolog “i ryggen ruinerne af Europa”.

Historie – ikke som udvikling, men som en del af den universelle entropi, der driver alt mod en absolut stilstand ved naturhistoriens yderste grænse: Begynder fjerde akt med en skitse af et brændende Europa i opbrud og forandring: “PEST I BUDA SLAGET OM GRØNLAND [...] Ovnene osrer i den ufredelige oktober”, så ender opstanden og revolterne med drabet på de revolutionære klassikere og istidens indtræden: “spalter med øksen hovederne på Marx Lenin Mao. Sne. Istid.”

SKRIVEMASKINEN – KUNSTENS MELANKOLI

Er de tidlige processer blevet til mekanisk drivværk, gælder det også for sproget: *Hamletmaskinen* rummer ingen dialog. Hvad der bliver tilbage af dette grundlæggende dramatiske element er et mislykket forsøg i tredje akt – en stikomyti parodieret *en miniature*. Selv Hamlets og Ophelias separate monologer er fundamentalt udramatiske – løst fra enhver psykologisk dynamik, der ville kunne forklare deres munddiarré.

Her er selv sproget stivnet til naturhistorie: Hamlet har forandret sig til en skrivemaskine; han engagerer sig kun i historien som et sammensurium af ord og tanker, der allerede er blevet

sagt og tænkt: “Jeg fodrer computerne med mine data [...] Jeg er databanken”. Enhver mulighed for overskridende tanke og en hvilken som helst innovation er suspenderet gennem sproget selv. Forholdet mellem menneske og tanke har forandret sig: I sproget findes intet nyt, og man kan heller intet nyt opfinde i sproget; det kan ikke skabe noget drama med knuder og løsninger, fordi det selv er bundråddent. Det eneste, der bliver til overs for den talende Hamlet er at “Afsondre(r) ordslim i min lydtætte taleboble over slaget”, hans “rollehefte er gået tabt.” Selv skriget, der i Müllers tidligere dramaer syntes at overleve som et frihedens og modstandens sidste reservoir, suspenderes: halsen er “for snæver til vore skrig”, eller det kvæles og gøres stumt med kærlighedens midler: “Dit skrig kvæler jeg med mine læber.”

Sproget og artikulationen fremtræder således ikke længere som et medium for formidling af historiske utopier ell. lign., som det gjorde i Müllers tidlige lærestykker. Forsøgene på at rive sig løs fra historien, munder enten ud i en non-sense-agtig pludren á la Hamms og Clows i Becketts *Slutspil*: “Blabla...”, eller sproget står tilbage som et kliché-fuldt klaprende maskineri. Blot er der den afgørende forskel til Becketts iscenesættelse af den evige slaggers dominans, at det hos Müller er begrebernes og kunstens sprog, der modelleres på. Hvor Beckett forvandler sproget “til redskab for dets egen absurditet” (Adorno), opluger og transformerer Müllers stykke europæisk åndshistorie *en masse*. Man behøver ikke at være en halvstuderet røver for at se, at *Hamletmaskinens* skrivemaskine ikke kun er et anliggende for Hamlet; hele teksten fremtræder, som var den fremstillet og formet af en litteraturcomputer. Skrivemaskinen som stykkets og verdens *perpetuum mobile*.

Denne bevidste operation med tekstfragmenter fra en lang europæisk tradition har lokket mange fortolkere til at demonstrere deres belæsthed og dannelse. Ud fra den udtalte forudsætning, at opsporingen af de intertekstuelle referencer på et tidspunkt ville kunne bringe stykket til hvile i en udtømmende fortolkning, diskes der op med ene reference efter den anden. Men så længe forestillingen om en mulig afdækning af tekstens

mønstre inden for en symbolsk/metaforisk ånd fastholdes, overses det let, at monteringen af og spillet med referencerne er tekstens eksplicite *konstruktionsprincip*. Overser man dette, overser man også let konstruktionsprincippet's forbindelse til stykkets historiekonception og ikke mindst den åbning, der heri ligger imod en transcendentløs allegori.

Den konsekvent gennemførte tekstmontage demonstrerer ophævelsen af tiden som udvikling. I litteraturens stadige gen- og overskrivninger, i teksten produceret af sammensætninger af citater, er tiden som lineær progres ophævet, fordi enhver tid kan være og er tilstede i enhver tekst. Teksterne eller tekstmomenterne er gennemsyret af, hvad Derrida har kaldt "den døde tids arbejde". Meninger og betydninger skabes kun, for så vidt de altid skrives som en art palimpsester på tekster som aldrig vil kunne tolkes fuldt ud, fordi tidens spatiering altid skyder sig ind mellem tegn og referent. Ethvert ord og enhver sætning er således altid allerede indskrevet i en veritabel selvopløsning – en disémmination, der lader sporene fortabe sig i en uendelig regresrække. Mens referencerne til f.eks. Lautreamont, Bonaventura og Lessing forholdvist let lader sig forfølge (uden at man dog skal gøre sig illusioner om, at afdækningen af referencerne vil føre noget sted hen), så lader overskriften til femte sekvens det antydede forhold træde tydeligt frem.

Som regel henviser man her blot til, at verselinjerne: "VILDT-TØVENDE/I DEN FRYGTELIGE RUSTNING/ÅRTUSINDER" er et Hölderlin-citat. Men går man sagen efter i sømmene, viser det sig, at linjerne stammer fra et Gustav Schleisier-uddrag fra et brev fra Gotthard Stäudlin til Hölderlin, hvor linjerne omtales rosende. Resten af digtet kendes ikke. Müller benytter altså her en tekst, hvis oprindelse og sammenhæng man sandsynligvis aldrig vil kunne afdække, og en forklaring af, hvorfor Müller netop benytter dette fragment blandt tusinde, vil man også lede forgæves efter.

Historien er kun til stede som tekst-*fragmenter*. Tiden lader den storslåede arkitektur forvitre til de ruiner, Hamlet har bag sig i stykkets start, og den lader enhver tekst opløse i fragmenter.

Teksten opstår gennem en sammenhobning af citater, der alle har del i historien, men som aldrig går op i en meningsfuld totalitet. En tekst i symbolsk forstand er *Hamletmaskinen* ikke. Historien er bevaret som skrift, og det er kun som sådant og i bevidstheden om dens egen forgængelighed, den kan finde vej til scenen: "Når historien med sørgespillet træder ind på skuepladsen, så gør den det som skrift. På naturens ansigt står 'historie' i forgængelighedens skrifttegn. Naturhistoriens allegoriske fysiognomi, som bliver sat i scene af sørgespillet, er virkelig tilstede som ruin" (*Ursprung.*, p. 155).

Kunsten (litteraturen) er indfanget i samme forrådnelsesproces som historien. Hvor kunsten for Nietzsche kunne være en "reddende, lægekyndig tryllerinde", der muliggjorde en overskridelse og overvindelse af kvalmen og leden, bliver Hamletfremstillerens elimination af sit eget drama til en understregning af kunstens umulighed. Den intellektuelle Hamlets melankoli er blevet til kunstens melankoli. Det synes her at være ophobningen af citater og begrebsbrokker fra over firehundrede års kunst, der fremkalder ubehaget og leden: "SOM EN PUKKEL SLÆBER JEG MIN TUNGE HJERNE". Barokkens emblembøger, der fungerede som et folie for sørgespillenes legende remontering af genstandene, er her afløst af europæisk dannelsesgods. Men stødretningen er den samme: idet enhver ting, enhver sætning kan betyde hvad som helst, udtales der en fordømmende dom over den profane verdens tekst.

Nøjagtig som den (manipulerbare) historie bliver mennesket (som kreativt subjekt) ødelagt og destrueret. Sprogstrukturene skriver sig (bogstaveligt talt) ind på menneskene; frie tanker findes ikke: "Mine tanker er sår i min hjerne. Min hjerne er et ar", siger Hamlet og lader refleksionen glide over i et ønske om total fritagelse for handlinger og beslutninger. "Jeg vil være en maskine. Arme til at gribe med ben til at gå med *ingen smerte ingen tanker.*" (min fremhævning). Som Artaud forsøger Müller at nå ud over dramaet som en interpretation og udlægning af en (gudgiven) tekst. Forskellen i nuance er, at hos Müller sker det ikke som en understregning af kroppen, men derimod som en

understregning af, at ethvert sprog altid er det stjalne sprog.

Skrivemaskinen er som skrivemaskinen i Kafkas *Straffekolonien*. Den er indrettet på at skulle indgravere skriften på kroppen og dermed lade historien og loven træde frem som et pinagtigt anliggende, hvis spor aldrig vil kunne slettes. Men maskinen retter sig mod konstruktøren selv. Først på det tidspunkt, hvor ingeniøren lægger sig til rette, kører maskineriet og flænses ophavsmanden. Forfatteren opløser Hamlet, der i et traditionelt drama ville være hans talerør på scenen, og han ryger selv med i købet. Forsøget på at skrive og iscenesætte et drama annonceres mod stykkets slutning som en umulighed: Forfatterens billede rives itu. Heiner Müller skriver *HamletMaskinens* sammenbrud; H.M. bliver dramaets endeligt.

Stykket geninstallerer det barokke sørgespils selvrefleksivitet med en væsentlig forskydning: Hvor det barokke sørgespil markerede, hvorledes magtens intriger og statsaktioner vendte sig mod tyrannen selv, hvordan magten undergraves af sin egen magt (tænk f.eks. på *Macbeth*), så demonstrerer Müllers sørgespil i en udvidelse af perspektivet, hvorledes sproget vender sig mod sproget selv og understreger dets endelighed og immanens. Det er lige præcis denne verden og denne sprogopfattelse, der fremkalder allegorien. For mens symbolet – jeg bruger her begreberne symbol og allegori som de kan findes hos Benjamin – står i forbindelse med en harmonisk forklaret totalitet, betragtes allegorien som en trope uden dette falske skær.

ALLEGORIEN ER KLOGERE END HEINER MÜLLER

Hamletmaskinen bliver ofte læst som en endog ganske radikal montage. Man koncentrerer sig om, hvordan Müller tager del i en generel bevægelse i det 20. århundrede, der er på vej væk fra den sammenhængende fabel. Sammenhænge skabes ikke længere gennem handlingens interne logik, men ved den måde de forskellige del- og historieelementer er monteret på.

Dette springer også umiddelbart i øjnene, når man betragter *Hamletmaskinen*: Fablens sammenknytning og løsning gennem dialogernes gensidige påvirkninger er suspenderet. I stedet

fremtræder teksten som et pentptypkon af tekstflager, moduler og koncepter, der støder brutalt mod hinanden: Kommunikationen er afløst af monologernes rasen, hvor hverken Hamlets eller Ophelias tale kan sammenfattes til et udsagn, der måtte siges at gribe ind i den andens verden.

Men så længe montagen fastholdes som et højere organisationsprincip, bliver den læst som en art mosaik, der – hvis man er tilstrækkeligt langt væk fra billedet – trods alt giver et klart og måske oven i købet smukt billede. Som allerede nævnt og simuleret, er en læsning i denne manér også mulig i forhold til *Hamletmaskinen*. Men eksemplet med Hölderlin-citatet lader formode, at en fuldstændig udlægning af den intertekstuelle struktur – der snarere end at være metaforisk-kombinatorisk lader til at være metonymisk-associativ – vil være umulig. En perfekt horisont-sammensmeltning i en optimistisk hermeneutisk ånd, ville – mener jeg – være fuldstændig forfejlet.

En allegorisk læsning – åben for tekstens lakuner, huller og selvmodsigelser – synes mere adækvat. Det ville her være let at eftervise, hvordan stykkets to hovedfigurer er involveret i en stadig selvnegation og selvfremstilling, så de i bund og grund fremtræder som dukker uden nogen form for psykologi. Her ud fra kunne man så forfølge, dels hvordan dukkerne efter behag ændrer karaktertræk, dels – og det er vigtigere – hvordan stykket som helhed tager form af en *antitetisk retorik*. Scherzoens problematisering af kønnet ville da f.eks. ikke længere skulle føres tilbage til en frustreret forestilling om sammensmeltningens umulighed. I stedet ville man få et billede, der insisterede på en evig og uovervindelig forskel. Rent tekstligt ville stykket insistere på forskellene mellem teksfragmenterne og på hullerne mellem de forskellige stemmer: en differentialitet, der også er kendetegnende for allegorien.

Der er ingen grund til at gå i detaljer med disse aspekter. Hvad jeg i stedet afslutningsvis skal forsøge mig med, er at vise, hvordan *Hamletmaskinen* fungerer som drama, og hvordan dette kan forstås i forhold til Müllers egen udvikling og historie. Skismaet, som også Hamlet og Ophelia kender, mellem krop og

sprog, mellem scenisk fremstilling og tekstligt grundlag gennemtrænger hele stykket, og understreger umuligheden af en realisering i hegeliansk ånd.

Forholdet kan tænkes på to måder. *Enten* udfolder scenebillederne sig efter Hamlets og Ophelias angivelser. I dette tilfælde vil scenerne udfolde sig som brutale, grusomme og behårde spektakler (tænk bare på Hamlets angivelse i fjerde akt), mens teksten i dens nøgternhed ville fremstå som helt igennem cool og ubevægelig. *Eller* også – hvilket nok er mere sandsynligt – rives de sceniske excesser løs fra den talte tekst og bliver til kølige og statiske billeder. Teksten ville så skifte karakter og fremtræde som en brutal og skånselsløs kommentar til en række billeder. En hegeliansk dramatisk dialektik kan, mener jeg, aldrig komme på tale; her er ingen “fuldendt totalitet”, der ville tillade en gennemlysning af forskellige mål over deres sceniske konfrontationer.

Men disse to elementer: tekst og scene, er også de spor, Müllers eget “stationsdrama” har efterladt. Selv om Müller i '77 radikalt og eksplicit tog afsked med det brecht'ske lærestykke, kan man med rimelighed i dag påstå, at hans arbejde med dramaets tekstlige materiale kun er blevet mulig pga. hans erfaringer med den Brecht-inspirerede dramatik. Radikaliteten i omgangen med teksterne, den drastiske reduktion og intensivering, kan formentlig kun opstå, fordi Müller har taget del i en europæisk dramatræditiion, hvor teksten langsomt løsrives sig fra scenens diktatur.

Man tager sjældent afsked med noget uden at have et nyt sted at tage hen – eller i det mindste et fremmed land, man vil udforske. Således også for Müller: samtidig med afskeden med Brecht vender han sig mod en avantgardistisk dramatræditiion, hvor Artaud må siges at være den centrale figur. Beskæftigelsen med denne tradition øger Müllers bevidsthed om scenens betydning: dramatikken åbner op for en strenghed og stringens i de sceniske excesser, der ikke tidligere var mulig. Man har ofte misforstået Artauds forestilling om teatrets grusomhed og sat det lig med mord, bål og brand. Men som Derrida har vist det i et essay om Artaud er dette langt fra tilfældet; grusomheden består sna-

rere i gentagelsens og den evige re-præsentations nødvendighed og tragik. Metaforisk beskriver Artaud denne metafysiske nødvendighed som en hieroglyffisk sceneskrift.

Kendere af Benjamins barok-bog vil nu forhåbentligt se, hvor jeg er på vej hen: I *Hamletmaskinen* kan man på alle niveauer registrere, hvordan billede og skrift falder fra hinanden. Betydningen opstår i dette stykke – og formentlig også i resten af Müllers sene dramaer – ikke ved at flere betydningsaspekter, deludtryk og udsagn følger sig sammen til et komplekst men dog endtydigt symbolsk billede. Hvis man overhovedet kan tale om, at betydning på noget sted sættes i spil i dette stykke, så må det være i hullerne mellem de forskellige sproglige artikulationer og i kløften mellem scene og tekst.

Dette kræver en nærmere uddybning: Hvis man f.eks. betragter stykkets personer, ser man allerede i dramaets første sætning, hvordan Hamlet distancerer sig fra sig selv: “Jeg var Hamlet” hedder det med en åbenlys intensivering af Brechts V-effekt. Og selv det billede, man ud fra denne mystiske præteritum (der er mystisk fordi den vel må skulle udtales i en sceniske præsens) ville kunne danne sig af Hamlet, suspenderes: mod slutningen af stykket er selvdistanceringen tilbundsgående: “Jeg er ikke Hamlet”. Når Hamlet i fjerde akt befinder sig på begge sider af fronten, er det derfor ikke alene en understregning af, at leden og kvalmen er tilstede begge steder. Det er også en art meta-dramatisk demonstration af, at det klassiske dramas karakter af dobbeltsidet modstilling er gået endegyldigt i opløsning: “Min plads ville, *hvis mit drama endnu kunne finde sted*, være på begge sider af fronten...” (min fremhævning). Ophelia opløser sig selv i et væld af kvindeskikkelser. Hendes første replik rummer tilsyneladende en fast identitet: “Jeg er Ophelia”. Men gennem resten af akten sprænges identiteten i en række billeder: Ophelia er lige så meget Rosa Luxemburg “Som floden ikke har beholdt”, som hun er del af Müllers selvbiografi. (Nemlig som billede på Müllers kone, der begik selvmord: “Kvinden med rebet om halsen Kvinden med de opsprættede pulsårer ... Kvinden med hovedet i gasovnen.”) I akten efter scherzoen forvandles Ophelia til Elektra og

flyder ud i billeder fra Joseph Conrad, Franz Fanon, Paul Celan etc.

Personerne opløses som psykologiserede størrelser. Der er ikke længere tale om, at en bestemt psykologi virker bestemmende for ordvekslinger og monologer. Tværtimod: personerne mister deres personlighed, idet de fremtræder som talerør for et sprog, der altid allerede er upersonligt. Den statiske figurlighed, de som citat-dukke får, bliver netop det, der retter sig mod dem som personer. Figuren udhuler personen. Forholdet gør sig tilsvarende gældende for stykket som helhed: Det viser sig umuligt at skelne mellem regibemærkninger og talt tekst; dele af Hamlets monologer består i angivelser af, hvilke personer, der dukker op på scenen, men det vil være umuligt at afgøre om personerne dukker op, og om Hamlets videre monolog er møntet på personerne.

Såvel personerne som forholdet mellem scene og tekst i stykket ville med et begreb fra barokken, som Benjamin også udfolder betydningen af, kunne betegnes som emblematiske. I emblemet opstår betydning i *konfrontationen* af et billede (*pictura*) med udlæggende og fortolkende tekst (*inscriptio* og *subscriptio*). Som i allegorien er der her samtidig en konkret binding og et mere abstrakt niveau, der former sig i kløften mellem billede og tekst. I modsætning til symbolet dannes allegoriens betydning i *distancen* mellem det konkrete og det abstrakte niveau. En distance, der hos Benjamin bliver til en decideret afgrund. Allegori og symbol har ens træk, for så vidt de begge *stræber mod* at skabe en korrespondens mellem indre og ydre, men deres tidslige strukturer er forskellige. Kort før den berømte formulering, hvor Benjamin beskriver den allegoriske fremlægning af historiens dødningehovede, forsøger han at indramme forholdet mellem symbol og allegori således: "Symbolerfaringens tidsmål er det mystiske nu, hvor symbolet indoptager meningen i sit skjulte og, hvis man må sige det sådan, skovrige indre. På den anden side er allegorien ikke fri for en tilsvarende dialektik, og den kontemplative ro, hvormed den har fordybet sig i afgrunden mellem billedlig væren og betydning, rummer ikke nogen spor af den udeltagende selvtil-

fredshed, som findes i tegnets tilsyneladende beslægtede intention" (*Ursprung...*, p. 144). Ikke sammenfaldet mellem billede og betydning, ingen form for transcendentalitet, der lader konkret og abstrakt falde sammen i ét billede eller udtryk. Det er differensens evige frem og tilbage i distancen mellem de to niveauer, der lader betydning opstå. Teksten lever et parasitært liv på billedet: "Mine tanker suger blodet ud af billederne."

Betragter man endelig hele stykkets struktur ser man også, at det er bygget op over modstillingen mellem billede og tekst. Hvad der umiddelbart fremtræder som en klassisk inddeling i fem akter, viser sig at have en anden logik end handlingens. De første to akter fremtræder som gennemreflekterede, litterært set yderst tætte tekstophobninger, der vagt omridser nogle tankemomenter. Men teksten suspenderes i scherzoens næsten helt ordløse pantomime, hvor dramet tilsyneladende bliver til rent billede. Endelig er der så på den anden side af billedet to nye tekstenheder af sammen karakter som de første, men med en forskydning i perspektivet. Dramaets handlingsmæssige enhed er erstattet af et emblems *inscriptio, pictura* og *subscriptio*.

I stort som småt, tekstligt som scenisk kan man betragte *Hamletmaskinen* som, hvad Benjamin i et af sine essays om Brechts dramatik har kaldt, en "dialektik i stilstand". Men det er i samme bevægelse en installering af Artauds hieroglyffiske billedteater med dets pantomimiske elementer. Koldt, nøgternt og stillestående bliver stykket, for så vidt det fastfryser og klinisk transporterer tekstfragmenter og gestik fra en lang tradition; dialektisk bliver stykket, for så vidt det selv på grænsen til det absolute nulpunkt spænder så disparate fragmenter op imod hinanden, at en minimal sitren altid vil være til stede.

Alt i alt bliver det klart: Det vil være umuligt at løse stykkets gåde. *Hamletmaskinen* må i mindst to hensigter betragtes som et læsedrama: Det er for det første læsedrama, fordi den intertekstuelle tæthed stiller sig hindrende i vejen for enhver realisation, der ville forsøge sig som illustratør af tekstens spor: de åbenlyse og skjulte litterære allusioner, forskydningerne af filosofiske begreber og tekstens konstante vekslen mellem forskellige retoriske

tonelejer er kun synlige for læsningen, der kan se versalerne, skiftene til vers etc, og som trækker dem ud af den dramatiske umiddelbarhed. Det er ikke tilfældigt, at stykkets tydeligste dramatiske stigning kun finder sted i konjunktiv og munder ud i Hamlets konstatering af, at "mit drama har ikke fundet sted." For det andet er stykket et læsedrama i den forstand, at dets sammenhænge – eller afgrunde – kun vil kunne dechiffreres og fortolkes i spillet mellem tekst og billede. Det afgørende er her ikke længere fablens enhed, men tekstmontagens reliefkarakter, der med Roland Barthes kunne betegnes som "l'index du texte".

Heiner Müller ynder at gengive en af Lichtenbergs aforismer. Heri fastslår Lichtenberg at "forfatteren er klogere end allegorien, metaforen klogere end forfatteren". Müller søger ved brugen af metaforer at opnå, at forfatterens intentionalitet slås fra. Noget tyder på, at allegorien i Müllers sene stykker trods alt har sat sig igennem bag om ryggen på forfatteren: Heiner Müller tror han skriver metaforiske og symbolske stykker, men de er allegoriske. Allegorien er ikke klogere end Müller, fordi den har en mere kvalificeret viden, men fordi den er snu og i sin form demonsterer den ikke-viden og dialektikkens uophævelighed, Müllers sene stykker konstant kredser om.

Konfusionen afslører sig også på et bredere plan og viser, hvordan hele Müllers sene dramaprojekt undergraves: Heiner Müller tror han skriver dramaer, men dramaets form er allerede en umulighed. Læser man den sene Müllers stykker, finder man hurtigt ud af, at det ikke er dramaer men skrivestykker, man sidder med. Opførelsen er ikke længere mulig; vejen væk fra Hegels idealistiske dramakoncept er endt. Dramaet som verdens metafor er ikke længere mulig. Müllers dramaer er stadigvæk ikke andet end "tekster, der venter på historie."

ENDEN PÅ SØRGESPILLET

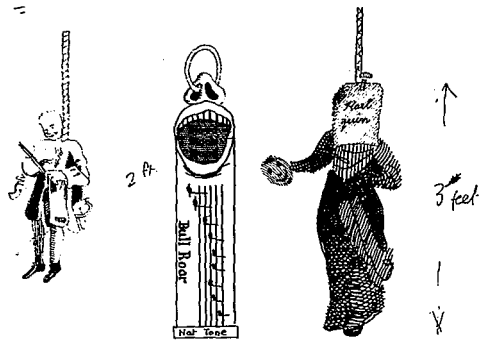
I denne optik bliver stykkets sidste akt også det europæiske dramas sidste akt; *Hamletmaskinens* slutbillede er et stykke intensiveret metadramatik, der omkredser dramaets endeligt. Er barokkens allegori – også hos Benjamin – altid på vej til en

forsoning i symbolet, så synes denne mulighed elimineret af Müllers drama.

Efter det ovnhede slag, efter pestens rasen i Buda, efter det sidste billede med bevægelse ofrer Hamlet handlingens og revolutionens klassikere, og som nævnt indtræder istiden og tavsheden. Den universelle entropi har opslugt al bevægelse: som ethvert energisystem, der søger mod den laveste energitilstand søger både sprog og scene her mod deres laveste: scenens ubevægelighed og dramaets tavshed.

Stykket bevæger sig frem mod såvel scenens som litteraturens nulpunkt: I Becketts *Glade Dage* dynges Winnie langsomt til af sandet, som en langsom men sikker registrering af tidens gang. *Hamletmaskinens* sidste akt spiller an på dette motiv men med den væsentlige forskel, at Ophelia på bunden af havet i den dybeste uterinale tavshed mumificeres og vikles ind i den hvide gaze: Ikke alene et billede på istidens mumificering af al historie og den ultimative naturhistorie, men også på forfatterens skræk over for det hvide papir, der forlanger en tekst og et drama, som ikke længere kan skrives.

En adækvat udlægning af Hamletmaskinen vil derfor ikke være en litteraturhistorisk eller litteraturanalytisk opgave. At ramme nerven i stykket ville være en litterær opgave: genskrivningen af et drama, der ikke længere er muligt – det drama, der udspiller sig som dramaet om historiens entropi, om tavsheden og papiret før skriften indtræffer eller efter dens ophør, mens skærmen er sort og tom, arket hvidt og blankt.



- 2 or 3 mummies -

different hymn rhythms