

# Analsvanger – skulle det være morsomt?

Om Werner Schwabs *Fäkaliendramen* og også lidt om Freud

CAMILLA SKOVBJERG PALDAM

Mødre snager i deres granvoksne sønners afføring, fædre gramser lystigt på deres blonde tyrolerdøtre, Jomifru Maria åbenbarer sig tre meter høj og omgivet af et fantastisk lysanlæg for en polsk slagter, mens en tyk tubaspiller danser rundt med en finger i enden på en mandegal pensionist – den østrigske Werner Schwab fremviser i sine *Fäkaliendramen* en verden, der er grotesk, pervers og frastødende, men bestemt også morsom. Og det er netop i det morsomme, at denne artikel vil tage afsæt.

Siden Werner Schwab (1958-93) debuterede som dramatiker i 1990 har hans stykker vakt forargelse og begejstring. Nytårsaften 1993 døde han af druk kun 35 år gammel, men inden da nåede han at skrive ikke mindre end 15 dramaer samt at blive den mest

spillede unge dramatiker i den tysksprogede verden.<sup>1</sup> I min afsøgning af det morsomme vil jeg foretage nedslag i Schwabs fire første dramaer – *Die Präsidentinnen* (1990), *ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNIFORM – Ein europäisches Abendmal* (1991), *Volksvernichtung oder meine Leber ist Sinnlos* (1991) og *Mein Hundemund* (1992) – der er udgivet samlet under titlen *Fäkaliendramen*. To af stykkerne er oversat til dansk: *Volksvernichtung oder meine Leber ist sinnlos* spillede på Husets Teater i 1997 under titlen *Folkemord eller min lever er meningsløs*, og Schwabs første stykke, *Præsidentinderne* (*Die Präsidentinnen*), blev opført på Århus Teater i 1994, samt på Husets Teater i 1996, og opsætningen fra Århus er siden blevet vist som TV-teater på DR2 i sommeren 1998.

## Schwabs vitsteknik

Noget af det mest bemærkelsesværdige og originale i *Fäkaliendramen* er sproget. Stilen er omstændelig, maniereret, letgenkendelig og tenderer det kancelliagtige – “Kom engang til min faderlighed og lad dit datterkropsmenneske betragte” (VI50)<sup>2</sup> – samtidig med, at den på ingen måde er udtryk for korrekt sprogbrug; mange ord bruges decideret fejlagtigt og gang på gang overtrædes regler for syntaks og grammatik (dette bl.a. ved brug af forkerte suffikser, præfikser og præpositioner). Der indgår mange sydtyske og østrigske udtryk, uden at der hermed bliver tale om en dialekt. Schwabsk er et kunstsprog.

Stilistisk præges schwabsk bl.a. af neologismer, elaborerede perifraser, pleonasmer, sammenligninger af det høje og det lave og af katakreser – “med faste fødder må man se sandheden i øjnene, også når fødderne er hævede” (P52), siger Erna i *Die Präsi-*



BERNARD PICART (1673-1733): *Le Parfumeur*. Kobberstik

dentinnen, og dette er blot et enkelt eksempel på den kamp mod *doxa*, som Schwab altid synes at kæmpe – han modificerer kendte udtryk, skaber nye, overraskende forbindelser, hvorved sammenligningen, ifølge Freud, friskes op og får sin fulde kraft tilbage (WBU, s.89).

Den uortodokse sprogbrug og syntaks er en de væsentligste kilder til det morsomme hos Schwab. Det er den sproglige kreativitet og vildskab, der gang på gang får os til at le. I *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, siger Freud, at leg med sprog er så lystgivende, fordi man her atter som barnet, der lærer at tale, kan fryde sig over meningsløs ordleg, hvilket fornuften ellers forhindrer. Man bruger altså ordlegen til at unddrage sig presset fra den kritiske fornuft (WBU, s.140-43), og som vi skal se, er det ofte netop glæden ved det meningsløse samt et oprør mod det ordnede og fornuftsbestemte, som *Fäkalienramen* formidler.

Man kan lege med sproget på mange måder, og i sin bog om vitsen gennemgår Freud en lang række vitser for at skemalægge de sproglige teknikker, de benytter sig af. Han konstaterer, at det morsomme og lystskabende ved vitserne i høj grad må bero på teknikken, da vitser sjældent er morsomme, hvis de omskrives forklarende. Freud kommer frem til en liste med elleve vitsteknikker,<sup>3</sup> der alle kan siges at benytte sig af *fortætning* eller *forskydning*.

Både fortætning og forskydning er teknikker, der kendes fra drømmedannelsen, ligesom også teknikker som fejlreasonnement, absurditet, indirekte fremstilling og fremstilling vha. det modsatte både bruges i vitsen og drømmearbejdet. Vitsen og drømmen har således mange lighedstræk, og Freud mener, at dette viser, at vitsen ligesom drømmen henter sit materiale i det ubevidste: I vitsdannelsen opsøger tanken den tidligere ordlegs gamle hjemsted for herved et øjeblik at generobre barndommens lystkilde (WBU, s.95 og 194).

Ifølge Freud er der dog også store forskelle på drømmen og vitsen: Drømmen er et asocialt psykisk produkt. Den har ikke noget at meddele andre, og når den løser sin opgave vha. forskydninger, overdriver den brugen af midlerne til indirekte fremstilling; enhver sammenhæng bliver god nok som hen-

tydning i stedet for den oprindelige. *Vitsen* er derimod den mest sociale af alle psykiske funktioner, som er rettet mod lystopnåelse. Den kræver normalt 3 personer (en der udstiller, en der udstilles og en der nydende lytter), og er således afhængig af at være *forståelig* – den kan derfor kun gøre brug af fortætning og forskydning i en grad, at tilhøreren er i stand til at løse forvanskningsen op. Hvor drømmen er et ukendeliggjort ønske, er vitsen en veludviklet leg (WBU, s.181-205).

Jeg vil i det følgende forsøge at vise, hvordan mange af de vitsteknikker, som Freud beskriver, er centrale i Schwabs stykker, og hvordan det ofte netop er dem, der får os til at le.

#### *Pøseforskydning*

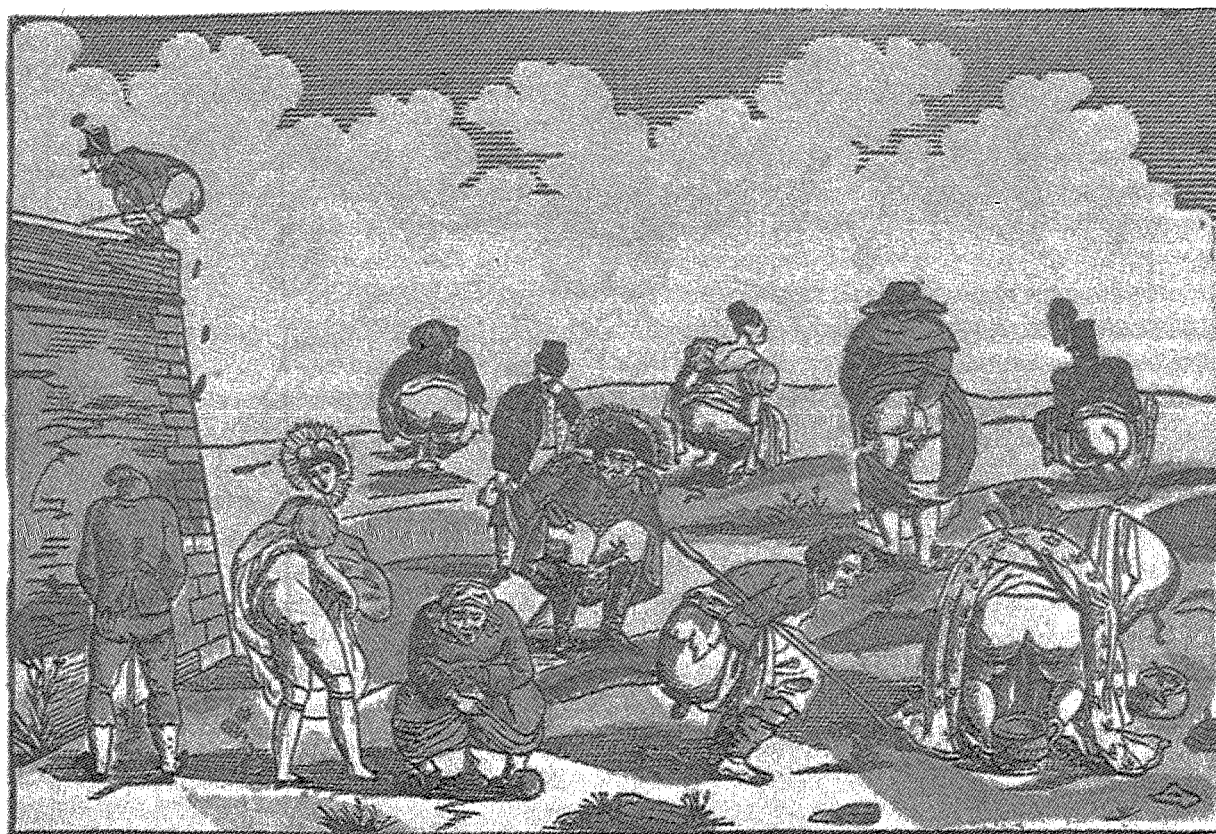
Forskydning er som sagt en grundlæggende vitsteknik, og hos Schwab ses forskydning nok mest udtalt i forbindelse med ordet pølse, der står centralt i alle *Fäkalienramen*. Især i stykket *Übergewicht* dukker ordene *Wurst* og *Würstel* ustandseligt op iklædt nye betydninger. Fra replik til replik sker der en omfattende semantisk forskydning, og pølsen er genstand for alt fra obskøn leg til pseudosociologiske overvejelser. Således kommer pølsen over ganske få sider til at stå for så forskellige ting som solidaritet, jordelivet, ernæring, ensomhed og syndefaldet, samtidig med at konnotationerne til pølsen som lem og fæces hele tiden lurar. De enkeltstående billeder er i sig selv morsomme, fordi de ofte bygger på absurde og overraskende sammenligninger (forbavsende sammenligninger er ifølge Freud velkendte virkemidler i vitser og kan i sig selv bære vitsens lystvirkning) – som når pølsen f.eks. bliver solidaritetssymbol, idet den repræsenterer den billigste tilgang til animalsk æggehvide – men hele den hæsblæsende forskydnings tour de force kalder også i sig selv på smilet. Freud ville sige, at det skyldes den økonomisering, som forskydning indebærer, idet den psykiske accent snapt og uden videre flyttes over på et andet emne end det påbegyndte, og at man således sparer den energi, det ellers ville kræve at tænke sig logisk fra det ene til det andet.

Pøseforskydningen vækker dog ikke kun latter, men også problemer. Sprogets flertydighed får kom-

munikationens til at vakle. Personerne taler forbi hinanden og også læseren er i vildrede. For ikke engang for de enkelte personer har pølsen en fast og utvetydig mening. Udsagnene påvirker hinanden, smitter af på hinanden, og selvom pølsen forlængst har fortsat sin semantiske flugt, klinger de tidligere betydninger alligevel med. Det er ikke muligt at fastholde én af betydningerne som sand eller bare særlig privilegeret; sideordnet står de på rad og række og lyser som de brændende pøsefakler, pølsen også lægger vejen forbi (Ü96). Derfor bliver den mest sigende pøsebetydning i forhold til stykket måske, når *wurst* optræder i betydningen "ligegyldig" i udtrykket "das ist mir wurst". Det hele er lige gyldigt, er del af et organisk kredsløb, hvor den ene pøse opsluger den anden.

I *Mein Hundemund*, der er det sidste af de fire *Fäkaliendramen*, udbygges disse pøsepointer. Hovedpersonen Hundsmaulsepp er her pøsemager. Han

koger kød til pøsefyld, og rundt på scenen står trug med blod og indvolde. Vi ser ganske vist aldrig Sepp i arbejde, det eneste, han laver i stykket, er at tale, og dette bliver hans egentlige pøsemageri. Pølsen er sproget, som Sepp fylder hvad som helst i med sin deliriske talestrøm. Hans åbne kar tyder ikke på særlig omhyggelig hygiejne, og i en rablende passage taler han da også om tarme, der ikke behøver at rengøres, før kedelkødet fyldes i (H220). Ligeledes forbliver billederne i *Fäkaliendramen* heller ikke rene, men blander sig med hinanden. *Brød* og *pøse* modstilles den ene øjeblik og sidestilles det næste, som man kan se det i *Übergewicht*, og i *Die Präsidentinnen* smelter *Wüste* og *Würstel* sammen i neologismen *Würst* (P33), således at det er umuligt at afgøre, om personer, der vender sig bort fra højmessens, hører til i pølsen eller ørkenen. Billedblandingen er dog mest udtalt i *Mein Hundemund*, hvor Drecksepp udsyr det ene billede efter det andet: Verden er snart



Frontispice til *Le Nouveau Merdiana ou manuel scatologique* par une société de Gens sans gêne. A Paris (Baillieu, éditeur), 1870.

en pølse, snart en grøn kugle fyldt med afføring. Afføringen bliver en frugt, frugten... Det er ikke muligt at følge ordenes forskydning som en progressiv bevægelse; der springes frem og tilbage, og ofte introduceres nye, tilsyneladende stærkt symboladede billeder, som der aldrig følges op på, endsige lukkes op for.

De mange metaforer – heriblandt pølsens mange betydninger – modsætter sig helhedstolkninger. Stykkerne er overlæsset med billeder i sammenfiltret forgrening, men selvom man følger pølsesækken til ende, finder man ingen rosin. Sproget må opfattes "metonymisk" eller "horisontalt"; det modsætter sig entydig (metaforisk) afkodning, og hvis en entydig afkodning forsøges, forstyrres denne straks efter ved, at billedet rykker plads, foretager en betydningsudvikling. Alt bevæger sig i stadig organisk transformation, nægter at lade sig fastfryse, og nægter hermed også at være holdepunkt. Sepp er pølse-mager, pølseme er sproget, der ikke afgiver mening; med hans egne ord: "en Sepp har intet/ ingen markering som en vej/ intet serienummer som en cykel/ ikke engang en selvstændig stank/ og når der laves pølser koger der ingen rigtig mening ud" (H187-88).

Noget af det lyst- og lattervækkende Schwabs *Fäkalidramen* tilbyder sine læsere og tilskuere er således oplevelsen af en total fristilling af et ord som pølse. Vi ser dens ucensurerede leg, dens hæmningsløse forskydning fra det ene til det andet, ser den frisatte pølse flakke omkring og skabe genveje mellem områder, der ellers synes uforenelige. Hvor den er, er uden forskel, den savner både fornuft og mål. Og med Freud kan man sige, at vi med sådanne betydningshop sparer psykisk indsats. Det er det, der gør pølsen så lystfyldt; vi må forundres og le.

#### *Trukket efter sproget*

Pølsesforkydningen fører som sagt til, at dialogen brister, misforståelserne svirrer og alt forvirres. Personerne kan ikke styre sproget, og for tilskuere er det som at se nogen falde. Vi ser dem sige uhyrligheder i deres afnægtighed, og overlegent, bedreviddende, ler vi. Personerne er ikke selv herrer over, hvad de siger, og de er end ikke i stand til at vælge

tavsheden og bevare kontrollen ved at nægte sproget adgang: "man må sige ordene, som de vil ud" (P38), siger Grete i *Die Präsidentinnen*, og når ordene først er sagt, er der ingen vej tilbage. Italesættelsen virker determinerende: "Du skal ikke skænke indbildningerne stemme [...] så gør verden igen med dig hvad den vil" (H193).

De er underlagt sproget og må handle efter dets love. "Hvis jeg var et skrog/ så var jeg sølle",<sup>4</sup> siger Hundsmausepp og følger her sprogets logik: "sølle skrog" er et fast udtryk, og han må derfor selvfølgelig, som 'lovæssighed', være "sølle", hvis han er et "skrog". Hundsmausepp er i dette tilfælde bevidst om "loven" og ironiserer over den ved at tale med forstilt stemme, men dette er et enkeltstående tilfælde, oftest er det kun publikum og læser, der bliver opmærksomme på personernes blinde tillid til sproget.

Der, hvor det typisk går galt, er, når sproget kan forstås på flere planer. Dobbelttydigheder er velkendte vitsteknikker, og de findes i rigt mål i *Fäkalidramen*. Der kan f.eks. være tale om dobbelttydighed mellem et navn og dens tingslige betydning, som når Schwab f.eks. lader en pædofil hedde Schweindi, en vulgær kvinde hedde Fotzi ("Fotze" er slang for kusse eller tøjte), eller sønnerne i to af dramaerne hedde Herrmann (Herr Mann), hvorved det antydes, at der ikke bare er tale om tragiske enkeltskæbner, men at problematikken er mere generel end som så.

Det er også det dobbelttydige, der er på spil, når personerne misforstår hinanden, fordi de ikke kan skelne mellem den bogstavelige og den figurative mening af et udsagn, eller når ord, der har flere betydninger, gang på gang får kommunikationen til at bryde. I *Völkervernichtung* optræder ordet "eigen" f.eks. 17 gange i 6 på hinanden følgende replikker, anvendt i forskellige sammensætninger og betydninger af forskellige personer. Dette kommer til at virke som en fremvisning af "eigen's" betydnings-spændvidde, snarere end som en naturlig dialog. Der er dog ikke tale om bevidste sprogspil fra personernes side. De prøver ikke at være vittige – kun publikum mærker leende og lystfyldt, hvordan sproget strækkes, mens personerne bare er redskaber i frem-

visningen. De er ikke hovedpersoner, det er derimod sproget, hvilket også understreges i spilleanvisningen til *Mein Hundemund*: "Sproget trækker personerne efter sig: som blikdåser man har bundet til en hundehale" (H181).

Personerne trækkes efter sproget, har ikke mulighed for at styre, må blot blindt følge med. Dette viser sig også, når de handler efter dét, døde metaforer bogstavelig talt siger – endnu en af Freuds vitsteknikker – de tager sproget på ordet: Mariedl i *Die Präsidentinnen* opfatter f.eks. sig selv som menneskeheds frelser, hun vil rense verden – derfor renser hun folks stoppede toiletter. I *Übergewicht* er Herta den eneste, der ikke har ladet sig rive med i et kannibalistisk orgie. Hun er ren, hævet over de andre, derfor byder hun dem at slikke sine fødders renhed; hun skelner ikke mellem indre og ydre, figurativ og bogstavelig. I *Volksvernichtung* siger Herr Kovacic i en samtale om vigtigheden af sammenhold og familieliv: "Hvor der er en familie, er der ingen ukyskede mennesker" (V152). – Hermed mener han ikke bare, at alle i en familie er omgivet af kærlighed, han sørger for at kysse sin familie, døtrene inkl., ret så eftertrykkeligt. Endelig er Erna i *Die Präsidentinnen* ikke i tvivl om, hvad de skal gøre af Mariedls lig: "Det graver vi ned i kælderen, for de fine folk siger jo også altid: Et hvert menneske i dette land har sit lig i kælderen" (P56).

Personerne følger konsekvent de døde metaforers bud, handler efter dem. Hermed vækker de dem til live, reaktiverer dem til interesse og morskab for den analyserende tilskuer. Liget i kælderen er nok det stærkeste og morsomste eksempel her, fordi det ud over at være en bogstaveliggørelse også fremstiller Ernas enfoldighed. Som publikum og læser kender vi baggrunden for talemåden – at have lig i kælderen – og vi nyder den naive brug, der dels livgivende pirker ved det alt for kendte, dels sætter os i en behagelig, overlegen position af bedreviden. Det samme gør sig gældende, når den naive Mariedl synger sangen "Zipfel eini, Zipfel außi" ("Zipfel" betyder ifølge *Wählig* flig eller snip). Grete ler og siger, at Mariedl ikke en gang forstår, hvad hun synger, mens Erna, der ikke er så harmløs som Mariedl, nok ved hvilken betydning "Zipfel" har. Erna svarer snerpet,

at man ikke behøver at se det så ordinært, det er jo bare symbolsk ment (P38). Men det morsomme er selvfølgelig, at en symbolsk tolkning netop ville se et fallossymbol i sangen, og der ironiseres således over Ernas snobberi: hun ved, en symbolsk tolkning er "finere", men ved ikke, hvad den egentlig indebærer. Vi ler her bedrevidende i flere omgange – først sammen med Grete af Mariedl, derefter af Erna. Men det er ikke kun følelsen af bedreviden, der gør legen med de døde metaforers dobbeltbetydninger lystfyldt – de finurlige, overraskende, livgivende drejninger af sproget er i sig selv lattervækkende, fordi de løsner op for noget ellers fastlåst, og brugen af samme ord på flere måder er lystfyldt, fordi vi uden anstrengelse bliver ledt fra en forestillingskreds til en anden.

#### *Vitser med seksuelle tendenser*

Men det er selvfølgelig ikke kun sproglige strukturer – vitsteknikker – der gør Schwabs stykker morsomme. Freud skelner mellem harmløse og tendentiøse vitser, hvor de første udelukkende giver tilhøreren en lystfølelse vha. de tekniske virkemidler (fortælling, forskydning osv.), mens de tendentiøse vitser desuden stiller sig til rådighed for to tendenser: Der kan være tale om *fiendtlige vitser*, som tjener til aggression, satire eller forsvar, eller om *obskøne vitser*, som tjener til blottelse. Og det er i høj grad blottelse, det handler om hos Schwab: Blottelse af det vi normalt censurerer bort i vores civiliserede omgang med hinanden. Blottelse af verden på vrangen og kroppen uden grænser. I mange af de gennemgåede eksempler fra *Fäkaliendramen* vil man således kunne se, at de ud over vitsteknikken også tjener en af disse tendenser, og det viser sig – næppe overraskende – at der ofte er tale om seksuelle blottelser. Det er i det hele taget det ellers forbudte og fortrængte, som den tendentiøse vits giver mulighed for at få afløb for under kontrollerede former. Vitsen gør det muligt at tilfredsstille en drift (den begærlige og den fiendtlige) til trods for en hindring, som står i vejen; den omgår hindringen og øser dermed lystfølelse fra en lystkilde, som hindringen har gjort utilgængelig. Mange af vores primære nydelsesmuligheder går tabt pga. kulturens fortrængningsarbejde, idet de

bliver forkastet af censuren inden i os.<sup>5</sup> Den tendentiøse vits bliver et middel til at kompensere savnet og genvinde det tabte. En tendens som ellers ville være forblevet utilfredsstillt bliver tilfredsstillt, hæmnings- eller undertrykkelsesindsatsen spares, deraf lystvirkningen (*WBU*, s.97-III og 133).

Blottelsen kan ske mere eller mindre elegant, og *Fäkaliedramen* spænder over alt fra den eksplicitte sjofert – som når Fotzi får en pølse, leger obscønt med den og siger at hun vil spise den ind i sig – til tvetydigheden, som kan læses både harmløst og frivolt, og hvis seksuelle budskab derfor er helt afhængig af læserens medlevende tankegang – som når det f.eks. i *Volksvernichtung* siges, at alle mennesker altid gerne har villet tage paven i munden (VI29), eller når menneskene i *Die Präsidentinnen* taktfast anerkendende råber: "Mariedl gør det uden" (P44), efter at Mariedl som altid har afvist tilbudet om gummihandsker, før hun med de bare næver renser stoppede toiletter. Med Freud kan man sige, at slibrigheden bliver vittig, når den som virkemiddel benytter hentydningen, som tilskueren så i fantasien rekonstruerer til fuldstændig og direkte obscønitet (*WBU*, s.109). Schwabs dramaer er spækket med sådanne vittige vitser, hvorfor vi som tilskuere, som ekstra gevinst, får lystige billeder på nethinden af paven i delikate situationer og Mariedl, der i stand til at deflorere enhver vandlås. Som tilskuere er vi i en privilegeret position. Freud siger, at en vittighed behøver tre parter: Gennem de grovkornede udsagn fra førstemanden bliver andenmanden afklædt foran tredjemanden, som får sin egen libido tilfredsstillt, uden at det koster ham nogen anstrengelse (*WBU*, s.109). Og det er dér, i tredjemandens position, at vi står som tilskuere, når Schwabs personer udstiller hinanden på scenen, og ifølge Freud er det også fra os, de passive tilhørere, at latteren lyder – man ler ifølge Freud ikke af sine egne vittigheder.

Schwab holder sig dog ikke til muntert indkapslede billeder af det seksuelle, men blotlægger og udpensler også, på det ubehageligste, børnemisbrug og sadistiske fantasier. Der er således ikke noget at grine af, når Herrmann i *Volksvernichtung* detaljeret beskriver, hvordan hans katolske onkel Vormund

med et "lad de små børn komme til mig" holdt ham fangen i en svinestald og misbrugte ham analt, da han var dreng (VI34). Eller når selvsamme Herrmann, nu som voksen, ønsker at bore et hul i hovedet på sin mor, et hul som han kan stikke sin tissemand i som alternativ til hendes andet hul, som han frygter, fordi det har født ham (VI33).

Schwab stikker altså ikke op for bollemælk, men chokerer gang på gang – mere eller mindre humoristisk – med sin eksplicitte og groteske tematisering af det seksuelle. Samtalen kredser uophørligt om mad, drikke, sex, opkast, fødsel, død, fordøjelse, urin og afføring; kroppen som indoptager og udskiller. Mikhail Bakhtin skriver om den groteske krop, at den ikke er en lukket, komplet enhed, men at den derimod er ufærdig, overskrider sine egne grænser. Fokus er sat på de dele af kroppen, der åbner ud mod verden – de kropsdele gennem hvilke verden enten trænger ind i kroppen eller opstår af den (Bakhtin, 1984, s.26). Det er en sådan kropsoptagelse, der skrives frem i Schwabs stykker. Grænsen mellem krop og verden udviskes; kroppene er ikke



Skidende menneske–destillationsapparat.

München, Bayerische Staatsbibliothek, MS Clm 25110, 1500-tallet

autonome, men blander sig gennem lyde, lugte og udsondringer med verden. Blod, savl, opkast, afføring og urin flyder i rigelige mængder: "Grete kan kun hyle og slimen render hende ud af kæften" (P52). Ofte skrider eller råber personerne højt, men kroppens lyde kan også være højlydt fjerten som i starten af *Mein Hundemund* (H182) eller larmende kvælningslyde, som Herrmanns i *Die Präsidentinnen* (P25). Som lydene er også kropslugtene markante. I *Völkervernichtung* siger Bianca f.eks. til søsteren Desiree, at hendes hul stinker som gammel fisk (VI47), mens Grete i *Die Präsidentinnen* til gengæld har en god kropslugt, om end efter østrigsk smag: Hun lugter som kæresten Fredrys livret: Flækesteg med stegte kartofler (P47).

Til den groteske kropslighed knytter sig naturligvis også personernes udseende, gestus og bevægelsesmønstre – og hermed hele det komiske aspekt. Det vil desværre være for omfattende at komme ind på her, men det skal dog siges, at de komiske virkemidler i *Fäkaliendramen* er ret kraftige: I stykkernes karakterbeskrivelser og spilleanvisninger fremstilles personerne som stærkt karikerede, og deres kropssprog er ofte overskridende og voldsomt – som når lussingerne synger eller Fotzi i *Völkervernichtung* gang på gang blotter sit køn.

#### *Latrinær humor*

I stykkernes kropsfiksering er fækalier et centralt element. Toiletbesøgets mysterier undersøges med en energi og interesse, som kun Rabelais kan hamle op med i sin beskrivelse af Gargantuas omhyggelige, empiriske studie af den bedst egnede 'ende-klud'; Gargantua kommer som bekendt frem til, at en levende gæsling, der både er varm og blød, er det absolut ypperste i den forbindelse – hvis man vel at mærke husker at holde næbbet mellem benene. Når spørgsmålet om ende-tørring er på dagsordenen i det småborgerlige, katolske schwab-univers, er det dog ikke velvære, men sparsommelighed, der er omdrejningspunktet; jo mindre papir, desto bedre for både økonomien og toilettet. Men samtidig med denne klassisk freudianske sammenkobling af nærighed og analitet, har analiteten også den omvendte karakter i *Fäkaliendramen*; den trænger sig på over-

alt, der er nærmest tale om et overflødhedshorn af fækalier. Således hører vi f.eks. om Erna, hvis store og faste afføring samler sig i hendes krop, når hun bekymres over sønnen Herrmann (P23-24), der selv har en klæbrig og dårlig afføring pga. sit usunde og ugudelige liv. Denne tematisering af det latrinære er bestemt opsigtsvækkende, men hvorfor er den morsom?

Man kan selvfølgelig sige, at det latrinære er et af de få tabuer, der er tilbage. Folk går gerne på tv for at fortælle verden om deres seksuelle perversioner, men om afføring taler de fleste kun nødtigt, det holdes stadig bag låste døre. Det vi ellers tier om, bliver altså pludselig hovedtema, og en del af den latrinært betingede latter kan således forklares med tabubruddets lyst.<sup>6</sup> Men det er næppe hele forklaringen, for det vækker f.eks. ikke nær samme latter at tale om opkast,<sup>7</sup> selvom det som konversations-emne også er stigmatiseret, som de fleste andre af kroppens udsondringer. Freud ville sige, at afføring har en særlig status, fordi den er et tidligere begærsobjekt. I sin bog om *Vitsen* fra 1905 skriver han meget lidt om latrinære vits, men han nævner dem ganske kort sammen med sjofelheder ("die Zote"). Han siger, at det seksuelle ikke kun omhandler det, der er særligt for hvert køn, men også det som er fælles for dem, og som er omfattet af blufærdighed; altså det ekskrementelle. Dette er det omfang, det seksuelle har i barndommen, hvor der kun skelnes vagt eller slet ikke mellem det ekskrementelle og seksuelle, og overalt i neurosepsykologiens tankeområde inkluderer det seksuelle stadig det ekskrementelle; det bliver forstået i den gamle, infantile betydning (WBU, s.106).

Men er den latrinære vits da blot en sjofelhed? Kan det ikke betyde noget for vitsen, at der her er tale om en regression til en prægenital seksualitet?

Det insisterende fokus på afføringen bliver som sagt et fokus på det forskelsløse, på det der er fælles for os, men hermed bliver det også en fornægtelse eller tilsidesættelse af forskellenes univers, af faderen og den genitale orden han repræsenterer. Den latrinære vits opfylder således ikke kun en obskøn tendens, men også en fjendtlig; den er i aggressionens tjeneste. I *Kulturens byrde* skriver Freud, at aggres-



sionsdriften modsætter sig kulturen, og han gør den til "ættling af og hovedrepræsentant for den dødsdrift, vi har fundet ved siden af Eros" (KB, s.66). Den prægenitalitet, som afføring repræsenterer, er således stærkt subversiv, og hvor farlig for kulturen analiteten synes at være, ses bl.a. når Freud i *Kulturens byrde* skriver, at "urenlighed af en hver art forekommer os uforenelig med vores kultur" (KB, s.39). Hos barnet vækker ekskrementerne ikke afsky, men opdragelsen gør et stort arbejde for at ændre barnets opfattelse og gøre ekskrementerne værdiløse, ækle og afskyelige (KB, s.93), og den sociale faktor sørger ligefrem for, at analerotikken bliver forvandlet til sparsommelighed og sans for renlighed (KB, s.43), og gør den hermed til en slags kontraagent i forhold til afføringens oprindelige rolle. Afføring er således ikke noget at spøge med, eller rettere, den er et stærkt middel at spøge med. For den latrinære vits kan noget andet og mere, end de gængse sjofelheder: Med den kan vi ikke bare omgå en forbudt og fortrængt seksualitet, men selve faderloven, og i denne proces tjene både Eros og dødsdriften (KB, s.62-63).

Hvis dette er tilfældet, forstår man bedre, hvorfor latrinær humor appellerer så bredt. Bare ordet *Fäkaliendramen* udløser ofte et fnis. Og herhjemme kunne *Det Brune Punktum* sidste år trække fulde huse på Bellevue Teatret, mens man i såvel mondæne tøjbutikker som til kultiverede julefrokoster kunne høre: "Og når jeg vågner skal jeg næsten altid tisse, men jeg skal også lave pølser." Afføring vækker dog ikke altid latter, blot man giver den opmærksomhed. Hvis folk taler indgående og alvorligt om deres for døjselbesvær, er det slet ikke morsomt, og for de fleste tilhørere næppe heller interessant. Grunden til dette skal nok atter findes i teknikken. For at le af fæces, vil vi have det pakket lidt morsomt ind, vist frem på et sølvfad, på en bund af letfordøjelig pop, eller måske i en lille dåse – Merde d'Artiste! For at give nydelse, skal fæces, det laveste vi kan tænke os, ikke bare tages alvorligt, men hæves op, gerne til kunst.

Lignende omvendinger af fækaliens status finder man, ifølge Bakhtin, i middelalderens karnevalskultur. Ved "narrefesten" blev afføring f.eks. anvendt i

stedet for røgelse, og gødning blev kastet på folket, ligesom fækaliier også indgik hyppigt i skældsord, fornærmelser og fortællinger (Bakhtin, 1984, s.147-50). Bakhtin ser disse fækaliiebilleder som ambivalente: De latrinære skældsord og fornærmelser er ikke bare nedværdigende og fornædrende, men samtidig positive og ophøjende, idet affalds- og avleorgener er så nært forbundne – som man eksempelvis ser det hos Rabelais, hvor floderne fødes af Gargantuas rigelige urin. Afføring og fødsel, død og liv, nedbrydning og fornyelse optræder altså simultant i de latrinære billeder – i det mindste stadig på Rabelais' tid. For ifølge Bakhtin er billederne i dag frataget deres ambivalens; de er adskilt, modstillet og har mistet deres forhold til helet. Tilbage er kun deres negative aspekter, og selvom de som sproglige udtryk bliver ved med at indgå i populærsproget, er der kun et svagt ekko af den gamle dobbeltheden (Bakhtin, 1984, s.150).

Hos Schwab sammenkædes fækaliier og fertilitet atter, og der er utallige eksempler på karnevalistiske dobbeltheder i *Fäkaliendramen*. Mest direkte er oxy-moroner som "fødselslort" (V167), "skabelsesmøg" (H206) og "ajlefrugt" (H230), men dobbeltheden er også eksplicit og oplagt, når Hundsmausepp – i et schwabsk modsvar til Becketts kvinde, der skrævende over en grav føder et barn – malende beskriver sin egen fødsel ned i et lokum, en fødsel til et lorteliv. Hundsmausepp fødes ned i toilettet, som var han afføring, hvorimod Mariendl får børn ved at grave afføring ud af folks toiletter (P27). Sepps søn vil sammen med sin moder skide på faderens grav, til kiste og lig bryder sammen under afføringens tyngde, og jorden endelig kan få ham (H202). Afføringen bliver mediator mellem jord og krop og ligeledes mellem den levende krop og den døde.

#### *Analitet – dragende og skræmmende*

Analiteten hos Schwab er mere end blot et provokerende blikfang. Det subversive, som vi så i den latrinære vits med analitetens hævde af det forskelsløse frem for genitaliteten, genfindes overalt i *Fäkaliendramen*: sprogligt sparkes der til sædvane, orden og fornuft, tematisk konkret til faderen, der er fraværende, mens mødre og sønner mødes i et anal



VIVANT DENON, *Dedication*. Tegning 1817.

fællesskab (mødrene følger indgående med i deres voksne sønners fordøjelse). Analiteten bliver således emblem på et samfund i opløsning, et samfund, hvor den gamle orden ikke kan opretholdes, hvor kaos lur. Dette gør analiteten til noget både dragende og skræmmende, som vi skal se det i følgende eksempler fra *Die Präsidentinnen*.

I *Die Präsidentinnen* presser analiteten sig hele tiden på i samtalen, må ud. Erna finder det egentlig afskyeligt, var helst fri for det. Hun har ofte spurgt sig selv, hvorfor mennesket overhovedet skal have en bagdel (P23), men trods denne modstand vender hun alligevel gang på gang tilbage til de lave emner, og får gentaget de beskidte ord nok så mange gange, når hun forarget giver veninden Grete en opsang for hendes vulgære sprog: "Altid tager du så ordinære ord i munden. Altid hører man fra dig kun: lort, lort, lort. Man kan jo også sige pølle eller afføring, ikke altid: skide, skide, skide" (P22). Erna så gerne

verden ordnet, men det forskelsløse presser sig alligevel på, og afføring er, trods hendes forsikringer om det modsatte, så central i hendes lille verden, at den største tillidserklæring fra sin udkårne, hun kan fantasere sig til, er, at han fortæller om sin fordøjelse (P43).

Hvor Ernas snak kredser om afføring, handler veninden Gretes om sex. Selvom også hun forsøger at benægte sin interesse bliver alt alligevel seksualiseret – fra tubaspilleren Fredmys særligt raffinerede måde at stryge hunden Lydi på (P41) til deres dans, hvor selvsamme Freddy stikker en finger op i enden på hende (P45). Både Erna og Grete tror, at de gennem deres dagdrømmende fortællinger fortæller sig ud af skidt, fortæller sig opad, væk fra det kropslige, anale. I deres utopiske, fortalte virkelighed hersker renhed, og fra deres nye, ophøjede stade ønsker de ikke længere at høre veninden Mariedls "beskidte indbildninger" (P51). Udefra set kommer ind-

holdet af de tre kvinders fortællinger ud på ét, men Mariedls utopi er ikke at hæve sig op af skidtet, men at hæve det op: "Jeg er ikke bange for de lave ord og heller ikke for en ægte afføring", siger hun (P22). Hun renser stolt sine toiletter og belønnes for det: ender med at stige til himmels som en fækaliebefængt helgen, mens afføringen bliver til guld på hendes krop.

#### *Analsvanger*

Mariedl forstår ikke Erna og Gretes seksuelle betydninger (P34, P38). Hun er uforstående over for genitaliteten, en naiv jomfru i hvis univers toiletrensning er det eneste saliggørende. Hun gør det for Jesus og for næstekærligheden, og renser toiletter for alle, rige som fattige – for hende er der ingen forskel. Alt, hvad der findes i verden, har for Mariedl en plads som en del af Guds skaberværk – også det ubehagelige, også det udstødte: "når Vorherre har anskaffet hele verden, så har han også skabt den menneskelige gylle" (P23), siger hun. Orden og kaos findes side om side.

Mariedl tager analiteten på sig, det ellers uproductive, og hendes nøgne hånds søgen i skidtet bliver bebudelsen, den ubesmittede undfangelse, der gør hende til moder. Hun undfanger sine børn gennem fæces: "mine børn er de mennesker, som jeg har fået lov til at hjælpe. Ja, det er mine børn" (P27), siger hun og hermed overtrumfes en anden kendt jomfrufødsel. Jomfru Maria er kun at se som en stakkels væggelus under Mariedl (P55), der analsvanger med strålende underliv stiger til himmels i slutningen af 2. akt. Hun svæver over menneskene, der bliver stille, fordi de kan se afføringen blive til guldstøv på hendes krop, guldstøv der drysser velsignende ned (P55). Afføringen bliver til guld, og selv faderen, præsten, der skælnsk havde gemt 'gode sager' som en øl, en dåse gullasch og en flaske parfume til Mariedl i de stoppede toiletter, bliver forsvindende lille under hende. Magtforholdet er vendt om. Han er nu intet andet end en spyflue (P55), og kan hermed som en summende discipel sidde tilbage i afføringen, mens Mariedl strålende svæver over verden: en anal moderfallos forgylt og sejrende (P55). Verden genfødt gennem fæces.

#### *Oprør indefra*

At analiteten åbenlyst sejrer, betyder ikke, at genitaliteten er totalt tilintetgjort. Faderen er – trods sit fravær – en del af personernes univers i *Fækaliendramen*. Selv når han styrttes, udraderes han ikke. Det er ikke muligt helt at træde uden for forskellenes univers, men man kan prøve at undergrave det og virke forstyrrende på det. Denne nødvendighed af et oprør indefra mod genitaliteten (kulturen, sproget) finder man også hos Roland Barthes, der som middel mod den borgerlige bevidsthed foreslår et nedbrydende, opløsende oprør frem for et direkte forsøg på tilintetgørelse:

det betyder, at man fingerer frivilligt at holde sig til denne bevidsthed, og at man vil nedbryde den, svække den, opløse den, på stedet, som man ville gøre med et stykke sukker ved at dyppe det i vand. Dekompositionen står altså her i modsætning til *destruktionen* [...] dét at destruere [ville] i sidste ende kun være at genskabe et sprogligt sted, hvis eneste karakter ville være udvendigheden: udvendig og ubevægelig: sådan er det dogmatiske sprog. Alt i alt må man, for at destruere, kunne *springe*. Men springe hvorhen? over i hvilket sprog? (Barthes, 1988, s.71)

Vi råder ikke over et sprog uden for traditionen, sproget, forskelstænkningen. Derfor kan vi ikke træde uden for den. Oprøret må komme indefra, må forsøge at forskyde traditionens grundlag – "décomposer" siger Barthes, altså opløse eller fordærve, hvilket netop er det, der forsøges i de organiske forskydninger i *Fækaliendramen*. Schwab lader liv og død, indre og ydre smelte sammen, blandes, komme ud på ét. De karnevalistiske fækaliebilleder angriber traditionen, idet de nedbryder den forskelstænkning, der ligger til grund for den. Troen på binære oppositioner undermineres, når antiteserne smelter sammen (som i oxymoronerne)<sup>8</sup> og selv i sammen-smeltningen ikke falder til ro i en stabil syntese, men stadig forrykker sig i en urolig dobbelthet, en ambivalent enhed.

Det subversive, der på denne måde ligger i den karnevalistiske dobbelthet, er et livtag med den tænkning i binære oppositioner – mellem subjekt og objekt, sandt og falsk, liv og død etc. – der er så

grundlæggende for os. Vi kan ikke blot holde op med at tænke på denne måde, men det er muligt at forstyrre denne tænkningens rigiditet. Det er netop, hvad der sker i Schwabs stykker.

*Verden er ond, men fader Schwab lader os le*

Stopper man op midt i latteren og ser på den verden *Fäkaliendramen* fremviser, forstår man udmærket, hvorfor Ernas søn Herrmann ikke kan se mennesker på gaden eller sig selv i spejlet uden at kaste op. For den verden, det Østrig, der skildres, er – meget aktuelt – småborgerlighedens og dobbeltmoralens højborg. Et sted hvor nazismen aldrig helt har sluppet sit tag, hvor historien ligger lige så tungt på samfundet, som fædrene ligger på døtrene. Krigens børn er alle incestofre. Sønnerne er generelt impotente og fortrukne, døtrene hadske og selvdestruktive. Oftest er de ude af stand til at knytte forbindelse med andre, og hvis det endelig lykkes, er det som Hasi og Schweindi i *Übergewicht*: kvinden stiller sig tilfreds med et impotent skvat, for ikke at blive kvalt under sin mand som under sin fader. "Schweindi er heldigvis bare mit undermenneske, han ligger under mig, mit fadermenneske har ligget oven for mig eller oven på mig" (Ü117). Historien ligger som en tung krop oven på dem alle; de fødes af historien, omklamres af den generation efter generation. Herrmanns morfar i *Volksvernichtung* fylder stadig hans moders liv, som hun fylder Herrmanns. Den eneste udvej af den onde cirkel er den livsformægtelse, stykkernes unge udviser, når de drikker sig sanseløse og nægter at formere sig. I *Die Präsidentinnen* har Gretes datter fået fjernet underlivet – hun har med moderens ord "ladet sig tage ud som en kylling" (P18) – og Herrmann sender et "samkvemskort" til sin mor, hver gang han kunne have haft samleje, men alligevel har undladt. Kun døtrene Bianca og Desiree i *Volksvernichtung* finder sig tanke-tomt til rette i livet, som det nu engang er, hvilket bestemt heller ikke fremstilles som en lykkelig skæbne.

Denne samtidsskildring kalder ikke på rungende latter. Den er ingen vits, men den er alligevel fyldt med humor. Hvor vi før kunne le højt af de sproglige krumspring og karikerede kønsakter, smiler vi

nu højest stille. Den uforpligtede pølsesnak, der var alt og intet, var ganske vist nydelsesfuld, men som værn mod verden var den ligegyldig. Med Freud og hans lille tekst *Humoren* kan man sige, at hvor vitsen var det ubevidstes bidrag til komikken, så er humoren overjegets. Med vitsen nedbrød vi for en stund loven, gav anarkistisk los og lo derved, men kun for en stund. Som vi så, var faderen der alligevel, trods oprøret mod ham. Alt blev ikke et forskelsløst kaos, vi så kun glimt af det. Hvor vitsen søgte nydelsen, søger humoren at afværge lidelsen. Sådan er det også, når vi på Schwabs legeplads har kørt og kørt i sprogkarrusellen – overgivent, nydende, igen og igen – og vi så står af, og det hele pludselig synes kvalmt, fordrejet og lidelsesfuldt. Da er det rart, at far alligevel er der og tager os op. Vi glemmer gråden, der ellers syntes uomgængelig, og må fra vores ophøjede position i stedet smile; "fra det sparede følelsesforbrug opstår nu den humoristiske lyst," skriver Freud i *Humoren*, og det er det, der sker, for humoren tager luften ud af lidelsen – den affekt, der var forventet, bliver afværget, idet man får mulighed for at se det hele fra oven. "Se her, det er nu den verden, der ser så farlig ud. Ren barneleg; lige til at drive gæk med", siger overjeget trøstende til jeget i *Humoren*. Tilsvarende beskriver Schwab selv verden som en losseplads, hvor alt blot er sprogligt materiale, affald, som han kan lege med (Wille, 1995, s.16). Han prøver ikke at sminke verden smukkere, men fremviser den, som han ser den, med den storladne overlegenhed, der kendetegner humoristen.

Humoren i *Fäkaliendramen* er som sagt ikke det, der får os til at le højt, men det er det, der giver stykkerne noget særligt befriende. "Humoren er ikke resigneret, den er trodsig, den betyder ikke kun triumf for jeget, men også for lystprincippet, som her formår at hævde sig mod de reale forholds ugunst", skriver Freud. Schwabs stykker opstiller ingen rosenrøde utopier, giver intet bud på et meningsfuldt liv, men de har ubetvivleligt en rebelsk nerve, et ønske om at åbne publikums øjne for den verden de lever i, et ønske om at række ud over scenekanten. Schwab kæmper mod den ligegyldighed, som han siger "ligger som et tykt dødt menneske på teaterbegeret" (Schwab, 1996, s.10). Med det han

kalder for sin "perverse teaterredningsidé" ønsker han at vække publikum og mener også, at det er, hvad publikum ønsker frem for den kedsomhed, der præger teatret nu. Publikum vil ikke bores rene af vamsede vatpinde eller kildes af små massagestave, de vil have en lyst lysende lygtepæl nedrammet som teater i de tyske indvolde, siger han, og finder teatret overflødigt, hvis det ikke indeholder en strøm-mende flod "som det onde, usanktionerede liv" (Schwab, 1991, s.9). I modsætning til fortrængningen prøver humoren ikke at undgå det smertefulde. Tværtimod konfronteres vi med hele den lidelses-fulde verden, men Schwab finder med humoren midler til at fratage ubehagsfølelsen dens energi, endnu før den bliver udløst, og forvandle den til lystfølelse. Schwab giver os lov til at afværge lidelsen og få et lille lystudbytte, og det er det, der gør hans stykker til andet end tomt pjat, det, der får folk til at strømme til Europas teatre.

#### Noter

1. Merschmeier, 1994, s.1-2 og Landa, 1994, s.215-27.
2. Henvisninger til de fire Fäkaliendramen er markeret med forbogstav og sidetal i teksten: P: *Die Präsidentinnen*; Ü: *ÜBERGEWICHT*, unwichtig; UNIFORM; V: *Volksvernichtung*; H: *Mein Hundemund*. Oversættelserne er mine egne.
3. Freuds 11 vitsteknikker: I. Fortætning: a) med dannelse af blandingsord; b) med modifikation. II. Brug af samme materiale: c) helhed og dele; d) omordning; e) let modifikation; f) de samme ord fulde og tomme. III. Dobbelttydighed: g) navn og tingslig betydning; h) metaforisk og saglig betydning; i) egentlig dobbelttydighed (ordspil); j) tvetydighed; k) Dobbelttydighed med hentydning. (WBU, s.42)
4. "wenn ich ein Hascherl wär/ dann wär ich arm" (H190).
5. Freud siger, at kulturen pålægger både seksualitet og aggressionstilbøjelighed store ofre, at "kulturmennesket

har byttet et stykke lykkemulighed bort for et stykke sikkerhed" (KB, s.59), men han siger også, at det "kun [er] svæklinge, der uden videre har fundet sig i et sådant vidtgående indgreb i deres seksualfrihed" (KB, s.50).

6. Freud forklarer lysten ved det forbudte i *Kulturens Byrde*, s.25.

7. Opkast kan også vække latter, men sjældent blot ved talen om det. For at opkast bliver morsomt, kræver det normalt en visualisering og gerne også den ledsagende lyd. Det morsomme knytter sig således til billedet af den ukontrollerede krop.

8. Som Ulla Albeck skriver i *Dansk Stilistik*, Gyldendal, 1939, s.138: "Baggrunden for det alvorligt brugte Oxy-moron er begrebernes relativitet."

#### Litteratur

- Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*, Indiana University Press, Bloomington, 1984 (1965)
- Barthes, Roland: *Roland Barthes*, Seuil, Paris, 1995 (1975)
- Barthes, Roland: *Af mig selv*, Rævens Sorte Bibliotek, København, 1988
- Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* [WBU], i: *Gesammelte Werke*, Band 6, S. Fischer Verlag, 1940
- Freud, Sigmund: *Humoren* (oversættelse i nærværende nummer af *Passage*)
- Freud, Sigmund: *Kulturens byrde* [KB], Hans Reizel, København, 1966
- Landa, Jutta: "Königskomödien oder Fäkaliendramen? Zu den Theaterstücken von Werner Schwab", s.215-27, i: *Modern Austrian Literature*, vol 26, 1994
- Merschmeier, Michael: "Alles tote bin ich. Über den Dramatiker Werner Schwab - und Aspekte des Theatermarkts", s.1-2, i: *Theater Heute*, 2/94
- Rabelais: *Gargantua og Pantagruel*, Rhodos, København, 1980
- Schwab, Werner: "Das Grauensvollste - einfach wunder-voll", s.9 i: *Theater Heute* 12/91
- Schwab, Werner: *Fäkaliendramen*, Literaturverlag Droschl, Graz-Wien, 1996 (1991)
- Wille, Franz: "Das wirkliche Vorspiel für die weichgekochte Liebe: Das Sterben", s.16, i: *Theater Heute*, 5/95, s.13-17