

METAFOREN I MIDTEN

— et essay om repræsentation i renæssancen

Claus Bratt Østergaard

Emnet for dette essay er overvældende, og jeg skal indskrænke det både i henseende til eksempel materiale og problemstilling. Overvældende alene af den grund, at *renæssancen* ikke blot er en tidsramme, som indholdet *repræsentation* udfoldes i, men selv er en repræsenteret forestilling. Forestillingen *renæssance* hører *moderne tid* til: den udvikles i *romantikken*, den defineres op mod *midaldralderen*, hævdes at gå over i *oplysningstiden* (*klassicismen*) som så bliver til *moderne tid*, forestillingens samtid. Den moderne tid — fra romantikken og fremefter — diskuterer sig selv gennem at udstikke forestillingsområdet *renæssance*. Om man vil, *renæssance* er en måde at repræsentere en moderne problematik på. Men indirekte, gennem at tale om noget andet, på en anden scene: *renæssancen* er en metafor.

På den ene side er *perioder*, ligesom *genrer*, umulige at definere. På den anden side er de uundværlige, synes det. Man må repræsentere tiden gennem ord. Samtidig er tiden for flygtig til at fange i ordene, som ikke kan repræsentere den. Ordene glider bort fra den mening, de skulle dække. Mellem ordene og den virkelighed, de henviser til, viser der sig en sprække.

Denne sprække er en fænomenologisk begivenhed, et anliggende der optræder i bevidstheden. Lad os sige, at begivenheden har en temporal dimension: den foregår i *renæssancen* — og en modal di-

mension: den udtrykker tvivl. *Renæssancen* gav udtryk for andet end tvivl, naturligvis, og tvivl er blevet udtrykt til andre tider end i *renæssancen*. Men lad os være nominalister (som Descartes, der valgte at lade som om Gud ikke eksisterede for at gennemføre sit argument) og sige, at tvivl er en modus for *det moderne*. At være moderne er at ytre tvivl om måden at repræsentere på. For at tvivle på en given repræsentation kræves ikke — ikke nødvendigvis — en alternativ måde at repræsentere på. Blot skepsis. "Andre", siger Descartes, "forestiller sig at verden eksisterer. Men jeg er usikker på, hvad der siges." Tilbage bliver imidlertid, at han måtte tvivle, før han kunne holde op med det — og at den tvivl, der éngang var udtalt, også er blevet stående i den sætning, den var formuleret i.

Det moderne ved *renæssancen* er da modaliteten *at tvivle*. I *renæssancen* anfægtes måden at repræsentere på. Samtidig bliver tvivl en del af det repræsenterede. Tvivlen gælder troen på ordenes forpligtethed på det virkelige — og bliver dermed en tvivl på værdierne. Det modsatte af tvivlen er den skolastiske dogmatik, fastlæggelsen af værdierne. Den første position er *nominalistisk*; den anden *realistisk*. Modsætningen herimellem kan føres tilbage til striden mellem Platon og sofisterne. Skismatikken mellem det moderne og nominalistiske overfor det konservative og realistiske er altså så gammel som den vestlige metafysik.

Platon anskuede det virkelige gennem metaforen *spejl*: de empiriske objekter var imiterede billeder af den hypervirkelige *idé*. Men eftersom imitationen ikke var perfekt, blev objekterne deforme. Og kunsten, der lavede sine kunstobjekter med de empiriske objekter som forbillede — altså efter i forvejen deforme billeder — blev de form i anden potens (kunstneren fandt følgelig ikke nogen plads i Platons utopiske stat). Men mens Platon tog udgangspunkt i en imitationsforestilling — altså med *billedet* som model — gik sofisterne til værks med udgangspunkt i *sproget*. Som pædagoger og pragmatikere ville de overbevise, og de udviklede retorikken som en kunststart, hvor sproget omdannede det virkelige. Det sandfærdige var noget, man kunne frembringe gennem en retorisk konstruktion. Gorgias, eksempelvis, benægtede radikalt virkeligheden udenfor sproget, og han udviklede begrebet *kairós*, "det gunstige øjeblik", for at betyde, at det er ordets udtryk, der frembringer meningen.

Vi kan nu helt provisorisk (nominalistisk) definere en periode i forhold til den måde, den lader sig repræsentere på, og sige om *renæssancen*, at der er tale om et *subjekt*, som giver udtryk for, at der findes en *afstand* mellem *ord* og *ting* — gennem argumentation, forestilling, henvisning eller på anden måde. Afstand ikke blot mellem

ære og liv, mellem Gud og mennesket eller mellem det gode og det onde — distancen herimellem optager allerede middelalderen — men en afstand, der opstår indenfor betydningen selv: en adskilthed mellem subjekt og objekt, en uoverensstemmelse mellem sprog og virkelighed, en forskel på viden og sandhed. Hos Montaigne udtrykkes denne kvalitet ved det moderne som et ulige forhold mellem kvanta, der burde balancere i forhold til hinanden — en uensartethed mellem repræsentationen og det repræsenterede, en uforholdsmæssighed i mængden af ord i forhold til mængden af ting:

Der er mere arbejde med at fortolke fortolkningerne end med at fortolke tingene; og flere bøger, der omhandler bøger end andre emner; vi bestiller næppe andet end at annotere os selv. (Essais, III, xii).

Ordene er, synes det, blevet for mange. Tingene kan ikke længere absorbere dem, og de begynder at omhandle hinanden. Skal vi tro Foucault i *Les mots et les choses* (kap. II), er denne bevidsthed om skriften oven på skriften et udtryk for renæssancens (begyndende) kritik af middelalderens synkretisme mellem verden og sprog.

Ordet, siger Foucault, er i middelalderens semiotik vokset sammen med *tingen*, som et mærke, tingen bærer som en del af sin tingsmæssighed. Men samtidig er tingens mærke en egenskab ved den, der giver adgang til dens essens; mærket er et skriftmærke, en hieroglyf, et privilegeret sted i tingen, der rummer (nøglen til) dens fortolkning. Mærket tilhører på denne måde tingen og er en del af den. Men gennem mærkningen, tingens navn, peges ikke kun på tingen, men også på dens potentielle adskillelse fra sin benævnelse. Ordet er nok en del af tingen. Men samtidig er det udenfor den for at kunne henvise til den. Ordet er paradoksalt, og tingen er fordoblet i sig selv og sin benævnelse. Tingen er *ting+benævnelse* og ordet er *benævnelse+tingslighed*. Eller: der er ikke nogen ting, som ikke allerede er mærket gennem sit nomen; og der er ikke nogen benævnelse, der ikke allerede er tyngt af sin substans. Sprog og virkelighed er vokset ind i hinanden. Virkeligheden bliver overalt læselig og gør krav på fortolkning; samtidig berører sproget tingen og gør fortolkningen magisk.

Middelalderen er dermed værdistabil i sin repræsentation af forholdet mellem ord og ting. Gennem bundetheden til tingen bliver ordene realistiske. Hvert ord sin ting — hver ting sit udtryk. Et gennemgribende system af henvisninger og analogier strukturerer i middelalderen forholdet mellem ordene og tingene og forholdet tingene imellem. En ting eksisterer (som realitet) i kraft af den bundethed gennem mærket, som den udviser med andre ting. Og

ordet, der synligt skal fremstille sin tilknytning til tingen, er et *analogos*, der i sin imitative nærhed til den ting, det navngiver, forstås som billede. Dette griber ind i selve essensen af betydningen: som det eksempelvis ses i den katolske nadver, hvor det *er* Jesu blod og kød, som den syndige fortærer. Omvendt for de moderne nominalister: her udtrykker nadveren en symbolsk fortæring af det hellige legeme, dvs. som vedtægt i et rent vilkårligt indstiftet ritual.

Med renæssancen (forstået som modal dimension i tiden) sejrer den middelalderlige nominalisme. Foucault taler om, at ordene trækker sig bort fra tingene. Den tvetydige sammenvoksethed oversættes til en relation mellem en vilkårlig benævnelse og en substantiel naturlighed. En adskilthed mellem det immaterielle navn og den navnløse ting. Hvor ordet tidligere som udtryk for tingen *henviste* til den eller *imiterede* den (i den tegnrelation, Peirce betegner som henholdsvis *index* og *ikon*), gælder nu en rent vilkårlig forbindelse (Peirces *symbol*). Foucault skriver:

Tingene og ordene adskiller sig fra hinanden. Øjet bliver fra nu af bestemt for at skulle se, og kun se; øret dømt til kun at høre. Talen vil få til opgave at udsige det, der er, men den vil selv ikke være andet end det, den siger. (Les mots et les choses, p. 58).

Blikket fikserer tingen i ren sethed — som billede; hørelsen/talen fikserer tingen som ren benævnelse — som nomen. Sproget imiterer ikke længere sin genstand, men betegner den blot. Det analoge udtryk viger for den symbolske kontrakt. Sproget bliver usynligt; verden bliver naturlig. Og op gennem renæssancen foregår en gradvis og kvalfuld udskiftning af *Gud*, der som hyperikon er udtryk for en magisk relation, med *Naturen*, der hos oplysningsfilosofferne mister billedets konkrethed og gøres til en rent begrebslig og abstrakt størrelse — som klassicistisk naturlov. "*Sproget*", siger Foucault, "*trækker sig tilbage fra verdens tummel for at indtræde i en æra af gennemsigtihed og neutralitet.*" (ibid., p. 70). Med Saussure, som Foucault også henviser til i forbindelse med denne epokale semiologiske ændring, kan man sige, at signifianten adskiller sig fra signifiéén, at forbindelsen mellem dem bliver rent arbitrær — og at der opstår en adskillelse dels mellem udtryk og indhold, dels mellem verden og sprog.

Metaforen

En *metafor* er en *repræsentation*. Ifølge definitionen i Gero von Wilperts *Sachwörterbuch der Literatur* et billedligt udtryk for en genstand, en egenskab eller en hændelse. Gennem den metaforiske sig-

nifiant udtrykkes noget altså et andet sted. Gero von Wilpert kalder derfor også metaforen *uneigentlich*. Og allerede Quintilian bemærkede, at metaforen etableres ved, at et ord (eller en ordgruppe) flyttes fra sin egentlige til en anden betydningssammenhæng, som på et afgørende punkt er sammenlignelig med den første, men som oprindeligt var forskellig herfra.

Som man kan se, er metaforen altså ikke en *imitation*. Ganske vist betoner man udtrykkets billedmæssighed. Men samtidig understreges det metaforiske billedes ufuldstændighed, dets forskellighed fra den betydningssammenhæng, det knyttes til, og dets fjernelse fra den sammenhæng, det overføres fra. Metaforen er, kunne vi sige, en *imitation*, der kun mangelfuldt imiterer — et deformt billede efter Platons værdisystem. Metaforen er i denne henseende *mindre end* i forhold til den betydningssammenhæng, udtrykket forlader. Samtidig er der tale om en anden betydningssammenhæng, der gennem metaforen bliver beriget med *mere end*, den var. I metaforens kølvand følger både mangel og luksus. Mangel fordi metaforen ikke fuldstændigt imiterer. Luxus fordi metaforen beriger udtrykket gennem at blive flyttet fra én sammenhæng til en anden og ikke, som den ikoniske repræsentation, er fixeret på ét betydningsindhold.

I den klassiske metaforteori er metaforen en *persona* i sproget, en *maske*, det anlægger, en kunstighed, der oprettes, fordi noget skal siges på en *anden* måde. Sproget skal fremkalde *andre* associationer og det skal udenom direktheden i det udtrykte. Metaforen er parafrastisk, og parafrasen er udtryk for en kunstighed ved signifikation. Denne kunstighed i udtrykket er selv udtrykt i metaforen, der angiver sin egen afstand både i forhold til den sammenhæng, ordet forlader, og den, det ankommer til. Metaforen er, som Freud sagde om drømmen, noget, der udspiller sig *på en anden scene*. Med til at optræde på denne anden scene hører, at metaforen markeres som sådan — som *persona*. Metaforen angiver selv sin forbindelse med kunsten og det kunstige.

Metaforen imiterer; den er analog og knyttet til billedet; øjet er metaforens organ. Men metaforen udtrykker samtidig, at den er anderledes end det, den imiterer; den er sprog, og også øret er dens organ. Metaforen er billedet i sproget; eller den er det sprogliggjorte billede. Den påkalder tingen; men den holder sig alligevel fri af den. Metaforen er som benævnelse både *anderledes* i forhold til og *identisk* med. Røres der ved sproget, sætter det effekter i tingen — metaforen er magisk.

I kraft af sin tilknytning til det billedlige, er metaforen forbundet med den semiotik, Foucault tilskriver middelalderen — betragtet af

øjet og i en sammenvoksethed med tingen. Den er i dette aspekt imitativ og knyttet til en rumlig og visuel dimension. Her gælder tillige metaforens platoniske orientering — udtrykkets realisme, dets konservatisme og dets værdimæssighed. Men det gælder tillige, at metaforen ikke repræsenterer på samme måde som et billede imiterer. Metaforen er et ord, en del af sproget — og dermed omfattet af den arbitraritet, som en benævnelse er for sin ting. Metaforen fortætter sig og forskyder sig. Den er skiftende og til fals, den er et nomen — nominalistisk og moderne. Her gælder altså tillige metaforens sofistiske orientering.

Vi kan da, semiotisk set og vha. en metafor, betragte renæssancen som en *middelalder* — alderen i midten, som referer både bagud til den ikoniske *Gud* og den imitative "middelalder" og fremad mod den symbolske *Natur* og den arbitrære klassicisme. Renæssancen er den alder for repræsentationen, hvor det endnu er ubestemt om udtrykket skal falde tilbage i tingen og blot blive et mærke — eller om det skal emancipere sig fra tingen, blive arbitrært og levere den substansløse spejling, vi kender fra klassicismen. Renæssancen er metaforens epoke. En udtryksfuldhed, der på den ene side er ikonisk og på den anden side symbolsk; både konservativ og moderne; både realistisk og nominalistisk; både motiveret og arbitrær; både naturlig og kunstig; eller, som hos Shakespeare, både *nature* og *nurture*. Her, i den metaforiske renæssance, er ordene (*les mots*) paradoksale, fordi de imiterer som var de billeder. Og her er tingene (*les choses*) tvetydige, fordi de altid bærer deres benævnelse til skue og paraderer deres identitet i et andet navn end deres eget.

Men metaforen er også billede på et andet forhold, nemlig at sproget er paradoksalt i sin repræsentation: det skal på den ene side give udtryk for en verden udenfor sproget; samtidig er det på den anden side selv en del af den verden, der kræver at komme til udtryk. Sproget er fanget mellem *imitation* og arbitraritet. Det er derfor selv gennemgribende metaforisk. Hvilket vil sige: også metaforisk uden for den formelt angivne metafor. Fordi metaforen er markeret i sproget, ser det ud som om sproget lader sig opdele i en kunstig metafor og en naturlig bogstavelighed. Metaforen er dermed — i kraft af maskering og maskepi — skyld i et sandt skuespil. Gennem sin markerede kunstighed peger den tilbage på et område i sproget, hvor tingene angiveligt skulle være direkte repræsenteret. Metaforen opretter et forestillingsbillede om et sprogligt rum udenfor metaforen — et virkelighedsområde, hvor ordene uden omsvøb omhandler tingene.

Herom — om sprogets forhold til verden udenfor sproget — handler *Hamlet*. Men dramaet viser, at det ikke-metaforiske rum er

frembragt gennem metaforen og eksisterer i skyggen af den. At metaforen er overalt i sproget og at *virkeligheden* er en metafor for et ønske — som opstår i sproget — om at forlade ordet og give sig tingen i vold.

Hamlet i sproget

*Why, what an ass am I! This is most brave,
That I, the son of a dear father murder'd,
Must, like a whore, unpack my heart with words,
And fall a-cursing, like a very drab,
A scullion. (II, ii, 558-63)*

Ordene er Hamlets. De udtrykker dramaets hovedkonflikt: at modaliteten *at handle* ikke følger på modaliteten *at vide*. I stedet lærer Hamlet, at der mellem *at handle* og *at vide* findes en afstand, som ikke lader sig overvinde. Afstanden mellem modaliteterne bliver til Hamlets dilemma, og de udfolder sig i en konflikt, som han gennemspiller i forhold til sig selv. Derfor refleksionen — jeg'ets forhold til sig selv — både som modalitet og som tema i dramaet. Problemet for Hamlet er, at han ikke ved, hvad han skal vide for at handle. Refleksionen er derfor syg (*I am sick at heart*). Samtidig kan han ikke handle sig ud af sin uvidenhed uden at handle i blinde. Handlingen er derfor tragisk.

Det er således både i blinde og med tragiske konsekvenser, han går til sin mors gemak for at åbne hendes øjne for sandheden om farens død, farbrorens bedrag og hendes egen troløshed:

*You go not till I set you up a glass,
Where you may see the inmost part of you.
(III, iv, 19-20)*

Bag et forhæng i morens gemak befinder sig som bekendt Polonius — selv på jagt efter sandheden. Hamlet lader nu handling følge på ord. Men den sandhed, han mener at skulle finde bag forhænget — i skikkelse af farbroren, der skulle vise sit sande ansigt gennem at optræde på det forkerte sted — viser sig at være *en anden*. Perforeringen af forhænget eliminerer ikke afstanden mellem være og fremtræden, men eliminerer blot Polonius, som er blevet blændet af sin egen evne til at overbevise andre og som selv er ude i en tvivlsom handling. *I set you up a glass...* spejlet og forhænget bliver to kontrasterende metaforer; respektive billeder på det gennemsigtige og det slørede; metaforer for sandhedens legeme, som kan afklædes og gøres nøgent eller iklædes for at bedrage; men gennem at blive ført sammen bliver spejlet og forhænget også metaforer for hinan-

den: ingen gennemsigtighed uden et slør; intet slør uden perforering.

Gennem at ramme Polonius handler Hamlet *et andet sted*. Alligevel insisterer han, platonisk, overfor Gertrud på tingenes overensstemmelse med sig selv, når han hævder en værdistabil forskel mellem det sande overfor det falske af de to billeder af kongen/faren/broren/elskeren, som han holder op for hende:

*Look here, upon this picture, and on this,
The counterfeit presentment of two brothers.
See what a grace was seated on this brow;*

*...
This was your husband. Look you now what follows;
Here is your husband; like a mildew'd ear,
Blasting his wholesome brother. Have you eyes?
(III, iv, 53-65)*

På den ene side er sandheden et ikon (visuel, billedlig, — *look here...picture...have you eyes?*) og et index (*look here...this picture...and on this...this brow...here*). På den anden side navne (konge, far, bror, elsker) for det samme forhold, der arbitrært skifter rundt mellem de to ansigter. Hamlet kræver af Gertrud, at hun skal lukke sine øjne op for det åbenbare forhold, som billederne meddeler. Men, som det viser sig, da fader-spøgelset dukker op i samme scene: Sandheden er alligevel ikke så synlig; den ses kun af Hamlet, men er usynlig for Gertrud. Faren er der...og er der ikke (*to be or not...*). I kulissen, i marginen af sandheden, ligger Polonius, som helt er ophørt med at være... (*food for worms*).

Når Hamlet handler, handler han forkert. Men når han ikke handler, er blot ordene tilbage. Ord, der handler om ikke at handle. I det tomme rum mellem at handle og at vide dukker ordene op — *Must, like a whore, unpack my heart with words*. Ordet opstår, hvor tingen er borte. Måske ikke alene i den forstand, som det fænomenologisk gælder for Hamlet, at tingen er forsvundet fra et sted, hvor den *har været* — i et præ-tragisk præterium, der udvikler sig til en tabsramt præsens. Men fordi der er et område, hvor der er ord uden ting. Der er blot ord — *words, words, words*.

Jo længere Hamlet kommer ind i *Hamlet*, jo dybere vandrer han ind i den labyrint, som stykket udvikler sig til gennem konflikten mellem at handle og at vide. Hamlet leder efter det punkt, hvor han ved så meget, som der skal til, før han kan handle. Men han finder blot flere ord. Det er derfor ordene (*les mots*), der bærer ansvaret for, at tingene (*les choses*) ikke lykkes. I stedet for handlinger udtrykker Hamlet sig gennem talehandling.

I begyndelsen af *Hamlet*, dvs. før Hamlet møder spøgelse og får at vide, hvad der er foregået, *ved* Hamlet, at noget er galt. Han lever, som han udtrykker det til Horatio, i en verden, der gør ham syg (*sick* — sygdom som kvalme), fordi den ikke passer (*How weary, stale, flat and unprofitable/ Seem to me all the uses of this world!* (I, ii, 133-34)). Således fremtræder verden fænomenologisk for Hamlet — *seems*. Og Gertrud spørger: *Why seems it so particular with thee?* (I, ii, 75). Og han svarer: *"Seems" madam? nay, it is; I know not "seems".* der er *noget*, siger han, han *ikke ved*. Og dette *noget* er, som han betoner, *seem*. Også *seem* er en måde at være i verden på, en modalitet, og *ved* man *ikke* den, da *ved* man til gengæld, hvad der er sandt og falsk.

Dette — forskellen mellem sandt og falsk, mellem væren og fremtræden — *ved* Hamlet. Men det er kun *ved Hamlets* begyndelse, han *ved* det. Sagen er, at han senere får sin viden suppleret med *mere viden* gennem de oplysninger, fader-spøgelse giver ham. Og dermed *ved* han pludselig *ikke længere*. Gennem at *vide mere end*, han *før vidste*, *ved* han nu også, at det *ikke længere* er muligt at opretholde den skelnen mellem sandhed og falskhed, han *før vidste* om.

Det er denne *mere-viden*, der gør, at han må skifte modalitet: fra en realitetsmodalitet — hvori det er muligt at skelne mellem *to be* og *to seem* — til en illusionsmodalitet, skuespillerens måde at være i verden på. Hamlet spiller i forskellige sammenhænge — for sig selv og for andre — et spil i *Hamlet*. Her, som skuespiller, gør han sin eksistens til *persona*, en maske han bruger til at eksperimentere igennem. Når han er i skuespillet er han på *en anden scene*. Dermed — dvs. under denne *persona* — ophæves skellet mellem *at være* og *at fremtræde*. Også *at fremtræde* viser sig at være en modalitet for *at være*.

Hamlet er altså bl.a. et spil om skuespillet i spillet. Dette på flere leder: Hamlet spiller for Polonius og for Ophelia (selvom han ikke spiller på samme måde); han laver om på ét skuespil for at konstruere et andet; han er tilskuer til sit eget stykke for at se, hvorledes farbroren spiller sin komedie, etc; kort sagt, han eksperimenterer med modaliteten *to seem* for at aftvinge den, hvad den indeholder af modaliteten *to be*. Selv siger han, at han vil holde et spejl op for verden, som den kan se sig selv i. Han indrammer altså en metafor for skuespillerens forhold til verden. Tolkningen af metaforen bliver dermed: verden *ved* ikke. Før den kan *vide*, kræves et spejl. Nogen — skuespilleren — holder spejlet op for verden, som ser sandheden om sig selv i det. Også Hamlet er skuespiller på denne måde i scenen i sin mors gemak. Denne spejl-læsning synes da også at spejle *Ham-*

lets problematik. Ikke blot fordi Hamlet udtrykker sig således, men fordi skuespillet *Hamlet* af skuespilleren Hamlet forsynes med supplerende skuespil på flere leder. Skuespilleriet i skuespillet bliver her et *addendum*, som metaforisk betegner hele forskellen mellem *to seem* og *to be*.

Så længe disse modaliteter er adskilte fra hinanden, gælder et sandhedsforhold — en forskellighed mellem fremtræden og væren, mellem det tilsyneladende og det virkelige. Men hvis modaliteten *to be* skulle vise sig blot at være en form af modaliteten *to seem*, da falder skellet. Som skuespiller indrammer Hamlet et kunstrum, en illusionsmodalitet, hvor han eksperimentelt (formelt, nominelt, metaforisk) lader skellet falde.

Vi kan da se, at spejlet — i form af skuespillet i skuespillet — ikke blot spejler verden, sådan som den er, men også, og især, sådan som den ikke er. Hvad der reflekteres i spejlet er ikke det værende alene (som billederne af den sande og den falske konge/far/bror/ægte mand/elsker) — den ontologiske fylde gendannet via *imitation* — men også det værendes mangel.

Det værende indeholder *mangel*. Hermed har vi figuren, *mindre end*, der bliver komplementær til den supplerende figur, *vide mere*, nemlig: *vide* at sandheden ikke findes i den form, man ønsker at *vide* om den i. Det er ikke tingen, der gengives som billede i spejlet, men billedet af den, der holder spejlet, som stirrer tilbage på sig selv. Eller: der er *noget*, om hvilket man ikke kan *vide*: sit eget begærs forhold til sandheden. Ligesom Hamlet, før spøgelse meddelte sig til ham, *ikke-vidste to seem*, så *ved* han efter at have fået sin supplerende viden nu *ikke*, hvor han selv er (*to be or not...*). At *vide* eller *ikke* at *vide*... der er tale om en *anden* viden. Og denne *anden* viden er det *ikke* muligt at handle på baggrund af, idet modaliteten *at handle* fordrer en skelnen mellem *to be* og *to seem*. Handler man alligevel, da er det i blinde. Eller, som i dramaets tragiske logik, med den konsekvens, at alle går til grunde i handlingen — og scenen overlades til en helt *anden*, den udefra kommende Fortinbras.

Hvad betyder det for Hamlet både at *vide mere* og *vide for meget*? At der ikke gemmer sig nogen bag forhænget. Polonius agerer ikke på egne vegne, men som repræsentant for Claudius. Han er *fremtræden* for Claudius' *væren*. Ikke desto mindre kommer han for Hamlet til at fremtræde som den Claudius, som væren, som han blot repræsenterer. Polonius er en *anden* end den Claudius, han skulle have været. Noget stemmer ikke overens, og det er Polonius, der kommer til at bære vægten af forskellen: han bliver slået ihjel — i lyset af den uvidenhed, der er resultat af Hamlets forvisning om at være på rette spor — mens Hamlet omvendt, og overraskende for

sig selv, ikke kan slå Claudius ihjel, når lejlighed byder sig (III, iii). Viden er dermed knyttet til fravær. Forhænge er et slør, som afslører, at der ikke findes nogen Claudius bag Polonius. Maias slør, som viser, at henvisningen til et rum *udenfor*, hvor sandheden skulle findes, ikke findes. Polonius repræsenterer Claudius og gør det dog ikke. Der er ikke nogen signifié at henvise til. Det er derfor — i denne mangel på henvisning — til sproget, Hamlet bliver henvist.

Om man vil: Hamlet befinder sig i en ren udtryksfuldhed. Det er ordene og deres løfte om, at man kan forlade sproget og finde sandheden i tingen. Dette rum — løftets, påstandens, henvisningens — er indlejret i ordene. Hamlet *ved*, at han befinder sig i ét rum, ordenes henvisningsrum, og ikke i det rum, tingenes henviste rum, som frembringes gennem ordene.

Et andet udtryk for Hamlets viden er da, at det er *her*, i ordene, at tingen findes. *Udenforsproglighed* er en størrelse, der findes *indenfor* sproget. Det betyder, at ordets paradoks — adskiltheden og ikke-adskiltheden i forhold til tingen — bliver det, der vides. Og det betyder på den ene side, at man må forlade ordene for at finde tingen — for det kræves af ordenes indbyggede henvisningsrelation (idet det modale krav *at handle* er en virkning af denne henvisningsrelation). Men det betyder også, at tingen ikke findes udenfor det ord, der benævner den — og at man derfor er dømt til at vende tilbage til sproget. *What do you read, my lord?* spørger Polonius Hamlet. Og Hamlet svarer som bekendt: *Words, words, words*, med ord der bliver en gentagelse af hinanden i en omdannelse af den semantiske tomhed til et fonetisk ekko.

Når man, som i dette ikke-svar, læser sproget som befriet fra betydningen, har man ophævet semiosen. Ordene er blevet rent materiale, og det er som en samling ubetydende fonemer, de sendes tilbage til Polonius. Et sådant svar er tillige et sted, hvor det arbitrære har sejret — sprogets ekstremt ikke-imitatoriske udtryk.

Men hermed ville der ikke længere være nogen mening, hverken med verden eller med sproget. Fordrivelsen af mening fra sproget giver kun mening som simulation. Hamlet simulerer for Polonius, og sprogets meningsløshed bliver sat ind under denne persona. Simulationen er en midlertidig betydningsstandsning — en anden scene, som for en tid og under markerede omstændigheder kan drive sit illusoriske spil (ikke uden grusomhed mod Polonius, der fornemmer en mening i galskaben, selvom han ikke fornemmer skiftet i modalitet).

Den sproglige krop

O Harry, thou hast robb'd me of my youth!

*I better brook the loss of brittle life
Than those proud titles thou hast won of me;
They wound my thoughts worse than thy sword my flesh
(Henry IV-1, V, iv, 76-79)*

Ordene er Henry Hotspurs — de sidste han udsiger. De udtales i fortrøstning om, at det liv, der forlader ham, giver mening til den verden, der bliver tilbage. Hotspur er konservativ — det symbolske tab er større end tabet af den reelle krop. Når han mister sine *titles*, er den magiske forbindelse mellem krop og benævnelse forsvundet — og legemet bliver tilbage som et uinteressant bundfald.

Betydningen af kroppen — betydningens krop. Dette tema genfindes i *Titus Andronicus* og tilspidses i skikkelse af Lavinia, som det vel voldsomste af flere voldsomme billeder på sprogets samtidige adskillelse fra og sammenvoksethed med kroppen. Lavinia voldtages af goterdronningens sønner Demetrius og Chiron, og efter at have kappet hendes hænder af og skåret hendes tunge ud, bemærker voldsommandende spottende, at de har frembragt et væsen, der ikke kan meddele sig:

*Dem. So, now go tell, and if thy tongue can speak,
Who 'twas that cut thy tongue and ravished thee.
Chi. Write down thy mind, bewray thy meaning so,
And if thy stumps will let thee play the scribe.
Dem. See how with signs and tokens she can scrawl.
Chi. Go home, call for sweet water, wash thy hands.
Dem. She hath no tongue to call, nor hands to wash;
And so let's leave her to her silent walks.
(II, iv, 1-8)*

Words, words, words... er udtryk for, at alt er sprog, intet er natur. Et ekstremt udtryk, der finder sit komplement i den tavse krop i det ødelæggende og ødelagte billede af den lemlæstede Lavinia. Sproget er forsvundet, tilbage er kun et legeme reduceret til en ting. Som var sproget forsvundet i sin legemlige forudsætning. Samtidig spørges der igennem Lavinias skikkelse, om det er muligt at give betydning fra sig, når sproget er forsvundet. Hvor *words, words, words...* løser ordets paradoks ved at blive rent nominalistisk, så er den ikke-talende kropps bestræbelse på at komme til orde et billede på tingsligheden i sproget — en rent realistisk position.

På den ene side rene udtryksstørrelser uden tilknyttet betydning — *words, words, words*. På den anden side ren udtryksfuldhed uden noget sprog — den tavse kvinde med de afhugne lemmer. Ord uden billede — billede uden ord. I Lavinias skikkelse er der alt for megen

realitet. I Hamlets er der alt for megen simulation. Begge skikkelser leverer billeder på sprogets ekstremer.

Men der er en position herimellem — den position i midten, som de ekstreme udtryk må vende tilbage til. Hos Shakespeare tematiseret som et tilbagevendende dilemma idenfor repræsentationen. Sproget i midten — og i midten af sproget er metaforer.

En metafor for sproget i midten finder vi i *The Tempest* i skikkelse af Caliban. Navnet *Caliban* menes at stamme fra *Carib*, en vild fra den nye verden. Figuren er konnotationsrig på Shakespeares tid — navnet mere end antyder tilknytningen til rituelle former, som den fremvoksende civilisationsbevidsthed i renessancen måtte føle sig fremmed overfor. Men i forsøget på at trække grænser op for at hegne barbariet ude, meldte der sig uklarheder. Var kannibalen — og hans europæiske slægtsbror, den vilde mand fra skoven (*silvanus*, *sauvage*, *the salvage man*) — ædel eller barbarisk, dyrisk eller menneskelig? *What have we here? a man or a fish?* (II, ii, 24–25) må Trinculo spørge sig selv ved mødet med Caliban på Prosperos øde ø. Men Trinculo er ikke alene om spørgsmålet, og dets usikre besvarelse rummer en tilsvarende usikkerhed vedrørende grænserne mellem menneske og dyr, barbari og civilisation og natur overfor kultur (*nature/nurture*).

Er kannibalen en *silvanus*, et naturligt menneske, der besidder den førstefødtes uskyldige naivitet og møder verden ubelastet af kulturel depravation? Det var Montaignes rousseauistiske synspunkt i et essay, *Des Cannibales* (I, xxxi). Eller er kannibalen en barbar, der skal udelukkes fra tilknytningen til det menneskelige? *The Tempest* er af nogle (bl.a. Arthur O. Lovejoy — forfatteren til det berømte værk om *The Great Chain of Being*) blevet betragtet som Shakespeares mere konservative replik til Montaigne.

Caliban har chancen — gennem *nurture* — for at blive menneske, idet Prospero tilbyder ham at tilegne sig det ekstra, han mangler. Imidlertid viser den kannibalistiske mangel sig at være konstitutionel — og *the salvage man* viser sig ikke at kunne opnå den menneskelige position i *the chain of being*. Ganske vist lærer Prospero Caliban at tale, og den vilde får den indsigt, der er forbundet med sproget. Men han lærer det kun mangelfuldt (Caliban udtrykker sig især gennem eder og forbandelser), og besiddelsen af sproget påfører ham et ønske om at være *mere end* han er, en længsel efter det menneskelige (idet menneskene netop er det diskriminerende *mere end* i *the chain of being*).

Calibans ønske er ækvivalent med dén menneskelige længsel, Hamlet betegner som *angel-like* — en drift opad i *the chain of being*. Blot udspiller Calibans ønske sig på et lavere trin i hierarkiet — dvs.

komisk og et andet sted. Da Caliban ikke besidder den menneskelige evne til at kontrollere begæret og udskyde tilfredsstillelsen af behovet (som Ferdinand, der underlægger sig et slaveri for Prospero, før han får Miranda), ytres hans ønske i et animalsk begær, der udløses i et forsøg på voldtægt mod Miranda. (Tragisk, kunne man mene, at ønsket om at blive menneske skulle blive til beviset på at være dyr.) Herefter holdes han lænket, som billede på det uforanderlige (konservative og værdistabile) ved hans relative indplacering i tingenes orden.

Caliban er et billede på *det naturlige* i menneskets adskilthed fra dyret. Hans mangelfulde sprog er et mål for afstanden. Denne afstand metaforiseres i Trinculos benævnelse af Caliban som fisk. Men samtidig er sproget — trods Calibans manglende udtryksfærdighed — fælles for den vilde og det egentlige menneske. Caliban benævnes nok *fish*, men Trinculo er en nar, der ikke fatter, hvad han ser — benævnelsen er ironisk. Caliban er alligevel ikke en fisk, og det er naragtigt at se ham som sådan. Han er da hverken menneske eller dyr, hverken helt vild eller helt civiliserbar. Han er en skabning uden egentlig position i *the chain of being* — og skønt han er underkastet de opadgående og nedadgående driftstrømme, som flyder gennem hierarkiet. Caliban er et væsen, der ikke er sig selv lig, et væsen ude af sig selv — fanget som han er mellem det menneskelige og det animalske. Således bliver Caliban en *metafor* for det umenneskelige i mennesket — samtidig med at han også, som bestie, udtrykker bestræbelsen i mennesket på at finde sig selv.

At møde Caliban er at møde med *det andet*. Caliban er metafor for det, der skal udskilles. Han er imidlertid ikke kun forskellig fra mennesket, men også fra sig selv — det anderledes slår over i det identiske. Gennem sproget lærer han *manglen* at kende, og han bliver *mere end*, han var. Men det er først med dette *mere end*, han erkender sig selv som *mindre end*.

Prospero var oprindelig, som det hedder i *Names of the Actors, the right Duke of Milan* (min understregning/cbø). Øen er hans udlændighed, og han lever på den i uegentlighed; ved hjemkomsten omgøres det uegentlige til den oprindelige egentlighed. Prospero lukker spalten i sin kultur og afskaffer manglen i sit liv. Han når dermed frem til den autentiske position, Montaigne hævdede var den vildes. Anderledesheden i forhold til øen understreges for at pointere den kulturelle identitet. Men det andet — øen — er samtidig formidlingsform. Dette andetsted er metaforens sted, hvor naturen og kulturen mødes, kontrasteres, fusioneres og adskilles. Natur og kultur er repræsentationer, men da de ikke — imitativt — kan repræsentere sig selv, må de repræsenteres arbitrært — af en anden.



Lette er de badende. Saltets sviden. Børnenes tynde skrig. Og knoglerne ranke og fine.

Men han beholder jakken på. Han har lyse bukser og måske matchende sokker. Alligevel er det ikke en uniform. Han kan ikke være udsendt af kommunen. Der er en tyngde i kroppen.

De fjerne badende. En hel symfoni af svimlestemmer. Og muskler i stadig skiftende bevægelser.

Han læner sig forover, som søger han noget. Han har solbriller på og ser altså ikke rigtig forskel på blå flammer og røde tunger, der kælent slikker af luften. Næsefløjene klemmer han sammen.

Overstadige badende. Gyldne i alle hudfolder. Solbrændte helt ind i hjernen. Vådt hår i gelé og pinkfarvede plastic-kamme.

Han viser hverken tegn på dårlig samvittighed eller flugt. Det er et fredeligt bål af slikpapir, papbægre, ketsjup, spraydåser, film, gummi og staniol.

De badende. Usikre skridt på fugtige planker. Armene udbredte som havfugles vinger. Så levende i olieret hud. Og næsten befriet fra kroppens tyngde.

Han luder forover. Husker måske andre bål. Affaldsbål i gamle haver, hvor frugttræets grene et øjeblik sprang ud i gløder. Måske en kakkelovn, der engang rugede ham ud af vinterens glasskal.

De badende svæver hjem. De har tynde poser. Et håndklæde et par mønter.

Han bliver siddende. Røgen fra hans bål driver langs jorden.

Dorrit Willumsen