

Den sene Derrida, eller: Er Claus Beck- Nielsen et spøgelse?

For mig at se er den sene Derrida ikke en anden end den tidlige, men snarere en eksplicitering af den etik som dekonstruktionen altid har været; en eksplicitering af at dekonstruktionen ikke er nihilistisk relativisme – eller som Derrida siger det i det famøse interview på amerikansk TV hvor den hjælpeløse interviewer forsøger at sammenligne dekonstruktionen med *Seinfeld* (som JD aldrig har hørt om): “Deconstruction is not a sit com”. (JD hed han konsekvent i mine noter fra studietiden, fra de sene 80’ere og tidlige 90’ere. Udtalt i mit hoved på engelsk, som en omvendt DJ. Tæt på et andet monogram, som også forekommer ofte i de noter: JC, for Jesus Christ. Måske et tegn på at JD for mig var en begivenhed sammenlignelig med JC; at der var et før og efter Derrida, ligesom der er et før og efter Kristus).

Det skal her handle om spøgelse. Derridas spøgelse og spøgelses figur hos Derrida. Spøgelse som han gør sin skrift til vært for i *Spectres de Marx* (1993). Spøgelse, der synes at være en samlende figur for de vigtige temaer hos den sene Derrida: henvendelsen, den anden, ontologikritikken, etikken, begivenheden, sorgen, det umuliges mulighed, det immaterielles realitet, gæsten. Alt det han skriver om i “En vis umulig mulighed for at sige begivenheden”, som derfor også bliver en vigtig tekst i nærværende forsøg på at lade mig hjemløse. Eller, lad os ikke have for høje ambitioner: Hjemløst bliver man ikke når man kalder på spøgelse for at kunne definere dem pænt til et akademisk tidsskrift. Er der nogen der ikke har talent for at tage imod spøgelse, er det ifølge Derrida akademikerne. Han ruller rundt på gulvet af grin over vagten Marcellus i Shakespeares *Hamlet*, der ved spøgelses tilsynekomst skriger til Horatio: “*Thou art a scholar; speake to it Horatio*”. Naivt, mener Derrida – som om Marcellus tror at de er til seminar! (Derrida 1993, 33). Og det er jo så det vi er her, i dette tidsskrift, til seminar, så lad os ikke forvente at få spøgelse i tale, men nøjes med at tale om spøgelse.

Jeg vil forsøge at give en serie portrætter af spøgelse: Spøgelse som hjemløse, som genfærd af både fortid og fremtid, som den gæst man sørger over, som

henvendelse, som den anden, som begivenhed. Til hjælp påkalder jeg, ligesom Derrida, et af de store spøgelse fra litteraturhistorien: faderspøgelset fra Shakespeares *Hamlet*. Endelig vil jeg rette opmærksomheden mod en tæt på ulegemlig kunstnereksistens i vores danske samtid og slet og ret stille spørgsmålet: Er Claus Beck-Nielsen et spøgelse? Med andre ord vil denne artikel i al ydmyghed munde ud i et forsøg på en undersøgelse af Claus Beck-Nielsens ontologiske status.

Spøgelset som hjem søgelse

Dekonstruktionen har for så vidt altid været optaget af spøgelse og har fremdraget det der spøger i den vestlige kulturs kanoniserede skrifter; de spøgelsesagtige stemmer der hvisker til os fra skriftens figurer (syntaktiske, klanglige, grafiske, stilistiske mønstre) og fortæller andre historier end dens semantik. I den forstand har dekonstruktionen altid været en "hantologie", som Derrida kalder det i *Spectres de Marx*, ud fra det franske verbum "hanter" (engelsk: haunt), som betyder hjem søge. "Hantologie" er et homofont alternativ til "ontologie", og spøgelseslæren udgør et alternativ til værenslæren fordi spøgelset forstyrrer skellet mellem væren og ikke-væren; fordi det underminerer forestillingen om en med sig selv identisk nærværen ved at gennemtrænge nuet med en tvetydig værensform og en anden tid. Dekonstruktionen har altid været en sådan dekonstruktion af selvnærværet, men først den sene Derrida gør "hauntology" til et begreb og spøgelset til dets emblem.

At lære at leve er at lære at leve med spøgelse, skriver Derrida i *Spectres de Marx*. Og han gør det klart at det "at leve med spøgelse" ikke bare er en privatsag der handler om at leve med vores personlige spøgelse (vores egen døde far eller mor eller hvem det måtte være), men også en politisk sag der handler om at leve med historiens spøgelse: "Og denne væren-med spøgelse ville også, men ikke kun, være en erindringens, arvens og generationernes politik" (Derrida 1993, 15). De konkrete historiske spøgelse der flygtigt påkaldes i Derridas tekst, er spøgelse fra de nazistiske udryddelseslejre. En påkaldelse der gør det tydeligt at dekonstruktionens opmærksomhed på andre stemmer i teksten aldrig bare har været en finurlig sproglig, men også en opmærksomhed på de stemmer som historien med vold har gjort tavse.

"What! Has this thing appeared again tonight?" udbryder Horatio i første scene af *Hamlet*, da Marcellus fortæller at han igen har set spøgelset. Og det er også det Derrida udbryder når Fukuyama erklærer historien død. Skal dette spøgelse nu hives frem igen, det spøgelse der kaldes "historiens død"? Derrida bruger i *Spectres de Marx* en del af sin skriveenergi på at mane dette spøgelse i jorden, eller vise at det netop er en genganger, en gammel nyhed (ikke at forveksle med den simultantitet af nyhed og genkomst som kendetegner det messianske genfærd). Denne 'falske' genganger, "historiens død", er en måde at lukke sig for det 'sande' spøgelse på ved at lukke sig inde i en selvtilstrækkelig nutid der hverken lader sig invadere af fortidens eller fremtidens spøgelse. Den forestilling om en selvidentisk nutid som spøgelset undergraver, er ikke bare den ontologiske illusion om en selvnærværende væren,

men også specifikt historisk 1990'ernes illusion om at være hinsides historien. Det er, som Frederic Jameson formulerer det i sin artikel om Derridas spøgelsesbog, "selve senkapitalismen som ontologi":

“ A present that has already triumphantly exorcized all of its ghosts and believes itself to be without a past and without spectrality, late capitalism itself as ontology, the pure presence of the world-market system freed from all errors of human history and previous social formations, including the ghost of Marx himself. (Jameson 1999, 59)

Spøgelset der hjemsøger nutiden og underminerer forestillingen om det rene nærvær, er tegn på at tiden er "Out of joint", som Hamlet klager da han er blevet forstyrret af spøgelsesets og dets tidender. Det får ham til ligefrem at forbande sin egen fødsel: "The time is out of joint, oh cursed spite, that ever I was born to set it right" (I, 5, v. 196). Her ligger Hamlet ifølge Derrida under for en ontologisk forestilling om at tiden overhovedet kan "stilles rigtigt", bringes i overensstemmelse med sig selv, og dét gennem en hævnakt. Hermed abonnerer Hamlet på Heideggers etymologiske definition af retfærdighed som "dike", der betyder "fuge" eller "sammenføring"; en etymologi Derrida dekonstruerer ved at insistere på disjunktionens etik. Når etik ikke er hævn, men åbenhed for den anden, betinges den af at tiden (altid) er ude af sine fuger; at den ikke er i overensstemmelse med sig selv, men gennemtrukket af den andethed vi må åbne os for. At tiden er ude af sine fuger er for Derrida ikke en beklagelig undtagelsestilstand som skal afhjælpes gennem hævnende retfærdighedstørst, men tidens generelle tilstand som er selve den andens mulighed: "Er disjunktionen ikke selve muligheden for den anden?" (Derrida 1993, 48).

Spøgelset fra fremtid og fortid

Derridas spøgelse er ikke bare et genfærd af fortiden, men også af fremtiden. Han påpeger at Marx og Engels' spøgelse kommer fra fremtiden: Da de i 1848 skrev om det kommunistiske spøgelse der gik gennem Europa, var det et spøgelse der skulle gå gennem Europa, et spøgelse af fremtiden. I 1993, hvor Derrida skriver *Spectres de Marx*, er dette kommunistiske spøgelse et spøgelse fra fortiden, og Derridas projekt kan ses som en genåbning af fremtidens dimension i spøgelseset; en nægtelse af at stede kommunismens spøgelse til hvile såvel som af at forlene det med nostalgi. Spøgelset husker os på fortiden, men på en højst unostalgisk måde.

Spøgelsesets dobbelte tidslighed af fortid og fremtid er også udtrykt i Derridas forestilling om spøgelseset som en gæst der vækker sorg. "Der er et særligt slægtskab mellem gæstfrihed og sorg" skriver Derrida i "En vis umulig mulighed for at sige begivenheden" (Derrida 2009: 19), under henvisning til et gammelt mexicansk ritual, hvor kvinderne i huset skulle græde ved gæstens ankomst. Men hvorfor dog? Hvorfor skal vi græde ved gæstens ankomst, hvad har sorg og gæstfrihed med hinanden at gøre? Jo, ifølge Derridas tekst kan vi kun tage imod det nye som en genkomst, eller mod gæsten som et genfærd: "det ankommedes ankomst – eller ankomsten af begivenhedens ophav – [...] kan [kun] modtages som tilbagevenden, genkomst,

spektralt gengangeri” (18). Det har at gøre med begivenhedens temporalitet, som på én gang er singularitet og gentagelse: “Jeg modtager, hvilket vil sige: ‘Jeg lover at modtage dig igen.’ Hvis jeg modtager en med ordene: ‘okay, lad gå for denne gang, men...’, holder den ikke” (19).

Genfærdet er den sande gæst, kunne man også sige. Et genfærd er det der går igen – ikke bare som en gentagelse af sin fortidige eksistens, men også (snarere?) igen og igen; har spøgelseset én gang vist sig, ved vi at det vil vise sig igen (og selv i første scene af *Hamlet* viser spøgelseset sig ikke for første gang, men igen: *What! Has this thing appeared again tonight?*, v. 24). Genfærdet er ikke bare et ekko af fortiden, men også af fremtiden. Genfærdet er den hvis ankomst vi slet ikke venter, men som vi genkender når han kommer (Messias...).

(Der er for mig noget bevægende ved denne forestilling om genfærdet som den sande gæst. Da jeg af Derridas tekst modtog budskabet om at gæsten er genfærdet, græd jeg. Som om også dette budskab var et genfærd der kom til mig som noget nyt).

Når faderspøgelseset i *Hamlet* træder frem for vagterne, er det lige så chokerende nyt, som det er gensynet med noget gammelt. Han er en gentagelse af sig selv – men han er også noget andet, noget nyt. Selve spektraliteten, selve uvisheden gør ham til noget nyt: Hvem er han? Er han levende eller død? Og ikke mindst: Hvad vil han?

Genfærdet er den sande gæst. Eller: Den sande gæstfrihed er at kunne modtage spøgelseset. Fordi den åbenhed for den anden, som gæstfriheden er, har sit radikale udtryk i åbenheden for spøgelseset. Anderledes sagt: Genfærdet er en radikal figur for “den anden”; den der ikke bare kommer fra et andet sted, men også fra en anden tid. Den der ryster de kategorier, vi forstår os selv og verden i, ikke mindst den kategorielle, ontologiske skelnen mellem væren og ikke-væren.

Et bevægende eksempel fra den danske samtidslitteratur på gæsten-som-genfærd finder vi i Pablo Lambías’ *Et ukendt barn*, da forfatterjeget i romanens slutning hjembringer en lille kiste med et af de tyske flygtningebørn der døde i 1945 og ligger navnløse begravet på Vestre Kirkegård. Da han åbner kisten i selskab med sine børn, kommer et lille barn frem som de tager gæstfrit imod, og som synes at rumme en mulighed for en omgang med ikke bare den traumatiske krigshistorie, men også forfatterjegets private traumatiske skilsmissehistorie, hvorved fremtiden åbnes.

Når JD skriver om gæsten der skal sørges over; om den der kommer når vi ikke venter ham; om den der er et ekko ikke bare af fortiden, men også af fremtiden, er det det andet genkommende monogram fra min studietid begynder at melde sig: JC, Jesus Christ. Eller rettere: den Messias som de kristne mente JC var, men som jøderne (og JD og Benjamin) stadig venter på. Derridas spøgelse har en sådan messiansk kvalitet.

Spøgelseset som henvendelse

Vendingen fra ontologi til “hauntology” er også en vending fra ontologi til etik; den vending vi kender fra Levinas, som den sene Derrida hyppigt citerer. Hvad angår spøgelsesets figur bliver denne vending en vending fra at spørge til dets væren (findes

det eller findes det ikke?) til slet og ret at føle sig adresseret af det, uafhængigt af dets værensstatus. Det vigtige er ikke om spøgelse eksisterer, men at det insisterer (som jeg andetsteds har skrevet det om det ubevidste, Rösing, 99). Det vigtige er hverken om spøgelse er eller *hvad* det er (“man skal ikke forhaste sig med at bestemme spøgelse som jeget, subjektet, personen, bevidstheden, ånden” skriver Derrida, Derrida 1993, 27).

I en vis forstand er det sådan jeg bedst forstår Derridas spøgelse: som ren henvendelse, for det er selve det *at* spøgelse henvender sig, der udgør dets fordring, ikke *hvad* det henvender sig om. Det etiske ansvar, at stå til svare for spøgelse, er ikke at svare på dets konkrete fordring (som kan være et budskab om hævn, jf. faderspøgelse i *Hamlet*), men at være åben for det som noget fremmed og tvetydigt (netop hinsides det entydige budskab, fx om hævn).

Hvis den etiske fordring er at åbne sig for den anden som henvendelse, snarere end for den andens udtalte budskab, så nærmer vi os dér hvor det er muligt at se den dekonstruktive læsepraksis som et svar på denne fordring. Så bliver det muligt at tænke sig dekonstruktøren som den der åbner sig for tekstens mærkværdige spøgelsesstemme (bebor ikke enhver forfatter sin tekst som en slags spøgelse?) ved at tage imod den henvendelse som ikke ligger i dens semantik, men i dens retorik.

En sådan forestilling om dekonstruktionens etik som en læsningens etik finder man hos Hillis Miller i *The Ethics of Reading* (og dermed kronologisk før den sene Derrida; bogen kom i 1987). Læsningens etik er for Hillis Miller slet og ret det at man som læser “udsætter sig for tekstens ulæselighed”. Og det er jo en trøsterig tanke når man som forsker sidder og kæmper med Derridas ulæselige tekster (om end den sene Derridas lettere lader sig læse end den tidlige). Seriøst: Det er en trøsterig tanke (om end man måske ikke skal tage det helt seriøst når Hillis Miller lover os “that the millennium would come if all men and women were to become good readers in de Man’s sense”, Hillis Miller, 58). Og en vigtig tanke, tror jeg: at læsningen ikke skal forsøge at gøre det ulæselige læseligt; at al litteratur som fortjener dette navn til en vis grad er “ulæselig”, det vil sige aldrig lader sig læse fuldt ud; at den litteraturkritiske og litteraturvidenskabelige forsker må og skal fortvivle over i hvor ringe grad hun egentlig er i stand til at læse det hun forsøger at læse. Og denne fortvivlelse melder sig netop når man ikke lader sig nøje med at læse teksten på dens mest udtalte semantiske niveau (tekstens “sagte”), men forsøger at kvalificere den måde teksten henvender sig på: dens form, dens stemme, dens “sigen”.

Hvis læsningens etik er at møde den henvendelse der ligger i tekstens “sigen” frem for at lytte til dens “sagte”, mødes læsningens etik med Levinas’ etik. Som Simon Critchley skriver i *The Ethics of Deconstruction* (1992/1999), knytter Levinas i *Autrement qu’être* etikken til “sigen” (“Le Dire”), mens “det sagte” knyttes til ontologien: “Levinas is preoccupied with the possibility of an ethical form of language, the Saying (*le Dire*), which would be irreducible to the ontological language of the Said (*le Dit*).” Denne “sigen”, denne sprogets etiske dimension, knyttes endvidere til netop

henvendelsen: “the fact that these words are being addressed to an interlocutor” (Critchley, 7). Dér hvor sproget henvender sig, er i dets sigen, ikke i dets sagte.

Hvis spøgelse er henvendelse, og hvis vores etiske ansvar over for spøgelse er at åbne os for denne henvendelse, så skal vi altså åbne os for spøgelse “sigen” frem for det det siger. Og her er det så man kan begynde at tænke at den gode Hamlet måske havde travlt med at lytte til HVAD spøgelse sagde. Og at denne lytten til det sagte i spøgelse tale netop følges med en alt for stor optagethed af spøgelse ontologiske status. Hamlets berømteste motto “to be or not to be” er ren ontologi. Og det er netop for så vidt han regner spøgelse for “værende” (værende hér og nu, værende identisk med gamle Hamlet), at han tager dets budskab bogstaveligt: “Revenge this foul and most unnatural murder”.

I min Hamlet-læsning i *Autoritetens genkomst* (Rösing, 108-134) har jeg forsøgt at vise hvad der sker hvis man læser faderspøgelse ikke som allegori på overjeg’et, men som allegori på det ubevidste. Det ubevidste her forstået i lacaniansk forstand, som noget der, så vidt jeg kan se, strukturelt minder ret meget om den “andethed” Derrida gør spøgelse til allegori på: den andethed der insisterende henvender sig til os, fra en anden tid og et uvist sted, med alt andet end entydige budskaber. Hvis vi forstår spøgelse som denne andethed, skal vi vare os for at afkode et entydigt budskab om hævn af dets tale og i stedet rette vores opmærksomhed mod den “sigen” der er i Shakespeares tekst, mod de dimensioner af sproget (figurerne, mønstrene, klangene) der ifølge den dekonstruktive læsnings etik er dér hvor “den anden” henvender sig; dér hvor den anden hjem søger teksten; dér hvor vi møder den anden som henvendelse.

En sådan opmærksomhed finder man hos litteraten Margaret Ferguson der har leveret en overbevisende dekonstruktiv læsning af *Hamlet*. Ved netop at rette sin opmærksomhed mod tekstens “sigen” viser Ferguson hvordan Hamlet træder op på scenen med en retorik der “adskiller hvad Claudius har sammenføjet” ved, bl.a. gennem ordspil og homofoni, at insistere på subtile forskelle dér hvor Claudius, gennem syntaktiske, stilistiske og klanglige figurer, syntetiserer grove modsætninger (Ferguson, 140; Rösing, 119). Den retoriske position Ferguson fremlæser (kaldet Hamlet), kan siges at hengive sig til sproget som den subtile kæde af forskel og forskydning Derrida kalder “différance”. Men ak, over for denne “différance” står en anden retorisk position (også kaldet Hamlet) der har antitesen som sin yndlingsfigur, kulminerende med den store ontologiske antitese: “To be or not to be”. Dér hvor différance og Derrida og spøgelse figur insisterer på at være hele tiden gennemtrækkes af ikke-væren, sætter den ontologiske antitese skarpe skel.

Fergusons dekonstruktive Hamlet-læsning, hendes opmærksomhed på tekstens “sigen” frem for dens “sagte”, åbner for en ny forståelse af Hamlets problem, som ikke længere er dét at han tøver med at udføre spøgelse ordre eller at han taler i stedet for at handle (denne udbredte tolkning er til alle tider blevet modsagt af stykkets plot, hvor Hamlet faktisk dræber fire mennesker alt imens han taler om sin hand-

lingslammelse...). Hamlets problem er snarere at han ikke (eller i hvert fald kun i én af sine retoriske skikkelser) kan finde sig til rette med en væren der gennemtrænges af ikke-væren; et liv der gennemtrænges af død. Ved at bekæmpe Claudius' falske syntese med antitesens skarpe skel i stedet for (som da han først træder op på scenen) med den subtile forskel-ighed ender Hamlet paradoksalt nok i den helt store incestuøse syntese: Det sværd der skulle genindføre de grænser som brodermorderen og søsterboleren Claudius har violeret, bliver redskabet for det store incestuøse gruppeorgie af et mord i stykkets slutscene. Strukturelt anskuet er Hamlets problem at han vælger at bekæmpe den falske syntese med antitesen (der slår om i sin incestuøse modsætning) i stedet for med den *différance* som han ellers tegner sig så virtuost for når han er "den gale" Hamlet.

For Derrida er spøgelses allegori for den "différance", det gennemtræk af anden væren og anden tid i det nærværende som er alternativet til både antitesen (to be or not to be) og den falske syntese (incesten). Men det kræver altså at spøgelses forstås som en henvendelse der ikke er noget entydigt bud.

I *Spectres de Marx* (som i *Hamlet*) bliver spørgsmålet om spøgelses henvendelse hurtigt til et spørgsmål om hvordan man skal henvende sig til spøgelses, som om der er et næsten sammenfald mellem at åbne sig for henvendelsen og selv at henvende sig. Urformen for "henvendelse" bliver den henvendelse som er et svar på spøgelses henvendelse. *Spectres de Marx* begynder med en henvendelse: en eller anden henvender sig til en anden for at få at vide hvordan man skal leve: "En eller anden, du eller jeg, træder frem og siger: jeg ville gerne endelig lære at leve" (Derrida 1993, 13). I de derpå følgende refleksioner diskuteres "henvendelsen" imidlertid som det mulige svar på denne første henvendelse; som læremesteren der henvender sig til sin elev for at lære ham at leve. Men en sådan henvendelse "fra far til søn, fra mester til lærling eller fra herre til slave" kvalificeres som et voldeligt "kommandosprog", "irreversibelt og dissymetrisk" (Derrida 1993, 13). Jeg kan ikke lade være med at læse denne kritik af mesterlæren som et lille snert til den Levinas hvis etik Derrida ellers overtager, men som lader overleveringen fra mester til elev spille en vigtig rolle i sin etik. Frem for at lade sig belære af en mester skal man lade sig belære af et spøgelse: "At leve", skriver Derrida, "kan kun læres af den anden og af døden", "af den anden på dødens rand" (14). Når *Hamlets* faderspøgelse kort efter gør sin entré (sin genkomst) i Derridas tekst, forstås vi således at vi ikke skal forstå dets henvendelse som en kommando, eller rettere sagt: at vi kun kan lære noget af det hvis vi ikke forstår det som en kommandant.

For Derrida er henvendelsen til spøgelses betingelsen for al henvendelse overhovedet. Da han er færdig med at grine ad Marcellus' naive opfordring til Horatio ("Speak to it, Horatio, thou art a scholar"), forsøger han at redde Marcellus' ære ved at foreslå at han måske hentyder til en anden slags "scholar", en "scholar-to-come" som ikke bare ville vide hvordan man skal tale til spøgelses, men også forstå at en sådan henvendelse betinger al henvendelse overhovedet: "Han ville vide at en sådan henvendelse ikke alene allerede er mulig, men at den til alle tider, som sådan, har

betinget henvendelsen i almenhed” (Derrida 1993, 34). Og ret i dette øjeblik går et andet spøgelse igen i Derridas tekst: spøgelset fra de første linjer af det kommunistiske manifest (“Der går et spøgelse gennem Europa – kommunismens spøgelse”), hvilket giver os fornemmelsen af at den fremtidige lærde, den “scholar-to-come” som Marcellus venter på, er Marx.

Marx er naturligvis, ved siden af *Hamlets* faderspøgelse, det vigtige spøgelse i *Spectres de Marx*, der ikke mindst har det som sit projekt at holde Marx levende i en angiveligt post-kommunistisk æra. Eller måske snarere: at holde ham udød, at fastholde ham som et spøgelse med en henvendelse til os og vise hvordan han selv var én der forstod at svare på den henvendelse som udgik fra spøgelse, fra kapitalismens ofre (også selv om hans materialisme også, for Derrida, gjorde ham til for meget af en *ghost buster*, som i den henseende sad fast i ontologiens hængedynd snarere end åbnede sig for spøgelse).

Men hvordan kan spøgelsets henvendelse betinge henvendelsen overhovedet? Er det fordi enhver henvendelse er en henvendelse til den anden (i den anden) fra den anden i mig selv? Er det fordi enhver henvendelse, for så vidt den har fortjent dette navn (og altså ikke er et påbud, en kommando eller en selvspejling), er betinget af at jeg føler mig adresseret af en andethed som gennemtrækker mit nærvær og min identitet?

Spøgelset som den anden/ Har spøgelset et ansigt?

Hvis spøgelset er en slægtning til Levinas’ “Anden”, må man spørge: Har spøgelset et ansigt? For Levinas er ansigtet den Andens emblem; den Andens henvendelse og tilsynekomst finder sted i kraft af ansigtet. Når vi er *face to face* med *Hamlets* faderspøgelse, ser vi imidlertid ikke et ansigt, men – et visir. Kun når visiret løftes, kan vi få et glimt af ansigtet: “*Hamlet: Then saw you not his face? Horatio: O yes, my Lord, he wore his Beaver up*” (I, 2, v.229).

For Derrida handler denne ‘visir-effekt’ om den der kan se uden selv at være synlig; om et blik der er der før dig og uberørt af dit eget. Selv når visiret løftes, minder det os ifølge Derrida om sin bærers fundamentale usynlighed; at han er den der kan se uden at ses.

I denne forestilling er der, som i så meget af den sene Derrida, en mindelse om Walter Benjamin. Den der altid har set dig, før eller uden at du ser ham, minder mig om en figur hos Benjamin, som måske også kunne betragtes som en slags Derridask spøgelse: Den pukkelryggede mandsling fra *Berliner Kindheit*. Han er den der altid kommer før barnet (“*zuvorkommend stellte er sich in das Weg*”); han er den hvis blik (som et blik både fra fremtid og fortid) bestandigt venter på barnet; han er den der er krumbøjet af fortid; han er den der har en svært afkodelig fordring eller henvendelse som kan handle om at erindre fortidens byrde og lette fremtidens.

Hvis jeg skulle iscenesætte *Hamlet*, ville jeg lade visiret forblive lukket. Spøgelsets angivelige ansigt forekommer mig at være en fælde. Det skal garantere at gamle

Hamlet er identisk, både med sig selv og med den unge Hamlet (spøgelset er lige så lig den gamle Hamlet “as thou art to thy selfe”, siger Horatio). Hvis vi skal hinsides disse forestillinger om det selvidentiske, skal vi hinsides ansigtet. Når vi møder den anden som ansigt, møder vi ham ikke som den anden, men som den samme, for så vidt som ansigtet forbliver en genkendelig projektionsflade, et spejl. Som Slavoj Žižek fortæller os, er den radikale anden ansigtsløs. Kun ansigtsløs kan spøgelset træde ind i den hær af spøgelse der hjem søger Europas historie, og blive en slægtning til sådanne genfærd som nazi-lejrenes ansigtsløse, ikke-menneskelige *Muselmänner*.

Spøgelset som begivenhed

Gæsten som genfærd hører til begivenhedens orden. Eller: Begivenhedens kvalitet er spektral. Det siger Derrida i “En vis umulig mulighed for at sige begivenheden”. I kort begreb: Derridas spøgelse er en begivenhed. For begivenheden (for spøgelset som begivenhed) gælder at den er det umulige der bliver muligt, dvs. at den radikalt bryder med enhver horisont. Deraf også begivenhedens vertikalitet: den er det der falder ned ‘fra det høje’, siger Derrida, men understreger at dette ‘høje’ ikke har noget med en ‘Gud fader i det høje’ at gøre (Derrida 2009, 18). Hvis begivenheden indtræffer (hvis den er blevet mulig), vil den fortsat “hjem søges” af sin umulighed. Tilgivelsen og gaven er begivenheder og således umulige. Tilgivelsen indtræffer kun dér hvor det er umuligt at tilgive (at tilgive Auschwitz er umuligt). Og en gave kan man kun give når man ikke har noget at give.

Med Derridas definition af gaven som begivenhed nærmer vi os stærkt Lacans definition af kærligheden: at give noget man ikke har – med Lacans tilføjelse: til nogen der ikke vil have det... Spørgsmålet er om spøgelset også kan ses som en sådan kærlighedens gave: kan eksempelvis faderspøgelset i *Hamlet* tænkes at give noget det ikke har, til nogen der ikke vil have det? Måske, ja, som negativet af Shakespeares *Hamlet*: Så længe det faderspøgelset har, er hævnbudskabet, og i den udstrækning Hamlet tager imod det, er der ingen gave eller kærlighed, ingen begivenhed. Hvis Hamlet derimod kunne have taget imod selve det fra spøgelset at det ikke har noget bestemt at give (men hvem vil have sådan en gave?), så kunne han have mødt det med den lydhørhed for henvendelsen som ikke er adlydelsen af en kommando. Så kunne der have været kærlighed som gave som begivenhed.

Selv vil jeg selvfølgelig helst tænke denne kærlighedens udeblevne gave ind i Hamlets forhold til Ofelia: Hvis Ofelia havde kunnet give Hamlet den voksne kvindes begær (som hun ikke har, og som han ikke vil have), ville der have været kærlighed (ville der have været gave, ville det have været begivenhed). Sådant som det sker i Hitchcocks film *Rebecca*, da den nye Mrs. Winther i det øjeblik hendes mand er mistænkt for mord, giver ham det hede kys der gør hende til den modne kvinde hun ikke er, og som han ikke vil have.

Tiden er nu kommet til at rette os mod Claus Beck-Nielsen og spørge: Er han et spørgsmål? Lad os gå systematisk til værks i denne undersøgelse og pinde spørgsmålet ud i de underkategorier som ovenstående definition af spørgelset har opereret med:

Er Claus Beck-Nielsen hinsides ontologien?

Er Claus Beck-Nielsen en henvendelse?

Er Claus Beck-Nielsen et spørgsmål fra både fremtid og fortid?

Har Claus Beck-Nielsen et ansigt?

Er Claus Beck-Nielsen en begivenhed?

Undersøgelsen vil særligt koncentrere sig om det seneste Gesamtkunstwerk fra Das Beckwerk: Forestillingen *Det ny menneske*, som blev opført på Camp X i starten af 2009. Lad mig derfor begynde med i kort begreb at skitsere denne forestilling. Scenen er sat som det "laboratorium" hvor man de seneste otte år har arbejdet på at fremstille "det ny menneske" med "den navnløse" ("the artist-formerly-known-as-Claus") som forsøgsperson. Publikum modtages af den navnløse klædt i hvid kittel, og efter et ultrakort resumé af Beck-Nielsens historie (bryllup, siden cpr-løshed, siden skilsmisse/død), ledsaget af lysbilleder og mime, går eksperimentet i gang: Den kittelklædte tilkalder filosoffer og videnskabsmænd (Pygmalion, Sokrates, Paracelsus, Marx, Nick Bostrom; alle gestaltet af den navnløse, som video- eller båndoptagelser) for at få deres bud på hvordan man skaber et nyt menneske (et nietzscheansk overmenneske, et Agambensk ikke-menneske, et nanoteknisk trans-menneske...). Det udvikler sig til en farce af et filosofisk symposium, som afbrydes brutalt af en voldsom gestalt der toner frem i en musikvideo: en vred ung mand iklædt sort hættetrøje (igen spillet af den navnløse selv) der efterhånden træder ned fra lærredet og skyder de lærde. Derefter er scenen overladt til et vekselspil mellem den sorte skikkelse og den hvide: den unge mand der synger vrede, smukke sange, og den kittelklædte hvis henvendelse til publikum bliver stadig mere sentimental og stadig mere hånfuld.

Scenografien indlemmer publikum i scenens rum: I skrånende rækker sidder publikum for hver sin langside af scenegulvets smalle bane, hvor den navnløse agerer, gestikulerer, foredrager, synger vrængende hånsange og smukke ballader, danser, skifter ansigt og forklædning, i dialog med de fire vægge hvor fremtoninger på skærme og lærreder trækker korsets akser gennem rummet. Den ene akse trækkes af de to mindre skærme, hvorfra Marx og Sokrates toner frem; på den anden finder vi to store lærreder som dels lader den vrede unge mand tone frem i mægtig gestalt, dels ved hjælp af et lille videokamera bliver brugt til transmissioner i nærbillede af den agerendes krop: en blodprøvenål, der stikkes ind i armens hvide hud; en transmission fra den syngendes drøbel eller et nærbillede af hans øje. Rødt som blod, hvidt som hud – og sort som den vrede unge mands hættetrøje, sådan er farveholdningen i dette show. Rekvisterne er herudover enkle: en madras, en stol, en kasse på hjul (snart briks, snart bord, snart podium, snart kiste) – og så alle de vragstumper af den vestlige filosofis historie som Beckværket ynder at garnere sine kreationer med.

Er Claus Beck-Nielsen hinsides ontologien?

Der kan ikke herske nogen tvivl om at det er et projekt i Claus Beck-Nielsens værk (herefter kaldet Beckværket) at sætte sig ud over det ontologiske skel mellem væren og ikke-væren. I 2001 erklærede han sig for død og har siden opereret under firmanavnet Das Beckwerk. Den angiveligt sidste tid af hans liv kan man læse om i *Claus Beck-Nielsen (1963-2001) - en biografi* (2003), der fortæller historien om hvordan forfatteren forlod kone og datter og i to måneder vandrede rundt i byens gader som den hjem- og cpr-løse "Claus Nielsen", hvilket resulterede i den skilsmisse der for så vidt sammenfalder med forfatterens angivelige død. Den følgende bog *Selvudslettelser* (2002) skildrer hans liv som spøgelse umiddelbart efter Døden, som i bogen gør sig til hans følgesvend i skikkelse af en obskøn og nazi-inficeret tysker. Aha, spøgelseseseksistens! Ja, men forfatterens portræt af sig selv som spøgelse ejer ikke rigtigt samme kvaliteter som Derridas spøgelse. Først og fremmest forbliver det, i sin konsekvent grænseoverskridende fremfærd (der bl.a. omfatter den afdødes seksuelle omgang med sin egen spæde datter), *forudsigeligt* frem for at være det Derridaske spøgelses uventede tilsynskomst.

I *Det ny menneske* udfordrer Beck-Nielsen fortsat sin ontologiske status ved at synge om sig selv som sin egen dobbeltgænger ("Da jeg i en vis forstand har overlevet døden [...] da er jeg så at sige min egen dobbeltgænger") og ved at sætte sig i scene som ikke-mennesket, over-mennesket, efter-mennesket, trans-mennesket – alt sammen størrelser der, med reference til filosofi og moderne nanoteknologi, udfordrer ontologien og den klassiske humanisme.

Er Claus Beck-Nielsen et spøgelse fra både fremtid og fortid?

Spøgelsets dobbelte temporalitet, som en budbringer fra både fortid og fremtid, sættes også på spil hos Beckværket. I *Det ny menneske* handler det om at frembringe "fremtidens menneske" af Beck-Nielsens genfærd, men til hjælp kaldes fortidens spøgelser, herunder et af Derridas yndlings-spøgelser: Marx. Marx optræder endda i det udbredte moderne medium der af Derrida kvalificeres som "spektralt": som videooptagelse, projiceret på en skærm. Også de andre fortidsspøgelser der påkaldes for at give deres bud på "det ny menneske", er til stede som en slags "spektralt" nærvær: Sokrates er som Marx en video, Pygmalion er et ansigt projiceret på en pude der ligger på en piedestal, Paracelsus er en Nilfisk-støvsuger der gennem en båndoptagelse taler med den navnløse teknisk transformerede stemme, og Nick Bostrom (svensk-amerikansk transhumanismeforsker) repræsenteres af en stemme uden legeme.

Spøgelser? Jovist, men nok stadig ikke rigtigt i Derridas forstand. Gestalterne er mere spektakulære end egentlig spektrale; deres symposion er en grovkornet farce. Marx er en brovtende bayer der tyskmumler om proletarietets diktatur med en stemme der er ved at drukne i hår og skæg; Pygmalion er en fjollet gamling der laller på landlig dialekt, og Sokrates er en togaklædt bums med øl i sin Netto-pose og en lille dreng der bøjes ned i hans skød og giver ham udløsning mens han henført fremstammer sin monolog om det guddommeliges tilsynskomst.

På et andet plan må forestillingen dog siges at nærme sig spøgelsestidens dob-

belthed af fortid og fremtid. Overordnet er forestillingen (som Beckværket generelt) optaget af en Walter Benjamin'sk temporalitet, hvor det gælder om at redde fortidens drømme over i fremtiden som en gave til fortidens ofre. En temporalitet hvor spøgelse af fortiden, historiens ofre, også kommer til os fra en åben fremtid med fordringen om at denne fremtid kunne blive den tid hvor ofrenes lidelse lindres ved at deres drømme reddes. Når der i sangen "When the Sweatshop Boys Come Marching" synges om "the Chinese miners" og "the sweatshop boys" og "the AIDS sick" og "the favelas" der gør oprør, marcherer, fucker nationerne op og migrerer, ser man for sig det spøgelsestog af historiens ofre der kommer for at kræve en anden fremtid.

En af Walter Benjamins figurer for den dobbelte temporalitet af fortid og fremtid er "historiens engel", som er en genkommende figur (et spøgelse...) hos Beckværket og i *Det ny menneske* har lagt titel til en hel sang. "Historiens engel" er som bekendt den skikkelse Benjamin ser i Paul Klees maleri "Angelus Novus": englen der blæses baglæns ind i fremtiden af stormen fra paradiset, med et forfærdet ansigt der stirrer på fortiden; på den katastrofale ruinhob der for 'os' som har ansigtet vendt mod fremtiden, ligner en begivenhedskæde. Englen er fremtidens blik på fortiden; også den fortid der er vores nutid. Og englen har en frelsende mission: Den ville gerne standse og genopvække de døde og hele ruinerne, men forhindres af fremskridtets storm som blæser fra Paradis.

I *Det ny menneske* bliver historiens engel, som vi snart skal se det, en dobbelt figur af frelser og hævner.

Er Claus Beck-Nielsen en henvendelse?

Hvad vil han os, denne navnløse genganger? Vil han os noget, har han en henvendelse til os? Eller er hans henvendelse en ren og skær provokation, en grænseoverskridende hån af det pæne borgerskab, lige så gammel som avantgarden selv? Hvor jeg i tidligere momenter af Beckværket (mest udtalt i *Selvudslettelser*) har fundet mere provokation end egentlig henvendelse, må jeg sige at jeg i bogstaveligste forstand har følt mig tiltalt af de seneste værker. Romanen *Suverænen* (2008; om Nielsens og Rasmussens demokrati-aktion i USA op til valget 2004) fandt jeg yderst tiltalende, fordi den taler til mig fra en værkæstetisk tradition og giver mig oplevelsen af at i en tid hvor værk-begrebet er fuldstændig out og erstattet af alskens netværksformationer og happenings, kan "det nye", det der bryder med forventningshorisonten, lige pludselig være et romanværk – et spøgelse fra en højt besungen europæisk tradition. Og i forestillingen *Det ny menneske* kan man ikke andet end føle sig tiltalt af værkføreren. Fra han tager imod ved indgangen til teatersalen og giver hånd til hver eneste tilskuer (jeg fik endog personligt min hånds temperatur kommenteret: "nå, der har vi en anmelder med kolde hænder"), til han provokerende stikker mikrofonen op i ansigtet på flere af tilskuerne og med rødmalet mund planter dødens kys på en udvalgt tilskuers nøgne pande.

Men den tiltale vi oplever i *Det ny menneske*, pendler mellem den henvendelse som hos Derrida er spøgelse, og en henvendelse der snarere har karakter af vrængende hån. Mellem høflig, beleven tiltale og "Publikumsbeschimpfung". Mellem en insisterende aggression og en vrængende foragt.

Den insisterende, henvendte aggression over for den krænkende hån inkarneres af hver sin skikkelse i Beckværkets show. Aggressionen i den vrede, unge mand der med udpenslede referencer til både Zarathustra, Messias og den finske skolemorder Matti Saari trænger sig på i den larmende smukke musikvideo og afbryder de lærdes samtale. Hånen i skikkelse af den kittelklædte laborants sidste metamorfose, hvor han med hvid sminke og læberødt maler sig et Pierrot-ansigt og grimasserende går til angreb på publikum: tager kvinder på brysterne og mænd i skridtet; henvender sig til en udvalgt tilskuer med beskeden: "Du skal dø" og planter sine læbers aftryk i tilskuerens pande som et vrængende Kains-mærke.

I den meta-monolog som indrammer showet, priser hin kittelklædte teatret som demokratiets urscene; som det eneste offentlige rum vi har tilbage, hvor vi samles fysisk nærværende i et fællesskab – en appel til tilskuerne om at betragte sig som demokratiets borgere med hver deres stemme. Men nu har teatret aldrig været det forum hvor den enkelte har opladt sin stemme, så naturligvis transformeres tilskuerne til "den tavse majoritet", og tavsheden bliver pinlig når den syngende kittelklædte stikker mikrofonen op i næsen på udvalgte tilskuere som lægger tavse, forlegne ansigter til sangens båndoptagne fortsættelse. Vi begynder at føle os som et pinligt, fysisk nærvær – mere krop end borger. Det bliver selvfølgelig på den ene side en raffineret meta-tematisering af vor tids filosofiske spørgsmål om hvorvidt vi er borgere eller kroppe – hvorvidt vi er individer med egen ret og stemme eller fysisk, manipulerbar biomasse. På den anden side bliver det også en ubehagelig krænkelse; en tiltale der ikke går i hverken aggressiv eller kærlig dialog, men bare håner og dermed lukker sig om sig selv. Det bliver ikke længere forestillingens forsøgsperson der gestalter den blottede udsathed (med Agambens begreb: "det nøgne liv"), det bliver publikum. Eller anderledes sagt: Publikum bliver forsøgspersonen.

Anderledes med den vrede unge mands henvendelse. Den sang han gør sin entrée med, er den der hedder "Historiens engel", og her annoncerer han sig som en blanding af spøgelse, Kristus, Messias, frelser og hævner, ja sådan set også et forvrænget, senkapitalistisk genfærd af Marx, for så vidt som han synger: "Proletariat i alle lande går på facebook og forener sig". På musikvideoen mødes alle disse skikkelser i et insisterende show af kød og blod og rødt og sort: den vrede unge mand går aggressivt ombord i supermarkedets disk med plastpakket kød og poserer som den korsfæstede foran en stor, rød udsalgsplakat. Det kan måske lyde vulgært, men bliver faktisk, sammen med den både voldsomme og ømme sang, et bevægende billede på den desperate aggression så vel som det lidende håb om frelse der kan vokse ud af en trøstesløs indkøbscenter-virkelighed.

I de mest intense af den vrede unge mands sange opstår der en inderlig, direkte henvendelse af de mest iskolde ord. Det gælder sangen "Saint Anthony is Here" hvor refrænet "to die to die to die" umærkeligt glider over i dansk og henvendelsens singulære pronomen: "til dig til dig til dig: alene til dig til dig til dig jeg synger alene til dig til dig". Og det gælder den afsluttende sang, "I need human arms", hvor "arms" forvandles fra våben til "arme" i takt med at "I need hu-hu-hu-man arms around me" forvandles til "I need you-you-you". I dette næsten-sammenfald af aggression og ømhed indtræffer den slags henvendelse man ikke kan lade være med at føle sig adresseret af.

I den unge mands skikkelse forekommer der mig at finde en egentlig henvendelse sted, som gør ham værdig til at kalde sig spøgelse; en henvendelse som er højst tvetydig og som pendler mellem frelser og hævner, Messias og massemander.

Har Claus Beck-Nielsen et ansigt?

Som jeg forstår Beckværket befinder det sig i en dialektik hvor den absolutte ansigtsløshed falder sammen med det absolutte ansigt. I *Det ny menneske* bevæger den vrede unge mand sig mellem at have sit ansigt skjult af hættten og blotte det i en skønhed som går lige i maven, mens Pierrot-skikkelsen henvender sig til os med en sminket grimasse der krænker. I en videoprojektion midt i forestillingen udfører den navnløse et radikalt ansigtstab: mens han ligger på forsøgsbriksen projiceres hans ansigt op på en af de store lærreder og transformeres i en computeranimation til en lang række andre ansigter: Andy Warhols, Willem Defoes, Karen Blixens, Mahatma Gandhis, bin Ladens, Thomas Skade-Rasmussen Strøbechs...

Beckværkets navnløse performer placerer sig et fascinerende sted mellem ansigt og ansigtsløs. Han er så meget ansigt at han er ansigtsløs. Eller han er så ansigtsløs at han er lutter ansigt. Med sin konsekvente bestræbelse på at eliminere sig selv, både som borger og krop, har han skabt sig et ansigt som på den ene side er i proto-plastisk transformation, på den anden side skærer sig skarpt og uforglemmeligt ind i sin beskuer.

Er Claus Beck-Nielsen en begivenhed?

Det er så den sidste og sværeste spøgelsesprøve. Et sted i "En vis umulig mulighed for at sige begivenheden" sætter Derrida begivenheden i fremtids fortid: "il y'aura eu de l'événement" – der vil have været begivenhed. Han taler her om selve den igangværende konference, hvor han holder foredraget "En vis umulig mulighed for at sige begivenheden", og pointen er den at "jeg kan herom sige, at det, der sker her, i det omfang det var uforudsigeligt – uforudset for mig, vi har i vid udstrækning improviseret – det er, at en begivenhed har fundet sted" (Derrida 2009: 22). Hermed sætter Derrida begivenheden i samme grammatiske tid som Alain Badiou gør det; for Badiou er begivenhedens temporalitet netop fremtids fortid, dvs. vi vil aldrig nogensinde kunne sige om noget mens det udspiller sig, at "dette er en begivenhed"; det kan først afgøres fra fremtidens perspektiv, i tilbageblik. (I en vis forstand er det denne temporalitet Beck-Nielsen installerer i starten af *Selvmondsaktionen*, hvor den efterfølgende reportage fra Nielsens og Rasmussens demokrati-aktion præsenteres som fortidige dokumenter af en stemme der angiveligt befinder sig i fremtiden).

At sætte begivenheden i fortids fremtid er om ikke andet en modgift til den event-kultur vi lever i, der kan siges at have usurperet begivenhedens begreb og forvandlet det til det evigt sammes genkomst forklædt som det nye (den temporalitet Walter Benjamin i *Passageværket* tillægger *moden*; igen ikke at forveksle med spøgelsesets sammenfald af nyhed og genkomst). Hvis der skal have været begivenhed, skal der ifølge Derrida have været noget der har brudt med den eksisterende forventningshorisont. Og her må man sige at elementer i Beckværket har været me-

get forudsigelige inden for en grænseoverskridelsens æstetik, mens dér hvor der for mig at se er begivenhed (eller rettere: måske vil have været begivenhed) i værket, er dér hvor grænseoverskridelsens imperativ overskrides. Jeg kan ikke lade være med at opleve den vrede unge mand i *Det ny menneske* som sådan et moment; som én der faktisk kan bære at gøstaltas som en Kristus, vor kulturs emblem på den begivenhed der sætter skellet mellem et “før” og et “efter”. Som i sandhed et spøgelse.

Litteratur

Beck-Nielsen, Claus (2003): *Claus Beck-Nielsen (1963-2001) - en biografi*, København: Gyldendal.

Beck-Nielsen, Claus (2002): *Selvudsøttelser*, København: Gyldendal.

Critchley, Simon (1999): *The Ethics of Deconstruction*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Das Beckwerk (2008): *Suverænen*, København: Gyldendal.

Das Beckwerk (2009): *Det ny menneske. En overmenneskelig opera*. Med: Den navnløse fra Das Beckwerk. Tekst og iscenesættelse: Das Beckwerk. Musik: Bjørn Svin, Henrik Sundh og Claus Beck-Nielsen Memorial. Scenografi: Maja Ravn. Video: Helle Lyshøj. Teater Camp X, Aveny. 21. Januar – 14. Februar 2009.

Derrida, Jacques (1993): *Spectres de Marx*, Paris: Galilée.

Derrida, Jacques (2003): “Dire l'événement”, i Derrida, Gad, Soussana (red.): *Dire l'événement, est-ce possible?*, Paris: L' Harmattan, 79-112.

Derrida, Jacques (2009) : “En vis umulig mulighed for at sige begivenheden”, i *Passage*, nr. 61.

Ferguson, Margaret W. (1995): “Hamlet: letters and spirits”, i David Scott Kastan (red.): *Critical Essays on Shakespeare's Hamlet*, New York: G. K. Hall & co.

Jameson, Fredric (1999): “Marx's Purlained Letter”, i Michael Sprinker (red.): *Ghostly Demarcations*, London/New York: Verso, 26-67.

Levinas, Emmanuel (1974): *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Hague: Martinus Nijhoff.

Miller, J. Hillis (1987): *The Ethics of Reading*, New York: Columbia University Press.

Rösing, Lilian Munk (2007): *Autoritetens genkomst*, København: Tiderne Skifter.

