

Ødipus vor samtidige

Christoph Menkes tragedieteori i perspektiv

Af Christian Dahl

Med det tragiske drama begynder ikke blot Vestens teaterhistorie, men også en lang og meget vidtforgrenet kritisk refleksion over tragediens nødvendighed og væsen. Hvad er det særlige ved denne kunstart, som ikke blot har fængslet tusindtallige tilskuerskarer i oldtidens teatre, men også adskillige af filosofihistoriens hovedskikkelser? En af de mest vedholdende forklaringer på, hvad der er det særlige ved tragedien, er, at vi lærer noget ved at betragte andres lidelse i teatret. Allerede sofisten Gorgias bemærker at den poetiske fremstilling af andres lidelse skaber en særlig form for sjælelig erfaring. Lige siden Gorgias har et tilbagevendende spørgsmål for mange filosoffer været, om tragedien giver anledning til en særlig form for indsigt eller refleksion, som uden den ikke er mulig. Tragedien er som en sten i skoen på den filosofiske fornuft: vanskelig at begribe som fornuft, men endnu vanskeligere at afvise som ufornuft. Denne ambivalens er så fundamental, at den endnu bestemmer, hvordan vi studerer tragedier i dag. Hvad enten vi gør det som filosoffer eller ej.

Når betingelserne for denne ambivalens forandres filosofisk, har det derfor også relevans for ikke-filosoffer som jeg selv. Og en sådan forandring er netop hensigten med den tyske filosof Christoph Menkes tragedieteoritiske afhandling *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Spiel und Urteil* (2005). Her forsøger Menke at relancere tragedien som en særlig, irreducibel refleksionsform, idet han gør op med en række fastgroede forestillinger om, hvad en tragedie er. Et af de vigtigste opgør i *Die Gegenwart der Tragödie* fremgår allerede af bogens titel, som insisterer på tragediens nærvær og samtidighed. Dette opgør retter sig mod en udbredt og måske ligefrem dominerende tilbøjelighed i det moderne til at anskue tragedien som en overstået eller usamtidig kunstform.

Det uden tvivl mest indflydelsesrige argument mod tragediens samtidighed finder man hos G.W.F. Hegel, som i *Phänomenologie des Geistes* (1807) foretager en fortættet historiefilosofisk analyse af Sofokles' *Antigone*, der udlægges som en nødvendig og uundgåelig konflikt mellem to ligeberettigede, men ufuldstændige retsprincipper, hvis legitimitet begge er normativt forankrede. Det ene princip forbinder sig til familien og individet (det private), det andet til staten (det offentlige). Ifølge Hegel ophæves muligheden for tragiske sammenstød mellem individet og almenheden imidlertid med indstiftelsen af retsstaten.¹ Retsstaten har nemlig til forskel fra polis ikke værdifællesskabet som sit grundlag. I stedet er den forankret i en procedural fornuft, der forhindrer den slags normative selvmodsigelser, tragedielitteraturen er rig på, hvor handlinger på én gang fremstår moralsk nødvendige og forbryderiske.²

Denne argumentation flugter med en grundantagelse i Oplysningens historiefilosofi: at modernitetens historie er en fortælling, hvor mennesket, idet det fortrænger skæbnetroen

som ufornuft, vinder sin frihed. I det moderne projekt er der derfor ikke plads til en kunstform som tragedien, der insisterer på forekomsten af moralske dilemmaer, som ikke blot er uløselige, men også nødvendige. Samme konklusion når også den marxistiske tragediekritik, hvor eksempelvis Bertolt Brecht afviser tragedien, fordi den i hans øjne maskerer det kontingente som nødvendighed. Hvad tragedien bestemmer som uforanderlig skæbne, dækker i et marxistisk perspektiv over samfundsskabte konflikter, som kan løses politisk.³

Dom, subjektivitet, tragedie

Udsondringen af tragedien fra det moderne projekt⁴ har sat tydeligt præg på moderne og også aktuel tragedieforskning, som i dag er overvejende historisk orienteret. Endnu for hundrede år siden kunne den unge Georg Lukács fremhæve tragedien som den højeste form for viden om mennesket og dets muligheder, men i dag vil de færreste betragte tragedien som en særlig eller ligefrem ophøjet erkendelsesform.⁵ Tragedieforskningen skuer ikke længere mod de universelle sandheders himmel, men søger til gengæld at forstå de kulturelle sammenhænge, hvor konflikter opstår og tragedien henter sin mening. Moderne tragedieforskning er i overvejende grad kontekstualistisk. Den forbinder dramaet til ritualets kultur, den attiske tragedie til den græske polis, den elisabethanske tragedie til det tidlige modernitet og så fremdeles. Karakteristisk nok har selv den antropologiske tragedieforskning overvejende været interesseret i tragedien som ritual, det vil sige som en kunstform om oprindelige og grundlæggende socialiseringsformer, som går forud for den moderne, oplyste refleksivitet.⁶ Med Jean-Pierre Vernant og Réne Girard ophørte *Kong Ødipus* med at være et drama om den menneskelige selverkendelses grænser og kom i stedet til at handle om syndebruksritualet som samfundsgrundlæggelse. Samme ritualistiske drejning af tragedien kan man finde flere eksempler på i moderne dramaturgi.

Denne meget omfattende tendens til at historisere tragedien vil Menke til livs. I hvert fald i det omfang den ikke levner plads til tragedien som en kunstform, der *også* er moderne. Menkes generelle rehabilitering af tragedien er centreret omkring en detaljeret analyse af Sofokles' *Kong Ødipus*. Dette drama spiller, som man vil vide, en nøglerolle for moderne tragedieteori. Ikke blot er *Kong Ødipus* mønstereksemplet for Aristoteles' *Poetik*, men denne tragedie har også siden Friedrich W.J. Schellings *Briefe über Dogmatismus und Idealismus* (1795) fremstået som inkarnationen af det tragiske, nu forstået som en kantiansk antinomi mellem frihed og natur. Den unge Schelling mente selv, at denne tragedie, hvor Ødipus forgæves kæmper mod den skæbne, Apollon har beredt ham, nok så meget er et friheds- som et skæbnedrama, fordi guden ved sin straf paradoksalt nok anerkender Ødipus' frihed.

Denne paradoksale slutning har mange haft svært ved at tilslutte sig. Ifølge Schlegelbrødrene er den uafvendelige, tragiske skæbne uforenelig med et borgerligt frihedsideal, og de foretrak derfor den mere frie komedie frem for den »antikverede« tragedie.⁷ Hvad skal vi moderne dog stille op med tragediens tilsyneladende så anakronistiske skæbnebegreb? Mange historisk orienterede tragediefortolkere vil besvare dette spørgsmål ved at søge en mere moderne fornuftsbestemmelse af de guddommelige og uoplyste kræfter, der bestemmer Ødipus' skæbne. I en hegeliansk analytik er gudernes magt udtryk for uerkendte, objektive

kræfter, der endnu mangler at blive erkendt som fornuft. Et aktuelt eksempel på en sådan protohegeliansk fornuftsbestemmelse af tragediens mytiske kræfter finder man i henholdsvis Vernant og Girards ritualistiske tragedieanalyser.⁸ Her bliver tragediens skæbnemagter oversat til sociale kræfter. Det er nu ikke guderne, der hersker over Ødipus, men polisfællesskabet, der udsondrer ham som sydebuk. Vernant forklarer, at Ødipus på en gang inkarnerer og truer polis' værdier, og derfor bliver han sydebuk, ophøjet og udstødt. Ifølge Girard er denne udstødelse grundlæggende for etableringen af den sociale orden, og det er denne grundlæggelse tragedien gør til ritual.

Et problem ved den slags sydebuklæsninger af *Kong Ødipus* er imidlertid, at polisfællesskabet i Sofokles' drama (repræsenteret af koret af ældre thebanske borgere) intetsteds forsøger at gøre Ødipus til sydebuk. Tværtimod nedkalder Ødipus selv forbandelsen over sig, ligesom han frivilligt abdicerer efter at have blindet sig.⁹ At Ødipus således selv eksekverer sin egen forbandelse, beviser ifølge Menke et væsentligt element af subjektivitet i tragedien, som moderne, kontekstualistiske fortolkninger er tilbøjelige til at overse. Men, advarer Menke, hvis vi ikke erkender tragedien som en kunstart, der bringer subjektivitetens betingelser til refleksion, mister den også sin moderne relevans.

Ifølge Menke er *Kong Ødipus'* refleksion over subjektivitetens betingelser nøje forbundet med tragediens karakter af retsdrama. Ganske vist ender Ødipus som forbandet og udstødt, men tragedien tematiserer snarere indstiftelsen af en retsorden, idet den lægger ritualets orden bag sig. Således bryder Ødipus med den rituelle praksis, da han ved tragediens begyndelse iværksætter en retsundersøgelse af, hvad der har bragt smitte til Theben, i stedet for at uddrive smitten rituelt gennem en vilkårligt udvalgt sydebuk. At denne retsproces ender med, at Ødipus forbander sig selv, røber ganske vist en brist i domshandlingens subjektivitet. Men vi kan ikke forstå forbandelsens karakter, hvis vi analyserer den i ritualismens førrettelige optik.

Hvori består den subjektivitet, Ødipus' retsproces indstifter? Den består i første omgang i, at Ødipus gør sig selv til retsundersøgelsens erkendelses- og domssubjekt idet han efter en rationel domshandling forsøger at fastslå besmittelsens årsag i stedet for at overlade forklaringen til tilfældige, objektive kræfter. Han erkender smitten som forbrydelse og forsøger at fastslå denne forbrydelses objekt (offer) og subjekt (den skyldige). Som konge over Theben bestemmer han den lov, han dømmer efter, og som dommer i sagen optræder han som lovens subjekt. Det er jo ikke loven, der dømmer, men dommeren. Som Menke forklarer:

Hvor domshandlingen forstås som lovanvendelse, kræver den ikke kun et subjekt som skueplads, men også som dommens autor. I renselsesritualernes logik, som oraklet tænker i, er der ikke plads til et domssubjekt; renselsesritualet udfører en domshændelse, udvælgelsen af sydebukken, som følger tilfældet eller skæbnen. Denne anonymitet har Ødipus' retliggørelse gennemtrængt og derved gjort subjektet gyldigt på begge sider – på begge sider ikke kun af handlingen, som gerningsmand og offer, men også af dommen, som dens genstand og autor. Ødipus koncipierer domshand-

lingens retliggørelse som en anerkendelse af handlingssubjektet og som indsættelsen af et domssubjekt.¹⁰

Som retsdrama iscenesætter *Kong Oedipus* altså i flere henseender domshandlingens iboende subjektivitet. Samtidig implicerer den også et element af subjektivitet, som Oedipus ikke selv er i stand til at realisere. Det er den form for subjektiv bedømmelse, vi foretager, når vi gransker de subjektive motiver, der ligger bag andres handlinger: *hvorfor handlede de, som de gjorde? kunne de have handlet anderledes?* Denne form for subjektiverende bedømmelse trænger sig selvfølgelig på for tragediens publikum, især når det viser sig, at Oedipus selv er forbrydelsens gerningsmand, men har forbrudt sig i uvidenhed. Vi vurderer Oedipus' subjektive skyld ved at spørge, hvorledes vi selv ville have handlet. Denne form for subjektivering er Oedipus imidlertid ikke i stand til at realisere. I stedet ender han med at forbande sig selv for handlinger, han har begået i uvidenhed. Forbandelsen artikuleres dermed, hvor domshandlingens subjektivitet ophører.

Hvad er det så, der nødvendiggør dette tilbagefald fra dom til forbandelse? Som nævnt er det ifølge Menke ikke gudernes eller samfundets objektive kræfter, der leder til Oedipus' forbandelse, men derimod en brist i selve dramaets domshandling. Denne brist lokaliserer Menke til retshandlingens indledning, hvor Oedipus forbander kong Laios' ukendte morder og dennes medvidere (*Kong Oedipus* vers 233-251). Disse medskyldige byder han at udelukke sig selv fra byfællesskabet, så det ikke besudles (vers 236). Hermed forbander han uafvidende sig selv. Friedrich Hölderlin mente, at Oedipus' fejl består i at han som dommer optræder for »præsteagtig« (*priesterlich*) og dermed forråder den oplyste domspraksis, han ellers efterstræber.¹¹ Ikke desto mindre, fastslår Menke, indtræffer den efterfølgende selvforbandelse efter en retsprocedure, hvor Oedipus dømmer sig selv efter en syllogistisk slutning. Denne syllogisme lyder som følger:

- 1) de, som er vidende om deres egen skyld i mordet på Laios, er forbandede
- 2) jeg er den skyldige
- 3) altså må jeg forbande mig selv.

Som Menke konstaterer, objektiverer denne mekaniske domfældelse skyldforholdet i stedet for at vurdere de subjektive motiver bag. Dette er den pris, Oedipus som dommer må betale for at forpligte sig på lovens abstrakte synspunkt.

Karakter, handling og ironi

Når jeg har redegjort så omstændeligt for Menkes analyse af *Kong Oedipus*, er det fordi hans retsfilosofiske diskussion angår et helt centralt tragedieteoretisk problem, nemlig forholdet mellem karakter og handling. Oedipus bestemmes jo af handlinger, heriblandt domshandlinger, han ganske vist selv udfører, men alligevel ikke rigtig er herre over. Allerede Aristoteles fastslår handlingens forrang over karakteren som et konstitutivt træk ved tragedien: de tragiske karakterer er ikke bestemt ved deres psykologi eller evner, men ved deres handlinger.¹²

Det er så at sige handlingen, der viser sig at være herre over karakteren, ikke karakteren selv. Betingelsen for dette omslag, hvor karakteren mister det fulde herredømme over sine handlinger, forklarer Aristoteles som *hamartia*, karakterens fejlhandling/-greb. Jo bedre plot, jo større er den fejl, som peripetien røber: de såkaldt »store fejl«, Aristoteles interesserer sig for, er altså hverken kontingente karakterbrist eller mislykkede handlinger. Karakteristisk for de store fejl er snarere, mener Menke, at de forstyrrer selve vores handlingsforståelse ved at ødelægge vores målestokke for handling.

Disse målestokke har kategorisk status. Eftersom de er bestemmende for vores status som handlende væsner, kan vi ikke engang intendere at krænke dem.¹³ De store fejl, der krænker disse målestokke, begås altid i uvidenhed. Ødipus fejler ikke ved sin måde at handle på, men ved sin uvidenhed om, hvilke handlinger han begår. Han begår uden hensigt fadermord og incest med sin mor, fordi han mangler den fornødne handlingsviden. Denne mangel udtrykker et generelt vilkår for menneskelig handling: ikke fordi alle må handle som Ødipus, men fordi alle *kan* gøre det.

At de store fejl ødelægger vore målestokke for handling indebærer også, at de ikke kan lære os at handle eller leve anderledes. Ødipus lærer af sine lidelser, men hans erfaring er til ingen nytte. Tragediens erfaring er, som Menke siger »en metaklogskab«, som handler om grænserne for vores viden, men uden at formå at flytte dem. For Ødipus bliver konsekvensen af denne erfaring, at han forbander sig selv, og idet han giver sig skæbnen i vold mister han evnen til at handle og leve.¹⁴

Hvis Ødipus ikke kan lære af sin erfaring, hvad kan tragediens publikum så lære af tragedien? Dette er et spørgsmål, som Aristoteles bevidst undlader at forholde sig direkte til i *Poetikken*. Til gengæld begrundes han, hvorledes tragedien fylder sit publikum med modsatrettede impulser, idet vi på den ene side forfærdes og frastødes over det tragiske plots gru, men på den anden side glædes og tiltrækkes af den poetiske fremstillings skønhed. Tragediens æstetiske behag modsvares altså af et moralsk eller normativt ubehag ved den tragiske fabel. »Sweet violence« kaldte den elizabethanske aristoteliker Sir Philip Sidney det sælsomme behag, tragediens tilskuere hensættes i ved at betragte begivenheder, som uden for scenen blot ville være modbydelige. Han understreger sin *pointe* med en anekdote fra Plutarch om den morderiske tyrann Alexander Phraeus, der kun som tragedietilskuer lod sig bevæge af menneskelig lidelse.¹⁵

I den aristoteliske poetik står tragediens tragik og æstetik i et antagonistisk forhold til hinanden. Formen, den poetiske og skønne fremstilling, kolliderer med indholdet, som er forfærdende. Det er i dette spændingsfelt mellem fremstillingens behag og det fremstillede ubehag, at betingelserne for publikums indlevelse, affekt og katharsis skabes, hvor selv blodtørstige tyranner kan bevæges til tårer.

Imidlertid bliver den aristoteliske tragediepoetik problematisk for den filosofiske æstetik efter Kant, hvor den æstetiske erfaring skal være fornuftsbestemt og fornuftsbestemmende. I den filosofiske æstetik er der ikke plads til psykologiske kategorier som indlevelse, affekt eller katharsis. Derfor bliver den inkongruens mellem indhold og form/fremstilling, tragediens tragik og æstetik, der i den aristoteliske tradition er tragediens æstetiske styrke, til

en anstødssten for de tidlige romantikere og de tyske idealister. Friedrich Schlegel finder ligefrem tragedien antikveret og foretrækker komediens frihedserfaring som »det skønneste symbol på borgerlig frihed«. Komediens frie og legende form er ikke hæmmet af skæbnedramaets atavistiske indhold. Samme ubehag ved den aristoteliske indlevelsespoetik finder man også langt senere hos Brecht, der heller ikke bryder sig om skæbnedramaer, fordi man ikke kan lære af dem. Brecht foretrak lærestykket, hvis helte er utragiske, fordi de formår at lære af deres erfaringer.

Menke tilslutter sig den filosofiske æstetiks kritik af den aristoteliske poetik, i det han medgiver, at hvis tragedien skal have æstetisk relevans i dag, kan dens æstetik og tragik ikke forblive adskilte. Hvis tragedien skal være æstetisk autonom, og det skal den utvivlsomt for Menke, må det tragiske derfor omfortolkes fra et antiæstetisk begreb til et æstetisk. Ødipus' tragiske skæbne skal så at sige kunne opløses i æstetisk form. Vejen til denne forsoning af tragik og æstetik går ifølge Menke igennem begrebet tragisk ironi. Dette begreb er faktisk en temmelig sen opfindelse og savner helt korrelat i de klassiske og postklassiske tragedieteori. Det stammer fra den romantiske litterat Adam Müller, som hævdede, at Schlegelbrødrene tog grundlæggende fejl i, at tragik og ironi var uforrenelige.¹⁶ Ifølge ham er vores måde at forholde os til det tragiske på netop ironisk, dvs. distanceret selvbevidst, og ikke, som den aristoteliske poetik ellers hævder, indlevende og forfærdet. Müllers begreb videreudvikles af den engelske oldtidshistoriker og Schleiermacher-oversætter Connop Thirlwells afhandling *The Irony of Sophocles* (1833). Thirlwell ser ligesom Müller sin teori om tragisk ironi som et afgørende brud med den aristoteliske tragedieteori. Thirlwell hævder, at Sofokles i *Kong Ødipus*, udfolder en dobbelt ironi, nemlig på den side »the irony of the action« og på den anden side »the irony of the poet«. Handlingens ironi viser sig i den tragiske skæbne altid er selvpåført: Ødipus handlinger viser sig at have en anden mening, end han umiddelbart tillægger dem. Denne form for handlingsironi, hvor handlingens mening vendes på hovedet, forbinder sig nøje til Aristoteles' begreber om peripeti og anagnorisis. Handlingens ironi er den skæbnens ironi, Ødipus selv erfarer. Digterens ironi er en anden. Det er den ironi, der gør os i stand til at erkende handlingens ironi længe før Ødipus. Digterens ironi skaber dermed en distance til handling og helt. Det er i kraft af digterens ironi, at publikum kan distancere sig fra handlingen og hengive sig til æstetisk refleksion, hvor det aristoteliske publikum lader sig opsluge af handlingen og de lidenskaber, den vækker.

Tekst og skæbne

Menke bemærker imidlertid, at heller ikke Thirlwells dobbelte ironibegreb formår at forsone tragik og æstetik, indhold og form. Den handlingens ironi, Ødipus erfarer som *anagnorisis*, er jo en anden ironi end den, som digter og publikum er bevidst om. Derfor lykkes det heller ikke Thirlwell at forsoner den konflikt mellem stof og form, som den aristoteliske tragedieteori bygger på. Som alternativ til (eller snarere forening af) Thirlwells dobbelte ironibegreb søger Menke et tredje ironibegreb, der så at sige forener handlingens, digterens og tilskuerens ironi. Menke konstaterer, at den tragiske ironi er betinget af den tragiske helts dobbelte tale: alt hvad han siger, har en dobbelt betydning, som han ikke selv er herre over, og som kun

tilskuerne kan fornemme. Når helten taler, er han ikke alene om at udtrykke sig: det er, som om en anden også taler gennem hans røst.¹⁷ Denne anden er tragediedigteren.

Den ironiske distance, som Müller og Thirlwell lokaliserer mellem på den ene side helten og på den anden side digteren og publikum, er altså til stede allerede i den tragiske tale, hvor helten ikke blot taler som sig selv, men også som en anden, fordi digteren taler igennem ham. Denne anden kan helten kun erkende som tilskuer eller tilhører til sig selv: i den tragiske *anagnorisis* erkender han sig som tilskuer til sit eget liv, distanceret fra sin egen subjektivitet. Det er ifølge Menke i denne ironiske optik, vi skal forstå Ødipus' forbandelse af den skyldige:

At Ødipus i sin tale ubevidst siger, at han selv er forbandet, kan for det første forstås således, at han »ved«, hvad kun en tilskuer, som har set hele stykket, kan vide. Eller: at Ødipus her allerede »ved«, hvad han først som tilskuer til sig selv vil komme til at vide.¹⁸

Dette er altså skæbnens ironi: at Ødipus' erkendelse af grænserne for sin egen subjektive autonomi sker som tilskuer til sit eget liv, som han må erkende som et skuespil. Den tragiske erkendelse er med andre ord teatralisk. Hermed er kimen ifølge Menke lagt i det antikke skæbnedrama til barokkens metateater, hvor livet, som hos Shakespeare og Caldéron, erkendes som et skuespil.¹⁹

Menkes omfortolkning af den tragiske ironi indebærer altså en væsentlig teatralisering af tragedien, hvor den tragiske helt erfarer sig selv som marionet og tilskuer i et skuespil, der ikke tillader ham autonomi. Eller sagt på den anden måde: idet den tragiske helt erkender sin ironiske skæbne erkender han sig som en »dramatisk eksistens«, ikke som et virkeligt menneske. Karakteristisk for tragediens dramatiske eksistens er, at den ikke blot er performativ, men også bundet til en skreven tekst, i nærværende tilfælde Sofokles' drama *Kong Ødipus*. Her knytter Menke an til det genrehistoriske faktum, at tragediens novum som performativ kunstart bestod i, at den i modsætning til eksempelvis den mundtlige, episke tradition forudsætter en skreven tekst, som de dramatiske karakterer er bundet til.²⁰ Teksten er ganske enkelt den dramatiske eksistens' skæbne. Eller som Menke argumenterer:

At den dramatiske person har en skæbne betyder ifølge Aristoteles' bestemmelse, at denne oplever et omslag fra ulykke til lykke eller fra lykke til ulykke, og at dette omslag indtræffer som følge af personens egne handlinger, men overraskende nok uden at personen har forudset eller villet det. Men den specifikke måde, hvorpå den dramatiske person knyttes til en skæbne, består i at han er knyttet til en tekst, at hans skæbne er frembragt og bestemt af teksten.²¹

Hvad skæbnen gør, er at forvandle den dramatiske eksistens til en figur i en tekst. Men fordi skæbnen kun er virksom gennem hans egne handlinger og ord, forbliver han også mere end

en figur. Det er denne dobbelthed mellem tekst og handling, figur og subjekt, der gør, at den dramatiske eksistens rummer kimen til den spaltning, den tragiske helt erfarer som ironi.

Med denne meget omfattende bestemmelse af den tragiske ironi har Menke forbundet tragediens tragik med dens form, handling med tekst, karakterens erkendelse med digteren og publikums. Derfor kan han også fremhæve tragedien som en »transcendentaldramatik«, dvs. en eminent selvrefleksiv poetisk form, som ikke blot viser sine egne formelle betingelser, men udtrykker sig *gennem* disse betingelser.²² Således bliver selv den tragiske skæbne, som altid har været en anstødssten for de moderne i tragedieteoretikernes *querelle des anciens et des modernes*, i Menkes analyse rehabiliteret som et ikke-metafysisk, transcendentaldramatisk greb, der medierer den tragiske *mimesis* med digterens *poiesis* og gør tragediens erfaring moderne og selvrefleksiv.

Tragedien nu: Menke, Eagleton, Bohrer

Jeg indledte denne artikel med to påstande. Nemlig for det første at filosofiens fundamentale ambivalens over for tragedien har været afgørende for, hvordan vi studerer eller værdsætter tragedier i dag, hvad enten vores tilgang er filosofisk eller ej. Og for det andet at Menkes *Die Gegenwart der Tragödie* forandrer betingelserne for denne ambivalens. Hvori består den forandring, Menkes bog afstedkommer for tragedien i dag?

Mit mest kontante svar er, at Menke rehabiliterer tragedien ved at forsone dens tilsyneladende mest angribelige træk med de fordringer, en moderne refleksiv æstetik kan stille til den. I grove træk kan man sige, at den filosofiske æstetik allerede i begyndelsen af det 19. århundrede opgav tragedien som moderne kunstart. Den aristoteliske poetik og det tragiske skæbnedrama kunne ikke i tilstrækkelig grad forenes med de refleksive fordringer til den æstetiske erfaring. Dette betød ikke, at man holdt op med at interessere sig for tragedier eller for det tragiske som sådan. Men det er karakteristisk, at interessen snarere gjaldt det tragiskes relevans for moderniteten end tragediens æstetiske relevans.

Det er således karakteristisk, at Hegels store indflydelse på moderne tragedieforskning ikke så meget angår hans æstetiske bestemmelse af tragedien, men hans indholdsbestemmelse af den tragiske konflikt, der handler om nødvendige sædelige konflikter mellem individ og samfund, familie og stat osv. Vi har været mere optaget af at diskutere Hegels tese om, at den moderne retsstat udelukker muligheden for genuint tragiske konflikter, end af at diskutere Schlegelbrødrenes mere æstetisk orienterede afvisning af tragedien, nemlig som en genre hvis indhold ikke reflekteres i formen. Symptomatisk for denne tendens er eksempelvis Terry Eagletons store tragediestudie fra 2003, *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*. Dette værk er dels et opgør med den konservatisme, som har præget meget tragedieforskning, men også af den marxisme, som ikke har forstået, at tragedien både kan være kritisk og moderne. Eagletons tragediebegreb er imidlertid så bundet til ideen om det tragiske, at det mister enhver formel eller genretypologisk bestemmelse, hvorfor en betragtelig del af hans tragedier faktisk er hentet fra romanlitteraturen.

Eagleton ser tragiske konflikter overalt i den moderne verden og dens litteratur. Hans analyser og eksempler er alsidige og righoldige, men de rokker hverken ved begrebet om det

tragiske eller ved de æstetiske og formelle kategorier, der knytter sig til tragediens poetik. Menke gør det modsatte: hans tragedieanalyser er snævre og nærmest ensidige. Ikke blot lader Menke alle politiske og psykologiske spændinger i de tragiske dramaer ude af betragtning, men også »klassiske« tragiske kategorier som skræk og medlidenhed forbigås, fordi de hører hjemme i den aristoteliske affektpoetik, ikke i en filosofisk æstetik. Man kan med Karl-Heinz Bohrer spørge, om ikke noget væsentligt ved tragedien dermed går tabt. Bohrer peger på skrækfascinationen som tragediens mest vedholdende kendetegn, men den formår Menke endnu mindre end Aristoteles at fornuftsbestemme, og derfor interesserer tragediens gru ham stort set ikke.²³

Filosofiske tragedie- og litteraturstudier skal vurderes på deres begrebslige betydning snarere end på deres alsidighed eller repræsentativitet. Man kan over for filosofiske tragediestudier som Aristoteles', Hegels og Menkes indvende, at ikke alle tragiske konflikter udløses med den nødvendighed, filosofferne foreskriver.²⁴ Selv hos Sofokles har de »store fejl« kun sjældent samme kategoriske præg og erkendelsesmæssige betydning som hos Menke. Den slags indvendinger ændrer dog ikke ved, at *Die Gegenwart der Tragödie* leverer et uomgængeligt bidrag til bestemmelsen af den særlige form for ironi og refleksion, der er tragedien særegen, fordi den netop er betinget af – dens form. Frem for alt peger Menke på de æstetiske udfordringer, tragedien indebærer. Dermed tvinger han os til at genoverveje de formelle betingelser, gennem hvilke hændelser kan fremtræde som tragiske.

Noter

- 1 I habilitationsafhandlingen *Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit*, Frankfurt a.M. (1996) søger Menke både med og mod Hegel at vise, at hverken retsstaten eller moderniteten garanterer os mod tragiske konflikter: det moderne, pluralistiske samfund accentuerer tværtimod en stadig spænding mellem autenticitet og autonomi. Da dette værk til forskel fra *Gegenwart der Tragödie* snarere diskuterer begrebet om det tragiske end tragedien som sådan, vil jeg ikke præsentere det nærmere her.
- 2 I *Æstetikken* noterer Hegel sig derfor, at moderne tragedier som Shakespeares til forskel fra deres græske forgængere ikke tematiserer normative konflikter, men subjektive og psykologiske, jf. G.W.F. Hegel (1986), *Vorlesungen über die Ästhetik*, in *Werke*, bd. 15, Frankfurt a.M.s, 558-560.
- 3 »Teatret, som vi forefinder det, viser ikke samfundets struktur (afbildet på scenen) som påvirkeligt gennem samfundet (i tilskuerrummet). Ødipus, der har forsyndet sig mod sine egne principper, som tidens samfund støtter, bliver henrettet (sic!), det søger guderne for, de kan ikke kritiseres.« B. Brecht (1997), »Kleines Organon für das Theater« in: *Schriften zum Theater. Über nicht-aristotelische Dramatik*, Frankfurt a.M, s. 146. Se også hans »Anmerkungen sur »Antigone« des Sophokles«.
- 4 G. Lukács (1911), »Metaphysik der Tragödie: Paul Ernst«, in *Die Seele und die Formen*, Berlin s. 343 f.
- 5 Denne interesse begynder med de såkaldte Cambridge-ritualister Gilbert Murray og Jane Ellen Harrison.

- 6 F. Schlegel (1988), »Aus den Heften zur Poesie und Literatur« (1776-1801), in *Kritische Schriften und Fragmente*, bd. 5, Paderborn, s. 189 hhv. »Vom ästhetischen Wert der griechischen Komödie«, in *Kritische Schriften und Fragmente*, bd. 1, s. 10.
- 7 J.-P. Vernant (1972), »Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'«Edipe-Roi»« in J.-P. Vernant & P. Vidal-Naquet, *Mythe et Tragédie en Grèce Ancienne*, bd. 1, Paris, s. 101-131; R. Girard (1972), *Le violence et le sacré*, Paris, s. 102-129.
- 8 Eller for at være helt præcis: den blinde Ødipus beder om at blive ført ud af byen, men Kreon ønsker ham indespærret af frygt for at han vil besudle byen ved at vise sig i Apollons dagslys.
- 9 Menke (2005), s. 33-34.
- 10 Friedrich Hölderlin (1992), »Anmerkungen zum Oedipus«, *Sämtliche Werke*, bd. II, München, s. 311.
- 11 Aristoteles, *Poetikken* 1450a16-24.
- 12 Menke (2005), s. 83.
- 13 »Ødipus' klage over sin skæbne viser, hvad det at dømmes i virkeligheden betyder: tabet af evnen til at handle og leve; selvbedømmelse betyder for Ødipus selvtab.«, Menke (2005), s. 79.
- 14 A. Müller (1967, opr. 1807), »Über die dramatische Kunst« in *Schriften* bd. 1, Berlin, s. 141-291. Jeg refererer her fra Menke.
- 15 Menke krediterer Alexander Hugs i dag glemte tekst »Doppelsinn in Sophokles Oedipus koenig« (Philologus, bd. 31, 1872, s. 66-84) for denne iagttagelse, men de kunstteoretiske konsekvenser, han drager af denne iagttagelse, overskrider Hugs konklusioner.
- 16 Menke (2005), s. 65.
- 17 Jf. Menke, »Ästhetik der Tragödie: Romantische Perspektiven«, in B. Menke & C. Menke, *Tragödie, Trauerspiel, Spektakel*, Berlin (2007), s. 196.
- 18 Mange teaterforskere insisterer på dramaets performative egenskaber som det der adskiller dramatik fra den tekstvidenskab, man anser for litteraturvidenskabens ressource. Men denne sondring er historisk problematisk, for i arkaisk tid var alle poetiske former knyttet til mundtlig og musikalsk performance. Som teaterhistorikeren Jennifer Wise korrigerer: »*Theatre was not the first genre of poetic performance; it was simply the first genre of poetic performance in Greece which made use of unmediated enactment by a number of nonspecialist performers, verbatim memorization, and a dialogical style. This generic profile was new to Greece, and all of the performative innovations that went into it, constituting it as the new art of the theatre as distinct from its epic antecedent, are demonstrably dependent on the use of writing.*« J. Wise (1998), *Dionysus Writes. The Invention of Theatre in Ancient Greece*, Ithaca/London, s. 12. Netop tragediens tekstualitet viser også, hvor drama og ritual adskiller sig fundamentalt fra hinanden. Mens ritualer ligesom eposset bygger på performativ gentagelse, består dramaet af (tekst-)opførelse. Se også Menke (2005), s. 56-58.
- 19 Menke (2005) s. 52.
- 20 K.H. Bohrer (2006), »Das Verschwinden der Tragödie. Christoph Menkes philosophie

phische Studie über ihre Gegenwart,« in Merkur, April 2006, s. 346-353. Se også Bohrs Menke-polemiske læsning af Kong Ødipus i Bohrer (2009) *Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage*, München, s. 321-335.

- 21 Sir Philip Sidney (2002), »The Defense of Poesy«, in *The Major Works*, Oxford, s. 230.
- 22 Transcendental betyder groft sagt selvrefleksiv: ligesom Kant advokerede for en transcendentalidealisme, der tog udgangspunkt i anskuelsen og dens nødvendige betingelser, gjorde Friedrich Schlegel sig til talsmand for en såkaldt transcendentalpoesi, der ikke kun repræsenterer, men også på et metaplan reflekterer over sine egne repræsentationsbetingelser og således er »både poesi og poesiens poesi«. Det er denne moderne, selvrefleksive poetik, Menke med og mod Schlegel søger i tragedien.
- 23 K.H. Bohrer (2006), »Das Verschwinden der Tragödie. Christoph Menkes philosophische Studie über ihre Gegenwart,« in Merkur, April 2006, s. 346-353. Se også Bohrs Menke-polemiske læsning af Kong Ødipus i Bohrer (2009) *Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage*, München, s. 321-335.
- 24 De eneste græske tragedier, der lever op til de aristoteliske forskrifter om sandsynlighed og nødvendighed er faktisk Sofokles' *Kong Ødipus* og Euripides *Ifigenia hos taurerne*. Resten af de græske tragedier har en mere eller mindre episodisk opbygning.

Christian Dahl (f. 1974) Adjunkt, phd. i litteraturvidenskab ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Har blandt andet udgivet bogen *Tragedie og bystat* (Museum Tusulanum 2010), som anmeldes i dette nummer af Peripeti.