

Den tragiske æstetik

Følelser, krop og fællesskab

Anne Birgitte Richard

Der er en særlig dobbelthed i Aristoteles' bestemmelse af tragedien som en form, hvis mening er, at den skal have en effekt. I læsningen af de minutiøse overvejelser over, hvordan plottet skal skrues sammen, og hvor peripetier og genkendelser skal ligge, kan man glemme, at de æstetiske forskrifter er rettet mod en form "hvormed tragedien griber sjælen" (Aristoteles 2005, s. 66). Omvendt er det ikke nok, at sjælen gribes, som den kan gøre det i opsætningen, som Aristoteles ser som "den mest kunstforladte" (ibid., s. 67). Aristoteles sætter som bekendt digtningen som det primære og opsætningen som det sekundære; han bedriver ikke forestillingsanalyse. Når det er let at overse, er det fordi det forudsættes. Tragedierne skal ikke forstås som autonome kunstværker, men deltager på enhver tænkelig måde i det sociale liv. De omhandler kendte familier og begivenheder og bliver derved både et bidrag til en erindringskultur, en politisk refleksion og et fortolkningsfællesskab. De er en del af et fælles ritual, hvor politik og konkurrence, det tragiske og det komiske danner en helhed. Og de forstås med selvfølge som æstetiske, også i den forstand at de vedrører sanserne, øret, synet, følelserne og kroppen. Aristoteles' poetik er en receptionsæstetik med den særlige finesse, at receptionanalysen ikke ses som adskilt fra analysen af formen; de to tilgange til tragedien er integreret i hinanden.

De tragiske former og de tragiske følelser hænger nøje sammen; det er et kors for tanken for en senere æstetik, der gerne adskiller kunstværk, perciperende subjekt, følelser, krop og socialitet og først gennem et møjsommeligt tænkearbejde fører dem sammen igen. Tragedien er en æstetisk form. Det betyder, at det vi læser eller ser ikke er virkeligt, men sandsynligt og alment (ibid., s. 69). Tragedien anskueliggør en lovmæssighed for det, Hans-Georg Gadamer i *Sandhed og metode* (d.o.2004) kalder menneskelivets grundkonflikter, livets love – eller kausaliteter – og det, der gælder for alle og ikke kun i det specifikke tilfælde, vi er vidne til. Det mærkelige er så, at den realismeopfattelse, der her er på færde, tilsyneladende ikke handler om hverdagslivet og enhver. De menneskelige grundkonflikter udspiller sig i den klassiske tragedie blandt konger, guder og helte, der repræsenterer noget meget forskelligt fra den menige tilskuer og hendes erfaringer, og dog insisterer på at have almen gyldighed. Mærkværdigheden bliver mindre, hvis man sammenligner med eventyret, der rask væk handler om prinsessen og det halve kongerige og derigennem indbyder ethvert barn til at tage plads i universet, uanset distancen i tid og rum. Det handler selvfølgelig om, hvem der har mulighed for at repræsentere det almene, og det bliver et større problem, da tragedien indfattes i borgerlige og senere moderne rammer. Det bliver det, fordi tragedierne handler om, henviser til og modtages af et fællesskab. Ligesom de i deres opbygning spændes mel-

lem sublim orden og truende kaos og undergang, er deres funktion som kunstværker at integrere, suge alt op i sig, samtidig med at de, også som kunstværker, skaber en distance, en ikke-identitet, der både skaber lettelse (det er ikke mig) og en fordring på forståelse (hvordan skal jeg omgås med denne oplevelse?). Den tragiske æstetik er inklusiv, dens mysterium er, at den fremstiller uløselige konflikter på grænsen mellem orden og kaos, liv og død – men at den samtidig, ifølge Aristoteles, fører læser og tilskuer frem til en forløsning, den tragiske katarsis. Jeg vil følge dette mysterium ved at se nærmere på den inklusive strategi i forhold til kroppen og fællesskabet, to centrale forudsætninger for katarsis.

Kroppens tragedie

De tragiske følelser sidder ikke blot i hovedet; som affekter lader de kroppen deltage i følelsen, i rystelsen. Det er en genopdaget selvfølge, at kroppen deltager i kunsten og ikke blot som motiv. Skulpturen iscenesætter tilskuernes krop og lever af den dynamiske interaktion mellem betragterens bevægelser og det stadig forandrede blik, de afsætter. Den vesterlandske filosofi har konstrueret et subjekt, gerne en mand, der hævder sin autonomi, sin autogeneriske status (Buck-Morss 1994) ved at abstrahere fra sin krop; det kan man med Buck-Morss kalde en selvkastraktion, der er den selvvalgte pris for at kunne hævde sin subjektivitet som suveræn. Det er også dette subjekt, vi møder i Kants præsentation af det kontemplerende jeg, der kan argumentere for sin æstetiske dømmekrafts upartiskhed ved at henvise til, at dommen i forhold til det skønne er blevet til uden affekt, uden inddragelse af kroppen og følelserne. Derfor repræsenterer den alles dom, hedder det – med et ganske andet begreb om repræsentation end tragediens. Dette selvskabende subjekt er spærret inde i sit eget hoved og nægter at være del af den kropslige sensibilitet, dens styrke og dens skrøbelighed, der fysiologisk kendetegner mennesket. Vores relation til omverden (Buck-Morss, s. 57ff) forudsætter kroppens sansning, gennem huden, øjnene, ørerne og næsen og denne sansning har også et kredsløb i form af sansning (lyden, varmen, duften), en motorisk reaktion og en psykisk mening. At noget føles og dufter på en særlig måde, og det gælder også en bog eller et billede, giver mening og derigennem også en betydning. Ligesom vi, som bl.a. den kognitive metaforforskning har påpeget, giver mening til det, vi ikke umiddelbart kan fatte, f.eks. tiden, gennem kropslige metaforer, så optager vi også omverden gennem kroppen, der med alle sine nervetråde er rettet udad, dvs. har en intention om at berøre verden udenfor. Det kontemplerende subjekt bestræber sig på at være uberørt i sin reception af æstetiske værker, men kroppen er berørt i mødet med kunsten, fordi kroppen bærer skrøbeligheden, forgængeligheden og døden. Det er, hvad Bent Fausing peger på, når han siger, at affekten rammer os ”et sted, hvor vi er sårbare og derfor også villige til at ændre opfattelse” (Fausing 1999, s. 60; Richard 2010, s. 159); affekten ryster og forandrer, fordi den indgår i en menings (betydnings)dannelse, der også implicerer kroppen. Og det er denne form for reception, tragedien intenderer – og implicerer.

Det gør den ikke uden om historien; både de tragiske former og følelser er historiske, og på samme vis ændrer betingelserne sig også for kroppens væren i verden. Hvis det moderne subjekt hævder at blive til suverænt, autonomt og mandligt, så har det omvendt vanskeligt

ved at holde distancen i en modernitet præget af chokoplevelser, et fortættet indtryk af lyd, andre menneskers nærvær, stigende hastighed (f.eks. i transportformer, der bringer kroppen fra sted til sted, hurtigere end den kan begribe). Buck-Morss taler om en overophedning af sensibiliteten i slutningen af det 19. århundrede, der kan ses i mødet med den pulserende modernitet og som førte til anvendelse af bedøvelsesmidler (an-æstesi), der beskytter kroppen mod for voldsomme indtryk. De moderne æstetiske strategier forholder sig til både chokket, sensibiliteten og bedøvelsen. Buck-Morss peger på ekspresionismens krakelerende portrætter som gengivelser af teknologiens ødelæggelser på det ubeskyttede ansigt, mens omvendt den fascistiske æstetik fastholder pansringen – eller fremmedgørelsen – som en behagelig overflade, der tillader os at betragte vores egen undergang med nydelse.

Jeg vil se nærmere på, hvordan kroppen og affekten tematiseres og bringes i bevægelse i de moderne tragiske former, Paul Andersons film *Magnolia* (1999) og Astrid Saalbachs skuespil *Aske til Aske* (1998). *Magnolia* har et meget konkret billede på pansringen, der afskærer den enkelte fra både følelse, erkendelse og de andre: glasset og skærmen. Billedet er enkelt, men betydningen mere skiftende og kompleks. Skærmen er TV-skærmen, hvor filmens personer både optræder og ser hinanden; den er en kontakt- og kommunikationsflade, på én gang formidlende og afvisende. Man ser ind i skærmen, men reflekteres også selv med det rum, man befinder sig i, kastes så at sige tilbage på sig selv, hver gang man forsøger at nå frem. Filmen er komponeret omkring TV-mogulen Earl Partridges dødsleje, og har som centralt motiv personernes forsøg på at nå frem, først og sidst bestræbelserne på at få sønnen til at nå frem til faderen før hans død. Der klippes mellem en række fortællinger i en hast, der mimer den moderne zapning mellem TV-programmer, og mellem et persongalleri, der ofte kun er middelbart forbundet med hinanden; til den klassiske tragedies apori mellem skyld og skæbne føjer sig tilfældet (Aristoteles 2005, s. 70) som moderne skrækscenarium, der peger både mod komikken og en truende meningsløshed. Men forbindelserne er der, som et skæbne- og kulturfællesskab, der i detaljen kan synes kontingent, men er så meget des mere tvingende, fordi det er vanskeligt at sanse og erkende. Earl Partridge er den fejlende og angrende helt, men der sker samtidig en flerdobling af hans historie, som om det moderne samfund spreder og flænses fortællingen gennem et persongalleri, der er forbundet snart metonymisk gennem kærligheds- eller generationsforhold, snart metaforisk gennem parallelfortællinger. De handler om magt og misbrug, fædrenes misbrug og svigt af børnene, mændenes af kvindernes. Og de handler om kærlighed, rækkende fra den perverterede incest, troløshed, svigt og frem mod mulige møder hinsides skærme, løgne, narkotika og vold. Med patos placerer Anderson betjenten Jim Kurring, der har tabt sin pistol, som den ideelle varetager af loven (måske både himlens og jordens) og kærligheden. Frygt og gru følger herskernes fald, medliden en lang række af personer, og den mulige forløsning/katarsis spreder sig mellem fortællingen, efter et katastrofisk indgreb fra himlen/ex machina har chokeret personer og tilskuere.

I centrum er den døende, skrøbelige krop, der ikke falder på slagmarken eller bliver skudt, men tæres hen i kræftdøden; Earls ('jarlens') søn har skabt en karriere som fetichdyrker af det usårlige mandlige kønsorgan, der skal undertvinge kvinderne, og han er én i rækken af personer, der i modsætning til de græske tragediers persongalleri, ikke kan (gen)

kende sin smerte, men forskyder den. Der er den troløse hustru, der angrende vil tage sit liv, en incestmærket datter, der tager narkotika, et misbrugt vidunderbarn, der tisser i bukserne under en tv-optagelse, da han nægtes adgang til et toilet, et nu voksent og tidligere vidunderbarn, der sætter sin lid til tandretningen for at opnå lykke og kærlighed. Kroppene er mærkede og uforløste bærere af svigt, de kommer til syne i filmen medieret af skærmene og i mellemrum mellem glassene, fjernsynsapparatets, bilernes og husenes. Fremmedgørelsens pansring sætter en bremse for forløsningen – og for fortællingens fremdrift, men mens filmen skildrer et samfund af skærme, der i et stadig forskudt hierarki gør det vanskeligt at nå frem til traumernes rod (fordi de dækker med behagelige billeder, underholdning, afstand), så forsøger den også at slå sprækker i de glatte flader. Det sker i slutningen med en chokagtig effekt, da en regn af frøer apokalyptisk vælter ned over byen og smadrer vinduet ind til en anden faderskikkelse, der er i færd med at skyde sig selv. Hans datter anklager ham for incest; det kan han ikke huske, siger han. Han (gen)kender end ikke sit eget svigt. Frøregnen er et brud på enhver realisme. Den står som et postmoderne citat, men den er samtidig en dom og et voldsomt sammenstød mellem skærmene, bilernes især, og det fysisk virkelige, de larmende, smattede frøer. De er, hvad filmen stedfortrædende er henvist til i sin fortælling om den moderne tragedie, magtens (mændenes) svigt og undergang, der river hele byen med sig. Chokket er ikke modernitetens angreb på kroppen, men ironisk og anakronistisk en henvisning til Det gamle Testamente, der vikarierer for den apokalyptiske frygt, hvis centrum ikke kan lokaliseres i den moderne medieby, hvor medierne deltager i bedøvelsen af den smerte, de formidler. Eller tvetydigt påfører for underholdningens skyld, formidler og skaber distance til. I den moderne polis fastholdes borgerne i en spændingstilstand mellem frygt og anæstesi.

Filmens tematiserer den moderne æstetiks vilkår, dens vanskeligheder med at formidle kausalitet og affekt, heltenes erosion – og derigennem også den moderne tilskuers placering foran mediet, panserglasset. I en uendelighed gentager de moderne medier gru og vold som en stadig underholdende og sprækkeløs gentagelse af døden. Filmens nægter sig denne direkte løsning, ligesom den peger på den kropslige inkarnation af ødelæggelse som en forskydning. Forløsningen bliver da til i og gennem bevægeligheden, sprækkerne, chokaffekten, indbruddene af godhed, anger og fortrydelse, der ikke kan konkludere filmen (man er vel realist), men skaber en række strategier mod pansringen – det forhold, at vi måske godt ved, hvordan det står til, med medierne, med misbruget, med kærlighedens trange kår, men alligevel ikke ved det rigtigt. Det er ironisk og citerende, for det er den moderne æstetiks vilkår, men det er også et forsøg på reflekterende, konfronterende at nærme sig det reelle, den dirrende følsomme krop

Saalbachs *Aske til aske* har som udgangspunkt den samme virkelighed, medialiseringen og fremmedgørelsen; i skuespillets centrum finder man den gådefulde morderske Nina, men hun er også en karakter, der støder tilskuer (og læser) fra sig. Der er en afgrund mellem Ninas affekt-drab og hendes kropslige og verbale pansrede lukkethed. Som Medea dræber hun sin rivalinde, idet hun vælger de midler, Medea fravalgte, kniven og ilden (se Richard 2010, s.192). Drabet forholder sig til den tragiske kausalitet, men er så at sige tvunget til at bruge

den intertekstuelle henvisning til at etablere den forklaring, som Nina aldrig giver. *Aske til aske* refererer til videnskaben, hjerneforskningen og dens mulige bidrag til viden om mennesket, men den giver ingen forklaring på den passion, der bringer kroppen i den yderste affekt, der både inkarnerer det menneskelige – og truer med at udslette det. Den klassiske tragedies civilisatoriske karakter viser sig, hvor den på scenen viser den yderste nød, også drabet og døden, hvor livet selv går i stykker, og hvor tilskuerne konfronteres med gruen med både frygt og medliden, mærker gruens nærhed i deres krop, men også lettelsen ved at have fået lov at se det værste i øjnene som en andens skæbne. Det tragiske er i den klassiske tragedie min mulige skæbne, fordi det er en sandsynlig fortælling, om hvad der kan ske for os alle, men det er ikke min skæbne her og nu. Saalbach er henvist til henvisninger, til den nyere histories store gru under anden verdenskrigs jødeforfølgelse, til hjerneforskningen og til billedsproget, hvor vandet i flere former stedfortrædende repræsenterer den gråd, der ikke umiddelbart kan bringe forløsning, fordi affekten er blevet en kliché, jalousidrabet en overdreven handling, der kun kan ikke-forklares med morderskens galskab, og kærligheden til en række forhandlinger mellem mand, kone, elsker og elskerinde. I stykkets drømmesekvenser, der kan læses som symbolske eller ligefrem allegoriske refleksioner over forløbet, møder vi igen apokalypsen, ikke som frøregn, men som et mørke af insekter (Saalbach 1998, s.85), der gør himlen sort; i *Magnolia* rammes byen af Ægyptens anden plage, frøregnen, hos Saalbach henvises til den tredje, myggene. Der er en undergang på færde, der viser sig i forbindelserne mellem Holocaust, den fraværende guds straf (plagerne) over civilisationen og det uforståelige menneskes undergang, i den stumme introversion og den destruktive eksplosion.

Undergangen er der som en stadig påmindelse om den fundamentale ulæselighed af verden, der synes at være et fælles vilkår mellem personer og tilskuere. De og vi forstår ikke historien og ikke os selv, og vejene til en hermeneutisk tilgang til dramaet spærres af rækken af uforklarlige scener. Det chokagtige centrum, som scenerne kredser om og suges ind mod, er Ninas drab på sin elskers kone og børn; men samtidig spredes formen og derigennem også tilskuernes affekter i den stadige bevægelse mellem chokeffekten, henvisningen til undergangen og drømmesprogets billedfragmenter, der også bevæger sig mellem poesi, chok og død. Fortællingen støder på og støder os væk med en mur af uforståelighed blandet med glimt af næsten alt for genkendelige hverdagsscener, mens man i drømmescenerne kan se henvisninger til surrealismens forsøg på at bryde og vride perceptionen af både den ydre og indre virkelighed gennem den collageagtige sammenstilling af det på én gang mærkelige og genkendelige. Drømme-sproget fjerner sig tendentielt fra kausaliteten og kræver en reception, der åbner for kroppen og sanserne, fordi den umiddelbare logiske tilgang er blokeret, og man kan læses skiftet mellem de to formsprog som et forsøg på at skabe en åben bevægelse hos tilskuer og læser, der skal bygge en bro mellem den kognitive forståelse og affekten, dvs. følelserne og kroppen.

Ninas moder Jana peger på forholdet mellem hjerne og krop som en absolut splittelse, som hun oplever, da hun under koncentrationslejrens lidelser ønsker at dø, mens kroppen vil leve. Det er endnu en diagnose af, hvor de moderne ødelæggelser bogstaveligt skiller

mennesket fra sig selv og rejser spørgsmålet, om denne gru kan repræsenteres, i kroppen, bevidstheden – og kunsten. Hvis ekspressionismen og surrealismen realiserer en kunst, der både protesterer mod volden (første verdenskrig) og gennem sine mærkværdiggjorte former viser hen mod menneskets sårbarhed, så står kunsten over for nye udfordringer efter anden verdenskrigs udslættelser, efter nazismen og under medialiseringens tendens til totalitarisme. Skismaet mellem den absolutte udslættelse af krop og civilisation, og den absolutte fremmedhed over for ens krop, følelser og motiver kan synes uoverstigeligt. En Medea kender sin rasen og formulerer dens grunde, Strindbergs *Frøken Julie* (1888) har mange forklaringer, men når det kommer til stykket, ved hun ikke, hvad hun vil eller hvorfor. Saalbachs Nina er stivnet i sin affekt og uden for moralsk eller psykologisk rækkevidde; så vidtrækkende er skellet mellem hendes erhverv som hjerneforsker og hendes sans for sig selv – og andre. I *Magnolia* er den pansrede krop mandens og faderens, der er skyld i børnenes uforløste lidelser. I *Aske til Aske* er der ganske vist forklaringer på Ninas handlinger, men aldrig nok; hendes egen henvisning til barndommen hos en dybt traumatiseret moder peger på, at lidelsen har sat sig i hende som en kynisme, hvor hun sætter sin egen lidenskab over elskerens børn, samtidig med at hun peger på lidelsens forædlende funktion. Men det er netop forhindringen for den tragiske forløsning, at overlevelsen fordrer en afstumpethed, der dybest set modsiger tragediens mening, hvis og når den er at bringe forløsning gennem den levede indsigt i det altid uafklarede forhold mellem skyld og skæbne. Man kan sige, de også skilles ad, fordi arven efter Holocaust er så stærk en skæbne, at den udletter skylden, mens Ninas drab på sin elskers intetanende hustru er en så skyldig handling, at den på ingen måde kan opvejes gennem henvisninger til en skæbne, en ulykkelig barndom og moderens historie. *Magnolia* er en film om mændenes magt og svigt. Saalbachs drama har kvinderne i centrum, dvs. de kredser nok om den lidt tvetydige Michael, ægtemand, fader, elsker og samtalepartner, der mener at kunne give Jana syndsforladelse for hendes overgreb mod andre i bestræbelsen på at overleve koncentrationslejren. Han svigter også, i bekvemmelighed og svaghed, og deltager derfor også i skylden, men han er ikke eneste eller dybeste årsag til Ninas handling. Det er en kvinde, der dræber kvinden og børnene og fører historiens store ødelæggelse videre i den mindre, men lige så gruopvækkende, og som ofte hos Saalbach stilles der herved spørgsmålstegn ved muligheden af en fremtid i og for en syg civilisation, når også børnene går under. Billedet af hustruen Charlottes døende, blødende krop er trøstesløst, men i den sidste drømmescene, der skal foregå i den døende Charlottes indre, lader Saalbach en ung kvinde danse med en ældre som en næsten trøstende dans ind i døden, hvor den unge lægger sit hoved på den ældres skulder. Det er stadig døden, men hvor tilskueren er ramt af chokket ved drabet og muren af utilstrækkelige forklaringer, er der i musikken og dansen en opblødning, der peger mod sorgen og åbner for tilskuers og læsers deltagelse. Det er synd for menneskene, synes Saalbach næsten at sige (jf. Strindbergs *Et drømmespil* (1901)). Det vilkår er vi fælles om.

Det tragiske fællesskab

Den klassiske tragedie er oftest bygget over kendt stof; den er mimetisk, og det betyder blandt andet, at den peger mod en fælles reference, vores egne guder og helte, der forbavsender tit

kommer til syne som intertekstuelle henvisninger i senere tragediestof. Men allerede de tre store græske tragikere (Aischylos, Sofokles og Euripides) arbejdede med varianter over de samme menneskers liv og skrev f.eks. alle tragedier om Ødipus og hans slægt, men i forskellige varianter. Det mimetiske består mindre i en virkelighedsefterligning og mere i opbygningen af den fælles ramme, som tilskuerne kender og derfor kan tage del i. Derigennem bliver tragedierne en fælles virkelighed, der forbinder tilskuerne og tilskuere og scene, men også læser og tekst. Tragedierne forudsætter og skaber et kulturfællesskab, der i det klassisk græske teater er overordentlig konkret, fordi det politiske liv, de fysiske og teatraliske udfoldelser ikke er adskilt. Teaterhistorien er også en historie om, hvordan teaterrummet bygges op, som et socialt hierarki, med større eller mindre afstand mellem scene og tilskuere, som del af det sociale liv – mellem markedsgøgl og Det kongelige Teater. I salen orienterer tilskuerne sig mod scenen, men også mod hinanden, og eksperimenterne med rummet og konstruktionen af socialiteten i receptionen er legio, jf. Hotel Proformas brug af museet, Christian Lollikes iscenesættelse af Aarhus Domkirke (*Nathan (uden titel)* fra 2007) som forsøg på at redefinere aktiviteten 'at se teater' – og dens kontekst. Det fællesskab, der etableres i teatret er flerdobbel; det er for det første det referentielle, henvisningen til en fælles virkelighed, dernæst det fysiske i udvekslingen mellem scene og tilskuerrum og tilskuernes fælles oplevelse, der i forhold til tragedien også bliver fællesskabet i affekterne, og det er endelig forbindelserne udadtil, teatrets og kunstens sociale rolle.

Tragedien virker også uden opførelse, mener Aristoteles (ibid. s.67); opførelsens fællesskab er forstærket af det fysiske nærvær, sansningen af rummet og de andre, men også flygtigt; tragedierne er en del af den tid, de skrives i, men de græske tragedier både opføres, nyoversættes og læses til stadighed, hvad der peger på, at det fællesskab og det nærvær, de etablerer, virker ud over både tid og meget forskellige teaterscener. Euripides' *Fønikerinderne* blev genoversat af Jørgen Meyer og Søren Ulrik Thomsen til opførelsen på Det Kongelige Teater i 1998. Et gensyn med og en genlæsning af en græsk tragedie understreger selvfølgelig en distance; kun formidlet bliver de gamle krige, guder, konger og prinsesser nærværende i en samtidig og meget anderledes kultur. I det græske teater er erindringsfællesskabet umiddelbart til stede, samtidig med at tragedierne rekonstruerer erindringen gennem stadigt nye forslag til plottet og fortolkningen. I senere opførelser og tragedier genskabes det middelbart, jf. hvordan Oehlenschläger i *Hakon Jarl hin Rige* (først trykt i 1807, se Richard , s.81ff.) trækker både på den kristne fortælling om Abraham og Euripides' *Ifigenia i Aulis*, hvordan Strindbergs ritmester i *Fadren* blandt andet henviser til Aischylos' *Agamemnon* (fra *Orestien*), Saalbachs *Aske til Aske* til Euripides' *Medea*. De tragiske former synes at række ud mod en fælles kultur, konkret ved at trække på myterne, men i sin form også ved at reflektere og etablere en kulturel kontekst.

Fønikerinderne henter sit stof fra en ganske fjern fortid; Euripides lader Iokaste i den indledende monolog orientere om forhistorien, inden tragedien går sin skæbnesvangre gang. Fjernt fra os er også koret, som har navngivet stykket; de fønikiske kvinder er krigsbytte og kommenterer begivenhederne fra denne vinkel, som fremmede, som kvinder og som krigens ofre. Desuden indgår der i stykket spådomme og referencer til byen Thebens blodige for-

historie, der også inddrager de græske guder og krigsguden Ares' hævn-gerrige følelser mod byen. Som tragedie er stykket mærkeligt, fordi det mangler en helt; heltekarakteren er dels spaltet på to rivaliserende brødre, Ødipus' sønner, der strides om byen og slår hinanden ihjel, dels er sorgen, protesten og fornuften placeret hos kvinderne, moderen, fønikerinde-koret og sluttelig datteren Antigone, der træder ud af sit jomfrukammer og op mod sin onkel, kong Kreon. Kernen i plottet er de forgæves forsøg på at afværge det gensidige brodermord, hvor kærlighed går under i en hadefuld magtkamp, der ødelægger både familien og byen. Undervejs strides også forklaringerne, og det er ikke blot brødrene, der foretager dårlige valg. Så fjernt det er, har tilskuere i dag ingen vanskeligheder med at blive draget ind i dette familie- og borgerkrigsdrama, hvor rationalitet og lidenskab, den skæbnsvangre forhistorie og de mulige valg er til stadig konfrontation og afvejning, mens kvinderne ikke blot sørger, men protesterer, raser og handler mod de malstrømme af destruktion, der følger brødrenes færd. Netop spændingen mellem orden, det velordnede plot, som Aristoteles beskriver det, og det truende kaos fra menneskelig dårskab og en uigennemskuelig skæbne, er brændpunktet i den græske tragedie; det er her tilskuerens affekt bindes, i spænding, men jo også i frygt for hvad der sker, og som kunne ske også for mig, fordi det er sandsynligt, og medliden med karaktererne (oftest helten), hvis skæbne er ubønhørligt grim, og ikke kun i kraft af egen dårskab. Brødrenes undergang er deres egen, men også familiens og tæt forbundet med byen og dens historie. Den klassiske tragedies særkende er, at lidenskab, argumenter, fortid og valg står gennemlyste på scenen og åbner for deltagelse i et fællesskab af skæbne og skyld; det er en anden by, en anden tid, men også nær på. Nærheden skabes af de æstetiske virkemidler, som Aristoteles så omhyggeligt gennemgår og køligt karakteriserer som plottets opbygning. I *Fønikerinderne* sker opbygningen gennem de stadige fortvivlede og fortvivlende forsøg på at afværge katastrofen; undervejs begår Kreons ene søn selvmord som en offerhandling til byen, der viser sig forgæves og meningsløs. Skruen strammes mellem den strenge kausalitet, skæbnens ubønhørlighed og persongalleriets passionerede handlinger, dårlige valg, protesterne og korets sorg. Det trænger ind mod en kerne, brodermordet, familiens undergang, lidenskabernes rasen – og ud mod en bred facettering af fortællingen, refleksionen, kontingen- sen, der peger mod mere metonymiske forbindelser mellem kvindernes tilstedeværelse og den optrappede konflikt. De krigeriske brødre gennemfører deres skyldige handlinger, men forløbet minder skæbnsvangert om, hvor vanskeligt det er at afværge en lidenskab, der er blevet sin egen grund. *Fønikerinderne* peger mod kaos og meningsløshed, men rummer også en stærk vilje til at trodse, protestere, sørge; det er dette fælles vilkår tilskuere og læsere kan mærke på deres krop og som de deltager i.

Det gør de mærkeligt nok også ca. 2500 år efter den første opførelse: *Fønikerinderne* blev inkl. turné opført 51 gange og blev teatrets mest sete stykke i 2008. De tragiske former og følelser har på tværs af historiens forandringer en appel, der er forankret i de grundkonflikter og former, de refererer til. Det har de som æstetisk form, der henviser til fælles erfaringer, er kunstnerisk formet og inkluderer modtagerens hele sanseapparat og både erkendelsen og kroppen. Og det har de, fordi det fællesskab, de skaber, skabes i nuet; det gælder også erindringsfællesskabet, der ikke bare viser tilbage til begivenheder og fortællinger, som et

bestemt publikum kan mødes i/om, men som skaber den fælles reference for øjnene af os (tilskuer eller læseøjnene). Erindringen, bevidstheden og affekten bliver til i det æstetiske fællesskab, som mødet mellem værk, opførelse og tilskuer/læser udgør. Det er den æstetiske forms særlige mulighed, at den kan skabe et nærvær også i forhold til det fremmede, og det er tragediens kendemærke, at den i ét greb aktualiserer både fremmedheden og den mulige identifikation. Begge er til stede i affekterne frygt og medliden, der i en stadig bevægelse – og bevægethed – erindrer om, at det er en skæbne, der rammer en anden, men også kunne ramme mig, fordi den har sine rødder i det fællesmenneskelige vilkår, at vi stræber efter forståelse, men også må fejle. De klassiske helte er helte i kraft af, at de så tydeligt inkarnerer denne stræben mod viden, og at de derigennem repræsenterer mennesket som ophøjet. Dermed bliver frygt og medliden så meget des stærkere, når end ikke helten lykkes. I *Fønikerinderne* er det især Iokaste og Antigone, der kæmper imod den katastrofe, som de indbyrdes kæmpende tvillingebrødre tilsyneladende blindt har kurs med, idet de alt for sent får syn for, at det er den elskede broder, de myrder. Kvinderne er i magtens periferi, men i stykkets centrum, og inkarnerer derigennem radikalt den tragiske trods, alle de kræfter der i tragedien går imod det skæbnesvangre forløb. Tragedierne skaber fællesskabet både som et kultur-, erindrings- og skæbnefællesskab og som en konkret deltagelse i karakterernes handlinger, valg, indsigt og blindhed og i forløbets eksemplariske gennemspilning af helt basale grundkonflikter.

Frygtens og medlidens æstetik

Den aristoteliske receptionsæstetik er inklusiv; den omfatter sjælen, kroppen og fællesskabet, og til receptionspektivet hører nærværet. Affekterne og forløsningen forudsætter et næsten intimt møde i nuet, hvor alle forsvarsværker skrælles af, men den æstetiske form implicerer også en distance, der understreger forskellen mellem fiktion og virkelighed, mens den i samme nu minder om, at de vilkår, tragedierne gennemspiller, også er reelle. De er eksistentielle og individuelle og derigennem del af sjælens og kroppens vilkår, og de er sociale, dels fordi vi er fælles om dem, dels fordi vi lever i et samfund med hinanden. Vilkårene er vores skæbne, for så vidt vi fødes i en krop og en verden, vi ikke kan vælge, men de rummer også en frihed, fordi vi fra dette udgangspunkt med nødvendighed må vælge og handle. Handlingerne implicerer skyld, og når vi ikke kaster sten mod helten, men følger ham og hende med frygt og medliden, er det fordi, vi vedkender os skylden, der klæber til de menneskelige handlinger, om ikke som arvesynd, så som umuligheden af at handle fejlfrit, fordi vi kun kan anskue verden ud fra en begrænset synsvinkel. Sådan kunne helten Ødipus løse selve sfinksens gåde og frelse sin by, men ikke genkende sig selv som sin mors søn. Det er én grund til at føle frygt i konfrontationen med heltens handlinger, at end ikke helten undgår sin skæbne. I den moderne tragedie – det borgerlige sørgespil og de moderne omformninger af det tragiske stof, ændrer helteskikkelsen sig. I Strindbergs *Fadren* bryder faderhelten sammen for øjnene af os, i *Magnolia* genopstår faderen, men dybt korrumpert, hos Saalbach er fædrene væk, hendes hovedpersoner vakler rundt i et indre og ydre mørke, og hvad, vi frygter, er, at både historien og passionen er ulæselige. Hos både Strindberg og Saalbach spørger den

moderne videnskab som et afmægtigt svar på den gåde Ødipus løste, men forblev blind for, identifikationen af 'mennesket', der ganske rigtigt starter med at kravle på alle fire, for at rejse sig og gå på to – og derved også synes at udvikle sig fra dyr til forstandig fodgænger. I tragedierne træder mennesket ind på scenen og mister sin menneskelighed, som *Bacchantinderne* hos Euripides, hvor Dionysos hævnner dem, der fornægter ham og deres egen forbindelse til det dyriske. Mennesket er også køn, rus, krop og passion, og den viden er en del af tragediernes som en stadig modpol til det ophøjede apollinske, som de klassiske tragedier også fejrer. Tragedierne peger på det umulige og nødvendige i at rumme begge dele. I rusen intensiveres livsfølelsen, men den blænder også for rusens, f.eks. blodrusens, kurs mod udslettelsen. I den ophøjede helts ædle forsøg på transcens, stræben mod indsigt og ædel handling hylder vi menneskets kulturskabende potentiale, men er blinde for begrænsningen; at fejl ikke blot er mulige, men uundgåelige, at mennesket ikke er en gud.

Alle disse modsigelser, konfrontationer og rystelser skal imidlertid føre mod en forløsning, og den siges at ske gennem følelsernes renselse. Betyder det så, at vi står uden følelser efter tragedien, eller at de er blevet forædlede, så dyden rigtig kan vinde frem, eller at de med Goethe (Richard 2010, s. 30) er blevet 'udjævnedé'? Mit bud er, at kroppen er med fra først til sidst, at den spiller med i hele forløbet, men at den også sættes i en sammenhæng. Kroppens skrøbelighed (gen)kender vi kun i kraft af erindringen og tænkningen; den finder i tragedien sammen med sjælen, gribes sammen med og i kraft af den. Og kroppen sættes også ind i det fællesskab, som tragedien aktualiserer og minder om, både i opførelsen og læsningen. Affekten kaster os tilbage til os selv, men deltagelsen, der også omfattes af tilskuerens og læserens medliden, letter os fra den byrde det er, at konfrontere det tragiske alene. En kunstnerisk oplevelse er også en fordobling af det recipierende jeg, der må genkende noget af sig selv for overhovedet at træde i forbindelse med kunsten, men også opfatte det fremmede, det der er forskelligt fra mig og derfor gør det muligt for f.eks. en læser at blive bragt ud over sig selv og hjem til sig selv i samme bevægelse. Den katarsiske forløsning bliver en forløsning i sorgen, tårerne, som de moderne tragedier skal kæmpe så hårdt med at repræsentere, men også en forløsning, der forudsætter at tilskueren ikke blot kastes tilbage på sig selv og sin egen afmagt, men også ser sig som del af en større helhed, et skæbnefællesskab, og ser tragedien som på én gang et billede og en virkelighed.

Den katarsiske forløsning rækker også ud over nuet, for så vidt den forbinder sig med, hvad jeg har kaldt den tragiske protest; den kan man kalde tragediens etik og politik. Den er Iokaste og Antigone, der uforfærdet protesterer mod blodrus og dumhed, den er betjenten Jim Kurring i *Magnolia*, der kæmper (pistolløs) for loven og kærligheden, den er tragediens udfordring til tilskuerens pligt til at finde andre løsninger end ødelæggelsen, mordet og hævn. Også her peger tragedierne mod fællesskabet, socialiteten, der er baseret på loven (polis) og kærligheden (familien), og de spørger til, hvad der truer dem, hvad der er kausaliteten bag ødelæggelsen, hvad vores frygt skal rettes mod: svigt, hybris, blindhed og fortabelsen i følelsen af egen uret f.eks. Tragedierne etablerer et erindringsfællesskab om den store historie, myterne, byens grundlæggelse, familiens forhistorie, men de peger også ud mod en fremtid og gør det trods og i trods mod den destruktion, de gennemspiller, og den sorg, de afsæt-

ter. Det er en del af følelsernes renselse, katarsis, at de ikke synker ned i lidelsen, men også mobiliseres mod, at den skal gentages.

Litteratur

Anderson, Paul: *Magnolia* (New Line Cinema, 1999).

Buck-Morss, Susan (1992, d.o. 1994): 'Æstetik og anæsteik', i *K & K*, nr. 77

Aristoteles: *Poetikken* (oversat og udgivet af Niels Henningsen, Det lille Forlag, 2005).

Euripides: *Fønikerinderne* (oversat af Jørgen Meyer og Søren Ulrich Thomsen, Museum Tusulanum 1998)

Fausning, Bent: *Bevægende billeder* (Tiderne Skifter, 1999)

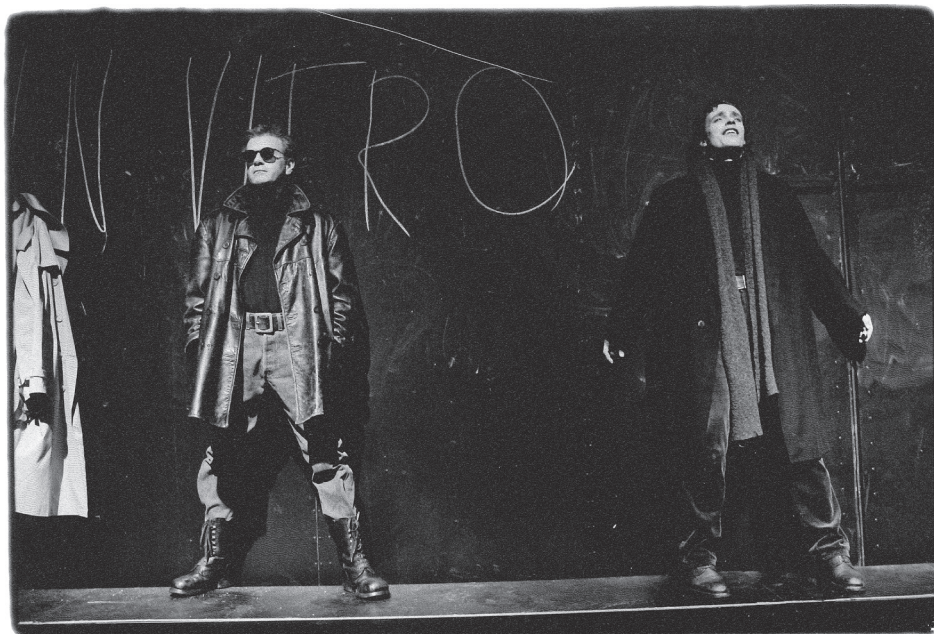
Gadamer, Hans-Georg: *Sandhed og metode. Grundtræk af en filosofisk hermeneutik* (Systeme Academic 1960-1990/ d.o. 2004).

Richard, Anne Birgitte: *Den urimelige kunst* (Roskilde Universitetsforlag 2010):

Saalbach, Astrid: *Aske til Aske. Støv til Støv* (Munksgaard/Rosinante, 1998).

Strindberg, August: *Frøken Julie* (i Samlade skrifter, tjogogtredje delen, Albert Bonniers Förlag, 1914).

Anne Birgitte Richard, Lektor (fra 1. juni 2010 professor) ved Institut for Kultur og Identitet, Roskilde Universitet. Har skrevet *Den urimelige kunst Om tragediens former og de tragiske følelser* (2010). Har tidligere behandlet Astrid Saalbach i artiklen 'Drømmebilleder og slutpil. Heltindeproblemer i Astrid Saalbachs drama Det kolde hjerte' (2006) i Anne Elisabeth Sejten (red.): *Helte og antihelte – en litteraturhistorisk mosaik*. Disputatsen *Køn og Kultur* (2005) fokuserer på kønsforskning i litteratur- og kulturhistorisk sammenhæng.



> Engle i Amerika (Aarhus Teater, 1995. Foto: Jan Jul)