

# Efter Franklins drage

## Samtidsdramatikken og George Steiners teori om tragediens død

Af Mads Thygesen

»In tragedy, lightning is a messenger. But it can no longer be so once Benjamin Franklin (the incarnation of the new rational man) has flown a kite to it.« (Steiner 1961, p. 194).

Sådan skriver George Steiner i *The Death of Tragedy* (1961), hvor han argumenterer for, at det moderne menneskes overgang til en rationel og sekulær verdensorden bliver dødsstødet for tragedien. For Steiner er tragedien en platform, der befinder sig i et prækært spændingsforhold mellem himmel og helvede. Dem der vandrer på tragediens scene, vil altid kunne møde de guddommelige kræfter, der administrerer menneskets skæbne – disse kræfter kan bære såvel nådegaven som forbandelse, idet Steiner betegner dem »ministers of grace or damnation« (ibid., p. 194). I tragedien opfattes lynet som udtryk for en guddommelig kraft, som f.eks. når Euripides' *Medea* udbryder »Gid lynet vil lade sin himmelske ild brænde mig op« (Euripides 1973, p. 12). Når Franklin tæmmer lynet, mister tragedien sine metafysiske forudsætninger. Lynet er nu blot et naturfænomen, som mennesket må forsøge at beherske. Det er en helt central historiefilosofisk antagelse i Steiners tragedieteori. »It is the triumph of rationalism and secular metaphysics which is the point of no return,« fastslår Steiner, men tilføjer ikke desto mindre: »The modes of the imagination implicit in Athenian tragedy continued to shape the life of the mind until the age of Descartes and Newton« (ibid., 193). Men som vi skal se i det følgende, er ideen om det tragiske stadig virksom i den senmoderne dramatik.

Mit bidrag bygger på det forskningsarbejde, som jeg har præsenteret i afhandlingen *Dialogue / end of dialogue – udsigelse i ny europæisk dramatik* (2009). Her undersøger jeg tre centrale problemfelter, der kan være interessante at sætte i forbindelse med Steiners tragedieteori: (1) Mit arbejde tager udgangspunkt i en historiefilosofisk tese om, at det eksperimenterende formsprog hos en række af samtidens mest fremtrædende dramatikere (f.eks. Sarah Kane, Martin Crimp, Roland Schimmelpfennig, Mark Ravenhill og Jon Fosse) tematiserer en gennemgribende kontingenserfaring. Her er mennesket udkastet til at være sig selv, men magter det ikke, da moderniteten fremtræder som et urovækkende erfaringsunivers, hvor der ikke længere gives én samlende instans eller rationalitet, der kan binde samfundet sammen. (2) Gennem mine analyser viser jeg, at dette giver anledning til dramaturgiske former, hvor værkernes udsagte udsigelse markeres og fortættes. Det vil sige, at den retoriske montage af afsendere, modtagere og diskursive horisonter tydeliggøres i værket (Kyndrup 1998, p. 182ff.; Kyndrup 2008, p. 73ff.). (3) Disse selvrefleksive former befinder sig i spændingsfel-

tet mellem tradition og fornyelse, idet nævnte dramatikere forsøger at generobre velkendte genrer og former. På denne baggrund vil argumentet med de følgende betragtninger være, at mange af disse dramatikere har et mellemværende med tragedien og det tragiske.

### Steiner og samtidsdramatikken

Sætter vi tesen om kontingenserfaringens betydning for samtidsdramatikken i relation til Steiners betragtninger om Franklin og lynet, kunne vi sige, at et lynnedslag udgør en begivenhed, der sagtens kan forklares med videnskabelige termer, men som ikke desto mindre rummer en vis kontingens (jf. f.eks. den engelske betydning af *contingency* som *the uncertainty of events* eller *an event that might happen in the future, especially one that could cause problems*). Problemet ved at denne anskuelse er, at kontingens får næsten samme betydning som tilfældighed. Kontingensbegrebet har traditionelt imidlertid en mere kompleks betydning: det, der hverken er umuligt eller nødvendigt (Aristoteles), altså det der kunne være/ blive anderledes. I denne forståelse forbindes kontingensbegrebet med tvangen til at træffe valg, f.eks. bruger sociologen Anthony Giddens begrebet i sin diskussion af *Modernitetens konsekvenser* (1994), mens systemteoretikeren Niklas Luhmann indarbejder det i sin beskrivelse af systemers selektionstvang (Luhmann 2000, p. 62).

Den kontingensbevidsthed, som vi kan spore i samtidsdramatikken, har det med at sætte sig igennem som voldsomme og destruktive hændelser. I modsætning til begrebet om skæbne, sådan som vi kender det fra den græske tragedie, forekommer disse hændelser imidlertid ikke at være forudbestemte eller styret af en ydre nødvendighed (i.e. en guddommelig kraft). Til gengæld synes der heller ikke at være tale om en naturalistisk/psykologisk forklaringsramme, hvor hændelsernes årsag kan føres tilbage til arv og miljø eller til fortidens traumer. Der er snarere tale om en smertende bevidsthed om, at den tragiske hændelse altid kan indtræffe – selv når vi mindst venter det. Denne antagelse kan med fordel sættes i relation til en central tese hos Steiner:

Tragic drama tells us that the spheres of reason, order, and justice are terrible limited and that no progress in our science or technical resources will enlarge their relevance. Outside and within man is *l'autre*, the »otherness« of the world. Call it what you will: a hidden or malevolent God, blind fate, the solicitations of hell, or the brute fury of our animal blood. It waits for us in ambush at the crossroads. It mocks us and destroys us. In certain rare instances, it leads us after destruction to some incomprehensible repose. (ibid., p. 9)

Det er helt afgørende, at Steiner forstår tragedien som en historisk teater- og dramaform, mens han har en meget bredere forståelse af begrebet det tragiske. Umiddelbart er der altså ikke noget galt i at sætte betegnelsen »tragisk« på værker som f.eks. Astrid Saalbachs *Aske til aske. Støv til støv* (1998) og Roland Schimmelpfennigs *Die Frau von früher* (2004), idet dramatikernes genfortolkninger af Medea-myten netop illustrerer, at »det andet« stadig lurer under overfladen i vores moderne virkelighed. Selvom værkernes dramaturgiske modernitet

er i strid med den afrundede fortælling med begyndelse, midte og slutning, sætter det tragiske sig nemlig igennem med uformindsket kraft. I begge tilfælde indebærer bruddet på den lineære fortælling en fortætning af værkets udsagte udsigelse, der retter vores opmærksomhed på de kausale kløfter i værkkonstruktionen. På den måde markerer dramatikere tydeligt, at deres værker genforhandler den tragiske genres spørgsmål om årsag og virkning, rimelighed og sandsynlighed, fejlgreb og skæbne, m.v. inden for en senmoderne kontekst, hvor kontingensen råder.

Vi kan med rimelighed konstatere, at denne bevidsthed er til stede i *Aske til aske. Støv til støv* (1998) og *Die Frau von Früher* (2004), da begge værker genfortolker Medea-myten om den vanvidsramte kvinde, der dræber sin elskedes børn i jalousi. I begge tilfælde har myten imidlertid taget en markant drejning, fordi det ikke er hendes egne børn, men derimod mandens børn, der bliver dræbt.

Med disse genfortolkninger af Medea-myten støder vi på et andet tema i Steiners teori om tragediens død. Overgangen til privatsfæren rummer nemlig en forskydning væk fra en samfundsorden, hvor den tragiske helts skæbne er spundet ind i samfundets, og dermed offentlighedens skæbne: »the fate of such men has tragic relevance because it is public,« fastslår Steiner og tilføjer: »the suffering of Hamlet, Othello, or Phèdre engage the fortunes of the state. They are enacted at the hearth of the body politic« (ibid., p. 195). Tragediens naturlige scene er paladsets indgangsportaler, den offentlige forsamlingsplads eller hoffet. Ikke villakvarteret. Det udtalt moderne skifte fra det offentlige rum til det private rum indikerer altså en forskydning bort fra tragedien. Det samme gælder korets åbenlyse fravær i samtidsdramatikken, der vidner om problemstillingens aktualitet. Elfriede Jelinek, der med monstrøse værker som *Wolken.Heim* (1988) og *Ein Sportstück* (1998) har gjort en dyd ud af at genindføre talekoret på teatret, er undtagelsen der bekræfter reglen. Ikke desto mindre tematiserer Jelinek fraværet af en kollektiv stemme og fortælling på en sådan måde, at det sagtens kan læses i forlængelse af Steiners tese, om at affortryllesen og af-mytologiseringen uundgåeligt vil sætte det tragiske formsprog i krise.

Konsekvenserne af denne af-mytologisering mærker vi meget tydeligt i Mark Ravenhills *Shopping and F\*\*\*ing* (1996), hvor Robbie begræder tabet af en fælles mytologi med ordene:

...a long time ago there were big stories. Stories so big you could live your whole life in them. The Powerful Hands of the Gods and Fate. The Journey to Enlightenments. The March of Socialism. But they all died or the world grew senile or forgot them, so now we're all making up our own stories. Little stories. It comes out in different ways. But we've all got one. (Ravenhill 1996, p. 64)

Figurerne opretholder med andre ord deres identitet gennem små fortællinger, fordi de mangler en altomfattende og kollektivt forpligtende historie. I Ravenhills univers gives der nemlig ingen egentlige eller oprindelige værdier, kun fravær. Dette illustreres bl.a. gennem narkobaronen Brian, der hengiver sig til flæbende melankoli over den »storslåede« fortælling i Disney-tegnefilmen *The Lion King* fra 1994. Dramaets grundlæggende problem afsløres,

når Brian kynisk forklarer, at civilisationens inderste princip er »Money«. Når alle de gamle fortællinger bryder sammen, bliver kun ét fikspunkt tilbage for det moderne menneske: penge. Af de fire øvrige figurers (Robbie, Mark, Gary og Lulu) handlinger og afhængigheder fremgår det dog med al ønskelig tydelighed, at shopping, sex, stoffer, etc. ikke udgør varige erstatningsmidler eller en troværdig løsning på deres grundlæggende lidelser. Dermed tjener Ravenhills stykke som illustration af civilisationens bagside. I takt med at de store fortællinger mister deres legitimeringsgrundlag, kastes individet ud i et nyt og urovækkende erfaringsunivers. Det hjælpeløse figurgalleri og den enorme opmarch af kulturelle klicheer bevirker dog, at *Shopping & F\*\*\*ing* bevæger sig over i et mere tragikomisk end egentlig tragisk register.

Kritikken af forbrugssamfundet er ikke mindre skarp i Martin Crimps *Attempts on Her Life* (1997), men her sætter fraværet af en kollektiv fortælling sig for alvor igennem i udsigelseskonstruktionen. Hos Crimp dekonstrueres den dramatiske form nemlig i en så radikal forstand, at hovedkarakteren og plottet spaltes ud i en flerhed af fortællinger som ikke kan føres tilbage til én kerne. I den henseende vidner værkkonstruktionen om, at den metafiktio-nelle skildring af modernitetens grundvilkår står i gæld til poststrukturalistiske tænkere som Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard og Jacques Derrida. Med værker som *The Country* (2000) og *The City* (2008), hvor udsigelseskonstruktionen befinder sig inden for rammerne af den dramatiske form, viser han imidlertid, at poststrukturalismens ironi og kontingensbevidsthed (jf. Rorty 1989) ikke er uforenelig med en sans for det tragiske. Begge værker rummer en urovækkende skildring af moderne storbymennesker, der ikke magter den tilværelse, som de er kastet ud i. Forbindelsen mellem kontingens og det tragiske kommer dog særligt stærkt til udtryk i en række af Crimps novellelignende tekster, som f.eks. *Fewer Emergencies* (2002) og *Face to the Wall* (2002), hvor han betoner forholdet mellem kontingens og tragik i urovækkende begivenheder som »11. September« og de såkaldte »high-school-shootings«. En direkte genfortolkning af tragedien kommer sågar for dagen i *Cruel and Tender* (2004), hvor Crimp tager livtag med krigen mod terror. Teksten er en gendigtning af Sofokles' tragedie *Trachinerinderne* (ca. 450 f.kr.). Hos Crimp omsættes den antikke tragedie til en moderne verden, hvor krigen mod terror slår over i magtmisbrug og hykleri. På den ene side står kvinden, Amalia, som det moderne individ, der egocentrisk vender ryggen til omverdens uvelkomne realiteter. Hun forskanser sig i hjemmet, mens hun venter på at høre nyt fra sin mand, som er på mission et sted i Afrika. På den anden side står hendes mand, The General, som er i besiddelse af magten til at »nedkalde ild« over enhver. De to hovedkarakterer, Amalia og The General, bliver imidlertid spundet ind i et politisk magtspil, hvor alle har travlt ved håndvasken. Han er udsendt af en regering, som har beordret ham til at bekæmpe den internationale terrorisme, men dette frygtede andet (*L'autre*) lurer i generalens eget projekt – eller som han udtrykker det i en samtale med sin utaknemmelige søn, James:

I have burnt terror out of the world for people like you.  
I have followed it through the shopping malls  
and the school playgrounds

tracked it by starlight across the desert  
 smashed down the door of its luxury apartments  
 learned its language  
 intercepted its phone calls  
 smoked it out of its cave  
 thrown acid into its eyes and burned it to carbon.  
 (Crimp 2004, p. 57-58)

I *Cruel and Tender* viser dramatikeren, at krigen mod terror avler terror. Hvis man vil bekrige terror, må man nemlig lære dens sprog at kende; man må være villig til at jagte den gennem ørkenen, indkøbscentre, skolelegepladser, luksuslejligheder, osv. Det andet (*terror*) er kort sagt uudsletteligt, ja, det synes sågar at være indlejret i generalens kolde rationale, idet den statslegitimerede vold resulterer i magtmisbrug og kynisme.

På denne baggrund skulle det gerne fremgå, at samtidsdramatikken rummer en række historiske og formelle forskydninger, der kan læses i forlængelse af Steiners teori om tragediens død. Flere af de nævnte dramatikere genfortolker det tragiske, men generelt synes den dramaturgiske form at bekræfte Steiners historiefilosofiske tese. I de følgende afsnit vil jeg ikke desto mindre fremsætte en komparation af to værker, Sarah Kanes *Blasted* (1995) og Roland Schimmelpfennigs *Die Frau von früher* (2006), der rummer to meget forskellige bud på en senmoderne kontingenstragik. Begge værker genfortolker og skævvrider tragedien og den aristoteliske dramaturgi, men spænder ikke desto mindre handlingen op omkring en tragisk situation, hvor karaktererne gennemlever usædvanligt lidelsesfulde og medlidenhedsvækkende begivenheder.

## Blasted

Sarah Kane fik sit dramatiske gennembrud med *Blasted* fra 1995, der gennemspiller den altoverskyggende konflikt i hele hendes forfatterskab. På den ene side vidner de voldsomme og smertefulde begivenheder om dramatikeren tragiske syn på tilværelsen, idet lidelsen synes at være et uomgængeligt ontologisk vilkår hos Kane. På den anden side turnerer hun den dramatiske konflikt mellem mand og kvinde på en sådan måde, at tilværelsens tragik og det altomfattende moralske kaos i sidste ende ophæves gennem tilgivelse og næstekærlighed. Det interessante er nu, at dramatikeren virke ofte er blevet sat i forbindelse med det tragiske. I sin artikel »Towards a Theory of Cruel Britannia: Coolnes, Cruelty, and the 'Nineties« (2004), skriver Ken Urban f.eks., at den ekstremt voldsomme æstetik, der dominerede hos Kane og hele »In-Yer-Face Theatre«-generationen i 1990'erne, vidner om et tragisk livssyn i den nietzscheanske forstand:

The experience of such moments in the confines of the theatre makes an impact that is tragic in the Nietzschean sense. The tragic, for Nietzsche, is that which turns suffering into the affirmation of life. But this comes about only as a result of a cruelty that strips away any metaphysical fiction. (Urban 2004, 369).

Med de følgende betragtninger skal jeg forsøge at godtgøre, at der snarere er tale om et værk, hvor dramatikerens håndtering af lidelsen som et uomgængeligt vilkår slår over i det forsonede og moralske. Dertil kommer, at dramatikerens genfortolkning af tragedien står i modsætning til hendes egen dramaturgiske modernitet – i *Blasted* søndersprænges den dramatiske form, idet den afrundede fortællingen brydes op med henblik på at tematiserer de kausale forbindelseslinjer i værket.

Stykkets første halvdel foregår i et meget dyrt hotelværelse i Leeds, hvor journalisten Ian Jones tilbringer natten sammen med den naive og godhjertede Cate. Indledningen kredser omkring de moralske og etiske værdier, som de to figurer repræsenterer i det dramatiske univers. Dette modsætningsforhold rummer kimen til stykkets moralske og åndelige konflikt, der forløses i en dobbeltbevægelse, hvor den ene person vokser (Cate) og den anden falder (Ian). I stykkets første del (sc. 1-2) ytrer konflikten sig i form af verbale og seksuelle overgreb. Rollefordelingen nærmest arketyrisk: Ian er gerningsmanden; Cate er offeret, der langsomt fanges i hans net; og publikum tvinges til at overvære de verbale og fysiske overgreb, som han udsætter hende for. I en række henseender rummer værket en senmoderne skævvridning af de aristoteliske principper om frygt og medlidenhed (Aristoteles 2005, p. 74ff). På dette punkt fornemmer vi klart det livtag med køns- og magtforhold, som Birgit Haas har givet en fremragende redegørelse for i sin analyse af »Gender-Performanz und Macht. (Post) feministische Mythen bei Sarah Kane und Dea Loher« (2005). Her udover den mandlige hovedfigur, Ian, overgrebet, fordi han i såvel ord som handlinger er gennemført vulgær og krænkende. Relationen mellem figurerne iscenesættes dog sådan, at Ian ikke inkarnerer ondskaben, men snarere får status som den forfejlede og gennemført usympatiske anti-helt, der må gå grueligt meget igennem, før han endelig ser lyset til slut. I udgangspunktet er han ganske vist så gennemført usympatisk, at han umuligt kan leve op til den klassiske bestemmelse af helten, som er bedre end os. Men hændelsesforløbet er skruet sådan sammen, at vores sympati med anti-helten, Ian, gradvist stiger, når vi får mere at vide om det fejlslagne privatliv og den dødelige sygdom, der har formet den utiltalende karakter, vi først ser på scenen.

Medfølelse vækkes dog først og fremmest i forhold til Cate, der – trods hendes selvopofrende omsorg for andre mennesker, herunder Ian – bliver udsat for grove verbale overgreb og fuldbyrdet voldtægt. Cate, der besidder nådegaven (*grace*), møder altså det andet i skikkelse af Ian, der styres af moralsk fordærv, desperation og begær. Hendes absolutte modpol kommer på scenen, når værelset invaderes af en fremmed soldat (Soldier), der trækker borgerkrigens rædsler ind i hotelværelset. Han tjener kun én funktion i det dramatiske univers, idet han, sagt med Steiner, optræder som straffens budbringer (*damnation*). Bevæbnet med en automatriffel overmander han Ian og tvinger sig adgang til hotelværelset – ja, han pisser sågar sit nyvundne territorium af på sengen med ordene »Our town now« (Kane 1995, p. 39). Ians fald indledes således med, at han møder straffens »engel« i skikkelse af »de andre« (soldaten er nemlig af anden etnisk baggrund end den hvide, britiske mand, Ian).

Her falder bomben. Stykkets højdepunkt indtræffer, da en mortergranat – som titlen *Blasted* varsler – pludseligt slår ned i hotellet og sprænger det hele i stumper og stykker. Fra og med eksplosionen tager det dramatiske univers en meget voldsom drejning, da vi bevæger

os fra parforholdets intime rum til det borgerkrigshærgede offentlige rum. Voldsomt bliver det umiddelbart i den gruopvækkende forstand: først voldtages Ian af Soldaten. Dernæst mister Ian synet, da Soldaten suger hans øjne ud og spiser dem. Disse gruopvækkende hændelser afsluttes, da Soldaten tager sit eget liv.

Idet Cate, der i mellemtiden har været ude i de krigshærgede gader, vender tilbage med et spædbarn, som hun har fået af en tilfældig kvinde på gaden, bevæger vi os over i stykkets *dénouement*. Fjerde scene – der tjener som prøvesten for dramatikerens etiske grundsynspunkt – tager form som en filosofisk diskussion mellem de to hovedfigurer, hvor de diskuterer muligheden for guddommelig frelse. Den ideologiske modsætning mellem de to hovedfigurer samler sig således omkring følgende ordveksling:

Cate I believe in God.

Ian Everything's got a scientific explanation.

Cate No.

Ian Give me my gun. (ibid., p. 56)

Her udspiller figurerne altså den modsætning mellem metafysik og rationalisme, der har en helt afgørende betydning i Steiners tragedieteorier. Men ingen af dem har dog helt sans for det tragiske, fordi de stædigt holder fast i hver deres fejltolkning, hhv. den videnskabelige forklaringsmodel og forestillingen om en forløsning i det hinsides. For publikum står det dog meget klart, at begge forklaringsrammer nedbrydes i Kanes dramatiske univers. Her gives der – som Ian meget rammende udtrykker det – »No God. No Father Christmas. No Fairies. No Narnia. No fucking nothing« (ibid., p. 55). Alle værdier synes fuldkomment devaluerede hos Kane, idet Ian forsværger Gud med ordene: »Don't be fucking stupid, doesn't make sense anyway. No reason for there to be a God just because it would be better if there was« (ibid.). For den fornærede Ian gives der kun én udvej (selvmordet). Derfor trygler han om at få pistolen, så han kan gøre en ende på sine lidelser. Argumentet om, at alt har en videnskabelig forklaring, kan vi dog vanskeligt godtage, fordi hændelsesforløbet rummer nogle ganske overvældende kausale kløfter. Samlet set fremstår det dramatiske univers imidlertid som en gudsforladt modernitet, hvor der ikke gives noget håb om endegyldig mening og frelse. Således vidner den groteske situation, hvor Ians desperate selvmordsforsøg slår fejl, fordi pistolen ikke er ladet, blot om, at man *må* leve med lidelsen. Denne grundtanke drives igennem, når Cate – der fejlagtigt tror, at det mislykkede selvmordsforsøg skal ses som et tegn på guddommelig indgriben – umiddelbart herefter må sande, at alt håb er ude (symboliseret igennem spædbarnets død).

I sidste scene begraver hun barnet og begiver sig ud i de krigshærgede gader for at finde noget at spise, hvorfor den hjælpeløse Ian overlades til sig selv. Herefter fuldbyrdes den mandlige hovedfigurs åndelige fornærelse igennem korte, galgenhumoristiske tableauer, hvor den blinde og hjælpeløse Ian onanerer, forsøger at tage sit eget liv, skider, har mareridt og til sidst graver det døde spædbarn frem af ruinerne for at spise det. Den heroiske opstand mod lidelsen kan derfor være overordentlig svær at få øje på, når den hjælpeløse og desperate

Ian blindt famler sig frem gennem ruinerne for at finde det begravede spædbarn. Omvendt virker det rædselsvækkende, når Ian spiser barnet for at stille sin sult. Med billedet af Ian, der langsomt forsvinder ned i det hul, hvor barnet lå begravet, kommer vi uhyggeligt tæt på den særlige moderne håbløshed, pessimisme og fortvivlelse, der har fundet sin symbolske form i Becketts skraldespande og møgdynger (Bentley 1968, p. 305ff.). Men Kane holder alligevel en kattelem åben. Stykket munder nemlig ud i en forsonende gestus, da Cate til slut vender tilbage til Ian for at redde ham fra sin ulykkelige tilstand. Således ophæves tragedien i det afsluttende scenebillede, hvor Cate mader den hjælpeløse Ian. De sidste, ord vi hører, inden scenelyset går ned, er Ians dybtfølte: »Thank You« (ibid., p. 61). Kane afrunder med andre ord det dramatiske univers på en sådan måde, at tilgivelsestemaet kommer til at stå meget stærkt i tekstens samlede udsigelse.

### Die Frau von früher

Kun meget få dramatikere har så godt styr på deres form/indholds-dialektik, som Roland Schimmelpfennig. Et meget konkret eksempel finder vi i *Die Frau von früher* (2004), hvor han kombinerer de bærende elementer fra den klassiske tragedie med et mere moderne, filmisk formsprog. Det giver anledning til en genfortolkning af den dramatiske form, hvor selve montageteknikken opbryder det konventionelle forhold mellem *sjuzet* og *fabula*. De begivenheder, som handlingen refererer til (*fabulaen*), præsenteres ikke i et kronologisk arrangement, men derimod i en montage af korte scener, der springer frem og tilbage i tid (*sjuzet*). Den analytiske teknik, som vi kender fra Sofokles og Henrik Ibsen, hvor fortidens tragiske hændelser afdækkes i en nutidssituation (Szondi 1965, p. 22ff.), kommer således en tur i Schimmelpfennigs vridemaskine. Den dramatiske forms konventioner om den afrundede handling med begyndelse, midte og slutning brydes op i et springende og desorienterende forløb. Dette metafiktionelle greb, hvorved dramatikeren gør os opmærksomme på udsigelseskonstruktionen, vækker vores behov for at orientere os i de kausale sammenhænge. Ved endt læsning giver det hele imidlertid mening, da forvirringen først og fremmest skyldes fortællingens arrangement. Montagen er dog konciperet sådan, at vi hele tiden må halse bagefter. Først når det er slut, kan vi se, hvordan de tragiske hændelser hænger sammen. Gennem den filmiske klippeteknik understreger dramaturgien, at livet består af en kæde af valg, der også kunne være faldet ud på en anden måde (jf. begrebet om kontingens). Værkkonstruktionen skærper altså det undersøgelsesfelt, der også antydes i titlen: en prekær forbindelse mellem kvinden, (for)tiden og stykkets tragiske hændelser.

Der er ikke én, men hele to mytiske kvindeskikkelser, som udgør vigtige referencerammer for Schimmelpfennigs værk: Den første er naturligvis myten om den Medea, der svigtes af Jason og derfor myrder både sin rivalinde og sine egne børn. Det er imidlertid myten om Pandoras æske, der omtales i scene 10, hvor figuren Tina genfortæller en del af handlingen i filmen *Lara Croft Tomb Raider: The Cradle of Life* (2003). Pointen med denne intertekstuelle referenceramme er, at Lara Croft netop vinder den evne, som hovedkarakteren mangler i *Die Frau von Früher*, nemlig evnen til at gå tilbage i tiden og ændre handlingens udfald. Ved at skrive sig op mod myten om Pandora angiver dramatikeren også, at kvinden fra fortiden



bærer uheldets gave. Den første kvinde, Pandora, blev – som bekendt – skabt af de olympiske guder for at modvirke den hjælp, som menneskene havde fået af titanen Prometheus. Hun medbragte en krukke (den såkaldte »Pandoras æske«), da hun blev gift med Epimetheus, Prometheus' bror. Epimetheus ignorerede sin broders advarsler om at modtage gaver fra guderne og tog Pandora til hustru. Da krukken uheldigvis blev åbnet, slap gudernes straf løs, dvs. alle de ting som plager menneskene den dag i dag: slid, sygdom og strid. Kun håbet blev tilbage. Hos Schimmelpfennig udspiller handlingen sig imidlertid i en senmoderne verden, hvor myten om Pandoras æske er bundet til det helt usandsynlige plot i en Hollywood-film.

Handlingen kredser omkring den skæbnesvangre dag, hvor hovedpersonen (Frank) bliver opsøgt af sin ungdomskæreste. Kvinden fra fortiden, Romy Vogtländer, vender tilbage for at indløse det løfte om evig kærlighed, som Frank engang har givet hende. Den moderne Medea-figur er altså kommet for at rive ægtemanden ud af familielivets trygge rammer, men hendes bestræbelser på at vinde Frank tilbage slår fejl, da han afviser hende ved døren. Denne hændelse rummer kimen til hendes urimelige hævn. På den anden side har vi Franks hustru, Claudia, der også rammes af jalousi, da den fremmede kvinde dukker op. Det er imidlertid Claudia selv, der åbner Pandoras æske, idet hun flår hoveddøren op og afslører den fremmede kvinde. Pandora-myten symbolske betydning for stykket understreges desuden af, at familien netop på denne dag er i færd med at pakke alle deres ejendele ned i flyttekasser – kasser der først rummer familiens fælles fortid (håbet), men i sidste ende også skjuler en grufuld hemmelighed (den dræbte søn). Med sine diskursive lån fra det græske myttestof markerer dramatikeren tydeligt, at værkkonstruktionen genforhandler den tragiske genres grundlæggende temaer inden for en senmoderne kontekst, hvor kontingensen råder.

Kontingensen melder sig på to måder: (1) kvinden fra fortiden ville slet ikke have fundet Frank, hvis hun ikke »tilfældigvis« var kommet netop den dag (scene 4). De tragiske hændelser udspiller sig nemlig dagen før familien flytter langt, langt væk. (2) Romy bliver sendt bort, men Franks frustrerede søn, Andi, kaster en sten efter den fremmede kvinde, en sten der uheldigvis rammer Romy i hovedet og slår hende bevidstløs. I modsætning til Euripides' *Medea* (431 f.kr.) er det altså ikke kvindeligt og bedrag, som bringer den fremmede kvinde ind i huset, men derimod husets egen søn som bringer den bevidstløse kvinde tilbage, da han vil hente hjælp hos sine forældre. I forlængelse af H. D. F. Kittos *Greek Tragedy* (1939) kunne man dog pege på, at Schimmelpfennigs konflikt og tematik har et væsentligt fællestræk med Euripides' tragedie:

He [Euripides] is presenting to us his tragic conception of that the passions and unreason to which humanity is subject are its greatest scourge. This implies no tragic interlock between character and situation; the situation is nothing but the setting for the outburst of unreason, the channel along which it rushes.

(Kitto 1997, p. 199)

I modsætning til Kanes mere karakterbårne drama, hvor Ians drifter og moralske fordærv fører til hans endelige fald, er Schimmelpfennigs drama i langt højere grad bundet til den

situation, der ansporer de irrationelle og destruktive kræfter i den kvindelige hovedkarakter, Romy. En afgørende forskel mellem *Medea* og *Die Frau von früher* er dog, at den kvindelige hovedkarakters motiver spiller en langt større rolle hos Euripides. I *Die Frau von Früher* sættes den mandlige hovedperson (Frank) i en dramatisk situation, hvor han tvinges til at vælge mellem familielivets trygge favn (Claudia) og den utopiske kærlighed (Romy). Den ene sikrer Franks ontologiske sikkerhed (Giddens), mens den anden gribes af morderisk vanvid (*L'autre*), da han bryder sit ungdommelige løfte om evig kærlighed. Romys hævn virker imidlertid helt urimelig, ja, nærmest arkaisk, dels fordi løftet blev givet i ungdommelig kådhed, dels fordi handlingen udspiller sig i en tid, hvor ægteskabet ikke længere er en »til døden jer skiller«-forpligtelse.

Det hele begynder med en scene, hvor Frank bliver forhørt af sin kone (Claudia), der just er kommet ud af badeværelset:

CLAUDIA Mit wem sprichst du?

FRANK Ich?

CLAUDIA Ja, mit wem sprichst du?

FRANK Mit – mit niemandem. Mit wem soll ich denn sprechen

(ibid., p. 641)

Franks forsøg på at tale sig ud af situationen slår fejl, da Claudia resolut åbner døren og afslører, at der faktisk står en fremmed kvinde udenfor døren. Dermed melder jalousien (det andet) sin ankomst allerede i begyndelsen: Claudia bliver grebet af jalousi og slår Frank i ansigtet, hvorefter hun resolut smækker døren i. I samme øjeblik »klipper« vi tilbage til »*Zehn minuten früher*« (ibid., p. 643), hvor gensynet mellem Frank og Romy finder sted. Nu ser vi så optakten til den scene, som vi lige har overværet, idet Romy ankommer til huset og giver sig til kende for Frank. Denne gang får vi desuden at vide, at Frank engang har svoret hende evig kærlighed. Det munder ud i en minutiøs gentagelse af scene 1, hvor Claudia kommer ud af badeværelset. Endnu engang smækker Claudia døren i og efterlader Romy uden for i regnvejret. Denne seance gentages i scene 4, hvor Claudia flår døren op igen, blot for at forklare Romy, at: »Er wird Sie nicht zurückholen, er wird nichts sagen – und er wird Sie nicht küssen [...] Ich mache jetzt die Tür zu.« (ibid., p. 650). Det hele kunne altså slutte her, men familiens frustrerede søn, Andi, kommer uheldigvis til at ændre tingenes gang.

I mellemtiden, dvs. scene 3 og 5, sidder Andi uden for huset sammen med sin kæreste Tina. I monologform fortæller Tina, at deres forhold er i krise, fordi Andi skal flytte langt væk fra byen. De to hovedhistorier komplementerer med andre ord hinanden: Andi og Tina står for at skulle skilles fra hinanden, hvorimod Frank bliver opsøgt af sin ungdomskæreste. Af uforklarlige grunde kaster Andi og Tina sten efter den mystiske kvinde, da hun kommer ud af huset: »wir wissen beide nicht, warum. Er [Andi] wirft den Stein, gerade als sie weitergehen will,« fortæller Tina (ibid., p. 651). En af disse sten rammer Romy i hovedet og slår hende bevidstløs. Andi, der tror, at han har dræbt den fremmede kvinde, bærer hende derfor ind i huset, for at hente hjælp fra sine forældre. Denne beslutning får fatale konse-

kvenser, da den muliggør hævnakten, men den kvalificerer sig ikke som et egentligt fejlgreb (dvs. en moralsk karakterbrist). Sten-scenariet understreger blot, at kontingensen råder i Schimmelpfennigs univers. For hvis blot stenen var gået forbi sit mål, havde alt jo set helt anderledes ud.

At man ikke kan slette de spor, man har efterladt sig i fortiden, viser sig i den symbolske scene 11, som udspiller sig to dage før Romys ankomst. Her forsøger Frank forgæves at slette det graffititegn (*tag*), som Andi har malet på væggen i sit værelse. Det giver anledning til et skænderi mellem far og søn:

ANDI Die Wände sind schon ruiniert –

*Kurze pause*

Übermorgen kommt die Malerfirma, die hier nach neunzehn Jahren alles komplett streicht –

FRANK Ruiniert? Die Wände sind nicht ruiniert. Abgenutzt, vielleicht, aber nicht ruiniert – ruinieren tust du sie – das Zeichen kann doch niemand mehr überstreichen –

ANDI Und so besser –

Frank hat einen kleinen Eimer mit Dispersionsfarbe und rollt Farbe über die Stelle.

FRANK Sieh dir das an – geht nicht weg –

*Er streicht erneut über die Stelle.*

- Kommt immer wieder durch – sieh dir das an –

(Schimmelpfennig 2004, p. 662-663)

Andi kritiserer sin far for at slette de spor, som familien har sat i huset. Omvendt ser Frank graffititegnet som en skamplet, der forringer værdien af huset. Problemstillingen skærpes af, at familien befinder sig i en grænsesituation (flytningen), hvor hele den fælles historie, som Frank og Claudia har skabt gennem nitten års ægteskab, er ved at blive pakket i flyttekasser. Den bærende præmis er dog, at fortiden ikke lader sig slette. For det gennemgående problem er, at éns handlinger altid *kan* vende tilbage på uforudsete måder: det gælder f.eks. den sten, som Andi kaster i begyndelsen af dramaet. Og det gælder det løfte, som Frank engang har givet til Romy.

Problemerne strammer sig således til, da Frank og Claudia beslutter sig for at beholde Romy i huset, så de kan sikre sig, at hun ikke er kommet alvorligt til skade. I den følgende del af dramaet, hvor Schimmelpfennig klipper frem og tilbage i tid, for at vise de centrale hændelser i dagene op til den endelige katastrofe, bliver situationen mere og mere spændt på grund af figureernes modsatrettede intentioner. Den fremmede kvindes tilstedeværelse katalyserer Claudias jalousi, hvorfor Franks ægteskab kommer i krise. En tilsvarende krise opstår i forholdet mellem Andi og Tina, da hendes far forbyder deres forhold. Derfor drages Andi mod Romy, der forfører ham og dræber ham. Hun tager således sin hævn ved at kvæle Franks søn med en plasticpose (scene 12.7). Stykkets før-klimaks indtræffer, da Frank – der endnu ikke ved, hvad der er sket – forsøger at undgå konflikterne ved at flygte sammen med

Romy (scene 16.3). Dramatikeren viser imidlertid, at dette valg ikke løser problemet, da Romy kræver, at han opgiver sin kone og søn for altid. Denne fordring kan han ikke leve op til: »Ich kann die ganze Zwischenzeit nicht überspringen,« siger han (ibid., p. 681). Derfor forlader den kompromisløse Romy huset med ordene: »Dann werde ich jetzt alleine von hier weggehen, und du wirst hier mit nichts alleine bleiben« (ibid.). Handlingens klimaks gennemspiller det tragiske moment, hvor hhv. Claudia, Tina og Frank opdager, hvad det er, den mystiske kvinde fra fortiden har efterladt inde i huset. Gennem montageteknikken fastholdes spændingen om handlingens udfald lige til det sidste scenebillede.

Her er det f.eks. Tina, der iagttager Claudia gennem vinduet:

in dem Augenblick, in dem sie in die Tüte greift, so scheint es zumindest durch das Fenster, fangen ihre Finger, ihre Hände, ihre Arme plötzlich Feuer. Die Ganze Frau fängt in ihrem Schlafzimmer Feuer, sie brennt, der ganze Körper brennt, sie brennt so schnell und furchtbar – sie scheint nicht einmal mehr schreien zu können, durch das geschlossene Fenster höre ich nichts, aber ihre Mund ist offen, qualvoll aufgerissen, schriet sie, schriet sie nicht – ich schreie, ich schreie, was ich kann, aber wer soll mich hören – und dann erscheint Andis Vater in der Tür, er sieht seine Frau, verbrennend, mit den geschmolzenen Resten der Tüte in der Hand, und er steht da – regnungslos, bevor er wieder aus der Tür verschwindet. Ich renne. Der Umzugswagen kommt die Straße herunter, hält vor dem Haus. Wo ist Andi -  
(Schimmelpfennig 2004, p. 685)

Her vækker grebet allusioner til budbringerens tale i slutningen af *Medea* (1973, p. 54), idet Tina fremmaner de grusomme hændelser for vores indre blik. Med ét forvandles alt til et mareridt: Claudia åbner den uheldsvangre pose, som Romy har efterladt i huset. Mordvæbnet er dog ikke en forgiftet kjole og et diadem, hvis magiske flammer oplsluger alt. Selvom den moderne Medea-figur ikke er kyndig ud i magiens domæne, slår flammerne op fra posen og dræber Claudia for øjnene af Frank og Tina.

## Konklusion

Ved sammenligning viser det sig altså, at de to værker adskiller sig fra hinanden i deres håndtering af tragediens helt centrale omdrejningspunkt: katastrofen (Steiner 1961, p. 8). I modsætning til Kanes værk, hvor de tragiske hændelser munder ud i en forsoning mellem de to hovedfigurer, efterlader Schimmelpfennig sit publikum tilbage uden en ophævning af de tragiske hændelser. Her skal dramaturgien ikke godtgøre en bestemt etisk fordring (repræsenteret gennem den kvindelige hovedfigur, Cate, som besidder den betingelsesløse omsorg, der gør hende i stand til at tilgive Ian for alle hans ugerninger). Af samme grund kommer Schimmelpfennigs *Die Frau von früher* nok tættere på den forståelse af det tragiske, vi møder hos Steiner, når han skriver: »The Greek tragic poet assert that the forces which shape or destroy our lives lie outside the governance of reason and justice« (ibid., p. 6-7). Begge dramatikere problematiserer den form for rationalisme, som ifølge Steiner rummer en forskyd-

ning bort fra det tragiske, idet de forstår det tragisk som et ontologisk vilkår, der er bundet det andet (*l'autre*). Men ingen af dem forbinder de tragiske hændelser med en dramaturgisk form, hvor den tragiske helt erkender den skæbne som guderne har tildelt ham eller hende.

Begge værker er befolket af figurer, der må gennemleve intense lidelser. Hvor usandsynligt det end måtte lyde, så fremstår *Blasted* dog som et mere optimistisk værk, fordi den menneskelige omsorg går af med sejren til slut, trods overvældende og drabelig forhindringer. Det grundsynspunkt, der bæres frem hos Kane, er, at figurerne når til erkendelse gennem de tragiske lidelser. Ian, der fravristes al hans kropslige og verdslige status, må sande, at næstekærligheden kommer, når han overgiver sig til den anden (Cate). Dermed ophæves konflikten mellem hovedfigurerne i kraft af stykkets positive værdi: omsorgen. Selv om det dramatiske univers umiddelbart fremstår som en gudsforladt modernitet, hvor der ikke gives noget håb om endegyldig mening og frelse, nedbrydes vores forestilling om en »højere« orden og mening kun for at finde et nyt fikspunkt til slut. Dette grundsynspunkt kommer til udtryk i et dobbeltgreb: De excessive voldsscener fremsættes for at åbne publikums øjne for en fortrængt realitet, som virker både frastødende og chokerende, fordi det andet (*l'autre*) udpeges som en størrelse, der ligger latent i alle menneskelige relationer. Men i *Blasted* sker det alt sammen for at genoprette vores tillid til, at omsorgen er den uudslettelige livsyttring der overvinder alt til slut. En sådan ophævelse af de tragiske hændelser udebliver helt i *Die Frau von früher*, hvor Frank efterlades alene tilbage på scenen med lidelsen.

## Litteratur

- Bentley, Eric: *Det levende drama [The Life of the Drama, 1964]* (Hasselbachs Forlag, København 1968).
- Crimp, Martin: *Cruel and Tender* (Faber and Faber, London 2004).
- Eagleton, Terry: *Sweet Violence – the idea of the tragic* (Blackwell Publishing, UK 2003).
- Euripides: *Medea* (På dansk ved Inger Christensen, Gyldendal, København 1973).
- Foss, Otto: *Den græske tragedie* (Berlingske Forlag, København MCMLXXVI).
- Giddens, Anthony: *Modernitetens konsekvenser [The Consequences of Modernity, 1990]* (Hans Reitzels Forlag A/S, oversat af Søren Schultz Jørgensen, København 1994).
- Haas, Birgit: »Gender Performanz und Macht. (Post)feministische Mythen bei Sarah Kane und Dea Loher«, in: Haas (red.): *Macht – Performativität, Performanz und Polittheater seit 1990* (Königshausen & Neumann, Würzburg 2005, p. 197-226).
- Kane, Sarah: *Complete Plays* (Methuen, London 2001).
- Kaufmann: *Tragedy and Philosophy* (Princeton University Press, Princeton 1968).
- Kitto, H.D.F.: *Greek Tragedy [1939]* (Routledge, London and New York, 1997)
- Kyndrup, Morten: *Riften og sløret* (Aarhus Universitetsforlag, Aarhus 1998).
- Kyndrup, Morten: *Den æstetiske relation* (Gyldendal, København 2008).
- Luhmann, Niklas: *Sociale systemer* (Hans Reitzels Forlag, København 2000).
- Ravenhill, Mark: *Shopping and F\*\*\*ing* (Methuen Drama, United Kingdom 1996).
- Rorty, Richard: *Contingency, Irony and Solidarity* (Cambridge University Press, USA 1989).

Schimmelpfennig, Roland: *Die Frau von früher – Stücke 1994-2005* (Fischer Taschenbuch Verlage, Frankfurt am Main 2004).

Steiner, George: *The Death of Tragedy* (Hill and Wang, New York 1961).

Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)* [1956] (Suhrkamp Verlag, edition Suhrkamp 27, Frankfurt am Main, 1965).

Thygesen, Mads: *Dialogue / end of dialogue – udsigelse i ny europæisk dramatik* (ph.d.-afhandling, Aarhus Universitet, Aarhus 2009).

Urban, Ken: »Towards a Theory of Cruel Britannia: Coolnes, Cruelty, and the 'Nineties«, in: *New Theatre Quarterly* 20:4 (Cambridge University Press, UK 2004, p. 354-372).

**Mads Thygesen** (f. 1972). Ph.d., Dramaturg og rektor for Dramatikeruddannelsen ved Aarhus Teater.