

Tragediens død?

En samtale mellem Birgitte Hesselaa og Steen Sidenius om »lommer af tragisk poesi«, ondskab, lidelse, moral og tesen om tragediens død. Med værker af Morti Vizki, Peter Asmussen, Astrid Saalbach og Lars von Trier som eksempler.

BH: I Gyldendals Teaterleksikon finder man under opslagsordet »Tragedie« en artikel, der slutter sådan: »I det 20. årh. har flere dramatikere taget inspiration fra de klassiske tekster, som Jean Anouilh med *Antigone* 1944 og Jean Cocteau med *Ødipus*-versionen af *Helvedesmaskinen* 1934. Omvendt er det et typisk modernistisk træk at erklære tragedien for død.«

Hvad er i dine øjne baggrunden for denne modernistiske proklamation af tragediens død?

I sidste ende er det en betragtningsmåde, der kan føres tilbage til Friedrich Nietzsche. Men den er jo blevet gentaget og udbygget af en række moderne tænkere efter Nietzsche, f.eks. af Roland Barthes og George Steiner. Steiner har direkte kaldt et af sine værker *The Death of Tragedy* (1961), og her skriver han bl.a. om tragedien, at den er så sort i sit væsen, at ethvert forsonende træk, der føjes til, vil forskyde genren til noget andet, og at vi i de moderne samfund netop *vil* tilføje forsonende træk, fordi vi er præget af den forestilling, at vi kan slippe af med lidelsen. De moderne samfund har satset på fornuft, videnskab, marxisme etc., og kan slet ikke lade være med at tænke i en af disse kategorier – og derfor er tragedien, ifølge Steiner, død.

Hos Roland Barthes er der en beslægtet tankegang, men accenten ligger et lidt andet sted, fordi han især har beskæftiget sig med forholdet mellem demokrati og tragedie. Han var fascineret af det tragiske, men mente ikke, at det moderne demokrati kunne rumme tragedien. Det, som kunne trives i dér måtte blive en form, der lå nærmere ved melodramatet.

BH: Hvad er baggrunden for, at der hos Barthes er dette modsætningsforhold mellem demokrati og tragedie?

Det er Barthes' anskuelse, at man i demokratiet altid vil spørge til hvem, der har gjort sig skyldig, og at man vil se på lidelsen ud fra et binært skema: det gode over for det onde. Man vil lede efter den eller de skyldige, så man kan fjerne grunden til »det onde«.

Det hænger sammen med, at det demokrati, Barthes beskæftiger sig med, er det borgerlige demokrati, og at dette borgerlige demokrati er for ham knyttet sammen med fremskridtstro og oplysning – han beskæftiger sig med borgeren. Mens tragedien for Barthes er knyttet sammen med en helt anden form for aristokratisk tilstedeværelse.

Den modernistiske idé om tragediens død skal selvfølgelig ses i lyset af Nietzsches *Die Geburt der Tragödie* (1872), hvor Nietzsche hævder, at den sande tragedie befinder sig hinsi-

des godt og ondt. Det er Nietzsches påstand, at tragedien allerede degenererer i klassisk tid, nemlig med Euripides. Og naturligvis med Sokrates, som hos Nietzsche netop er en »oplyser«, der i allerhøjeste grad befinder sig inde for det moralfilosofiske felt.

BH: Blandt de dramatikere, der herhjemme brød igennem i 90'erne, finder man en intens optagethed af »det onde«. Man kunne næsten tale om en »smovsen« i det onde. Interessant nok udelukkende blandt mandlige dramatikere som Jokum Rohde, Morti Vizki og Peter Asmussen – men også hos en filmskaber som Lars von Trier f.eks. i *Dogville* og *Antichrist*. Ofte fremtræder »det onde« som noget absolut, uomgængeligt. Er vi efter din mening her i nærheden af en egentlig tragisk livsopfattelse?

Det er et spørgsmål om, hvordan den dramatik, der »smovser« i det onde, rent faktisk håndterer denne ondskab. En mulighed er, at det onde er et led i en transgressions- eller overskridelsesæstetik, hvor man ligesom »fejrer« ondskaben. Et spor, som fører tilbage til Marquis de Sade og som man finder f.eks. hos Georges Bataille.

Hos Bataille ligger der jo det, at hvis man overskrider den gængse grænse mellem mennesker, så kommer man tættere på hinanden end en rationel kultur ellers ville tillade. Han siger, at det er i spasmen, skriget og underkastelsen, man kan opnå det absolutte nærvær med hinanden.

BH: I så fald består »det onde« altså i en mangel på nærvær, en fremmedhed eller en afstand mellem mennesker?

Ja, det kan man sige. Men det er afgørende, at vi netop *ikke* er inden for det traditionelle moralfilosofiske felt. Fascinationen af det onde kan også være et forsøg på at lave en samtidsdiagnose ved at skabe et billede af, hvor ondskabsfuld vores kultur egentlig er med henblik på at tage afstand og erkende en medskyldighed.

Når vi taler om »det tragiske« i Nietzsches forstand, er det afgørende som nævnt, at det tragiske må tænkes som noget, der er hinsides godt og ondt. Man kunne tale om tilværelsens fundamentale *grusomhed* – som en modsætning til en moralsk kategori som *ondskab*. Det afgørende er, at der ikke kan udpeges nogen skyldige. Der er ingen skurke eller helte. Det tragiske befinder sig hinsides spørgsmålet om skyld.

BH: Hos en række af de yngre danske dramatikere er der i mine øjne en optagethed af det onde, som netop ikke placerer sig inden for det moralske felt. Ofte er der tale om en udfordring af selve grænsesætningen mellem det gode og det onde. Hos Rohde ses denne grænsesætning som det egentligt onde, f.eks. i hans debutstykke *To dage ud fra lørdag nat* (1993). I Vizkis *Kains mærke* (1995) og i Peter Asmussens *Forbrydelse* (2003) finder man en lignende tanke.

Hvis det er en rigtig læsning, så er der vel tale om ægte, moderne tragedier, som dementerer påstanden om tragediens død i den moderne kultur?

Måske. For spørgsmålet er, om de i realiteten placerer sig uden for det moralfilosofiske felt. Lad os tage Morti Vizkis *Kains Mærke*. Vizkis fortolkning af den bibelske fortælling om Kain og Abel fjerner helt åbenlyst »skylden« fra Kain og placerer den hos en nådesløs, uudgrundelig gud. I din bog *Det dramatiske gennembrud* læser du dramaet som et litani, et sørgespil over dét menneskelige grundvilkår, at vi som mennesker tvinges til at foretage en tvangsmæssig polarisering, en udgrænsning af »det andet«.

Men spørgsmålet er, om der ikke er et andet spor i Vizkis tekst også. Selv om teksten understreger det tragiske i dette mord, som udspiller sig mellem to brødre, som ligner hinanden, og som, hedder det, begge har »lidt hund og lidt kat« i sig. Som altså netop er så *beslægtede*. Men på receptionsniveau oplever vi ikke de to brødre som lige »gode«. Kain er materialisten, som mener enhver er ansvarlig for *sin egen* glæde, mens Abel er den følsomme kunstner med de profetiske evner. Abel siger et sted, at deres slægter måske kunne undgå det Auschwitz, som ligger et sted ude i fremtiden, hvis de arbejdede sammen. Ligger der ikke en opfordring og en moralsk tilkendegivelse i dét?

BH: Jo, men som jeg ser det, er det lige netop det samarbejde, som bliver forhindret af Jahve. Der er tale om et grusomt menneskeligt vilkår, altså i egentlig forstand om det tragiske.

Ja, måske. Men der er tale om en ret åben form og om flere strenge, man kan følge, og min pointe vil være, at Vizki fra et receptions-mæssigt synspunkt alligevel forholder sig til det moralske felt. Der er tale om en moralsk kritik af den art, som Theodor Adorno talte om i *Minima Moralia* (1951). Ifølge ham er det eneste, der er at gøre, netop at påpege og kritisere. Man kan ikke placere det gode og det onde, og man kan ikke handlingsanvise. Her må man tale om det *meta-moralske*. I det felt ville jeg anbringe Vizkis *Kains mærke*.

BH: Kan du udfolde begrebet det meta-moralske lidt mere?

Den vanlige moralfilosofi vil insistere på, at det faktisk er muligt at udpege det gode og det onde med det formål, at vi kan træde ind i det godes felt. Det meta-moralske standpunkt kritiserer denne skelnen mellem det gode og det onde – men det er en kritik, som vel at mærke sker på et moralsk grundlag. Der ligger nemlig en form for voldelighed i at udgrænse noget som ondt. Og gennem denne voldelighed bliver det gode selv ondt.

BH: Den problemstilling er fremherskende hos nogle af 1990'ers dramatikere, særligt tydelig hos Jokum Rohde, som nævnt. Hans store skuespil *Pinocchios aske* (2005) diskuterer demokrati, statens rolle og lovenes art ud fra en lignende tankerække: det er lovene, der skaber ondskaben ved at udgrænse noget som forbryderisk.

Jeg tror, man må se en del af denne dramatik som meta-moralsk. Det vil sige, at vi stadig er inden for en moralfilosofisk horisont, vi interesserer os stadigvæk for godt og ondt, men

nu er det bare ikke polariseret godt og ondt. Når det drejer sig om det ekstra-moralske, er lidelsen helt hinsides spørgsmålet om godt og ondt. Det er livet, der bare skyller ind over os og rammer os, kunne man næsten sige.

Niels Lehmann har lavet en læsning af Lars von Triers *Antichrist*, hvor han argumenterer for, at den netop er ekstra-moralsk. Der er ikke nogen, som har gjort sig skyldig i noget. Der er ganske vist et metafysisk lag, noget djævelskab, der vælder ind over de to hovedpersoner og gør både manden og kvinden til ofre. Det, der er interessant i vores sammenhæng, er Lehmanns påpegning af, at Trier ikke *fordømmer* nogen af figurerne. Der er sådan set »bare« tale om et skæbnedrama. Den læsning kan jeg godt være enig med Niels Lehmann i.

BH: Hvordan vurderer du egentlig påstanden om tragediens død i det moderne samfund? Som jeg ser det, er der fx Kains mærke tale om en moderne, ekstra-moralsk tragedie. Det er den lidt mindre i din læsning! Men i din optik er *Antichrist* til gengæld et eksempel på det ekstra-moralske, tragedien hinsides godt og ondt. Kan du tilslutte dig tesen om tragediens død i en moderne kultur præget af oplysnings- og fremskridtstro?

Gælder den påstand ikke på mange måder stadig? Vi lever i en grundlæggende moralsk kultur. Og skulle man indvende noget mod disse »tragik-bøddler«, som eksempelvis Roland Barthes, så er det måske, at der godt kan skabes *tragisk poesi* i en relativt u-tragisk kultur. Og at det måske netop er styrken ved den poesi, at den erindrer os om noget »andet«, der også er på spil. I mine øjne er Jon Fosse et eksempel på dét. Han er, hvad jeg vil kalde en ekstra-moralsk tragiker i en moralsk kultur. Og hvis vi vender tilbage til Lehmanns læsning af *Antichrist*, så har vi her en film, som har fået både feminister og kristne til at galpe op i moralske vendinger, netop fordi de har moral-brillerne på og ikke har set det ekstra-moralske spor. Men det forhindrer jo ikke, at Lars von Trier med sin sans for lidelsen har skabt et tragisk skæbnedrama.

BH: Astrid Saalbachs skuespil *Aske til aske – støv til støv* (1998) kunne måske være et eksempel på en sådan ekstra-moralsk lomme i en moralsk kultur. Stykket har mange mindelser om en meget omtalt kriminalsag, som kulminerede med en mordbrand, hvor en mor og to små børn brændte inde i deres hjem på Bornholm. Man kunne måske forvente, at et drama, som i den grad lader os associere til det dokumentariske også ville være optaget af en psykologisk forklaring og en moralsk dom over hovedpersonen, den unge læge, Nina. Men det sker jo ikke.

Jeg er helt enig. Stykket har en afsluttende monolog, hvor de kræfter, vi er omgivet af sammenlignes med de sorte huller i universet. Man kan ikke se dem, man kan ikke forklare dem, man kender dem kun gennem deres virkninger. Sådan er det for karaktererne i Saalbachs drama. Lidelsen slår igennem fuldstændig ukontrollerbart. Og det gør den for *alle* karaktererne. Det interessante er de øjeblikke, hvor disse kræfter slår ind i figurerne. Hvor de mister verdensfortroligheden, hvor selv deres refleksion styres af disse kræfter.

Og nu kan vi jo tillade os at kalde dem kræfter. Men de svarer jo til de græske guder i den antikke tragedie, som rider menneskene som marer og jo heller ikke *selv* kan styre noget som helst. De er underlagt skæbnen, det er jo en af de store pointer.

Saalbachs drama er et eksempel på de lommer af ekstra-moralsk natur, der kan eksistere inden i en grundlæggende moralsk kultur. Disse lommer er væsentlige, fordi vi dér bliver hjulpet til den erkendelse, at vi ikke altid skal spørge til skyld og straf, når vi står over for lidelsen, men at der i vores eksistens kan være lidelsesforhold, hvor et moralsk blik simpelt hen ikke gør fyldest, fordi det får os til at lukke af for den rædsel, der egentlig er på færde.

Selv har jeg haft lejlighed til at være i en sorggruppe med folk, der havde mistet et barn; og der var faktisk flere par, som knækkede halsen på det. Enten fordi de syntes, at den anden havde skylden, eller fordi moderen syntes, hun selv havde skylden. For langt de fleste fungerede arbejdet i gruppen, men ikke for alle. Det er jo så menneskeligt at spørge: Hvorfor? Hvem har skylden? Den ekstra-moralske tragedie er hinsides dét. Der er intet svar på »hvorfor«?

Men vores kultur er i meget høj grad gennemsyret af viljen til at placere et individuelt ansvar og en individuel skyld. Vi er f.eks. blevet til dårlige mennesker, hvis vi ikke kan styre vores krop og leve sundt. Og der er en eller anden mærkelig form for rationalitet i et system som det, vi kender f.eks. fra sundhedsguruen Chris MacDonald, hvor det tilsyneladende er ligegyldigt, om folk er ved at bukke under. Min pointe er, at måske får vi bare dårligere liv ud af det, fordi vi hele tiden slår os selv oven i hovedet, når det ikke lykkes at nå disse mål.

BH: Det lyder, som om manglen på et egentligt tragisk perspektiv i den moderne kultur kan medføre en vis nådesløshed, fordi der hele tiden skal placeres et personligt ansvar?

Ja. Men det kan vi nok ikke undgå i en kultur, som på mange måder er en journalistkultur. En journalist vil altid forsøge kritisk at finde ud af, hvem man kan drage til ansvar.

BH: Der er endnu et af de nyere danske dramaer, jeg gerne vil diskutere med dig i lyset af »det tragiske«, nemlig Peter Asmussens skuespil *Forbrydelse* (2003).

Stykket er jo bygget op sådan, at vi dels oplever to »forhørsscener«, hvor en mand og en kvinde afhører først en ældre mand, Rafael, om et modbydeligt mord på en dreng juleaften, dernæst en ung FN-soldat, Jakob, der har gjort sig skyldig i seksuelle krænkelser af børn i en krigszone, hvor han har været udstationeret som observatør. Og indimellem følger vi så forhørslederne, Manden og Kvinden i deres private liv. Pointen er så, at der ikke er én scene, hvor der ikke foregår noget forbryderisk, om ikke andet så på det psykiske plan. Forbrydelsen er overalt, også hos dem, det er mest nærliggende for os at identificere os med, forhørslederne. Og til sidst slår kvinden manden ihjel – sådan er det i hvert fald tænkt i originalversionen af teksten. Men jeg hæfter mig ved, at Kvinden er den eneste figur, som gennemgår en udvikling. I »hjemme-scenerne« oplever vi, at hun er ved at gå fra sans og samling. Hun er bange for at miste hørelsen, hun begynder at tvivle på, om hun kan se. Der er noget rundt om hende, som gør hende fremmed. Men i slutningen af den unge soldats

historie sker der noget, hun føler medlidenhed med ham, holder om ham og lader sig ikke standse af manden, som vil afslutte forhøret. Det fører mig hen til den sidste scene, hvor hun slår manden ihjel, en slutning, som minder mig om Henrik Ibsens Nora. Hun tager ansvaret på sig.

BH: Hun reagerer i hvert fald. Men i mine øjne er der ingen frigørelse og intet håb, som man kan læse det ind i slutningen af *Et Dukkehjem*. Tværtimod. Det er en reaktion, som viser, at alle har del i det, vi definerer som forbrydelse. Der findes intet helle.

Jamen, alligevel. Er der ikke den morale, at vi ikke bare må lukke øjne og ører i? Og er Rafael-figuren og drabet på den lille dreng juleaften ikke et eksempel på noget, man kun kan kalde ondskab? Hvis det er sådan, så er der tale om det meta-moralske. Vi er inden for det moralfilosofiske felt, men uden at kunne udpege det gode og det onde.

BH: Jeg har haft glæde af Julia Kristevas begreb om det *abjekte* i forbindelse med 90er-dramatikken, ikke mindst i forbindelse med Asmussens Forbrydelse. Det er en grundtanke hos hende, at enhver civilisation, enhver gruppe og ethvert individ nødvendigvis må etablere noget som objekt, dvs. som totalt uacceptabelt, som forkasteligt og tabubelagt. Det at etablere noget som objekt er også en forudsætning for det hellige.

I første akt af *Forbrydelse* er det netop disse grænser mellem det abjekte og det hellige der bliver brudt ned, når Rafael så at sige dobbelteksponerer juleevangeliet oveni en pervers og grusom forbrydelse.

Denne grænseophævelse ser jeg som et tema, der er meget centralt for den nyere dramatik. Den går igen i den omfattende og påfaldende kredsen omkring incest-motivet. Den går endda igen i massekulturens fokus på et højspændt vampyr-univers, hvor kroppens grænse på det mest fatale bides over i et kærlighedens dødslys.

Kan du forestille dig en anden filosofisk vinkel end den moralfilosofiske, der kunne kaste lys over denne fascination af det grænseløse?

Måske kunne man få noget ud af at se det i lyset af hele diskussionen omkring det dionysiske, hvis man vel at mærke forstår, at det afgørende skel mellem det dionysiske og det apollinske *ikke* er en modsætning mellem det rationelle og det irrationelle. Hos den tidlige Nietzsche består det tragiske i vores stadige *pendlen* mellem de to: det dionysiske med dets rus og dets gåen op i og bliven et med det kollektive på den ene side. Og på den anden side driften mod jeget og individuationen.

BH: Det kunne måske også være en indfaldsvinkel til et andet hovedtema i den nyere dramatik: smerten ved en forfærdende menneskelig ensomhed – forbundet med en næste ligeså voldsom angst for nærhed?

Ja, det kunne udmærket være det, som Dionysos-Apollon-aksen behandler og er en slags svar på.

BH: Det falder i hvert fald godt i tråd med den interesse for Nietzsches modstilling af det apollinske og det dionysiske, som vi finder i dele af 90er-dramatikken, f.eks. i Morti Vizkis *Dion* (1998) og i store dele af Jokum Rohdes forfatterskab.

Tror du, vi kan følge de samme spor i den helt nye danske dramatik?

Jeg er bange for, jeg der kommer lidt for langt fra mit speciale.

BH: Der har været meget opmærksomhed omkring begrebet »virkelighedsteater«, det researchbaserede, samfundsengagerede teater, som noget, der er karakteristisk for i hvert fald en del af de dramatikere, som brød igennem i 90'erne.

Her er i høj grad tale om en moralske universer. Det ytrer sig f.eks. i ønsket om at engagere og provokere publikum til at tage stilling til samfundsrelaterede emner. Jeg tænker på så forskellige dramatikere som Andreas Garfield, Line Mørkeby og Christian Lollike..

Det ser ud til, at det foreløbig er den noget ældre generation, folk som von Trier, Peter Asmussen, Jon Fosse og pletvis Astrid Saalbach, som i Nietzsches forstand skaber »små lommer af tragisk poesi« i teatret.

Steen Sidenius er cand.phil.i dramaturgi. Han har været knyttet til Dramatikeruddannelsen ved Århus Teater som vejleder og underviser og som ekstern lektor ved Afdeling for Dramaturgi, Århus Universitet. Steen Sidenius har bl.a. beskæftiget sig med det tragiske i artiklen »Tragediens nytte. Mod en umetafysisk håndtering af lidelsen«. I: Henning Thomsen (red.): Helhed og splittelse – i kritisk tænkning og forkyndelse. Aros Forlag, 2004.

Birgitte Hesselaa (f. 1944): cand. phil. i dansk, dramaturg, forfatter og medlem af *Peripetis* redaktion, har været knyttet til tv-teatret som dramaturgisk konsulent i en årrække, arbejdet som dramaturg på Det Kongelige Teater 1989-94 og været tilknyttet RUC og KU som ekstern lektor i dansk litteratur og dramatik. Hun har skrevet en række artikler og værker om litterære og dramaturgiske emner. Senest *Det dramatiske gennembrud. Om nybruddet i dansk dramatik fra 1990'erne til i dag* (Gyldendal, KBH 2009).

Ordforklaring

Moralsk, ekstramoralsk, meta-moralsk.

Ifølge Eric Bentleys *The Life of Drama* (1964), handler tragedien altid om den ekstra-ordinære lidelse, og dét at døden er midt i livet. Der er ikke behov for en skurk, som der er i melodramaet. Den tragiske helt er en helte-skurk – det sidste på grund af sit fejlgreb (hamartia). Fejlgrebet kan være moralsk eller ekstra-moralsk.

Når det drejer sig om den moralske hamartia, er der tale om skyld og retfærdiggørelse.

Retfærdighed er i dette tilfælde et spørgsmål om, hvorvidt der er et rimeligt forhold mellem forbrydelse og straf. Der er altså mening i lidelsen.

I den ekstra-moralske hamartia forholder det sig modsat: Her gives ingen mening, og den dominerende følelse er ikke skyld men angst.

Meta-moralsk er den tragedie som på den ene side befinder sig inden for det moralfilosofiske felt (og er optaget af det gode og det onde), men på den anden side ikke er i stand til at udpege det gode/onde eller til at være handlingsanvisende.