

# Europa og historiens engel i ruiner

Hamletmaskinen som nuanceret form for politisk kunst i omgangen med arkiv og tradition

Af Kristiane Sørensen

I denne artikel skal jeg diskutere nuanceringer af det politiske teater med udgangspunkt i Heiner Müllers teatertekst, *Die Hamletmaschine* fra 1975-77.

*Hamletmaskinen* har været genstand for mange forskelligartede fortolkninger i de sidste 30 år,<sup>1</sup> men jeg vil sætte fokus på teatertekstens kritiske rolle i forhold til det repræsentative teater og den europæiske (teater)historie. Heiner Müller har udtalt, at teatertekstens fundamentale opgave er at gøre modstand mod teatret (Kalb, s. 125), og jeg vil argumentere for, at *Hamletmaskinens* fragmentariske form, flertydighed og multiperspektivisme producerer et opgør med den repræsentative og narrative dramaturgi. I kritikken af sit eget medium, repræsentationen, drives teaterteksten til randen af destruktion og modsætter sig det lukkede og entydige kunstværk. De repræsentative grænseområder og dekonstruktioner bevirker, at de fortolkende modtagere: instruktører, scenografer, skuespillere og publikum, alle vil stå i en kritisk forskelsrelation til teksten. Denne iboende og performative selvkritik i selve teksten peger frem mod en interessant nuancering af det politiske teater og performancebegrebet overhovedet.

## Teatrets lighedsrelationer

Da Müller selv iscenesatte *Hamletmaskinen*, satte han den op sammen med Shakespeares *Hamlet* i forestillingen *Hamlet/Maschine* på *Deutsches Theater Berlin* i 1990, hvor den blev spillet i 4. akt efter the play within the play, *The Mousetrap* i 3. akt.

1) I 1986 satte Robert Wilson *Hamletmaskinen* op i en 4 timer lang billedrig og koreografisk opsætning i New York, London og Hamburg, og i 1991 opførte den tyske musikgruppe *Einstürzende Neubaten* den som hørespil i radioen, *Rundfunk der DDR*. I september 2007 blev stykket sat op på *Deutsches Theater Berlin* af Dimitri Gotscheff

I Shakespeares Hamletstykke kulminerer metateatraliteten i *The Mousetrap*, hvor Hamletfiguren instruerer en flok omrejsende skuespillere i at opvise mordet på sin far. Det metadramatiske i *Hamlet* består i hovedpersonens instruktion af skuespillerne og mere overordnet i belysningen af det dramatiske rum som konstruktion. Den dramatiske konstruktion bliver i spejlmetaforer knyttet til den virkelige verden: "Suit the action to the word, the word to the action (...) as 'twere the mirror up to nature" (Shakespeare, s. 288). Metaplanet i Shakespeares *Hamlet* består således ikke i at problematisere den dramatiske form som sådan, men i at etablere en lighedsrelation mellem dramatikken og den virkelige verden for derved at blotlægge den menneskelige natur som grumset og kalkulerende. Citatet rummer faktisk to lighedsrelationer: Skuespillerne skal mimetisk opføre teaterteksten ("Suit the action to the word"), og teatertekstens ord skal mime virkelige handlinger ("Suit the word to the action"). Repræsentationstanken eller lighedsrelationen mellem tekst og fysisk performance og mellem kunstværk og empirisk virkelighed er meget brugt inden for det politiske teater. Ligeså er troen på mediets repræsentative karakter og kritiske muligheder. Selvom Brecht i 1930'erne insisterer på at vise scenen som en dramatisk og distancerende konstruktion, fastholder han repræsentationstanken og den sammenhængende fortælling samt troen på, at publikum via den politiske fortælling og verfremdungseffekter kan distancere fra sig fra deres samtid og se den i et reflekteret lys (Benjamin 1998, s. 14).

## Hamletmaskinens vold mod dramaformen

*Hamletmaskinens* placering som metastykke nummer to peger på en forlængelse eller nu-

ancering af *The Mousetraps* metakritik. Teksten forskyder og forvrænger konstant sine åbenlyse referencer til Shakespeares *Hamlet*:

*"Jeg stoppede ligtoget, tvang kisten op med sværdet, klingen brækkede ved det, med den stumpe rest lykkedes det dog, og delte den døde avler KØD OG KØD FORENER SIG GERNE ud til de omkringstående stakler. Sorgen gik over i jubel, jublen i smasken, på den tomme kiste bedækkede morderen enken SKAL JEG HJÆLPE DIG OP ONKEL SPRED BENENE MOR."*  
(Müller 1991, s. 57)

Her forskydes fadermordet til en brutal og absurd ophugning af faderens lig og perverteres yderligere, da morderen – som både kan være Hamlet og Claudius – kaster sig over Dronningen.

I et andet eksempel er forskydningen så formmæssigt ødelagt, at læseren ikke kan afgøre, hvad der er regibemærkning, og hvad der er replik:

*"Horatio kommer ind. Medvider i mine tanker, der er fulde af blod (...)*  
*DU KOMMER FOR SENT MIN*  
*VEN TIL AT FÅ DIN GAGE/IN-*  
*GEN PLADS TIL DIG I MIT SØR-*  
*GESPIL (...)* *Vil du spille Polonius,*  
*der vil sove hos sin datter..."* (ibid., s. 58-59)

Her henvises til Hamlets fortvivlelse over at se sig forrådt af sine venner og til hans metateatraliske bevidsthed ("INGEN PLADS TIL DIG I MIT SØRGESPIL"). *Hamletmaskinens* Hamletfigur fremstår pervers og blodtørstig ligesom i citatet ved fadermordet, og sætningen "Horatio kommer ind" tematiserer Hamlets manipulerende instruering af *The Mousetrap* i *Hamlet*, idet regibemærkningen ikke er i kursiv og kan indgå i Hamletfigurens udsigelse eller tanker.

*Hamletmaskinen* beror altså på en tekststruktur, hvor de mange associationer til *Hamlet* forvrænges eller transformeres. Bevægelsen er

voldsom og aggressiv på grund af den formmæssige konkretisering af tekstindholdets morderiske og perverse overgreb. Tekstfragmenterne har forskellige stemmer og er sammenføjede uden nogen tidslig eller narrativ kontinuitet, hvilket leder tankerne hen på Hans-Thies Lehmanns beskrivelse af det postdramatiske teater. Ifølge Lehmann og Andrzej Wirth erstatter det postdramatiske dialogen på scenen med et rum af mange stemmer ("Sprechraum", "polyphonic discourse"; Lehmann, s. 31). Brechts episke teater kan ses som en af forløberne for undermineringen af dialogen, men det postdramatiske teater er et post-brechtsiansk teater, der har bevæget sig hinsides den politiske dogmatisme, som styrer Brechts teater og tænkning. Det postdramatiske teater søger heller ikke fornuft-tænkningen og fortællingen som Brecht (ibid., s. 33). Præfikset "post" er vigtigt i forståelsen af, at det postdramatiske ikke ser bort fra ældre æstetikker, men netop dekonstruerer dem; benytter sig af dem i sit opgør med dem (ibid., s. 27). Men hvorfor denne formmæssige voldsomhed og dekonstruktion i *Hamletmaskinen*?

### **Hamletmaskinens politiske referencer og virkelighedsfragmenter**

Under den kolde krig blev *Hamlet* i (Øst) Europa fortolket i ideologiske iscenesættelser og brugt som politisk instrument<sup>2</sup>. I *Hamletmaskinen* gør Müller formelt og indholdsmæssigt op med det propagandistiske og entydige kunstværk:

*"DET KOMMUNISTISKE*  
*FORÅR"* (Müller 1991, s. 58)  
*"...Blod ud af køleskabet. Tre nøgne*  
*kvinder; Marx Lenin Mao. Siger sam-*  
*tidigt på hver sit sprog teksten MAN*  
*SKAL VENDE OP OG NED PÅ*  
*ALLE FORHOLD ..."* (ibid., s. 64)

2) F.eks. var en opførelse af *Hamlet* i Krakau i 1956 "rystende" klar og utvetydig. Den blev opført "nogle uger efter det sovjetiske kommunistiske partis 20. partikongres, og Hamlet blev fremstillet som en koldblodig forbryder, der foregav at være forrykt for at kunne gennemføre et statskup" (Kott, s. 69-70).

(...)

*"Fornedrede kvindekroppe  
Generationers forhåbning kvalt  
I blod fejhed dumbhed  
Hånatter fra døde bughuler  
Heil COCA COLA" (ibid., s. 63)*

Indholdsmæssigt ironiserer teksten over kommunismens idé om at skabe en revolution, der nulstiller og vælter de hidtidige samfundsstrukturer. Deres parole fremstilles strømlinet og voldsom i form af store skrifttyper og forbindes med blod. Alternativet, "Heil COCA COLA" præsenteres imidlertid ikke mindre blodigt, totalitært og inhumant. Med andre ord opstiller *Hamletmaskinen* en stærk kritik af samtidens politiske ideologier, og med det daværende opdelt Tyskland i tankerne artikulerer teksten en tysk splittelse mellem kommunisme og kapitalisme – samfundsideologier, der ifølge teater-teksten er lige totalitære og fascistiske.

De politiske referencer løfter stykket ud af dets metateatraliske referenceramme og åbner op for en samfundsvendt kritik. Det sker her meget anderledes end hos Brecht, idet den politiske fortælling både syntaktisk og typologisk bliver "hugget op" af virkelighedsfragmenter, det vil sige af fragmenter fra den empiriske virkelighed såsom citaterne, "COCA COLA", m.fl. Den tekstlige collage af kommunistiske, nazistiske og kapitalistiske referencer modsætter sig en indholdsmæssig klarhed og et lukket budskab.

Den ideologikritiske og antidramatiske aggression udbygges til en kritik af *Hamlets* receptionshistorie og til et desillusioneret syn på den politiske historie:

*"Bag mig bliver dekorationerne taget ned. Af folk, der ikke interesserer sig for mit drama (...). Dekorationen er et mindesmærke. Det fremstiller hundrede gange forstørret en mand, der har skabt historie. Et håb forstenet. Hans navn kan skiftes ud. Håbet er ikke blevet opfyldt." (ibid., s. 61)*

Den intetsigende og trivielle scenografi ('dekorationerne') omkring Hamletfiguren sammenlignes med historiske mindesmærker. Karakteristisk for disse er, at de er utilstrækkelige kulturelle og politiske magtapparater, forsteneringer af fejlslagne utopier. Dekorationen og mindesmærket er fysiske udtryk for, hvordan kulturen forstener fortidens håb ved at ophøje dem og dyrke dem som konventioner. Fortidens drømme og håb er ifølge teksten ikke blevet opfyldt, og den politiske historie fremstilles fragmentarisk og uforløst. Dens uforløste karakter understreges af 'fader'spøgelserne: Hamlets afdøde far, Marx, Lenin og Mao, der 'går igen' i teksten" (ibid., s. 41).

### Hamletmaskinen som antidramatik

I *Hamletmaskinen* er der således ikke længere tale om et spejl mellem teatret og den virkelige verden, der afslører bagsiden af den menneskelige natur som i *The Mousetrap*. Den mimetiske relation mellem teatertext og fysisk performance er også brudt. Der er tale om et splintret spejl, hvor virkelighedsfragmenter skærer i den i forvejen ophuggende og haleløse tekst. Den tekstlige performance er antirepræsentativ, idet den modarbejder den fysiske performance/aktualisering, så der altid vil opstå en forskelsrelation mellem tekst og iscenesættelse. Mens *The Mousetrap* blotlagde Hamletstykkets dramatiske konventioner som konstruerede, men naturligt gældende, *formægter Hamletmaskinen* deres legitimitet: "Jeg var Hamlet." (ibid., s. 57), "Jeg er ikke Hamlet." (...) "Jeg spiller ikke nogen rolle mere." (...) "Mit drama vil ikke længere finde sted" (ibid, s. 61). Hamletskuespilleren stræber efter at undslippe dramaet og repræsentationen, men hans forsøg munder ud i ufrugtbar afvisning, fordi der ikke er nogen reel flugt ud af den kulturelle institution og den kulturelle repræsentation, kun et ikke-menneskeligt pseudoalternativ, en maskin-væren: "Jeg vil være en maskine" (ibid, s. 64). Teksten stiller ikke noget reelt alternativ op for Tyskland til at sætte sig ud over de kapitalistiske og kommunistiske statsformer, ligesom den ikke giver Hamletfi-

guren nogen reel mulighed for at sætte sig ud over teatrets repræsentative og kulturelle bestemmelse.

### Tematiseringen af Benjamins engel

Hamletfigurens afvisning af det kulturelle og politiske establishment understreges i hans rygvendte holdning til de såkaldte "ruiner af Europa": "Jeg var Hamlet. Jeg stod ved kysten og talte med brændingen BLABLA, i ryggen ruinerne af Europa" (ibid., s. 57). Beskrivelsen af mindesmærkerne (de forstenede håb) som ruinagtige peger på dem som forældede og historiske. Ydermere er de en åbenlys reference til den tyske forfatter og kulturhistoriker Walter Benjamins (1892-1940) historiefilosofiske teser. I tese IX fremsætter Benjamin begrebet om historiens engel, hvor en engel bliver blæst væk af en storm fra Paradis, der efterlader sig sønderslåede og forladte ruiner. Stormen er historiens gang, og englens ansigt er vendt melankolsk mod fortiden (Benjamin: *Kulturkritiske essays*, s.164). Historiens engel er et opgør med den videnskabelige historieskrivnings positivistiske fremskridtstro (Rasmussen, s. 221), og ligesom i *Hamletmaskinen* er historiesynet katastrofalt, negativt og uforløst. *Hamletmaskinens* mindesmærker er som Benjamins ruiner vidnesbyrd fra fortiden, der bærer på uforløste drømmebilleder,<sup>3</sup> det vil sige vidner om fortidens magtapparaters utopiske idéer.

Benjamins englemotiv er imidlertid også en historiefilosofisk figur for erkendelse. Ruinerne henviser til en dekonstruktion af fortiden,<sup>4</sup> som englen ser på med et distanceret blik i nuet. I en anden tese (VI) siger Benjamin, "At artikulere fortiden historisk vil *ikke* sige, at erkende,

3) I *Paris det 19. århundredes hovedstad* beskriver Benjamin drømmebillederne som "ønskebilleder", hvori "det kollektive" forsøger at ophæve "ufuldkommenhederne i det samfundsmæssige produkt som bristerne i den samfundsmæssige produktionsordning" (ibid., s. 97). Henrik Reeh forklarer, at ruinerne er det arkitektoniske resultat af sådanne kollektive civilisationsdrømme, men at ruinerne også er "et betydningsgalleri, hvis perspektiver ikke kan udtømmes." (ibid., s. 205) Historikeren, der inddrager nutiden i sit blik på fortiden, vil derfor altid kunne komme til en ny erkendelse.

4) "Benjamin's movement of clearing the ground for allegory by rejecting the Romantic aesthetic of the symbol is deconstructive" (Cowan, s. 113).

hvordan det egentlig var" (min fremhævnning, ibid., s. 161). I stedet for en rekonstruerende læsning af fortiden insisterer han på flygtige og uigenkaldelige historiske erkendelser i samspil med nuet. Ud fra et distanceret blik på fortidens ruiner skal historikeren *konstruere* betydning. En betydning, der opstår i mødet mellem en dekonstruerende eller ruinagtig læsning af fortiden og fokaliseringsnuet. Den nye glimtvis erkendelse skal kaste lys over historikerens samtid. Benjamins historiske opgaven har karakter af en revolutionær flygtig erkendelse, der opstår i selve spændingen mellem drøm og bevidsthed, det vil sige i opvågningsprocessen. Den historiske opgaven glorificeres i Benjamins tænkning som et politisk våben i kraft af dens "sande" og revolutionære erkendelse, der løsriver sig fra den konventionelle historieskrivning. Ikke overraskende var Benjamin i 1930'erne fascineret af Brechts episke teater, og skrev flere tekster herom.

Benjamin kaldte denne tilgang til omverdenen for allegorisk. Den allegoriske repræsentation skal ikke være et færdigt produkt, men en formmæssig og fragmentarisk proces, der konstant anlægger nye begyndelser eller synsvinkler på sit objekt. Sandheden er indlagt i den allegoriske repræsentation, i selve dens æstetiske aktivitet. *Hamletmaskinens* fragmentariske tekstform minder om den allegoriske, men Hamletfigurens placering i forhold til ruinerne er imidlertid en omvendning af historiens engel. Hans gestus overfor fortiden er dekonstruerende og rygvendt: han er ikke interesseret i at bruge fortiden *konstruktivt*. Hans blik er ikke vemodigt eller melankolsk, men desillusioneret og konfronterende. *Hamletmaskinens* historiesyn ligner Benjamins, men repræsentationstanken strider imod stykkets antirepræsentative gestus, som producerer et plaget sprog frem for et melankolsk sprog.

I *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) beskriver Benjamin allegorien som en dans af repræsenterede ideer (Cowan, s. 114). Dette behandles explicit i *Hamletmaskinens* 3. akt, hvor Horatio med et engleansigt i nakken dan-

ser med Hamlet:

*"En engel med ansigtet i nakken: Horatio. Danser med Hamlet (...). Dansen bliver hurtigere og vildere. (...) Horatio slår en paraply op, omfavner Hamlet. De stivner i omfavnelsen under paraplyen."* (Müller 1991, s. 60)

*Hamletmaskinens* fragmenterende og multiperspektiviske form ligner en benjaminsk dans, men citatet peger på en vigtig forskel. Englen er spaltet i to identiteter: Horatio og Hamlet. Deres dans er ustyrlig og febrilsk, og der er ingen storm til at blæse dem væk. Horatio slår en paraply op, for at dansen skal drive dem opad i et distanceret perspektiv ligesom historiens engel, men de forbliver på jorden. Identitetsspaltningen af englen er en spaltning af det subjekt (fokaliseringssubjektet), der ser historiens gang. Hvem, der ser ruinerne, er derfor uklart og kan ikke henføres til én person. Modsat Benjamins allegori og Brechts episke teater er *Hamletmaskinens* struktur identitetsspaltende og mere repræsentativt grænsesøgende (i eksempelvis figurernes antidramatiske udsagn og undermineringen af kildehenvisninger). Den er ikke en ordnet dans af repræsentationer og refererer ikke til en sammenhængende fortælling, men er en voldelig, kaotisk og uklar tekst, der insisterer på antirepræsentation. Den repræsentative dans drives til sit yderste ('Dansen bliver hurtigere og vildere') i undergravningen af fornuftsaspektet og grænser til destruktion. Den lægger sig i spændingsfeltet mellem det flertydige og det nonrepræsentative. *Hamletmaskinen* dekonstruerer således Benjamins allegori.

Ifølge Peter Madsen betegner den allegoriske repræsentation også troen på en "løsrivelse fra det fortidige fra den herskende traditionsforvaltning (Benjamin 1998, s. 7). I *Hamletmaskinen* indebærer erkendelsen imidlertid ikke en sund og frugtbar løsrivelse fra det kulturelle og utilstrækkelige magtapparat. *Hamletmaskinen* lader ikke sine figurer blæse væk, lader dem ikke distancere sig fra fortiden. Dens erkendelsestematik kan ses som en kritisk kommentar

til Benjamins og Brechts glorificering af den historiske opvågning.

Erkendelsen i *Hamletmaskinen* fremstilles *ikke* som revolutionær i sin glimtvis og unikke fremkomst, men som en vedvarende pine eller plage ("Qual"). Det revolutionære ligger i den *plagende proces*, den konfronterende gestus, der kæder det sammen med blod, pine og maskinen (det ikke-humane). Det revolutionære fremstår derved som en selvdestruerende og livsdestruerende proces. Revolutionen er en performativ bevægelse, en revolution som selve teksten og figurerne producerer. I og med at teksten selv producerer og performer revolutionen, dyrker den revolutionen meget mere formmæssigt eksplicit end Benjamin og for den sags skyld Brecht. Modsat Benjamin glorificerer *Hamletmaskinen* heller ikke revolutionen, men fremstiller den som en uforløsende, plagende og selvdestruktiv begivenhed.

### **HamletMASKINENS forskelsrelationer**

*Hamletmaskinen* kan ses som en kritisk kommentar til *Hamlet*scenesættelserne som programmerede ideologiske maskiner. Maskinkoblingen henviser imidlertid også til tekstens revolutionære og fragmenterende gestus: "Jeg er databanken. Blødende i mængden..." (Müller 1998, s. 62). Et ikke-humant og maskinel foretagende knyttes til tekstens betydningsophobende og selvdestruktive proces (grænseområdet mellem flertydighed og nonrepræsentation). Tekstens og figurernes performative revolution (opgøret med betydningsdannelse og hierarkier) forherliges ikke, men fremstilles som grusom og morbid. Der tegner sig således en dobbelthed i maskinbegrebet, hvor også tekstens destruktive og revolutionære proces betegner en maskinel funktion, der dehierarkiserer sit materiale (bl.a. *Hamlet*) i betydningslagrende fragmenter. Den tekstuelle og maskinelle performance transformerer på den måde den konventionelle teatertekst og dens genrestruktur.

*Hamletmaskinens* tekstlige *performance* og postdramatiske transformation af dramagen-

ren er interessant på flere måder. For det første sætter *Hamletmaskinen* fokus på et ikke-fysisk performancebegreb i teatret. Opgøret med det repræsentative og narrative teater er i høj grad blevet fortolket som et fysisk, visuelt og musisk opgør: det vil sige teksten er i mange tilfælde blevet undergravet rent genre-mæssigt i postdramatisk teater. Det har naturligvis resulteret i fantastiske fornyelser, men efter min mening har det også i mange tilfælde ladt teaterteksten unuanceret hen. *Hamletmaskinens* maskinelle og performative dekonstruktion af det traditionelle dramas konventioner er et opgør indefra. Nedrivningsprocessen af repræsentationen placerer *Hamletmaskinen* i et grænseområde, der ligger i spændingsfeltet mellem repræsentation og nonrepræsentation. For det andet formidler *Hamletmaskinen* sin politiske kritik gennem en postdramatisk æstetik. Den performative og dekonstruerende tekst søger for, at der altid vil opstå en forskelsrelation mellem tekst og fortolkning. *Hamletmaskinens* modtagere må med andre ord uvægerligt indgå i en kritisk forhandling med teksten.

### Litteraturliste

Benjamin, Walter: *Kulturkritiske essays*. København: Gyldendal, 1998.

Benjamin, Walter: "Paris, det 19. århundredes hovedstad [Exposé 1935]", *Kulturindustri: udvalgte skrifter*, s. 95-112. København: Rhodos, 1973.

Carney, Sean: "Dialectical images", *Brecht and Critical Theory*, s. 45-82. Oxon: Routledge, 2005.

Cowan, Bainard: "Walter Benjamin's Theory of Allegory", *New German Critique*, vol. 22, s. 109-122, 1981.

Kalb, Jonathan: *The Theater of Heiner Müller*. Cambridge University Press, 1998.

Kott, Jan: "Hamlet omkring vort århundredes midte". *Shakespeare vor samtidige*, s. 67-79. København: Hasselbalch, 1966.

Lehman, Hans-Thies: *Postdramatic Theatre*. New York: Routledge, 2006.

Müller, Heiner: "Hamletmaschine" in Müller, Heiner: *Material*, s. 41-49. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, Leipzig 1989.

Rasmussen, René: "Benjamins Sørgespil": *Moderne Litteraturteori – en kritik introduktion, bind 1*, s. 219-318. Århus: Forlaget Spring, 2007.

Reeh, Henrik: "Passagerens fragmentariske værk" [med 110 oversatte citater i montage fra Benjamins *Passageværk*]. *Den urbane Dimension – tretten variationer over den moderne bykultur*, s. 183-228. Odense: Odense Universitetsforlag, 2002.

Shakespeare, William: "Hamlet", in Harold Jenkins (red): *The Arden Shakespeare. Hamlet*. Croatia: Thomson, 2003.