

Teatret: medialitet, udsigelse

- og Hamlet

Af Morten Kyndrup

I.

”Udsigelse” er den samlede (betydnings)handling hvorved noget fremføres, fx et udsagn. Tegnene, eventuelt sat sammen til sætninger eller udsagn, betyder ikke noget ”i sig selv”. Betydning opstår og udveksles først gennem en handling: at nogen fx siger (spiller, tegner, gestikulerer...) noget til nogen. Udsigelsen indbefatter altså altid de kommunikative instanser, der indgår i en betydningshandling, dvs. afsender(e) og modtager(e). Udsigelsen kan næsten altid aflæses som spor, også i det nøgne udsagn taget for sig. Når vi taler til hinanden i dagligdagen, gennemfører vi en såkaldt levende eller real udsigelse, betydningshandling. Her er afsender- og modtagerforholdene ofte underforståede – men de er ikke desto mindre afgørende for, at der kan foregå en kommunikation. Mange udsagn består nemlig næsten udelukkende af tomme tegn, såkaldte *shifters*, der behøver en bestemt handlingskontekst for at give intelligibel mening. ”Vi er her nu” kunne være et eksempel, hvori ethvert af enkelttegnene (-ordene) i sig selv er semantisk ubestemte uden for deres situative kontekst.

Men ud over vores udveksling af real udsigelse består vores betydningsverden af perfekte betydningsartefakter, dvs. allerede afsluttede udsigelseshandlinger, såkaldte ”udsagte udsigelser”. Fra kunstværker til gamle breve til aktuelt design: alle har de selvfølgelig en levende (evt. nu afdød) ophavsmand i kød og blod. Men denne ”ophavsmand” findes tillige som spor, som implicit instans i det betydningsartefakt, vi tilegner os, når vi eksempelvis læser en roman. Den nu afdøde Ernest Hemingway, der skrev *The Sun Also Rises*, er (var) naturligvis romanens reale afsender, men den afsendende vilje eller objektivt manifesterede intentionalitet (til forskel

fra personen Hemingways evt. andetsteds dokumenterede subjektive hensigt) i romanen kan uddestilleres som det, man (i receptionsæstetikken, jf. også narratologien) kalder romanens ”implicitte fortæller/afsender”. Tilsvarende kan man aftegne et billede af et sådant artefakts implicitte recipient (eller ”modelmodtager”). Som narratologien og receptionsæstetikken viser os, kan man fremanalysere subtile differentieringer i henseende til sådanne indfældede, men ud-distribuerede afsender- og modtagerinstanssystemers eksempelvis epistemologiske placering i de fortalte universer. Læser vi et gammelt brev, indgår dette nu som ”udsagt udsigelse” i en real udsigelse. Sidstnævnte omfatter den oprindelige brevskriver og den nutidige læser, men den indbefatter også den i brevet aftegnede afsender (som vi uden besvær kan opfatte som en, der måske i realiteten kommer til at signalere noget andet, end den reale afsender faktisk har villet), og den i brevet aftegnede modtager (som jo også er en anden end os).¹

At bedrive udsigelsesanalyse vil altså sige at opfatte betydningsdannelse som handlinger, og i disse handlinger at afdække alle sporbare differentieringer af indfældede afsender- og modtagerinstanser. Hvem siger hvad til hvem? Hvem kan vide hvad og hvornår, også i relation til et eventuelt fiktionelt rum, den pågældende betydningshandling måtte udspænde og henvise til?

1) Udsigelsesbegrebet skyldes først og fremmest Émile Benveniste (fx 1966/74). Det er A. J. Greimas, der først bruger betegnelsen ”udsagt udsigelse” (Greimas 1988), men selve forestillingen om at ethvert udsagn også i en vis forstand indbefatter sin(e) udsigelsesposition(er) er ikke mindst central også i Michel Foucaults arbejde, jf. hans diskussioner af *énoncé*’et (Foucault 1969, fx p. 116ff). Vedrørende applikation af udsigelsesanalyse på kunstværker, se fx Kyndrup 2003, Lund Pedersen 2008, Lund & Thygesen (red.). 2009, Thygesen 2008, Vandsø Aremark 2010, Henning Nølle og gruppen omkring ham arbejder med udsigelsesmarkører fra en sprogvitenskabelig tilgangsvinkel, se fx Nølle 2009 eller samlebindet Birkelund [et al.] 2008.

2.

”Medialitet” betegner et medies bestemthed som et sådant. Medier er historiske størrelser med deres egne konventioner og udfoldelsesrum, og de er, som vi ved, hverken neutrale containere for budskaber eller står hver for sig frit til rådighed for enhver kommunikativ handling. De hænger sammen med hvad og hvem, de er medier for, og det enkelte medie spiller en specifik rolle for udkommet også af den enkelte, singulære betydningshandling. Alligevel har medierne hver for sig også fælles træk, som man kan beskrive, og som i overordnet forstand præger deres rolle i betydningshandlingerne på bestemte måder. Hvis man begriber ”medialitet” som noget, der er sammensat af det pågældende medies udfoldelse i relation til bestemte akser eller parametre (eksempelvis tids- og rumorganisering, fikcionalitetskonstruktion, tegnsystemtype, udsigelsesorganisering), som på den ene side findes i alle medier, men som på den anden side har forskellige roller og dermed betydningskonsekvenser fra medie til medie, får man mulighed for at sammenligne medialiteterne indbyrdes langs disse parametre. ”Medialitet” er således hverken et rent teknisk eller et rent empirisk-konventionelt begreb. Det er, kunne man sige, et forsøg på en sammenfattende teknisk systematisering af historisk frembragte forskelligheder med henblik på at kunne afdække disse forskelligheders effekter for medialiteternes betydningsdannelsepotentialer.²

3.

Teatrets medialitet: teatret er som medie bundet til et tidsmæssigt forløb. Det udfolder sin betydning øjeblik for øjeblik, således at en givet forestillings samlede betydning først findes ved dens tidsmæssige afslutning – og således at hvert øjeblik scene kaster ny betydning også baglæns ind over det allerede spillede. Teatrets tidsbundethed er snævert knyttet til dets rum-

lighed: Teaterstykkets modtager deler rum med forestillingen, indtager det samme rum i ”real time”. Det betyder at teaterstykkets forløbsudfoldelse har form af en perceptions-mæssig forløbstvang for modtageren. Forestillingens tid beslaglægger en bid af modtagerens subjektive, levede tid, svarende til dens længde. Heri ligner teaterforestillingen musikopførelsen – men adskiller sig fra andre forløbsbundne former som fx litteratur. I litteraturen deler modtageren ikke fysisk rum med mediets umiddelbare betydningsrum (kun med den samling af konventionelle tegn, der udspænder det). Selvom det litterære værk også er strengt forløbsbundet, kan modtageren under perceptionen efter behag afbryde forløbet, gå tilbage eller fremad, eller i øvrigt variere tilegnelsehastigheden. Det at have rummet fysisk til fælles med modtageren deler teatret (foruden naturligvis med musikopførelsen) med maleriet og skulpturen. Men disse sidstnævnte udfolder sig ikke over forløb, dvs. tidsmæssigt. Receptionssituationen er dér, hvori modtagerens subjektive tid (som jo aldrig standser sin dødelige gang) møder et værk, som for så vidt én gang for alle har standset sin. Modtageren kan og skal altså vælge, hvor meget og hvordan hun vil bruge sin tid på tilegnelsen af værket.

Nelson Goodmans sondring mellem auto- og allografiske kunstarter³ giver i teatrets tilfælde et interessant dobbelt svar. På den ene side er enhver teaterforestilling unik, den er et uigenkaldeligt engangsfænomen, hvis konkrete forløb (incl. lapsus, skuespillernes helt konkrete præstationer etc.) er en integreret del af tilegnelsen. Den er altså autografisk, og en minutios eftergørelse af en bestemt forestilling ville kunne ses som et plagiat, altså noget der ikke besad samme autenticitet som originalen. På den anden side: hvor der er tale om tekstbaseret teater, består teksten (inkl. deres eventuelle de-

2) Heller ikke her er der mulighed for en fyldestgørende introduktion til begreberne. Uomgængelig i vore dages ”materielt” orienterede optagethed af medialiteterne er Friedrich Kittlers arbejde (se fx Kittler 1995 og 2002). Se også eksempelvis Ellestrøm 2010 og Bruhn 2010. For de her og i det følgende anvendte parametre, se Kyndrup 2011.

3) Goodman 1972. Sondringen vedrører spørgsmålet om, hvorvidt det værk, modtageren møder, konkret bærer spor af ophavsmandens arbejde med det (som fx et maleri, der gør, medens en fotografisk reproduktion af det ikke gør) – eller om det er konstitueret af konventionelle tegn. I teaterforestillingens tilfælde peger det dobbelte svar på dette spørgsmål direkte ind i de komplicerede udsigelsesforhold, som vi skal se det nedenfor.

taljerede instruktioner til forestillingsafvikling) af konventionelle tegn og er dermed allografisk. Nedskrevne teaterstykker kan kopieres og distribueres uden, at der er tale om forfalskninger. Også her ligner teatret sin performerende søsterkunststart, musikken. Litteraturen, derimod, er "rent" allografisk, medens billedkunsten (maleri, skulptur, installation) er autografisk. Filmen udgør i disse henseender en ejendommeligt og kompliceret mellemform. Den færdigklippede film er i forhold til sit fremstillede rum jo en slags staseret teaterforestilling og som sådan autografisk. På den anden side er den allografisk på begge sider heraf. Ikke bare "bagved", betragtet som tekstforlæg (fx storyboard). Men også "foran", som færdig film, der jo i princippet kan kopieres i det uendelige, uden at de enkelte kopier besidder hverken mere eller mindre autenticitet som værker end masterkopien. Også for så vidt angår forløbsbundetheden og det perceptions-mæssige rumfællesskab, udviser filmen markante (og historisk stigende) forskelle fra teatret. Hvor også film engang (bl.a. af teknisk grunde) primært blev opført for konkrete, fysiske publikumsforsamlinger, der dermed var påtvunget filmens specifikke tidsudfoldelse og også delte i det mindste det rum, hvori den forevistes, tilegnes film i dag i stigende grad under modtagerens subjektive tidskontrol. Der kan zappes, gentages scener, holdes pauser etc. Disse nye perceptionsformer kan i øvrigt aflæses umiddelbart som en ændret publikumsadfærd i biograferne.

Hvad angår tegnsystemer, er teatret bestemt af den 1:1-relation, det principielt udspænder målt med vores "virkelige" verden. En teaterforestilling udfolder sig i verbalsproget, i kropslige gestus og i øvrigt interaktionsformer og semiotiske systemer, som vi alle kender (eller ville kunne kende) fra vores daglige omgang med hinanden. Formernes virkemidler kan som bekendt eksempelvis forstørres eller formindskes, gøres platte eller groteske, og således installere distinkte semiotiske parabaser. Til forskel fra litteraturen, der (i det væsentligste) kun har én semiotisk udfoldelsesdimension (verbalsproget)

og maleriet, der altovervejende kun anvender visuelle tegn, er teatret konstitutionelt langt mere multimedialt i sin medialitet: enhver lyd, ethvert billede, ord, og i det hele taget menneskelig interaktionsform, står det åbent – herunder metamediale: en teaterforestilling kan rumme filmforevisninger, musikkoncerter, dans, oplæsning etc. Heri ligner teatret igen filmen, men i filmens tilfælde foregår betydningshandlingerne ikke i et fælles, delt rum, i både forestillingens og tilskuerens "real time": en film er et (todimensionalt) *billede* af (noget der forestiller at være, men som slet ikke er) en sådan "real time".

Også i spørgsmålet om fikcionalitetsstatus og -typer er teatret komplekst. Thi på den ene side er teaterforestillingen principielt fiktionsbærende i den forstand, at den kan referere til en fabula uden for sit eget rum.⁴ Den kan springe i tid i forhold til denne fabula, og den kan i det hele taget referere til begivenheder, figurer og konflikter, som ikke vises direkte i det sceniske rum. Samtidig er forestillingen jo selv, altså sjužet-niveaue, i insisterende og ubetvivlelig grad ikke-fiktiv. Den finder sted her og nu, alt hvad der siges og gøres er i sig selv højst virkeligt. Herved adskiller teatret sig fra litteraturen, hvor det konventionelle tegnniveaus sjužet så at sige kan 'usynliggøres' i sin udspænding af fabulaen (et forhold diverse modernisme- og avantgardebevægelser som bekendt har gjort spektakulære oprør imod). Også for filmen forholder det sig radikalt anderledes: selvom billederne kan foregive at pege på en (fiktiv) "real-world"-situation, så befinder denne sig for det første jo ikke i samme virkelige rum som modtageren – det gør kun dens repræsentation. Og for det andet er denne fremstillede "virkelighed" altid teknisk eftergjort gennem klipping, afstandsindstillinger og andre setups i hele sin velkalkulerede transformation af (noget der forestiller at være) tredimensionalt rum til todimensional projektion.

Disse komplicerede både/og-konstruktioner

4) Fabula/sjužet-distinktionen svarer til de russiske formalisters klassiske, således som videreført af narratologien. Se fx Kyndrup 1998, pp. 29ff.

i relation til især fikcionalitetsspørgsmålet hænger tæt sammen med og peger ind i teatrets hyperkomplekse udsigelsesforhold.

4.

Udsigelsen: hvem "taler" (:er afsender af en hvilken som helst slags betydning) i en teaterforestilling? Ja, tale og agere gør jo umiddelbart personerne på scenen. Men allerede her findes der to væsentlige differentieringer. (1) Personerne på scenen taler på den ene side til hinanden, ind i det sceniske rum ("intradiegetisk"). Men på den anden side taler de jo altid også til tilskuerne i rummet (også når de ikke henvender sig direkte til publikum, hvad der jo er en særlig form). Ja, i en vis forstand taler personerne netop og kun til tilskuerne (det er jo for dem, forestillingen spilles), dvs. ekstradiegetisk. (2) Personerne på scenen er på den ene side figurer i et stykke og de taler som sådanne og i overensstemmelse dermed efter en (formodet) forud fastlagt plan. Men de er på den anden side også samtidig levende mennesker, som er til stede i dette rum, og som dermed har deres egen historie og tilværelse uden for stykket.

Men ud over enkeltvis at være dem der taler ind i stykket og ud af det, som figurer i stykket og som levende mennesker – så er disse personer på scenen selv sat i scene af en kunstnerisk vilje, en instruktør, der da er den egentlige afsender af, hvad der går for sig på scenen (og som normalt også styrer scenografiens og hele rammeværkets øvrige "tale"). Samtidig er skuespillerne (og scenografen) imidlertid tillige selv udstyret med egne kunstneriske viljer (dvs. afsenderkompetence), der blander sig med instruktørens overordnede kompetence i afsenderforholdet. Og ikke nok med det: hvor der er tale om traditionelt tekst-baseret teater, er forlægget skabt af endnu en afsender "bag" instruktøren, nemlig stykkets forfatter.

Så hvem taler? Det gør forfatteren, det gør instruktøren, det gør de enkelte skuespillere respektive som sig selv, som figurer, som kunstnere. Alle disse udsigelsespositioner er vel at mærke "indfældede" i forestillingen, og helt konkret

indgår de i hver enkelt udsigelseshandling på scenen. Det vil sige, at svarende til dette komplekse af indfældede afsenderpositioner i hvert enkelt udsagn, rummer forestillingen et tilsvarende sæt af indbefattede modtagerpositioner, af model- eller implicitte recipienter. Den reale tilskuer i kød og blod tilbydes altså at lytte til forfatteren, til instruktøren, til de enkelte figurer som figurer, som skuespillere, som levende mennesker. Alt sammen forskellige udsigelsespositioner som ytrer sig samtidig i den enkelte udsigelseshandling.

Hvad betyder nu dette for teatrets særlige medialitet? Det betyder vældig meget. Afsenderdifferentieringen åbner teatrets betydningsdannelse ved at skabe et (specifikt, dvs. nøje konstrueret og principielt kalkulerbart) ubestemhedsrum, eller måske mere præcist et *differensrum*, som udstyrer teatret med en vifte af variationsmuligheder, med en vældig betydningsmæssig variationsbredde. Det er vigtigt at forstå, at differensrummet er "horisontalt", at altså alle disse afsender- (og modtager-) instanser spiller med i alle tilfælde og altid samtidig, uanset om den aktuelle forestilling gør noget for at udstille forskellene eller ej. Det betyder, at tilskueren (og også den indfældede "supermodtager") på den ene side som sagt er uundslipeligt fastholdt i forestillingsrummet, af og i "real time", i selskab med personer af kød og blod og inden for "virkelige" rumlige organiseringer – og på den anden side er spaltet ud i et komplekst udsigelsesunivers, der i et og samme fælles betydningsrum tilbyder en række forskellige modtagerpositioner, og som sætter grundlæggende spørgsmålstejn ved afsenderforholdene ved at tale med mange stemmer på én gang. Hertil kommer mulighederne for eksplicit eller implicit interferens instanserne imellem, samt selvfølgelig for såkaldte feedback-sløjfer, dvs. yderligere performative udspaltninger inden for selve forløbet.

5.

Dette differensrum, denne konstitutionelle *dis-sensus* er et grundtræk ved teatrets medialitet.

Som bekendt tematiseres dette differensrum åbenlyst af megen nutidigt teater, og historisk har teatrets forskellige stilarter og periodetyper snart søgt at mindske, snart at udstille differenserne på de forskellige niveauer. Uanset hvordan det enkelte stykke eller den enkelte iscenesatte forestilling håndterer dem, er differenserne imidlertid til stede og virksomme i betydningsdannelsen. Denne teatrale polyfoni har i øvrigt været kendt og udnyttet i hele teatrets historie, jf. fx bare korets parabiske funktioner tilbage fra antikken.

For at anskueliggøre differensrummets funktion for betydningsdannelsen kan man eksempelvis se på spørgsmålet om uddistribueringen af ”epistemisk kompetence” i forestillingens instanser. Hvem ved hvad – i det fiktionelle rum? Om fabulaens forløb? Om forestillingens? Hvad ”ved” forestillingen i grunden i det hele taget, hvad er det den vil sige? Hvad vil den have sagt, når den er færdig? Hvad siger den lige nu, og hvem siger det – og på vegne af hvem? Alle disse spørgsmål kan varieres (øjeblik for øjeblik) af og i den enkelte forestilling – og bliver det.

Sammenligner man med en nærliggende medialitet som musikopførelsen, finder man umiddelbare strukturelle ligheder. Også her møder man et udsigelseshierarki mellem komponist, dirigent, solister og musikere. Men variationsbredden er i praksis langt mindre. For det første er ubestemtheds-spillerummet pr. historisk konvention ikke særlig stort. Man må nu engang spille de toner, komponisten har foreskrevet (hvor det i en teateropførelse er helt almindeligt fx at stryge replikker eller scener, eller endog at iscenesætte et stykke stik imod dets udtrykkelige hensigter). For det andet er musikdirigenten oftest til stede på scenen og udøver en synligt organiserende afsenderfunktion. Og for det tredje og måske vigtigst udgør musikkens betydningsdimension – frembragte toner – et referenceløst, monomedialt system, der ikke som teatrets ”realworld”-replikker, fagter og handlinger ubesværet på samme tid kan pege ind i et diegetisk univers og alligevel på

selve tegnplanet uundgåeligt samtidig ud i vores umiddelbare erfaringsverden. Et stykke litteratur, eksempelvis en roman, kan nok konstruere differensrum, som i kompleksitet i henseende til fx epistemisk kompetencedistribuering matcher teatrets. Men her vil hele kompleksiteten skulle ligge ”inde” i værket referentielle rum, og sansedimensionerne vil i sagens natur være blot beskrevne, dvs. ikke umiddelbart til stede, samtidig og forskellige med multisensuel appel til ører, øjne, krop – foruden sprog, fortælling og erfaring. Det er således ikke nogen overdrivelse at hævde, at ingen medialitet har så umiddelbart stort og givet et differensrum som teaterforestillingen.

Dette er teatermedialitetens afgørende styrke. Men det er selvfølgelig også dens kroniske udfordring, fordi teatrets altid skal kunne klemme denne sin hyperkomplekse udsigelsesstruktur ned i et og samme rum, i en og samme tid, i en og samme singulære begivenhed. Utrolig meget kan gå galt i den proces – og gør det tit på ethvert af niveauerne.

6.

Hamlet tilsvarende som stykke på en helt særlig måde en teatermedialitetens arketypiske udsigelseskonstruktion. Det hænger først og fremmest sammen med, at stykket lægger Hamletfiguren selv helt frem i udsigelseshierarkiet som en slags centralperspektiv – samtidig med at det fastholder figurens status og position som objektivt uafgørlig for modtageren i en række henseender.

Stykkets grundplot er som sådant klart nok, og de øvrige figurer er stort set entydigt fordelt i værdiuniverset. Kun Hamletfiguren unddrager sig entydiggørelse, og det i påtrængende grad og på flere niveauer. I hvilket omfang er Hamlets ”galskab” velkalkuleret skuespil, og i hvilket omfang tager den magten fra ham? Besidder Hamlet suveræn indsigt i begivenhederne, eller tror han bare, han gør? Er han et rent offer for en ond skæbne, eller er han aktivt medskyldig, fx i Ofelias endeligt? Og i mere overordnet perspektiv, uden for det diegetiske univers: Hvor-

dan skal Hamlets optræden og strategi i grunden forstås og vurderes? Hvorfor holder stykket selv (: dets implicitte afsender) Hamletfiguren tilbage i denne konstitutionelle uafgørlighed, tilsyneladende både subjektivt og objektivt?

Disse spørgsmål har der som bekendt kunnet skrives tusindvis af bind med bud på, og vi skal slet ikke her forholde os til selve spørgsmålene. Det interessante i denne sammenhæng er, at stykket formår både på én gang at åbne for alle disse spørgsmål – og at sørge for at de forbliver formulerede, men ubesvarede. Det gør stykket som sagt ved at lade Hamletfigurens uafgørlighed konstituere selve den uformidlede *indgang* til stykkets univers. Hamlet bliver så at sige til det interface, hvorigennem stykkets univers overføres til modtageren, og figurens uafgørlighed bliver derfor en afgørende og konstant medspillende faktor i hele stykkets betydningsopbygning. Helt ned i den enkelte scene fremstår den permanente usikkerhed vedrørende afsender- og modtagerforholdene knivskarpt. Ubestemthedsrummet åbner dermed for en vedvarende og uafsluttelig forhandling af det ”virkelige” hierarki, både mellem hvem der kan og vil ”tale” sandt i stykket – og mellem hvilke tilskuerpositioner (i stykket) der kan opfatte denne sandhed. Alt sammen stillet til skue for den virkelige tilskuer. Konstruktionen kunne for så vidt svare lidt til en (oftest: muligvis) upålidelig centralperspektivisk fortæller i en roman – men med den forskel, at hvor der i romanens tilfælde ville være tale om, at begivenhederne rent faktisk formidledes ”gennem” denne fiktive fortæller (Max Frisch eller Hemingway kunne være eksempler), så er der her i teatermedialiteten jo tale om, at Hamlets centralperspektiv i al sin uafgørlighed fremstår som en ontologisk fuldstændig sideordnet del af det samme forestillingsrum, som alle andre figurer og begivenheder bebor.

Derved skaber *Hamlet* helt svimlende muligheder for at udtrykkeliggøre differensrummet som et sådant – eller for den sags skyld for at vælge at entydiggøre det på bestemte måder. Det er klart, at Hamletfigurens kronisk vaklen-

de position i sig selv derudover giver en skuespiller kolossale variationsmuligheder, både i forholdet mellem skuespillerpersonen og figuren, og i figurens forskellige fremtrædelsesformer som ”spil” i spillet, hvor overgangene kan gøres snart umærkeligt glidende, snart demonstrativt abrupte. Men også fra instruktørniveauet kan der drejes på utrolig mange forskellige knapper. Herunder kan der naturligvis drejes, så der bliver tale om en mere ”lukket” fortolkning af stykket, hvad der også findes mange historiske eksempler på – i forskellige retninger.

I *Hamlet's* tilfælde er bestemte perioders mere entydiggørende tolkninger bare ikke blevet stående som standard, således som det er tilfældet med mange andre klassiske stykker (også blandt Shakespeares). Ved at lægge Hamletfigurens uafgørlighed – og som bekendt helt ned i en række ”uforståelige” replikker – så langt frem, som tilfældet er, åbnes der nemlig samtidig for en række figurlige forståelser af stykkets ærinde, frem for alt allegoriske. Sammen med afstanden mellem Hamletfigurens problemstilling og adfærd på den ene side, og det øvrige plotniveaus personer og begivenheder på den anden, er det dette forhold, der gør *Hamlet* så resistent over for de historiske forandringer af betydningskonventionerne, gør det så konstant aktuelt. ”Aktualiserbart” er formodentlig en præcisere betegnelse. *Hamlet* står qua sin udsigelseskonstruktion i særlig grad i en slags kronisk grammatisk nutid, fordi stykket gør Hamletfigurens eget statusuafgørlige blik til sit, og dermed til det der rammesætter modtagerens eneste indgang, dvs. gør det til vores. Stykkets transhistoriske liv skyldes altså ikke eviggyldigheden af de behandlede temaer, således som det ofte fremføres. Det skyldes at *Hamlet* udnytter teatermedialitetens muligheder for gestaltning af nøje bestemte ubestemthedsrum maksimalt. Det er således ikke temaerne, der holder stykket virksomt. Det er omvendt stykkekonstruktionens virksomhed, der holder temaerne i live i al deres mangfoldighed. For derfra kan de konkrete temaer pr. allegori jo let veksles til andre (hvad de også jævnligt er blevet).

7.

Perspektiver: For så vidt angår *Hamlet* vil reaktualiseringspotentialt kunne forblive virksomt, i hvert fald i den udstrækning iscenesættelserne formår og forstår vedblivende at læse stykket 'forfra', på ny og på ny. Det vil sige: forstår udtrykkeligt at fastholde Hamletfiguren som det interface, der til den ene side er publikums eksklusive indgang til stykkets verden, og som til den anden side magter suverænt at beherske sit eget ubestemthedsrum *som* ubestemt, herunder i de udfald af skæbnsvanger afmagt, det også rummer.

Analysen af teatrets medialitet, og især dets udsigelseskonstruktion, peger formodentlig i retning af at vende tilgangen til forestillingsforståelsen om. Intuitivt og umiddelbart forstår vi traditionelt "opførelsen" som en slags repræsentation af noget stabilt og selvsammenhængende bagvedliggende (teksten, ideen, partituret, meningen). Forskellige opførelser bliver da varianter af dette "samme", hvortil de viser tilbage. Heroverfor: tager man konstateringen af den teatral udsigelses konstitutionelle differensrum alvorligt og altså ser dette som teatrets formstrukturelle grundbetingelse, da vendes forholdet mellem ubestemthed og bestemthed om. Spørgsmålet til en givet forestilling bliver da, på hvilken måde netop den forvalter og i sidste ende under alle omstændigheder konkret *reducerer* de differensmuligheder, der altid allerede foreligger (eller hvorledes den konfigurerer dem som bestemte ubestemtheder, hvilket ikke er noget andet). At læse forestillingerne herfra, altså forfra, udefra, vil sige at få dem til at fremstå i deres bliven-betydning, fremstå som kunstneriske valg hvis terminationspunkt *ikke* er forestillingens eventuelle forlæg eller "idé", men derimod dens effekt. Som bekendt sætter meget nutidigt teater selv frenetisk denne forståelsesretning eller læsemåde på sin dagsorden.⁵ Kunsten selv er dermed, som det ofte har været tilfældet, igen et skridt foran sin teoretiske beskrivelse, også paradigmatiske.

5) Jf. analyserne i Mads Thygesens ph.d.-afhandling (2008), der både metodisk og tematisk fremhæver denne pointe.

Med denne 'omvendte' optik vil man kunne etablere nye slags typologier ud fra differensrumsreduktionens modus og placering i udsigelsesstrukturen, både historiske og systematiske typologier. Der er store og interessante betydningsforskelle på om ubestemthedsrummet som hos fx Odin Teatret indbygges, finpuleres og præsenteres som en slags unisoni (uden på nogen måde at være det) – eller om det som i meget samtidigt postdramatisk teater krænges ud i centrifugale spasmer, der helt synes at underminere eller i hvert fald trinvis dementere enhver betydningsmæssig konvergens (uden på nogen måde at gøre det). Og man kunne selvfølgelig tilsvarende undersøge og sammenligne ubestemthedskonfigurationen eksempelvis i det modernistiske, absurde teater (Beckett, Ionesco) eller hos en Ibsens naturalistiske – både i forlæggene og i konkrete opførelser.

Det kunne yderligere være interessant mere indgående at overveje teatrets medialitet i overordnet forstand i forhold til andre medialiteter, gerne langs sammenlignelige akser, som det er forsøgt ovenfor i skitseform. Umiddelbart for falder til én side en sammenligning med filmens medialitet, og til en anden med installationens medialitet. Sådanne sammenligninger har primært til formål – ikke at kaste lys over det intermediale som selvstændigt forskningsfelt, men at forstå de enkelte medialiteters særtræk bedre – for bedre at kunne forstå, hvad det er, de hver især kan og gør i deres specifikke måde at rejse betydning på.

Litteratur:

Benveniste, Émile. 1966/74. *Problèmes de linguistique générale I-II*. Paris: Gallimard.

Bruhn, Jørgen. 2010. Heteromedialitet, *Kritik 198*, 2010. Kbh.: Gyldendal.

Elleström, Lars 2010 *The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations*

Media Borders, Multimodality and Intermediality, ed.:Lars Elleström. Houndmills: Palgrave Macmillan.

- Foucault, Michel. 1969. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- Goodman, Nelson. 1972: *Problems and Projects*. Indianapolis: Bobbs-Merill.
- Greimas, A.J. 1988. *Semiotik. Sprogteoretisk ordbog*. Af A.J.Greimas og Joseph Courtès. Dansk red. Per Aage Brandt og Ole Davidsen, p. 279f. (Århus; Aarhus Universitetsforlag 1988).
- Kittler, Friedrich . 1995. *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Fink.
- Kittler, Friedrich. 2002. *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*. Berlin: Merve.
- Kyndrup, Morten. 1998. *Riften og Sløret. Essays over kunstens betingelser*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Kyndrup, Morten. 2003. *Kunstværk og udsigelse (ACTS 18)*. Aarhus: Aarhus Universitet.
- Kyndrup, Morten. 2005. Art Theory Versus Aesthetics. The Story of a Marriage and its Decline and Fall, *Perspectives on Aesthetics, Art and Culture*, ed. by Claes Entzenberg and Simo Sääntela. Sthm.: Thales.
- Kyndrup, Morten. 2008. *Den æstetiske relation. Sansoplevelsen mellem kunst, videnskab og filosofi*. København: Gyldendal.
- Kyndrup, Morten. 2011. Mediality and Literature – Literature versus Literature, in Alber, Jan, Stefan Iversen, Louise Brix Jacobsen, Rikke Andersen Kraglund, Henrik Skov Nielsen, and Camilla Møhring Reestorff (eds.). 2011. *Why Study Literature?*. Århus: Aarhus University Press (forthcoming).
- Lund, Jacob og Mads Thygesen (red.). 2009. *Kunstværk og udsigelse*. Århus: Akademiet for æstetikfaglig forskeruddannelse.
- Lund Pedersen, Jacob. 2008. *Den subjektive rest: Udsigelse og (de)subjektivering i kunst og teori*, Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Nølle, Henning. 2009. Fransk udsigelseslingvistik. In Lund, Jacob og Mads Thygesen (red.). 2009
- Birkelund, Merete, Maj-Britt Mosegaard-Hansen, Coco Norén (eds.). 2008. *L'énonciation dans tous ses états. Mélanges offerts à Henning Nølle a l'occasion de ses soixante ans*. Bern : Peter Lang
- Thygesen, Mads. 2008. *Dialogue/End of Dialogue. Udsigelse i ny europæisk dramatik*. Upubl. ph.d.-afhandling. Århus: Aarhus Universitet.
- Vandsø Aremark, Anette 2010. *Musik og udsigelse*. Upubl. ph.d.-afhandling. Århus: Aarhus Universitet.