

# Om amfetamin og tragiske helte

## Udkast til en hegeliansk læsning af *Breaking Bad*

SIMON NØRGAARD IVERSEN

ENGLISH ABSTRACT: *Many have compared the American TV series Breaking Bad to Shakespeare's plays, thus giving weight to a claim of relevance beyond mere entertainment. Drawing on Hegel's concept of tragedy, the purpose of this essay is to outline how the series can be interpreted as a tragedy with parallels to the tragedies of Antiquity. The essay is initiated by a brief introduction to Hegel's concept of tragedy and subsequently a rough sketch for an interpretation is presented. Here it is argued that the tragic element in Breaking Bad derives from the case that Walter White, the series main character, can be understood to embody legitimate values and norms pertaining to the American ethical order, but that Walter nevertheless simultaneously is in conflict with equally legitimate values and norms of the ethical order.*

DANSK RESUMÉ: *Mange har sammenlignet den amerikanske TV-serie Breaking Bad med Shakespeares skuespil, hvilket understreger, at serien kan siges at have relevans ud over det rent underholdningsmæssige. Med et afsæt i Hegels tragediebegreb, er formålet med dette essay at skitsere, hvordan serien kan forstås som en tragediefortælling, der trækker tråde tilbage til den antikke tragedies grundstruktur. Essayet indledes med en kortfattet introduktion til Hegels tragediebegreb, og på denne baggrund præsenteres et udkast til en fortolkning. Der argumenteres for, at seriens hovedperson, Walter White, må forstås at repræsentere legitime værdier og normer i den amerikanske sædelige orden, og at det tragiske består i, at disse kommer i konflikt med øvrige værdier og normer, som udgør tilsvarende legitime dele af den sædelige orden.*

KEY-WORDS: *Breaking Bad; Hegel; tragedy; Antigone; Oedipus*

Frokoststuer er et rum, hvor man kan lade arbejdets sysler fare for en stund, og mens de olfaktoriske og gustatoriske sanser stimuleres, indledes til tider ligeledes stimulerende samtaler og diskussioner. Med en bred vifte af interesser, har Hans Jørgen Lundager Jensen ofte været garant for dette, og denne forfatter mindes således, hvordan

Hans Jørgen engang indledte en frokostsamtale med udmeldingen, at moderne TV-serier, så som Vince Gilligans *Breaking Bad*, kan forstås som nutidens svar på litterære klassikere som Dostojevskijs *Forbrydelse og Straf*. Dette er givetvis en udmelding, der vil falde nogle for brystet, men Hans Jørgens begejstring for serien *Breaking Bad*, og betragtningen, at der i dag produceres TV-serier af særdeles høj kvalitet, står han ikke alene med. *Breaking Bad* var en publikumsmæssig succes og kritikerne lod sig tilsvarende rive med af den fængslende historie om kemilæreren og familiefaderen Walter White, spillet af Bryan Cranston, og dennes rejse ind i den kriminelle underverden som producent og leverandør af garanteret høj kvalitets metamfetamin. Selvom der til stadighed kan argumenteres for en kvalitativ distinktion mellem høj- og lavkultur (Gans 1999), er populærkulturen hos mange for længst blevet noget, der både kan nydes med god samvittighed og underlægges seriøse akademiske studier (Hegnsvad 2010). Sådanne seriøse studier er heller ikke gået *Breaking Bad* forbi, og serien er som eksempel blevet sammenlignet med Shakespeares tragedier og karakteren Walter White sammenlignet med tragiske helte som Macbeth (Bossert 2013; Cantor 2019). Formålet med nærværende essay er altså ikke at bestemme seriens kunstneriske kvaliteter ud fra begreber som lav- og højkultur; ærindet er først og fremmest at fortsætte en frokoststuesamtale ved at tage *Breaking Bad* seriøst som mere end blot underholdning. Til dette formål inddrages Hegels tragediebegreb, hvormed der tages afsæt til at skitsere en mulig fortolkning af serien.

## Tragediens begreb hos Hegel

Tragedien spiller en central rolle i Hegels filosofiske skrifter, hvori der ofte kredses om det tragiske, tragedien som genre såvel som et udvalg af specifikke tragedier. Til trods for tragediens fremtrædende rolle udfoldede Hegel ikke sin teori om tragedien et enkelt sted, men udviklede den løbende og igennem det meste af sit forfatterskab,<sup>1</sup> hvorfor den også kun kan behandles summarisk i dette essay.<sup>2</sup>

Overordnet kan man konstatere, at Hegel skelner mellem antikke og moderne tragedier, og om sidstnævnte kan det tilføjes, at han tilsyneladende fandt disse trivielle, da de i Hegels betragtning begrænser sig til at have karakterernes indre subjektive følelsesliv og motivationer som bærende element. Dette ses eksempelvis i Shakespeares *Hamlet*, hvor det er Hamlets følelsesliv, der er fortællingens egentlige omdrejningspunkt (Hegel 1975a, 1225ff). Over for dette subjektivtetsprincip står antikkens tragedier, der i Hegels optik ikke er interesserede i at udforske karakterernes sindstilstande, men i stedet lader karakterernes udgøre en instantiering af mere almene og

<sup>1</sup> De centrale passager for at forstå Hegels teori om tragedien er alle samlet i engelsk oversættelse af Anne og Henry Paolucci (Hegel 1975b).

<sup>2</sup> For en detaljeret behandling af Hegels forståelse af tragedien anbefales særligt Roche (1988), ligesom Williams' (2012) sammenlignende analyse med Nietzsche også kan anbefales. For kortere introduktioner kan Finlayson (1999), Roche (2009) og Young (2013) med fordel konsulteres.

bagvedliggende kræfter i den sædelige orden (*Sittlichkeit*), hvormed denne type tragedier af Hegel forstås som mere almene og universelle og dermed mere interessante (ibid., 1205-8; 1213).<sup>3</sup> I Hegels forståelse består den grundlæggende konflikt i den antikke tragedie i en kollision mellem to instantiateringer af legitime og retfærdige positioner i den sædelige orden, og tragedien opstår, når to karakterer, der hver især repræsenterer retfærdiggjorte værdier og normer i samfundet, kommer i konflikt med hinanden. Det afgørende punkt, førend vi kan tale om en tragedie, er ikke, at en god person ufortjent udsættes for lidelser, men derimod har vi en tragedie, når to karakterer eksemplificerer hver sin retfærdiggjorte position, og tragedien illustrerer derved, at den sædelige orden indeholder modsætninger (ibid., 1196). Isoleret betragtet kan tragediens aktører forstås som retfærdige, for så vidt at deres handlinger repræsenterer dele af den sædelige orden, som både kan være berettigede som handlinger og tage afsæt i legitime bevæggrunde. Dette til trods rammer de tragiske konsekvenser alligevel den tragiske helt aldeles selvforskyldt og som konsekvens af heltens egne gerninger (ibid., 1198). Aktørerne er skyldige, ikke fordi konsekvensen eller intentionen, der ligger til grund for handlingen, er angribelig, men fordi hver karakter repræsenterer en retfærdig position, som dog finder et absolut og ensidigt udtryk og i sidste ende krænker modpartens ligeledes legitime instantiering af den samme sædelige orden (ibid., 1197).

For en nærmere eksemplificering af Hegels tragedieteori, kan man som eksempel tænke på Sofokles' *Ødipus*. Umiddelbart betragtet kan det undre, at *Ødipus*-fortællingen skulle rumme to retfærdige dimensioner af den sædelige orden, for hvori består det retfærdige i en fortælling om fadermord og incest? I Hegels læsning skal tragediens sædelige kollision forstås på et mere abstrakt niveau, idet Sofokles' *Ødipus* udtrykker en konflikt mellem to magter i den sociale orden, der udspiller sig i spændingsfeltet mellem det bevidste og det ubevidste (ibid., 1214). På den ene side er *Ødipus* den vidende, der med sin forstand redder byen Theben fra Sfinxen, og på den anden side er *Ødipus* også uvidende om, at han mod sin vilje har dræbt sin fader og giftet sig med sin moder. *Ødipus* inkarnerer således den forstand, hvormed mennesket har tøjlet naturen og skabt civilisationen. Denne forstand udgør en retfærdiggjort sædelig magt, men *Ødipus* forbryder sig mod den sædelige orden, fordi han samtidig ignorerer og forkaster den guddommelige viden, der udgør en tilsvarende retfærdiggjort sædelig magt. Dette ses for eksempel ved, at *Ødipus* i raseri og stolthed over egen forstand forkaster profeten Teiresias' ord – og kalder ham en "blind" og "intrigant tiggerpræst" (vers 388-389).<sup>4</sup> Hvad er profetkunsten egentlig værd, for det var ved fornuften og ikke

<sup>3</sup> Denne kvalitative skelnen er i forskningen blevet forstået som en devaluering af Shakespeares skuespil og med afsæt i præmissen, at en adækvat tragedieteori må kunne erkende Shakespeares geni, formulerede Bradley, der i øvrigt introducerede Hegels æstetiske teori til den engelsktalende verden, en toneangivende kritik af Hegels tragediebegreb (Bradley 1909, 69-95). Bradleys præmis er problematisk, da den hviler på antagelsen om, at der ikke kan stilles spørgsmål ved kvaliteten af Shakespeares tragedier, og en mere nærliggende kritik er nok snarere, at det ikke er indlysende, hvorfor subjektivitetsprincippet ikke kan vække almen og universel interesse.

<sup>4</sup> Her i Lechs danske oversættelse (Sofokles 2019).

gennem overtroisk "pipfugletydning", at Ødipus overvandt Sfinxen (vers 397-398). Imidlertid erkender Ødipus i sidste instans tingenes sande sammenhæng og udbryder: "Åh, du Lys, nu ser jeg dig for sidste gang!" (vers 1182-1183), hvorefter han prikker sine øjne ud og forlader Theben; ikke som konge, men som blind tigger. I sine prioriteter udtrykker Ødipus en manglende ydmyghed over for det faktum, at menneskets erkendelse og viden altid er begrænset, og som en slags oplysningstænker gør han sig – i Youngs hegelianske læsning – skyldig i uretmæssig optimisme over fortandens lyksaligheder (Young 2013, 130f).

For Hegel er det dog utvivlsomt Sofokles' *Antigone*, der udtrykker tragediens grundform mest eksemplarisk. Ødipus' søn Polyneikes er død, og Thebens konge, Kreon har forbudt at han begravnes. Polyneikes er stemplet som forræder og fjende af byen, og som regent er Kreon i sin gode ret til at forbyde en begravelse. Bevidst om Kreons dekret har Antigone, Polyneikes søster og Kreons niece, alligevel forestået en passende begravelse, velvidende at de fatale konsekvenser af denne handling er en dødsstraf. Situationen er derfor, at Antigone har brudt loven og fortjent sin straf, men samtidig har hun også handlet retmæssigt. Ifølge Hegel var grækernes sædelige orden nemlig kendetegnet ved at være splittet i en menneskelig og guddommelig lov, der stod som modsatrettede etiske magter (Hegel 2007, 304). Menneskets lovgivning har sine rødder i en samfundsmæssig besluttet indretning og fremstår selvindlysende gyldig (ibid., 305). Tilsvarende fremstår den guddommelige lov, der i en græsk kontekst blev aktualiseret i familien, som selvindlysende sand, da den udspringer af familiens naturlige fællesskab, hvilket gør den til en umiddelbar og "bevidstløs" lovgivning i opposition til menneskets selvbevidste lovgivning (ibid., 306; 1975a, 1213). Selvom man i denne splittelse finder den græske sædeligheds indre modsætning, er det centralt, at både den menneskelige og den guddommelige lov udgør det legitime grundlag for henholdsvis Kreons og Antigones handlinger. Begge handler legitimt ud fra hver deres normative afsæt, men begge er skyldige, idet hverken Kreon eller Antigone formår at anerkende det retmæssige i den andens handlinger, der udspringer af den samme sædelige orden. Den tragiske konsekvens er, at Antigone må lide døden for sin retfærdige handling, og Kreon, med retten på sin side, må dømme sin niece til døden, yderligere med den konsekvens at Antigones forlovede og Kreons egen søn, Haimon, begår selvmord.

### *Breaking Bad* som tragedie

Idet *Breaking Bad* hyppigt er blevet sammenlignet med Shakespeares tragedier, synes det måske mere nærliggende at orientere sig mod denne dimension af Hegels tragediebegreb. Men skal man tage Hegel på ordet, udgør subjektivitetsprincippet seriens trivielle punkt. Derfor er det interessante spørgsmål her, om serien kan forstås i lyset af den antikke tragedie? Kan Walter White, seriens hovedperson, forstås som en tragisk helt og siges at repræsentere en legitim magt i den sædelige orden?

Walt, der er gift med Skyler og har sønnen Walt Jr., lever i seriens begyndelse et almindeligt middelklasseliv som kemilærer på en High School i Albuquerque, New

Mexico. Dette job slår ganske vist ikke til, og Walt må også arbejde i en bilvask for at supplere sin indkomst. Da Walt diagnosticeres med kræft, finder han ud af, at hans sundhedsforsikring ikke dækker den nødvendige behandling, og serien er således et stemningsbillede på et USA, hvor økonomien og sundhedssystemet har efterladt middelklassen på perronen, mens overklassen, repræsenteret af Walts tidligere forretningspartner, Elliot Schwartz, trives. Men Walt er en exceptionelt dygtig kemiker, og med et ønske om at kunne vende familiens skæbne og stille dem bedre økonomisk efter hans død, allierer Walt sig med en tidligere elev, Jesse Pinkman, og begynder at producere metamfetamin. Ligesom Antigones handlinger kan Walts oprindelige motivation forstås at have sit afsæt i familien, og Walts ønske om at tage vare på sin familie kan tolkes som legitim og i overensstemmelse med det amerikanske samfunds sædelige orden, hvor netop kernefamilien og dennes selvberoenhed stadig vægtes højt blandt mange amerikanere (May 2003). Samtidig forbryder Walt sig også mod en udbredt amerikansk værdsættelse af 'lov og orden', idet han helt konkret bryder den amerikanske lovgivning, hvor metamfetamin immervæk er et ulovligt rusmiddel. En væsentlig problemstilling i serien er dermed, hvordan Walt kommer i konflikt med denne anden legitime magt i USA's sædelige orden, og i endnu en parallel til Sofokles' *Antigone*, finder den menneskelige lov sin repræsentant i Walts egen familie, nærmere bestemt Hank Schrader, der er gift med Walts svigerinde, Marie, og arbejder som nar-kotikabetjent.

Tidligt i serien står Walt og Hank som repræsentanter for hver deres legitime magt i den sædelige orden, familien og staten. Og i takt med at Walts handlinger kommer frem i lyset, tvinges Skyler til at tage stilling til, hvor hun selv står. Overbevist af Walts familiære motivation, lader hun sig tøvende indrullere i Walts foretagende. Men hurtigt udfordres denne konstellation af Walt selv. Walts evner inden for kemien tillader ham at producere stoffet i den fineste kvalitet, hvilket han finder stor ære i, og tilsvarende opdager han, at livet som kriminel egentlig tiltaler ham. Med tiden står det klart, at Walts motivation ikke længere er funderet i familien, men derimod snarere er et spørgsmål om personlig selvrealisering, og i sidste ende indrømmer Walt for Skyler, at alle hans handlinger var funderet i egeninteresse (5/16). Med dette udfolder *Breaking Bad* en sædelig splittelse, hvis kim allerede ligger implicit i *Antigone*, for som litteraturforskeren Jonathan Strauss understreger, er det i den antikke tragedie, og særligt i Sofokles' *Antigone*, at forestillingen om individet (ganske vist endnu ubevidst) tager form (Strauss 2013). I *Breaking Bad* venter individet dog ikke længere i bevidsthedens kulisser, for individet er her en eksplicit del af problemstillingen. Individets frihed til selvrealisering står som en central grundpille i det amerikanske samfund og den amerikanske selvbevidsthed, og man kan forstå Hank, Skyler og Walt som inkarnationer af legitime magter – staten, familien og individet<sup>5</sup> – i den amerikanske sædelige orden,

<sup>5</sup> Dog udfordrer disse komplekse karakterer ligeledes en simpel identifikation med de sædelige magter: I Walts sidste familiære handling tvinger han Elliot Schwartz til at sikre Walt Jr. økonomisk ved dennes 18-års fødselsdag (5/16). Skyler er utro med hendes chef, da hun lærer om Walts kriminelle dobbeltliv (3/3), og Hank overskrider hans beføjelser som politimand, da han i afsnit 3/7 tæver Jesse Pinkman. Skyler forbliver ikke desto mindre gift med Walt, og

og serien som helhed kan tænkes som en undersøgelse af disse tre magters indbyrdes konflikt. For så vidt tager serien også en problemstilling op, der allerede blev tydelig i Hegels samtid. Hegel fandt det afgørende, at det moderne samfund kunne mediere mellem antikkens abstrakte kollektivism (familien og staten) og liberalismens abstrakte individualisme (Williams 1997, 115ff). Hvorvidt Hegel intellektuelt lykkedes med dette projekt i sin retsfilosofi, hvor han mest tydeligt adresserede dette, skal ikke opholde os her, men i det omfang at *Breaking Bad* kan siges at illustrere denne modsætnings fortsatte eksistens, synes en mediering i praksis at lade vente på sig.

Med reference til *Ødipus* kan man endvidere fastslå, at yderligere en magt i den sædelige orden er på spil i *Breaking Bad*: Nemlig den instrumentelle fornufts bemeistring af teknologiens muligheder. I det moderne amerikanske samfund udgør denne type fornuft en legitim magt i den sædelige orden, og den har da også hjulpet amerikanerne til en historisk set uhørt grad af komfort og global teknologisk dominans. Med sine exceptionelle evner som kemiker inkarnerer Walt denne sædelige magt, men han gør ligesom *Ødipus* sig skyldig i en tilsvarende ensidig binding til denne fornuft. Hvor *Ødipus* er indbegrebet af uberettiget epistemologisk selvsikkerhed, er Walt epitomet på den instrumentelle fornufts arrogance og manglende evne til at reflektere over dens relation til en større helhed. Walt stirrer sig blind på det faktum, at han kan forfine produktionen og distributionen af metamfetamin, og lader egeninteressen (individet) overskygge det almenes (familien og staten). *Breaking Bad* taler ind i det moderne samfunds vedvarende fascination af den instrumentelle fornufts teknologiske landvindinger, idet teknologiens potentiale dyrkes ureflekteret, til tider med store konsekvenser for mennesker, samfund og miljø. I kontrast til *Ødipus* er Walt dog fra starten fuldt ud bevidst om forbrydelsen i sine handlinger og modsætter sig forsøgene på at fratage ham sin autonomi. Da sønnen Walt Jr. i afsnit 4/6, ubevidst om tingenes rette sammenhæng, antager, at Walt lider af ludomani, fremhæver han ludomani som patologisk lidelse og løskøber hans fader fra skyld, hvortil Walt svarer: "It's about choices, choices that I have made, choices I stand by". Han er fuldt ud bevidst om de destruktive implikationer af sin fornuftsbrug, potentialet må realiseres desuagtet. For så vidt Walt heri repræsenterer et sindbillede på den sædelige orden, er spørgsmålet, hvad dette så siger om samfundet?

Hvis Hans Jørgens antydninger i frokoststuen rammer plet, at *Breaking Bad* kan forstås som en moderne klassiker, er det givetvis på betingelse af, at *Breaking Bad* også i fremtiden er interessant at genbesøge. Spørgsmålet er nok for tidligt at afgøre endnu, men såfremt *Breaking Bad* kan siges at dele narrativ grundstruktur med antikkens tragedier – såvel som den moderne tragedieform – er en fremtidig klassiker-status ikke helt utænkelig.

Hank anerkender med det samme, at han har overtrådt grænserne for sin rolle: "What I did to Pinkman – that's not how I'm supposed to be, that's not me".

## LITTERATUR

Bossert, Ray

2013 "Macbeth on Ice", in: David R. Koepsell & Robert Arp, eds., *Breaking Bad and Philosophy*, Open Court, 65-78.

Bradley, Andre C.

1909 *Oxford Lectures on Poetry*, MacMillan.

Cantor, Paul A.

2019 *Pop Culture and the Dark Side of the American Dream: Con Men, Gangsters, Drug Lords, and Zombies*, University Press of Kentucky.

<https://doi.org/10.5810/kentucky/9780813177304.001.0001>

Finlayson, James G.

1999 "Conflict and Reconciliation in Hegel's Theory of the Tragic", *Journal of the History of Philosophy* 37 (3), 493-520. <https://doi.org/10.1353/hph.2008.0809>.

Gans, Herbert J.

1999 *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*, Basic Books.

Hegel, Georg W.F.

1975a *Aesthetics: Lectures on Fine Art vol. 2*, Clarendon Press.

<https://doi.org/10.1093/actrade/9780198244998.book.1>

1975b *Hegel: On Tragedy*, Anne Paolucci & Henry Paolucci, eds., Harper Torchbooks.

2007 *Åndens fænomenologi*, Gyldendal.

Hegnsvad, Kristoffer

2010 "Et forsvar for populærkulturen - En præcisering af det populærkulturelle begreb og en kritisk læsning af Adornos syn på populærkulturen", *Slagmark* 58, 113-125. <https://doi.org/10.7146/sl.v0i58.104715>.

May, Elaine T.

2003 "'Family Values': The Uses and Abuses of American Family History", *Revue française d'études américaines* 97 (3), 7-22. <https://doi.org/10.3917/rfea.097.0007>.

Roche, Mark W.

1988 *Tragedy and Comedy: A Systematic Study and a Critique of Hegel*, State University of New York Press. <https://doi.org/10.1002/9780470996393.ch5>

2009 "The Greatness and Limits of Hegel's Theory of Tragedy", in: Rebecca W. Bushnell, ed., *A Companion to Tragedy: Blackwell Companions to Literature and Culture*, Wiley-Blackwell, 51-67.

Sofokles

2019 *Ødipus*, Hans Reitzels Forlag.

Strauss, Jonathan

2013 *Private Lives, Public Deaths: Antigone and the Invention of Individuality*, Fordham University Press. <https://doi.org/10.5422/fordham/9780823251322.001.0001>

Williams, Robert R.

1997 *Hegel's Ethics of Recognition*, University of California Press.

2012 *Tragedy, Recognition, and the Death of God: Studies in Hegel and Nietzsche*, Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199656059.001.0001>

Young, Julian

2013 *The Philosophy of Tragedy: From Plato to Žižek*, Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139177238>

*Simon Nørgaard Iversen, adjunkt, ph.d.  
Læreruddannelsen, VIA University College*