
Anmeldelser

offer og bøddel. Efter årtiers ulykke må det lære sig selv at kende, vurdere ulykkens omfang, acceptere sit ansvar for til sidst at acceptere sig selv...Der er ikke tale om en triumferende nationalisme hos et folk, hvis styrke er blevet åbenbaret. Men om en smertens og ydmygelsens nationalisme" (182-83).

Man kan roligt konkludere, at det sovjetiske hus var i splid med sig selv, og at en sammenstyrtning er den naturligste konsekvens. Men derudover har d'Encausse vanskeligt ved at forudsige udviklingen. Det er kun forståeligt, for problemerne er overordentligt komplekse og multidimensionale. Kun en ting synes i hvert fald sikkert: det kommer ikke til at gå stille af. I Vesten var det ellers uden tvivl, hvad man håbede. At man nu kunne få lidt fred og ro.

Hélène Carrère d'Encausses bog maner dette håb i jorden. Den er i enhver henseende et fortræffeligt, gedigent baggrundsværk, skrevet med et eget tørt og nøgternt temperament. Endelig er den på forunderlig vis et eksempel på bogmediets styrke. På trods af, at det her drejer sig om i høj grad aktuelt stof, er det svært at forestille sig, at den samme informationsmængde *meningsfuldt* kan formidles af f.eks. TV og dagspresse.

Henrik Ørnstrup

Ideernes iscenesættelse

Eddy Thomsen: *Ideernes iscenesættelse. Europæisk teaterhistorie*, Århus, Universitetsforlag 1991.

*

Ordet iscenesættelse er traditionelt knyttet til det, som foregår på et teater. I dag er der gået inflation i ordet, der nu også bruges om fænomener uden for teatret: iscenesættelse af politik, samfund, os selv... I forbindelse med Golfkrigen for eksempel, blev der i pressen hyppigt talt om 'scenario', som om krigen var TV-dramatik. Er det i vores postmoderne tilværelse kommet så vidt, at vi ikke længere meningsfuldt kan tale om et 'jag', en 'person' eller 'virkeligheden', men opfatter alt som rollespil, iscenesættelser, scenarier?

Det er ét af de temaer, der behandles i Eddy Thomsens *Ideernes iscenesættelse*, og hvor det bl.a. hævdes, at "når den moderne storbytilværelse ... i sin fragmenterede udfoldelse begynder at ligne moderne teater - dvs. når livet imiterer teatret i 'omvendt naturalisme' - da bliver teatret en forståelsesform, der måske har mere at sige end ved første øjekast" (s. 188). Teatret - og kunsten - er et af de steder, hvor vi, i en *fiktiv* verden, kan "sætte verden på prøve", blive bevidst om vores rollespil, identitet eller mangel på samme. Teatret altså som en mulighed for erkendelse og selvbesindelse i en verden, hvor alting flyder, og hvor vi har svært ved at få hold på vores tilværelse med - eller mod - hinanden.

Anmeldelser

Individets situation i det moderne anonymiserede og fragmenterede massesamfund er ifølge Eddy Thomsen, at der ikke længere findes faste sociale, moralske og idémæssige holdepunkter og krav, og at individet derfor "indkapsler sig i sin personlighed" (s. 178). I sin søgen efter sammenhænge kastes individet tilbage til sig selv, men her er netop ingenting, ingen absolut nødvendige reale bestemmelser og krav; derfor spejler man sig og aflæser sin egen betydning i de andre og deres reaktioner. Det er i dette "ping-pong" mellem på den ene side behovet for jeg-identitet, at være anerkendt som et unikt individ, og på den anden side behovet for stabile mellemmenneskelige relationer, at individet tvinges til at spille sine roller med identitets- og fremmedgørelsesproblemer til følge.

Den spænding mellem "jegcentrering" og "verdenscentrering" har ifølge bogen mere eller mindre præget europæisk kultur og samfund siden 1600-tallet. Før den tid herskede der stabile metafysiske, sociale og normative strukturer, som individet kunne identificere sig med. Disse to forskellige, historiske situationer medfører derfor forskellige opfattelser af, hvad rolle, person, fiktion, kunst og virkelighed er for noget. Det er temaer, der ikke blot er blevet behandlet i filosofien, men også og især på teatret, idet vi her kan opfatte "aktøren på scenen som et billede af mennesket i verden". Filosofi og teater handler om det samme, men på forskellig måde: teatret er anskueligt, sanseligt og kropsligt, filosofien er abstrakt og generaliserende (s. 5). En filosofi- og teaterhistorie, en teateridéhi-

storie, kan derfor kaste et bredspektret lys over, hvordan mennesket, abstrakt og konkret, har forholdt sig til sig selv og verden. Det er samtidigt bogens sigte at give en "både grundig og stærkt markeret kulturhistorie... rodfæstet i socialhistorien" (s. 5).

Socialhistorien er vigtig, for det er her, bogen henter sin begrundelse for, hvorfor verden i dag ser ud, som den gør. Det er den velkendte historie fra de ideologikritiske 70'ere om borgerskabets fremkomst og etablering i løbet af 16-1700-tallet, og hermed sammenhængende autonomisering af individet og kunsten. Før 1800-tallet var kunsten ikke fri men "til tjeneste", enten for en mytologisk-aristokratisk ideologi, som i antikkens Grækenland, for Kirken i middelalderen, eller for hoffet og adelen i renæssancen og under enevælden. Ligeledes havde, i hvert fald i antikken og middelalderen, individet fået sin "rolle" givet på forhånd, nemlig gennem dets sociale rang og funktion i Polis eller "verdensordenen". Hverken på scenen eller i det virkelige liv finder vi her nogen selvstændig "hovedperson" i moderne forstand, dvs. et individ, der på tværs af social position og herkomst er fuldt og helt ansvarligt for sine handlinger.

Med renæssancen begynder den sociale, politiske og kulturelle nedbrydning af den middelalderlige enhedskultur, og hermed mister menneskets forhold til verden sin selvfølgelighed og "naturlighed". Men det er dog først med borgerskabets selvstændiggørelse og politiske magtposition i slutningen af 1700-tallet, og den hermed sammenhængende industrialisering og kapitalisme, at det vi i dag kalder *moderniteten*

Anmeldelser

begynder, nemlig: storbyernes vækst og individets anonymisering, fragmentering af den sociale virkelighed gennem arbejdsdeling og specialisering, adskillelserne mellem offentlig og privat, rolle og person, samt adskillelserne mellem videnskab, moral og kunst - dette sidste blev teoretisk begrundet hos Kant. Hvad kunsten angår, så adskilles den fra og med romantikken endegyldigt fra hverdagen og livssammenhængen; scenen bliver et "ophøjet" sted, hvor den "ægte" overensstemmelse mellem rolle og person skal vises - teateroplevelsen bliver en "erstatningstilfredsstillelse" for det, som retteligt burde realiseres i det virkelige liv. Det var borgerskabet, der i oplysningstiden frigjorde kunsten fra hoffets og adelens lukkede rum og tildelte den en kritisk, oplysende og frigørende funktion. Men idealerne indfries ikke, tværtimod: kunsten har i 1800-tallet ingen social, politisk og moralsk effekt; den absorberes af borgerskabet og er med til at støtte dets ideologi. Alt dette fører ifølge Eddy Thomsen til, at kunsten *æstetiseres*, lukker sig om sine egne "formelle" problemer, en tendens, der fuldendes i fin-de-siècle.

I løbet af det 20. årh. sker der godt nok stormløb mod kunstinstitutionen, og forskellige forsøg på at overskride skellet mellem fiktion og virkelighed, f.eks. i avantgarden (surrealisme, dadaisme, happening osv.) der ved chok-effekter forsøger at "smadre kunstinstitutionens sociale autonomi" (s. 124). Men brodden tages hurtigt ud af oprøret, det bliver acceptabelt, så snart chok-effekten er overstået, og kunsten bliver atter indlemmet i den borgerlige kunst-

institution: dens "værker" kommer på museum og får en pris på markedet.

Bogens konklusion på denne historie er, at al kunst er borgerlig: "al borgerlig kunst - og det vil næsten i min forståelse sige *kunst som sådan* - er i vekslende grad hjemfalden til æsteticisme" (s. 93, jeg fremhæver). Alt dette er velkendt stof, både fra ideologikritikken og vareæstetikken. Men hvis kunsten i sin borgerlige form er uden politisk effekt, ude af stand til at ændre på samfundet, så må konklusionen vel være, at "kunsten" (eller hvad skal vi kalde den?) må stå i revolutionens og socialismens tjeneste? En så drastisk konklusion drager Eddy Thomsen dog ikke. I det hele taget er bogen præget af teoretisk usikkerhed, så snart de veltrådte historieteoretiske stier forlades, og forfatteren går over til mere frit at reflektere over kunstens og teatrets "væsen". Her fremkommer der to teoretisk ufornelige positioner.

For det første konstateres det med beklagelse, at kunst og videnskab i dag er blevet adskilt, at kunsten ikke længere, som i renæssancen og oplysningstiden, er forpligtet på "virkelighedserkendelse, sandhed og dannelse" (s. 97). Hvis ikke kunsten skal ende i ligegyldighed, skepticisme og æsteticisme, så må den, synes forfatteren at mene, stå i "ideernes" tjeneste; teatret må være *ideernes* iscenesættelse. "Teatret er praktiseret tænkning" (s. 190), "et laboratorium for undersøgelse af menneske og verden" (s. 189), og på denne baggrund klandres f.eks. Pirandello for ikke at have løst "det moderne filosofiske kompleks om forholdene mellem individ og verden, sans-

Anmeldelser

ning og forståelse, fiktion og virkelighed - og tillige afledet heraf forholdet mellem human- og naturvidenskab mm."! (s. 122-23). Det er nu også lidt af en opgave, selv for en filosof!

Et moderne teater må først og fremmest handle om de i dag presserende problemer omkring vores psykologiske og sociale rolle- og identitetsproblemer. Men, hedder det - og her kommer den anden position - hvis scenen skal tydeliggøre disse forhold, hvis den skal være "en verden på prøve", så må vi opretholde en vis *æstetisk relativisme* og en "pragmatisk adskillelse af scenen og verden" (s. 177). En distance mellem fiktionen og vores praktiske foretagsomhed er nødvendig, hvis vi i fiktionen skal kunne se os selv. Der er elementer af Løgstrups æstetik her (selv om det ikke fremgår direkte af bogen), men også af Brechts idé om 'Verfremdung', der var et opgør med det romantiske og det naturalistiske teaters "illusionsnummer", dette at teatret skal skabe en "skøn illusion", som publikum kan *identificere* sig med. Hos Brecht derimod skal publikum bevidstgøres om sin situation, og identifikationsmuligheden skal blokeres ved, at teaterhandlingen kommenterer sig selv. Dette er for øvrigt, alt andet lige, et vigtigt moment i modernismen: ved at værket peger på sig selv som fiktion, viser det væk fra sig selv og tilbage til recipienten, der derved sættes i stand til at opleve (sig) selv, på en ny måde.

Eddy Thomsens oplysningsfilosofiske kunstopfattelse på den ene side, og hans forsvaret for kunstens æstetiske relativisme og autonomi på den anden side, passer ikke

sammen. Kunstens "frihed" beror netop på, at den uafhængig af ideer og teorier kan eksperimentere med det, som gør den til kunst, nemlig dens materialer og udtryksformer, der til forskel fra filosofi er konkrete og sanselige. Det er paradoksalt, at hver gang der har været reageret mod "formalisme" i kunsten til fordel for Indholdet, Budskabet, Problemerne (politisk teater, socialrealisme osv.) er resultatet blevet en gentagelse af traditionelle, nedslidte, dvs. "tomme" former, der ikke er i stand til at opfange og udtrykke nye erfaringer. Kunstens autonomi, dvs. når den ikke er styret af ideer, betyder, at den ikke har noget formål uden for sig selv, og selvfølgelig derfor heller ikke kan bruges til ideologiske formål, som hævdet i bogen: "... når kunsten er fri, autonom eller uinteresseret, som Kant hævder, så indebærer det ... at den kan kobles på alt muligt ..." (s. 74). Den "rene" kunst er ikke til for noget; det er heri dens "værdi" som korrektiv til vores rationelle, målrettede adfærd består. Jeg vil i denne forbindelse citere den engelske teaterinstruktør Peter Brook, der skriver (*Det tomme rum*, København 1988): "... i teatret kan vi udfri os fra de genkendelige former hvori vi lever vores daglige tilværelse" (s. 56), og "teaterhandlingen er en frigørelse, en fornyelse, hvor alting bliver muligt igen. Men om der skal blive noget tilbage er op til tilskueren: ønsker han en ændring af sine forhold?" (s. 148). "Livet" kan bl.a. synliggøres via de kunstneriske udtryksformer, hvor vi, gennem bestandige formfornyelser, ved så at sige at lade formerne dø i vores sted, bliver i stand til at leve - videre.

Anmeldelser

Noget af det samme gælder for teoretiske formationer. Derfor synes jeg, at vi endegyldigt burde sige farvel til den "store fortælling" om kunstens borgerliggørelse, institutionalisering og tingsliggørelse; den har udspillet sin rolle, og må nu være moden til at komme på museum.

Arne Jørgensen

Film-skrift

Ingmar Bergman: *Billeder*. Lindhardt og Ringhof, 440 sider, illustreret.

Wim Wenders: *Billedernes logik*. Politisk Revy, 128 sider, illustreret.

*

"Ingen anden by er så meget et sind-billede,
så meget et OVERLEVELSESTED,
så typisk for vores århundrede,
Berlin er så splittet som vores verden,
som vores tid,
som mænd og kvinder,
som unge og gamle,
som fattige og rige,
som alle vores erfaringer".

Wim Wenders

Når man skriver eller læser om film, er det næsten uundgåeligt, at man sidder tilbage med en fornemmelse af, at man rammer ved siden af det væsentlige. Når skriften presser sig ind mellem filmen og oplevelsen af den, kan den ofte forekomme malplaceret, unødvendig, ulidelig påtrængende osv.

Fra på det nærmeste at umuliggøre det at skrive om film kan de nævnte forhold vendes om til en fordel. Et fantastisk eksempel på dette finder man i *Ingmar Bergmans* værk *Billeder*, som nu foreligger i dansk oversættelse. Bergman har sammen med filmskribenten Lasse Bergstrøm (gen)set alle sine film og ud fra interview, optegnelser fra arbejdsbøger, dagbøger, erindringer og andet er *Billeder* blevet en mosaik af fragmenter om film. Men også *filmiske*