



KIRSTEN HASTRUP

MENNESKELIG HANDLING

Illusionen som dramatisk grundvilkår

I konsekvens af de seneste par årtiers nytænkning i antropologien, som blandt andet har gjort op med systemtænkningens hegemoni, anskues det antropologiske objekt ikke længere som en stabil kulturel orden, men snarere som en kontinuerlig social og kulturel proces. Verden er hele tiden under forandring; den udfordres og transformeres af uventede handlinger og af tanker uden fortilfælde – kort sagt af alt det, der efterhånden bliver til historie.

Antropologien har måske ikke ganske besindet sig på denne situation, selvom den taget under ét har udvist en klædelig selvkritik og en deraf følgende begrebsmæssig fleksibilitet og erkendelsesteoretisk dynamik (jf. Hastrup 1995). Den videnskabelige forandringsproces er naturligvis blevet grebet forskelligt an af de enkelte antropologer, som enten med begejstring eller bekymring har set det traditionelle analytiske objekt, „de andres“ kultur, forsvinde, for at blive erstattet af langt mere flydende objekter, som måske, måske ikke, vil true antropologiens specificitet (jf. Knudsen 1999; Hastrup 1999b).

Et sådant „nyt“ (antropologisk) objekt er Shakespeare-skuespillernes verden; den har været genstand for min professionelle nysgerrighed i de senere år. Når denne verden forekommer teoretisk interessant, så er det fordi, den kan bidrage væsentligt til en ny forståelse for netop handlinger og deres historiske konsekvenser, eller med andre ord de bevægelige størrelser, som antropologien (og andre videnskaber) har så svært ved at sætte på begreb uden at fryse dem. Skuespillere er jo, om nogen, handlingseksperter, og ved at lytte til „de indfødte“ i teatrets verden er der måske mulighed for at opnå en ny indsigt i menneskelig handling i almindelighed. Det er min opfattelse, at denne mulighed er blevet bekræftet af mit efterhånden temmelig omfattende arbejde med denne handlingsverden.¹ I denne artikel vil jeg argumentere for, at den illusion, der betinger enhver vellykket teaterforestilling, er et dramatisk grundvilkår for alle menneskelige forestillinger og handlinger. Illusionen er med andre ord en forudsætning også for de handlinger, der udspiller sig uden for de skrå brædder.

Mit konkrete, „etnografiske“, udgangspunkt er Shakespeares teater, som det spilles i dag specielt i England, og de overvejelser, som skuespillerne selv gør sig om deres arbejde og de stykker, de spiller med i. Det er vigtigt at understrege, at jeg ser stykkerne som scenekunst og ikke bare litteratur, som bliver læst på en scene. Det er handlingerne og aktørerne, der er i fokus, og hvis ordene alligevel er vigtige i den forbindelse, så er det,



fordi de repræsenterer tanker i aktion, ikke fordi de er vidunderlige tekster. Jeg skal dog være den første til at indrømme, at netop teksternes rigdom er en pæn sidegevinst ved studiet af skuespillet.

Med andre ord, jeg vælger at se på teaterforestillingen som en verden for sig, med sin egen historie, sine egne konventioner og indfødte ligesom andre verdener, vi midlertidigt isolerer for at kunne studere dem antropologisk. At den kultur, der opstår i og med en teaterforestilling, er temporær og kondenseret, gør den ikke mindre interessant; tværtimod. Som nævnt er ingen kulturer stabile eller absolutte, og ved netop at studere et koncentrat kan man få en ny forståelse for deres dynamik.

Målet med analysen her er således at nå frem til en forståelse af illusion som noget ganske andet end falske forestillinger og fantasifostre; hvis skuespilleren bevidst ønsker at give indtryk af virkelighed, så er det min opfattelse, at andre ganske uerkendt betjener sig af tilsvarende mekanismer i udformingen af den verden, der gradvist bliver virkelig i kraft af vores forestillinger. Man kan til en begyndelse tænke på nationalstaten som et „forestillet“ fællesskab (Anderson 1991), der faktisk får konkret betydning. Der er naturligvis andet end forestillinger, der gør sig gældende i denne formative proces; når jeg her fokuserer på illusioner og forestillinger af enhver art, så er det ikke for at nedtone den historiske betydning af materielle forhold. Det er tværtimod et ønske om at vise, at selv ord, løgne og selvbedrag har en egentlig materialitet i den menneskeskabte verden, hvor illusion er et socialt vilkår.

Handlingens frihed

En gennemgående tankefigur i Shakespeares skuespil er sammenligningen mellem verden og scenen: „All the world's a stage, And all the men and women merely players“; som Jaques siger det i en af de oftest citerede monologer fra *As You Like It* (II, 7:139-40).² Når Shakespeare ser verden som en scene, er der ikke tale om blot en plat analogi, som det siden er blevet til i megen samfundsvidenskabelig diskussion om de roller, vi spiller i verden. Goffmans analyser er velkendte; hans brug af teateranalogien leder til den helt uholdbare antagelse, at al menneskelig handling består i en form for „impression management“ baseret på rationelle kalkuler og en bevidst sløring af det egentlige selv (Goffman 1959). For Shakespeare derimod er der tale om et alvorligt kunstnerisk udsagn om datidens verdensbillede, som havde dybe rødder i den klassiske verden, hvis teater også var til stadig inspiration for renæssancens dramatikere (jf. Tillyard 1943; Yates 1987). Der er ontologisk kontinuitet mellem de forskellige spilleres verden; på alle menneskelige scener er selvet underlagt visse konventioner, men er dog sig selv.

Når teatret på Shakespeares tid, i renæssancens London, blev forvist til særlige bygninger i randen af den pæne verden, så var det i et forsøg på at holde alle mulige former for subversion og forlystelse uden for byens porte; det var ikke en generel skepsis over for teatralitet (jf. Hastrup 1998). Tidens London, og ikke mindst tidens Krone og Kirke, var teatralisk til fingerspidserne, om man vil (Smith, Strier & Bevington 1995).

Shakespeares teater, *The Globe*, blev placeret i de såkaldte *Liberties*, der var steder, som var formelt undtaget fra byens autoritet; de var (oprindeligt kirkelige) frirum, hvor marginale eksistenser som spedalske, prostituerede og gøglere kunne være og virke uden indblanding, enten som udstødte eller af egen fri vilje (jf. Mullaney 1991, 1995). Den



sociale og kulturelle distance, som denne placering sikrede, var afgørende for renæssancens dramatik, fordi den tillod en kritisk distance til samfundet (Mullaney 1995:30). Denne distance var dog ikke udtryk for et ontologisk brud; den gjorde simpelthen plads for en ny form for kommentar til det samfund, som teatret var en del af. Intet teater „virker“, medmindre det kan arbejde med publikums egne forestillinger og færdigheder (Geertz 1983:118).

I sig selv er teaterscenen tom; det er handlingen, der fylder den med mening, som Peter Brook, der i mange år var Shakespeareinstruktør i Stratford, siger det i sin bog *The Empty Space* (Brook 1968). Det tomme rum på samfundets tærskel giver fantasien frit løb, og netop tomheden synes at have været en væsentlig kvalitet også ved renæssancens teatre. Der var ingen nævneværdige kulisser ud over den faste „himmel“ over scenen, som der ofte refereres til i stykkerne, de to sidedøre samt bagtæppet, der også udnyttes dramatisk på meget bogstavelig vis – som for eksempel hvor Polonius lurer bag bagtæppet i *Hamlet*.

Det lukkede teaterum, hvor scenen strakte sig ud til midten af den runde gårdsplads, havde en meget effektiv akustik, og det tillod Shakespeare og hans samtidige at være auditive, snarere end visuelle i deres kunst. Kulisserne blev skabt ved hjælp af sproget, og det er ikke noget tilfælde, at publikum var „audience“ snarere end „spectators“, som de blev senere, da den intime scene med publikum hele vejen rundt og i fuldt dagslys var blevet erstattet af konventionen med mørke teatre, der gjorde publikum til kiggere. Gennem en usynlig „fjerde væg“ ser man nu ind på de andres liv, og omvendt ser skuespillerne ud i mørket og er tvunget til at kommunikere med usynlige tilskuere.

Den eminente Shakespeareinstruktør og kritiker, Granville-Barker, hvis *Prefaces to Shakespeare* fra 1920'erne har været afgørende for alle efterfølgende generationer af Shakespeareskuespillere, har understreget, at sceneriet under alle omstændigheder må træde i baggrunden, hvis dramaet og personerne skal fængsle publikum. Hvis man først begynder at fundere over kulisserne, så er det, fordi skuespillet har mistet sit greb (Granville-Barker 1927:xx). Den generelle pointe er, at karaktererne er vigtigere end stederne; det er handlingen i sig selv, det drejer sig om, ikke handlingens fysiske rum, hvis publikum skal bevæges. I Shakespeares stykker rummer handlingen sin egen dramatiske betydning, og karaktererne fortæller os alt, hvad vi behøver at vide, for at følge med i handlingen. Ved sin fleksibilitet og sin tomhed var Shakespeares scene et sted, hvor publikum blev inviteret „to play with his fancies“, som det hedder i prologen til *Henry V*. Den visuelle frihed gav mulighed for en auditiv rigdom og præcision, som siden er delvis tabt i moderne teaterkonventioner (jf. Barton 1984:6-24).

Det auditive spil betyder, at scenen må males med ord. Det er ikke mindst ved hjælp af ord, at publikum inviteres til at opleve steder og stemninger, efterhånden som de er påkrævede i forhold til stykkets handling. Det er et meget praktisk, kommunikativt problem. Publikum skal inddrages, og de må vide, hvor de er, for at noget kan ske. I Shakespeares stykker er det ofte prologer, monologer eller mellemspill, som i øvrigt modsvare koret i antikkens stykker, der udnyttes til at kommunikere tid og rum. Sceneriets og situationens kvalitet integreres og arbejder sammen på publikums fantasi. En verden opstår i processen. Selvom stykkerne er skrevet og læst og lært udenad, er det skuespillerens opgave at få publikum til at opleve dem som nyfødte hver gang. Det er, som sagt før, ikke som litteratur på scenen, men som handling og historie, at stykkerne må opleves som virkelighed.



Det er fristende at tage Hamlets „soliloquy“⁴³ „To be, or not to be...“ som eksempel:

To be, or not to be – that is the question;
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them? To die, to sleep –
No more; and by a sleep to say we end
The heart-ache and the thousand natural shocks
That flesh is heir to...
(*Hamlet* III, 1:56-63)

Talen er lang, og hvis det bare var „en tale“, ville publikum falde i søvn. Skuespilleren må drive ordene frem, så de tager form af en historie, der gradvist går op for ham (Barton 1984:102). Hamlet står ikke og fremsætter en erklæring om sin sindstilstand; han åbner sig for os, så vi selv kan fornemme den. Tankerne (ordene) giver oplevelsen en form, som gør den begribelig for os andre. Og sådan er det jo alle vegne; samtale indebærer ikke at to (eller flere) parter observerer hinanden som nogen, der bare står og tænker højt hver for sig. Samtalen binder mennesker sammen i et rum, der gør dem tydelige for hinanden gennem ordene, hvis man tager samtalen alvorligt, og virkelig deler ordene med hinanden.

Hamlets tale er henvendt til publikum, og det er klart, at ordene ikke *udtrykker* hans følelser, men *behandler* dem (jf. Berry 1993); og det gælder al tale, at den indebærer et aktivt forhold til verden, ikke blot en passiv afspejling af den. At tale er en handling, en form for stillingtagen og forholden sig til situationen.

Det gælder også andre handlinger end talehandlinger, at de ikke blot og bart udtrykker en eller anden hensigt eller reaktion på verden; de griber ind i den. Konteksten (eller kulturen) udfordres og ændres i processen. På den måde bærer mennesker ikke bare deres kultur med sig; de bærer også tid og sted med sig, efterhånden som de handler, og historien tager (ny) form. Ethvert menneske er et bevægeligt centrum for sin egen opmærksomhed over for en verden, som bestandig skifter betydning med nye erfaringer. Der er ikke et fast system af semantiske koordinater, der på forhånd afgør betydningen af særlige handlinger og begivenheder. Der er ikke noget kort, kun individuelle ruter gennem et (betydnings)tomt rum, som defineres og omdefineres i en stadig reorienteringsproces.

Der er naturligvis nogle objektive, materielle og mentale, erfaringsomstændigheder, som mennesker forholder sig til (og som er en del af rummets materialitet, på samme måde som det faktiske scenerum er det for skuespillerne), men den historie, som udfoldes, er ikke givet på forhånd. Som Shakespeares karakterer, der bruger sproget til at opdage verden og til at behandle den, forholder andre menneskelige agenter sig aktivt til deres verden gennem deres opmærksomhed, deres handlinger og deres tale.

Det er denne ontologiske indsigt, der kommer til udtryk hos Shakespeare, når han gang på gang drager paralleller mellem livet og scenen. Vi er altid forskellige, og forskelligt placerede, „dele“ af en større helhed eller et historisk drama, som vi bidrager til på samme måde som Antonio, der udbryder til sin ven Gratiano i *The Merchant of Venice*: „I hold the world but as the world, Gratiano – A stage, where everyman must play a part, and mine is a sad one“ (I, 1:77-9). Begrebet *part* er særlig betydningsfuldt. Det danske ord, rolle, har tilbøjelighed til at forfladige den pointe, at vi er del af et større hele, som er det afgørende, ikke at vi spiller maskebal hele livet.



Det er på den måde, at hele verden en scene, og enhver scene en hel verden, hvor alle handlinger bidrager til en helhed, som vi har hver vores del i. Tragedien, som i antikken fødtes i feltet mellem det episke og det poetiske (Nietzsche 1993), blev i renæssancens London genfødt i mellemrummet mellem orden og kaos, virkelighed og drøm. Hermed opstod et nyt poetisk rum i randen af det kendte (jf. Bachelard 1994). I dette rum kunne det almenmenneskelige fortættes i et magisk teater. Det tomme rum er magisk, i klassisk Mauss'k forstand, derved at der skabes noget *ex nihilo* (Mauss 1972:141). Ud af intet skaber skuespillerne en verden og deler den med os.

Den verden, de skaber, er principielt en del af den verden, vi deler. Det kan ikke kun være deres egen, for så virker teatret ikke. Det fremgår også af Shakespeares egne indbyggede instruktioner til spillerne, for eksempel i *Hamlet*, der er særlig illustrativt på grund af teaterstykket i teaterstykket. I Musefældeplottet råder Hamlet selv skuespillerne, som skal fange kongens samvittighed, på følgende måde:

Speak the speech, I pray you, as I pronounc'd it to you, trippingly on the tongue; but if you mouth it, as many of our players do, I had as lief the town-crier spoke my lines. Nor do not saw the air too much with you hand, thus, but use all gently; for in the very torrent, tempest, and, as I may say, whirlwind of your passion, you must acquire and beget a temperance that may give it smoothness... Be not too tame neither, but let your own discretion be your tutor. Suit the action to the word, the word to the action; with this special observance, that you o'er-step not the modesty of nature; for any-thing so o'erdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is to hold, as „twere, the mirror up to nature (*Hamlet* III, 2:1-19).

Denne passage er et eksempel på indbygget instruktion, men den er også et udtryk for synet på teatret som „naturens spejl“. Som videnskaben senere kom til at se sig selv, således også renæssancens teater. Teatrets fortrin, som udtrykt i ovenstående passage, og som allerede explicit i det klassiske græske teater i det femte århundrede f.Kr. (Green 1994:27ff.), var en udnyttelse og dermed en anerkendelse af selvreferentialitet som en del af plottet. Videnskaben skulle nå til postmodernistiske tilstande, før den opnåede samme erkendelse.

Handlingens frihed er altid begrænset af de konventioner, som til enhver tid er en del af det sociale rum. Når teatrets konventioner forekommer så tydelige, så er det ikke fordi de er stærkere eller mere gennemtrængende end andre konventioner; det er fordi de er anerkendte som sådan. Selvreferentialiteten indebærer også en selvrefleksivitet, en overvejelse over egne muligheder inden for de givne rammer. Disse muligheder er ikke neutrale; de er indkapslede i særlige interesser, hvis betydning og kraft er ganske afhængig af illusion.

Illusionens verden

Teatret er et tomt rum, men det kan fyldes imaginativt af såvel spillere som publikum, der i fællesskab overgiver sig til illusionen. Netop illusionen har ofte været brugt til at trække en skarp grænse mellem teater og virkelighed, men det turde for det første være klart, at de mennesker, der handler på scene, jo ikke er mindre virkelige end dem, der handler andre steder, og for det andet kan man hævde, at forskellen blot er, at på teatret må hand-



lingerne have en vis „størrelse“ for at fænge, som Aristoteles sagde det (Halliwell 1987:39), eller rumme en vis kondenseret energi, som nyere teoretikere har sagt det (Grotowski 1968).

Illusionen i teatret er ikke afvigelse eller løgn, fordi det foregår inden for rammerne af velkendte konventioner: vi ved, det er teater. Derfor springer vi ikke op og forsvarer Ophelia mod Hamlets urimeligheder. Jeg vil hævde, at dette gælder overalt; vi handler altid inden for visse konventioner. Uden en eller anden form for social enighed om forståelsesrammen, er handlinger meningsløse. Eller med andre ord, det er den illusion, der knytter sig til ontologiseringen af enhver kulturel konvention, der giver handlingerne betydning ud over sig selv.

Illusion er forudsætning for enhver produktion af „tro“ eller af en ubetinget accept af spillets regler. Ethvert samfunds institutioner bidrager til at reproducere den illusion, som er forudsætningen for den kollektive accept af tingenes tilstand og magtens selvfølgelighed (Bourdieu 1996:166ff.). De subjektive dispositioner, som præger ethvert menneske, er i virkeligheden udtryk for en kollusion mellem deres habitus og det felt, som er udtryk for samfundets objektiverede historie, stivnet i konkrete institutioner og positioner. Objektivering er dybt afhængig af en illusion; illusionen af uomgængeligheden, af nytten og ikke mindst af værdien af de givne relationer og institutioner. For at samfundet kan opretholdes, må illusionen hele tiden skabes på ny; der må investeres i den, og gennem investeringerne bliver illusionen til en konkret *interesse* (se også Bourdieu 1990:66ff.). Denne interesse er i næste omgang en slags garant for historisk sammenhæng. Det gælder også på scenen, at illusion og interesse er sammenfaldende; forestillingen hviler på en fælles interesse i at forstå, at „dette er teater“. Man kan sige det på den måde, at teatrets illusion (den fiktive verden, der opstår på scenen) hviler på en mere gennemgribende social illusion, der overhovedet gør denne leg med virkeligheden, dette eksperiment med realiteterne til en legitim måde at udforske menneskelig lidenskab på, en lidenskab som man genkender.⁴

Den hviler også på en anerkendelse af feltets konventioner om, hvad der er kunst, og hvad der ikke er (Bourdieu 1993:126-37). Spillets logik, i bredeste forstand, er baseret på en illusion, der transformerer det historisk tilfældige til en naturlig ontologi. Det gælder på alle områder.

Illusionen er dramaets essens, dets første princip og dets aktive kraft. Illusion er ikke det, som ikke *er*, det er det, der *bliver til*, mens vi er i teatrets magiske fællesskab. I teatrets verden, skabt gennem liminalitet og en særlig tomhed, stræber skuespillerne efter at blive, hvad de ikke er: dramatiske karakterer. Men gælder det ikke enhver handling: at vi gennem den søger at blive det, vi endnu ikke er. I lyset af den store illusion om, hvordan verden hænger sammen, og hvad der er noget værd, forfølger vi vore interesser for at nå vores potentiale.

Det er svært at analysere illusion, fordi den på afgørende vis unddrager sig den normale refleksivitet. Vi kan være intellektuelt opmærksomme på illusion som sådan, men strengt taget kan vi ikke se os selv ligge under for den; det ligger i sagens natur (Gombrich 1977:5). Charles Morgan har forsøgt at definere teatrets illusion på en måde, der alligevel gør den håndterlig, idet han definerer den som „suspension af form“ (Morgan 1958:98). Skuespillet har ingen form, før stykket er slut; forestillingen er latent form, og publikum venter i spænding på den forventede fuldendelse. Suspension af form er noget ganske andet end suspension af plot; det sidste indebærer uvidenhed om, hvad der vil



ske, men det er ikke teatrets pointe. Det afgørende er, at teatret gennemtrænger publikums fantasi ved hjælp af illusion forstået som suspension af form, som fastholder opmærksomheden indtil den frisættende, formende afslutning.

For at illusionen kan virke, må mediet træde i baggrunden (Danto 1981:151). I det omfang, vi er opmærksomme på mediet, det vil sige skuespilleren som sådan, teksten eller sceneriet, taber vi koncentrationen om den virkelige verden, der opstår for vores øjne. Det er det, der sker, når vi præsenteres for dårligt teater: Vi er hele tiden akut opmærksomme på, at det er teater. Det gode teater skal ikke ses; det skal ses igennem. Suspensionen skal få publikum til at glemme tid og sted og til at acceptere naturligheden af den verden, der gradvist formes på scenen.

Dette leder frem til en vigtig erkendelsesteoretisk observation, der gælder for al kunst, inklusive scenekunsten: Der er ingen absolut forskel mellem perception og illusion. Perceptionen kan luge ud i de mest skadelige illusioner, men den kan ikke udviske illusion som sådan. Det vi opfatter, er alt det, vi faktisk kan *kende* som virkelighed (jf. Gombrich 1977:24). Teatret er ikke synsbedrag, men kunst, der får os til at se det mulige. For skuespilleren er dette ikke mindre sandt, hvis vi skal tro Hamlet:

Is it not monstrous that this player here,
But in a fiction, in a dream of passion
Could force his soul so to his own conceit
That from her working all his visage wann'd;
Tears in his eyes, distraction in's aspect,
A broken voice, and his whole function suiting
With forms to his conceit? And all for nothing!
(*Hamlet* II, 2:544-50).

Selvom skuespilleren måske starter fra en viljeshandling, så må viljen til tårer overgive sig til tårerne selv. Drømmen om passion driver skuespillet frem i konjunktiv modus, men i processen forvandles drømmen til virkelighed. Teatret udfolder sig simpelthen i mellemrummet mellem drøm og virkelighed (Artaud 1958), som er et essentielt tredje sted. Det, der skal forklares i teatrets verden, er ikke nødvendigvis virkeligheden, men det, der *forekommer* virkeligt; og om det er passioner eller andre storme, så ligger den virkelige magi i den kunstneriske kraft, der gennem en suspension af form fastholder publikum i illusionens verden.

En del af den illusion, Shakespeare viser os, har karakter af et selvbedrag; der er tale om en illusion i anden potens, så at sige. Det gælder for eksempel i Prosperos kommentar til sin svigefulde bror Antonio i *The Tempest*. Prospero har været så optaget af sin magiske kunst, at han har overladt en stor del af sine fyrsteopgaver til Antonio, som derefter tiltog sig tronen og sendte Prospero i landflygtighed. Som Prospero forklarer det for datteren Miranda:

I thus neglecting wordly ends, all dedicated
To closeness and the bettering of my mind
With that which, but by being so retir'd,
O'er-priz'd all popular rate, in my false brother
Awak'd an evil nature; and my trust,
Like a good parent, did beget of him
A falsehood, in its contrary as great



As my trust was; which had indeed no limit,
A confidence sans bound. He being thus lorded,
Not only with what my revenue yielded,
But what my power might else exact, like one
Who having into truth, by telling of it,
Made such a sinner of his memory,
To credit his own lie – he did believe
He was indeed the duke, out o' th' substitution,
And executing th' outward face of royalty
With all prerogative. Hence his ambition growing
(*The Tempest* I, 2:89-105).

Set fra Prosperos synsvinkel er problemet, at løgneren begynder at tro på sine egen løgne, som derved (næsten) bliver virkelige. Der er tale om en nedbrydning af grænsen mellem løgn og virkelighed, men det skyldes ikke kun Antonios svig, men også Prosperos tillid. I *praksis* har Antonio fungeret som fyrste, også selvom han ikke bærer titlen, og Prospero indser, at han selv har været medskaber af den situation, der nu må betegnes som tronran. Perception og illusion støtter hinanden i den sociale virkelighed.

Der er altid grader og arter af (selv-) bedrag, og grænsen mellem illusion, bedrag og selvbedrag er ofte hårfin (Barnes 1994). Netop teatret har ofte udnyttet det forhold dramatisk. Man erindrer begrebet livsløgn hos Ibsen, hvor det i *Vildanden* siges, at hvis man tager livsløgningen fra et gennemsnitsmenneske, så tager man samtidig hans lykke fra ham. I sin yderste konsekvens er livsløgningen ethvert menneskes følgesvend i form af illusionen om at kende verden, som den *virkelig er*, og ikke bare som vi nu tilfældigvis opfatter den. Det er simpelthen i alles interesse, at denne illusion opretholdes; uden den ville samfundet ende i kaos. Ingen ville kunne orientere sig; alle værdier og regler ville være flydende. Det er fristende at foreslå, at vi i disse globale, fragmenterede tider faktisk oplever et illusionssammenbrud, der truer spillets fortsættelse.

Tværtimod at være løgn er det således illusionen, der forlener teatret med sandhed og ethvert menneskeligt samspil med en skjult logik – dybt indlejret i den *interesse*, der knytter sig til det. Hvorfor forsøge at vinde i skak, hvis ikke der var enighed om den illusion, der giver begge parter en interesse i sejr. Eller hvorfor opretholde et universitet, hvis ikke man var fælles om en illusion om videnskabens værdi. Illusioner er uadskillelige fra interesser, hvad enten det drejer sig som kunst eller videnskab.

Spillere og karakterer

Min interesse her er ikke så meget teatret som kunst, som det er teatret som liv og endda koncentreret liv. Trods denne koncentrerede kvalitet, så er handlingerne på scenen ikke nødvendigvis af en anden slags end handlinger andre steder (Bittner 1992:98). Det liv, der skal finde sted på scenen, må skabes af skuespillerne gennem praktisk kunnen eller kunstfærdighed, om man vil. I en beskrivelse af skuespilkunsten sammenligner Colley Cibber (1671-1757) skuespilleren Thomas Betterton med maleren Van Dyke og med dramatikerens Shakespeare selv:

Det højeste en van Dyke kan opnå er at give indtryk af, at hans portrætter af store personer faktisk *tænker*; en Shakespeare går længere endnu og fortæller, hvad hans billeder tænkte;



en Betterton går videre end begge, og kalder dem op fra graven, får dem til at ånde, og blive sig selv igen, i udtryk, tale og bevægelse (Cibber i *Actors*:105).

For som Betterton at kunne ånde liv ind i karaktererne må skuespillerne til stadighed træde ud af hverdagen og investere sig selv i en anden verden for at overgive sig til den og blive ét med den. Resultatet er, at de ikke altid ved, om de spiller karakteren, eller om det er karakteren, der spiller dem. Hør for eksempel John Gielgud, en af nyere tids største Shakespeareskuespillere, fortælle om sin Hamlet: „I ingen anden rolle har jeg fundet det så vanskeligt at afgøre, om det var mig, der blev til Hamlet, eller Hamlet, der blev til mig, for forbindelsen mellem skuespilleren og en karakter af den art indebærer en ekstraordinært subtil transformation, en næsten udefinerbar blanding af forestilling [*imagination*] og personificering [*impersonation*]“ (Gielgud 1992:59).

Karakterisering er altid underordnet plottets struktur. Det vidste Aristoteles, som sagde, at handlingerne ikke er der som bidrag til karakteristikken af de handlende, men omvendt at karakterisering bidrager til at forstå handlingerne (Halliwell 1987:37). Når Richard III karakteriserer sig selv som skurk, så er det for at låne troværdighed til handlingerne; der må være konsistens mellem karakter, ord og handling for at den verden, der oprulles for vores øjne, skal forekomme naturlig. Det fremgår blandt andet af Hamlets råd til sine spillere, som jeg citerede ovenfor, og hvor det blandt andet hed: „Suit the action to the word, the word to the action“ (*Hamlet III*, 2:1-19).

For skuespilleren er det ikke altid ganske ligetil at finde balancen mellem ord og handling. Selvom man forstår ordene og for så vidt synes, man kender karakteren, så er der et stykke derfra og til at handle som denne, det vil sige at karakterisere. John Gielgud siger det således om sine besværligheder med netop Hamlet:

Da jeg øvede Hamlet, fandt jeg det til at begynde med umuligt at karakterisere. Jeg kunne ikke 'forestille' mig [*imagine*] rollen, leve i den og forglemme mig selv i karakterens ord og eventyr [...] Det var først, da jeg stod foran et publikum, at jeg syntes, jeg fandt den tyngde og den stemme, som gjorde det muligt at ryste min selvbevidsthed af mig og 'leve rollen' i min fantasi [*imagination*], mens jeg på samme tid overkom de tekniske vanskeligheder med en anden del af min bevidsthed (Gielgud 1987:105).

Tydeligere kan det vist ikke siges, at „karakterisering“ er en *konsekvens* af dramaet eller historien, ikke den drivende kraft. Hvad der også er bemærkelsesværdigt er, hvordan Gielgud *lever* rollen på den ene side og udfører den teknisk på den anden. Det er et eksempel på, hvordan skuespillerne i bogstaveligste forstand handler som dobbeltagenter – i én person (jf. Hastrup 1998).

I antropologien har man talt om selvet som et „flydende tegn“ (Daniel 1984), og det er i hvert fald tydeligt, at skuespilleren befinder sig i en tilstand af ontologisk flux, som han eller hun er i stand til at udnytte dramatisk. Skuespilleren er både sig selv og en anden, som det fremgår af Sophie Thompsens bemærkning om at spille Rosalind i *As You Like It*:

Rosalind var meget nedbrudt, lige indtil den sidste replik i scenen, hvor Celia siger, 'Now go we in content...', for at få mig til at holde op med at græde. Rosalind får en idé om forklædning, men på det tidspunkt følte jeg mig ligesom én, der er helt nede og beslutter sig for, at hvis de laver en hel masse mad eller ommøblerer huset, vil de føle sig bedre tilpas (*Players* 3:79).



Bemærk, hvordan der både er et „jeg“, der føler, og en „Rosalind“, der er nedbrudt. Sophie Thompson agerer både i første og tredje person.

Et tilsvarende og måske endnu stærkere udtryk for dobbeltagens finder vi i skuespilleren Frances Barbers beskrivelse af at spille Ophelia i *Hamlet* med Roger Rees som Hamlet:

Efterhånden som scenen skrider frem, og Hamlet bliver endnu mere voldsom mod hende, slog Roger mig i ansigtet, mens han spyttede alle sine anklager mod kvinder direkte i hovedet på hende, hvormed han indikerer, at kvinder, og ikke mindst hende selv, er den direkte årsag til hans forstyrrede sind (Barber in *Players* 2:143).

Det bemærkelsesværdige er, at Frances Barber (ligesom Sophie Thompson) skiftevis bruger første og tredje person om sig-selv-som-Ophelia, ligesom hun skiftevis kalder sin modspiller for henholdsvis Hamlet og Roger.

Der, hvor forestillingen lever allermost for skuespillerne selv, det vil sige, hvor den bliver mest virkelig, så at sige, er når dobbeltagenten i en vis forstand bliver til en helt ny, tredje person. Det lå allerede i Gielguds beretning om, hvordan han lagde *selvbevidstheden* fra sig, men det er måske endnu tydeligere i følgende lille bemærkning, som skuespilleren Ben Kingsley gør i forbindelse med sit spil som Othello. Efter at have beskrevet kløften mellem skuespilleren som person og som karakter og nødvendigheden af at få dem til at arbejde sammen, så begge kan frisættes, siger han om en bestemt scene: „Her er det, at Othello og jeg føler en så knusende, uudtrykkelig smerte, at vi [sic] forsøger at forlade arenaen“ (Kingsley i *Players* 2:176). Dette „vi“ er den før omtalte tredje person, der opstår ved dobbeltagentens nedsmeltning, så at sige.

Faktisk er vi velkendt med skiftende personlige pronominer også i antropologien. Etnografens første persons „jeg“ bliver omdannet til en tredje persons „hun“ eller „hende“ i felten, når hun objektiviseres af de andre (Hastrup 1987). Og det er værd at bemærke, at det netop er fra den position, at man for alvor begynder at forstå, hvordan „de andre“ opfatter verden. Både Barbers „Ophelia og mig“ og Kingsleys „Othello og jeg“ er for så vidt ekkoer af dette, og det synes at være en del af spillet, at den dobbelte agent udvikler sig til en tredje person, som får et helt selvstændigt liv. Denne triangulering er, vil jeg foreslå, et alment vilkår i menneskelig handling. Vi starter måske med en bevidst intention, men i konsekvens af den historie, vi dermed bliver part i, vokser en karakter frem, som er lidt anderledes end den, vi begyndte med at være. Resultatet er „noget helt tredje“, som vi siger.

Det kan illustreres med henvisning til endnu en Hamlet-spiller, nemlig Michael Pennington, som beskriver, hvordan hans fantasi gradvist indsnævres, indtil den i løbet af prøverne pludselig „synes at bryde ud af vores [sic] tillukkede tanke“. I det hele taget oplever Pennington, hvordan hele hans liv bliver mere og mere begrænset til Hamlets:

Jeg begyndte at smage den berømte isolation af rollen, at føle det emotionelle tidevand hos en mand, der var ved at drive væk fra sine naboer, både hvad angår adfærd, humor og sprog selv; det var en tilsvarende desorientering, som var begyndt at adskille mig fra kolleger og venner (Pennington i *Players* 1:125).

Mon ikke vi som forskere og formidlere kender lignende situationer, hvor den rolle, vi har taget på os, isolerer os fra vores udgangspunkt. Karakterisering har en pris, der med



Richard Schechners ord hænger sammen med en dobbelt negation i al effektiv teaterkunst: „Olivier er ikke Hamlet, men han er heller ikke ikke Hamlet“ (Schechner 1985:123). Skuespiluddannelsen og den tekniske bevidsthed drejer sig ikke om at kunne foregive at være en anden, men om at handle og udnytte spændingen mellem identiteter. Skuespillet er i sig selv et liminalitetsparadigme, hvor væren og tilbliven er ét. Det er denne fusion af to naturer, der giver dramaet en indbygget energi.

Agens tager altid form inden for en moralsk horisont, der betinger „selvet“ (Taylor 1985, 1989), og det gælder ikke mindre for dobbelt agens, der må handle i forhold til to horisonter, nemlig scenekunstens ethos på den ene side og karakterens ethos på den anden. Den første motiverer professionalisme og teknisk kunnen, den anden legitimerer karakterens lidenskaber. Jeg vil foreslå, at noget tilsvarende gælder mennesker i almindelighed: Vi er udsplændt mellem praktisk kunnen, ræsonneren og intention på den ene side og lidenskab, intuition og delvist uerkendt motivation på den anden.

Karaktererne hører hjemme i et drama eller i et ganske bestemt plot. Det er en ofte hørt indvending mod analogien mellem samfund og teater, at skuespillerne har en tekst, mens vi andre må leve uden script, uden vejledning til de næste replikker og handlinger. Hertil er for det første at sige, at enhver skuespiller ved, at alle roller kan udføres på mange måder, fordi dramaet under alle omstændigheder skal tolkes forfra, hver gang det opføres. For det andet er jeg overbevist om, at alle mennesker handler på baggrund af en mere eller mindre præcis fornemmelse for det plot, de deltager i. Uden en forestilling om, hvad dramaet går ud på, kan ingen handle hensigtsmæssigt. Det vil sige, at vores forestillinger om fremtiden, herunder vores forventninger til andres næste replikker og handlinger, aktivt griber ind i og former vores egne skridt. I en vis forstand lever vi konstant med en suspension af form, og vores handlinger er delvist motiveret af ønsket om at fuldende det plot, vi mener at deltage i.

Anticipation er et afgørende element i ethvert socialt forhold; og muligheden for at kunne anticipere er forbundet med en kollektiv illusion om verdens faktiske indretning – en fakticitet som cementeres i processen. På samme måde, som Antonio faktisk blev fyrste, om end uden titel, ved at få overdraget opgaverne, bliver verden gradvist til det, vores handlinger indebærer.

Handlingens kompleksitet

Anticipation og plot er således grundlæggende parametre for vore handlinger – det første fordi uden en vis fornemmelse for, hvad handlingerne vil medføre, er *social* handling umulig; det andet fordi en form for rammesætning („framing“ i Batesons forstand) er en forudsætning for begribelighed. Men vi er ikke alene, hverken i historien eller i rummet. Mest gennemgribende påvirkes vore handlinger af andres tilstedeværelse i det historiske rum. Helt uanset målestokken formes vores egen rolle delvist af andres. Eller med andre ord, vi træder i *karakter* i en verden, hvor vi ikke er alene, men altid en „part“. Bemærk at det ikke drejer sig om at spille en rolle eller at lade som om. Vi bliver altid delvist til i de andres billede, og det er i fusionen af første persons „jeg“ og anden persons „du“, at nye muligheder opstår, også for forståelse af én selv.

Shakespeares *Henry V* er en fin illustration til dette. På det tilsyneladende dødsdømte togt mod den langt mægtigere franske hær har englænderne slået lejr for natten, og kon-



gen vandrer rundt blandt sine mænd forklædt som almindelig soldat for at fornemme stemningen og moralen før det afgørende slag. Han hører og undres over i hvor høj grad disse mænd tillægger ham ansvaret for deres og deres familiers liv og velfærd. Efter sin vandring har han denne soliloquy:

Upon the King! Let us our lives, our souls,
Our debts, our careful wives,
Our children, and our sins, lay on the King!
We must bear all. O, hard condition,
...What infinite heart's ease
Must kings neglect that private men enjoy!
And what have kings that privates have not too,
Save ceremony – save general ceremony?
And what art thou, thou idol Ceremony?
[...]
Art thou aught else but place, degree, and form,
Creating awe and fear in other men?
Wherein thou art less happy being fear'd
Than they in fearing
(*King Henry the Fifth* IV, 1:226-45).

Henry V giver her poetisk udtryk for en hel række temaer, som har afgørende betydning også i nærværende sammenhæng. Der er, for det første, forskelligheden i ethvert samfund, det vil sige forskellen mellem kongen og hans mænd. Foucault ville tale om magtrelationer og „governmentality“. For det andet er der dramaet i den enkelte, mellem vilje og medfølelse; for det tredje er der temaet med handlingens umulighed, det vil sige den handling, der ikke lader sig udføre på grund af ens egen placering i det gældende system af relativ frygt.

Væsentligst af alt er måske Henry V's overrumplende indsigt i, at forskellen mellem ham selv og hans mænd kun bunder i „ceremony“. Man kunne også sige teatralitet, eller bedre, illusion. De er alle mænd med lidenskaber, men de er adskilt af dramatiske markeringer af forskelle. Denne „afsløring“ af konger som mennesker, som genfindes i mange af Shakespeares stykker, var en del af samtidens problem med teatret. Shakespeare kom lidt for tæt på at afsløre illusionen, og resultatet var blandt andet et forbud mod at spille hans stykker i trekvart århundrede.

En anden afsløring, som idehistorisk hang nøje sammen med den humanisme, som opstod i og med renæssancen, var afsløringen af enkeltpersoners dobbelthed. Et eksempel er Hamlet, som på én gang er magtfuld og magtesløs. Og det er naturligvis pointen; ingen mennesker er absolut gennemskuelige og utvetydige. Det er en del af det menneskelige, at det ikke lader sig forstå som et simpelt udtryk for fornuft og målrettethed; almindelige mennesker tvivler og lider af viljesvaghed og mangel på tiltro (til spillet?) og deraf følgende handlingslammelse. Hamlets ofte omtalte apati er simpelthen udtryk for, at han har forstået dette. Som Nietzsche siger det om Hamlet og andre dramatiske karakterer:

[de] har virkelig set igennem til tingenes essens; de har *forstået* og væmmes ved handling; for deres handling kan intet ændre i tingenes evige essens, og de finder det absurd og skamfuldt at forvente af dem, at de skal genoprette orden i en kaotisk verden. Forståelse dræber handling; handling afhænger af et slør af illusion – det er, hvad Hamlet lærer os, ikke den



sædvanlige fortolkning af ham som en drømmer, der så at sige på grund af en overflod af muligheder forsømmer at handle. Ikke refleksion, ikke det! – Virkelig forståelse, indsigt i den forfærdelige sandhed, udkonkurrerer ethvert motiv for handling (Nietzsche 1993:39).

I Nietzsches verden er *forståelse* således den mest uoverstigelige hindring for handling og villen. Det er ikke kun, fordi forståelsen demaskerer illusionen, det er også, fordi „selvet“ dermed splintres og så at sige umyndiggøres: Det kender ikke sig selv og anerkender ingen målestok.

Enhver rationel handling forudsætter således en illusion, der overhovedet sætter rammerne for rationalitet. At handle konsekvent, eller med personlig integritet, betyder ikke, at vi altid må gøre det samme, eller at vi i evighed er henvist til mimetiske handlinger. Det handler mere om at være i stand til at udnytte sine dramatiske eller historiske muligheder inden for rammerne af det gældende teater, det vil sige de konventioner, vi kan blive enige om her og nu og i forhold til en ganske bestemt historie og en ganske bestemt situation. Disse muligheder er blandt andet betinget af medspillerne. Man kan ikke være konge, med mindre andre anerkender én som sådan. Der er tale om en gensidig orientering og profilering; man kunne måske ligefrem sige, at der er tale om en kollektiv karakterisering. Det er på den måde, at selvet kun kan forstås i forhold til et mere omfattende fællesskab; individualitet forudsætter altid (mindst) en anden.

Handlingens kontekst

Skellet mellem illusion og virkelighed er ophævet, inklusive den ontologiske differentiering mellem det liv, der udspiller sig på scenen, og det liv, der leves uden for de skrå brædder. Alle steder udfoldes et liv, hvis grænser sættes af scenekanten og konventionen, historien og medspillerne i et praktiseret fællesskab, gennemsyret af interesser, der vokser i og med en fælles illusion. Det sociale rum, som er antropologiens objekt, er altid et særligt rum af praktiseret, delvist (for)talt, fællesskab, som man kunne kalde et „handlingsteater“ (jf. Ardener 1989:25-7). Det er den forståelseshorisont, man i øjeblikket er enige om, er gældende; den som sætter spillets regler i Bourdieus forstand.

Den ontologiske kontinuitet mellem handlinger på skrå brædder og bonede gulve understreges af det forhold, at agenterne begge steder altid er i en tilblivelsesproces. Skuespillerens tilstand af tilbliven gælder enhver, vil jeg hævde med Nietzsche (1991), hvis selvbiografi, *Ecce Homo*, har undertitlen, „hvordan man bliver, hvad man er“. Han ser ikke tilbliven i modsætning til væren, selvom det oftest tænkes sådan. Der er nemlig ikke tale om, at vi gradvist bliver til den, vi er; for vi „er“ ikke andet end i stadig forandring, både fordi vi træffer nye valg, og fordi vi svarer på andres. I det omfang, vi har en identitet, er denne under permanent (om)skabelse, og det identiske ligger ikke i et uforanderligt selv, men i det stadige forsøg på at inkorporere nye erfaringer i selvets integritet (Nehamas 1985:90-191; se også Ricoeur 1992). Der er ingen væren, som ikke samtidig er en tilbliven. På den måde er skuespilleren på scenen blot et fortættet udtryk for ethvert subjekts dobbelthed: Vi er altid i færd med at blive den, vi (endnu) ikke er.

Også den illusion, som Morgan kvalificerede som en suspension af form, er et alment vilkår for vores historisk bestemte erfaringer. Uden illusion, forstået som en forestilling om virkeligheden, kan intet samfund fungere. Samfundet selv hviler på en suspension af



form, der gør det næste skridt både muligt og nødvendigt, for at samfundet kan (blive ved med) at *realisere* sig selv. Det findes ikke, andet end netop i det stadige forsøg på at nå sin form. Samfundet har med andre ord ingen ontologisk status uden for et socialt fællesskab, der er eller bliver enigt om, hvilken form samfundet må have. Således er hele samfundets effektivitet og funktion begrundet i fælles forestillinger om legitimitet og værdi. Som Bourdieu siger det:

Den gnidningsløse virkning af alle sociale mekanismer, hvad enten det er på det litterære felt eller på magtens område, er afhængig af eksistensen af *illusio*, interessen eller investeringen, i både en økonomisk og en psykologisk betydning (Bourdieu 1993:159).

Illusionen er en *interesse*; og den findes alle steder, hvor mennesker omgås og gør sig erfaringer med det plot, de deltager i. Også uden for scenen har disse erfaringer en æstetisk kvalitet, som blandt andre John Dewey (1934) har beskæftiget sig med. Blandt hverdagens lunde strøm af store og små hændelser bliver erfaringer fremhævet som sådan ved at opleves som i en eller anden forstand fuldbyrdede, afsluttede eller afrundede. Det er denne fornemmelse af fuldbyrdede, der umiddelbart forlener dem med en æstetisk kvalitet. Heri ligner de dramaet på scenen, men de afviger derved, at der ikke er noget tæppe, der falder, før til allersidst i almindelige menneskers liv. Når én erfaring er (erklæret) afsluttet, er en ny allerede på vej, og formen suspenderes igen, mens mennesket drives til at fuldende den, om end altid kun midlertidigt.

Det gælder også intellektuelle erfaringer, det vil sige oplevelsen af at have afsluttet et ræsonnement eller fuldbyrdet et værk, at de kan have denne æstetiske kvalitet. Det er ikke mindst denne æstetik, der giver forskeren en tilfredsstillelse ved at fuldende et videnskabeligt arbejde, så foreløbige dets resultater end måtte være. Man kan ligefrem vende det om og sige, at uden en æstetisk kvalitet er tanken uafsluttet og værket ufuldendt. Tilsvarende er de fleste menneskelige handlinger og erfaringer underlagt illusionens vilkår: Enhver form er suspenderet, så længe handlingsforløbet ikke opleves som afsluttet.

Sidst, men ikke mindst gælder det for selve den videnskabelige konstruktion af analytiske objekter, at de er illusoriske. „Samfund“, „kultur“ og i sidste instans „kontekst“ er konstruktioner; de er opstået som måder at forstå fænomener på, men er blevet „dumpe“ ontologisk, så de har fået selvstændig eksistens (Hastrup 1999a). I antropologien bruger vi, næsten som et mantra, begrebet *kontekst* til at autentificere beskrivelsen af enkeltfænomener (Dilley 1999). „Sociale og kulturelle fænomener må placeres i deres kontekst“; dette har været holismens og hele antropologiens grundlæggende visdom; eller en af de overbevisende fiktioner, som faget har været bygget på (Strathern 1987). Men „konteksten“ findes ikke i verden; den findes i vores forestillinger om forbindelser og manglen på samme. Konteksten er ikke uafhængig af teksten, fortolkningen og selve de fænomener, der skal placeres „i kontekst“. Konteksten er med andre ord emergent; den opstår i og med fortolkerens opfattelse af relevans og grænser. Det gælder ethvert handlingsteater, ethvert analytisk objekt, at det er en illusion, der produceres og reproduceres i den analytiske handling.

Etografiske misforståelser kan ses som udtryk for en (midlertidig) mangel på sammenfald mellem den lokale og den analytiske „kontekstualisering“ (se fx Fabian 1999). Der er naturligvis ikke et egentligt interessesammenfald; antropologen har altid et andet



projekt end at forstå (empatisk), hvad der går for sig. Men på den anden side er den „interne“ forståelse det afgørende første led i enhver undersøgelse, der vil kalde sig etnografisk. Det er videnskabens vilkår, at genstanden for den videnskabelige interesse må forstås gennem en investering af vores forestillingsevne og vores egne erfaringer i andre menneskelige foreteelser. Men for at formidle denne forståelse, det vil sige at *behandle* (og ikke blot „udtrykke“ eller repræsentere) den i sproglig form, må vi skabe og leve med en illusion om en kontekst, der midlertidigt kan sætte rammer for den forståelse, der aldrig kan stå helt alene.

Illusion er altså et grundvilkår for al menneskelig handling, hvad enten det er en skuespiller, en økonomisk vismand, et børnehavebarn, en forfatter eller en antropolog, der handler og dermed skaber en betydning, der bekræfter illusionen.

Noter

1. Det foreliggende arbejde er en del af et større projekt, som er under udgivelse (Hastrup, under udgivelse). Hidtil foreligger følgende mindre arbejder om teatret i antropologisk belysning (1996, 1997, 1998, 2000).
2. Alle citater fra Shakespeares skuespil er fra The Alexander Text. Complete Works of William Shakespeare. London 1994: Harper Collins (Collins Classics). I øvrigt følger jeg konventionen med at angive akt, scene og linier.
3. En „soliloquy“ er en enetale, der er henvendt til publikum; netop dens karakter af henvendelse, eller af (suspenderet) samtale, gør den oftest brugte betegnelse, monolog, uheldig. Jan Kott (1966:341) sammenligner Shakespeares soliloquies med filmiske „nærbilleder“; fra prosceniet er de rettet direkte mod publikum, der gennem ordene må fornemme den sindstilstand, som nærbilledet kan afsløre på filmværket.
4. Bourdieu skelner i alle sine arbejder mellem *illusio* og illusion for at tydeliggøre forskellen mellem den almene (kulturelle) *illusio* og den litterære eller dramatiske illusion. Eftersom illusionen i begge tilfælde handler om „spillets regler“ og en kollektiv interesse i at kende dem for at opnå størst mulig „feel for the game“, finder jeg det ikke påkrævet at opretholde skellet; faktisk mener jeg, det er direkte kontra-produktivt.

Litteratur

Forkortelser:

Actors

Cole, Toby & Helen Krich Chinoy (eds.)

1970

Actors on Acting. The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors, Told in their Own Words. New York: Crown Trade Paperbacks.

Players 1

Brockbank, Philip (ed.)

1989

Players of Shakespeare 1. Essays in Shakespearean Performance by Twelve Players with the Royal Shakespeare Company. Cambridge: Cambridge University Press.

Players 2

Jackson, Russel & Robert Smallwood (eds.)

1988

Players of Shakespeare 2. Further Essays on Shakespearean Performance by Players with the Royal Shakespeare Company. Cambridge: Cambridge University Press.

Players 3

Jackson, Russel & Robert Smallwood (eds.)

1993

Players of Shakespeare 3. Further Essays on Shakespearean Performance by Players with the Royal Shakespeare Company. Cambridge: Cambridge University Press.



- Andersen, Benedict
1991 Imagined Communities. Revised Edition. London and New York: Verso.
- Ardener, Edwin
1989 The Voice of Prophecy and Other Essays. Malcolm Chapman (ed.), Oxford: Blackwell.
- Aristotle
1987 Poetics. Stephen Halliwell (ed.). London: Duckworth.
- Artaud, Antonin
1958 The Theater and its Double. New York: Grove Weidenfeld.
- Bachelard, Gaston
1994 The Poetics of Space. Boston: Beacon Press.
- Barnes, J. A.
1994 A Pack of Lies. Towards a Sociology of Lying. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barton, John
1984 RSC in Playing Shakespeare. London: Methuen.
- Berry, Cicely
1993 The Actor and The Text. London: Virgin Books.
- Bittner, Rüdiger
1992 One Action. I: Amélie Oksenberg Rorty (ed.): Essays on Aristotle's Poetics.
Princeton: Princeton University Press.
- Bourdieu, Pierre
1990 The Logic of Practice. Cambridge: Polity Press.
1993 The Field of Cultural Production. Cambridge: Polity Press.
1996 The Rules of Art. Cambridge: Polity Press.
- Brook, Peter
1990 [1968] The Empty Space. Harmondsworth: Penguin.
- Daniel, Valentine
1984 Fluid Signs. Being a Person the Tamil Way. Berkeley: University of California Press.
- Danto, Arthur C.
1981 The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art. Cambridge, Mass.: Harvard
University Press.
- Dewey, John
1997 The Aesthetic in Experience. I: Susan Feagin & Patrick Maynard (eds.): Aesthetics.
Oxford: Oxford University Press.
- Dilley, Roy
1999 Introduction. I: Roy Dilley (ed.): The Problem of Context. Oxford: Berghahn Books.
- Fabian, Johannes
1999 Ethnographic Misunderstanding and the Perils of Context. I: Roy Dilley (ed.):
The Problem of Context. Oxford: Berghahn Books.
- Geertz, Clifford
1983 Art as a Cultural System. I: C. Geertz: Local Knowledge. London: Basic Books.
- Gielgud, John
1987 [1939] Early Stages. London: Hodder and Stoughton.
1992 [1962] Stage Directions. London: Sceptre.
- Goffman, Erving
1959 The Presentation of Self in Everyday Life. New York: Doubleday Anchor.



- Gombrich, E. H.
1977 Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. London: Phaidon.
- Green, J. R.
1994 Theatre in Ancient Greek Society. London: Routledge.
- Granville-Barker, Harley
1927 Prefaces to Shakespeare. First Series. London: Sidgwick and Jackson.
- Grotowski, Jerzy
1968 Towards a Poor Theatre. London: Methuen.
- Halliwell, Stephen
1987 The Poetics of Aristotle. Translation and Commentary. London: Duckworth.
- Hastrup, Kirsten
1987 Fieldwork among Friends. I: Anthony Jackson (ed.): Anthropology at Home. London: Routledge.
1995 A Passage to Anthropology. Between Experience and Theory. London: Routledge
1996 (ed.) The Performers' Village. Times, Theories and Techniques at ISTA. Copenhagen: Drama.
1997 Teatrets rum. En analyse af scenen i Shakespeares teater. Tidsskriftet Antropologi 35-36:75-88.
1998 Theatre as a Site of Passage: Some Reflections on the Magic of Acting. I: Felicia Hughes-Freeland (ed.): Ritual, Performance, and Media. London: Routledge.
1999a Viljen til viden. En humanistisk grundbog. København: Gyldendal.
1999b Radikal fortolkning. Humanistisk videnskab ved årtusindskiftet. Tidsskriftet Antropologi 40:37-50.
2000 Othello's Dance. Cultural Creativity and Human Agency. I: John Liep (ed.): Locating Cultural Creativity. London: Pluto Press.
(in press) Studying Action. Anthropology in the Company of Shakespeare. London.
- Knudsen, Anne
1999 Lykkeligst at hvile på... Tidsskriftet Antropologi 40:51-7.
- Kott, Jan
1966 Shakespeare, vor samtidige. København: Hasselbalch.
- Mauss, Marcel
1972 Towards a Theory of Magic. London: Routledge and Kegan Paul.
- Morgan, Charles
1958 The Nature of Dramatic Illusion. I: Susanne K. Langer (ed.): Reflections on Art. A Source Book of Writings by Artists, Critics, & Philosophers. New York: Galaxy Books.
- Mullaney, Steven
1991 Civic Rites, City Sites: The Place of the Stage. I: David Scott Kastan & Peter Stallybrass (eds.): Staging the Renaissance. Reinterpretations of Elizabethan and Jacobean Drama. London: Routledge.
1995 The Place of the Stage. License, Play, and Power in Renaissance England. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Nehamas, Alexander
1985 Nietzsche. Life as Literature. Cambridge Mass.: Harvard University Press.
- Nietzsche, Friedrich
1991 Ecce Homo. How One Becomes What One Is. Harmondsworth: Penguin Classics.
1993 [1872] The Birth of Tragedy. Oversat af Shaun Whiteside og redigeret af Michael Tanner. Harmondsworth: Penguin Classics.
- Ricoeur, Paul
1992 Oneself as Another. Chicago: University of Chicago Press.



Schechner, Richard
1985 Between Theater and Anthropology. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Smith, David L., Richard Strier & David Bevington (eds.)
1995 The Theatrical City. Culture, Theatre and Politics in London 1576-1649.
Cambridge: Cambridge University Press.

Strathern, Marilyn
1987 Out of Context: The Persuasive Fictions in Anthropology. *Current Anthropology* 28:251-81.

Taylor, Charles
1985 Human Agency and Language. *Philosophical Papers* vol. 1. Cambridge:
Cambridge University Press.
1989 Sources of the Self. Cambridge: Cambridge University Press.

Tillyard, E. M. W.
1990.[1943] The Elizabethan World Picture. Harmondsworth: Penguin.

Yates, Frances A.
1987 Theatre of the World. London: RKP.