

# RITUEL GESTUS

## Kroppen som skala og som æstetisk form

I denne artikel vil jeg beskæftige mig med forholdet mellem antropologi og æstetik, idet jeg er optaget af, at ritualer (under bestemte forhold) skaber sublimе momenter, som i den antropologiske tradition beskrives som hellige. Ritualer har også magiske momenter, som i den filosofiske, æstetiske tradition kan betegnes som skønne. Disse termer – sublim, hellig, skøn, magisk – lægger op til, at man taler om ritualer og rituelle erfaringer i en generaliseret betydning. Jeg vil imidlertid fokusere på den konkrete, singulære bevægelse eller handling, som gør, at den sædvanlige orden åbner sig og peger på et æstetisk felt, som ligger ud over domænernes kontrol. Denne åbning er en overgang, som indebærer en kontakt, som i bestemte, givne situationer kan betegnes som et møde med det hellige.

I artiklen fokuserer jeg på den rituelle gestus. Jeg vil både bestemme og beskrive fænomenet, idet jeg vil give en teoretisk bestemmelse af den rituelle gestus og beskrive fænomenet ved at inddrage mit etnografiske materiale fra Sri Lanka. Jeg vil argumentere for, at det æstetiske felt skal ses i forhold til den sædvanlige, funktionelle orden, som er behersket af de semantiske domæner, og som undertitlen antyder, argumenterer jeg for, at kroppen må inddrages som en afgørende faktor.

### Rituel gestus

En rituel gestus kan karakteriseres ved, at kroppens flow af bevægelser blokeres, standses, substantiveres, omvendes, ombøjes eller vrides og ved, at den stiliserede bevægelse er funktionel negativ. En gestus kontakter med andre ord objektverdenen på en måde, som modsætter sig den sædvanlige måde, kroppen fungerer på i forhold til de fysiske objekter i en given kultur – dvs. i forhold til tingene.

En gestus opleves af betragteren som en anderledes praksis – netop fordi bevægelsen ikke er funktionel. Den stiliserede bevægelse opleves som et løfte om en kontakt med en realitet, som er mere abstrakt end den konkrete objektverden, og den opleves som et udtryk for en realitet, der er ikke-værende i forhold til den sædvanlige funktionelle orden. Den rituelle gestus er en bevægelse, som kiler sig ind i ordenen og åbner et felt, hvis interpretation er uafsluttet og reversibel.

Æstetisk praksis kan ikke reduceres fænomenologisk til det sociale liv, fordi den stiliserede bevægelse – den rituelle gestus – vrider sig væk fra de objekter, som påtvinger subjekterne en afsluttet og irreversibel fortolkning. Kunst og socialt liv kan med andre ord ikke reduceres til hinanden, fordi menneskeheden har disse to distinkt forskellige måder at kontakte realiteten på. Kunst må være funktionel negativ, og kunstværket må i sig selv være uden funktion – eller have træk ved sig som modsætter sig en funktion – for at undgå de afsluttede fortolkninger, der blot ser en genkendelig gentagelse af kroppens sædvanlige bevægelser (Østergård Andersen 1993:35).

I en tidligere artikel „Rituel performance og æstetik. En gestus i tiden“ (Østergård Andersen 1993:7-43) har jeg stillet mig selv følgende spørgsmål: Hvorfor har menneskeheden brugt tid og energi på at udføre ritualer? Mit svar var, at rituel performance er et medium for en sandhedssøgning på linie med de æstetiske erfaringer i moderne kunst. Jeg argumenterede for, at en rituel erfaring er en scenisk erfaring, der i forbindelse med liminalitetsfasen i ritualet organiserer æstetiske erfaringer, og jeg argumenterede for, at den moderne kunsts æstetiske erfaringer kan sammenlignes med de rituelle og religiøse erfaringer i primitive og traditionelle samfund. Jeg hævdede, at det moderne kunstværk har sprængt ritualets rammesætning af de æstetiske erfaringer således, at en rituel performance for os både er en glemt erfaring og en tilbagevendende erfaring – en erfaring, der vender tilbage i det moderne kunstværk.

I nærværende artikel vil jeg stille et spørgsmål, som ligger i forlængelse af ovennævnte: Hvad gør betragteren i stand til at opleve et helligt moment eller et sublimt æstetisk udtryk? Med andre ord: hvad gør os i stand til uden tøven at afgøre, at denne eller hin gestus er rituel og ikke blot en sædvanlig kropslig bevægelse? Hvad gør os mennesker (inklusiv antropologer) i stand til at afgøre, at en række sammenkædede bevægelser og handlinger er rituelle, mens andre er udtryk for den sædvanlige orden? Spørgsmålene kan formuleres erkendelsesteoretisk: hvordan afgør antropologer, at fremmedheden ved et ukendt semantisk rum er rituel og ikke blot ukendte og ugenkendelige handlinger for den fremmede, som ikke kender den sædvanlige orden? Kan vi udelukke, at uforståelige handlinger opleves som mystiske, hellige, rituelle, magiske, sublime etc., og at de fejlfortolkes, fordi betragteren er ude af stand til at fortolke meningen, fordi betragteren ikke kender konteksten?

Den mest udbredte løsning på erkendelsesproblemet er at kontekstualisere betydningen af en gestus. Man kan sige, at meningen med en praksis er uadskillelig fra den person, som udfører den og fra den specifikke situation, som den udføres i. Men selv om kontekstualiseringen indebærer en metode, som er fremkommelig, så er kontekstualisering blot en navngivning af problemet. Konteksten for en rituel gestus er ikke uden videre løsningen på betragterens fortolkningsproblemer i forhold til en rituel performance. Der mangler en mellemregning, for at slutresultatet ikke fortaber sig i de betydninger, som performeren, betragteren og kulturen i bred forstand giver ritualet. Der mangler en mellemregning foruden hvilken, ritualet er meningsløst.

Den udenforstående kommentar må med i regnskabet. Den er analysens mulighedsbetingelse. Fra denne position uden for konteksten lader det sig gøre at skelne mellem en rituel gestus i ceremonier, der lukker det semantiske domæne og en rituel performance, der åbner et æstetisk felt, og det er muligt at skelne mellem en grænseoverskridelse, som bekræfter det sociale liv og en grænseoverskridelse, der kontakter dødens realitet. De rituelle performere og de personer, som udgør konteksten for ritualet, skelner ikke mel-



lem en magisk andethed og en hellig andethed. De rituelle performere gentager traditionens repertoire af stiliserede bevægelser, og deres respekt for det helliges tilsynekomst i sublimе momenter adskiller sig ikke fra deres respekt for de rituelle former, som er magiske, og som er givet dem af traditionen. De er optaget af minutiøst at elaborere på de rituelle former og på et engagement, som ikke levner plads til en analyse. Performeren analyserer ikke, han engagerer sig, og selv om han distancerer sig, så er han i processen og aldrig udenforstående i forhold til ritualets generative kreativitet.

Verden er ikke indrettet således, at performeren forstår meningen med den rituelle gestus, som han udfører. Performeren kan (desværre for antropologerne) ikke svare på, hvad meningen er, for han kender ikke svaret. Det ville være såre enkelt, hvis performeren selv kendte meningen med ritualet. Så kunne de erkendelsesteoretiske og metodiske problemer reduceres til et spørgsmål om interviewteknik. Den rituelle performer, der udfører en gestus, ved ikke, hvad meningen er med den, og de informanter, som kan give et interessant svar på antropologens søgen efter ritualets mening, bør være under mistanke for at have læst antropologi. Performeren har ingen symbolsk mening i tankerne, når han udfører et ritual, og når man stiller ham spørgsmålet: hvorfor udføres dette ritual, så får man at vide, at det er en tjeneste over for samfundet eller en forpligtigelse over for guderne, eller at sådan har man altid gjort, fordi det er nødvendigt og gavnligt, eller at det indebærer en belønning i dette eller senere liv.

En anden mellemregning, der må regnes med, er, at en rituel gestus lader sig adskille fra den person, der udfører bevægelsen – f. eks. i forbindelse med trancer og besættelser.

Den vigtigste mellemregning er imidlertid, at ritualet vrider den sædvanlige – såkaldte virkelige – kronologiske tid og omvender forholdet mellem det genererede og det sædvanlige. Foruden denne mellemregning taber en kontekstualisering af ritualet meningen ud af syne. I stedet for at det skabte bliver „holdt“ af det sædvanlige kontinuum af tid, rum og stof, så er det ritualet selv, der ville have holdt et andet rum, en anden tid og et andet stof, hvis en sådan realitet var mulig. Den rituelle performance er kun „holdt“ af konteksten for så vidt, at den sædvanlige orden er nødvendig for at forløse de kræfter, der slumrer i det skabte og i det givne. Ritualet forandrer med andre ord vilkårene for at være til i verden som menneske ved at sammenkæde en række rituelle gestus; men altid med et afsæt i konteksten (Østergård Andersen 1993:35-8).

Hvis og når antropologer kontekstualiserer ritualet uden denne mellemregning og reducerer ritualets mening til den betydning, som kan beskrives ved at henvise til konteksten for ritualet, så fortaber meningen sig. I en sammenligning med det moderne kunstværk kan der siges at være tale om et rædselsfuldt og ufærdigt maleri, som er fuld af klicheer og postulater, og som rettelig burde kasseres. Det burde netop ikke udstilles som et kunstværk, men snarere males over som en start på endnu en begyndelse.

## Per Kirkeby, *Vinterbillede*, 1996

Jesper Jargils film om tilblivelsen af Per Kirkebys kunstværk *Vinterbillede* pointerer min kritik af en kontekstualisering, der gør sig opgaven med at repræsentere en rituel performance for let.

Filmen viser Per Kirkebys arbejde med maleriet og de mange forliste projekter, som ligger til grund for, at værket afsluttes i det „magiske øjeblik“ (udtrykket er Per Kirke-

bys), hvor brikkerne er faldet på plads – hvor det er færdigt – og er immunt over for andres blikke. Maleriet har forlængst – dvs. undervejs i processen – fundet sin struktur, hvorefter fyldet kan udtyndes, og hvor det er et spørgsmål om korrektioner. I denne fase af arbejdsprocessen „maler jeg bare“, siger Per Kirkeby i kommentaren til filmen:

På det her tidspunkt tænker jeg ikke på noget. Jeg maler bare billedet. Jeg maler ikke frem mod et mål. Jeg er hele tiden i billedet, men jeg har fuld tillid til, at det nok skal komme igennem.

Per Kirkeby spørger på et senere tidspunkt i processen: „Hvorfor kunne du ikke male det, som det ser ud nu, fra begyndelsen; men det lader sig bare ikke gøre“. Han måtte vente på, at billedet kom igennem, og med tiden blev han ført – eller tvunget – ud i lag i maleriet, som han selv fandt rædselsfulde:

Der kan man se, hvor dramatisk det flyder rundt. Det ligner et rigtigt abstrakt billede – med lidt tryk på farven. Det er altså virkelig decideret sådan noget, som jeg hader som pesten. Men et eller andet sted skal man jo begynde. ... Man kan ikke få fortætningen, det indædte, det gnavne, det sure gratis.

Og et andet sted i processen:

Dér løber altså et par lange linier igennem. Det ser fandeme slemt ud! Det er godt, at man har lidt rutine og lidt erfaring, så man kan overleve de forfærdelige stadier.

Og senere i processen:

Nu begynder der at komme mere hold i billedet, samtidig mister det i en vis forstand en vitalitet. Det, som det er på vej ind i nu, er på det mest dødbideragtige stadie af hele processen. Der skal man selvfølgelig have erfaringen og troen på, at det nok skal gå alligevel. Det ser faktisk temmelig miserabelt ud. ...

Der flyder en hel serie af træstammer rundt dér i midten i højre side. Det ser også vanartet ud. Det ser sådan bravt ud. Sådan lidt romantisk, og mange mennesker vil kunne lide det på det niveau her. Der er noget tilforladeligt over det nu. Det er det, jeg har svært ved.

Jeg maler også meget langsomt nu. Sådan decideret det tidspunkt ligesom i en fodboldkamp, hvor man siger: spil roligt, få hold på bolden, få ro over spillet – som det hedder. Det er jeg i gang med nu, og det er ligesom i en fodboldkamp røvkedeligt at se på; men det kan altså være den psykologiske forberedelse på temposkiftet. Dér hvor holdet sætter sig og forsøger at komme igennem. Det er ligesom på det plan, hvor jeg siger, jeg kan prøve det dér eller det hér. Det spiller ikke den store rolle. Jeg kan jo altid tage det tilbage eller male det over.

Endelig begynder maleriet at se lovende ud, og der ligger nu mange lag i billedet, som påvirker ikke blot maleren, men også betragteren på mange måder. Maleriet har fundet sin struktur, det har sat sig på lærredet. Spørgsmålet er ikke, om det er godt eller dårligt – snarere at nu er det der. Irritationsmomenter er der stadig, men det er meningsløst at udrydde dem, for de er tværtimod drivkraften i maleriet:

Det magiske ved at male er naturligvis, at tiden handler om, at den er forbi. Det, der sker, når man maler er jo, at man ligesom kan gøre det om – det kan man ikke med livet – indtil et vist punkt, hvor det har lagt sig fast.



Problemet er, at hvis du i billedet undervejs fjerner alle irritationer, så går det i stå for dig. Irritationen er en drivkraft. Så længe der er noget, der er rigtig ulækkert og dumt, så er der noget, der fungerer. Man kan ikke holde ud at leve med den bedste kvalitet. Det bliver man vanvittig af. Det er ligesom de bedste kokke, de æder en burger en gang imellem. Hvis det bliver for sobert, også for rent i indholdet, så bliver det altså simpelthen enormt uinteressant. Der må være et eller andet, som ikke stemmer. Store billeder maler man for at mislykkes på en bestemt måde – på en udsøgt måde.

Allerede efter at Per Kirkeby afgrænsede lærredet med linier og lagde det første lag farver, kan man sige, at der er et maleri at beskrive og analysere; men det er i forhold til det afsluttede værk ufærdigt – det er ingenting. Per Kirkeby har ganske vist erobret lærredet og gjort det til sit, men:

Et eller andet sted skal man jo begynde. Nu har jeg streget lærredet op på forhånd, sådan at der er en kant, som jeg maler op til, når jeg endelig begynder. Jeg sætter altså en linie ligesom for at komme ind på det. ...

Der er ikke nogen følsomhed i den første del. Jeg skal bare have lærredet dækket med farve. Om jeg maler en dør eller kommer farve på lærredet kunne være det samme. ...  
Det første lag er erobringen, dér hvor man sætter sig på det.

I begyndelsen af arbejdsprocessen har Per Kirkeby en „metafysisk eller ideologisk forestilling“ (det kalder han det selv) om, at arbejdet vil begynde at definere sig selv; men inden da må der farver på lærredet:

Nu maler jeg en masse rødt dér. Det gør jeg nogen gange i bunden. Rød og grøn er ret ubehagelige farver, og at overvinde dem starter en energi. Det starter en maskine.

Det er min pointe, at det ufærdige maleri også kan beskrives som et maleri, fordi der er noget at beskrive – farverne er på lærredet. Selv om maleriet endnu ikke har sat sig, og selv om strukturen endnu ikke har vist sig, så er der farver på lærredet, som er sat op imod hinanden og kan beskrives inden for en ramme. Min kritik retter sig mod den kontekstualisering af ritualer, som blot henviser til ritualens sociale og kulturelle betydning uden at vente på – i analysearbejdet – at strukturen viser sig og åbner et felt, som er meningsfuldt. Det viser sig da, at strukturen ikke kan reduceres til den sædvanlige, sociale orden.

Det er ikke decideret forkert at analysere et overgangsritual som et socialt statusskifte, og det er ikke ukorrekt, at et helbredelsesritual drejer sig om helbredelsen af en syg. Det er heller ikke forkert at pointere, at ritualer bearbejder følelser og eksempelvis er udtryk for konflikter og aggressioner i samfundet eller dæmper den angst, som opstår i livskrisituationer, men det forklarer netop ikke, at overgangsritualer ofte er skræmmende for deltagerne, og at både performer, patienten og tilskuerne ofte er følelsesmæssigt distancerede i et dæmonuddrivelsesritual.

Det er altså min pointe, at selv om man kan beskrive det første lag i maleriet, og selv om der faktisk er en social betydning at henvise til for antropologen i forbindelse med en rituel performance, så er der først noget interessant at betragte, når strukturen viser sig i maleriet og i ritualanalysen, og det er værd at vente på, at meningen melder sig.

## Añjalīpuṭa – en gestus

Endnu en mellemregning må til inden resultatet gøres op. En mellemregning, som i sig selv indebærer et mindre regnskab, for der skal både lægges til og trækkes fra.

Den rituelle gestus er altafgørende for det hellige. Et helligt sted – et tempel, en rituel scene, bō-træet i den buddhistiske tradition etc. – er ingenting foruden den rituelle gestus, som i forbindelse med f. eks. et offer åbner kontakten til det hellige. Foruden den rituelle gestus er helligstedet blot en tom kulisse. Selv om guderne (f. eks. *Kataragama* og *Viṣṇu*) i Sri Lanka ifølge folketroen hersker over deres templer, og selv om de vogter over deres besiddelser og straffer samfundet, hvis det hellige sted forurenes ved at tabu-reglerne overtrædes, så er det alene i form af en rituel gestus, at guden er til stede.

På den anden side er en stiliseret kropslig bevægelse – en gestus – i sig selv ingenting, og det er en – nærmest sindssyg – misforståelse at tro, at en gestus i sig selv betyder noget. Den betyder kun noget i konteksten, og det er alene i en bestemt, given kontekst, at den rituelle gestus giver mening. Kun på et indviet, spirituelt rensset, helligt sted indebærer en gestus kontakt med det hellige. Kontakten til *Viṣṇu* og *Kataragama* kan etableres i deres templer ved en simpel rituel gestus (añjalīpuṭa) og ikke alle mulige andre steder. Hvis – og når – kontakten til det hellige etableres i forbindelse med en rituel gestus, så er helligstedet ikke en nødvendig betingelse – men en tilstrækkelig betingelse. I forhold til det hellige er den rituelle gestus både alt og intet. Den er intet i sig selv, og den er altafgørende for, at der er en kontakt med det hellige.

For at illustrere dette vil jeg beskrive singhalesernes añjalīpuṭa – en gestus, som både kan siges at være profan og sakral, og som hverken er særlig hellig, fordi den er singhalesernes sædvanlige form for hilsen og svarer til vores håndtryk, eller er reducerbar til en konventionel hilsen, fordi den som nævnt er altafgørende for kontakten med det hellige.

Rev. B. Cloughs Sinhalese English Dictionary oversætter añjalīpuṭa som „at samle hænderne og hæve dem mod panden i en hilsende eller tilbedende attitude“. Denne gestus kædes som regel sammen med ofringer af hvide blomster ved bō-træet og ved en *stūpa*, der repræsenterer Buddha og i utallige andre rituelle sekvenser. Añjalīpuṭa er den gestus, hvorved buddhisten søger tilflugt i *Buddha-Dhamma-Sangha* (den trefoldige juvel: Buddha, læren og munkeordenen), som indleder ethvert singhalesisk helbredelsesritual i Sri Lanka. Selv de mest smudsige demonuddrivelsesritualer indledes med *Buddha-Dhamma-Sangha* recitationen i en bevægelse, hvor håndfladerne, der er vredet og vendt mod hinanden, er ført til hovedet, hvor den standses og blokeres af panden i en gestus, som derved substantiveres. Der er ikke længere tale om en kropslig bevægelse, men om et udtryk for buddhistens respekt, hengivenhed og underordning i forhold til en anden orden – i dette tilfælde repræsenteret ved Buddha, Dhamma og Sangha, som sætter rammerne for det specifikke helbredelsesritual. I forbindelse med denne recitation legitimerer añjalīpuṭa, at der skabes en kontakt med guder og demoner på et lavere niveau i det kosmologiske hierarki. Tilhørsforholdet til Buddha, Dhamma og Sangha anerkendes, idet det udtrykkes.

Men añjalīpuṭa er også udtryk for den respektfulde relation mellem forskellige kaster, mellem munken og lægbuddhisten og mellem forældre og børn, gamle og unge. I forbindelse med det singhalesiske nytår mødes familierne, og familienetværket revitaliseres. Añjalīpuṭa udføres for at markere, at man er en bestemt persons barn eller yngre familie-medlem, og i en velsignende gestus, som er parallel med munkens velsignelse af lægbud-



dhisten, anerkender det ældre familiemedlem tilhørsforholdet. Añjalīpuṭa er også den hilsen, som tv-oplæseren møder fjernsynsseerne med, og som Airlanka reklamerer med overalt i verden i form af smilende stewardessers hilsen til deres passagerer.

Det er naturligvis ikke et helligt sted, man begiver sig ind i, når man går ombord på et Airlanka fly og bliver mødt med en añjalīpuṭa-gestus, og det er ikke en sublim æstetisk oplevelse at se tv i Sri Lanka, og derfor er det forkert at sige, at añjalīpuṭa i sig selv er en rituel gestus. Den kan være et altafgørende rituelt moment i mødet med det hellige, men denne gestus er hverken en nødvendig eller en tilstrækkelig betingelse. Añjalīpuṭa kan være en konventionel form for hilsen. Derimod indebærer añjalīpuṭa udført med hele kroppen, at det er udelukket, at der er tale om en sædvanlig og konventionel hilsen. Denne gestus er altid rituel. Mens man daglig hilser på hinanden, så møder singhaleseren kun sjældent añjalīpuṭa udført med hele kroppen, hvor añjalīpuṭa udføres knælende eller liggende på albuerne. Singhaleseren udfører selv kun få gange i sit liv denne gestus.

Jeg vil give to eksempler, som samtidig peger på de to mest socialt betydningsfulde ritualer i Sri Lanka: *kōta hālu* og *upasampadā*.<sup>1</sup> *Kōta hālu* er et ritual, som iværksættes i forbindelse med pigens første menstruation, og *upasampadā* er munkens højere ordination, der indsætter ham i en anden, højere orden end den sædvanlige orden, som det buddhistiske lægfolk lever i. *Upasampadā* markerer den symbolske afstand mellem munke (bhikkhu) og det singhalesiske lægfolk (*dāyaka*) som udgør den mest fundamentale struktur i den buddhistiske realitet (jf. Østergård Andersen 1985, 1992).

## Kōta hālu – et overgangsritual

*Kōta hālu* er et overgangsritual, som integrerer pigen i den voksne kvindeverden, og som samtidig markerer kønsforskellen mellem kvinder og mænd, idet mænd (og drenge) er udelukket fra den vigtigste sekvens i rituallet, hvor pigen modtager kvindernes velsignelse og anerkendelse af tilhørsforholdet.

Konteksten for dette overgangsritual, som blev observeret den 6. januar 1996 var, at pigen Gayatri på 11 år fik sin første menstruation den 30. december 1995 om eftermiddagen, hvorefter hun straks blev isoleret i et værelse i huset, indtil *kōta hālu* blev gennemført syv dage senere kl. 6.10 om morgenen på et astrologisk set gunstigt tidspunkt. Da familien konstaterede, at Gayatri havde fået sin første menstruation, fik især moderen travlt med at arrangere rituallet og med at søge råd, vejledning og hjælp til gennemførelse af rituallet. Foruden naboer, slægt og venner blev en kone fra vaskekassen (*redi nānda*) og en astrolog opsøgt for at få hjælp til en korrekt gennemførelse af rituallet, som på bedst mulig måde sikrer, at Gayatri er frugtbar som kvinde og får et harmonisk ægteskab.

*Kōta hālu* er tavst. Der hverken synges eller danses. I modsætning til de eksotiske helbredelsesritualer og maskeperformances, som især er kendt fra sydkysten af Sri Lanka, og som normalt varer fra solnedgang til solopgang, så forløber rituallet i tavshed og uden inddragelse af nogen form for rituel tekst i form af *kavi* (mytologiske sange), pali-recitationer eller mantras, som er kendt fra helbredelsesritualerne. Den centrale sekvens i rituallet, hvor pigen er alene med kvinderne, varede kun i ca. 10 minutter.<sup>2</sup> *Kōta hālu* er kvindernes anliggende.

Syv sekvenser kan identificeres:

1) Isolation af pigen i et rum uden åbninger ud af huset – i dette tilfælde i syv dage. Pigen blev ført fra dette rum til en vaskeplads uden for huset med et klæde over hovedet, således at hun hverken kunne se eller blive set af de tilstedeværende mænd og kvinder.

2) Mændene og drengene blev forment adgang. Pigen blev ført uden om huset til indgangspartiet, og undervejs blev hun vasket og rensset med vand, der var forberedt med ayurvediske urter til at tiltrække urenhed fra kroppen. Pigen fik øst krukens indhold over sig uden for huset og blev grundigt vasket, og krukken blev smadret. Pigen gav sine smykker (ørringe) og sit tøj til vaskekonen, og hun fik en ny, hvid dragt og et hvidt klæde over hovedet.

3) Pigen blev atter rensset med vand, der denne gang var forberedt med rensende jasminblomster. Hun vaskede ansigtet og hænderne.

4) I døråbningen til huset flækkede pigen en kokosnød. Der tages varsel af bruddet mellem de to halvdele af kokosnødden.

5) Pigen gik rundt om en række sanseobjekter – dvs. madvarer og kvindelige husgeråd, som var arrangeret på en måde i stuen omkranset af 12 små olielamper. Pigen fik udpeget objekterne og slukkede lamperne ved at vifte dem ud med hånden.

6) Vaskekonen kørte en riskasteskuffe, indeholdende et offer med bl.a. bananer, over hovedet på pigen, som til slut samlede det hvide klæde og kastede det i skuffen.

7) Mændene blev hidkaldt, og pigen knælede for forældrene og for de forsamlede kvinder i *añjalīpuṭa*. Disse gav hende deres accept og velsignelse. Pigen fik nye smykker – halsbånd, armringe og „voksne“ ørringe. De forsamlede fik morgenmad.<sup>3</sup>

Disse syv sekvenser kan betragtes og analyseres i forhold til A. van Genneps tre-fase model: *rites de separations*, *rites de marge* (liminalitetsfasen/tærskel overskridelsen) og *rites d'agrégation* (reintegrationsfasen). Men på baggrund af J. Lyotards bestemmelse af det skønnes og det sublimes meddelelse, så kan analysen dreje sig om at finde de momenter i ritualet, hvor der er henholdsvis en konflikt og en uoverensstemmelse mellem sanser og tanker og mellem formen og begrebet (Lyotard 1992).

Ifølge Lyotard er det skønnes (magiske) meddelelse, at det har en uendelighed af vridning foran sig. Det skønne (magiske) overskrider grænsen til den altopslugende bekræftelse og finder sig genfødt til alt, hvad det endnu kunne være, mens det sublimes (hellige) meddelelse er, at det har en uendelighed af ren tanke imod sig, og at det overskrider grænsen til den altudslukkende benægtelse. Gennem udslukkelse møder det dét, som det aldrig kan blive: det absolutte – døden (Lyotard 1992; Østergård Andersen 1993).

Jeg vil bestemme det magiske (skønne) moment i ritualet som den uendelighed af sanseobjekter, som vises frem for pigen – dvs. den uendelighed af sanseobjekter, som kan være forbundet med den voksne kvindes sanser, idet jeg finder, at ritualet drejer sig om en konflikt mellem barndommens sanser og begrebet kvinde og om en uoverensstemmelse mellem den fysiske sansning af den voksne kvindes liv i forbindelse med menstruationen på den ene side og frugtbarheden som kvinde på den anden side, som ikke er i overensstemmelse med denne fysiske sansning.

Det hellige (sublime) moment vil jeg derimod bestemme som kontakten til og bruddet med det dæmoniske i forbindelse med bruddet af kokosnødden.<sup>4</sup> Gennembrydningen af kokosnødden symboliserer et brud med kontakten med det dæmoniske, som indtrådte med menstruationen, der som en absolut, ukontrolleret og uhæmmet kraft er forbundet med døden og en manglende frugtsommelighed. Menstruationen er en altudslukkende



benægtelse af den kvindelige frugtbarhed, som menstruationen samtidig er det første tegn på. I det hellige moment i rituallet møder pigen det absolutte, som hun aldrig kan blive – den absolutte, totale og bestandige menstruation på den ene side og det absolutte kvindelige (seksuelle) begær på den anden side – det begær, som den buddhistiske tradition siger er forbundet med tilblivelse; det vil sige et begær, der i særlig grad er forbundet med kvindens forplantningsevne, frugtbarhed og evne til at føde liv (for en analyse af den singhalesisk buddhistiske kulturs problematiske forhold til kvinder og begær, se Schmidt Andersen 1986, 1993, 1997a, 1997b).

Pigen knælede for forældrene og for de forsamlede gæster i *añjalipuṭa*. efter at mændene var blevet hidkaldt. De forsamlede gav hver for sig pigen deres accept og velsignelse i det øjeblik, hvor hun knælede foran dem, og samtidig fik hun gaver i form af nye halsbånd, armringer og „voksne“ øringer etc. I modsætning hertil modtog pigen kvindernes kollektive accept uden at udføre en *añjalipuṭa*. gestus i den sekvens, hvor mændene var udelukket fra rituallet. Kvindernes tavse accept af pigen er i min analyse af rituallet analog med munkenes tavse accept af den initierede munk i *upasampadā*-ritualet: *nati* og *sammuti*. Ritualanalysen fører med andre ord *ikke* til en analyse af den sociale kontekst for rituallet, men til analysen af et andet ritualekompleks inden for den samme kosmologiske realitet.

Jeg havde ikke Bruce Kapferer i tankerne, da jeg formulerede kritikken af en kontekstualiserende beskrivelse af rituallets sociale betydning. Bruce Kapferers teoretiske formuleringer udspringer af en over 20 år lang beskæftigelse med ritualer i Sri Lanka. Imidlertid mener jeg, at han i for høj grad har afgrænset sit materiale – eksempelvis i *A Celebration of Demons* (1983), således at det rituelle liv i Sri Lanka uden videre modstand indgår i den antropologiske debat, hvor det spiller rollen som referent for argumentationen. Det er et åbent spørgsmål, som altid vil være åbent for en faglig diskussion, som hverken kan eller skal afsluttes, om Bruce Kapferer har ventet på, at den meningsfulde struktur i *mahasona*-ritualet er dukket frem i analysen. Min væsentligste kritik retter sig ikke imod det, som Bruce Kapferer har skrevet, men snarere imod, at han i sin repræsentation af singhalesernes rituelle liv i Sri Lanka har overset de to overgangsritualer, som både er de mest meningsfulde og mest socialt betydningsfulde for singhaleserne.

## Upasampadā – munkens højere ordination

Upasampadā-ritualet kan også analyseres ud fra van Genneps teorier i *Les Rites de Passage* (1909). Initianten har en forberedelsesperiode på fire måneder (pali: *parivāsa*) og initianten eksamineres inden selve *upasampadā*-ritualet (pali: *vibhāge*). Endvidere ordineres initianten på ny som novice (*pabbajjā*).

Selve *upasampadā*-ritualet udføres med een afgørende forskel mellem de tre munkeordener i Sri Lanka. En af ordenerne (*Rāmañña Nikāya*) opfører helligstedet (*Sima*) i en strøm af vand for at undgå, at der er spirituel urenhed knyttet til stedet. De to andre ordener foretager deres *upasampadā* i deres hovedsæder i Kandy. Jeg har observeret – og filmet – *upasampadā*-ritualet i *Malvatta Nikāya*, som har hovedsædet over for *Maligava* (Tandens Tempel) i Kandy.

Der kan identificeres 5 afgørende sekvenser i det rituelle forløb, som med van Gennep kan betegnes som „rites de marge“:

1) der etableres en kontrakt mellem initianten og dennes (til lejligheden udpegede) lærer (*nissaya*),

2) initianten udspørges om sin dragt og om sin tiggerskål af sanghaen, som er repræsenteret af 20 fuldt ordinerede munke, som altså alle tidligere har gennemført rituallet og fået deres ordination,

3) initianten beder sanghaen om upasampadā, og to eksaminatorer meddeler sanghaen, at de vil stille „kandidaten“ 20 spørgsmål, som de derefter stiller til ham,

4) kandidaten (*upasampadāpekkho*) føres frem foran sanghaen af de to eksaminatorer, og sanghaen stiller de 20 spørgsmål,

5) handlingen (*nati*) og tavs accept fra sanghaens side (*sammuti*).

Disse fem sekvenser udføres både uden for og inden for Sīmas grænser, således at 1. sekvens er udenfor, 2. sekvens indenfor, men på afstand af sanghaen, 3. sekvens indenfor, men således at det symboliseres, at kandidaten hhv. udspørges af sanghaen (repræsenteret af *Nayaka*, lederen af munkeordenen) og accepteres af sanghaen, ved at initianten føres rundt forskellige steder i rummet. *Nayaka* sidder for enden af rummet foran en stor Buddha statue, og på de to andre sider i det rektangulære rum, sidder de 20 munke (i *Rāmañña Nikāya* i lotusstilling), og omslutter rent fysisk intianten med deres tavse accept i den 5. sekvens.<sup>5</sup>

Efterfølgende kan tre sekvenser identificeres, som van Gennep vil have kaldt for „rites d'agrégation“:

1) stadigvæk inden for Sīmas grænser, men på afstand af sanghaen, reciteres de fire fundamentale regler, som understøtter en munks liv og de fire alvorlige forseelser, som er uforenelige med at være en munk,

2) den initierede munk modtager sanghaens velsignelse,

3) munken fremvises for lægfolket i et optog (*singh*: *perahāra*).

Alle sekvenser udføres af initianten i *añjalīpuṭa*, undtagen sidstnævnte, hvor den fuldt ordinerede munk føres frem i et optog under en baldakin. I de afgørende momenter udføres *añjalīpuṭa* med hele kroppen: anmodningen om at læreren vil acceptere initianten, anmodningen om at upasampadā vil blive givet af sanghaen, anmodningen om at blive udspurgt og anmodningen om at få sanghaens tavse accept.

Jeg vil ikke her i detaljer analysere relationerne mellem helligstedet (*Sīma*), den rituelle handling (*upasampadā*), der transformerer initianten til en fuldt ordineret munk, *pātimokkha*-ritualet, som markeres i den første sekvens efter selve upasampadā-handlingen og *Vinaya*-teksterne (reglernes bog), men pege på, at det er i disse relationer, at den meningsfulde struktur dukker frem (jf. Østergård Andersen 1995). *Pātimokkha*-ritualet gentages af de fuldt ordinerede munke hver anden eller tredie uge, fordi det indebærer muligheden for atter at opnå upasampadā's renhed, idet munkene har mulighed for at indrømme mindre fejl og forseelser. Jeg nøjes med at antyde, at upasampadā er en performativ tekst, som indskriver Sīmas renhed i kroppen på subjektet. Uden denne (rituelt opnåede) renhed er dette subjekt ikke en fuldt ordineret buddhistisk munk. Rituallet indskriver en lov, som er munkens subjektivitet, idet han indgår i en kontrakt med andre munke (sanghaen), som fører ham ind i en anden orden end det sociale livs sædvanlige orden – det vil sige til et rum, der er distinkt forskelligt fra lægfolkets (jf. Østergård Andersen 1985). Upasampadā-ritualet har altså den sociale betydning, at det markerer den fundamentale distinktion i Theravada buddhistiske samfund mellem munke og lægfolk, og det er med et afsæt i denne kontekst, at rituallet peger på en anden mening, på en anden orden.



For den buddhistiske munk i Sri Lanka er upasampadā både båndet og relationen mellem den nulevende munk og Buddha Gautama, der levede omkring år 400 f.v.t. Upasampadā er endvidere en handling, som ifølge traditionen er beskrevet af Buddha i Vinaya-teksterne – den handling, som adskiller munken fra andre levende kroppe, og som konstituerer en forsamling af munke, som ifølge Buddhas belæring skal oppebære Dhamma (Sandheden, Læren). Endelig er upasampadā for munken enheden af Buddha, Dhamma (Læren) og Sangha (forsamlingen af munke). Upasampadās renhed vedrører denne (mystiske) enhed, som munken første gang erfarer i upasampadā-ritualet, men som han som sagt har mulighed for at genopleve i pātimokkha-ritualet, men da som en renelse fra den sædvanlige ordens fristelser, som reglerne i Vinaya-teksterne er en beskyttelse imod.

Selv om man kan sige, at munkens reintegration („agrégation“) er til en anden og højere orden end den orden, som novicen og lægbuddhisten lever i, så lever munken i en krop, som er udsat for alle de fristelser, som er forbundet med at leve i en social kontekst, og man kan sige, at Buddha har beskrevet de regler, som indebærer, at munken kan vende sig væk fra den sædvanlige orden, som er konteksten for upasampadā.

Nati er selve handlingen, hvor initianten i forbindelse med sanghaens tavse accept (sammuti) bliver en fuldt ordineret munk. Initianten får dermed en kropslig erfaring, som alene deles af munkene i den buddhistiske Theravada-tradition. Den tavse accept er meningen med upasampadā-ritualet, fordi den integrerer kroppen i en højere og mere abstrakt orden end den sædvanlige sociale orden. Den tavse accept af pigen i kōta hālu-ritualet integrerer tilsvarende pigens krop i en ny orden, som har en abstrakt karakter ved at være forskellig fra mændenes verden – det vil sige en (mystisk) kvindelighed, som er hinsides kvindernes sædvanlige liv sammen med mændene.

## Kroppen som skala

Enhver kan se, at der er forskel på, om en gestus udføres med hele kroppen eller ej. Enhver kan i upasampadā-ritualet se, at initianten i de afgørende momenter i ritualet knæler og udfører añjalīpuṭa med hele kroppen; men – som det tidligere er nævnt – er det ikke umiddelbart til at se, om añjalīpuṭa er et helligt moment eller en konventionel hilsen. Vi kan med andre ord være sikre på, at der er tale om en gestus, men usikre på, hvad en gestus betyder. Mellem håndens gestus og hele kroppens bevægelse er der altså en usikker zone, som unddrager sig entydighed, endegyldige fortolkninger og finalitet. Añjalīpuṭa er tvetydig og forbundet med ambivalens, og betragterens tolkning af betydningen af denne gestus spænder fra en konventionel hilsen til et helligt moment.

Kognitiv og semantisk forskning – som den blandt andre steder udføres ved Center for Semiotik, Aarhus Universitet, under ledelse af Per Aage Brandt – har observeret det interessante semantiske forhold, at konkrete objekter, som hovedsagelig perciperes i forhold til formen, er determineret af henholdsvis en skala og et domæne, som interagerer. Ting ordnes med andre ord både i forhold til en fysisk skala og et semantisk domæne, og den menneskelige interaktion er (sædvanligvis) et domæne, som har en final betydning, og som er begrænset af såvel fysiske betingelser som af en specifik materiel kontekst for gøren og laden i forhold til objekter. Handlinger og følelser i forhold til objekter er med andre ord begrænset af disse objekters fysiske betingelser og materielle kontekst samtidig med, at den konkrete verden er semantisk ordnet.

Objektverdenen er ifølge denne forskning et vældigt hierarki bestående af objekter og domæner. Håndens skalaobjekter – koppen, skålen, kniven etc. – har konventionel betydning i en kontekst af menneskelige handlinger, og kroppens skalaobjekter – møbler, husdyr etc. – har en ligeså konventionel betydning; men disse objekter tilhører et overordnet domæne, som rummer og omfatter håndens objekter i sig og er forbundet med mere abstrakte menneskelige gøremål.

Per Aage Brandt taler om „hand scale objects“, „body scale objects“, „group scale objects“, „multi group scale objects“, „place scale objects“ og „multi place scale objects“ (Brandt 1995:108-9). Pointen er, at den konkrete verden kan ses som et hierarki bestående af objekter og domæner, som omfatter hinanden, således at et objekt rummer materielle objekter fra et lavere domæne i hierarkiet samtidig med, at det tilhører et højere domæne.

Den sædvanlige orden er med andre ord en verden af konkrete objekter, der rummer et materielt indhold, og derfor forekommer den regelret og selvindlysende, selv om den forudsætter alle vore begreber og kun hænger sammen, fordi vi hele tiden spekulerer over tingenes tilhørsforhold og over årsager og virkninger i hierarkiet. Det er Per Aage Brandts pointe, at kroppen er den skala, som organiserer de semantiske domæner. Derfor kan man sige, at spekulationer over tingenes tilhørsforhold sædvanligvis er kroppens arbejde og ikke tænkningens arbejde. Kroppen spekulerer i skalaer, der er mindre end kroppen og i skalaer, der er større end kroppen – det vil sige i grupper af kroppe, som omfatter kroppen i steder og i sociale kontekster. Kroppen ved allerede, før tankerne kommer på arbejde, hvad der er indenfor og udenfor, hvad der er fra og til, oppe og nede, identisk og anderledes, mere eller mindre.<sup>6</sup>

Det er mit argument, at kroppen spekulerer over forskellige tilhørsforhold i kraft af sådanne morfologier, og at kropsbevidsthed drejer sig om bevidstheden om tilhørsforhold, som både er fysiske/materielle og semantiske/sociale. Kropsbevidsthed drejer sig således hverken om kropslig fysik eller om psykisk fitness, men om kontakt. Kropsbevidsthed drejer sig dels om at anerkende, at kroppen har et tilhørsforhold til forskellige niveauer i en realitet, som er hierarkisk ordnet, og dels om at sætte grænser mellem niveauerne.

Det er endvidere mit argument, at tænkningens felt er forskelligt fra kroppens felt. Når denne forskel ikke umiddelbart accepteres i vores moderne, vestlige tradition, så skyldes det enten en konventionel kritik af Descartes' dualisme, som har været dyrket af filosofferne siden Descartes (som i øvrigt aldrig har tænkt den dualisme, som traditionen tilskriver ham), eller at vi allerede i udgangspunktet har hierarkiseret forholdet mellem kroppen og tænkningen, således at vi tænker, at tænkningens felt er hegemonisk i forhold til kroppen og følelserne, og at tænkningens domæne er altomfattende.

Det er endelig mit argument, at tænkningens felt er forskellig fra det æstetiske felt, men det er på den anden side heller ikke muligt at tænke nye tanker, hvis tænkearbejdet ikke er i forhold til et æstetisk felt.

Det æstetiske felt er i overgangen mellem et objekt og dets domæne, som indebærer et skift fra en skala til en anden skala – eksempelvis fra håndens til kroppens skala. Overgangen er en slags tom scene eller liminalt rum, hvor skiftet i den semantiske indramning finder sted. Overgangen er forbundet med en vis ambivalens med hensyn til tilhørsforholdet – hører dette eller hint eksempelvis til håndens eller kroppens domæne. Vi har set, at tvetydigheden i en gestus som *añjalīpuṭa* indebærer en uafsluttet fortolkning og en



usikkerhed med hensyn til dens endegyldige betydning. En gestus er, som tidligere nævnt, en standset bevægelse, som omvender eller ombøjer den sædvanlige bevægelse, og det er ikke entydigt, om bevægelsen skal fortsættes fremad for atter at blive sædvanlig eller om den tværtimod skal vendes om og tilbage for atter at blive sædvanlig i forhold til den funktionelle orden. I skalaskiftet finder vi altså det æstetiske felt, som kiler sig ind i den semantiske orden.

I skalaskiftet finder vi de usikre zoner og æstetiske former, som peger på en mening, der ligger ud over den betydning, som er kontrolleret af domænet. Det æstetiske objekt har hverken funktionel betydning eller er behersket af en skalaorden, idet objektet er ude af proportion: en stor konstruktion som den buddhistiske *dagoba* ved Tandens Tempel i Kandy repræsenterer eksempelvis en lille ting – Buddhas tand. Det æstetiske felt er uregerligt, usikkert og uden for den sociale orden, fordi hverken fysiske standarder eller semantiske normer regerer i mellemzonen, som ikke er entydigt ordnet i forhold til kroppens skala, eller i forhold til grupper af kroppes skala på højere niveauer i hierarkiet af materielle objekter og semantiske domæner.

Mit svar på det spørgsmål, som jeg stillede indledningsvis – hvad gør betragteren i stand til at opleve et helligt moment eller et sublimt æstetisk udtryk? – er, at betragteren har en krop. Fordi betragteren ikke kun tænker, men også har en krop, og fordi betragteren ikke kun er bærer af et blik og ikke kun ser tingene med sit øje, men også har en følelsesmæssig kontakt med grænserne i hierarkiet, så kender betragteren umiddelbart de skalaforhold, som forstyrres i det hellige moment eller i det æstetiske udtryk.

Betragteren er måske fremmed over for et fremmed semantisk domæne, men betragteren kan være sikker på sin følelse af at være i kontakt med en usikker mellemzone. Betragteren kan umiddelbart føle den usikkerhed ved mellemzonen og ved skalaskiftet, som alle involverede kroppe oplever som usædvanlig. De oplever dette felt som en ikke-funktionel, æstetisk orden, som ligger ud over domænenes kontrol.

I skalaforholdet mellem kroppens skalaobjekter – f. eks. møblerne – og gruppens skala objekter („group scale objects“, jf. Brandt 1995) – f. eks. husene og bygningerne – finder vi i danske hjem den mellemzone, hvor danskerne parkerer deres æstetiske objekter. Danskerne udnytter i modsætning til de singhalesiske buddhister i Sri Lanka det tomme rum mellem møbler og huset – det vil sige væggene – som en scene for de æstetiske objekter, idet de udfylder rummet med ophængte malerier, litografier, fotografier etc. De singhalesiske buddhister i Sri Lanka udnytter ikke denne mellemzone som et æstetisk felt, men til gengæld oplever de til stadighed, at kroppens rituelle gestus åbner et felt, som ligger ud over domænenes kontrol.

## Kroppen og det rituelle offer

Det er én af ritualets funktioner at undertrykke den eksistentielle angst, som spaltningen mellem krop og viden afstedkommer – det vil sige spaltningen mellem kroppen og de sociale erfaringer som viden. I sin forelæsning ved Center for Kulturforskning, Aarhus Universitet, „Ritual Genres, Cosmologies and Generative Transformation“, argumenterede Bruce Kapferer for, at umuligheden af enheden mellem krop og viden er grundlaget for alle ritualer (jf. mit referat af forelæsningen i Østergård Andersen 1991). Mennesket må som socialt individ fornægte enheden, og derfor ekskluderes kroppen fra samfunds-

livet og fra et kognitivt niveau. Denne nødvendighed – altså spaltningen, eksklusionen af kroppen – dyrkes netop ikke af ritualerne.

Det sociale menneske ved – hvad kroppen ikke kan erfare – at det skal dø, og at kroppen er endelig og forgængelig; men igennem lidelsen erfarer mennesket denne viden, som indskrives i kroppen. Det rituelle offer er ifølge Bruce Kapferer et fundament i en rituel performance. Det er en lille, kontrolleret død, og offeret kommunikerer samfundets viden om den forgængelige krop i en erfaringsdimension, hvor denne kropslige erfaring kan transformeres.

Singhalesiske ritualer indledes med et mantra eller en recitation. Dette tolker Bruce Kapferer som en udelukkelse af talen, og han argumenterer for, at talen destrueres i det rituelle forløb, indtil talen i en afsluttende fase rekonstrueres i forlængelse af dramatiske optrin og komiske dialoger, som sætter talen på spil. Talen nedbrydes og genopstår i ritualet. Talen indgår i en offerhandling.

I *kōta hālu*-ritualet er det ikke pigens lidende krop, men talen, der ofres, og kroppens indre erfaring i forbindelse med den første menstruation objektiviseres, idet det subjektive opstår som objektivt, idet pigen føres igennem ritualet. I andre ritualer i Sri Lanka (jf. Bruce Kapferers eksempler på helbredelsesritualer) reagerer den transformerede lyd (musikken, tromningen) direkte på kroppen. Med musikken bliver den indre erfaring visuel. Den musikalske tidsdimension afleder et rum, og dansen både spatialiserer den musikalske tid og er en udvidelse af det kropslige. I dette rum lader erfaringen sig transformere og dermed den viden, som er indskrevet i kroppen. Det var Bruce Kapferers analytiske pointe i forhold til helbredelsesritualerne i Sri Lanka, at talens brug først genopdages og genoptages, efter at transformationen har fundet sted, efter at der er ofret til de berørte dæmoner og guder, og efter at patienten eventuelt har haft en trance. I denne fase af ritualet afprøves den sociale rationalitet, og i latteren forbindes kroppen med den sociale orden.

I et vellykket ritual lykkes det performereren at skabe en konsensus om, hvad der er de høje og lave niveauer i hierarkiet, og det lykkes at markere de grænser, som indebærer en følelsesmæssig kontakt med niveauerne i hierarkiet. Som regel lykkes dette, men ritualet kan af mange grunde mislykkes, og ritualet er i hvert enkelt tilfælde singulært, og det er et eksperiment med intersubjektive relationer i en dynamisk totalitet. Det er hverken tomt eller statisk eller fikserende eller repetitivt.

Kirsten Hastrup er optaget af forholdet mellem antropologi, æstetik og kunst i artiklen „Det Hellige og det Sublime“ (Hastrup 1996). Hun leder antropologien på sporet af teatrets (vel især Odinteatrets) kreativitet: „Jeg foreslår altså forsøgsvist, at kunsten, her eksemplificeret specielt ved teaterkunsten, vil bringe os nærmere det hellige end kulten. Kulten fikserer, men kunsten bevæger“ (op.cit.:11).

Kirsten Hastrups artikel rummer adskillige sublime teoretiseringer. Jeg sætter især pris på de teoretiske formuleringer vedrørende ekspressive teorier, som ikke gør krav på at repræsentere verden, snarere på at realisere dele af dens betydning (op.cit.:15).

Imidlertid mener jeg, at Kirsten Hastrups modstilling af ritualet og teatret ikke holder: „I modsætning til ritualet, som er mimetisk eller repetitivt, er teatret poetisk, det vil sige egentlig kreativ“ (op.cit.:14). Jeg vil på baggrund af nærværende artikel og min artikel fra 1993 om rituel performance og æstetik foreslå, at man opgiver denne modstilling, fordi den gentager en klassisk fordom i antropologien (og i psykologien), at ritualer er stereotype gentagelser uden egentlig kreativitet. Jeg vil tværtimod argumentere for, at



Odinteatrets æstetiske udtryk er meningsfulde, fordi ritualets kreativitet i Odinteatrets forestillinger vender tilbage som en glemt erfaring i vores tid, og at det netop er herved, at Odinteatret gør en forskel i forhold til det døde teater, som Eugenio Barba, Peter Brook og Jerzy Grotowski kritiserer for ligefrem at være livsfarligt.

Jeg er uenig i, at „ved nærmere eftersyn viser det sig imidlertid, at en del ritualer er aldeles tomme; der er ikke noget at få øje på i ritualet“ (Hastrup 1996:10). Jeg har ovenfor argumenteret for, at det er et spørgsmål om at have tålmodighed i sit analysearbejde, om at vente på at meningen melder sig og om at blive tilstrækkelig længe ved sit ritualmateriale. I min artikel fra 1993 argumenterede jeg imod, at man læser Frits Staals position inden for ritualforskningen således, at han tages til indtægt for, at han betragter ritualerne som meningsløse, selv om titlen på hans berømte essay er „The Meaninglessness of Ritual“ (1979) (Østergård Andersen 1993:18-21). Frits Staals pointe er, at ritualerne er autoreferentielle. Det vil sige, at ritualernes betydning refererer tilbage til ritualet og ikke primært til den sociale kontekst, og derfor er de relativt betydningsløse i en social betydning, for netop at være fulde af mening. Ritualer kan siges at være tomme i een orden for netop at kunne fyldes med mening i en anden orden.

Kirsten Hastrups opstilling af det sublime og det hellige gentager mit perspektiv fra „Ritual performance og æstetik. En gestus i tiden“ (Østergård Andersen 1993). Kirsten Hastrup redegør for det sublime ved et opslag i *Ordbog over det Danske Sprog*, og det er naturligt legitimt i en snæver vending at fastlægge betydningen af det sublime ved at slå ordet op i en ordbog. Men på længere sigt er det ikke muligt at gå uden om den æstetiske og filosofiske tradition i bestemmelsen af det sublime. Den filosofiske tradition fra Kant til Lyotard bør ikke betragtes som en anden faglighed end antropologien, og for en performativ antropologi lader det sig ikke gøre at lade som om Friedrich Nietzsches nihilismekritik er formuleret forgæves. Det er som om Kirsten Hastrup i forbindelse med sin påstand om teatrets kreativitet gentager nihilismen i den vestlige tradition, som Nietzsche satte sit liv ind på at gøre op med.

Kirsten Hastrup inddrager Emile Durkheim (1912) i et afsnit om „Det Hellige som kategori“ (Hastrup 1996:3-6). Det er uklart, om Kirsten Hastrup fremstiller Durkheims „metodologiske ateisme“ (op.cit.:4) for senere i artiklen at afvise den, eller om hun faktisk mener, at Durkheim har begrebet det hellige som kategori og etableret et grundlag for en videnskab om det hellige: „Det er naturligt at indlede med en kort diskussion af Durkheims begreb om det hellige, der var den første egentligt samfundsvidenskabelige fremstilling af religiøse forhold....“ (ibid.).

Frits Staals kritik af den udbredte og konventionelle distinktion mellem det sakrale og det profane (Staal 1979:8) og Staals kritik af Durkheim i *Rules Without Meaning* (Staal 1989, kap. 2 & 13b) har Kirsten Hastrup ikke indarbejdet eller taget stilling til. Jeg mener fortsat, at Marcel Mauss – og udvekslingsteorien i essayet om gaven (Mauss 1950 [1923-24]), som var mit udgangspunkt i artiklen „Ritual performance og æstetik“ (1993), er et bedre udgangspunkt for en bestemmelse af det hellige end Durkheim. Én begrundelse for at tage udgangspunkt i Marcel Mauss er, at de mange kommentarer til Marcel Mauss, f. eks. C. Lévi-Strauss' og J. Derridas kommentarer, åbner det hellige og magiske som problemfelter i stedet for at lukke det hellige og det magiske inde i videnskabelige kategorier.

## Afslutning

Artiklen er skrevet med Niels Fock i tankerne, og som en gestus over for ham vil jeg afslutningsvis vende tilbage til Per Kirkebys *Vinterbillede*. Jeg ved, at Niels Fock er optaget af forholdet mellem antropologi, æstetik og kunst, og som en anerkendelse af den betydning, Niels Fock har haft ved at introducere strukturalismen i Danmark og senere det felt, som kan betegnes som performativ antropologi,<sup>7</sup> vil jeg pege på den kreative proces, som Per Kirkebys maleri udtrykker.

Per Kirkeby siger om *Vinterbillede*, at det kan kaldes et vendepunktsbillede, og at dette maleri kommer på et tidspunkt, hvor der er et vendepunkt i Per Kirkebys liv:

Jeg tror meget, at det her billede er et, man kan kalde et vendepunktsbillede – det tidspunkt i livet hvor der indtræder et vendepunkt. ... Jeg kan godt sige, at maleriet er færdigt. Der kan komme korrektioner. Men det er færdigt, fordi det hænger dér – og jeg ligger ned. Færdig er der ikke noget, der hedder, før man er 100 procent tilfreds, og det er der ikke noget, der kan være, før jeg har set på det i lang tid, og der er det faktisk også normalt sådan, at slutningen er noget, der ligesom fader ud. I virkeligheden opgiver jeg skidtet på et tidspunkt og lader det hænge og går rundt.

En optagethed af forholdet mellem antropologi, æstetik og moderne kunst indebærer en refleksion over forskellen mellem antropologen og kunstneren – det vil sige mellem den krop, der træder i kontakt med henholdsvis det antropologiske genstandsområde og den krop, der indgår i den kunstneriske proces, som fører til et kunstværk.

Per Kirkeby siger om sin kontakt med malerier, at de bevæger ham dybt, fordi han oplever en „fortvivlet kraft“: „Jeg bliver enormt berørt over billeder. Jeg kan nærmest græde – nænsomheden, den ren fortvivlede kraft“.

Hvad er det for en „ren fortvivlet kraft“, som Per Kirkeby taler om? Jeg hører det som den fortvivlede kraft, der ligger i ikke at kunne udtrykke strukturen/meningen. Det moderne maleri er et håbløst – og i grunden umuligt – projekt i den forstand, at det er alt for vanskeligt at udtrykke strukturen. Det er så vanskeligt, at det er til at græde over, for det lader sig næsten ikke gøre – derfor den fortvivlede kraft.

På et tidspunkt må maleriet høre op. Det er færdigt, fordi strukturen har vist sig på lærredet; men færdig er der ikke noget, der hedder, fordi det indebærer, at man tror, at udtrykket kan gøres færdigt. I modsætning hertil er det betydeligt lettere for antropologen at udtrykke strukturen. Antropologen kan hente teoretiske formuleringer fra hist og pist og strikke en argumentation sammen, der viser en struktur.

Den terapeutiske proces kan siges at afbalancere det for svære/vanskelige (i maleriet) og det for lette/overfladiske (ved teoriernes mulighed). Terapeuten kan efter relativ kort tid – måske efter et par sessioner – se strukturen i det (barndoms)mønster, som er lidelsesfuldt for den voksne, som søger hjælp. Terapeuten må imidlertid vente på – nogen gange i årevis og ikke sjældent i al evighed, at det lidende menneske selv er i stand til at indse strukturen og integrere den i sit liv på en voksen måde. Men strukturen har hele tiden muligheden for at komme frem, og terapeuten kan vente på det øjeblik, hvor patienten er parat til at leve i kontakt med meningen/strukturen i sit liv og ikke længere vil acceptere at være syg og lidende. Det terapeutiske projekt er altså ikke umuligt – som i maleriet, fordi der hvert øjeblik og i forbindelse med hver eneste terapeutiske session er håbet om og muligheden for, at denne session er den sidste. Antropologens tålmodighed



i forhold til ritualets mening skal derimod ikke strækkes længere end til det tidspunkt, hvor meningen/strukturen har vist sig i analysearbejdet.

## Noter

1. De to overgangsritualer er paradoksalt nok ikke beskrevet i den etnografiske og antropologiske litteratur. Den antropologiske interesse for singhalesernes rituelle liv i Sri Lanka har været rettet mod helbredelsesritualerne, og grunden er, at disse ritualer er mere spektakulære end overgangsritualerne, og at helbredelsesritualet er interessant at studere, fordi den rituelle effekt kan aflæses i form af en helbredelse. Dertil kommer også, at den antropologiske debat – især mellem Gananath Obeyesekere og Bruce Kapferer – har være så interessant at følge, at etnograferne har fulgt de spor, som debatten har udstukket.
2. Anledningen til, at jeg deltog i dette *kōta hālu* var ganske enkelt, at jeg og min familie var inviteret til at deltage. Jeg har kendt pigens forældre siden 1982, så jeg kom for at deltage og egentlig ikke for at observere. Jeg havde senere mulighed for at supplere mine iagttagelser – og Grete Schmidt Andersens fotografering af de 10 minutter, hvor jeg og de forsamlede mænd ikke kunne deltage – med interviews med pigens forældre, med den kvinde fra vaskekassen (*redi nānda*), som stod for gennemførelsen af ritualet og med den kvindelige astrolog, som var blevet konsulteret i forbindelse med ritualet.
3. For en mere detaljeret beskrivelse af forløbet, se Østergård Andersen (1997).
4. Jeg vil ikke her fremlægge mit materiale vedrørende dæmonen *Kalukumara* – den sorte prins – fordi det både indebærer en redegørelse for singhalesisk astrologi og for dæmonverdenen generelt. Jeg nøjes med at bemærke, at alle de involverede var bevidste om, at *Kalukumara* udgjorde den største trussel mod pigen.
5. I *Vinaya*-teksternes regler for *upasampadā* nævnes 10 munke; men for at være på den sikre side med hensyn til *Simas* og *upasampadā*-ritualets renhed repræsenteres sanghaen af 20 munke. Dermed overkommer man (pragmatisk) en trussel mod ritualets renhed. Tekstens krav og bud om tilstedeværelse af 10 fuldt ordnede munke opfyldes, og tvivlsspørgsmålet om, hvorvidt dette konkrete *upasampadā*-ritual er i en direkte og ubrudt linie tilbage til Buddha Gautama, er fjernet, fordi selv om en enkelt eller to af de tilstedeværende ikke opfylder betingelserne, så er der mindst 10 fuldt ordnede munke tilstede.
6. Per Aage Brandt foreslår en liste med 10 morfologier, som har kroppen som skema: pure time (before – after), being (something – nothing), movement (from – to), verticality (up – down), deixis (here – there, now – then), distance (near – far), containment (in – out), identity (same – other), quantity (more – less), og force (can – must) (Brandt 1995:124).
7. Niels Fock har blandt andet haft den betydning for antropologien i Århus, at han i marts 1989 – sammen med Eugenio Barba – indledte en foredrags- og seminarrække i performativ antropologi, som jeg arrangerede fra 1989 til 1992 ved Aarhus Universitet, og som blev til ialt 50 foredrag.

## Litteratur

- Andersen, J. Østergård
- 1985      Buddhisme og singhalesisk folkereligion. Udveksling mellem meningsparadigmer. Religionsvidenskabeligt Tidsskrift 6.
- 1991      Ritualer: Et æstetisk laboratorium? c.f.k. Nyt 31.
- 1992      Sinhalese Buddhist Cosmology and Nature. I: Ole Bruun & Arne Kalland (eds.): Asian Perception of Nature. København: N.I.A.S.
- 1993      Ritual performance og æstetik. En gestus i tiden. I: J. Østergård Andersen (red.): Ritual & performance. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- 1995      Problems of Representation in Anthropology and Indology. The Case of the *Upasampadā* Ritual. Århus: Center for Kulturforskning.
- 1997      Antropologiske ritualteorier og performativ antropologi. I: A.-B. Gran (red.): Teater, ritual og performance i en postmoderne tilstand. T.N.T. Teaterantropologi 1. Oslo. (Under udgivelse).

- Andersen, G. Schmidt  
 1986 Kvinder og andre dæmoner. Singhalesiske kvindebilleder i myter og ritualer. Religionsvidenskabeligt Tidsskrift 8.
- 1993 Magi og performance. Magiske ritualer i Sri Lanka. I: J. Østergård Andersen (red.): Ritual & performance. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- 1997a Binding Words. Aspects of Sinhalese Sorcery Rites. I: Armin Geertz & Jeppe Sinding Jensen (eds.): The Study of Religion in Denmark: An Anthology. Århus: Aarhus Universitetsforlag. (Under udgivelse).
- 1997b Renhed og urenhed i singhalesisk folkereligion. Religionsvidenskabeligt Tidsskrift 30. (Under udgivelse).
- Brandt, P. Aage  
 1995 Morphologies of Meaning. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Cloughs, Rev. B.  
 1892 Sinhalese English Dictionary. New Delhi.
- Durkheim, E.  
 1912 Les Formes Élémentaires de la Vie Religieuse. Paris: Félix Alcan.
- Gennep, A. van,  
 1909 Les Rites de Passage. Paris.
- Hastrup, K.  
 1996 Det Hellige og det Sublime. Fra erfaring til tekst. Religionsvidenskabeligt Tidsskrift 29.
- Jargild, Jesper  
 1996 Vinterbillede. Statens Filmcentral.
- Kapferer, B.  
 1983 A Celebration of Demons. Exorcism and the Aesthetics of Healing in Sri Lanka. Bloomington: Indiana University Press.
- Lyotard, J.  
 1992 Gestus. København: Det Kgl. danske Kunstakademi.
- Mauss, M.  
 1950 [1923-24] Essai sur le Don. Forme et Raison de l'Echange dans les Sociétés archaïques. I: M. Mauss: Sociologie et Anthropologie. Paris: Presses universitaire de France.
- Staal, F.  
 1979 The Meaninglessness of Ritual. Numen 26.
- 1989 Rules Without Meaning: Ritual, Mantras and the Human Sciences. New York: Peter Lang.