

KIRSTEN HASTRUP

# TEATRETS RUM

En analyse af scenen i Shakespeares verden

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).<sup>1</sup> Tilsvarende udbryder Antonio 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).<sup>2</sup> Når Shakespeare ser verden som en scene, er der ikke tale om blot den plathed, det siden er blevet til i megen samfundsvidenskabelig diskussion om de roller, vi spiller i verden. For Shakespeare er der tale om et alvorligt kunstnerisk udsagn om datidens verdensbillede med dybe rødder i den klassiske verden, hvis teater også var til stadig inspiration for renaissancens dramatikere (jf. Yates 1987). Den klassiske indflydelse på den elizabethanske kosmologi gennemsyrrer tidens skuespil på alle områder (jf. Tillyard 1943).

Foruden den ofte gentagne, og dramatisk udnyttede, sammenligning mellem verden og teaterscenen er der også hos Shakespeare en lang række mere eller mindre åbenbare diskussioner af teatret som et særligt sted, et fristed nærmest, hvor alt kan ske. Hvis verden er en scene, er scenen også sin egen verden. Gennem en praktisering af stedet skabes et rum (jf. de Certeau 1988: 117), hvor skuespillere og publikum mødes i et globalt fællesskab af virkelig illusion. I denne artikel vil jeg analysere dette rum ved at undersøge dobbeltheden i forholdet mellem scenen og den øvrige verden. Udgangspunktet er Shakespeares teater, set som scenekunst og ikke bare litteratur, som tilfældigvis bliver læst på en scene. Det er handlingerne og aktørerne, der er i fokus, og når ordene er vigtige i den forbindelse, så er det, fordi de repræsenterer tanker i aktion, ikke fordi de er fornemme tekster. Den lære, som jeg mener, vi kan drage af Shakespeares teater rækker langt ind i vores generelle forståelse af sociale handlinger.<sup>3</sup>

## The Globe

Det er naturligt at begynde meget konkret med Shakespeares eget teater, *The Globe*, som blev bygget i London i slutningen af det sekstende århundrede. Teatret som bygning og som kunstart (gen-)opstod samtidigt; scenen og dramaet blomstrede op i kraft af hinan-

den og i en konkret historisk sammenhæng. London var ved den tid i høj grad en teatralisk by, på den måde at både byen og hoffet havde udstrakte ceremonielle selvdratiseringer (Smith, Strier and Bevington 1995). Der var en udtalt optagethed af at markere byens rum gennem ritualiserede, men sekulære praksisser, for at bevare byens særlige status og privilegier inden for kongeriget. Som det er blevet fremhævet, så er optog og årligt tilbagekomne sekulære ritualer nogle af de midler, som anvendtes i de tidlige europæiske bysamfund for at understrege grænserne for deres autoritet (Mullaney 1995:viii).

I John Stows *Survey of London* (1598) beskrives byens tvedelte autoritetsstruktur, hvor borgmester og konge har hver sit rum (Manley 1995). Det var en modsigelse, der var bygget ind i byens topografi, og det er blevet hævdet, at det populære drama i renaissanceens England var født af denne modsætning mellem et hof, der opmuntrede teatret som en videreudvikling af de populære maskeballer og optog, og som selv kommissionerede skuespil, og et bystyre, som søgte at forbyde det (Mullaney 1995:vii). De nye teaterbygninger kom til at inkorporere denne modsætning ved på én gang at placere sig uden for begge poler.

Det ældste teater i London var *The Theatre*, som blev opført i 1576 og angiveligt var det første egentlige permanente teater, der var blevet bygget i Europa siden antikken. Udenlandske rejsende til London undrede sig og drog paralleller til det klassiske Rom, hvis teatre var de nærmeste forgængere i den kollektive hukommelse, også selvom de rent arkitektonisk adskilte sig markant fra den beskedne bygning i London. Også indenlandsk drog man paralleller, men ikke udelukkende rosende, som det fremgår af en velkendt brandtale af puritaneren John Stockwood fra 1578, to år efter opførelsen af *The Theatre*:

I know not how I might with the godly learned especially more discommende the gorgeous Playing place erected in the Fieldes, than to terme it, as they please to haue it called, a Theatre, that is, euen after the manner of the olde heathenish Theatre at Rome, a shew place of all beastly and filthie matters (citeret af Yates 1987:94).

Det var med vantro, at de hellige så teatret (gen-)opstå som fast ramme om snavsede af-færer. Siden Romerrigetets fald havde teatret ikke haft fast bolig, ud over den form for teater, der udspillede sig i kirkens eget regi, og som i mange henseender holdt en form for scenekunst i live (Harris 1992:36ff). I middelalderens England, ligesom i det øvrige Europa, havde sekulære skuespil overlevet ved omrejsende grupper, der spillede og improviserede folkelige dramaer af forskellig slags. Med andre ord, det var teater, der kunne bortvises.

Det ændrede sig, åbenbart dramatisk for en del samtidige, med opførelsen af *The Theatre*, en ganske beskeden konstruktion, der var kalkeret efter de krogårde i byen, hvor en del af de nævnte trupper havde spillet. En lukket gård uden tag, omkranset af bygninger med svalegange eller gallerier i flere etager ind mod gården. Mere velhavende tilskuere kunne sidde i gallerierne, mens andre stod i gården, hvor scenen var en simpel platform. Bygherren for det nye teater var en tømrer ved navn James Burbage, som opførte det i Holliwell Liberty for at komme om ved bystyrets puritanske forbudspolitik. Da lejen af Holliwell Liberty udløb i 1597, blev teatret revet ned af myndighederne, men kun for at blive genopført syd for Themsen i en af *Bankside's Liberties*. Dette nye teater var *The Globe*, og en af aktionærene var Shakespeare, som på det tidspunkt var en af de førende skuespillere i det kompagni, der hed *Chamberlain's Men*. I årene op til århund-

redskiftet var adskillige tilsvarende teatre blevet opført i randen af London, alle i The Liberties og dermed uden for byens jurisdiktion.

Denne placering er signifikant. Som grundigt beskrevet af Mullaney (1991, 1995) var disse Liberties 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. Fra byens synsvinkel var de „bandlyste steder“, og sådanne fandtes i randen af næsten alle de hastigt voksende europæiske storbyer – som det stadig kan høres i det franske *banlieux*, som nu simpelthen betyder forstæder, men som begyndte med at være de forbandedes frirum. Hos Shakespeare finder man ofte små hentydninger til dette rums dobbelte kvaliteter, som når Rosalind i *As You Like It* (I, 1:138) beskriver sin flugt fra hoffet til The Forest of Arden som en flugt „to liberty, and not to banishment“. Teatret opstod i dette rum; hvor det i antikkens Athen og Rom havde været en integreret del af byernes selviscenesættelse, så blev det i renaissanceens London til et liminalt fænomen. Ved topografisk at blive placeret på byens tærskel kunne teatret rumme modsætningen mellem bystyrets forbudspolitik og hoffets opmuntring. Når teaterkompagnerne spillede ved hoffet, var de naturligvis også unddraget bystyrets kritiske blik, der anså teatret for at være i slægt med de bordeller, der fandtes ved siden af.

Den blomstrende produktion af skuespil, hvoraf mange er gået tabt, fordi de aldrig blev trykt, men hvoraf Shakespeares for en stor del er bevarede, må ses på baggrund af teatrets placering på tærsklen. Den sociale og kulturelle distance, som Burbage sikrede ved at placere teatret i The Liberties, var afgørende for både Marlowes og Shakespeares dramatik, fordi den tillod en kritisk distance til samfundet (Mullaney 1995:30). Det var nyt, og det tillod Shakespeare at kommentere samfundet på hidtil ukendt vis, idet han i sine stykker både kunne inkorporere og transformere sociale værdier og dyder – hvad enten de var politiske eller erotiske. Inden for byens mure og hoffets orden var det teatraliske derimod hovedsagelig en bekræftelse på gældende autoritet.

Den kritiske distance, som fandtes i The Liberties, blev somme tider til et dramatisk element i skuespillets verden; samfundets tvetydighed kommer således til fuld udfoldelse i det dualistiske verdensbillede, som findes i *A Midsummer Night's Dream*. Her bevæger handlingen sig mellem de to gensidigt afhængige og kontrasterende verdener, Theseus og Oberon, som i kort begreb kan siges at stå for henholdsvis by, fornuft, dagslys og årvågenhed på den ene side, og natur, magi, poesi, nat og drøm på den anden (jf. Williams 1995:57). Der er her tale om en bevidst leg med – og i – rummet. Skuespillet fører tilskueren ind i en kompleks verden af transformationer, ambivalenser og modstridende værdier, som udspilles mellem personer fra alle sociale kategorier, og hvor køn, alder og status er afgørende parametre for handlingen. Det er et blandt andre eksempler på, hvordan Shakespeares Globe, ganske bogstaveligt „omfattede“ hele samfundet, om end fra kritisk afstand, og transformerede den duale struktur til en tertiær ved at synliggøre og udnytte tærsklen.

Frances Yates har bragt dette argument til den yderste kosmologiske konsekvens i sin analyse af sammenhængen mellem The Globe og de klassiske kosmologier:

The Globe Theatre was a magical theatre, a cosmic theatre, a religious theatre, an actors' theatre, designed to give fullest support to the voices and gestures of the players as they enacted the drama of the life of man within the Theatre of the World. These meanings might

not have been apparent to all, but they would have been known to the initiated. His theatre would have been for Shakespeare the pattern of the universe, the idea of the Macrocosm, the world stage on which the Microcosm acted his parts. All the world's a stage (Yates 1987:189).

Dette er et ikke særligt fjernt ekko af antropologiens klassiske syn på ritualer som et kondenseret symbol for det sociale. Under alle omstændigheder gør det os opmærksom på, at Shakespeares teater var på en gang liminalt og inklusivt. Det er denne dobbelthed, der dengang som nu åbner teatrets magiske potentiale som frisætter og fortolker. Det er også det, der gør en strukturel sammenligning med overgangsritet opportun, hvad enten man anser teatret for afledt af ritualer eller ikke. Teatret er et „site of passage“ (Hastrup 1997). Med sin placering på tærsklen mellem to autoritetsstrukturer, mellem by og land, mellem orden og kaos, og med sin evne til at inkorporere begge sider af den dualistiske struktur, leverer teatret et tredje punkt i verden (Mullaney 1991:20). I dette punkt ophæves skellet mellem indenfor og udenfor, mellem den kendte og det fremmede; scenen samler trekantens ben og gør verden hel.

## Det tomme rum

I sin bog, *The Empty Space*, siger Peter Brook, som i mange år var Shakespeare instruktør i Stratford, i den første sætning: „I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all I need for an act of theatre to be engaged“ (Brook 1968:1). Pointen er, at det skal kaldes en scene, det må defineres som sådan, for at teatrets magi kan virke. Det er endnu tydeligere i et senere arbejde af Brook, hvor han siger, at to personer måske knap er tilstrækkeligt: „For there to be a development, a third person is needed for an encounter to take place. Then life takes over and it is possible to go very far“ (Brook 1993:14). Den tredje er publikum, uden hvilket forholdet mellem to spillere ikke kan være teater. Publikum er mentalt til stede fra første prøve, den permanente „anden“ eller „tredje“, og for hvis skyld man markerer og definerer en scene. Scenen skal være markeret fysisk og mentalt, fordi dramaet må være „framed“ som sådan, for at vi kan underlægge os illusionens konventioner; vi springer ikke op og forsvarer Ophelia, fordi vi ved, det bare er „play“.

Det tomme rum på samfundets tærskel giver fantasien frit løb, og det synes at have været en væsentlig kvalitet også ved renaissancens teatre. Scenen var relativt tom, der var ingen nævneværdige kulisser ud over den faste „himmel“ over scenen, som der ofte refereres til i stykkerne, og de to sidedøre samt bagtæppet, der også udnyttedes dramatisk på meget bogstavelig vis – som for eksempel da Polonius lurer bag bagtæppet i *Hamlet*. Det helt omkransede og intime 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 at sidde i mørke teatre, hvor publikum blev kiggere: gennem en usynlig „fjerde væg“ ser vi ind på de andres liv; omvendt ser skuespillerne ud i mørket og er tvunget til at kommunikere med usynlige tilskuere. I Shakespeares tid var publikum en del af livet på teatret – hvilket nu blandt andet kan gen-

opleves på det rekonstruerede Globe i London, der netop er åbnet. I øvrigt kan man også opleve, hvordan Royal Shakespeare Company i de senere år har arbejdet med meget enkle, ofte betagende smukke, scenografier. De tunge draperiers tid er forbi til fordel for de nøgne kendsgerninger.

Den nøgne scene betyder, at dramaet befandt sig mellem recitation og repræsentation, som Coleridge sagde det (jf. Styan 1994:28). Den eminente Shakespeare-instruktør og -kritiker, Granville-Barker, har meget rammende gjort opmærksom på, at sceneriet under alle omstændigheder må træde i baggrunden, hvis dramaet og personerne fængsler os. Hvis vi først begynder at fundere over kulisserne, så er det, fordi skuespillet har mistet sit greb om os (Granville-Barker 1927:xx). Den generelle pointe er, at karaktererne er vigtigere end stederne; det er handlingen, det drejer sig om, ikke handlingens fysiske rum.

Ignoring whereabouts, letting it at most transpire when it naturally will, the characters capture all attention. This is normally the great gain of the unlocalised stage; no precious words need be wasted, nor ingenuity spent, in complying with the undramatic demands of space and time; incarnation of character can be all in all (Granville-Barker 1927:xxii).

Og det er humlen i Shakespeares stykker: Handlingen rummer 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 til at „play with your fancies“, som det hedder i prologen til 3. akt af *Henry V*. Den visuelle frihed gav mulighed for en auditiv rigdom og præcision, som siden er gået delvist tabt i moderne teaterkonventioner (jf. Barton 1984:6-24).

Det auditive spil betyder, at scenen må males med ord, og det er blevet bemærket om åbningen af *Hamlet* for eksempel, at

within twenty lines time, place and mood are established; the castle battlements, midnight, dark and cold and a sense of dread immediate as the guards change and speak of the figure they have seen. Then – and it is an incompetent production that cannot communicate some of the awe and mystery of this moment – they break off the excited whispering, as, in full armour, sorrowful and silver-bearded, the majesty of buried Denmark comes slow and stately by (William 1963:35).

Det er værd at understrege her, at det netop ikke handler om mystik, men om gedigen scenekunst. Det er den, der får publikum 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 der ofte prologer, monologer eller mellemspill, alt sammen ekko af koret i antikkens stykker, der udnyttes til at kommunikere tid og rum. For eksempel begynder prologen til *Troilus and Cressida* sådan her:

In Troy, there lies the scene. From isles of Greece  
The princes orgillous, their high blood chaf'd,  
Have to the port of Athens sent their ships  
Fraught with the ministers and instruments  
Of cruel war. Sixty and nine that wore  
Their crownets regal from th' Athenian bay  
Put forth toward Phrygia; and their vow is made  
To ransack Troy, within whose strong immures

The ravish'd Helen, Menelaus' queen,  
 With wanton Paris sleeps – and that's the quarrel.  
 To Tenedos they come,  
 And the deep-drawing barks do there disgorge  
 Their war-like fraughtage. Now on Dardan plains  
 The fresh and yet unbruised Greeks do pitch  
 Their brave pavilions: Priam's six-gated city,  
 Dardan, and Tymbria, Helias, Chetas, Troien,  
 And Antenorides, with massy staples  
 And corresponsive and fulfilling bolts,  
 Sperr up the sons of Troy.  
 (*Troilus and Cressida* prologue)

Der er ingen tvivl om, hvor vi er og hvorfor, og handlingen med al dens krig og kærlighed kan begynde. Sceneriet er malet med ord, og vi oplever igennem hele stykket, hvordan dramaet knytter sig til personerne som sådan, ikke til en abstrakt fortælling. Der kunne gives utallige eksempler på dette, men lad os her nøjes med at konstatere, at for Shakespeare drejer dramaet sig om personlige valg og historier, ikke om almene værdier og moraler. Det er således karakteristisk, at næsten alle store karakterer i hans stykker er sammensatte og temmelig tvetydige; ingen er rene helte eller skurke. Hvad angår scenen som sådan, kan vi sige generelt, at Shakespeares personer bærer tid og sted med sig, efterhånden som handlingen skrider frem.

Der er mere end tid og sted i sproget, naturligvis, der er også et stærkt element af atmosfære i de ord, som flyder over scenen. Hør for eksempel Miranda, som taler til sin far i begyndelsen af *The Tempest*:

If by your art, my dearest father, you have  
 Put the wild waters in this roar, allay them.  
 The sky, it seems, would pour down stinking pitch,  
 But that the sea, mounting to th'welkin's cheek,  
 Dashes the fire out. O, I have suffered  
 With those that I saw suffer! A brave vessel,  
 Who had no doubt some noble creature in her,  
 Dash'd all to pieces! O, the cry did knock  
 Against my very heart! Poor souls, they perish'd.  
 Had I been any god of power, I would  
 Have sunk the sea within the earth or ere  
 It should the good ship so have swallow'd and  
 The fraughting souls within her.  
 (*The Tempest* I, 2:1-13)

Vi inviteres til at forestille os storm og regn, men vi introduceres også til stedets magiske kraft og til Mirandas magtesløshed over for Prospero. Sceneriet, karakteren og situationens kvalitet integreres og arbejder sammen på publikums fantasi. En verden opstår med skibet, der synker. 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. Ordene *udtrykker* ikke verden og følelserne, men *behandler* dem.

Det antropologisk interessante er, at denne praktiske indsigt kan generaliseres: Mennesker bærer altid tid og rum med sig, hvor de færdes, og ikke blot på scenen. Mennesker

er bevægelige centre for deres egen opmærksomhed over for verden, som 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 itinerarier gennem et rum, som derved defineres og omdefineres i en stadig re-orienteringsproces. Der er nogle objektive, materielle og mentale, erfaringsomstændigheder, som mennesker forholder sig til, men den historie, som de „fortæller“ gennem deres valg og deres liv, er ikke givet på forhånd. Som Shakespeares karakterer, der bruger sproget til at opdage verden og til at behandle den, bruger andre menneskelige agenter deres opmærksomhed og sprog til at „forholde“ sig til verden, ikke blot at „udtrykke“ den.

Det er denne fundamentale ontologiske indsigt, der kommer til udtryk hos Shakespeare, når han gang på gang drager paralleller mellem livet og scenen, for eksempel i Jaques' monolog, som vi fik en bid af før, og hvor vi nu skal have lidt mere:

All the world's a stage,  
And all the men and women merely players;  
They have their exits and their entrances;  
And one man in his time plays many parts,  
His acts being seven ages.  
(*As You Like It* II, 7:139-43)

Her projiceres scenen ud på verden, og den basale struktur i livet spil angives i form af aldersmønstrer, som elaboreres yderligere i teksten, fra spædbarn over modenhed til den endelige glemsel. Som skuespillerne har vi vores ind- og udgange, og i løbet af vores liv spiller vi hver især mange „roller“, eller bedre: Vi er forskellige, og forskelligt placerede, „dele“ af helheden. Her bliver begrebet „parts“ 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.

Teatret er et tomt rum, men det kan fyldes imaginativt af såvel spillere som publikum, der i fællesskab overgiver sig til illusionen – og dens konventioner. Hermed gennemlevs de muligheder, der ligger i teatret som „site of passage“. Forudsætningen er, at scenen markeres som et særligt „sted“, uden for hverdagen, hvor alt er muligt, og hvor leg bliver alvor (Brook 1993:15). Det kan være en elaboreret teaterscene, et tæppe eller blot en magisk cirkel, som afgrænses af publikum, men den må og skal være markeret som særlig, for at vi kan lade os overbevise af dens verden. For skuespillerne er det også umuligt at arbejde uden, fordi kun ved at stå på en scene kan de koncentrere deres energi og destillere de menneskelige udtryk, der skal til for at overbevise publikum om illusionens virkelighed. Det tomme rum er magisk, i klassisk maussk forstand, derved at der skabes noget *ex nihilo* (Mauss 1972:141). Ud af intet skaber skuespillerne en verden og deler den med os.

## Illusionens verden

Det er forholdet til publikum, der stiller krav om virkelighed på scenen. Det er ikke nok for skuespillerne at trække sig tilbage til deres egen fantasiverden og overgive sig til et

indre privat rum. Der skal altid kommunikeres; rummet må deles med publikum. Ellers er det ikke teater.

Aristoteles definerede tragedien som „mimesis af praksis“ eller med lidt andre ord „repræsentation af handling“ (Halliwell 1987:37). Mimesis anses ofte for at være en form for direkte spejling, en egentlig repræsentation, men som Michael Taussig har gjort opmærksom på, drejer den mimetiske handling sig nok så meget om at skabe anderledeshed, eller „the ability to mime, and mime well ... is the capacity to other“ (Taussig 1992:19). Den anderledeshed, som teatret fremstiller, er på sin vis et destillat af menneskelige handlinger, men på den anden side også en illusionær verden. Illusionen i teatret er ikke afvigelse eller løgn, fordi det foregår inden for rammerne af velkendte konventioner: vi ved, det er teater. Der er tale om et godartet bedrag, som ikke manipulerer med publikums dybeste forestillinger: „It is as if mimesis deceives my emotions without deceiving me: it provides me with an impression to which I do not assent, but which moves me as if I did“ (Woodruff 1992:93). Publikum bevæges, men ikke ud over deres egen grænser.

Kritikeren Charles Morgan har sagt, at den dramatiske kunst har en dobbelt funktion:

First to still the preoccupied mind, to empty it of triviality, to make it receptive and meditative; then to impregnate it. Illusion is the impregnating power. It is that spiritual force in dramatic art which impregnates the silences of the spectator, enabling him to imagine, to perceive, even to become, what he could not of himself become or perceive or imagine (Morgan 1958:97).

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 der i teatrets magiske fællesskab. Det synes også at være Shakespeares opfattelse:

Sometime we see a cloud that's dragonish;  
A vapour sometime like a bear or lion,  
A tower, a citadel, a pendent rock,  
A forked mountain, or blue promontory  
With trees upon't that nod unto the world  
And mock our eyes with air...  
(*Antony and Cleopatra* IV, 12:2-7)

I teatrets magiske rum, skabt gennem liminalitet og en særlig tomhed, stræber skuespillerne efter at blive, hvad de ikke er: dramatiske karakterer. For at opnå denne status må de – ud over at træde ud af hverdagen – investere sig selv i anderledesheden, overgive sig til den og blive et 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 Shakespeare skuespillere, fortælle om sin Hamlet: „In no other part have I found it so difficult to know whether I became Hamlet or Hamlet became me, for the association of an actor with such a character is an extraordinarily subtle transformation, an almost indefinable mixture of imagination and impersonation“ (Gielgud 1992:59). Dette er et eksempel på, hvordan skuespillerne i bogstaveligste forstand handler som dobbelt-agenter – i én person (jf. Hastrup 1997).

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 (Gom-



brich 1977:5). Charles Morgan har forsøgt at definere illusion på en måde, der alligevel gør den håndterlig, idet han definerer den som „suspension af form“. Skuespillet har ingen form, før stykket er slut; forestillingen er latent form, og publikum venter i spænding på den forventede fuldendelse.

This suspense of form, by which is meant the incompleteness of a known completion, is to be clearly distinguished from common suspense – suspense of plot – the ignorance of what will happen, and I would insist upon this distinction with all possible emphasis, for suspense of plot is a structural accident, and suspense of form is, as I understand it, essential to the dramatic art itself (Morgan 1958:98).

Det er afgørende: 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, dvs. skuespilleren som sådan, teksten og scenariet, 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 epistemologisk pointe, 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 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 de fremmanes for og opleves af publikum, som stedfortrædende erfaring. I evnen til at *forestille* viser teatret os, hvordan verden *er*. Som Turner har sagt det, det er „making, not faking“ (Turner 1982:88), i hvert fald hvis vi ser det fra agenternes synsvinkel.

## Handlingens teatre

I teatrets rum, foreslår jeg, ophæves altså skellet mellem illusion og virkelighed eller mellem scenen og verden, sådan som Shakespeare så det. Teatret er ikke en metafor for den verden, der ligger udenfor, den er et tredje sted, hvor metaforikkens indbyggede dobbelthed ophæves. Der er ontologisk kontinuitet mellem scenen og verden, set som handlingsteatre – eller rammer omkring social handlen. Gennem en praksis, som delvis er sproglig, skabes nye verdener, nye potentialer inden for de fysiske og epistemologiske grænser, der er til stede.

Det sociale rum, som er antropologiens kendte objekt, er et særligt rum af praktiseret fællesskab, som på sin egen måde er et handlingsteater (jf. Ardener 1989:25-7). I sprogets fravær erfarer vi en verden af kontekstuelt bestemte relationer i rummet mellem mennesker, som selv bliver til tegn i konteksten. Sproget er med til at kvalificere dette rum, men handlingsteatret som sådan er ikke-sprogligt og opstår mellem mennesker og deres fysiske omgivelser og mellem mennesker indbyrdes. De scener, vi færdes på, er måske ikke bygget af skrå brædder, men overalt er der fysiske forhold og kulturelle konventioner, som vi spiller mod eller med. Scenekunsten kræver under alle omstændigheder, at vi arbejder med vort publikums færdigheder (jf. Geertz 1983:118); der må skabes resonans, for at magien virker.

Den ontologiske kontinuitet mellem handlinger på skrå brædder og bonede gulve understreges af det forhold, at agenterne begge steder altid er i en tilblivelsesproces. Jeg har nævnt, at skuespillere på scenen søger at blive, hvad de ikke *er* for at kunne give liv til en anden verden. De er til stadighed „becoming“, ikke uligt feltarbejderen, som jeg har sagt det andetsteds (Hastrup 1995b). Denne tilstand af tilblivelse gælder enhver, vil jeg hævde med Nietzsche (1992), hvis selvbiografi, *Ecce Homo*, har undertitlen, „Hvordan man bliver, hvad man er“. Han ser ikke „becoming“ i modsætning til „being“ eller tilblivelse i modsætning til væren, selvom det oftest tænkes sådan. Der er nemlig ikke tale om, at vi gradvist bliver til dem 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 konstante forsøg på at integrere nye erfaringer med gamle (Nehamas 1985:90-191; se også Ricoeur 1992).

På den måde er hele verden en scene, og enhver scene en hel verden, hvor den enkelte handler for sig. Den dobbelthed, jeg indledte med at præsentere i forholdet mellem scenen og verden, ophæves altså til et ontologisk tredje standpunkt, hvor alle handlinger bidrager til et hele, som vi har hver vores del i. Tragedien, som i antikken fødtes i feltet mellem det episke og det poetiske (Nietzsche 1993), blev i renaissancens 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 det rum kan vi lære at blive dem, vi er.

## Noter

Denne artikel tilegnes min første læremester udi den antropologiske kunst, Niels Fock, som viste vej ind i et rum, der var uden grænser for den, der turde.

1. Alle citater fra Shakespeare stammer fra *The Alexander Text: Complete Works of William Shakespeare*, London 1994: Harper Collins (Collins Classics). Jeg følger konventionen med at angive akt, scene og linienumre.
2. Det er vigtigt at lægge mærke til det engelske ord for det, vi kalder „rolle“, nemlig „part“. Oprindeligt henviser det til den del af det trykte manuskript, som den enkelte skuespiller fik udleveret. Det var for stort et arbejde at kopiere hele stykket til alle, så man fik kun sine egne taler, og sine stikord – endog uden angivelse af, hvem der sagde dem. Skuespillerne måtte således være yderst opmærksomme på det auditive; de skulle høre, når det var deres tur. Det minder en del om det virkelige liv, hvor ingen heller ikke kender hele teksten på forhånd!
3. Det foreliggende er blot en lille del af et større arbejde, som jeg er i gang med, om „human agency“, der er vokset ud af min interesse for antropologiens erkendelsesfelt på den ene side (Hastrup 1995a), og for teatret på den anden (Hastrup 1996).

## Litteratur

- 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.
- Barton, John  
1984        *RSC in Playing Shakespeare*. London: Methuen.
- Brook, Peter  
1968        *The Empty Space*. Harmondsworth: Penguin.  
1993        *There Are No Secrets. Thoughts on Acting and Theatre*. London: Methuen.
- Certeau, Michel de  
1984        *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- Danto, Arthur C.  
1981        *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Geertz, Clifford  
1983        *Art as a Cultural System. I: Local Knowledge*. London: Basic Books.
- Gielgud, John  
1992 [1962] *Stage Directions*. London: Sceptre.
- Gombrich, E. H.  
1977 [1960] *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London: Phaidon.
- Granville-Barker, Harley  
1927        *Prefaces to Shakespeare*. London: Sidgwick and Jackson.

- Halliwell, Stephen  
1987      *The Poetics of Aristotle. Translation and Commentary.* London: Duckworth.
- Harris, John Wesley  
1992      *Medieval Theatre in Context. An Introduction.* London: Routledge.
- Hastrup, Kirsten  
1995a     *A Passage to Anthropology. Between Experience and Theory.* London: Routledge.  
1995b     *Incorporated Knowledge. I: Thomas Leabhart (ed.): Incorporated Knowledge. The Mime Journal.*  
1997     *Theatre as a Site of Passage. Some Reflections on the Magic of Acting. I: Felicia Hughes-Freeland (ed.): Ritual, Performance, Media. ASA Monographs 35.* London: Routledge (under udgivelse).
- Hastrup, Kirsten (ed.)  
1996     *The Performers' Village. Times, Theories and Techniques at ISTA.* Copenhagen: Drama.
- Manley, Lawrence  
1995     *Of Sites and Rites. I: David L. Smith, Richard Strier and David Bevington (eds.): The Theatrical City. Culture, Theatre and Politics in London, 1576-1649.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Mauss, Marcel  
1972     *A General 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 and Peter Szallibrass (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  
1993 [1872]   *The Birth Of Tragedy.* Harmondsworth: Penguin Classics.  
1992 [1888/1908]   *Ecce Homo. How One Becomes What One Is,* Harmondsworth: Penguin Classics.
- Ricoeur, Paul  
1992     *Oneself as Another.* Chicago: University of Chicago 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.
- Styan, J. L.  
1994     *Shakespeare's Stagecraft.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Taussig, Michael  
1992     *Mimesis and Alterity. A Particular History of The Senses.* London: Routledge.
- Tillyard, E. M. W.  
1990 [1943]   *The Elizabethan World Picture.* Harmondsworth: Penguin.
- Turner, Victor  
1982     *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play.* New York: PAJ.

- William, David  
1963 Hamlet in the Theatre. I: John Russel Brown and Bernard Harris (eds.): Hamlet. Stratford-upon-Avon Studies 5. London: Edward Arnold Publishers Ltd.
- Williams, Penry  
1995 Social Tensions Contained. I: David L. Smith, Richard Strier and David Bevington (eds.): The Theatrical City. Culture, Theatre and Politics in London, 1576-1649. Cambridge: Cambridge University Press.
- Woodruff, Paul  
1992 Aristotle on Mimesis. I: Amélie Oksenberg Rorty (ed.): Essays on Aristotle's Poetics. Princeton: Princeton University Press.
- Yates, Frances A.  
1987 Theatre of the World. London: RKP.

