Aalborg Universitet

Tragedie og det tragiske i amerikansk drama som oppositionel modus til de græsk-europæiske definitioner

Rendix, Mia

Publication date:
2009

Document Version
Også kaldet Forlagets PDF

Link to publication from Aalborg University

Citation for published version (APA):
Rendix, M. (2009). *Tragedie og det tragiske i amerikansk drama som oppositionel modus til de græsk-europæiske definitioner*.

General rights
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal -

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us at vbn@aub.aau.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Downloaded from vbn.aau.dk on: May 16, 2024

INDLEDNING

Afhandlingens formål er at undersøge og formalisere et begreb om tragedie og det tragiske i amerikansk dramatik som et klart og væsensforskelligt alternativ til de kanoniserede definitioner i europæisk kontekst. Der findes et utal af bøger, hvor ordene "American" og "tragedy" kædes sammen, men det er alle historiske værker, der anvender begrebet "tragedy" i forbindelse med historisk-faktuelle begivenheder, perioder eller personer – her kan nævnes så forskellige nyere bøger som *American Tragedy: Kennedy, Johnson, and the Origins of the Vietnam War* (2000) af David Kaiser og Joseph J. Ellis' *American Creation – Triumphs and Tragedies at the Founding of the Republic* fra 2007. Ovenstående anvendelse af ordet beskriver desuden "tragedy" som rent negativt valoriseret i en historisk-real kontekst.

Ser vi nærmere på tragedie og tragik i deres oprindelige betydning som litterær teatergenre og filosofisk-æstetisk begreb, er det tilsvarende ikke svært at finde bøger, der analyserer amerikanske dramatikere fra tiden omkring borgerkrigen og frem til årtusindeskiftet. Jeg nævner i flæng nyere eksempler: *The Theme of Tragic Loneliness in Modern American Drama* fra 1960 af Winifred Dusenbury, *Black Dionysos: Greek Tragedy and the Afro-American Theatre* af Kevin J. Wetmore fra 2003 og *Greek Tragedy on the American Stage: Ancient Drama in the Commercial Theatre* af Karelisa V. Hartigan (1995). Men de litterære undersøgelser bruger genrebetegnelsen og den filosofiske modus på en måde, der udspringer af den europæiske tradition, ligesom tragedien og tragikken igen forstås som værende lig negativt-destruktive begreber.

Fælles for disse (og de andre i samme genre) er nemlig applikationen af de græske termer eller europæiske diskussioner af tragedien og tragikken på det amerikanske drama. Konklusionerne er endvidere lidet anvendelige for nærværende arbejde, idet alle af undertegnede læste værker på forskellig vis kommer frem til nogenlunde samme konklusion: Der findes ikke et begreb der dækker tragedieformen og tragikken som form eller modus i amerikansk dramatik, med mindre der er tale om udtryk for tilpassede udgaver af f.eks. en hegeliansk, nietzschiansk eller såkaldt "moderne" tragedie om meningsløshed. Arven fra den gamle verden er svær at begrave. I forlængelse af at være stavnsbundet til de aristoteliske termer er det derfor også minimalt, hvad der

findes af typologiseringer, formaliseringer eller udtænkning af konkrete tekstlige karaktertræk, strukturkendetegn og markører, der tegner tragedien og det tragiske i amerikansk regi. Det forudsættes alt for ofte, at læseren er bekendt med de mange græsk-europæiske definitioner, ligesom forskerne alt for ofte betegner det tragiske som noget udelukkende sørgeligt eller trist – det aristoteliske fald. Så kvantiteten af tragedie- og tragikdiskussioner står ikke altid mål med kvaliteten i form af begrebsnøjagtighed og -skelnen.

De eneste to værker med det specifikke ærinde at formalisere en amerikansk tragedie og tragik, der lader sig finde, er Harold P. Simonsons *The Closed Frontier: Studies in American Tragedy* fra 1970 og Dan Vogels *The Three Masks of American Tragedy* fra 1974. Simonson er litteraturhistoriker og destillerer sit begrebsapparat ud fra historikeren Frederick Jackson Turners berømte teori om "the frontier" kun som mødested for en amerikansk mythos. Men Simonson eksemplificerer dels sine ellers glimrende pointer i tre amerikanske romaner af Mark Twain, Ole Rölvaag og Nathanael West, dels diskuterer han "the frontier" som tematisk tragik og ikke særegen tragedieform. Simonsons ærinde er derfor ikke en påpegning af en specifik amerikansk dramatypologi, hvorfor hans studie ikke er brugbart i nærværende arbejde. Det tætteste, vi kommer på forsøget på at udrede en amerikansk tragedie og tragik er Vogels studie fire år efter Simonsons ditto. Litteraten Vogels bog promoveres med det specifikke mål at definere "American tragedy as a genre itself" (Vogel 1974: The Front Flap), men heller ikke Vogel undgår at hænge fast i den græsk-europæiske arv. Forsideillustrationen er en tredelt græsk maske, en af de tre prototyper på amerikansk tragediehelte er i flg. Vogel Kong Ødipus, og Vogel begrænser sig ikke til dramaet alene, men analyserer alle tre storgenrer: Epik, lyrik og dramatik i en – lig Simonson – rent tematisk undersøgelse.

Arbejdets præmis og grundlæggende tese lyder derfor som følger: Afhandlingens spørgsmål gælder, om det er muligt at finde frem til en særlig amerikansk tragedieform og tragisk modus. De amerikanske dramaer kan anskues som artikulationer af en anden tradition end den europæiske, og denne tradition bygger på den bibelske apokalypse fra Johannes' Åbenbaring. Jeg finder her en form og modus, der kan applikeres særskilt på den amerikanske dramatik, og jeg går nye veje i min forståelse og anvendelse af apokalyptikken, som vil blive skitseret i det følgende.

Der er skrevet en stor mængde litteratur om apokalypsen og tematiseringen af denne i amerikansk litteratur, men primært centreret i epikken. Første reelle udgivelse er John R. Mays *Toward a New Earth: Apocalypse in the American Novel* fra 1972, der undersøger værker af bl.a. Nathaniel Hawthorne, Mark Twain og John Barth. May, som er katolsk præst, er åben i sin tilgang til teksterne og en glimrende tekstanalytiker.

Efter May følger David Ketterer, der udgav sin *New Worlds for Old. The Apocalyptic Imagination, Science Fiction, and American Literature* i 1974. Ud fra Northrop Fryes og William Blakes apokalyptiske hermeneutik skitseres en vision om amerikansk litteratur, der er ganske læseværdig. Eneste anke kan være, at Ketterer med sin distinktion mellem mørke og lyse apokalypsevisioner formår at inddrage så at sige alle amerikanske forfattere, hvilket udvander begrebsdefinitionen fuldstændigt.

Den alsidige forfatter og Princetons litteraturprofessor Joyce Carol Oates publicerer i 1979 den spændende *New Heaven, New Earth*, der anskuer såvel europæiske som amerikanske forfatteres apokalyptiske værker som rent æstetisk-poetiske strategier i en universel og repetitiv hævdelse af "the Sanctity of the Earth". Oates er mere interesseret i en kosmisk fællesnævner end en amerikansk exceptionalisme og er derfor ikke eksponent for forestillingen om et særligt amerikansk begreb for tragedie og det tragiske.

Lois Parkinson Zamoras antologi, *The Apocalyptic Vision in America* fra 1982 gør på den ene side polariteten mellem utopi og dystopi til kriteriet på om den litterære episke tekst er apokalyptisk, og Zamora er dermed mere præcis i sin begrebsdefinition end f.eks. Ketterer. På den anden side prioriterer Zamora ikke det dialektiske forhold mellem dystopien og utopien, som jeg finder apokalypsen defineret ud fra. Problemet er endvidere, at hun også anvender latinamerikansk litteratur som eksempel på litterære amerikanske apokalypser; en region der opererer med ganske andre karakteristika og strukturer end de nordamerikanske, hvorved jeg ikke finder begrebsapparatet præcist nok.

En vis forceret teoretisering er at finde i Zbigniew Lewickis *The Bang and the Whimper. Apocalypse and Entropy in American Literature* (1984). Værket anvender termodynamikkens begreber som moderne metafor for apokalypsen med vægt på postmoderne forfattere som Thomas Pynchon, Susan Sontag og John Updike.

Men Lewicki har svært ved at kombinere de religiøse, fysiske og æstetiske teorier, samtidig med at han udelukkende opfatter entropien som en postmoderne metafor.

Det for undertegnede til dato mest inspirerende studie er fra 1985, David Robinsons *American Apocalypses. The Image of the End of the World in American Literature.* Ud fra en dekonstruktivistisk vinklet analyse artikulerer Robinson dog den lidt forudsigelige pointe, at der reelt er tale om ironiske anti-apokalypser, der grundlæggende set opløser apokalypsen som samlende helhedsbegreb. Som formuleret tidligere ønsker jeg derimod at præsentere en autoritativ begrebsliggørelse af tragedie og det tragiske i amerikansk regi.

Afsluttende kan jeg nævne en række mere historisk funderede værker, som dog kun indirekte anvender apokalypsebegrebet eller –retorikken som den store fællesnævner. Her tænker jeg først og fremmest på *Errand into the Wilderness* (1956) af kulturkritikeren og puritanisme-forskningens grundlægger, Perry Miller; *The American Jeremiad* (1978) af Millers arvtager, canadieren Sacvan Bercovitch; *The Real American Dream: A Meditation on Hope* (1999) af Andrew Delbanco og senest politologen James Morones *Hellfire Nation: The Politics of Sin in American History* (2003).

Forskelle og ligheder til trods i de nævnte værker fremstår min primære anke mod disse ellers perspektivrige og grundige analyser som todelt: Først og fremmest, at de primært beskæftiger sig med undergangsritualet i apokalypsen og dermed nedtoner apokalypsens mindst lige så vigtige aspekt, nemlig regenerationen og genopstandelsen. Jeg adskiller mig derved fra den hidtidige apokalypsetradition ved at fastholde regenerationsaspektet som primær betydningsmarkør. For det andet applikerer de nævnte værker lidt hurtigt apokalypsetermen som udelukkende tematisk eller konkluderende motiv uden synderligt at begrebsliggøre den apokalyptiske modus og dens særegne tekstlige kendetegn og markører, der foregriber kulminationen. I mit arbejde søger jeg derfor at gå i dybden med de tekstlige kendetegn og elementer, der undervejs skaber den særegne apokalyptiske diskurs, og som hidtil ikke er blevet undersøgt. Afhandlingen arbejder derfor hen imod at fremanalysere de tekstkarakteristika, der driver apokalypsen fremad.

Dette bringer mig altså frem til følgende to forhold, som mit arbejde vil tage sit

udgangspunkt i og afsæt fra: For det første er der - mig bekendt - endnu ikke skrevet om en særskilt amerikansk tragedie og tragik som unik teatral typologi og æstetisk-ideologisk vision. For det andet lyder tesen, at den bibelske apokalypse kan anvendes som særskilt genrestudie i formaliseringen og tematiseringen af en amerikansk tragedie og tragik. Disse to litterære undersøgelsesforhold indskriver sig imidlertid i en større idéhistorisk ramme, idet min insisteren på en særskilt amerikansk tragedie og tragik må ses i forlængelse af den evigt verserende diskussion om "American Exceptionalism", som siden den franske aristokrat Alexis de Tocquevilles benævnelse af termen "l'exceptionalisme Américain" i sit tobindsværk *De la démocratie en Amérique* fra 1835-40. Tocquevilles teori har fyldt meget i forsøget på at forstå og analysere amerikansk historie, ideologi og kultur. Fortalerne for exceptionalismen fastholder, at den amerikanske nation er grundlæggende anderledes og derfor må forstås anderledes, hvad enten det er positivt eller negativt, mens kritikerne anskuer exceptionalismen som ideologisk undertrykkende eller sågar fascistisk. Jeg har ikke i sinde at gå ind i de til tider stærkt ophedede meningsudvekslinger, der oftest handler om pro eller contra Amerika. I stedet handler mit arbejde basalt set om at undersøge og påpege forskellige strukturer og gentagelsesmønstre i udvalgte litterære tekster uden at værdidømme. Grunden til de aggressive toner er, at exceptionalisme-termen ofte implicerer et "bedre end", og den patriotiske retorik opildner stærke reaktioner. Jeg vil gerne understrege, at jeg tilslutter mig forestillingen om et exceptionelt Amerika, men ikke i den patriotiske version.

Ovenstående leder mig hen til de teoretiske overvejelser, som afhandlingen er skrevet ud fra og i forlængelse af. Jeg er litteraturvidenskabelig skolet og ikke teatervidenskabelig eller dramaturgisk ditto. Dette sætter naturligt nogle præmisser for min teksttilgang og –analyser. Primærteksterne er dramatiske tekster, men qua min baggrund og min teses fokus vil jeg ikke beskæftige mig med dramaernes sceniske elementer, opsætningsmuligheder og dramaturgi udover indledende introduktioner til grækernes amfiteater og amerikanernes teatralt inspirerede kirkerum. I centrum for mit arbejde står de litterære næranalyser i et komparativt skær, idet jeg anskuer dramaet som regulær tekst. Mere specifikt skriver jeg ud fra en poststrukturalistisk og dekonstruktivistisk inspireret undersøgelsesstrategi, der søger at indkredse teksternes indbyrdes betydningsdannelser, de binære men altid valoriserede oppositioner og relationer

samt teksternes/sprogets immanente ideologiske strukturer og meningspotentialer. Som det er tilfældet for alle andre teorier findes der diverse mere eller mindre fundamentalistiske underskoler eller fraktioner inden for hver teoretisk retning, og det er vitalt for mig at markere mit ståsted. Jeg finder den poststrukturalistiske og dekonstruktive analysemetode særlig frugtbar i påpegningen og dissekeringen af sproget som ideologi, hierarki og magtdiskurs. Umiddelbart skulle man synes, at en sådan destabiliserende eller decentraliserende struktur- og motivnedbrydende tilgang til dramaerne udelukker afhandlingens tese om en samlet tragedie og tragik i amerikansk artikulation. Men som analyserne vil vise, agter jeg at anvende mit teoretiske ståsted som et stærkt opbyggeligt og helhedsbevarende læseredskab i påpegningen af den særskilte amerikanske tragedie og tragik. En dogmatisk dekonstruktion resulterer for undertegnede oftest i en art menings- og betydningsnihilisme, der i nærværende sammenhæng ikke fremstår frugtbar. Jeg ønsker primært at inddrage det dekonstruktivistiske perspektiv i mit afrundende kapitel for at indkredse og påpege de tekstlige fravær-nærværs-konstellationer, som artikulerer en særlig amerikansk-tragisk ideologi.

Via de poststrukturalistiske præmisser etablerer jeg enhedstanken om den apokalyptiske tragedie og tragik og breder ydermere perspektivet ud ved at indlæse en kontekstualisering i forståelsen af dramaerne. Det er kendetegnende for den poststrukturalistiske tekststrategi, at man er villig til at anvende en multifaceteret fortolkningsundersøgelse, der rækker ud over teksten og forfatteren – selvom de eksterne faktorer umiddelbart kan være i konflikt med hinanden. Dette ses i min kombination af litterært-æstetiske teorier og begreber med såvel religionsvidenskabelige, sociologiske og teologiske ditto. Jeg ønsker netop ikke at lukke min undersøgelse hermetisk omkring et autonomt værkbegreb, men påpege en sammenhæng mellem tekst og kontekst. På trods af at den kontekstualiserende tilgang kan være skyld i en alt for ensidig funktionalisme eller analogitænkning, anskuer jeg ikke tragedien og tragikken som isolerede tekstelementer, men som en form og en modus, der skal ses i sammenhæng med den amerikanske religion, historie, ideologi og kultur; som en diskussion, der transcenderer tid og rum. I modsætning til strukturalisterne, der bekender sig til en deskriptiv-synkron-horisontal metode, er jeg mere inspireret af den poststrukturalistiske fokusering på det historiske og ekstratekstlige aspekt,

hvor man undersøger hvorledes æstetiske og kulturelle begreber og tekster danner betydning over tid og fortolkes af nutidige læsere. Således er afhandlingen også diakront-vertikalt struktureret, idet jeg bevæger mig kronologisk frem fra det 5. århundredes græske Athen og helt op til Tony Kushners *Angels in America* fra starten af 1990'erne. Prioriteringen af den diakrone undersøgelse frem for den synkront-horisontale er dels et produkt af tesen om et ekstrahistorisk tragedie- og tragikbegreb over tid, dels et ønske om at brede mig over en længere tidsperiode end en enkelt undersøgelse af f.eks. amerikansk dramatik efter Borgerkrigen eller i Efterkrigstiden.

Det skal afrundingsvist understreges, at jeg med centreringen af mit apokalyptiske tragedie- og tragikfokus logisk fravælger visse andre perspektiver og tilgange. Her tænker jeg f.eks. på det kønspolitiske islæt i form af en evt. påpegning af en dominerende maskulin eller feminin tragik og amerikansk "essens". Ligeledes prioriterer jeg ikke de sproglige-grammatiske-lingvistiske pointer i min tragedieform og tragikmodus, som andre læsere ville belyse. Disse ligger uden for afhandlingens område, sigte og tilgang.

AFHANDLINGENS OPBYGNING

Dermed er vi nået til afhandlingens konkrete opbygning. Overordnet set er den inddelt i seks store kapitler. Efter indledningen følger præmissen for hele projektet: DEN GRÆSK-EUROPÆISKE TRAGEDIE- OG TRAGIKMODUS, hvor jeg i fire underkapitler skitserer hvorledes den græske tragedie og det græske teaterrum etableredes i det 5. århundredes Athen. Herefter fremlægges mine primære teorier og definitioner af tragedie og tragik, fra Aristoteles og G.W.F. Hegel til Søren Kierkegaard og Friedrich Nietzsche. Afslutningsvis giver jeg et vue over det tyvende århundredes forskningstradition. Man kunne argumentere for inddragelsen af andre filosoffer som f.eks. de tyske idealister Johan Wolfgang Goethe og Friedrich Schillers overvejelser, ligesom tragedieforskningen er et omfattende korpus. Men jeg har fundet, at mine udvalgte filosoffer har haft den

største og kanoniserede indflydelse på tragedie- og tragiktraditionen. Helt overordnet skal det understreges, at jeg i kapitlet ikke tilstræber originale og nye blikke på de græsk-europæiske definitioner og typologiseringer, eftersom det er den amerikanske og ikke den europæiske tragedieform og tragikmodus, der er arbejdets primære perspektiv. I mine præsentationer af den europæiske tradition støtter jeg mig til allerede etablerede værker og arbejder, eftersom formålet med hele præsentationen af den såkaldte gamle verdens tragedie- og tragikkanon er et historisk afsæt: en præmis for at kunne udlede den oppositionelle begrebsliggørelse af den amerikanske tragedie og dens tragik. Her vil jeg anføre, hvilke værker, der har inspireret mig mest.

Jeg vil fremhæve to studier, der inden for omkring 30 år og i hver sin ende af tidsspektret har været toneangivende indenfor den internationale og nationale forskning. I den europæiske tragedietradition står franske Jean-Pierre Vernant og Pierre Vidal-Nauquet med den autoritative *Mythe et tragédie en grèce ancienne* som et konstant omdrejningspunkt siden udgivelsen i 1972. Vernant og Vidal-Nauquet er religionshistorikere, og deres forskning poststrukturalistisk i udgangspunktet. De formår på imponerende og inspirerende vis at undersøge tragediens relation til de intellektuelle, politiske, æstetiske og socio-økonomiske forhold, der var gældende i det 5. århundredes Athen. Samtidig diskuterer de den græske tragedies artikulation af det tragiske i en eksistentiel-ontologisk ramme ud fra poststrukturalismens ideologiske undersøgelsesstrategi. Eneste anke at anføre kan være, at Vernant og Vidal-Nauquet i højere grad, qua deres strukturalistiske baggrund, behandler de deskriptive-synkrone relationer mere end de diakrone ditto. Dette imødegår den anden og nyere dansk tragedieforsker, litteraten og teaterforskeren Maj Skibstrup, hvis afhandling, *At lære gennem lidelsen: Den græske tragedies forhold til det 5. århundredes demokrati* fra 2004, omvendt orienterer sig ud fra de diakrone relationer og kombinerer de filologiske og filosofiske diskussioner med både detaljerede og perspektivrige analyser. Vernants og Skibstrups grundlæggende forskellige opfattelser af tragedie og det tragiske i den græske antik er af helt afgørende betydning, og deres centrale uenighed er det afsluttende omdrejningspunkt for dels min skitsering af den græske tragedie, dels min egen tilgang til den amerikanske tragedie og tragik. Jeg har således ladet mig inspirere af Vernants poststrukturalistiske læsestrategi og Skibstrups litterære-historiske analysemetode og -ramme samt genrestudie.

Endelig vil jeg nævne Michelle Gellrichs *Tragedy and Theory: The Problem of Conflict since Aristotle* fra 1988, der er skrevet ud fra en dekonstruktivistisk tilgang. Det er ikke så meget den ofte sete dekonstruktive nihilisme som Gellrichs stædige insisteren på, at tragedie og tragik – som alle andre teorier - ultimativt er og bliver en eksplicit eller implicit ideologi, der konstant søger at undgå, omgå og negere de ideologiske konflikter, som tragedien behandler og praktiserer for at udglatte eventuel moralsk opstand og etisk relativisme.

Herefter starter andet kapitel: II. DEN AMERIKANSKE TRAGEDIE OG TRAGIKS TOPOLOGI. Jeg fremlægger anticiperingen af apokalypsen i de fire store profetbøger og dernæst Johannes' Åbenbaring for at destillere mit grundlæggende analyseapparat, hvor jeg udleder fem basale karakteristika, som jeg hævder strukturerer og styrer den apokalyptisk ladede tragedie og tragik: Det guddommeligt udvalgte individ, den guddommelige mission, det prædeterminerede og irreversible plotforløb, de anticipatoriske tekstmarkører, der løbende varsler apokalyptikkens udfoldelse, og endelig den apokalyptiske monumentale kulmination i form af den dialektiske destruktion og rekonstruktion med det vigtige og momentant nulstillende grænsepunkt imellem. Disse stramt komponerede apokalyptiske kernemarkører kædes sammen med den jødisk-amerikanske kobling af det individuelle og kollektive salighedshåb, og afrundingsvis indlæser jeg Mircea Eliades traditionelle mytebegreb som grundmythos for den amerikanske tragedie og tragik. Her skal det understreges, at jeg med Eliades myteteori ikke lægger op til en elaboreret diskussion af myteforskningens tradition. Jeg prioriterer fokuseringen på mytens almene sandhedsværdi og bevæger mig derfor ikke ind i mere nutidige myteovervejelser. Northrop Fryes mytiske bibelteori anvendes ikke, idet han anskuer bibelen som en komediemyte, ligesom Paul Ricoeurs teori ligeledes ikke kan applikeres, idet han anskuer myten som en betydning-i-sig-selv, altså myten som autonom størrelse. C.G. Jungs psykologiserende intention fravælges tilsvarende, og Michael Bells mytediskussion er en udelukkende postmoderne kortlægning af mytens flertydige og ofte modsigende sandheder.

Efter min fastlæggelse af apokalypsen som tekstanalytisk redskab åbner jeg op for det større kontekstuelle perspektiv i det tredje kapitel DEN AMERIKANSKE DRØMS APOKALYPTISKE STRUKTUR. Her er intentionen at læse den ellers grundigt belyste amerikanske drøm med et nyt blik: den latente artikulering af en

teatral og iscenesættende apokalyptisk tragik. Drømmens fire dimensioner, den religiøse, den politiske, den filosofiske og den æstetiske udtrykker alle en immanent tragediestruktur og tragikretorik, der er apokalypsens varemærke.

Fjerde kapitels titel lyder DET AMERIKANSKE TEATERS HISTORIE, hvor jeg i tre underkapitler agter at præsentere en hidtil underbelyst forståelse af den amerikanske dramatiks grundlæggelse og udvikling. Min tese lyder, at man kan læse det amerikanske teaters progression som en apokalypse med en degeneration og en regeneration, og at teaterkritikken i Amerika grundlæggende altid har søgt efter og savnet en artikulation af en særlig amerikansk tragedie, der mere end nogen anden litterær genre kan udtrykke den amerikansk-apokalyptiske selvforståelse.

Så følger afhandlingens længste kapitel: LITTERÆRE ANALYSER, der skal bevise de indledende begrebsafklaringer og den kontekstualiserende vinkel. Jeg har udvalgt fire amerikanske dramatikere, som jeg har fundet repræsentative for udviklingen i amerikansk dramatik fra dets grundlæggelse og frem til i dag: I EN TIDLIG TRAGISK-APOKALYPTISK DISKURS analyserer jeg Robert Rogers' *Ponteach, or The American Savages: A Tragedy* fra 1766 og George Aikens *Uncle Tom's Cabin, or Life among the Lowly: A Domestic Drama in Six Acts* fra 1852. Dernæst undersøger jeg i DEN APOKALYPTISKE TRAGIKS KULMINATION Eugene O' Neills *Lazarus Laughed* fra 1925 og *Mourning Becomes Electra* fra 1931 og endelig fremlægger jeg i DEN POST-APOKALYPTISKE TRAGIK Tony Kushners todelte *Angels in America: Millennium Approaches* og *Perestroika* fra hhv. 1992 og 1993. Den opmærksomme læser vil notere sig, at alle fire dramatikere er mænd, og dette skyldes først og fremmest, at kvindelige dramatikere op til det tyvende århundrede er et yderst sjældent syn. Jeg kunne f.eks. have valgt at undersøge Joyce Carol Oates' teaterstykker som alternativ til Kushner, men i kraft af den monumentale indflydelse Kushners drama fik på amerikansk teater, valgte jeg ham. Man kunne tilsvarende indvende, at jeg i selektionen af de fire mandlige dramatikere umiddelbart har valgt WASP-repræsentanter og dermed overser de mange andre og mindre befolkningsgrupper i Amerika. Men Rogers var militærgeneral og døde i armod, vanære og glemsel, ligesom Aikens nok var skuespiller og tegneserieforfatter, men i begge tilfælde ikke særlig succesfuld, og også han levede ikke just et privilegeret liv. Eugene O' Neill er kanoniseret som amerikansk teaters store frelser, og han er derfor uomgængelig i enhver søgen

efter at definere træk ved amerikansk dramatik. Men jeg håber at kunne bidrage med en ny vinkel på den ellers omfattende O' Neill-forskning ved at pointere de apokalyptiske tragedie- og tragiktræk i O' Neills værker. Tilsvarende vil der også være nogle, der studser over fraværet af afro-amerikansk dramatik eller et såkaldt etnisk-farvet amerikansk teater, der især har floreret i de senere årtier både på Broadway og Off-Broadway og Off-Off-Broadway. Men jeg finder alligevel, at Tony Kushner med sin åbent erklærede homoseksualitet og kønspolitiske tema i sine dramaer er en ganske god repræsentant for marginaliserede segmenter. Og en af mine pointer er netop også, at selv hos en minoritet som de homoseksuelle trives og håbes der på den amerikanske apokalyptiks tragedieudfoldelse og – renselse. Dette kan endvidere også ses hos det aktuelle stjerneskud på amerikansk undergrundsteaters himmel, den voldsomt populære latin-amerikanskfødte Stephen Adly Guirgis, hvis blanding af street-talk, identitetspolitisk agenda, massekulturelle symboler og produkter med bibelske myter og amerikansk historier (f.eks. i *The Last Days of Judas Iscariot* fra 2005) stadig sværmer for den apokalyptiske tragedieform og tragikmodus.

Afhandlingen afrundes med det samlende kapitel TRAGEDIE OG TRAGIK I AMERIKANSK DRAMA, hvor jeg først aktualiserer de mere overordnede problematiseringer af tragediebegrebet i form af anklager om exceptionalisme, essentialisme og universalisme. Herefter opsummeres, hvor præcis jeg mener den amerikanske tragedie og tragik adskiller sig fra den europæiske tradition. Først ses hvorledes den amerikanske tragedie opprioriterer den tragiske helt som primær betydningsmarkør i modsætning til den græsk-aristoteliske helt, og for det andet adskiller amerikanerne sig fra Den gamle Verdens idéer ved at lade myten tolke og styre dramaet og ikke omvendt. Dernæst konkretiserer jeg hvorledes de græsk-europæiske definitioner og kernen i deres forståelser af tragedien og tragikken gør det muligt at koncentrere min tese om den amerikanske tragedie og tragik som et processuelt-organisk møde mellem det vertikale og det horisontale i et kristent-soteriologisk perspektiv. Jeg fører disse pointer videre over i en bestemmelse af den amerikanske tragedie og tragik som en fravær-nærvær-tese, der behandler tragediegenren og tragiktypologien som den apokalyptiske kulminations destruktion, nulstilling og rekonstruktion i form af den teologiske parusia-problemdiskussion, den sociologisk funderede afvigelsesteori og den religionsvidenskabelige teori om kognitiv dissonans – alt

sammen i et poststrukturalistisk og dekonstruktivistisk lys inspireret af Jacques Derridas forståelse af fravær-nærnær. Dette er som før nævnt ikke anvendt med henblik på at atomisere den apokalyptiske tragedieform og tragikmodus. I stedet bidrager min læsning med påpegelsen og fastholdelsen af tragedie og det tragiske som unik form og typologi i amerikansk regi. Endelig påviser jeg hvorledes den amerikanske tragedie og tragik artikulerer en definitiv anderledes opfattelse af tragediens moralsk-didaktiske funktion via dens alternativer til de aristoteliske kernebegreber hamarthia og katharsis.

I. DEN GRÆSK-EUROPÆISKE TRAGEDIE

DEN GRÆSKE TRAGEDIE OG DET GRÆSKE TEATERRUM

Nærværende arbejde er som sagt baseret på en søgen efter en særskilt amerikansk forestilling og begrebsliggørelse af tragedie og det tragiske. Men før vi når så langt, vil jeg kort skitsere, hvorledes de to væsensforskellige begreber opstod i Europa, nærmere bestemt den græske antik, og hvorledes fascinationen af tragedien som form og det tragiske som unikt filosofisk erkendelsesrum udvikler sig. Formålet med dette indledende afsnit er ikke at kaste nyt lys over eller afdække hidtil usete sammenhænge i typologiseringen af tragedie og det tragiske i europæisk sammenhæng men tværtimod at skabe et kanoniseret overblik over den græske tragedies opståen i samspil med udviklingen af den græske polis i det 5. århundrede. Som også nævnt i indledningen vil det ikke være frugtbart slavisk at sammenligne de græske tragediers originaltekster og deres artikulation af en tragik med de amerikanske dramaer. I stedet koncentrerer jeg mig om følgende tre overordnede aspekter: 1) Digtningens rolle og brug af myten i samspil med den lighedsorienterede ideologi om en egalitært struktureret polis, 2) tragedieteatrets rum og 3) tragediens funktion som dramaets mytefortolkning. Jeg støtter mig især til den franske (post)strukturalist og religionsthistoriker Jean-Pierre Vernants studier og litteraten og teaterhistorikeren Maj Skibstrups ditto og fokuserer tillige på den helt afgørende forskel i de to tilgange og teser om tragediens funktion.

Etymologisk set stammer ordet ”tragedie” fra det græske ”tragoidia”, der er en todeling af”tragos” for ”ged” og ”aeidein” for ”sang” - altså en ”gedesang”. Ordet knyttes til det græske Athen, der i forlængelse af byens militære, økonomiske og kulturelle storhedstid grundlagde den vestlige verdens dramatradition fra omkring 550 f.kr. Kunsten havde en særdeles signifikant rolle i det athenske demokrati, hvadenten det var religiøst, politisk eller filosofisk. Som Maj Skibstrup fremhæver, var den enkelte atheners forhold til og interaktion med de kunstneriske og kulturelle institioner en del af det civile liv:

> Det politiske fællesskab i polis-konstruktionen – og især som det senere udfoldede sig i Athens demokrati – gjorde deltagelsen i de fælles politiske, kulturelle og religiøse

> institutioner til den vigtigste dimension i borgerens liv. Det var i højere grad deltagelsen i det offentlige liv, der gav borgeren mening med sin tilværelse, gav ham sin selvforståelse og fik ham til at præstere sit bedste – end hans private dispositioner og arbejde. (Skibstrup 2004: p. 52)

Det civile liv sammenvævedes med polis og skabte en dialektisk samhørighed i bestræbelserne på at udfolde et gennemført lighedsideal og en kollektiv forestillingsverden. Igen med Maj Skibstrups ord:

> I det 5. århundrede – hvor tragedien udfoldede sig – opfattede mennesket ikke sig selv som et individ, men som del af et fællesskab. Til forskel fra den menneskeopfattelse som udvikler sig med den liberale menneskerettig-hedstradition fra 1776 betragtede den antikke borger ikke den personlige frihed til at forfølge egne mål og interesser som forudsætningen for hans liv og selvopfattelse. Det var ikke friheden men ligheden, der dannede grundlag for hans selvudfoldelse. Den antikke borger opnåede selvbevidsthed ved at konkurrere på lige fod indenfor et kampfællesskab – ved at yde sit bedste for fællesskabet og ved at deltage på lige fod i forvaltningen af de fælles anliggender. (Skibstrup 2004: p. 52)

Denne forestilling om det perfekte kollektiv udviklede dog tilsvarende en art elite eller eksklusivitet, der udelukkede marginaliserede grupper af begge køn fra at deltage i fællesskabet (ibid., p. 52) Men i dette modsætningsfyldte polis-univers blev kunsten eller digtningen et særdeles vigtigt medie, hvorigennem athenerne kunne samle deres identitet og selvforståelse i udfoldelsen af og forholdet til myterne som alment gyldige fortællinger, der behandler menneskets væren, ontologi og plads i kosmos. Myterne centrerede sig ikke kun om Dionysos men i også om de sagnomspundne og heltmodige mænd som f.eks. Akilleus og Odysseus fra de store homeriske eper, der opstillede normerne for de heroiske idealer, som athenerne elskede og dyrkede. Digtningens aktualisering af myterne var dermed en medierende institution imellem det athenske demokratis borgere og deres fælles fortid.

Det er på baggrund af ovenstående forhold, at den græske tragedie opstod i forlængelse af den ambitiøse aristokrat Peisistratos' gennemgribende reformer i midten af det 5. århundrede, der gjorde Athen til en pulserende metropol. Peisistratos og hans sønner ønskede at forvandle Athen til et strålende herredømme og "førte samme integrative politik på det kulturelle område som på det økonomiske" (ibid., p. 67), hvorved de religiøse institutioner blev

transformeret til fabelagtige nationale symboler, der samlede det athenske folk ved Demeter-helligdommen i Eleusis, på Delos, Zeus-templet i Ilisosos-området og Athena-templet i Athen. I forbindelse med denne radikale ombygning af Athen opbyggedes tillige en stor prestige omkring digterne. De lokale myter blev genfortalt af lyrikerne Simonides, Lasos og Anakreon, ligesom ved den store Panthenæer-fest i juli måned, hvor sportsstævner, væddeløb og musikkonkurrencer blev udøvet, dog med den vigtige tilføjelse af en sangdyst med rhapsoder. Tillige indstiftede Peisistratos De store Dionysier, der i 534 f. Kr. formelt blev en del af statens kernebegivenheder. I en folkelig eller populistisk – alt efter smag – rus flyttede Peisistratos de gamle frugtbarhedskulter fra landet til byen og centraliserede dermed en særdeles populær tradition og tilføjede kulterne et aldeles overvældende og spektakulært indslag: tragedierne (ibid., p. 68). Dionysierne fandt sted i marts måned, hvor det politiske liv blomstrede, samtidig med at udenlandske politikere og handelsfolk oftest havde mulighed for at deltage.

I modsætning til andre religiøse fester havde alle adgang til at fejre guden Dionysos, som var en ældre gud med mangfoldige evner og opgaver: Dionysos var frugtbarhedsgud og garanten for et godt liv efter døden, han var vinens, forvandlingens og ekstasens gud (ibid.). Tillige var der forskel på, hvorledes de to køn tilbad Dionysos, idet han havde både mandlige og kvindelige karaktertræk – i modsætning til de andre græsker guder. Og hvor mændene tilbad ham som vinens gud og derfor drak vin og hengav sig til rusen, så vandrede kvinderne udenbys for at tilbede Dionysos som naturens gud. Denne kønsdifferentiering sås også på lidt kuriøs vis i måden, hvorpå de to køn opnåede den dionysiske ekstase: mændene gennem rusmidler, kvinderne gennem hårdt fysisk arbejde. Dog var alle borgerne, mænd, kvinder børn i alle aldre og på tværs af sociale skel fælles om at dyrke Dionysos som frugtbarhedsgud. Denne kollektive tilbedelse skabte derved den mysticisme, som er kendetegnet ved Dionysierne, og som:

> (...) skaber en meget stærk enhedsoplevelse: En overskridelse af selvets grænser, som forener den tilbedende både med guddommen, det religiøse kollektiv og fortidens begivenheder. Med etableringen af "Dionysierne i byen" har peisistratiderne således forstået at føre politik med religiøs-kulturelle midler: De oprettede en fest, hvor hele landets befolkning kunne opleve sig selv som et forenet og livgivende kollektiv. (Skibstrup 2004: p. 70)

Hvad enten man tilskriver Thespis eller Phrynichus æren af at være den første tragedieddigter, er spørgsmålet om tragediens egentlige oprindelse en lang diskussion, der kan spores helt tilbage til Aristoteles. Dette afsnits formål vil dog ikke være at forfølge og kommentere/diskutere denne genealogiske problemstillings mange teser ud over ovenstående korte overblik, der siden den aristoteliske teori blomstrede især omkring det 19. århundrede.[1] I stedet vil jeg nu kort kaste blikket på det rum, som tragedierne udspillede sig i.

En af Dionysos' evner var at være teatrets gud, og teatret var centrum for den folkelige fest for guden. I forlængelse af fællesskabstanken var teatret beregnet til i teorien at kunne rumme alle byens indbyggere, unge og ældre, mænd og kvinder. De op til 17.000 tilskuere blev en aktiv del af teatret, så det fiktive rum altid stod i dialog med byen, naturen og det politiske liv:

> Så længe tragedien blev opført på Agora, var den primært korets aktivitet. Koret sang og dansede på en rund danseplads med en diameter på ca. 25 m. kaldet orchestra. Den enlige skuespiller, som "svarede koret", befandt sig på en lille forhøjning foran en mobil skene-konstruktion ved siden af orchestra. Publikum sad på træstilladser foran pladsen og så ned på orchestra. Fra denne position kunne det se og høre godt: Det var tæt på skuespiller og kor og det havde fuldt overblik over formationerne i korets dans. (Skibstrup 2004: p. 149)

Orchestra blev udgangspunktet for det, vi i dag forbinder med det antikke græske teaters form. Dens cirkel var bygget ud fra den antikke æstetiks forestilling om cirklen som et religiøst symbol – en fuldkommen, uforanderlig form, der konnoterede de udødeliges verden. Dionysos-teatret lod endvidere et alter, thymele, være centrum for cirklen. Men denne trekvarte cirkelform konstrueredes ligeledes ud fra et demokratisk princip: Via sin megafon-form omkring orchestra og skene-bygningen fik alle, både på forreste og på bagerste række – lige muligheder for at se og høre. Dette i kontrast til det senere hiearkisk byggede logeteater, der i sin udformning gjorde forskel på rige og mindre bemidlede: "Cirkelformen har således både samlet publikum omkring dramaet i dets midte

[1] For en grundig og omfattende diskussion af tragediens oprindelse se Skibstrup 2004: pp. 70-81. Heri opstiller Skibstrup de to dominerende genealogiske skoler: Den aristotelisk-baserede, der fremhæver tragediens tilknytning til Dionysos-kulten og dithyramben; en tradition der videreudvikles af både Friedrich Nietzsche og senere Cambridge-skolen med f.eks. Gilbert Murray. På den anden side står Gerald F. Else, der i sin bog *The Origin and Early Form of Greek Tragedy* fra 1972 opponerer mod dette ved at accentuere dels tragediens tilknytning til indførelsen af rhapsode-recitationen, dels korets funktion som bestræbelse på at gøre heltens skæbne så nærværende som mulig.

og integreret det i en fælles og lige oplevelse" (ibid., p. 150). Således skabtes altså et rumligt demokratisk forbillede, som alle kunne deltage i, og dette accentueredes yderligere ved, at teatret ikke isolerede tilskuerne fra hinanden eller scenen, som det senere, moderne teater gjorde. Alene det faktum, at teatret var uden tag og derfor præget af vejret, hvad enten det var godt eller skidt, gjorde hver enkelt tilskuer evigt bevidst om hinandens tilstedeværelse og individets plads i kollektivet. Endelig gjorde den trekvarte cirkelform, at man som tilskuer både kunne koncentrere sig om den dramatiske handling og dramaets placering og forbindelse med naturen og verden omkring:

> Teaterkonstruktionen har skabt en bølgebevægelse, som på en og samme tid bredte perspektivet ud og gav publikum en fornemmelse af, at dramaet var del af en større helhed, samtidig med at dramaopførelserne har samlet perspektivet ind mod centrum og ført byen og dramaet med ind i det dramatiske felt. Ligeså demokratisk teatret var i sin konstruktion, ligeså religiøst har det derfor været i sin indramning. (Skibstrup 2004: p. 150)

Således kombinerede det antikke græske teaterrum det politiske lighedsideal med en manifestation af individets tilhørsforhold til kollektivet og resten af den omkring liggende verden.

Efter den indledende kortlæggelse af tragediens oprindelse er jeg nået frem til det afgørende sted i forståelsen af den græske tragedie, som Jean-Pierre Vernant og Maj Skibstrup grundlæggende er uenige om. Ser vi på tragediens funktion i polis er der to overordnede standpunkter: Hvad end de sprogligt-æstetiske eller historisk-politisk-kulturelle forskelle på Aischylos, Sofokles og Euripides var, kan man iflg. religionshistorikeren Jean-Pierre Vernant definere den græske tragdie som noget radikalt nyt (Vernant 1972: p. 252); dvs. at tragedien på alle planer genererer en absolut ny måde at udtrykke den menneskelige erfaringsverden på og en ny måde at forholde sig til polis på i og med at tragedien i Vernants aftapning bliver et potentielt subversivt medium - og som konsekvens også et brud med polis. For (post)strukturalisten Vernant markerer tragedien derfor et farvel til den store autoritative athenske fortælling om polis og dens herligheder. I forlængelse af Vernants banebrydende studier fortsætter Simon Goldhill i sin artikel "The Great Dionysia and Civic Ideology" fra 1990 den tankegang om tragedien som ideologisk omstyrtende. På baggrund af sine læsninger af Sofokles'

Ajax og *Philoktetes* argumenterer Goldhill for tragedien som udstillingsmedium for en potentiel konflikt i det ideologiske system:

> Det er i den potentielle underminering af den sikre og stabile opfattelse af normer (og således overskridelse), at tragediens mest foruroligende angreb kan lokaliseres. (Goldhill in Skibstrup 2004: pp. 144-145)

Som Maj Skibstrup anfører, er det også muligt for Vernant at præcisere tragediens oprindelse til den nøjagtige dag, hvor Solon forlod en af tragedieopførelserne i vrede – Solon måtte sande, at hvor han havde søgt at fremme statens ideologier og idealer via tragedierne, så fremstod tragedierne nu – med Peisistratos' ankomst – som en alt for potent og subversiv trussel i form af en ny måde at opfatte og problematisere polis på. Og i forlængelse af dette kan Vernant tillige angive hvornår tragedien så at sige kulminerede og var på vej ud som Athens fremmeste ideologiske fanebærer, nemlig der hvor tragediernes heroiske idealisme stagnerede og tragediedigterne selv begyndte at finde på stof, eftersom myten var død – omkring århundredskiftet til 400 f.kr. Vernants religionshistoriske, sociologisk-antropologiske tilgang bliver dog problematiseret af Maj Skibstrup, der spørger: ”For mig at se er det dog stadig et problem, hvori tragediens historiske funktion og dens spørgen opstår” (ibid., p. 140). Skismaet mellem religionshistorikeren Vernant og litteraten Skibstrup er interessant, idet Skibstrup er inde på en helt central skelnen i sit bud på tragediens særlige funktion:

> (...) er netop ikke ”noget på alle måder radikalt nyt”, men derimod en nyskabelse, der videreführer en tradition – i en særdeles traditionbevidst kultur. Tragedien fortsætter den episke tradition og gendigter myten. Men den gør det på en helt ny måde – og det er netop i denne nye relation til traditionen, at det tragiske opstår. (Skibstrup 2004: p. 140)

Skibstrup argumenterer for, at dramaet som form er den mest koncentrerede af de tre store litterære genrer og er udtryk for nogle stramt opstillede karakteristika. Der er ingen decideret fortæller, idet fortæller og det fortalte smelter sammen, og ydermere fremstiller dramaet den valgte myte i et her og nu, selvom myten er hentet fra fortiden. Ved at skære handlingen og aktørerne helt ind til benet, så afvikles handlingen i et kort tidsforløb, så distancen mellem den

mytiske fortid og dramaets nu reduceres. Som Maj Skibstrup påpeger, er resultatet, at dramaet ikke har brug for eksterne elementer eller faktorer som f.eks. en alvidende fortæller eller en gud til at drive den dramatiske handling fremad (ibid., p. 160). Altså en autonom tegndannende proces, der tillige udspiller sig som en konflikt mellem en i udgangspunktet ubrydelig enhed mellem dem, der ikke burde komme i konflikt: "blandt de personer, der står hinanden nærmest og er allermest afhængige af hinanden" (ibid., p. 161) – her kan bl.a. nævnes Sofokles' *Antigone*, hvor familiens værdier og statens værdier kolliderer, eller *Orestien*, hvor Agamemnon myrdes på opfordring af sin egen hustru Klytaimnestra, der efterfølgende myrdes af deres fælles søn Orestes. Og som vi så tidligere, fungerede tragedien i polis som en formidler af de græske myter, og som Skibstrup viser, er tragedien via sin særlige form og sprog en særlig gendigtning af myten i et polis-sprog:

> Dramaet er en agon – en konkurrence, konflikt eller kampleg mellem frie og lige parter. Og det repræsenterer det sprog og de handlingsprocesser, der udvikler sig i lignende frie og lige politiske og juridiske interaktioner. Det er netop karakteristisk for dramaet som genre, at det alene udvikler sig gennem den konfronterende interaktions egen dynamik og derfor ikke har brug for en fortæller. Men på trods af at tragedien adskiller sig markant fra eposet, viderefører den samtidig de karakteristiske episke og digressive betydnings-strukturer. Det indebærer, at alle de tvetydigheder, omvendinger og gådefulde forhold – som Vernant med god grund fremhæver – frem for at afspejle et værdiunivers i splid med sig selv, derimod opstår i vekselvirkningen mellem tragediens dramatiske og episke strukturer. (Skibstrup 2004: p. 141)

Skibstrup er her inde på en helt central pointe: At den græske tragedie og tragik netop ikke, som Vernant og senere Goldhill plæderer for, problematiserer samfundets, statens, polis' grundlæggende værdier, men snarere behandler selve erkendelsens forskellige filosofiske former, der fungerer som præmissen for at kunne bestemme Athens love. Trods deres tætte tilknytning til og sammenvævning med polis fremstiller tragedien og tematiseringen af en tragik altså ikke polis som værende i værdimæssigt og ideologisk opbrud og nedbrud, men filosoferer i stedet over selve det at erkende og være. Det er ikke myten, der definerer tragedien, men tragedien, der tolker myten.

Dette afsnits primære fokus har været at give et overblik over den historisk-

politiske og kulturelle kontekst, som den græske tragedie blev udfoldet i, og intentionen har været at skitsere, hvorledes tragedien i samspil med teaterrummets konstruktion gik i direkte dialog med både den enkelte tilskuer og den kollektive tilskuermasse. Tragedien og teaterrummet blev grundlagt på den egalitære, demokratiske idé om lige muligheder for alle i hyldesten og tilbedelsen af Dionysos-guden som led i forsøget på at placere Athen som storslået metropol og hjemsted for den fineste tragediedigtning. Aischylos, Sofokles og Euripides fremstår som den hellige treenighed i den kanoniserede historie om tragediedigterne, med hver deres form, deres erkendelsesmæssige dilemmaer og konkrete bidrag til videreudviklingen af tragedien. I næste del vil jeg koncentrere mig mere detaljeret om de for undertegnede mest indflydelsesrige filosoffer, der fra det antikke Grækenland og frem til det 20. århundrede placerede tragedien og tragikken som filosofisk og/eller filologisk skuesplads for religiøse, politisk-ideologiske, æstetiske eller filosofiske diskussioner. Vi lægger ud med Aristoteles, der godt nok skrev og forelæste over *Peri Poietikes* omkring 303 f.kr. og dermed 100 år efter Sofokles' *Ødipus Tyrannos*, men hvis forestillinger omkring den græske tragedie er urtanken om tragedieformen.

TRAGEDIE OG DET TRAGISKE: FRA ARISTOTELES TIL NIETZSCHE

Litteraturen om Aristoteles' diskussion af digtekunsten er kolossal. Jeg gør mig ikke ambitioner om at tilføje ny viden til diskussionen af Aristoteles' tekst, der så at sige grundlagde litteraturvidenskaben, men vil i stedet skitsere en forhåbentlig overskuelig fremstilling af de vigtigste begreber i tragedien og det tragiske. Jeg bekender mig til at stå på skuldrene af andre forskere, især Oxford Universitys Stephen Halliwell, der har stået for den kommenterede *Loeb Classical Texts*' udgave af *Peri Poietikes*, hvis forståelse af Aristoteles er internationalt autoritativ. Karsten Friis Johansens artikel "Om Aristoteles' Poetik" i *Den Blå Port* fra 1996 og Maj Skibstrups kapitel "Tragedie, drama og Aristoteles" i føranvendte afhandling *At lære gennem lidelsen* (2004). Til min tekstanalyse har jeg valgt at anvende den danske oversættelse af Poul Helms fra 1992, der stadig er den kanoniserede

oversættelse trods den nyeste danske fra 2004.

Aristoteles var elev hos Platon, men hans filosofi er et opgør med Platons tanker. Platons overvejelser omkring digtekunsten findes ikke i et særskilt skrift som Aristoteles', men optræder i forskellige sammenhænge, hvor digtekunsten har en bestemt funktion, så Platon kan henvise til andre abstrakte begrebers definition. Det første punkt, hvor Aristoteles gør op med sin lærer, er i definitionen af mimestai, dvs. mimesis. Mimesis er for Platon negativt bestemt - ”efterligning”, altså noget usandt i sig selv og dermed ringere agtet. I *Staten* diskuterer Platon digtekunsten og definerer dens moralsk-didaktiske formål som farligt for staten (Friis Johansen 1996: p. 15). Den rene, absolutte æstetiske nydelse er en futilitet, en illusion, og det er fatalt at forveksle virkeligheden med den digteriske illusion. Hvadenten man hopper på den psykologiske fejlslutning, dvs. at efterligne en person med tvivlsom integritet eller den erkendelsesmæssige ditto, dvs. at man tror på, at kunst er virkelighed og ikke kun en efterligning af en efterligning, så er begge konklusioner fejlagtige og direkte undergravende for statens ubrydelige enhed og sammenhæng.

Heroverfor står Aristoteles med sin definition af mimesis (hvorom der er sagt og skrevet meget), og her vælger jeg definitionen ”skabende gengivelse” frem for den negativt klingende, sekundære form i sig selv: ”efterligning”. Den skabende gengivelse er altså et begreb, der nok gengiver, men også viser en selektiv og selvstændig dimension i repræsentationen. Digtningens væsen eller natur er noget mennesket har i sig som en iboende dimension i ”menneskets natur” (Aristoteles 1992: p. 15), og formålet med både produktionen og receptionen af kunst er at frembringe nydelse. Dette opnås gennem mimesis. Men det handler for Aristoteles ikke om at gengive hvad som helst. Det, der skal gengives, er ”handlende mennesker”, der enten er ”gode eller dårlige” (ibid., p. 13). Det afgørende er dog for Aristoteles, at det er ”måden hvorpå man kan afbilde” (ibid., p. 14), og den måde, hvorpå noget gengives, er vejen til erkendelse via nydelsen. Erkendelsen er en indsigt og erkendelse af noget almenmenneskeligt i konkrete menneskers handlinger.

Som sagt er måden, formen, uhyre vigtig i den aristoteliske æstetiks logik. Der er altså ikke tale om, at erkendelsen via nydelsen er opnåelig via en arbitrær form eller måde. I stedet fremhæver Aristoteles derfor tragedien og dens struktur som

den ypperste form i digtekunsten. Handlingen bør struktureres som en logisk proces, der ikke skal fremstille ”alt hvad der rent faktisk skete, men det som kan forventes at ske med sandsynlighed eller nødvendighed” (ibid., p. 26). Handlingselementerne må ikke følge *efter* hinanden men *af* hinanden” (Friis Johansen 1996: p. 19). Tragediens handlingsstruktur er det absolut primære i Aristoteles' tænkning, idet det er gennem formen, at digtningen er ”både mere filosofisk og mere etisk end historien, for digtningen fremstiller mere det almene, historien derimod de enkelte begivenheder” (Aristoteles 1992: p. 26), ligesom tragedien behandler det ”der virkelig kan ske” (ibid., p. 26) med ”rimelighed og nødvendighed” (ibid., p. 27). Uden denne stramt komponerede form tømmes tragedien for virkning og udelukker dermed muligheden for erkendelsen:

> Men vigtigst af disse momenter er sammenstillingen af begivenhederne, for tragedien er en afbildning ikke af mennesker, men af handling og liv, af lykke og ulykke, for også lykken beror på en handling, ikke personernes beskaffenhed i og for sig. Mennesket er ganske vist med hensyn til deres karakterer sådan og sådan, men med hensyn til deres handlinger lykkelige eller det modsatte. Det er altså ikke for at afbilde deres karakter de (tragediens personer) handler, men de medindbefatter deres karakterer gennem deres handlinger. Altså er det begivenhederne og det fortællende indhold (sagnet, 'myten') der er tragediens formål, og formålet er det vigtigste af alt. (Aristoteles 1992: p. 21)

Det primært betydningsdannende element i tragedien er handlingen, og derfor er karaktertegningen sekundær. Tragediens præmis er handlingen, og hvor man ikke kan have tragedier uden handlingsstruktur, er det muligt at tale om tragedier uden karaktertegninger.

Hvilke elementer, der skal følge af hinanden i en sandsynlig og nødvendig rækkefølge, findes i kapitel 6, der er det måske mest citerede sted i *Peri Poietikes*. Her opstiller Aristoteles de elementer, der i en prioriteret rækkefølge skaber den nydelse, der i sidste ende fører til erkendelse:

> Tragedien er altså en afbildning af en alvorlig og i sig selv sluttet handling af et vist omfang, i et forskønnet sprog, der i sine enkelte dele lader hver af sine former fremtræde særskilt, af handlende personer og ikke ved fortællende fremstilling, og som ved at vække medlidenhed og frygt fuldbyrder renselsen (katharsis) af den slags følelser. (Aristoteles 1992: p. 19)

Aristoteles' tragediesyn er dermed en helhedstanke, hvis stramme handlingskomposition bevæger sig uafvendeligt fremad med diverse nøglebegreber undervejs, der skal fremkalde frygt og medlidenhed hos publikum og i sidste ende nå kulminationen i form af katharsis. Katharsis er den erkendelse, der opnås ved den lidelsesfulde sanseoplevelse, der skaber nydelse og muligheden for at opnå indsigt i den indre og sandsynlige sammenhæng i de handlendes handlinger:

> Det er den rensede oplevelse af, at det kunne ske for enhver – af det almene i de konkrete menneskers handlinger – der både skaber den afklarede og nydelsesfulde følelse" (Skibstrup 2004: pp. 166-167)

Som Maj Skibstrup via Ole Thomsens "Klassisk Poetik" fra *Passage* viser, så smelter mimesis og katharsis sammen i en helhedstanke: "en forudsætning for den(ne) intellektuelle lyst er den emotionelle smerte: det er fordi vi græder og gyser, vi indser, at dette plot, denne mythos, er en efterligning af dét handlingsforløb, dén medynk- og rædselsvækkende praxis i virkeligheden. Vi siger: 'Dette her er dét" (Thomsen i Skibstrup 2004: p. 171). Præmissen for den intellektuelle erkendelse er derfor den følelsesmæssige oplevelse.

Men hvad er det så mere præcist for handlingselementer, der skaber medlidenhed og frygt og via katharsis skaber erkendelse? Her tænker jeg selvfølgelig på hamarthia, anagnorisis og peripeteia. Hamarthia er det fejlgreb, der betegner det gode menneskes selvforskyldte ulykke, og er dermed ubevidst. Helten eller heltinden mangler en viden, der gør ham eller hende ude af stand til at handle rigtigt så han eller hun føres til den aristoteliske kongstanke om et "fald". Omvendt følges hamarthia af anagnorisis, der betyder genkendelse, og gør helten eller heltinden i stand til at indse sin(e) fejltagelse(r). Imellem disse står begrebet peripeteia, der er handlingsomslaget, der forvandler plottet fra den gode skæbne til den dårlige, fra uvidenhed til viden. Tragediens struktur er bygget op omkring disse kernebegreber, der har natur som en erkendelsesproces.

Aristoteles' tragediepoetik er dermed et skrift, der via deskriptive og normative elementer beskriver den æstetiske produktionsproces. Det er imidlertid også interessant at spørge til, hvad Aristoteles ikke berører. Begreberne hamarthia, anagnorisis og peripeteia er ikke særligt koncist defineret, og de befinder sig på forskellige logiske niveauer. Han beskæftiger sig ikke med tragediedigterens

livssyn og forestillingsverden; han optages ej heller af spørgsmålet om skyld, ligesom diskussionen om tragediens religiøse oprindelse ikke er en dimension, han omtaler – den aristoteliske tragedie styres ikke af udefrakommende guddommelige elementer. Det kan tillige anføres, at grundet Aristoteles' primære opmærksomhed på den stramt komponerede tragedieform, er der ikke plads til andre betydningsstrukturer:

> Aristoteles' fremstilling af tragedien levner ikke plads til strukturer, der bryder med handlingsforløbet og tilmed danner et både paradoksalt og kritisk forhold til det dramatiske forløb. Det kan derfor føre til en reduktion af tragediens kompleksitet, hvis man først og fremmest læser den med hans øjne. Eller rettere: Den Aristoteles-prægede tilgang til tragedien har gjort den til klassik på en måde, som har haft tendens til at hypostasere det dramatiske forløb på bekostning af andre ekstra-dramatiske strukturer. På den baggrund bliver det forbigået, at de episke betydningsrelationer oparbejder en sammenhæng, der synliggør andre betydningsimplikationer end dem, der bliver dannet i det dramatiske forløb – og som problematiserer dette primære betydningsdannende forløb. (Skibstrup 2004: p. 174)

Afsluttende kan det konstateres, at Aristoteles ikke beskæftiger sig med begrebet det tragiske; han definerer udelukkende tragedien som litterær-æstetisk form.

Efter at have præsenteret Aristoteles' urtekst om tragedien som form bevæger jeg mig nu videre frem. Vi kommer nu til en mere filosofisk diskussion af det tragiske: Den tyske filosof G.W.F. Hegel (1770-1831) og dennes berømte refleksioner over tragikken. Som med Aristoteles har jeg som primært formål at introducere Hegels tanker og ikke markere mig med decideret nyt i forståelsen af den hegelianske tragik. Derfor støtter jeg mig til den med god grund internationalt berømmede Hegel-ekspert Mark W. Roche, hvis *Hegel's Theory of Tragedy and Comedy: A Systematic Study and a Critique of Hegel* fra 1998 står som en autoritativ udgivelse i forskningstraditionen, ligesom hans kortere artikel "The Greatness and Limits of Hegel's Theory of Tragedy" i Rebecca Bushnells antologi *A Companion to Tragedy* fra 2005 er en detaljeret, skarp og koncis præsentation. På hjemlig grund kan Isak Winkel Holms artikel i *Kritik* "Hegel og den græske tragedie" (2000) anbefales, ligesom Winkel Holms bog om Søren Kierkegaard, *Tanken i billedet* (1998), har et kapitel om *Antigone* og den hegelianske læsning af Sofokles' tragedie.

G.W.F. Hegels forestillinger om tragedien og det tragiske er næst efter Aristoteles de måske mest citerede og behandlede i den vestlige tradition. Hegel beskæftiger sig med tragedien og det tragiske primært i sine *Vorlesungen über die Ästhetik* (1818, 1820, 1821, 1823, 1826, 1828 og 1829) og i *Phänomenologie des Geistes* (1897). Hvor Aristoteles præsenterede tragedien som en art ahistorisk form, er Hegel kontekstualist. Dvs. at han søger at sammensmelte filologernes fokus på det samfund, tragedien skrives i, og filosoffernes beskæftigelse med det tragiske som særskilt erkendelsesmodus, der både behandler ekstrahistoriske diskussioner om den menneskelige eksistens og dens placering i historien og som samtidig ikke kan forstås som løsrevet fra den historiske kontekst. Ikke dermed sagt at Hegel beskæftiger sig med det 5. århundrede Athens retlige, politiske eller kulturelle institutioner, men mere abstrakt med de strømninger og den "dybere meningsdimension der tjener som orienterende og legitimerende grundlag for det samfundsmæssige liv" (Winkel Holm 2000: p. 36). De græske sædvaner og love er den baggrund, hvorfra og hvori den tragiske helt eller heltinde reagerer og handler:

> I *Fænomenologien* introducerer Hegel til den substantielle græske sædelighed ved at citere Antigones udsagn om at de love som hun efterlever, er 'uskrevne' og 'urokkelige' (*agrapta* og *asphalé*). *Uskrevne* er de sædelige love fordi de foreligger som vanemæssig skik og brug, men også fordi de har form som lidenskab og tilbøjelighed. Ifølge Hegel var grækerens *patos* (såsom tapperhed, æresfølelse og søskendekærlighed) udtryk for sædelighedens almene mening. (...) Det er derfor helten i den græske tragedie ikke er splittet mellem pligt og lidenskab, sådan som det er normalt i det moderne teater: hans lidenskab er allerede fra starten af udtryk for det almene (PdG 305). *Urokkelige* er de sædelige love fordi den sædelige bevidsthed – som i tilfældet med Antigone - ikke bruger sin fornuft til at sætte spørgsmålstegn ved fællesskabets skik og brug, men opfatter den som absolut og indiskutabel gyldighed. For grækeren, skriver Hegel, er 'den sædelige væsenshed det umiddelbare, det uvaklende, det modsigelsesløse.' (Winkel Holm 2000: p. 36)

Først og fremmest handler Hegels tragedieteori om en kollision. Hegel opererer ud fra en dialektisk tankegang, der formulerer én tese eller kategori, der bevæger sig progressivt fremad med historien, men som tilsvarende udvikler en absolut ensidethed eller entydighed, der transformerer den til sin antitese, der tilsvarende er entydig. Tesen og dens antitese forvandles nu til en syntese, der altså

formulerer sin egen modsætning og både negerer og opretholder sig selv. Der sker altså en udkrystallisering, der gradvist giver plads til udfoldelsen af dialektikkens synteses indre modsætninger. Den hegelianske kollision er en grundlæggende konflikt mellem to substantive positioner, der hver især er retfærdigt defineret – men de to positioner er samtidig begge forkerte, idet positionerne ikke anerkender den andens position som anerkendt eller retfærdig. Så to lige retfærdige, gode positioner forvandles i kollisionen til to onder, idet fejlen er ikke at anerkende dens andens position:

> The original essence of tragedy consists then in the fact that within such a conflict each of the opposed sides, if taken by itself, has justification, while on the other hand each can establish the true and positive content of its own aim and character only by negating and damaging the equally justified power of the other. Consequently, in its moral life and because of it, each is just as much involved in guilt. (Roches oversættelse af Hegel 1978: p. 523 i Bushnell 2005: p. 52)

Eneste mulige løsning på denne kollision er den tragiske helt eller heltindes fald, så sammenhængen og kosmos kan blive genoprettet. Sagt med andre ord: Den hegelianske tragik er en konflikt og et sammenstød mellem to goder. Hvad der oprindeligt var en samlet helhed er blevet partialiseret og har udmøntet sig i to – det absolutte er atomiseret og er blevet til individuelle dele. Med Mark W. Roches oversættelse af *Vorlesungen über die Ästhetik*:

> In order to become manifest, the absolute must pass over into the particular; this generates conflict within the absolute, to be resolved only with the transcendence (or death) of the particular. In the course of history one-sided positions emerge that transcend previous errors but which still contain within themselves their own limitations; these too, eventually, give rise to conflict and and transcendence, such that history progresses dialectically, through contradiction and negativity, toward an ever more comprehensive and rational goal. (Roches oversættelse af Hegel 1978: p. 523-524 i Bushnell 2005: p. 53)[2]

Mere konkret er det på denne baggrund, at Hegel anvender den græske tragedie som skueplads for sin filosofi. Hegel deler for så vidt Aristoteles' interesse for den organiske helhedstanke, hvad angår handlingen, der skal udfolde sig med

[2] Mark W. Roche oversætter selv sine Hegel-citater fra *Werke in zwanzig Bänden*. Frankfurt: Suhrkampf, 1978.

sandsynlighed og nødvendighed, men han fokuserer i langt højere grad på den tragiske helt(inde) end Aristoteles, der altid prioriterer handlingens gang højere end karaktertegningen. Hegel fremhæver Sofokles' *Antigone* som den smukkeste, skønneste tragedie af dem alle, hvis handling kort kan resummeres som følger: Thebens kong Kreon afviser at lade landsforræderen Polyneikes begrave. Polyneikes søster, Antigone, holder sig til de højere, guddommelige love og begraver broderen. Skønt Antigone er forlovet med Kreons søn, Haimon, dømmer Kreon hende til døden, men inden dødsdommen udføres begår Antigone og Haimon selvmord, ligesom Kreons hustru tager sit liv og efterlader Kreon alene tilbage. Ifølge Hegel er Kreon og Antigone to poler, der hver især stædigt fastholder deres egen ret, dvs. hhv. statens lov og familiens ditto, men samtidig fejler de hver især i deres manglende anerkendelse af den anden part/pols retfærdige position – igen fra *Vorlesungen über die Ästhetik*:

> (...) what, if they were true to their own nature, they should be honouring. For example, Antigone lives under the political authority of Creon; she is herself the daughter of a King and the fiancée of Haemon, so that she ought to pay obedience to the royal command. But Creon too, as a father and husband, should have respected the sacred ties of blood and not ordered anything against its pious observance. So there is an immanence in both Antigone and Creon something that in their own way they attack, so that they are gripped and shattered by something intrinsic to their own actual being. (Roches oversættelse i Bushnell 2005: p. 53)

I den hegelianske destillering får vi medlidenhed med den tragiske helt, ikke kun pga. hans eller hendes fald og efterfølgende lidelse, men i lige så høj grad pga. den tragiske helts storhed. Storheden ligger immanent i faldet for Hegel; hamarthia er uløseligt forbundet med helten eller heltindens storhed. Denne ambivalens er central i Hegels tragedietænkning. Tragedien sammensmelter modsætningerne: Fordi den tragiske helt handler både for og imod det gode, er hans eller hendes natur og selve den tragiske konflikt paradoksal. Den tragiske helt er både stor og fejlagtig, da hans eller hendes storhed er hans eller hendes fejl - da storheden er på bekostning af den anden part. Og dermed er helten både uskyldig og skyldig – uskyldig fordi hun fastholder sin ret til at gøre det gode ud fra et retfærdigt princip; skyldig fordi hun dermed udelukker den anden, lige så retfærdige pol. Så den hegelianske tragiske helt lider pga. sin storhed og ikke kun pga. den mindre komplekse og traditionelle opfattelse af den tragiske hamarthia.

Ved at fuldbyrde det gode overtræder helten det gode. Derfor må man også, som Isak Winkel Holm argumenterer for, sondre mellem sørgeligt og tragisk:

> Ifølge Hegel er der altså ikke noget tragisk ved at en eller anden ydre tvang får helten til at handle forkert, men kun når handlingen har rod i subjektets frihed. (Winkel Holm 2000: p. 39)

Skæbnebegrebet hos Hegel er dermed negativt bestemt, og det er denne negative bevægelse, der driver historien fremad. I et større perspektiv handler Hegels tragediefilosofi også om muligheden for, gennem tragedien, at diskutere og kategorisere en etik og dens grænser. I *Phänomenologie des Geistes* argumenterer Hegel for, at når to individer kolliderer og kun entydigt anerkender deres egen gode position, så vil de netop pga. kollisionen og ødelæggelsen af både deres egen og den andens position, opnå en senere erkendelse og anerkendelse af den kontrasterende etiske krafts godhed – hvilket i sidste ende er den hegelianske idé om tragediens katharsis:

> For Hegel tragic fate is rational: reason does not allow the individuals to hold on to their positions in their one-sidedness. Because each stance is constituted through its relation to the other, the elimination of one stance leads to the destruction of the other. The human result is death, but the absolute end is the reestablishment of ethical substance. This unity is, for Hegel, the catharsis of tragedy, which takes place in the consciousness of the audience, as it recognizes the supremacy of the whole of ethical life and sees it purged of one-sidedness. Catharsis, then, is for Hegel an act of recognition: tragedy gives us ethical insight into the untenability of one-sided positions. (Roche in Bushnell 2005: p. 57)

Tilsvarende kan man i sammenhæng med ovenstående sige, at Hegels forestillinger om tragedien også handler om hans syn på kunsten og dens funktion i forhold til det omgivende samfund. Hegels syn på historien er bl.a. funderet på en idé om overgangen fra et paradigme til et andet. Som Mark W. Roche anfører, argumenterer Hegel for, at tragedien oftest er aktuel i forbindelse med store historiske omvæltninger, og den græske bystat og det græske demokratis forandringer bliver Hegels billede på, hvorledes den græske storhedstid med udviklingen af den egalitære polis og dens demokratiske dogmer om det frie og lige fællesskab nu står over for nye, mere usikre tider – med Winkel Holms ord: - for ”den indre dialektik i tragedien” er ”en bevægelse fra den græske

bystat til Romerriget, som i *Fænomenologien* optræder under dæknavnet retstilstanden." (Winkel Holm 2000: p. 39). Som Winkel viser i sin uhyre detaljerede gennemgang af Hegels tragik, er *Antigone* en tragedie, der ikke kun viser kollisionen mellem stat og slægtskab, men i endnu højere grad også et sammenstød mellem to gudeverdener:

> På den ene side de overjordiske og olympiske guder med lysguden Apollon i spidsen, på den anden side en ældre slægt af underjordiske, chtoniske guder der i tragedien først og fremmest er repræsenteret ved erinyerne, den græske mytologis hævngudinder. Set i dette perspektiv er tragediens kollision en gudekamp, en titanomachi, mellem en ny og gammel gudeslægt, mellem 'politiske' og 'naturmæssige' guder. (Winkel Holm 2000: p. 40)

Overgangen fra den græske polis' bystat til Romerriget peger videre hen mod Hegels diskussion af kunstens – og mere præcist – tragediedigtningens symbolske funktion, der peger hen mod kunstens og i særdeleshed tragediens rolle. Tragedien i hegeliansk aftapning er den dødedans, der markerer en "affolkning af himlen":

> I tragedien indledes altså det ragnarok der tømmer den græske himmel for guder: Gud begynder sin dødskamp i tragedien. Formuleret uden den overordentligt velkendte historie om Guds død mener Hegel altså at tragedien (ligesom senere Sokrates) fungerer som en historisk kraft der opløser den græske verdens stabile og mytologisk sanktionerende verdenstolkning. Tragedien er den antikke verdens svanesang. (Winkel Holm 2000: p. 35)

Efter at have set nærmere på den aristoteliske tragedieform har vi tillige gennemgået, hvorledes den tyske filosof G.W.F. Hegel primært i sin *Phänomenologie des Geistes* fra 1807 anvender tragedien som skueplads for to lige gode positioner, der kolliderer og dermed stiller spørgsmålstegn ved sig selv. Og via denne kollision, afspejles hvorledes tragedien i et bredere perspektiv alluderer bevægelsen frem mod et nyt og endnu ukendt paradigmeskift.

Nu skal vi se hvorledes den danske filosof Søren Kierkegaard både tager afsæt i og problematiserer Hegels tragikfilosofi. Her støtter jeg mig primært til Isak Winkel Holms kapitel "Arvesynd: Antigone" i *Tanken i Billedet. Søren Kierkegaards poetik* (1998). Dog skal det anføres, at jeg hovedsagelig fokuserer på "Det antike

Tragiskes Reflex i det moderne Drama" fra *Enten-Eller* fra 1843, da Kierkegaard her – lig Hegel - beskæftiger sig med *Antigone*. Kierkegaard behandler også tragikken i *Frygt og Bæven* (1843), men her i relation til Abraham og dennes offer af sønnen Isak, men eftersom det primært er i læsningen af *Antigone*, at forholdet til Hegel mest markant understreges, prioriteres *Frygt og Bæven* ikke.

Kierkegaard behandler begrebet det tragiske eksplicit i begge de ovennævnte værker. Han indleder "Det antike Tragiskes Reflex..." med at tage afstand fra den aristoteliske behandling af det tragiske, men det er snarere af "pligtskyldig Opmærksomhed eller af gammel Vane" (Kierkegaard 1843: p. 130), og Kierkegard er i stedet interesseret i at finde frem til, hvad han betegner som "det sande Tragiske" (ibid.). Hvor Aristoteles, som vi har set tidligere, prioriterede "Begivenhed som Handling" (ibid., p. 133) og derfor den episke dimension, er den moderne tragiske helt iflg. Kierkegaard som repræsentant for "Situation og Charakteer" (ibid.). Kierkegaard anfører, at "den gamle Verden ikke havde Subjektiviteten reflekteret i sig" (Kierkegaard 1843: p. 133), for "Om end Individet rørte sig frit, saa hvilede det dog i substantielle Bestemmelser, i Stat, Familie, i Skjebnen. Fra naar substantielle Bestemmelser er det egentlig Skjebnesvangre i den græske Tragedie og dens egentlige Eidommelighed." (ibid.). Heroverfor står den moderne tragiske helt, hvis præmis er fundamentalt anderledes, for "den tragiske Helt er subjektivt reflekteret i sig, og denne Reflexion har ikke blot reflekteret ham ud af ethvert umiddelbart Forhold til Stat, Slægt, Skjebne, men ofte enddog reflekteret ham ud af hans eget foregaaende Liv" (ibid.). Som Winkel Holm viser, sætter Kierkegaard diskussionen af det tragiske ind i en større teologisk og filosofisk ramme, der baserer sig på skismaet mellem Augustins dogme om den uundgåelige arvesynd og Pelagius' modsatte dictum om det enkelte menneskes egen moralske frihed og deraf følgende ansvar:

> Augustins teori om, at faderens sæd overfører arvesynden fra slægtled, tilbyder en deterministisk forklaring på det enkelte menneskes syndefald. Omvendt er Pelagius' afvisning af arvesyndens eksistens ensbetydende med, at det isolerede subjekt alene må bære det moralske ansvar for sine syndige handlinger. (Winkel Holm 1998: p. 253)

Kierkegaard fortsætter med at dissekere forskellene mellem den antikke tragedie og den moderne ditto og udvider diskussionen af den tragiske kollision:

> Jo mere derimod Subjektiviteten bliver reflekteret, jo mere pelagiansk man seer Individerne overladt til sig selv, desto mere ethisk bliver Skylden. Imellem disse to Extremer ligger det Tragiske. Har Individet slet ingen Skyld, saa er den tragiske Interesse ophævet, thi den tragiske Collision er i saa Fald enerveret; har han derimod absolut Skyld, saa interesserer han os ikke mere tragisk. Det er derfor vistnok en Misforstaaelse af det Tragiske, naar vor Tid stræber hen mod at lade alt det Skjebnesvangre transsubstantiere sig i Individualitet og Subjektivitet. Man vil ikke vide Noget af Heltens Fortid at sige, man vægter hele hans Liv på hans Skuldre som hans egen Gerning, gjør ham tilregnelig for Alt, men derved forvandler man ogsaa hans æsthetiske Skyld til en ethisk. Den tragiske Helt bliver saaledes slet, det Onde bliver egentlig den tragiske Genstand, men det Onde har ingen æsthetisk Interesse og Synd er ikke et æsthetisk Element. (Kierkegaard 1843: pp. 133-134)

Hvad Kierkegaard efterlyser er, som tidligere nævnt, det sande Tragiske, som er præmissen for at være lykkelig: ”Det Tragiske har i sig en uendelig Mildhed, det er egentlig i æsthetisk Henseende i Forhold til Menneskelivet, hvad den guddommelige Naade og Barmhjertighed er, det er endnu blødere, og derfor vil jeg sige: Det er en moderlig Kjærlighed, der dysser den bekymrede” (Kierkegaard 1843: p. 135). Det tragiske knyttes tillige til begreberne ”Sorg” og ”Smerte”, hvor den græske og den moderne tragedie igen står som modpoler:

> I den antike Tragedie er Sorgen dybere, Smerten mindre; i den moderne er Smerten større, Sorgen mindre. (...) Jo mere Forestillingen om Skyld træder frem, desto større er Smerten, desto mindre dyb Sorgen. Anvender man nu dette på Forholdet mellem den antike og den moderne Tragedie, saa maa man sige: i den antike Tragedie er Sorgen dybere, og i den Bevidsthed, som svarer hertil. (...) I den nyere Tid er Smerten større. Det er forfærdeligt at falde i den levende Guds Haand, det kunne man sige om den græske Tragedie. Gudernes vrede er forfærdelig, men dog er Smerten ikke saa stor som i den moderne Tragedie, hvor Helten lider hele sin Skyld, er sig selv gjennemsigtig i sin Lidelse af sin Skyld. (Kierkegaard 1843: p. 137)

Kierkegaard bebrejder den moderne tid for at have ”tabt alle substantielle Bestemmelser af Familie, Stat, Slægt” (ibid.: p. 138) og ”hermed er det Tragiske hævet” (ibid.). I Kierkegaards optik bliver den tragisk skyld en ”Arveskyld” (ibid., p. 139). Kierkegaard kan altså ikke frigøre sig fra det augistinske dogme om fædre og mødrenes synder, der forplanter sig og udkrystalliseres til børnene, der dermed fører arvesynden videre.

Omend Kierkegaard – som Winkel Holm fastslår – er inspireret af Hegel og

dennes uomgængelige læsning af *Antigone*, så beskriver Kierkegaard Hegels studier af tragedien og det tragiske lidt koket som "ikke synderlig udtømmende" (ibid.: p. 136), og han tager afstand fra den hegelianske tragik og definerer selv den sande tragik således:

> Den sande tragiske Sorg fordrer altsaa et Moment af Skyld, den sande tragiske Smerte et Moment af Uskyldighed; den sande tragiske Sorg fordrer et Moment af Gjennemsigtighed, den sande tragiske Smerte et Moment af Dunkelhed. Saaledes tror jeg bedst at kunne antyde det Dialektiske, hvori Bestemmelserne af Sorg og Smerte berøre hinanden, ligesom ogsaa den Dialektik, der ligger i det Begreb: den tragiske Skyld. (Kierkegaard 1843: p. 140)

Forskellen på Hegels begreb om tragik og Kierkegards ditto samles i deres forskellige læsninger af *Antigone.* Som Winkel Holm argumenterer for, så går Kierkegaard imod Hegels tese om Antigones skyld som værende lig hendes ubrydelige bånd til broderen Polyneikes og dermed den "lykkelige sædeligheds organiske værdihorisont" (Winkel Hom 1998: p. 257), og Kierkegaard rykker dermed fokus fra "sædelighed til slægt, fra samfundslivets jordbund til fædrenes brøde" (ibid.). Kierkegaard destillerer dermed et tragikbegreb, der er en mediering mellem de to ekstremer, Augustin og Pelagius; mellem "spontanitet og receptivitet" (ibid., p. 257), og det tragiske er dermed en tvetydig "Middelvei" mellem handlen og liden, mellem skyldig handling og uskyldig liden" (ibid., p. 277)

> Æstetikeren og Hegel taler altså om to meget forskellige former for tragisk nødvendighed: æstetikeren interesserer sig for, hvordan subjektets handling som en plante forgrener sig bagud i familiens arvesyndige kontekst, hvorimod Hegel interesserer sig for subjektets rødder i sædelighedens frugtbare jordrige. I det første tilfælde tænkes den tragiske nødvendighed som skæbnedetermination, i det andet som sædelig legitimation. Meget kort fortalt svarer forskellen mellem æstetikerens og Hegels begreber om det tragiske til forskellen mellem at have en undskyldning og at have ret. (Winkel Holm 1998: p. 259)

Vi har således set, hvordan Kierkegaard tager afstand fra Hegels tragik via sin væsensforskellige læsning af *Antigone* i forhold til Hegels ditto. Internationalt set har Kierkegaards tragikdiskussion ikke haft nær så stor indflydelse som Hegels,

og vi skal frem til 1872, før en ny diskussion af tragedien og det tragiske bliver lige så skelsættende som den hegelianske. Dette værk bliver dette kapitels sidste, nemlig en præsentation af Friedrich Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872). Jeg støtter mig her igen til Isak Winkel Holm og dennes introduktion til den danske udgave af *Tragediens Fødsel* (1996), ligesom jeg har haft stor nytte af Annelise Ballegaard Petersens gennemgang (2005) og den internationalt berømmede Nietzsche-ekspert James L. Porter og dennes artikel "Nietzsche and Tragedy" fra *A Companion to Tragedy* (2005). Hvor Hegel placerede tragedien og det tragiske som emblem på overgangen fra et paradigmeskift til et andet; som "den nat hvor substansen blev forrådt og gjort til subjekt" (Hegel in Winkel Holm 2000: p. 41), så udfolder Nietzsches værk tragedien som en enorm indflydelse på fremtiden; tragedien er i Nietzsches tanker på kanten til en stor genfødsel (Porter 2005: p. 69).

Friedrich Nietzsche skriver sit tragedieværk med inspiration i dels Arthur Schopenhauers pessimistiske livsfilosofi, dels Richard Wagners musik, men foruden at være et æstetisk-filosofisk værk er det skrevet på baggrund af Nietzsches underliggende kulturkritiske dagsorden. Nietzsche ønsker at advare tyskerne mod den tiltagende nationalisme og optimisme, som præger tysk åndsliv efter rigssamlingen i 1870, og som truer med at underminere den tyske ånd. Som Hegel kan Nietzsche ikke nøjes med den filologiske tilgang til tragedien og det tragiske, i stedet må han sammensmelte filologien med filosofiske og æstetiske overvejelser. Men da debutværket udkom i 1872 vakte den videnskabelig skandale, og ellers betroede venner tog afstand fra Nietzsches første udgivelse.

En af de primære årsager til bestyrtelsen er, at Nietzsche radikalt bryder med den klassiske tyske opfattelse af det antikke Grækenland som ypperligt, harmonisk og frit for sorger, kriser eller andet oprør, deres "edle Einfall und stille Grösse" (Nietzsche 1996: p. 30). I stedet spørges: "hvorfra måtte da den modsatte higen stamme, der rent kronologisk fremtrådte tidligere: denne higen efter det hæslige, (...) til billedet af alt det forfærdelige, onde, gådefulde, tilintetgørende og skæbnesvangre" (ibid.). Nietzsche agter altså at diskutere, hvorvidt der findes en "styrkens pessimisme" (ibid, p. 27).

De to absolutte kernebegreber i *Die Geburt der Tragödie* er det apolinske og det dionysiske, med henvisning til de to græske guder Apollon og Dionysos. De to

guder lægger navn til Nietzsches to antagonistiske, antitetiske poler, der ikke desto mindre sammensmeltes til komplementære størrelser. Apollon symboliserer lys, indsigt, klarhed, ophøjet skønhed, plasticitet, drømmetydning, nøgternhed, mådehold, form, illusionær sikkerhed og kontemplation – med Nietzsches egne ord fra den danske oversættelse:

> Apollon, guden for alle billedskabende kræfter, er tillige den sandsigende gud. Han, der i overensstemmelse med sine rødder er den 'skinnende', lysguddommen, behersker også den indre fantasiverdens skønne skin. (...) denne billedgudens mådeholdende begrænsning, denne frihed fra vilde rørelser, denne visdomsfulde ro. (Nietzsche 1996: p. 42)

Heroverfor står Dionysos, der repræsenterer de "dionysiske sværmeres flammende liv" (ibid., p. 43): beruselse, (selv)fortabelse, selvforglemmelse, ekstase, gru, overmål, vildskab og grænseoverskridelse. Alt hvad Apollon ikke er; altså en væsensforskellig størrelse:

> (...) det dionysiske væsen, som vi stadig kommer nærmest ved analogien til rusen. Enten gennem indflydelse fra narkotiske drikke, som alle primitive mennesker og folk taler om i hymner, eller ved forårets magtfulde nærhed, der lystfyldt gennemtrænger hele naturen, vågner disse dionysiske rørelser, som ved at potenseres får det subjektive til at svinde bort til fuldkommen selvforglemmelse. (Nietzsche 1996: p. 43)

Med de to modsætninger udvikler Nietzsche et helt grundlæggende kunstsyn, som hviler på disse to drifter, der er udgangspunktet for en metafysisk og ganske omfattende æstetik:

> På den ene side den synlige form, der fremtræder tydeligst i marmorskulpturernes rolige billedverden, på den anden side den billedløse kraft, der bedst kan mærkes i musikken. Denne modsætning anskueliggør Nietzsche med de to psykologiske – eller med et af hans yndlingsord: "fysiologiske" - fænomener: de apollinske former svarer til drømmen, den dionysiske kraft til rusen. (...) Hos Nietzsche er det den apollinske billedverden, der beskrives med Schopenhauers begreber om Mayas slør og principium individuationis. Omvendt er det dionysiske en smerte- og lystfyldt sønderbrydelse af dette slørs individuelle og afgrænsede gestalter, hvilket frigiver et blik ind i verdens inderste kerne. (Winkel Holm 1996: p. 10)

Nietzsches begrebspar knytter tragediens virkning til den mest intense metafysiske oplevelse, der er mulig, idet den parallelle oplevelse af smerte og lyst i sidste ende er livsbekræftende og genererer troen på forløsning grundet det æstetiske/kunsten. Tragediens smerte og lidelse vil ikke være årsag til desperation og fortvivlelse hos Nietzsche, idet lidelsen har muligheden for forvandling til lyst og glæde immanent i sig (Porter 2005: p. 74). Når vi tvivler på tilværelsen og dens gru, oplever vi også lyst og ekstase og oplever dermed ikke kun os selv, men også os selv som værende et med andre mennesker. (Ballegaard Petersen 2005: p. 2)

Nietzsche bestemmer tragediens oprindelse til at være født ud af koret og henviser til Aristoteles' to sætninger, hvori han bestemmer de dityrambiske korsange. Dermed er tragedien for Nietzsche også fortællingen om Dionysos. Men Nietzsche afviser såvel Aristoteles som A.W. Schlegels opfattelse af koret som lig folket eller den ideale tilskuer – for Nietzsche er tragedien et kunstværk og en "forløsning fra viljen, fra livets absurditet og gru. Kunsten kan med Nietzsches briller bryde med Schopenhauers principium individuationis og genoprette enheden (ibid., p. 5).

Men tragedien 'dør' iflg. Nietzsche med Euripides' entré. Hvor Aischylos' og Sofokles' tragedier rummer muligheden for forløsning, så er Euripides og dennes indførelse af tilskueren på scenen som optrædende devaluerende iflg. Nietzsche. Iflg. Nietzsche beskæftiger Euripides sig kun med de såkaldt almindelige mennesker via realisme og psykologiseringer og kommer dermed ikke bag den overfladevirkelighed, som Nietzsche afskyr – Euripides markerer kort sagt bruddet med det dionysiske. I et bredere og maskeret perspektiv anklager Nietzsche Sokrates som repræsentant for rationaliteten, intellektet, det kritiske og trangen til at forklare tilværelsen til bunds ud fra rationelle begreber. Så hvor det apollinske og det dionysiske er sammensmeltede og inkluderende størrelser, angriber Nietzsche nu den ekskluderende og uforenelige forskel mellem det despotisk sokratiske og det livgivende dionysiske:

> I Nietzsches brede kulturkritiske perspektiv handler det ikke blot om en modsætning mellem to kunstneriske genrer, men om en kamp mellem 'operaens kultur' og tragediens, og det vil sige en kamp mellem en optimistisk og en tragisk verdensanskuelse. Det sokratiske vidensbegær er nemlig uløseligt forbundet med den

> optimistiske tro på, at det ved hjælp af logisk tænkning kan det lade sig gøre at løse alt, hvad der måtte findes af gåder i verden. Problemet er blot, at fornuften altid i sidste ende vil støde på sine grænser og erfare, at den ikke formår at omfatte og beherske hele verden, og her må optimismen træde til side for en erkendelse, som Nietzsche kalder for tragisk. (Winkel Holm 1996: pp. 17-18)

Friedrich Nietzsche udtrykker i et bredere perspektiv, at denne "æggende" forening af det apollinske-dionysiske geni skal forløse en romantisk kritik af den moderne verdens hang til rationalitet som eneste forklaringsmodel for verden:

> Centralt hos Hölderlin og de øvrige romantikere står den udgave af Dionysos-myten, som fandtes i den græske mysteriereligion orfismen, og som fortæller, at Dionysos som barn blev sønderrevet af titaner for siden at blive genfødt af Demeter. På samme måde, lød romantikernes udlægning, har den analytiske rationalitet sønderrevet den moderne verden i enkeltinteresser, men en tredje Dionysos skal genfødes i form af en ny mytologi, der kan binde det fragmenterede samfund sammen til en enhed. (Winkel Holm 1996: pp. 18-19)

Med præsentationen af Friedrich Nietzsches stærkt indflydelsesrige *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* fra 1872 afslutter jeg hermed kortlægningen af de vigtigste græsk-europæiske definitioner af tragedien og det tragiske og bevæger mig nu ind i det tyvende og enogtyvende århundrede. I næste kapitel vil jeg skitsere hvorledes forskningen siden år nittende århundrede har beskæftiget sig med typologiseringen og formaliseringen af tragedien og det tragiske.

TRAGEDIE OG DET TRAGISKE:

FRA DET 20. ÅRHUNDREDE TIL DET NYE ÅRTUSINDE

Nærværende afsnit vil søge at give et overblik over den bugnende forskning om den græsk-europæiske tragedie og tragik efter Friedrich Nietzsches indflydelsesrige *Die Geburt der Tragödie* og afslutningsvis positionere min egen tilgang.

Først og fremmest vil jeg give et vue over den stadig aktuelle definition af tragedie og det tragiske og fokusere på de vigtigste teoretikere i forskningstraditionen. Fra primært at have været et emne for filosoffer, forfattere og kunstnere bevæger diskussionen af tragedien og det tragiske sig primært over i forskningsverdenen.

Hvad er det der gør, at noget i det tyvende århundrede og igen i det nye årtusinde kan defineres som 'tragisk'? Som både redaktørerne Frederik Stjernfelt og Isak Winkel Holm i temanummeret i *Kritik* (2000) om tragik og Terry Eagleton i sin autoritative, men ikke desto mindre stærkt polemisk dikterede *Sweet Violence: The Idea of the Tragic* (2003) formulerer, så er der gået noget nær inflation i begrebet. Forskere, medier og lægmænd slynger om sig med ordet 'tragisk' i forbindelse med en orkan, en bilulykke, et nederlag på tennisbanen med alt hvad der kan beskrives som sørgeligt, trist, deprimerende eller forfærdeligt. Denne art overophedning i brugen af ordet skal dog samtidig ses i kontrast til det faktum, at 'tragik' ikke ligefrem er det mest 'sexede' emne så at sige i det nye årtusindes postmoderne virkelighed, hvor 'tragik' konnoterer fjern fortid, arkaisk-tegnede helte og heltinder, teatralske monologer og dialoger samt transgressiv performance i form af overdreven mimik, gestik og altmodische kostumer.

I dag alluderer tragik en primært psykologisk-emotionel grundlæggende årsag-virknings-kausalitet, som i det 21. århundrede er knyttet til reale omstændigheder eller begivenheder; dvs. virkelige hændelser, hvadenten det er en brand i nabolaget, bombningen af World Trade Centre eller den nukleare trussel fra Indien, Pakistan eller Nord-Korea. Man kan måske sige, at ”tragisk” i det teknologisk-vidunderlige og globaliserede 21. århundrede er det ord, vi finder frem, når menneskets egen rationalitet, evner og muligheder kommer til kort i et absolut selvrefererende og lukket rum og system. Begrænsningen, hvadenten den er mental, fysisk eller intellektuel, er tragisk og dermed kontralogisk og kognitivt uforståelig. Det var i det græske Athen, det middelalderlige Rom eller det klassicistiske Frankrig, hvor tragikken mest centrerede sig om menneskets begrænsning over for gud(erne), hvadenten det gjaldt pest eller naturkatastrofer, altså en refereren ud over sig selv. Tragikken var her nok en begrænsning, men ikke ulogisk eller uforståelig, da man stadig refererede opad mod gud, der med almægtig og streng hånd førte dagbog over enhver troende sjæl og afregnede kontant. Trods kvalerne med at håndtere og beskrive tragikken i en postmoderne hverdag eller i kunst, så er det et faktum, at forskningen til stadighed beskæftiger

sig med definitionen af tragedie og det tragiske, der dermed kan anskues som en transhistorisk form og modus, der bliver ved med at fascinere og udfordre, hvad enten man dømmer tragedien og det tragiske dødt eller levende, irrelevant eller aktuelt, regressivt eller progressivt.

Overordnet kan forskningen inddeles i to sektioner, der grundlæggende beskæftiger sig med to væsensforskellige begreber, nemlig tragedien som litterær-æstetisk topologi og det tragiske som filosofisk begreb; med andre ord, den filologisk baserede forskning og den filosofiske ditto. Førstnævnte fraktion har den historiske samtid for øje, dvs. det græske samfund, og tragediens sammenvævede relationer til den græske polis, de religiøse ritualer og socio-økonomiske forhold, der uundgåeligt har påvirket tragediens udformning og tematik. Den anden fraktion beskæftiger sig til gengæld udelukkende med tragediens indhold, tragikkens filosofiske natur og status. Som Isak Winkel Holm nævner i indledningen til sin redegørelse for Hegel og den græske tragedie i førnævnte *Kritik*-udgave, så har de to grene haft bemærkelsesværdigt svært ved at tale sammen:

> Filosofferne har altså først og fremmest interesseret sig for tragediens ånd, mens filologerne har undersøgt dens bogstav, kunne man sige. Eller sådan her: hvor filosofien risikerer at tabe den konkrete tragediescene af syne, risikerer filologien at stå og mangle et svar på hvorfor tragedierne egentlig, stik mod al forventning, kommer os ved. (Winkel Holm 2000: p. 35)

Et punkt, hvor de dog synes at mødes, er i den konkrete, tekniske definition af tragik, der fremstår med en inciterende mangfoldighed eller forvirrende flertydighed, alt efter hvilken vinkel, man anlægger på sagen.

Som udgangspunkt vil jeg nævne det, jeg vil kalde den nihilistiske skole repræsenteret ved Ashley Thorndike, som i 1908 træt erklærer, at det nærmeste man kommer en formalisering er en regulær non-informativ og devalueret definition, da ”all plays presenting painful or destructive actions” (Thorndike 1908: p. 187) synes at kunne kaldes tragiske. Han suppleres i 1964 af Leo Aylen, der lidt bombastisk erklærer, at der reelt set ikke findes en tragedie, idet ”there are only plays, some of which have alwas been called tragedies, some of which usually have been called tragedies” (Aylen 1964: p. 164 i Eagleton 2003: p. 3).

Over for disse står Murray Krieger, der i *The Tragic Vision* fra 1960 modsat hævder, at der er for meget tragik til, at den tragiske kunst eller filosofi kan rumme det – og derfor udelukker tragikken så at sige sig selv (Krieger 1960: p. 43). Imellem disse yderpunkter står den marxistiske teoretiker Raymond Williams, der både vil gøre op med den nihilistiske tragik-forskning og alligevel selv ender med en noget intetsigende definition: "tragedy is not a single and permanent kind of fact, but a series of experiences and conventions and institutions" (Williams 1966: p. 8).

I forlængelse af Williams er der en hel vifte af teoretikere, der forståeligt nok har haft svært ved en koncis definition – en gruppering, jeg kalder generalisterne. Her tænkes især på A.C. Bradley, hvis *Oxford Lectures on Poetry* fra 1909 søger at konkretisere begrebet med ordene "any spiritual conflict involving spiritual waste" (Bradley 1909 i Eagleton 2003: p. 5) – men det er svært ikke at nævne en hvilken som helst litterær tekst, om hvilken udsagnet på et eller andet plan kan gælde. Paul Ricoeur taler essentialismens sag, når han bemærker at "it is by grasping the essence of tragedy in the Greek phenomenon that we can understand all other tragedy as analogous to Greek tragedy" (Ricoeur i Sparks og Beistegui 1999: p. 156). Endelig er der Oscar Mandels ud fra titlen alene lovende *A Definition of Tragedy* i 1961, men Mandel ender med at deducere sig frem til noget nær den mest omfattende definition til dato:

> A protagonist who will command our earnest good will is impelled in a given world by a purpose, or undertakes an action, of a certain seriousness and magnitude; and by that very purpose or action, subject to that same given world, necessarily and inevitably meets grave spiritual or physical suffering. (Mandel 1961: p. 20).

Omvendt er der så den fraktion, som jeg benævner som traditionalisterne. Her er det autoritative værk den konservative litterat George Steiners *Death of Tragedy* fra 1961. Som titlen både programmatisk og nostalgisk proklamerer, er tragedien som æstetisk form og filosofisk begreb vitterligt død som naturlig følge af guds død – uden gud, ingen tragedie, mener Steiner. Det kan dog anføres, at man værket igennem tydeligt aner Steiners begrædelse af tragediens udryddelse, og i 1984 udgiver Steiner så bogen *Antigones: How The Antigone Legend has Endured in Western Literature, Art, and Thought*. Titlen alene synes at vise, at hvor meget

Steiner i sin første bog end insisterer på tragediens formelle-typologiske død, kan han 23 år senere stadig ikke løsrive sig fra, hvorledes den græske tragediemythos har præget hele den vestlige ånds- og mentalitetshistorie.

Beskæftigelsen med tragik har også bevæget sig ind i den sektion, som jeg vil karakterisere som ideologisk-politisk baseret, som kan inddeles i yderligere to modsætningsfyldte kategorier: den højreorienterede og den venstreorienterede. Tager vi førstnævnte, er dens præmis ofte en grundlæggende konservativ hengivelse til tragediens ædle, aristokratiske helte og tematikker, der udfolder sig i overklassens/de priviligeredes miljøer. Tilsvarende finder vi i denne ende af forskningen en mere eller mindre eksplicit overbevisning om, at tragedien er den fineste kunstform – her tænker jeg på I.A. Richards, der i *Principles of Literary Criticism* fra 1924, ud over Shakespeares tragedier, en kende hurtigt afviser de fleste kanoniserede tragedier som "pseudo-tragedies" (Richards in Eagleton 2005: p. 7). Jeg vil ydermere anføre R.P. Draper, der trods sin ellers oprigtige glæde ved tragedierne ender med at definere tragedien ved lidt kuriøst at skelne mellem definitioner produceret af "the educated" og "un-educated institutions of the meaning" (Draper 1980 p. 9). En noget elitær begrebsliggørelse, der omvendt ikke fuldgyldigt kan bevise, at de uddannede typologiseringer er bedre end lægmands ditto. I modsætning til dette ser vi den marxistisk-socialistiske tradition, der som udgangspunkt finder det problematisk at sammensmelte de venstreorienterede idealer med tragediens noble tone og de temaer, der oftest udspiller sig i ovennævnte overklasserum. Tillige genererer tragediens insisteren på dybde, alvor og en tilbagevendende relation til det religiøse, der for venstrefløjen konnoterer det prætentiøse og en for dem usund-irrelevant hengivelse til alle former for universalisme. Dette dilemma synes ikke at præge den liberale amerikanske forfatter og professor, Joyce Carol Oates, som i sine to glimrende bøger om tragik, *The Edge of Impossibility: Tragic Forms in Literature* (1972) og den i indledningen nævnte *New Heaven, New Earth* (1974) forsøger at destillere et tragikbegreb, der ikke er særegent amerikansk, men universelt og tilgængeligt for lægmand og elite baseret på en psykologisk-æstetisk tilgang.

Ovenstående har forhåbentlig givet læseren en smagsprøve på den mangfoldige tilgang til at beskæftige sig med tragedien og det tragiske, hvadenten man er filolog eller filosof. Efter at have præsenteret den græske tragedie og dens oprindelse samt de græsk-europæiske diskussioner af tragedien som genre og

tragikken som filosofisk modus i afhandlingens første del, bevæger jeg mig nu over Atlanten til arbejdets anden del, DEN AMERIKANSKE TRAGEDIE OG TRAGIKS TOPOLOGI.

II. DEN AMERIKANSKE TRAGEDIE OG TRAGIKS TOPOLOGI

APOKALYPSEN SOM TRAGISK-TEOLOGISK MODUS OG MYTHOS:

Slår man op i det altid pålidelige *Enclyclopedia Britannica* defineres "tragedy" som værende lig "*a branch of drama that treats in a serious and dignified style the sorrowful or terrible events encountered or caused by a heroic individual.*" Men hvad er det mere præcist, der gør dramaet "serious and dignified", og hvilke begivenheder er det, der kan beskrives som "sorrowful or terrible"? Jeg tager som udgangspunkt afsæt i denne brede definition og vil som afhandlingen skrider frem forhåbentlig nærme mig en mere præcis definition af, hvad jeg mener med termen amerikansk tragedie og tragik. Denne afhandlings hovedtese er som bekendt, at den bibelske apokalypse er kardinalpunkt og strukturerende princip for artikulationen af det tragiske i amerikansk tragediedrama. Hidtil har der ikke været tiltag til en detaljeret kortlægning af de forskellige tekstlige elementer og strukturer, der kendetegner apokalypsen som litterær form. Dette vil jeg søge at råde bod på. Nærværende afsnit vil kort redegøre for apokalypsens grundlæggende struktur og de værdier og ideer, som jeg finder brugbare. Derefter vil jeg se på sammenkoblingen af apokalypsen og idéen om Amerika som guds eget land.

Ordet "apokalypse" henviser traditionelt dels til de fire store profetbøger i Det gamle Testamente, dels til Det nye Testamentes sidste skrift, Johannes' Åbenbaring. Apokalypsen er forbundet med forventningen om den ultimative forløsning, hvilket stemmer overens med ordets græske betydning: 'åbenbaring'. Men apokalypsen har en anden betydning iflg. latinsk etymologi: Her er der tale om anderledes dystre konnotationer, idet ordet er lig "undergang", det korrumperede, syndige rums fortjente destruktion. Som jeg nævnte i min indlednings gennemgang af forskningstraditionen inden for apokalypsen som litterær modus, er ordet oftest anvendt med primær fokus på den ødelæggende funktion: apokalypsen som en monstrøs undergangsvision, der påberåbes i svære tider eller i forbindelse med overgangen fra én periode til en anden – hvadenten det er indgangen til et nyt årtusinde eller en litterær epoke. Men jeg finder, at det nivellerer det oprindelige begreb, og jeg fastholder derfor apokalypsens dialektiske

betydningsproduktion.

Apokalypsen er en vision: et syn, en profeti om de sidste tider, hvor guds straf vil ramme de syndige, frelse de troende og gendanne det oprindelige paradis. I Det gamle Testamente findes den store vision artikuleret i Esajas Bog, Jeremias Bog, Ezekiels Bog og ikke mindst Daniels Bog. Alle fire profeter er specielt udvalgt til en guddommelig mission; f.eks. er Jeremias prædestineret til at blive guds talerør:

> Før jeg danned dig i Moderskød,
> Kendte jeg dig;
> Før du kom ud af Moderliv, helliged jeg dig,
> Til profet for Folkene satte jeg dig.
> (...)
> Og Herren udstrakte sin Haand, rørte
> Ved min Mund og sagde til mig: "Nu
> Lægger jeg mine Ord i din Mund."
> (Jeremias' Bog, kapitel 1: 5-9)

Anderledes når Ezekiel at blive tredive år, inden han en dag ser himmelen åbne sig og Herren åbenbare sig for ham. I såvel profetbøgerne som Åbenbaringen er fokus altså rettet mod et exceptionelt individ med exceptionelle visionære evner, der skal tale guds dom.[3] Som Hans Lundager Jensen definerer i *Gammeltestamentlig religion*:

> Den hyppigste betegnelse for 'profet' i GT er *nabi*. Ordet betegner en bestemt handlingsrolle, en person, der står i et særligt forhold til en guddom. (...) *nabi* kan altså bruges bredt, ud over det praktiske indhold som orakelformidler, som termen normalt har i GT, og *nabi* kan betegne en betydningsfuld og from person med et særligt nært forhold til Jahve. (Lundager Jensen 1999: p. 232)

Apokalypsen fusionerer Det gamle Testamentes profetroller med Det nye Testamentes Jesus i sin variation over den amerikanske frelserskikkelse. I sit essay "Tragedy and the Common Man" fra 1949 beskriver den amerikanske dramatiker Arthur Miller sin nations tragiske helt som en frelserfigur og martyr:

> (...) the underlying struggle is that of the individual attempting to gain his "rightful" position in his society. (...) Sometimes he is one who has been displaced from it,

[3] Udvalgtheden ses også i profeternes navnesymbolik. På hebraisk betyder Esajas "Jahve frelser", Jeremias betyder "Jahve ophøjer", Ezekiel betyder "Gud gør stærk", Daniel betyder "Gud er dommer, Johannes betyder "Gud er nådig".

> sometimes one who seeks to attain it for the first time, but the fateful wound from which the inevitable events spiral is the wound of indignity, and its dominant force is indignation. Tragedy, then, is the consequence of a man's total compulsion to evaluate himself justly. (Miller 1949: http://vccslitonline.cc.va.us/tragedy/milleressay.htm)

Millers essay er en særegen amerikansk blanding af socialismens forsvar for den lille mand og den amerikanske helliggørelse af selvsamme: en art ”kroning” af ”the common man”, der skal finde og bekræfte sin retfærdige status i samfundet. Dette kan læses som en parallel til apokalypsens guddommeligt udvalgte. Videre beskriver Miller den tragiske helt som en absolut aktivt handlende, endnu et typisk amerikansk begreb, den meritokratiske forestilling om individets egenrådige – og af gud definerede - handlen:

> In the sense of having been initiated by the hero himself, the tale always reveals what has been called his "tragic flaw," a failing that is not peculiar to grand or elevated characters. Nor is it necessarily a weakness. The flaw, or crack in the character, is really nothing--and need be nothing--but his inherent unwillingness to remain passive in the face of what he conceives to be a challenge to his dignity, his image of his rightful status. Only the passive, only those who accept their lot without active retaliation, are "flawless." Most of us are in that category. (Miller 1949: http://vccslitonline.cc.va.us/tragedy /milleressay.htm)

Omvendt er profetrollen en ensom rolle at blive pålagt – enestående evner kædes uløseligt sammen med marginalisering og isolation. Disse evner skal bruges til at prædike et syndfuldt folks ugerninger, men også lede dem hen til frelsen. I Esajas Bog, kapitel 1: 4, beskrives det ”syndefulde Folk, en brødebetynget Slægt, Ugerningsmænds Æt, vanartede Børn”, og videre i samme kapitel vers 21-27 lyder det:

> At den skulde ende som Skøge, den
> Trofaste By,
> Zion, saa fuld af Ret, Retfærdigheds
> Hjem –
> Men nu er der Mordere.
> Dit Sølv er blevet til Slagger,
> Din Vin er spædet med Vand.
> Tøjlesløse er dine Førere, Venner med
> Tyve;
> Gaver elsker de alle, jager efter Stik-
> Penge,
> Skaffer ej faderløse Ret
> Og tager sig ikke af enkens Sag.
> Derfor lyder det fra Herren,
> Hærskarers HERRE, Israels Vældige;

”Min Gengælds Ve over Avindsmænd,
min Hævn over Fjender!
Jeg vender min Haand imod dig,
Renser ud dine Slagger i Ovnen og
Udskiller dit Bly.
Jeg giver dig Dommere som fordum,
Raadsherrer som før;
Saa kaldes du Retfærdigheds By, den
Trofaste Stad.”
Zion genløses ved Ret,
De omvendte der ved Retfærd.

Vi taler altså om en irreversibel og prædetermineret bevægelse fra før til nu og til et efter: et oprindeligt idyllisk rum, der nu er inficeret med syndernes stolthed, hovmod, grådighed og svigt over for herren. Denne fordærvethed må derfor udryddes. Der tales gentagne gange om ”Dommens Dag”, og i Ezekiels Bog anticiperes de sidste tider:

Du, Menneskesøn, sig: Saa siger den
HERREN til Israels Land: Enden
Kommer, Enden kommer over Landet
Vidt og bredt
(…)
Tiden er inde, Dagen er nær,
(…)
Se, Dagen! Dagen er nær;
(Ezekiels Bog, kapitel 7: 2-12)

Som den amerikanske filosof og åndsfader Ralph Waldo Emerson formulerer bevægelsen på lyrisk vis i sit essay ”On the Tragic” fra 1844: ”There is a simultaneous diminution of memory and hope.”[4]

Men inden nihileringen af den syge by og dens svigfulde beboere aktiveres diverse advarsler eller anticipatoriske markører eller elementer – Babylons eller Jerusalems folk får chance for at omvende sig. Men det er for sent. For hvis folkets bedrageriske inerti fortsætter, vil ”Dommens Dag” ryste, ødelægge og jævne Jerusalem med jorden. Esajas’ Bog anticiperer og opsummerer det korrumperede rums særdeles voldelige destruktion af mennesker, dyr, luft, jord og hav:

[4] http://www.emersoncentral.com/tragic.htm. Afsnit 1, linje 6.

Thi Sluserne oventil aabnes,
og Jordens Grundvolde vakler,
Jorden smuldrer og smuldrer,
Jorden gynger og gynger,
Jorden skælver og skælver;
Jorden raver og raver som drukken
og svajer som Vogterens Hytte;
tungt ligger dens Brøde paa den,
den segner og rejser sig ikke.
(Esajas' Bog, kapitel 24: 18-20)

Undergangen er nødvendig som en slags kur, en udrensning – igen med Emersons ord: "Come bad chance,/And we add to it our strength,/And we teach it art and length,/Itself o'er us to advance."[5] I Åbenbaringen beskriver Johannes på anticipatorisk vis de fire apokalyptiske ryttere; de syv engle med dommedagsbasunerne; skålene med guds vrede, der hældes ud over jorden, hvorpå vand bliver til blod, sol til ild; dyret som kastes i Ildsøen; dragen i dybet. Men så sker der et markant skift i Åbenbaringens tone, idet klagesangen forvandles til ekstatiske halleluja-råb over ødelæggelsen af al ondskab. Ligeledes er der lettelse og begejstring i Esajas Bog: Et nyt Paradis vil nu endelig komme til syne, "Thi HERREN trøster Zion,/trøster alle dets Tomter,/han gør dets Ørk som Eden,/dets Ødemark som HERRENS Have;/der skal findes Fryd og Glæde," (Esajas' Bog kap. 51: 3). I Åbenbaringens 21. kapitel, vers 1-8 lyder det:

Og jeg saa en ny Himmel og en ny
Jord; thi den første Himmel og
den første Jord var forsvundet, og
Havet var ikke mere.
Og jeg saa den hellige Stad, det ny
Jerusalem, komme ned fra Himmelen
fra Gud, rede som en Brud, smykket
for sin Brudgom.
Og jeg hørte en høj Røst fra Tronen
sige: "Se, nu er Guds Bolig hos Menne-
skene, og han skal bo hos dem, og de
skal være hans Folk, og Gud selv skal
være hos dem,
og han skal tørre hver Taare af deres
Øjne, og der skal ingen Død være mere,
ej heller Sorg, ej heller Skrig, ej heller
Pine skal være mere; thi det, som var
før, er nu forsvundet.

Kosmos er genoprettet; opløsningen og omstyrtelsen er overkommet. Efter omstyrtningen falder Johannes på knæ og siger: "Og jeg, Johannes, er den, som saa og hørte dette." Kristus er på ny kommet, og den hellige stad er nedsænket

[5] http://www.emersoncentral.com/tragic.htm. Afsnit 5, linje 1.

fra himmelen.

In toto: Apokalypsen er en monumental grænseoverskridelse i et processuelt møde mellem destruktion og rekonstruktion, en opløsning af de herskende norm-, værdi- og moralstrukturer, der synes usunde og uhensigtsmæssige for et rums trivsel og dets aktørers sunde udvikling. Intentionen er slet og ret individuel og kollektiv opbyggelighed. Men hvordan kobles denne tanke med Amerikas skæbne?

Det gamle Testamentes profetbøger spiller en stor rolle i den israelitisk-jødiske terminologi, idet der tales om den israelitiske bevidsthed om nationen. Eskatologien var en *national eskatologi*, en forventning om en kommende national herlighed og lykke for det jødiske folk. Som vi skal se, identificerede amerikanerne sig med idéen om en national udvalgthed, der aldrig forsvinder, selv i de mest dunkle undergangsvisioner.[6] Men samtidig adopteres også Jeremias' og Ezekiels langsomme fokus på individualismen, individet. Jeremias profeterer om hvorledes den tid skal komme, hvor fædrenes synder ikke skal gengældes på børnene, men at der i stedet skal oprettes en pagt mellem gud og den enkelte israelitter (Jeremias' Bog, kapitel 31: 29-34). Ezekiel videreudvikler denne tanke, idet han lægger vægt på hver enkelt sjæl som tilhørende gud (Ezekiels Bog, kap. 18: 4). Der sniger sig tillige en begyndende tro på det unikke individs udødelighed, genopstandelse, ind. Den israelitiske religiøse bevidsthed kan i længden ikke forliges med, at de enkeltes salighed falder uden for den forventede lykke og velsignelse i det messianske rige. Opstandelsestroen er koblingen mellem den individuelle salighed hinsides døden og det store nationale håb om det kommende rige. Som en god teolog beskriver Paul Brodersen empatisk denne sammenkobling af individ og kollektiv:

> Bortset fra de ufuldkommenheder og begrænsninger, som håbet om det fremtidige messianske rige på jorden, som det højeste gode, rummer, er der i opstandelsestroens syntese af det individuelle og kollektive indeholdt den sande og betydningsfulde erkendelse, at det enkelte individ ikke kan nå til det salige liv i isolation, men kun ved at have del i et guddommeligt fællesskab og samfundsliv. (Brodersen 1925: p. 18).

[6] Det skal nævnes, at apokalypsen også nævnes i De Apokryfe Skrifter, men fordi amerikanerne adopterede den "officielle" version, holder jeg mig ligeledes til den udgave, der er at læse i de kanoniserede skrifter.

Apokalypsens grundstruktur er dermed et determineret forløb, dvs. en irreversibel bevægelse fra *de*generation til *re*generation. På trods af diverse anticipatoriske advarsler om/digressioner til undergangen vil man støt bevæge sig mod et mål, der vil skille fårene fra bukkene og ultimativt forløse og frelse de udvalgte. Sammen med den deterministiske, eskatologiske struktur knyttes der enorme drømme, forventninger og ikke mindst håb til apokalypsen. Det er en drømmevision om, at der – på trods af alskens problemer, farer og svigt undervejs – i sidste ende er oprejsning for både den enkelte og for hele nationen. Næste afsnit vil kort søge at afdække, hvorledes apokalypsen i et bredere perspektiv har mytiske træk.

APOKALYPSENS MYTISKE STRUKTUR:

ET AUTORITATIVT SANDHEDSBEGREB

Som bemærket i min indledning vil der afhandlingen igennem ikke blive rettet minutiøst fokus på de mange forskellige myteteoretikere og deres forskellige udlægninger af mytens arkitektur, betydningspotentiale og mangfoldige virke inden for diverse epistemologiske forestillingsverdener. Apokalypsen som strukturerende modus for den amerikanske tragedie og tragiks diskurs er dog lig med en mere generel forståelse af en myte som en grundfortælling, der behandler og diskuterer den menneskelige eksistens og erfaringsverden med alt, hvad dertil hører af smertelige modsætninger – og ultimativt tilbyder mening og heling.

Overordnet hævdes der gennem apokalypsen en form for autoritativt sandhedsbegreb – en eneste sand ontologisk teori, og herved antager apokalypsen mytiske træk, vel og mærke et traditionelt mytebegreb som defineret af religionshistorikeren Mircea Eliade. Hans kulturkritiske *The Myth of the eternal Return* fra 1949 er baseret på det arkaiske menneske, hvis mytebrug udmønter sig som gentagelser og realiseringer af mytefortællinger gennem riter. Det er dermed levende myter og ikke kunstmyter eller litterær brug af mytemotiver, Eliade beskriver, men grundstrukturen er brugbar i denne henseende. De

arkaiske myter og riter ses som en religiøs kode, der forklarer menneskets forståelse af væren og kosmos. Ud fra disse riter og myter fremgår det, at det arkaiske samfund lever efter en historiefilosofi, der forherliger det oprindelige tidspunkt i menneskets eksistens, hvor verden blev skabt, og som repræsenterer en hellig, arketypisk og ægte eksistens. Riten eller myten ses som en adgang til guddommelige og forbilledlige handlingsmønstre for mennesket. Gennem riten revitaliserer det arkaiske menneske en tidløs og universel væren og træder ind i en absolut virkelighed og sandhed. Stabiliteten og det uforanderlige er karakteristisk for denne hellige, tidløse væren, hvor altid begynder og ender og alle modsætninger ophæves:

> This eternal return reveals an ontology uncontaminated by time and becoming (...) Everything begins over and over again at its commencement every instant. The past is but a prefiguration of the future (...) nothing new happens in the world, for everything is but the repetition of the same primordial archetypes. (Eliade 1991: p. ix)

Det arkaiske menneskes handlinger og problemstillinger opnår således gyldighed og legitimitet i ritens paradigmatiske og historieløse erkendelsesrum – hvilket apokalypsen ligeledes tilbyder.

Gentagelsen er som del af riten helt essentiel. Gennem imitation og repetition bliver det arkaiske menneske paradigmatisk og i sandhed sig selv, eftersom det eksisterer i en virkelighed, som er oprindelig og ahistorisk (ibid., pp. 34-35). Denne tro på først rigtigt at være gennem repetition af en absolut og oprindelig væren er det, som Eliade kalder myten om den evige genkomst: ”the eternal return – the periodic resumption, by all beings, of their former lives” (ibid., p. 120). Den mytiske, oprindelige og gennemlysende væren kan det arkaiske menneske altså kun opnå gennem den rituelle handling, som derfor nostalgisk efterstræbes (ibid., p. ix). Eliade bibringer derfor en forståelse af myten som adgang til en absolut total afklaring af menneskets eksistens i verden. Tilsvarende taler Eliade i kapitlet ”The Regeneration of Time” om mytens cykliske struktur, idet ”the divisions of time are determined by the rituals that govern the renewal of alimentary reserves; that is, the rituals that guarantee the continuity of the life of the community in its entirety” (ibid., p. 51). Mytens struktur, lig apokalypsens, bliver dermed en ceremoniel serie af repetitive handlinger, der kulminerer i et apokalyptisk scenarie:

> For us, the essential thing is that there is everywhere a conception of the end and the beginning of a temporal period based on the observation of biocosmic rhythms and forming part of a larger system – the system of periodic purifications (cf. Purges, fasting, confessions of sins, etc.) and of the periodic regeneration of life. (...) that a periodic regeneration of time presupposes, in more or less explicit form – and especially in the historical civilizations – a new Creation, that is, the repetition of the cosmogonic act. (Eliade 1991: p. 52)

Efter denne totale renselsesproces åbenbares en ”primordeal plenitude” (ibid., p. 73) på ny, og Eliades sprogbrug alluderer den amerikanske fastholdelse af visionen om ”a new birth” og ”a new man” (ibid., p. 69). Eliades anvendelse af myten er dermed en meningssamlende og medierende funktion. Myten så at sige ordner og ophæver smertefulde modsætninger i verden for mennesket. Dens sandhedsbegreb udtrykker således en entydig, autoritativ og afbalanceret mening eller sandhed, en harmonisk helhedsopfattelse af kosmos. Denne form for myte giver altså adgang til et særligt betydningsfelt af meningsfyldt indsigt og væren eller et intenst erfaringsrum, som mytebrugerne og mennesket til stadighed kan søge tryghed og afklaring i. En transcenderende og meningsgivende funktion som apokalypsen tilsvarende tilbyder.

III. DEN AMERIKANSKE DRØMS APOKALYPTISKE ANATOMI: DEN RELIGIØSE DIMENSION: PURITANISMEN

PURITANISMENS DRAMATISEREDE SELVISCENESÆTTELSE OG KIRKEN SOM TEATRALT RUM

Dette kapitel vil søge at indkredse de religiøse faktorer, der skabte drømmen om det perfekte amerikanske samfund. Amerikanerne har altid såvel historisk, kulturelt som æstetisk troet på et endeligt mål: opfyldelsen af profetien om Amerika som guds frelsernation, det perfekte samfund. Mit primære fokus er en næranalyse af den puritanske retorik og dens effekt som en bevidst retorisk strategi, ligesom retorikken blev brugt til en gennemført selvdramatisering og teatralitet af den puritanske mission i de første kirker. Jeg søger at lægge kimen til en endnu ikke udforsket dimension af den ellers mangfoldige belysning af puritanismen ved at læse og analysere puritanismen og dens kirker med de teatersemiotiske briller på og udfolde tanken om puritanernes måske nok ikke eksplicit æstetiske hensigter, men i hvert fald påfaldende teatralske virkemidler og sproglige strategier.

Kort sagt handlede puritanernes grundtanke om et løfte til gud. Mennesket var individuelt bundet til en evig kontrakt med Faderen, der som til gengæld for dets ubetingede troskab ville beskytte, hjælpe og løfte det op over alle andre på jorden. For puritanerne var gud alt, mens mennesket var lig intet. Guds nåde var kun mulig ved at udvise den totale ydmyghed, så menneskets naturlige forfængelighed destrueredes. Menneskets nedarvede privilegier betød intet, alt stod mellem det enkelte menneske og guds plan. Netop relationen mellem den private skæbne og et prædestineret formål var central i puritanismen. Det enkelte individs hverdag og gøremål kunne altid læses som "a theater for an inner drama comparable to the history of the community as a whole" (Bradbury 1992: p. 17) – en balance mellem selvet og samfundet/kollektivet. Bradburys sammenkobling mellem puritanismen og teatret er prægnant og signifikant, men udfoldes ikke yderligere, og jeg har ikke kunnet finde kilder, der har undersøgt puritanismen som en symbolsk-litterær dramatisering: Den puritanske sprogbrug forløser en

stramt struktureret tragediediskurs, der artikulerer en særegen amerikansk tragik, som fremmaner den unikke amerikanske apokalyptiske sammenblandning af undergang og frelse.

Hver puritaner vendte sin opmærksomhed helt og holdent mod sig selv i fællesskabets interesse – kollektivet som frelsens præmis. Nåden kunne kun opnås, hvis man elskede Gud – og dette manifesteres i kærligheden til andre mennesker. Fællesskabets styrke kom nemlig til udtryk i den antiautoritære udvælgelse af præster og etableringen af kirker. Som ved etableringer af lokale teatre var hver enkelt kirke en autonom størrelse med menigheder, som fandt sammen på frivillig basis, og som ville tilbede og fejre guds kærlighed via prædikener, jeremiader eller salmesang.

Som vi husker, grundlagdes det græske teater som led i fejringen af Dionysos og i et større nationalt perspektiv som et prægtigt emblem på det mægtige athenske riges storhed og rigdom. Ligeledes skabtes det græske teaterrum ud fra et egalitært princip om, at den cirkelrunde teaterarena skulle give alle tilskuere, rig som fattig, høj som lav, lige muligheder for at se tragedierne og via dets åbne rum ude i naturen knytte dialogisk forbindelse mellem den enkelte athener og kollektivet til naturen og kosmos. Jeg vil mene, at grundlæggelsen af de puritanske kirker som udgangspunkt kan læses som puritanernes første spæde skridt mod etableringen af et amerikansk (religiøst) teater. Ligesom grækerne samledes for religiøst at fejre Dionysos og prise Athens prægtighed og placering i kosmos, ligeså etableredes de puritanske menigheder ud fra et tilsvarende ønske om at samles og fejre ikke Dionysos, men gud og puritanernes særligt unikke rolle i guds univers. Ikke at jeg ignorerer de mange forskellige historiske omstændigheder og samfundsmæssige og -kulturelle forskelligheder mellem det 5. århundredes Athen og 1600-tallets Amerika, men analogien er stadig påfaldende.

> Religious buildings have always been imbued with important meanings. Anyone who has lapsed into a hushed whisper upon entering a sanctuary, gazed in speechless awe into soaring fan vaults in a cathedral, or felt the weight of ages while exploring a musty undercroft has experienced the profound impact the messages carry, be they mystical, spiritual, historical, or social. By conveying such meanings, churches form a connection between abstract idea and physical expression, functioning as what Victor Turner has called a ritual

> process, linking the abstraction of the divine to the physicality of human existence. In other words, churches connect the divine with the human, values with social forms, and aspiration with present reality. At once messengers and agents, mirrors and actors, they enable people to think through their ideas about religiosity, and convey them to the rest of the world, while, in turn, influencing those ideas and shaping religion and society. (Halgren Kilde 2002: pp. 9-10)

Der er dog en markant forskel mellem det græske teater og den puritanske kirke – nemlig i udbygningen af kirken som religiøst teaterum: Den afgørende forskel mellem puritanismen hjemme i England og puritanismen i de amerikanske kolonier var, at alle beslutninger skulle komme nedefra, hvilket var en radikal forskel fra den engelske model, hvor alle befalinger og beslutninger gik oppe fra kongen og ned. Altså en antiautoritær modus, som brød afgørende med Den gamle Verden og som vel kan læses som endnu en parallel mellem den græske polis' egalitære principper og den puritanske ditto. Men denne gryende egalitet og antiautoritære ideologi udmøntedes for puritanernes vedkommende logisk nok ikke i åbne kirkerum men i klassiske aflange eller kvadratiske, smalle rum med sæder rettet mod alteret og prædikestolen, hvorfra lamperne/symbolerne på det transcendente lys fra gud og Jesus oppefra og ned i fugleperspektiv skinnede på de udvalgte puritanere som guds børn. Allerede her ser vi de fysiske rammer og det visuelle indtryk som sammenfaldende med en teaterscene, og det var på denne religiøse platform, at puritanerne agerede og fremførte deres religiøse teatersemiotik: deres apokalyptiske monologer. Kirken som folkets tempel, pegende opad mod himlen, repræsenterede også en entydig, autoritativ og passiv kommunikationsform med præsten som repræsentant for gud uden mulighed for kirkegængerne at gå i dialog. Der er altså en grundlæggende forskel mellem det græske teaterrum og den amerikanske kirke: Det græske teaterrum er i udgangspunktet tænkt som horisontalt struktureret, mens det amerikanske ditto er vertikalt struktureret.

Men hvad er det for historier og fortællinger, som den puritanske kirke artikulerer, og hvilken sprogbrug anvendes i dramatiseringen af den puritanske mythos? De første kolonister begyndte en odyssé mod bedre tider i det forjættede land, mod det Amerika, som den nysgerrige Columbus et århundrede tidligere havde "opdaget". "Hvorfor gik I ud i ørkenen?" spurgtes der i Matthæus-evangeliet, og puritanernes hellige 'ærinde' var klart defineret: Amerika var en

midlertidig omvej - puritanerne ville få oprejsning for deres nederlag og efterfølgende udstødelse fra England med en komplet reformering af New England. Puritanernes dominerende og dramatiserede optimisme kan altså ses som fremtvungent af de voldsomme krige og religionskampe i Europa.

I november 1620 ankom de til Cape Cod, og d. 26. december slog de sig ned og grundlagde den berømte koloni Plymouth. William Bradford beskriver i sin blanding af dagbogsoptegnelser og historiske optegnelser, *Of Plimouth Plantation* (påbegyndt 1620, færdigskrevet 1947 og udgivet i 1650), de første pilgrimsfædres ankomst:

> They fell upon their knees and blessed the God of Heaven who had brought them over the vast and furious ocean, and delievered them from all the perils thereof, again to set their feet on the firm and stable earth. (Bradford i Tindall og Shi 1999: p. 59)

Den vigtigste koloni er dog Massachusetts Bay Colony, også kaldet "The Puritan Utopia" (ibid., p. 62), der stod som det mest lysende eksempel på de puritanske idéer. Med John Winthrop i spidsen blev det hurtigt et spørgsmål om kolonien som "a wilderness Zion in America" (ibid.), og i marts 1630 lagde det stolte skib *Arbella* og seks andre skibe fra havn med kursen mod Massachusetts. Det var ombord på *Arbella*, at John Winthrop holdt sin senere så berømte tale, *A Model of Christian Charity*.[7] Først skitserede han puritanernes forhold til gud:

> (...) if wee shall deale falsely with our God in this worke wee have undertaken and soe cause him to withdrawe his present help from us, wee shall be made a story and a by-word through the world, wee shall open the mouthes of enemies to speake evill of the ways of god and all professours for God's sake; wee shall shame the faces of many of gods worthy servants, and cause theire prayers to be turned into Cursses upon us, till wee be consumed out of the good land whether wee are going. (Winthrop i Bercovitch 1978: pp. 3-4)

[7] Puritanernes apokalyptiske tordentaler blev oftest udtrykt i 'jeremiader'. En jeremiade er opkaldt efter Bibelens store profet, Jeremias, der som bekendt blev udvalgt af Gud til at varsle Jerusalems ødelæggelse. Det er en politisk prædiken, der væver det enkelte individs erfaring ind i en større sammenhæng. Lige fra Middelalderen og op gennem Renæssancen begræd de kristne verdens tilstand. Siden Adams fald har mennesket været syndigt, og Guds ubarmhjertige straf vil altid finde synderne. Men som puritanisme-forskeren Sacvan Bercovitch bemærker, var der en markant forskel på den traditionelle europæiske jeremiade og den separatistiske puritanske jeremiade, idet sidstnævnte fokuserede på forløsningen, frelsen. Jeremiaderne betragtes i øvrigt som den første amerikanske litteraturgenre.

Winthrops brug af ”shall”, dvs. fremtidsformen, indikerer den stærke fokusering på de kommende herligheder, den store genopstandelse. Endvidere konstaterede han, at ”the eyes of all people are on us” og definerede derefter puritanernes opgave i den nye koloni med et citat fra Åbenbaringen: ”We must consider that we shall be a city upon a hill” (ibid.) – New England-puritanerne skulle være et lysende eksempel for verden, et nyt Jerusalem skulle bygges og rejse sig af støvet med al dets pomp og pragt. Puritanernes mission havde et globalt sigte, en kosmopolitisk dimension. På et andet skib talte John Cotton ligeledes om New England som et instrument for frelsen og valgte et citat fra Anden Samuels Bog som udgangspunkt:

> (...) jeg vil skabe dig et Navn som de størstes på Jorden og skaffe mit folk Israel en Hjemstavn og plante det, saa det kan blive boende paa sit Sted uden mere at skulle forstyrres i sin Ro. (Anden Samuels Bog, kapitel 7: vers 10-11).

New England var med andre ord ”The Promised Land”, og de amerikanske pilgrims-fædre var Herrens *udvalgte*. Puritanerne var ikke kun kaldet af gud, Herren havde tillige valgt dem specielt ud blandt alle sine børn; de var et ”a peculiar people” med en historisk mission:

> (...) practical and as spiritual guides, and (...) in their church-state, theology was wedded to politics and politics to the *progress* of the kingdom of God. (...). The Puritans concept of errand entailed a fusion of secular and sacred history. The purpose of their jeremiads was to direct an imperiled people of God toward the fulfillment of their destiny, to guide them individually toward salvation, and collectively toward the *American* city of God. (Bercovitch 1978: p. 8)

Vi ser her den optimisme og unikke tro på fremskridt, der er så karakteristisk for amerikanerne, og som fik et teatralsk udtryk i kirkerne. Endvidere fusionerede de det religiøse med det politiske. Selv om puritanernes optimisme i første omgang opstod af nød, tilpassede de efterfølgende deres europæiske forfædres frygt for guddommelig straf til i stedet mere at handle om glæden over den himmelske faders kærlighed. Guds straf var ikke kun destruktiv, men havde en korrigerende

funktion for det vildfarne barn. Truslen ovenfra var der stadig, men alt i alt dominerede en længselsfuld, optimistisk tone. De amerikanske puritanere havde frem for alt drømmen og håbet om Det nye Rige: ”When is our errand to be fulfilled? How long, O Lord, how long?" (Bercovitch 1978: p. 11).

Første generation af puritanere var hermed ankommet til Den nye Verden. Efter at have været et forfulgt folkefærd rejste de mod bedre tider i Amerika. Deres udgangsposition var altså at grundlægge det perfekte samfund, hvor religionsfrihed herskede; hvor de forskellige autonome kirker og menigheder fik lov at udfolde sig. Gennem hårdt arbejde, mådehold og ydmyghed støbte puritanerne kuglerne til de middelklasseværdier, der blev indbegrebet af det nye Zion, og som senere skulle karakterisere amerikansk kultur. Anden generations udfordring var så at holde fast i disse værdier samtidig med, at kapitalismens indflydelse begyndte at gøre sig gældende i midten af 1600-tallets Amerika. I New England var de kapitalistiske kræfter som nævnt så småt ved at gøre sig gældende samtidig med, at anden generation af puritanere langsomt tog over.

Puritanernes selvdramatisering ændredes altså. I sine prædikener begyndte præsten Cotton Mather at fortælle om de såkaldte ”rags-to-riches-historier” om berømte New Englændere, der havde gjort lykken. Han forsvarede opildnet ”regulated Usury” ved at henvise til Det gamle Testamente og Det nye Testamente samt ”The Law of Necessity and Utility”. Enhver mand kunne forvente:

> (...) something for his own support and comfort (...) from the profitable use, which other men make of those things whereof he is himself the proprietor. Would a Man Rise to his business? (...) I say, then let him Rise to His Business. (Mather i Bercovitch 1978: p. 51)

Den enkelte puritanske købmands succes blev betragtet som (endnu) en understregning af puritanernes kollektive udvalgthed, og den enkeltes succes blev således søgt retfærdiggjort. Som hos calvinisterne blev den kristne doktrin kædet sammen med kapitalismens fremmarch. Førnævnte Bradfords fremsynethed sås ligeledes i John Cottons jeremiade fra 1630, *God's Promise*:

> *Daily bread may be sought from farre.* Yea Saviour approveth travaile for Merchants, when hee compareth a Christian to a Merchantman seeking pearles (...) Nature

> teacheth Bees (...) when as the hive is too full (...) *[to] seeke abroad for new dwellings*: So when the hive of the Common wealth is so full, that Tradesmen cannot live one by another, but eate up one another, in this case *it is lawfull to remove* (...) God alloweth a man to remove, when he may employ his Talents and gifts better elsewhere*, especially when where he is, he is not bound by any special engagement*. Thus God sent Joseph before to preserve the Church: Joseph's wisdome and spirit was not fit for a sheperd, but for a Counsellour of state. (Cotton i Bercovitch 1978: pp. 30-31)

Frihed, mobilitet og godkendelse af handel kunne retfærdiggøres på baggrund af Bibelen. Disse værdier skulle forenes med tanken om puritanerne som et folk med en klippefast tro på et asketisk liv i ydmyghed på alle niveauer. Præsten Thomas Danforth konstaterede, at Johannes "preached in the wilderness, which was no place fit for silken and soft rainment", fordi Johannes' mission var "to prepare a people for the Lord" (ibid., p. 22). Hvordan kunne Døberen gøre det, hvis der var fyldt med "superflous ornaments og "the delicate and costly appeal of princes court?" (ibid.).

For puritanerne gjaldt det om definitivt at afskrive Den gamle Verdens fordærvede pomp og pragt, den dekadente livsstil og i stedet selv skabe en ny orden og et renere samfund, der ville sikre dem "respectable competence in this world and eternal salvation in the world to come" (Rivers 1976: pp. 86-87). Det lidt ensidige skræmmebillede af de alvorstunge puritanere som opstillet af såvel den legendariske puritanismeforsker Perry Miller i hans *Errand into the Wilderness*[8] som populærkulturens forskellige medier er dermed ikke hele sandheden. De fleste klædte sig i farverigt tøj, nød at lytte til sekulær musik og drikke et enkelt glas og anvendte kirken som en art religiøst teater, hvor de fandt trøst, heling og sammenhold. For som præsten Increase Mather konstaterede, "Drink is in itself a good creature of God (...), but the abuse of drink is from Satan" (Tindall og Shi 1999: p. 45). Kort sagt: verdens goder var skabt af gud og skulle nydes af mennesket – problemet var *misbrug*. Ovenstående tyder også på en stærk selvbevidsthed og underliggende men grundlæggende selvtillid, der konsekvent fastholder den konsekvente og gennemførte teatralitet, hvormed puritanerne iscenesatte sig selv og den amerikanske skæbnemythos.

[8] Perry Miller udgav i 1956 sit betydningsfulde værk *Errand into the Wilderness*, og i mange år stod det som standardværket inden for forskningen i New England-puritanismen. Men i starten af 1970'erne og især efter Millers død kastede forskellige forskere sig til tider brutalt over Millers teorier – Bercovitch udviser dog en smagfuld respekt overf or Millers foregangsværk og påpeger, at hvor Miller primært beskæftigede sig med puritanismens mørke sider, optages Bercovitch af de mere optimistiske dimensioner.

Første generation af puritanere havde med deres apokalyptiske rejse mod Vest allerede indført tanken om mobilitet, og heri lå også muligheden for at flytte op ad den sociale rangstige; de havde lagt vægt på det enkelte individs interesser som lig kollektivets interesser og guds allestedsnærværelse i rejsen mod opfyldelsen af den guddommelige plan – og nu blev den religiøse doktrin endelig sammenkædet med en politisk, kapitalistisk ideologi – en ideologi Bercovitch definerer som:

> Free-enterprise economy (...) a middle-class culture – a commercially oriented economy buttressed by the decline of European feudalism, unhampered by lingering traditions of aristocracy and crown, and sustained by the prospect (if not always the fact) of personal advancement – a relatively homogeneous society whose enterprise was consecrated, according to its civic and clerical leadership, by a divine plan of progress. (Bercovitch 1978: p. 20)

Men fusionen af religion, politik og ideologi skulle møde endnu mere modstand, og den puritanske selviscenesættelse måtte stå sin prøve igen. Næste afsnit vil kortlægge, hvorledes puritanerne igen tilpassede deres dramatisering og retorik.

DEN PURITANSKE TRAGEDIE

Når puritanerne ikke nåede Det nye Jerusalem med Plan A, konstruerede de pragmatisk nok en Plan B: de huggede en hæl, klippede en tå og tilpassede i det hele taget deres måder og midler til at fuldende den himmelske mission, og dramatiseringen af den puritanske mission fortsatte. Denne pragmatisme lyder mere udspekuleret, end den vitterligt var. Profit og middelklassens fremvækst erstattede ikke bare frelsen, men de nye historiske og samfundsmæssige mekanismer gjorde, at puritanernes raison d'etre syntes stærkt truet, hvis ikke de accepterede de nye tiders vilkår. Puritanerne bidrog i højeste grad til individualiseringen. Intet sted var dette mere tydeligt end i New England, hvor en koloni af radikale dissidenter slog sig ned med deres apokalyptiske, militante, anti-autoritære individualisme, der hele tiden havde fremskridt og fremtiden for øje. Igen med Bercovitchs ord:

> The New England Puritans fixed their gaze on the future. Christ's victory over satan, they stressed, was itself a shadow or type of His greater victory *to come*, *when He would usher in the millennium*; and accordingly they grounded their covenant in prophecies still to be fulfilled. Even as they strove individually to imitate Christ, they invested their hopes in the success of their venture. In short, they absorbed the personal into the social errand. What for others was an ideational structure – the *New World* of regeneration, the *promised* land of heaven, the *wilderness* of temptation, the *garden* of the spirit – was for Danforth and his colleagues a political reality, the civic, religious, and economic structures of a covenanted New World society. (Bercovitch 1978: p. 11. Mine kursiveringer i linje 3, ellers Bercovitch)

Det var derfor et tab af dimensioner, da Cromwells Protektorat kollapsede i 1660, samtidig med at overgangen fra første generation til anden generation fandt sted. Puritanerne oplevede det som et fuldkomment tab af mening og en følelse af isolation, den såkaldte "Puritanske Tragedie". Moderlandet, ja hele verden, svigtede guds udvalgte folk, og de vendte sig efterfølgende ind i sig selv (og ind i kirken) med angst, desperation og "lamentation" (= "beklagelse"). Optimismen, drømmen om frelsen – kort sagt apokalypsen – endte i New England ikke med Det nye Tusindårsrige, men var i stedet blevet et nyt Sodoma eller Gomorra, hvor fremtrædende præster som Thomas Shepard tungt konstaterede i en teatralsk prædiken, at "We never looked for such days in New England" (Bercovitch 1978: p. 9), og Cotton Mather talte i bagklogskabens lys om at "Our Prophets have foretold us these days." (ibid.)

Men igen blev en krise vendt til styrke og beslutsomhed. Traditionelt opfatter vi puritanerne som alvorstunge asketer, der belærer gennem deres pessimistiske prædikener. Men spørgsmålet er, om deres umiddelbart endeløse "lamentations" og revselsesprædikener kun udtrykte desperation, angst og frygten for virkelighedens rædsler. I opposition til Perry Miller, argumenterer Sacvan Bercovitch for, at de desperate tordenprædikener faktisk også i sidste ende stimulerede puritanerne til at tilpasse og uddybe deres drøm og til at arbejde endnu hårdere for at opfylde missionen. De udviklede den tunge og mørke tone som en bevidst retorisk strategi for at opildne og stimulere. Drømmen døde ikke; målet var stadig det samme – det var midlerne, som ændrede sig. Nu handlede det ikke længere om, *hvorfor* de gik ud i ørkenen. For ikke at gå til grunde måtte puritanerne stille sig selv spørgsmålet: "*Hvad* kan jeg gøre for at blive reddet ud af ørkenen?". Men hvordan kom den puritanske mission så mere præcist til at se

ud i sin modificerede udgave? Hvordan undgik anden og tredje generation af puritanere deres fædres nederlag, så de endelig kunne nærme sig den længe ventede apokalyptiske forløsning af drømmen om det perfekte samfund, når kirken var truet udefra af sekulariseringen?

1662 er en milepæl i New-England-puritanismen: Det var året hvor "The Halfway Covenant" blev indstiftet, som var et resultat af diskussionen om dåb. Pilgrimsfædrene afgrænsede såvel borgerlig som religiøs magt til "visible saints"; altså de, der var blevet omvendt og havde aflagt overbevisende bevis derom. Men alle de guds børn, der ikke var kvalificerede til denne ophøjede status, syntes efterhånden at undergrave puritanernes hellige mission. De næste generationer af puritanere skulle sikres, men når det i realiteten var meget få, der var udvalgt til magtfulde embeder, ville man langsomt "løbe tør" for emner. Man besluttede derfor, at de stadigt uskyldige og endnu ikke fordærvede børn af kirkens medlemmer ved dåb blev indlemmet som "halfway" medlemmer af kirken, og hvorved de også opnåede visse rettigheder. Umiddelbart en form for selvmål af det puritanske kollektiv, da det foregreb den mere åbne kirke og den kommende sekularisering. Men anden og tredje generation af puritanere formåede igen at rejse sig og vende et truende nederlag til endnu større forventning om forløsning. I Første Mosebog oprettede Gud en pagt ikke kun med Abraham, men også med Abrahams efterkommere, og ligeledes måtte puritanernes efterkommere indlemmes i den hellige pagt, for de tilhørte enten:

> (...) either belonging to the visible Church, or of the world only. The Scripture speaketh of those two terms, Church and the world, as opposite and Contradistinct (...) and since our visible Church is God's house, of which the Israelites' Temple was a Type (...) therefore all those within the Pale of the visible Church have the right to Baptism, and consequently may transmit the right to their children. The Lord promised to give grace to our Children that he should extend his Covenant, not only to Parents, but also their Offspring. (Bercovitch 1978: p. 64).

Igen ser vi benævnelsen af kirken som et teatralsk "God's house", "Temple" og "visible Church" med vægten også på det konkrete, fysiske kirkerum, der er ladet med symbolik. Men hvordan kunne puritanernes mission sikres indefra, når nu realiteterne ikke syntes at garantere dem deres kald. Puritanernes dåbsindstiftelse var uomtvisteligt en "Declaration of Uniqueness" (ibid., p. 66), og de sikrede sig endnu en bekræftelse af det udvalgte New England-folk. Samtidig

med denne optimisme var New England-puritanerne dog ligeledes særdeles bevidste om, at vejen ville blive om ikke lang så i hvert fald problematisk og farefuld – med fare for at guds vrede ville ramme dem. Men de vendte truslen ovenfra til deres fordel. Grundet deres udvalgte status havde Herren udvalgte prøvelser til dem – prøvelser der var et tegn på guds kærlighed til dem:

> No place under heaven (...) will so highly provoke and incense the displeasure of God as (...) New England. No persons in all the world unto whom God speaketh as he doth unto us. (Bercovitch 1978: p. 56)

Ligesom Moses, David, Job og Peter var det meningen, at de, guds "chosen people", skulle igennem alskens lidelser – som der står i Åbenbaringen: "Alle dem, jeg har kær, dem revser og tugter jeg; vær derfor nidkær og omvend dig" (Johannes' Åbenbaring, kapitel 3: vers 19). Puritanernes selviscenesættelse aktualiserer dermed dem selv som en art tragiske helte eller folkefærd, der via diverse udefra påførte lidelser igen og igen kæmper sig frem mod den af gud bestemte skæbneforløsning – hvis de vel at mærke er åbne og absolut dedikerede til missionen.

FRA REGIONAL TIL NATIONAL TRAGEDIEMYTHOS

Men året 1662 var ikke kun en milepæl pga. "The Halfway Covenant". Det markerede også en anden og meget afgørende udvidelse af puritanernes forestillingsverden. Nu hvor puritanerne i New England var under pres, efter at Charles II igen havde besteget tronen i moderlandet og puritanernes "Holy Commonwealth" var elimineret, måtte de udvide deres hellige mission fra kun at omfatte puritanerne i New England til nu at omfatte *hele* Amerika.

Forestillingen om en samlet amerikansk hellig skæbne var dog ikke ny. I Johannes' Åbenbaring, kapitel 6: vers 2-8 tales der om De fire Ryttere, hvor de tre symboliserer hver sit kontinent. Den sidste rytter er lig Tusindårsriget alias Amerika. Endvidere kaldte Columbus det nye kontinent "Sankt Frelseren", og i 1642 havde John Goodwin skrevet: "So great and considerable as America it was

yet unknown for so many generations together" og "new secrets of the scripture will see the light of the sun?" (Bercovitch 1978: p. 69). Med "The Millennium" forjættende nær udvidede anden og tredje generation altså deres perspektiv til at se hele Amerika, ikke kun New England, som fuldførelsen af apokalypsen, og i tiden fra 1650 til 1675 var jeremiaderne stærkt inspireret af Johannes' Åbenbaring, Esajas' Bog, Jeremias' Bog og Salmernes Bog, der alle talte om den ultimative forløsning. Amerika blev omtalt som "the fertilness (...) the wonder of the world", "The Second Eden", "rejoycing and blossoming as a Rose", "Beautiful as Tirzah" og "Comely as Jerusalem" (ibid., p. 71). Det bedste eksempel herpå er Cotton Mathers *Magnalia Christi Americana*-jeremiade, hvori han forudser "the Last Hours of Time", alt imens han i horisonten kan skimte "the Lord's Kingdome now approaching. (...) a Message from Heaven: O People of God (...) there is a revolution and a reformation at the very door" (Mather i Rivers 1976: pp. 330-331).

Dette kunne tillige ses i udviklingen inden for kirkearkitekturen. Som jeg tidligere nævnte, blev de første puritanske menighedskirker bygget vertikalt struktureret i modsætning til det græske amfiteater, der via sin cirkel-runde form er horisontalt forankret i det egalitære billede af den individuelle tilskuer som del af det athenske kollektiv og kosmos. De puritanske kirker tog sig ud som religiøse teaterscener, hvorfra præsten kunne kode og styre tilhørerne med de apokalyptiske monologer/prædikener. Men i takt med at den puritanske forestilling om det samlede Amerika som realiseringen af guds store paradisplan tog form, tilpassedes kirkernes fysiske rum og arkitektur også dette formål – og igen via teaterarkitekturen. Tanken var, at puritanismen skulle udbredes endnu mere og tiltrække nye kirkemedlemmer, så guds udvalgte flok skulle vokse og vokse. Til formålet begyndte man at tegne og bygge kirker, der var mere inspireret af de åbne græske amfiscener. Men omend kirkerne blev bygget med inspiration fra det demokratiske Athens egalitære horisontalt balancerede dogmer, var den puritanske grundtanke stadig vertikalt motiveret og styret: De uoplyste skulle samles og overtales til at deltage i den stadig større amerikanske mission om Det nye Jerusalem. Det var ikke kun rent arkitektonisk, at puritanerne søgte at genvække og overtale. Også prædikenernes form forandredes med stærk inspiration fra teatret: Præsten fik mere karakter af en taler eller skuespiller, der stod i centrum på en forhøjet prædikestol, så alle tilskuere så på ham, guds

talerør, som uomtvisteligt centrum. Retorikken adopterede desuden virkemidler fra dramatikken og ritualer med tilhørerne/publikum blev indført. Denne udvikling og inspiration begyndte i slutningen af 1600-tallet og kulminerede omkring "The Great Awakening" i 1700 og "The Second Awakening" i 1800-tallet:

> For instance, features designed to improve the audience's reception tended to enhance both audience and clerical power, in that the raked parts of the buildings not only produced better movement of sound but also enhanced the audience's view by eliminating the obstruction of heads between each worshipper and the minister. Further, in the eighteen century examples, the curvilinear seats placed the individuals in each row equidistant from the pulpit and directed their visual focus toward the pulpit. These features allowed ministers to see directly into the eyes of each worshipper – and eye contact is a powerful tool in maintaining audience attention and asserting one's authority. (Halgren Kilde 2002: pp. 16-17)

Den puritanske bevidsthed om den teatralske iscenesættelse og dramaturgiens virkemidler som effektiv dramatisering kulminerede i 1750'erne, hvor præsten George Whitefield samlede tusindvis af mennesker til sine prædikener. Oplevelsen af Whitefield og det amfi-lignende kirkerum nedfældes af kollegaen John Wesley, der beskrev kirken som et "natural amphitheatre", der var det fineste eksemplar han havde oplevet: "It is a round, green hollow, gently shelving down, about fifty feet deep, but I suppose it is two hundred across one way, and near three hundred the other" (Wesley in Halgren Kilde 2002: p. 17). Men som jeg før bemærkede, så var den åbne, mere flade struktur ikke den umiddelbare invitation til tilskuermedvirken og dialog, som det horisontalt byggede amfiteater egentlig inviterer til. De puritanske præster var stadig stærkt bevidste om de dramatiske virkemidler og dramaturgiske elementer, der skulle sikre tilhørernes absolutte dedikation og prædikenernes entydige apokalyptiske budskaber om den fælles nationale skæbnefortælling:

> But while it remains natural for individuals to elevate themselves above the crowd to make an announcement or otherwise gain attention, sound carries upward. Thus, it is far more effective to speak to a crowd of people from below rather from above because many more individuals can hear the voice. (Halgren Kilde 2002: p. 19)

Så selvom den religiøse tendens til at fastholde placeringen af de religiøse autoriteter højere oppe end tilhørerne i menigheden forblev officielt prioriteret, så tilpassede puritanerne sig igen realiteterne og søgte via teatralske og dramaturgiske elementer at fastholde deres mission med nye virkemidler:

> To engage ever-larger audiences in the spiritual message of salvation and to encourage their participation in revival meetings, revivalists like Charles Grandison Finney initially adopted spellbinding oratory and dramatic delivery techniques. Soon these revivalists broadened their strategies to transform Protestant services through ritual practices called "New Measures". These included the public confession of faith, the altar call, and the individual struggle with the soul, which proceeded publicly upon an "anxious bench" facing the congregation. (Halgren Kilde 2002: p. 22)

Med andre ord: Den puritanske mission blev udvidet fra en *regional* til en *national mission*, til en dramatiseret amerikaniseringsproces, en bevidst tilpasnings-strategi, der er gået igen helt op til i dag:

> Attempting to attract as many a people as possible with frequently theatrical and highly emotional meetings, Aimee Semple McPherson used the buildings as much as their predecessors had. Thus, the spatial dynamic that had united evangelicals in the nineteenth century became the stronghold of conservatives (and the ban of liberals) in the twentieth. Not surprisingly, as evangelical congregations grew in the 1970's and 1980's, the amphitheatre enjoyed a significant revival as well. The neomedieval auditorium church of the late nineteenth century has evolved into the megachurch of today. (Halgren Kilde 2002: p. 21)

Nærværende afsnit har søgt at kortlægge den religiøse dimension i den amerikanske drøm. Puritanerne var udvalgt og udsendt af gud til at reetablere det nye paradis i Den nye Verden. Såvel deres retorik i prædikener og jerimiaderne som deres selvbevidste iscenesættelse og dramatisering bærer præg af en markant teatralitet, der igen og igen skal gentage, overtale og fastholde den guddommelige mission. Denne prægnante teatralitet kommer tillige til udtryk i den arkitektoniske udformning af de puritanske kirker, der løbende tilpassedes så kirkerummet via inspiration fra teaterrummet og amfiteatret artikulerede den store amerikanske profeti om Det nye Jerusalem.[9]

[9] Som i mit indledende afsnit om "Den græske tragedie og det græske teaterrum" og fremlæggelsen af det græske amfiteater og dets konstruktion vil jeg understrege, at inddragelsen af og fokuseringen på den

DEN POLITISKE DIMENSION:

UAFHÆNGIGHEDSERKLÆRINGEN SOM APOKALYPTISK TRAGEDIEDRAMA

Det er nu naturligt at bevæge sig over i den politiske dimension af den amerikanske drøm. Dette afsnit ser nærmere på kampen for amerikansk uafhængighed. Vi skal se, hvordan det officielle Amerika rev sig løs fra sit engelske herredømme og med sine politiske doktriner, "The Declaration of Independence" og "The Constitution" stadfæstede de specielle amerikanske værdier – værdier, der ultimativt stadig hvilede på det tragisk-apokalyptiske håb om Amerika som et nyt Jerusalem, og som fortsætter den puritanske tragediemythos i amerikansk aftapning.

På trods af at Uafhængighedserklæringen er skrevet af jurister, kan dokumentet med fordel analyseres med de retoriske og litterære briller på. Dokumentet kan ses som en tekst, et regulært drama, der er en studie i såvel strukturel stringens som retorisk og litterær flair. Jeg har valgt at inddele teksten i fem sektioner: "Introduktionen", "Præamblen", "Anklagerne mod Kong George III", "Anklagerne mod det britiske folk" og "Afslutning".

"Introduktionen" består af én lang (og meget berømt) sætning:

> When in the Course of human events, it becomes necessary for one people to dissolve the political bands which have connected them with another, and to assume among the powers of the earth, the separate and equal station to which the Laws of Nature and of Nature's God entitle them, a decent respect to the opinions af mankind requires that they should declare the causes which impel them to the separation. (Shi og Tindall 1982: A3-A7)[10]

Det er en så bred definition, at den mere eller mindre kan gælde for alle undertrykte folkeslag. Men dermed accentueres dokumentets universelle budskab fra start. Separationen forklares som en *naturlig* konsekvens i det store, historiske perspektiv – en konsekvens, der med brugen af "When" i stedet for et "If", mere synes indiskutabel end hypotetisk. Distinktionen "det britiske folk" og

---

puritanske kirke som teatralt rum, dvs. tragediens konkrete fysiske udfoldelse i rummet og dramaturgien ikke forfølges yderligere – som jeg tilsvarende slog fast i indledningen. Afhandlingen er først og fremmest en tekstlig undersøgelse og ikke en analyse af de sceniske elementer og opsættelsespotentialer. Jeg inddrager kun det hhv. græske og amerikanske scene- og kirkerum som illustration af tragediens tidligste oprindelse og relation til samt afsæt i samfundet og de herskende ideologier – værdier og normer der fremover bliver videreført i rent tekstligt/tematisk format under inspiration af teaterscenerne/kirkerne som kulturelle institutioner og meningsbærende objekter.

[10] Når intet andet er anført henvises der til Tindall og Shi 1999: A3-A7.

”det amerikanske folk” nævnes ikke bogstaveligt. I stedet introduceres læseren for tekstens første aktører. ”*one* people” (min kursivering), der implicit refererer til amerikanerne. De er determineret af ”the Laws of Nature” og fungerer tillige som tekstens ”protagonist”, der fra start har læserens sympati.

Derefter går man videre med ’Præamblen’. 5 lange sætninger men kun 202 ord, og som Stephen E. Lucas viser i *Justifying America*, får Jefferson og co. her sagt (eller gentaget), hvad Locke bruger tusindvis af ord på i *Two Treatises of Government*. Denne nations folk har – med de udødelige ord – ”unalienable rights” til ”Life, Liberty, and the pursuit of Happiness”. Hvis disse rettigheder trues, betvivles eller forsøges obstrueret er det ”necessary” for det amerikanske folk såvel som det er dets ”duty” og ”right” at træde i karakter og sige fra. Tonen er her tilstræbt objektiv, så læseren får indtryk af, at adskillelsen er en logisk følge af en række begivenheder – dette ses i brugen af ordet ”necessary”, som konnoterer determinisme, altså en irreversibel proces. Amerikanerne graver dermed en dyb grøft mellem sig selv i Den nye (og implicitte: rene og bedre) Verden og Den gamle Verdens depravering. Vi bevæger os fra det frie menneskes oprindelse til en styringsforms oprettelse. Derefter til forkastelsen af denne regering og videre mod grundlæggelsen af en ny regeringsform, der vil beskytte det frie individ. En lineær og egentlig klassisk fortællestruktur, der igen understreger dokumentets litteraritet.

Dernæst skifter dokumentet nu belejligt tone fra det objektive til det mere følelsesladede, idet dokumentets næste afsnit omhandler ”Anklagerne mod Kong George III”. Kongen, som er tekstens anden hovedaktør, ”antagonisten” – hvis ”absolute Tyranny” må standses af ”necessity”. Anklagerne om ”Tyranny” er særdeles alvorlige, idet tyranni iflg. Locke defineres som ”the exercise of power beyond right”. Oppositionen britisk-amerikansk nævnes nu for første gang. Amerika består nemlig af ”a free people”, som iflg. dem selv været udsat for ”a long train of abuses and usurpations”. Disse overgreb, ”repeated injuries”, kaldes uden svinkeærinder ”facts”, som i det følgende vil blive opremset. Der følger nu helt nøjagtigt 28 ”facts”, og dokumentet skifter derefter voldsomt tempo og accelererer. ”Them and Us”-oppositionen udvikler sig til den klassiske og grundlæggende dramatiske konflikt mellem ”bøddel og offer”. Desuden ornamenteres teksten kraftigt med negative og hårdt udtalte verber, der kommer i en lind strøm: Kongen har ”refused”, ”dissolved”, ”constrained” og ”obstructed”

amerikanske interesser, alt imens ”suspending our own Legislatures” og ”abdicated the Government”. Med gammeltestamentligt billedsprog beskrives hvordan ”He has plundered our seas, ravaged our Coasts, burnt our towns, and destroyed the lives of our people” – Kongen dæmoniseres som en anden Herodes, som også har inficeret amerikanerne så de kriges indbyrdes, ”excited domestic insurrections amongst us”.

Efter de stærke anklager mod den Machiavelli-agtige Konge fortsættes den følelsesladede, men nu også mere triste og næsten patos-ladede retorik i forhold til ”Anklagerne mod det britiske folk”, der er tekstens tredje aktør. De mange anklager gælder nemlig ikke kun Kong George III – også det britiske folk har svigtet ved deres mangel på lydhørhed. Amerikanerne har med ”the most humble terms” og deres ”voice of justice and consanguinity” forsøgt at råbe vagt i gevær (tre advarsler, næsten som en besværgelse: ”warned”, ”reminded” og ”appealed”) – men forgæves. Amerikanernes sag kommer derfor til at stå endnu stærkere, idet deres samarbejdsvilje er stor – det er næsten som om, de kun er gået ind i dette opgør, fordi deres samvittighed og integritet har tvunget dem ud i dette smertelige fader-opgør. Denne del af dokumentet benytter sig endvidere af alliteration: ”British brethren”, ”time to time”, ”common kindred”, ”which would”, ”connections and correspondence” – en rytmisk og legende klang. Denne litterære leg med ord supplerer dette afsnits både melankolske og elegiske tone, der afslutter erklæringens opremsninger af anklagende og uhyrlige ”facts”.

Strukturelt og indholdsmæssigt har vi bevæget os fra indledningens objektive stadfæstelse af uafhængighedskampens uundgåelige konsekvenser til de tordnende anklager mod den tyranniske fader/bøddel og det britiske folks kollektive svigt. Det spændingsmæssige klimaks er passé, og nu følger så en kort ”Afslutning”. Ofret, det amerikanske folk, har talt sin sag; ”facts” er fremlagt. Der er altså ikke mere tilbage at sige, ud over at repræsentanterne fra ”the United States of America” (igen af ”necessity”) med ”the Powers of the earth” må erklære, ”That these United Colonies are, and of right ought to be, FREE AND INDEPENDENT STATES.”

DET NYE PARADIS

Hvis vi ser nærmere på uafhængighedskampen og den afsluttende erklæring, så kan man ud fra en religiøs (puritansk) diskurs læse dem begge som en apokalyptisk-tragisk rejse. Udgangspunktet er et udvalgt folk (amerikanerne) med en paradisforestilling om det perfekte samfund. Dette paradis er i gang med at blive nihileret af en næsten Herodes-agtig tyran (den engelske konge), der fra sit grandiøse Pandemonium styrer et korrupt, magtbegærligt britisk Sodoma. For at vende tilbage til det oprindelige paradis må en uigenkaldelig afsked med Satan finde sted, før Amerika kan rejse sig fra støvet og åbenbare sig som den sande skæbne- eller frelsernation, hvis eksempel skal fungere som ledestjerne for resten af verden. Uafhængighedserklæringen har altså stadig en religiøs og stærkt moralsk retorik.

Men dokumentet er uomtvisteligt i forlængelse af oplysningstidens empiristiske og liberale teorier. Disse havde deres ophav i tiden omkring den engelske borgerkrig, der fostrede utallige ultrademokratiske bevægelser, der alle hævdede menneskets frihed. Gerrard Winstanleys bog, *The Law of Freedom* fra 1652, havde enorm indflydelse, mens den mest højtråbende fortaler for monarkiet, Robert Filmer, i sin *Patriarcha, A defense of the natural Power of Kings against unnatural Liberty of the People* (1640-1680), indædt agiterede for kongens suverænitet. I Amerika fik især John Lockes tanker i *Two Treatises on Government* fra 1690 indflydelse. Locke angreb Robert Filmer og dennes argumentation for et enevældigt (patriarkalsk) monarki. I stedet taler han om folkets suverænitet, der er en naturret og naturgivet. Alle mennesker er fornuftsvæsener, som er frie og lige og har ret til frugten af eget arbejde, ejendomsretten. Desuden bør de frie individer, iflg. Locke, både samles omkring en samfundspagt og indsætte en regering, hvis magt altid hviler på folkets billigelse. Locke favner altså også her puritanernes anti-autoritære forestillings-verden, hvor alle beslutninger skal komme nedefra. Men hvis folket ikke længere kan stå inde for regeringens dispositionerm er det folkets ret at gøre oprør – og amerikanerne tog tråden op og gjorde oprør mod deres engelske magthavere. Politisk set kan "The Declaration of Independence" derfor også læses som en apokalypse – især understreget af Lockes egen henvisning til Amerika, hvor verden ligger åben. Naturtilstanden (et frihedselskende demokrati) undertrykkes af et enevældigt monarki, der på skammelig vis vanrøgter sit hverv. Derfor må

man foretage monumentale ændringer (oprør) i form af en destruktion af det korrumperede rum (afskaffelse af monarkiet i form af en ultimativ adskillelse fra England) og derefter genopstå i en ny form, hvor naturretten igen kan gå sin gang og lade det frie menneske udfolde sig.

"The Declaration of Independence" var derfor den juridiske og politiske adoption af den puritanske retorik om Amerika som et nyt Zion. Men pilgrimsfædrenes religiøse og regionale mission var blevet forvandlet til en hel nations politiske drøm, som nu hvilede på oplysningstidens dogmer om frihed, lighed og ejendomsret. Den amerikanske nations helt store faderfigur, Abraham Lincoln, beskrev senere ganske rammende erklæringens vitale status og vidtrækkende konsekvenser i Amerikas og resten af verdens bevidsthed:

> To set up a standard maxim for the free society, which would be familiar to all, and revered by all; constantly looked to, constantly labored for, and even though never perfectly attained, constantly spreading and deepening its influence, and augmenting the happiness and value of life to all people of all colors everywhere. (Lucas 1989: p. 78)

Lincolns deskriptive og normative retorik ramte det ideale billede af erklæringen, den officielle og opbyggelige version, som sidenhen blev kanoniseret. Ligesom med "The Constitution" opstod der hurtigt et mytologisk og stærkt symbolladet skær om uafhængighedskampen, der repræsenterede amerikanske kerneværdier som frihed og lighed for det exceptionelle Amerika på dets exceptionelle mission.

Dokumentet er nok skrevet af kølige jurister, men det er påfaldende, hvor bevidst Jefferson og co. er om både retoriske og litterære sprogblomster, den klassiske fortællestruktur, dramatisk opbygning af en konflikt involverende de grundlæggende og skarpt optrukne helte- og skurkeroller. Fra at starte med at anslå en filosofisk tone og problematikker om menneskets universelle og naturlige tilstand, udvikler Uafhængighedserklæringen sig til at være et storladent, følelsesmæssigt udmarvende tragediedrama, hvor et heroisk og moralsk overlegent folk bryder fri af den depraverede tyrans lænker og ud i friheden. Denne litteraritet er uden tvivl aktiveret bevidst. Det politiske og lettere abstrakte emne om frihed gøres almenmenneskeligt, idet dokumentet kommer til at tematisere universelle, grundlæggende følelser, tro og erfaringer, som enhver kan leve sig ind i og forstå – og med dette mytiske og næsten eventyrlige skær

glider budskabet lettere ned. Den politiske kamp forstørres op til at blive en stor fortælling om det oprørske barn, der for evigt klipper navlestrengen til sine europæiske forældre. I det følgende afsnit videreføre jeg denne tanke i kortlægningen af den amerikanske drøms filosofisk-æstetiske dimension.

DEN FILOSOFISK-ÆSTETISKE DIMENSION

RALPH WALDO EMERSON: SUBJEKTETS FRIGØRELSE

Den religiøse og politiske higen efter politisk og juridisk autonomi afspejledes logisk nok også i de filosofiske og kunstneriske diskussioner i det amerikanske åndsliv. En egentlig æstetisk autonomi og kvalitet blev dog først rigtig forløst mere end et århundrede senere med den indflydelsesrige digter og transcendentalfilosof Ralph Waldo Emerson (1802-1882), hvis tanker udsprang af romantikkens opgør med den kolde unitarisme, Locke og Newtons forestillingsverden. Endvidere var den gryende separation af kirke og stat en stor indflydelse for den unge Emerson, der både forkastede den dogmatiske kristendom og de utallige nye spirituelle sekter, der blomstrede i kølvandet på sekulariseringen. Emerson stod derfor – ligesom resten af nationen – i et atomiseret tomrum uden én dominerende tro der kunne evokere mening og tryghed. I stedet udsprang transcendentalismen, der insisterede på fantasiens kraft, og man søgte indad i en spirituel søgen efter en relation mellem det enkelte individ og universet. I *The Transcendentalist* fra 1841[11] definerede Emerson sig selv som en, der "believes in miracle, in the perpetual openness of the human mind to new influx of light and power; he believes in inspiration, and in ecstasy." (ibid.: afsnit 6, linje 1) Benævelsen "the human mind" (ibid.) var vigtig. For Emerson stod den intellektuelle eller skabende amerikaner nemlig som en slags frelsende og profetisk skikkelse, der endegyldigt kunne smide den tunge europæiske arv og træde i karakter.

I 1836 udgav han den – uden overdrivelse – monumentale *Nature*[12], som i

[11] http://www.rwe.org/works/Nature_lectures_4_The_Transcendentalist.htm. Når intet andet er anført henvises der til dette link. Samtlige Emerson-henvisninger er anvist på følgende måde: Med Afsnit henviser jeg til det nummer, som hvert nye afsnit markeres med i form af dobbelt linjeskift. Henvisningen til linjen er linjenummeret i afsnittet.

[12] http://www.rwe.org/pages/Nature_html.htm. Når intet andet er anført henvises der til dette link.

smukke lyriske refleksioner helt og aldeles afskrev historien, ”the retrospective age” (afsnit 1, linje 1). Denne tanke blev udfoldet endnu tydeligere i *History*[13], hvor han opdelte tid strengt oppositionelt.[14] Opgaven var at kassere de historietyngede, traditionsbelastede ”There” and ”Then” (ibid.) og i stedet erstatte disse med ”Here” og ”Now” (ibid.: afsnit 10, linje 2). Dette blev yderligere understreget af, at Emerson altid knyttede det positivt ladede og apokalyptiske ”Hope” til nuet – f.eks. i *The American Scholar* fra 1837[15] (afsnit 1, linje 1), hvor han ydermere som lakonisk konstaterede: “The eyes of man are set in his forehead, not in his hindhead”! (afsnit 15, linje 8). I stedet skulle selvet træde frem, for som Emerson proklamerer i Nature: ”I become a transparent eyeball. I am nothing. I see all.” (afsnit 2, linje 18). Og i *Circles* fra 1847 argumenterede han for cirklens anvendelighed som metafor for den menneskelige bevidstheds ekspansionsmulighed. Øjets første cirkel er altid i stand til at tegne større og større cirkler omkring sig, for at subjektet derved kan sprænge sin egen grænse og nå det guddommelige. Altså en højromantisk tro på ekspansion og nedbrydning af grænser. Individets grænseløse udfoldelse var nemlig kernen i Emersons værker, og i essayet *Self-Reliance*[16] definerede han det unikke amerikanske individs ”want of self-culture” (ibid.: afsnit 38, linje 1). Ligesom Benjamin Franklin opregnede han diverse dyder, som individet skulle opfylde på alle planer: It is easy to see that a greater self-reliance must work a revolution in all the offices and relations of men; in their religion; in their education; in their pursuits; their modes of living; their association; in their property; in their speculative views. conviction” (ibid.: afsnit 34, linje 1-2). Individet skal ”insist on yourelf” (ibid.: afsnit 3, linje 8), være en ”non-conformist” (afsnit 7, linje 1) og ”trust thyself” (ibid.: afsnit 3, linje 1). Derudover ”let him not peep or steal, or skulk up and down with the air of a charity-boy, a bastard, or an interloper, in the world which exists for him” (ibid.: afsnit 18, linje 1). Det gentagne billede Emerson brugte i *Self-Reliance* var det oprørske barn, der klippede navlestrengen:

---

[13] http://www.rwe.org/works/Essays-1st_Series_01_History.htm. Når intet andet er anført henvises der til dette link.

[14] Emerson havde en gennemført strategi med at arbejde med polariteter, hvis oppositionelle natur altid resulterede i en enhed. I *Compensation* hedder det, at ”Polarity we meet in every part of nature. (...) An inevitable dualism bisects nature, so that each thing is a half, and suggests another thing to make it whole” (http://www.rwe.org/?option=com_content&task=view&id=126&Itemid=42. Afsnit 7, linje 1-7). Se Robert M. Greenbergs *Splintred Worlds*, der er en udførlig redegørelse for Emersons inspiration fra de tyske romantikere.

[15] http://www.rwe.org/?option=com_content&task=view&id=116&Itemid=42. Når intet andet er anført henvises der til dette link.

> O father, O mother, O wife, O brother, O friend, I have lived with you after appearances hitherto. Henceforward I am the truth's. Be it known unto you that henceforward I obey no law less than the eternal law. I will have no covenants but proximities. I shall endeavor to nourish my parents, to support my family, to be the chaste husband of one wife, - but these relations I must fill after a new and unprecedented way.
>
> (http://www.rwe.org/works/Essays-1st_Series_02_Self-Reliance.htm. Afsnit 31, linje 3)

Ultimativt begik Emerson faktisk den absolutte blasfemi, idet han så det guddommelige *i* mennesket, der havde muligheden og evnen til at blive hvad han ville. I *Self-Reliance* skriver han om:

> (...) tell men they are not leaning willows, but can and must detach themselves; that with the exercise of self-trust, new powers shall appear; that a man is the word made flesh, born to shed healing to the nations, that he should be ashamed of our compassion, and that the moment he acts from himself, tossing the laws, the books, idolatries, and customs out of the window, we pity him no more, but thank and revere him. (http://www.rwe.org/works/Essays-1st_Series_02_Self-Reliance.htm. Afsnit 36, linje 1)

Det næsten messianske individs potentiale og kraft blev beskrevet med en påfaldende bibelsk retorik, idet selvet var "the ever-blessed ONE" (ibid.: afsnit 27, linje 1), som "belongs to no other time or place, but is the centre of things" (ibid.: afsnit 17, linje 5). Denne "self-reliance" var endda "attended as by a visible escort of angels" (afsnit 16, linje 7) for "Self-existence is the attribute of the Supreme Cause" (ibid.: afsnit 27, linje 1)

[16] http://www.rwe.org/works/Essays-1st_Series_02_Self-Reliance.htm. Når intet andet er anført henvises

LITTERATURENS REAKTUALISERING AF AMERIKAS TRAGISKE SKÆBNE

Individets guddommelige potentiale ledte tankerne hen på den europæiske romantiks ud- og påberåbelse af "geniet", men Emerson gik endnu videre i sin jagt på en apokalyptisk "reinvention of the Self". Denne form for uendeligt potentiale hos individet hang for Emerson sammen med Amerikas skæbne. Dette sås tillige i f.eks. *Journals*[17] fra juli 1822, hvor han allerede den gang talte om "America's errand of genius and love" (ibid.), og senere taltes der om "the pilgrimage of American Liberty" (ibid.). Amerika skulle også have sine egne litterære mastodonter, hvis eksempel kunne beundres af resten af kloden.

Selvets "Man-Thinking" (ibid.) skulle lede over i litteratur og poesi, der skulle løfte Amerika op på dets rette tinde. Iflg. Emerson var menneskets oprindelige sprog poetisk – "fossil poetry" (ibid.). Det primitive, før-sproglige menneske, der levede i total harmoni med naturen, navngav objekterne omkring hende/ham ud fra en form for følelsesmæssig tilstand. Det vil sige, at hun/han udtrykte sine følelser og tanker ved at pege på ting, der havde en lighed med den følelse, hun/han ønskede at udtrykke. Mennesket talte altså i metaforer. Objekternes navne, ordene, kom derved til at rumme et emblematisk potentiale, som med tiden var blevet sløret. For romantikeren Emerson var de sproglige tegn ikke arbitrære, og han mente at kunne genskabe sprogets tabte, oprindelige mening i digtningen - en apokalyptisk tanke om en sproglig genopstandelse. Men det krævede en revolution. I sin tale *The American Scholar*[18] til "The Phi Beta Kappa Society" i 1837, beskrev han litteraturens løsrivelse:

> Perhaps the time is already come, when it ought to be, and will be, something else; when the sluggard intellect of this continent will look from under its iron lids, and fill the postponed expectation of the world with something better than the exertions of mechanical skill. Our day of dependence, our long apprenticeship to the learning of other lands, draws to a close. The millions, that around us are rushing into life, cannot always be fed on the sheer remains of foreign harvests. Events, actions arise, that must be sung, that will sing themselves. (...) We have listend too long to the courtly muses of Europe. (...) We will walk on our own feet; we will work with our own

der til dette link.

[17] http://www.wisdomportal.com/Emerson/Emerson-Journal.html. Når intet andet er anført henvises der til dette link.

[18] http://www.rwe.org/works/Nature_addresses_1_The_American_Scholar.htm. Når intet andet er anført henvises der til dette link.

> hands; we will speak with our own minds.
>
> http://www.rwe.org/works/Nature_addresses_1_The_American_Scholar.htm. Afsnit 1, linje 4.

I modsætning til Europa, hvor f.eks. ”The English dramatic poets have shakespearized now for two hundred years”, krævede Emerson apokalyptisk ”forward Action”[19], og i selvsamme tale plæderede Emerson for, at “the Scholar” måtte udvikle sig til et panoptisk omphalos:

> He is to find consolation in exercising the highest functions of human nature. He is one, who raises himself from private considerations, and breathes and lives on public and illustrious thoughts. He is the world’s eye. He is the world’s heart.
>
> http://www.rwe.org/works/Nature_addresses_1_The_American_Scholar.htm. Afsnit 32, linje 6.

I lighed med de forskellige dyder, Emerson opregnede i *Self-Reliance*, opremsede han to dyder, som ”the Scholar” eller ”the Poet” skulle efterstræbe: ”Self-trust” og evnen til at være ”free and brave”. En elaborering af poetens rolle artikuleredes i *The Poet*[20], hvori han nævnede poeten som ”liberating gods” (ibid.), der ”unlocks our chains” (ibid.). *The American Scholar* blev betragtet som Amerikas officielle ”Declaration of Literary Independence” med sin revolutionsretorik og citérbare udsagn som ”There are new lands, new men, new thoughts” og ”Let us demand our own works and laws and worship”. I *Representative Men*[21] opsummeredes den emerson’ske tro på Amerika:

> There is a moment in the history of every nation (…) when proceeding out of his brute youth, the perceptive powers reach their ripeness and have not yet become microscopic: so that man, at that instant, extends across the entire scale, and, with his feet still planted on the immense forces of night, converses with his eyes and brain with solar and stellar creation. That is the moment of adult health, the culmination of power. (http://www.rwe.org/?option=com_content&task=view&id=144&Itemid=42. Afsnit 10, linje 1)

---

[19] Den mere koncise definition af ”Action” og dets formål lyder: ”[Action] is with the scholar subordinate, but it is essential. Without it he is not yet man. Without it, thought can never ripen into truth. Whilst the world hangst before the eye as a cloud of beauty, we cannot even see its beauty. Inaction is cowardice, but there can be no scholar without the heroic mind. Instantly we know whose words are loaded with life, and whose not.”

[20] Karakteristikken kan udvides med følgende citater om poeten: ”stands in the center”, ”emperor in his own

Midt i al sin blasfemi påtog Emerson sig en signifikant rolle som profet for Amerikas spirituelle og litterære vej mod storhed. Han var den amerikanske litteraturs ”Founding Father”:

> Who can doubt, that poetry will revive and lead in a new age, as the star in the constellation Harp, which now flames in our zenith, astronomers announce, shall one day be the polestar for a thousand years? http://www.rwe.org/?option=com_content&task=view&id=116&Itemid=42. Afsnit 1, linje 10)

Porten ind til et nyt litterært paradis var åbnet, og hvad der derefter fulgte døbte litteraturforskeren F. O. Mathissen ”American Renaissance” i sin klassiske undersøgelse af dannelsen af 1800-tallets amerikanske litteratur fra 1941. Som Emerson slutteligt fastslog i *The Poet*, var ”America a Poem in our eyes”, og utallige forfattere skulle sidenhen kaste sig ud i forsøget på at gribe og skrive dette exceptionnelle digt med en stor og særlig tragisk skæbne.

Med Ralph Waldo Emerson som udgangsreplik afrunder jeg hermed kapitlet om den amerikanske drøm, der igen og igen revitaliserer den apokalyptiske tragediemythos' karakteristika og topos.

right”, ”writes what will and must be spoken”, ”he is a language-maker”.

[21] http://www.rwe.org/pages/representative_men.htm. Når intet andet anføres henvises der til dette link.

IV. DET AMERIKANSKE TEATERS GRUNDLÆGGELSE OG APOKALYPTISKE DEGENERATION

Det er min antagelse, at grundlæggelsen og udviklingen af det amerikanske teater med fordel kan anskues som en apokalyptisk struktureret og motiveret historisk proces, som forskningstraditionen hidtil ikke har beskæftiget sig med. Dette kapitel vil redegøre for, hvorledes den apokalyptiske retorik og forestillingsverden former teaterhistoriens amerikanske drøm. Som udgangspunkt kan man betragte de første skridt hen mod et nationalt amerikansk teater som en hård og problemfyldt rejse, der gang på gang cementerede teatret som et æstetisk Gomorra. Men som vi så i forrige kapitel om den amerikanske drøms apokalyptiske struktur, var fokus hele tiden fast rettet mod genrejsningen af et nyt Jerusalem.

De første legendariske puritanere i 1620 flygtede fra et fordærvet Europa, fra det moralske forfald i Den gamle Verden, og forsøgte at løsrive sig fra de aristokratiske og korrumperede dyder ved at skabe noget nyt og rent uden historiske traumer eller forpligtelser. Ligeså forsøgte man at skabe en særegen amerikansk teaterscene. To dominerende faktorer gør dog, at al tale om et fra grunden kunstnerisk unikt amerikansk teater er problematisk at indkredse og definere: Spørgsmålet om kunstnerisk originalitet og spiritualitet og den stadige kommercialisering af teatrene.

Først og fremmest var bagagen fra Europa og især England tung. De engelske skuespillere, der rejste til Den nye Verden med deres engelske skoling i ryggen, var børn af en rig teatertradition. I løbet af det 13., 14. og 15. århundrede florerede utallige mirakel- og mystikteatre, der dramatiserede Bibelens fortællinger fra Skabelsesberetningen til Dommens Dag. I løbet af det 16. århundrede begyndte de rent sekulære teaterstykker at blive skrevet og publiceret, og inspirationen fra Renæssancen kulminerede i det slizabethanske Teater med William Shakespeare i spidsen (Wilson 1973: p.5). Det var derfor nærmest umuligt ikke at føle Shakespeares ånd svæve med hen over Atlanten og ind i de puritanske koloniers spæde forsøg på at skrive amerikanske dramaer.

Lige fra det første officielle amerikanske drama, i 1665, det frivole *Ye Bare and Ye Cubb* af Virginias lokale huspoet William Darby, hen over det første trykte og sidenhen publicerede stykke, *Androboros, a Biographical Farce in Three Acts* af

Robert Hunter i 1714, til Thomas Otways succesfulde melodramatiske tragedie *The Orphan* fra 1735 kan man kun tale om mere eller mindre vellykkede gendigtninger af Shakespeare og de græske komedier og tragedier. Dramaerne havde burleskens, gøgleriets og revyfarcens karakter. Snarere end eksperiment og originalitet var de første amerikanske teaterstykker imitationer såvel strukturelt som sprogligt og tematisk. Den anerkendte teaterinstruktør Montrose J. Moses beklager sig over sin egen nations tidlige mangel på originalitet:

> None of our dramatists in the past were intense, absorbed in their work. They wrote rapidly, they made compromises with their themes. (...) We would sacrifice our whole native heritage in drama now for one Shakespeare, one Molière, for one Sheridan. (Moses 1925: pp. 6 + 9)

Tillige var der intern modstand i form af en generel og hårdnakket puritansk afsky over for teatret som institution og dets manglende spirituelt-religiøse budskab – hvilket er ganske ironisk og prægnant med tanker på puritanernes gennemførte selviscenesættelse og dramatisering af deres profetiske mission, som vi så i mit kapitel om den amerikanske drøms religiøse dimension. Men ligesom Oliver Cromwell i 1642 havde lukket alle engelske teatre med den begrundelse, at teatret repræsenterede "profane, seditious, and bawdy stories", "teaching knavery and leachery" og "causing God to visit the Plague on London" (Wilson 1973: p. 18), ligeså beskrev Cotton Mather teatret som "a scene for Satan" (ibid., p. 66). Puritanerne brød sig ikke om teatrets fremstilling af ægteskabelig utroskab og alment frivolt indhold. Endvidere var det kostbart spild af tid at spille teater eller gå i teatret, i stedet skulle man holde sig til den strenge calvinistiske arbejdsetik, hvor hårdt arbejde, nøjsomhed og ydmyghed var nøgleordene. Mere abstrakt provokerede teatret puritanerne, idet det for dem var et lige så korrupt symbol som det monarki og pavedømme, som de havde forladt i Europa. At blive konfronteret med den slags mareridtssymboler i den rene nye verden hørte ikke til den puritanske drøm om et amerikansk paradis.

For det andet forstod amerikanerne fra første færd at udnytte og profitere af teaterscenen som pengemaskine; det amerikanske teater blev grundlagt og i høj grad udviklet på kapitalismens og kommercialismens vilkår i de østlige storbyer - hvilket ikke hjalp på de konservative puritaneres modstand over for teatret.

Allerede med den første professionelle amerikanske skuespillertrup fra 1749 ledet af Walter Murray og Thomas Kean og den sidenhen mest succesfulde trup, The American Company, var der mange penge i omløb omkring opførelserne, hvilket fra de puritanske magthaveres side blev betragtet som direkte økonomisk støtte til satan og anden uhellig aktivitet. Det amerikanske publikum var ikke særligt begejstret for de tydeligt europæisk inspirerede gendigtninger af engelske og græske klassikere, der fremstod antikverede og affekterede for den almene teatergænger, og for instruktørerne og producenterne var disse forestillinger dyre at realisere. Publikum ville hellere se de store melodramatiske stykker, der forenklede plottet i de europæiske klassikere, og hvis verdensbillede artikulerede en overskuelig og forudsigelig "god-versus-ond"-tematik. De billigt producerede, men succesfulde, mainstream-stykker dominerede de mange teatres sæsonprogrammer, idet man tjente mange penge og samtidig ikke havde mange produktionsomkostninger.

Denne vandring i ødemarken kulminerede helt konkret i oktober 1774, hvor The Continental Congress underskrev en erklæring med følgende ordlyd:

> (...) every species of extravagance and dissipation, especially all horse-racing, and all kinds of gaming, cock-fighting, exhibition of shews, plays, and other expensive diversions and entertainments. (Wilson 1973: p. 17)

Med ovenstående ordlyd slukkedes teaterpionerernes mangfoldige forsøg på at etablere en amerikansk teaterscene i 10 år. Men der var ingen tvivl om, at de første dramatikere, producenter og instruktører op til 1776 faktisk lykkedes med i det hele taget at skrive om og opføre en vifte af stykker, ligesom teatrene skød op overalt på kontinentet på trods af den puritanske modstand. Men i spørgsmålet om æstetisk kvalitet og originalitet kan man med de apokalyptiske briller ligeledes betragte datidens amerikanske teater fra dets grundlæggelse i midten af 1600-tallet og op til Revolutionen og uafhængighedskampen kulminerende i 1776 som et overvejende korrumperet og degenereret rum domineret af pengegriske bagmænd, teaterinstruktører uden de store visioner og med et uengageret publikum, der helst ville bruge tid og penge på frivole, højtstemte melodramer – kort sagt et nationalt Gomorra-teater i et umiskendeligt dødvande, såvel kunstnerisk som publikumsmæssigt.

I forlængelse af Uafhængighedserklæringen fødtes en blomstrende amerikansk nationalfølelse, som også fandt genklang i det amerikanske teaterliv. Dertil kom et afgørende vendepunkt i form af, at The Continental Congress' anti-teaterlov blev omstødt, og i det franske revolutionens år 1789 var det reelt tilladt at dyrke, opføre og producere teater i alle nationens små som store byer – hvilket især blomstrede på østkysten: Charleston[22], Boston[23], Philadelphia[24] og ikke mindst New York.

Allerede i 1767 havde Thomas Godfrey haft æren af at have leveret det første stykke amerikansk dramatik skrevet af en indfødt med titlen *The Prince of Parthia*. Stykket er en europæisk-inspireret tragedie skrevet på blankvers, og den var katalysator for en strøm af dramatik med påfaldende apokalyptisk retorik, emnevalg og titler, der ofte også henviste til samtidige begivenheder: *The Paxton Boys* af en anonym forfatter, *The Patriots* af Robert Munford fra 1775 og i uafhængighedsåret 1776 *The Battle of Bunker Hill* af Hugh Henry Brackenridge. Et af de store navne inden for denne patriotiske amerikanske dramatradition er William Dunlap, hvis *False Shame* fra 1799 er et repræsentativ studie i det drama, der om noget kendetegnede det nationalistiske amerikanske teater. Stykket slutter med følgende sang:

> Joy, brightest spark from Heaven,
> Daughter of Elysium, come!
> Vice has fled our blissfull garden,

---

[22] Charleston var i mange år et kraftcenter for teaterlivet med Alexander Placide som den vitale drivkraft. Han byggede et slagkraftigt repertoire og fik det iscenesat på sit eget succesfulde teater. Efter Placides død i 1801 stod teatret stille i mange år og blev først revitaliseret med Joseph Holman og derefter Charles Gilfert, der begge videreførte Placides tæft for forretning, et varieret sæsonprogram og evnen til at tiltrække spektakulære gæsteoptrædener (Se Wilson 1973: pp. 34-35).

[23] I modsætning til både Charleston og New York fik teatret først grobund i Boston nogle årtier senere, hvilket omvendt gav det en langtidsholdbarhed ud over en enkelt generation eller to. Snelling Powell var teaterdirektør på Boston Theatre på Federal Street fra 1802 og frem til sin død i 1821. I årene efter fik Boston Theatre konkurrence af The City Theatre i 1823, The Tremont Theatre i 1827 – sidstnævnte var så krigerisk i sin rivalisering med Boston Theatre, at begge ledte til en dramatisk økonomisk ruin i 1829. I 1831 åbnede The Boston Museum and Gallery of Fine Arts, og efter to år var deres Portrait Gallery, oprindeligt tænkt som lille scene for intim digtoplæsning og klassisk musikopførsel, parat til at præsentere et konkret sæsonprogram for forskellige teaterforestillinger. Hvor det pænere borgerskab stadig var influeret af den puritanske modvilje mod teatrets fremstilling af frivolt og undergravende indhold, lykkedes det The Gallery at præsentere svært moralske dramaer, som straffede de uhellige og genoprettede kosmos – hvilket bl.a. sås i det meget succesfulde *The Drunkyard or The Fallen Saved* af W.H. Smith i 1844 (Se Wilson 1973: pp. 35-36).

[24] Ved århundredskiftet fremstod Philadelphia uantastet som nationens teaterkraftcenter. Wignell og Teinagle dominerede byens teaterliv og fik opbygget et stærkt skuespiller- og dramatikerensemble, der fremstod som landets absolut bedste både mht. mangfoldighed, talent og kreativitet. De boltrede sig på The Chestnut Street Theatre, hvor også udenlandske gæstespil blev præsenteret. Efter Thomas Wignells død i 1803 ændrede situationen sig en kende, og fra udelukkende at have spillet for fulde huse og tilfredse kritikere, måtte man nu også imødegå magre sæsoner med svigtende publikum. I 1828 fik teatret for alvor konkurrence af The Playhouse on Arch Street, der tillige var katalysator for åbningen af endnu flere teatre, hvilket i sidste ende gjorde konkurrencen for stor, og byens mange teatre udsultede gradvist hinanden (se Wilson 1973: pp. 36-38).

Virtue here has found her home.
(Wilson 1973: p. 48)

Disse fire linjer illustrerer koncist, hvorledes de amerikanske dramatikere fokuserede på en moraliseren, der i form af maksimer, prædikener og simple leveregler fordømmer alkohol, utroskab og de europæiske synder, ligesom stykket omvendt priser værdien af loyalitet, venskab, frihed og demokrati. Disse kerneværdier promoveres endvidere i Dunlaps kanoniserede drama *André* fra 1798, der foregår under den amerikanske revolution. I Akt to udveksler to af hovedpersonerne, M'Donald og Seward, en nærmest profetisk-apokalyptisk diskussion om barrieren mellem Den gamle Verden og Den nye Verden og den tvetydige, dobbelte optik på Europa:

Soon shall our foes, inglorious, fly these shores.
Peace shall return again. Then Europe's ports
Shall pour a herd upon us, far more fell
Than these, her mercenary sons, who now
Threaten our sore chastisement.
(Wilson 1973: p. 50)

Hvortil M'Donald svarer som en anden profet:

Prophet of ill,
From Europe shall enriching commerce flow,
And many an ill attendant; but from thence
Shall likewise flow blest science. Europe's knowledge,
By sharp experience bought, we should appropriate...
(Wilson 1973: p. 50)

Denne patriotisme skulle Dunlap dog overgå, idet han i 1803 omskrev *André* til *The Glory of Columbia: Her Yeomanry!* Hvor førsteudgavens patriotisme nok var eksplicit, men stadig koncentreret, gav Dunlap los for følelserne i anden omgang og tilføjede flagfejringer, patriotiske sange og overvældende bombastiske visuelle optrin, hvilket både gjorde stykket endnu mere populært hos publikum og siden-hen er blevet en kær tradition at opføre på Uafhængighedsdagen d. 4. juli. Som Garff B. Wilson bemærker, vil stykkets hæsblæsende afslutning opildne enhver amerikaner til at knytte næven, og den er derfor værd at citere i sin helhed:

Draws and discovers York-town – at a distance is seen the town, with the British lines and the lines of the besiegers – nearer are the advance batteries, one more distant from the audience than the other – cannonading commences from the besiegers on the town – explosion of a powder magazine – the French troops advance towards the most distant of the advance batteries – the battery begins to cannonade – the troops advance and carry it at the bayonet's point – while this is yet doing, the nearest battery begin to cannonade, and the American infantry attack and carry it with fixed bayonets, striking the English colours – shouts of victory. Enter on one side, George Washington, Melville, Bland, officers, soldiers, drums and colours…

GENERAL: Thanks, my brave countrymen! Our toils are past. It now requires not the spirit of prophecy to see, we have gain'd our country's independence. May that spirit which has animated the sons of Columbia, in this glorious struggle, remain pure and unimpaired, for then long will she be free and happy.

CHORUS: The fight is done!
The Battle won!
Our praise is due to him alone,
Who from his bright eternal throne,
The fates of battles and of men decide!
To him all praise be given,
And under heaven,
To great Columbia's son.
Blest Washington!
Who o'er the fight like fate presides.

A transparency descends, and an eagle is seen suspending a crown of laurel over the commander in chief, with this motto – "Immortality to Washington".

CHORUS: All hail to Columbia's son!
Immortal Washington!
By fame renown'd
By victory crown'd
Hail Washington!

THE END OF THE GLORY OF COLUMBIA
(Wilson 1973: pp. 51-52)

Men som vi skal se senere, blev kimen til den apokalyptisk styrede amerikanske tragedie allerede foregrebet og artikuleret i 1766, hvor den tidligere succesfulde krigsgeneral Robert Rogers udgav tragedien *Ponteach, or The American Savages. A Tragedy*. Allerede i 1766 ser vi Rogers anticipere de apokalyptiske karakteristika

og elementer i sin tragedie. Mere om dette senere.

Man skulle dermed tro, at amerikanerne for alvor havde fundet et kunstnerisk ståsted, eftersom teatrene bugnede med nationale fejringstykker af ovenstående karakter, der på apokalyptisk vis havde regenereret det amerikanske teater parallelt med frihedskampen og amerikanernes suverænitet. James K. Paulding beskriver sit patriotiske håb for amerikansk teater i *American Quarterly Review* i 1827, ligesom også han hengiver sig til tanken om det amerikanske folk som særligt udvalgt af gud:

> By a national drama, we mean, not merely a class of dramatic productions, written by Americans, but one appealing directly to the national feeling – founded upon domestic incidents – illustrating or satirizing domestic manners, and above all, displaying a generous chivalry in the maintenance and vindication of those great and illustrious peculiarities of situation and character by which we are distinguished from all other nations. We do not hesitate to say that, next to the eternal truth, there is no object more worthy the exercise of the highest attributes of mind than that of administering to the just pride of national character, inspiring a feeling for national glory, and indicating a love of country. (Paulding i Moses 1925: p. 83)

Men samtidig med at amerikanernes opbyggelige (melo)dramaer dominerede scenerne nationen over i slutningen af 1700-tallet og langt op i 1800-tallet, begyndte teaterkritikerne for første gang at spørge til, hvad den såkaldte amerikanskhed bestod i, og ikke mindst efterspørge andet end de nok succesfulde, men samtidigt tematisk og æstetisk set mindre substantielle dramaer hidtil skrevet. James Ree udgav i 1845 *The Dramatic Authors of America*, hvor han i forordet – i klassisk jeremiadestil – beklager det nationale dramas tilstand:

> The decline of the drama, and the paucity of dramatic talent among us, have tended greatly to withdraw attention of our talented writers from the subject. Another cause of the decadency of our dramatic literature is the melodramatic and pantomimic character of the stage. These have seized upon the medium through which beauty of sentiment, sublimity of thought, and the smoothness of verse were conveyed to the people; the pathways to the temples of the histrionic muse have been obstructed, and the timid child of poesy turned back, and left the classic ground to be the arena for open lasciviousness, disgusting monstrosities, base thoughts, and low desires to exhibit all their vanities to the vulgar and depraved. (Ree in Moses 1925: p. 84)

Der beskrives altså igen en slags stilstand, en teatrets ødemark. I løbet af det næste århundrede skulle amerikansk drama dog undergå en skelsættende apokalyptisk ladet begivenhed, der for alvor opløste hidtidige paradigmer og omstyrtede de herskende meningshierarkier og forestillinger om Amerika og det amerikanske teater, hvilket kan betegnes som det nationale fald fra Paradis: Borgerkrigen 1861-1865.

Borgerkrigen mellem Nord og Syd, spørgsmålet om slaveriet og det støt stigende antal af faldne fædre og sønner splintrede enhver form for stolt nationalfølelse og tro på amerikansk usårlighed. Amerikas egne bekrigede hinanden, og nationen imploderede med bibelsk bål og brand. Ud over at der reelt set ikke blev opført teaterstykker undervejs i krigen, idet teatrene blev brugt som militærlazeretter for sårede soldater, syntes den kreative åre hos de amerikanske dramatikere midlertidig tømt og vel også meningsløs set i lyset af krigens rædsler. I årene efter borgerkrigen regrederede man derfor logisk nok igen tilbage til de europæiske rødder, og de genopbyggede teaterscener præsenterede nu endnu mere højtstemte melodramaer eller genopsætninger af de europæiske klassikere, man allerede havde set have haft succes i Europa - uden at turde røre alt for meget ved den betændte, traumatiserende krig (Wilson 1973: p. 187) I stedet hengav man sig til den løsslupne vaudeville[25], minstrelsy[26], burlesken[27], cirkusinspireret teater[28] eller det meget populære "Frontier"-drama.[29]

---

[25] Måske den første genre, der løsrev sig som en selvstændig niche. Traditionen for en sanger, en oplæser eller en artist, der optræder, er oftest anskuet som lig grundlæggelsen af offentlig underholdning, og i Amerika blev genren hurtigt populær. Sågar blev et teater åbnet med titlen New Theatre of Mirth and Variety, hvor man på en enkelt aften kunne præsentere følgende program: Elboleros, Cachuhas, Scotch flings and Strathspeys, et udvalg af "the most astonishing feats of gymnasts and contortions ever presented in this country" plus et indslag under titlen "Flying Cord by the Unequalled Mr. Ruggles" (Se Wilson 1973: p. 183-185).

[26] Vaudevillen havde en stærk konkurrent i den såkaldte Negro Minstrelsy. Op til 1830 havde flere hvide skuespillere "darkend up" og sunget afro-amerikanske sange i pauserne mellem de såkaldte "legitime" dramaer. Men i 1830 præsenterede Thomas D. Rice sig som en "ol' darky", Jim Crow, der sang og fortalte vittigheder, og Rice blev en umiddelbar succes. I 1843 kunne man opleve det første Minstrelsy-show opført af gruppen The Virginia Minstrels, hvorefter den siden hen mest succesfulde gruppe The Christy Minstrels hurtigt grundlagdes (Se Wilson 1973: pp. 185-188).

[27] Burleskens løse, ofte humoristiske gendigtning af klassiske dramaer, alvorlige begivenheder eller historiske personer blev hurtigt populær i Amerika. De tre managers Brougham, Burton og Mitchell producerede en række af svært succesfulde burlesker i 1840'erne og 1850'erne, f.eks. *Metamora or The Last of the Pollywogs* og *Pochahontas or The Gentle Savage*. Burlesken var derudover berømt og dengang berygtet for at introducere den såkaldte "Leg Art", hvilket bestod i at de kvindelige hovedrolleindehavere for første gang i teaterhistorien viste ben. I 1827 vakte Ada Isaacs Mencken sensation ved kun at være iført strømpebukser i en voldsom scene, hvor hun blev båret fra scenen "strapped to the back of a living horse". Burlesken var for evigt forbundet med noget syndigt, frivolt, grænseoverskridende og vulgært (Se Wilson 1973: pp. 188-190).

[28] Det cirkusinspirerede teaters bagmand var den energiske P.T. Barnum. Han transformerede det gængse cirkusteater til et udfordrende, originalt sceneshow, der præsenterede "riders, acrobats, clowns, musicians, alluring ladies, freaks, and ferocious wild animals." Barnums eftermæle giver indtryk af en amerikansk ildsjæl med en vision - en sand pionér inden for den teatergenre: "He was eternally optimistic

Efter restaureringen af den amerikanske nation tog industrialiseringen i slutningen af 1800-tallet for alvor fart i Amerika, ligesom amerikanerne igen og igen vandt nyt terræn ved den konstante udbredelse af "The Frontier". Krigen mellem Spanien og Amerika i 1898 viste for alvor verden et stærkt Amerika, og umiddelbart derefter vandt kapitalismetanken for alvor frem. Omkring århundredeskiftet var den amerikanske selvfølelse mere eller mindre genvundet. Det ny Jerusalem var ikke langt væk, og såvel infrastrukturelt, økonomisk, ideologisk som politisk trådte Amerika stærkt ind i det 20. århundrede. Men hvad ville det mere konkret sige at skabe et unikt amerikansk udtryk? Og hvordan kunne amerikanerne løsrive sig fra det allestedsnærværende Europa og dets glorværdige teatertradition. Næste kapitel vil indkredse dette.

DET AMERIKANSKE TEATERS APOKALYPTISKE REGENERATION

Omkring århundredskiftet var der grøde i amerikansk teater. Optimismen var stor i jagten på en artikulation af amerikanske tematikker, former og paradigmer, der skulle forløse guds eget land som førende også inden for teaterdramatikken. Igen var oddsene svære i forhold til Europa, her havde man nemlig "De fire giganter": Henrik Ibsen (1828-1906), August Strindberg (1849-1912), Anton Chekov (1860-1904) og George Bernard Shaw (1856-1950), hvis værker gik deres sejrsgang verden over i formuleringen af realisme- og naturalismeteatret. Unægtelig en stor mundfuld for de amerikanske dramatikere at skulle leve op til. Men igen tog pionerånden over og inspirerede amerikanerne i længslen efter et exceptionelt udtryk.

---

and neither fires nor floods nor other catastrophes defeated him, o reven dampened his exuberance. He had a keen sense of what the public wanted – or would accept – and parlayed his sensitivity into triumph after triumph" (Se Wilson 1973: pp. 192-195).

[29] Frontier-dramatikken var og er stadig en svært succesfuld genre i Amerika. Wilsons definition er ganske dækkende: "The hero is the rough but valiant and resourceful frontierman; the heroine is a pure, modest maiden with hidden strength in her character; the villain is either an ugly gunslinger or a suave, polished hypocrite; the conflict which developes runs a predictable course, but after the perils, fights, narrow escapes, and misunderstandings have run their course, the villain and his bad guys are defeated; the hero and his good guys are victorious" (Wilson 1973: p. 221). Ikke uden grund anskues frontier-dramaet som indspundet i den melodramatiske genre. Tillige kan man iagttage bevægelsen mod vest ved at kigge på stykkernes geografiske setting: *Nick of the Woods* (1838) foregår i Kentucky. *The Arkansas Traveller* fra 1870 og *David Crockett* fra 1872 indikerer, at grænsen er rykket til Arkansas og Tennessee etc.

Et skoledannende tiltag fandt sted i 1909 i New York, hvor man for første gang nogensinde grundlagde et uafhængigt teater, et kunstteater, der ikke var styret af de kommercielle teatre og de meget fastlåste rammer for, hvad der solgte og ikke solgte og den deraf følgende begrænsede kunstneriske frihed. John Jacob Astor, J. Pierpont Morgan, Cornelius Vanderbilt og Otto Kahn gik sammen om at finansiere og bygge et nyt stort teater, som de med vanlig amerikansk retorik kaldte "The New Theatre". Her skulle der iscenesættes såkaldt "rigtig" kunst med et budskab, der transcenderede det depraverede mainstram-teater. The New Theatre nåede dog kun at eksistere i to år, inden det gik økonomisk fallit, men initiativet var et værdifuldt tegn på, at der var grøde i den amerikanske teaterverden. Dette understøttedes af grundlæggelsen af The Drama League of America i 1910, der søgte at danne den almene amerikaners smag for god substantiel dramatik. Læsegrupper, tidsskrifter og forelæsninger blev arrangeret, og interessen for teatret blomstrede. Dette afstedkom igen endnu et vigtigt initiativ, idet flere og flere små uafhængige teatre skød op over det ganske kontinent. Mangfoldigheden til trods søgte de alle at gå imod det overfladiske, glatte underholdningsteater.

1915 viste sig at blive et vigtigt år for amerikansk dramatik, det blev året der, midt i Første Verdenskrig, regenererede amerikansk teater og for første gang kunne præsentere en amerikansk dramatiker, der formåede at artikulere en amerikansk teateræstetik, et amerikansk bud på, hvordan dramaet skulle udvikle sig og udtrykke det exceptionelle Amerikas tro, håb og lidelser. Der etableredes nemlig tre uafhængige teatergrupper: The Neighbourhood Playhouse of New York, The Waskington Square Players og The Provincetown Players of Provincetown and New York.

The Neighborhood Playhouse blev grundlagt af Alice og Irene Lewisohn, og efter de første 5 år som amatører overgik teatret til professionel standard og præsenterede sæsonprogrammer fyldt med moderne, eksperimenterende drama inden teatret opløstes i 1927 – dog med den indflydelsesrige og varige teaterskole School of the Theater som udløber. The Washington Square Players eksisterede kun i 3 år og 3 måneder, men på den korte tid lykkedes det alligevel gruppen af ikke-professionelle, idealistiske og kunstnerisk nyskabende skuespillere og instruktører at skabe fornemmelsen af noget nyt, noget udfordrende. Talentfulde dramatikere som f.eks. Phillip Moeller, Zöe Akins og Lewis Beach fik sat deres

stykker op til stor kritisk og publikumsmæssig succes. Grundet interne uenigheder lederne imellem opløstes teatret dog hurtigt. Til gengæld samledes de efterladte skuespillerfrø som Katherine Cornell, Roland Young, Frank Conroy og Glenn Hunter og gik sammen om at stifte den sidenhen mest prestigefyldte og langtidsholdbare teatergruppe i Amerika i december 1918: The Theater Guild. Den sidste af de tre grupper, The Provincetown Players, skulle gå over i historien som den rede, der fostrede Amerikas måske største dramatiker: Eugene O' Neill. Selve gruppen opstod dog nærmest ved et tilfælde. En gruppe af teater-interesserede, kunstnere og intellektuelle samledes omkring Susan Glaspell og hendes ægtemand George Cram Cook. Deres troskabsed bestod i et løfte om at opmuntre amerikansk dramatik og give indfødte amerikanske dramatikere "a chance to work out their ideas in freedom" (ibid., p. 316), og i løbet af sommeren blev fire stykker, skrevet af gruppens medlemmer, sat op. Da sommerferien var ovre skiltes gruppen og rejste hjem til deres respektive familier og arbejde. Den følgende sommer samledes de igen, og de mange kreative tiltag og aktiviteter blev organiseret og ført ud i livet af en genert, ung mand ved navn Eugene O' Neill. Denne søn af den fallerede skuespiller James O' Neill skulle vise sig at være unik, og med de apokalyptiske briller kan man læse hans entré på den amerikanske teaterscene i sommeren 1916 som intet mindre end det guddommelige individ, den særligt udvalgte, hvis mission var at regenerere amerikansk dramatik. Hans første opførte stykke, med god hjælp fra vejrguderne, er en apokalyptisk vision værdig: Premieren på O' Neills et-akts stykke *Bound East for Cardiff* blev opført ved en havn i en nedlagt fiskehal, og undervejs steg tidevandet pludseligt og kraftigt og satte hele scenen under vand!

Den nyvundne selvtillid blev dog kraftigt udfordret med Første Verdenskrigs udbrud i 1914. I de fire år krigen varede var Amerika vidne til sin hidtidige faderfigurs splintring. Det dominerende og hidtil nærmest usårlige Europa gik i stykker og omdefinerede ikke bare sin egen rolle i verden, men især også sin evige lillebror, Amerika, der nu for alvor havde mistet sin historiske arv eller byrde, meningsgiver og mere eller mindre frivillige inspirationskilde. Parallelt med at amerikanerne mistede 50.000 mand fra de gik ind i krigen i 1917 og til krigens afslutning i 1918, kunne amerikanerne ikke længere definere sig som Europas modstander eller bortløbne barn: nu skulle Uafhængighedserklæringen for alvor stå sin prøve og definitionen af amerikanskhed var mere end nogensinde

presserende. Første Verdenskrig samt de nye udfordringer og konflikter, som moderniseringen og industrialiseringen fordrede, skabte ikke kun et behov for en omdefinering af egen nationalitetsfølelse og selvforståelse. For første gang siden *Ye Bare and Ye Cubb* syntes den amerikanske teaterkritik at udtrykke en reel religiøs-spirituel længsel efter en dramatik, der kunne mere end at underholde. Man indså nødvendigheden af et teater og en æstetik, der anerkendte et eksistentielt behov for et teater, der kunne bearbejde, give fortrøstning og svar på tilværelsens mange svære konflikter og dilemmaer. Amerikanerne vendte igen tilbage til deres apokalyptiske forestillingsverden – efter at have gennemlevet et sandt Sodoma og Gomorra, var løftet om Det nye Jerusalem i Den nye Verden stadig en vision, der skulle og kunne indfries. Men hvilken form og tematik? Hvilken mytologisk forestillings- og begrebsverden ønskede amerikanerne?

DET AMERIKANSKE TEATERS BEHOV FOR DEN APOKALYPTISKE TRAGEDIE

Vi har indtil nu set, hvorledes det amerikanske teater blev grundlagt på idéen om Den nye Verden. Trods alskens farer og problemer undervejs søgte de amerikanske teatersjæle igen og igen at realisere den af de første kolonister fast definerede drøm om Amerika som en ny Edens Have. Med O' Neills nedstigning på den amerikanske teaterscene som en ny Messias-skikkelse var der for alvor tændt et håb om realiseringen af et drama med særskilt diskurs, struktur og tematik, der ville præsentere og promovere amerikansk selvfølelse, kultur, moral og etik til resten af verden. Mit bidrag til forskningen i den amerikanske teaterhistorie er ikke i placeringen af Eugene O' Neill som den store katalysator, det er kanoniseret viden. I stedet vil jeg hævde, at tragedien i den særlige apokalyptiske aftapning bliver amerikansk dramatiks fremmeste form; at tragedien og det tragiske bliver det amerikanske dramas unikke diskurs og samtidig det, der for alvor løsriver amerikansk teater fra dets europæiske ophav. Men jeg taler ikke om den klassiske græske tragedie. I stedet vil det søges påvist,

hvorledes amerikanerne adopterer apokalypsens modus som styrende form for deres opbyggelige tragedier, der igen og igen bekræfter troen på Amerika som guds udvalgte nation med en særlig og suveræn mission.

Dette hænger nøje sammen med amerikanernes tro og forhold til religion. I Europa havde Nietzsche allerede erklæret gud død i 1882. Den frembrusende industrialisering, videnskab og rationalitet gjorde det moderne menneskes behov for en religiøs ledestjerne mindre. I stedet var det ressourcestærke individ i centrum, og de gamle værdihierarkier opløstes og blev erstattet af troen på menneskets uovervindelighed. Dette opbrud sås allerede i den europæiske dramatik med Henrik Ibsen og August Strindbergs dramatik i slutningen af 1800-tallet og op i 1900-tallet. Men det gryende opgør med gud antog ikke samme markante, uigendrivelige karakter i amerikansk åndsliv, ej heller på teaterscenen. Her fortsatte man den religiøse retorik og hengav sig trofast til den kristne-calvinistiske terminologi. Når teaterkritikerne i stigende grad eftersøgte den særlige amerikanske dramatik var det med påfaldende bibelsk længsel og retorik.

Talen faldt igen og igen på spørgsmålet om en særegen amerikansk teater-diskurs, og hvad mentes der så mere præcist? At tale om et amerikansk teater var tæt forbundet med en essentialistisk diskussion og terminologi, hvilket afstedkom svære kvaler for de amerikanske kritikere. Alligevel cirkulerede de amerikanske teateranmeldere omkring dette emne. Teateranmelder Bronson Howard drister sig til en definition i 1915:

> By the term I should mean any play that is written by an American, or in America by a foreign resident, that is produced here, and that deals with any subject – using America in the sense of the United States. The phrase, if extended to a full description, would be 'Plays written in the United States, chiefly in the English language." (Bronson i Moses 1925: p. 8)

Howards definition er så bredt formuleret, at den er svær at udlede noget af. Hamlin Garland var mere kortfattet, men ligeledes ukoncis i sin beskrivelse et år senere: "Locality makes the American drama" (ibid., p. 8). Førnævnte Montrose J. Moses er repræsentativ for datidens optagethed af et amerikansk teater:

> (...) but we have not yet fully learned to meet life in our

> own way on stage. We are still bringing the European mold and trying to make it fit American expression. Yet today, more than ever, we are conscious of our own quality; we are drawing from the soil. (...) We have to meet life in our own way and not have it met for us in the European way. (Moses 1925: p. 7)

Som en teatrets John Winthrop havde teaterkritikeren William Dean Howell helt tilbage i 1891 længselsfuldt, nærmest i jeremiade-stil efterspurgt følgende:

> (...) a cooperative Basis of a Theatre free from commercial Pressures, a Stage whereon the Drama shall be considered a Work of Art, and produced as such – independent of cheap popularity, and where Americanism and Modernity shall be the prime requisites. (Howell i Chabrowe 1976: p. xiv.)

Denne bøn suppleredes flere år senere af George Cram Cook, en af hovedkræfterne bag den uafhængige The Little Theatre Groups, der blomstrede omkring Første Verdenskrig. Cook stræbte efter:

> (...) to bring to birth in our commercial-minded country a theatre whose motive was spiritual. In the dry heart of the American community I have tried to create an oasis of living beauty. (Cook i Chabrowe 1976: p. xiv).

Men hvad menes der mere specifikt med et teater der er "spiritual", og som kan skabe den helende, paradisiske "oasis of living beauty", Cook dedikerer sig til?

Først og fremmest vil jeg se på teatret som rum. Som vi så i min analyse af den amerikanske drøms religiøse dimension puritanismen, er teaterrummet påfaldende lig kirkens – et større eller mindre samlingssted, hvor man kollektivt stiller spørgsmål, søger svar og håb. Man kan anråbe de svære spørgsmål, meningsløshed, fortvivlelse og angst og i bedste fald gå renset og fortrøstningsfuld derfra. Samtidig skal man ikke være blind for kirken som tilsvarende smeltedigel og forkynder af et stærkt ladet budskab, en mytologi med en bestemt moral og etik, en vision om, hvordan verden skal se ud, hvilke værdier der skal opretholde et samfund og dets borgere og samtidig uddrive subversive kræfter og ideologier. Det amerikanske folk kunne derfor få dækket deres særlige sammenkædning af religion, patriotisme og kunst i netop teatret. I modsætning til at sidde alene og læse en roman eller en digtsamling kunne amerikanerne i kød og blod samles i

teatret og forløses i deres fælles apokalyptiske rejse mod Det ny Jerusalem, mod genrejsningen af et amerikansk paradis. Den jødiske teaterkritiker Ludwig Lewisohn udgav i 1915 sit teatermanifest *Speaking of the Theatre* kamufleret som en nærmest platonisk dialog, der foregår som en filosofisk-æstetisk diskussion mellem "The Dramatic Critic" og "The Professor" om dramaets natur. Førstnævnte definerer Lewisohns spirituelle beskrivelse af teaterrummet og dets potentiale som mytisk rum:

> The drama not only deals with the life process upon its own terms, but does so with unexampled religious intensity. The theater is the instrument by which that intensity is achieved. No artistic experience, that is, no vicarious and interpretative experience of life, can cleave so deep as a theatric one. In those two hours of overwhelmingly profound absorption in something beyond the ego, cruelty may melt into compassion, tyranny into tolerance, blindness into vision. (Lewisohn in Clark 1972: p. 491)

Denne længsel hindredes ikke af moderniseringen og den europæiske rationalisme, længslen forstærkedes om muligt endnu mere, selv om forhindringerne, der skulle overvindes, syntes større end nogensinde før pga. Første Verdenskrig, industrialisering, børskrakket etc.

Teatret skulle altså dække et bestemt spirituelt behov. Men det var ikke i hvilken som helst form. Inspireret af de europæiske strømninger havde den eksperimenterende form gjort sin entre også på de amerikanske scener. Tidligere tiders amerikansk forkærlighed for melodramaet, frontier-dramaet og den patriotiske triumfdramatik blev udfordret af realisme, naturalisme og den gryende og sprudlende mangfoldige avantgardescene. Selv om det var populært blandt den europæisk-orienterede intellektuelle elite, så fandt den almene amerikaner ikke genklang i disse nye former og genrer. Samtidig mindskedes teaterkritikernes spørgen efter og stigende krav om en særskilt amerikansk teaterdiskurs ikke.

Jeg vil hævde, at tragedien bliver den form, der for alvor forløser den amerikanske drøm i teatret. Det tragiske bliver den tematiske forløser for amerikanernes hengivelse til Det nye Jerusalem. Det er imidlertid af afgørende karakter, at jeg får accentueret, at jeg ikke taler om tragedien som artikuleret i dens oprindelige græske modus: den aristoteliske. Den europæiske tragedies fader og dennes legendariske definition i *Poetikkens* femte kapitel kan ikke

anvendes som styrende terminologi for den amerikanske anvendelse af tragedieformen. Men hverken den aristoteliske eller de senere europæiske diskussioner heraf er dækkende. Amerikanernes værdibegreber, tematisk-tragiske konflikt og overordnede moral og etik som udtrykt i spørgsmålet om det tragiske kan ikke sammenlignes med de definitioner som Hegel, Kierkegaard eller Nietzsche præsenterer. I stedet skal vi se, hvordan apokalypsens dialektiske men ultimativt håbefulde modus gentages af den amerikanske nations dramatikere.

Dette finder jeg bl.a. anticiperet, men ikke direkte artikuleret hos flere amerikanske teaterkritikere i deres essays og andre tekster om det amerikanske teater. Den tidligere citerede og stærkt indflydelsesrige Montrose J. Moses skriver i tiden lige efter Første Verdenskrig:

> Tragedy, as a form of art, is at the present furthest removed from the American spirit – from the democratic spirit. (...) But, at present, we need some treatise on tragedy, which will estimate its spirit as well as its human expression. (...) And our attitude becomes that of comedy toward the vital problems of our life, simply because we will not countenance on our stage, or in our ordinary pursuits, the form of tragedy, and we have failed to identify in our national life the presence of a Tragic Spirit. (Moses 1925: pp. 269-270)

Hvad Montrose J. Moses mere koncist mener med "Tragic Spirit", kommer han aldrig nærmere ind på i sit ellers digre værk *The American Dramatist*, som dannede skole og for alvor satte spørgsmålet om tragedien og det tragiske i amerikansk dramatik på dagsordenen. Hengivelsen til en forløsning af "our national life" gennem det tragiske er dog tydelig. I stedet finder jeg Booth Tarkingtons bemærkning i 1920 mere sigende, idet han kommenterer sit eget stykke *The Gentleman from Indiana* og giver sit bud på en amerikansk tragik: "To accept the worst that Fate can deal, and to wring courage from it instead of despair." (ibid., p. 11). Her ser vi for første gang en betoning af det kristne håbefulde element selv i de mest fortvivlede situationer og skæbneomstyrtende tilstande.

Dette suppleres af George Kelly, en anden af samtidens iøjnefaldende teater-anmeldere, der opsummerer sit bud på en tragedie-poetik: "In defeat, the American sows the seed of victory" (ibid., p. 10). Joseph Wood Krutch skrev og udgav i 1929 sin i eftertiden kanoniserede *The Modern Temper, A Study and a*

Confession, hvorfra jeg vil citere hans kapitel med titlen "The Tragic Fallacy". Kulturpessimisten Krutch mismodes generelt over datidens dramatik og dømmer tragedien og det tragiske død som hhv. genre og begreb:

> Hence, though we still apply, sometimes, the adjective "tragic" or another of those modern works of literature which describe human misery and which end more sadly even than they begin, the term is a misnomer since it is obvious that the works in question have nothing in common with the classical examples of the genre. (...) Tragedies, in that only sense of the words that has any distinctive meaning, are no longer written in either dramatic or any other form. (...) (Krutch i Clark 1972: p. 493)

Alligevel kan Krutchs amerikanske ophav ikke skjules, idet han omvendt - og hele værket igennem – cirkulerer omkring en definition af tragedien og det tragiske. Og Krutch er tæt på at artikulere amerikanernes religiøs-spirituelle og æstetiske behov for en apokalyptisk struktureret tragedie. Han ser tragedien udspringe af følgende:

> Tragedy arises when a people fully aware of the calamities of life, is nevertheless serenely confident of the greatness of man, whose mighty passions and supreme fortitude are revealed when one of these calamities overtakes him. (Krutch i Clark 1972: p. 495)

Derefter introducerer Krutch tragediebegrebet som religiøst betinget og understreger tillige, at hans tragediebegreb og det tragiske ikke udelukkende handler om undergang, død og ødelæggelse men i stedet om det guddommelige individ og det salvelsesfulde genopstandelseshåb:

> Thus for the great ages of tragedy is not an expression of despair but the means of which they saved themselves from it. It is a profession of faith, and a sort of religion: a way of looking at life by virtue of which it is robbed of its pain. The sturdy soul of the tragic author seizes upon suffering and uses it only as a means by which joy may be wrung out of existence. (Krutch i Clark 1972: p. 496)

Krutch fortsætter med stadfæstelsen af, at "every real tragedy, however tremendous it may be, is an affirmation of faith in life" (Krutch in Clarke 1947: p. 496) og konstaterer, at man ikke kan definere tragedien og det tragiske som "something gloomy or depressing" (ibid., p. 495), men at "tragedy is essentially an

expression, not of despair, but of the triumph over despair" (ibid.). Krutch fusionerer den særegne amerikanske blanding af dedikeret kristen-calvinistisk tro på både gud og hans udvalgte folk, den patriotiske hengivelse til nationen og dets fremmeste udtryk teatret: Den apokalyptiske tragedie. I det næste kapitel begynder vi en litterær rejse, idet der tages hul på de primære værkanalyser. Den første af Amerikas apokalyptiske tragikere er Robert Rogers, hvis stykke *Ponteach, or The American Savages. A Tragedy* lægger kimen til en tidlig tragisk diskurs.

V. LITTERÆRE ANALYSER: EN TIDLIG-TRAGISK APOKALYPTISK DISKURS:

ROBERT ROGERS:

PONTEACH, OR THE AMERICAN SAVAGES. A TRAGEDY. (1766)

ROGERS OG FORSKNINGSTRADITIONEN

Afhandlingens grundtese er som bekendt en indkredsning af det apokalyptiske element som både strukturerende princip og tematisk motiv i amerikansk tragedie. Min første litterære dramaanalyse vil undersøge den amerikanske major Robert Rogers' *Ponteach, Or The American Savages: A Tragedy* fra 1766.

Litteraturhistorisk set er Rogers' tragedie primært kanoniseret som et af de tidligst publicerede amerikanske teaterstykker. Der er ikke megen viden om Robert Rogers, som fødtes i 1731 og døde i 1795. Han viste tidligt talent for militære opgaver og grundlagde sin egen minihær, Rogers' Rangers, der kæmpede for briterne i den franske og indianske krig mellem 1754-1763. Rogers' strategiske sans og talent for at samle og opildne sin hær mod de indfødte var velkendt, og det vakte derfor opstand, da han under et ophold i England udgav sit drama om indianerkongen Ponteach, der blev fremstillet med sympati og empati. Hverken anmelderne eller læserne forstod, hvordan en hæderkronet krigsgeneral fik lyst til at skrive et favorabelt portræt af de angstprovokerende indianere – og anmeldelserne og receptionen af dramaet var udelukkende negativ.

Rogers var ikke professionel dramatiker eller kunstner, i stedet tilhørte han den gruppe af opdagelsesrejsende og militærfolk, der udgav deres erindringer og oplevelser som dramatik. Dette har tillige formet såvel samtidens som eftertidens filosofiske og æstetiske vurdering af tragedien, der grænser til det latterliggørende. Dette eksemplificeres mest prægnant i den 1971-autoriserede udgave af stykket, der er redigeret og introduceret af Allan Nevins, hvis introduktion er én lang (kuriøs) afstandstagen fra stykkets litterære kvaliteter og kanonisering. Nevins indleder med at konstatere, at Ponteach-tragediens vigtighed "does not lie in any purely artistic qualities" (Nevins 1971: p. 13), da "The web and woof of its style never rise from the commonplace to even the faintly poetical, and all too frequently sink to doggerel and empty declamation; the larger outlines of the plot reveal manifold absurdities" (ibid.). Ydermere konstaterer

Nevins, at "few readers will linger along" (ibid.: p. 16). Denne tone er karakteristisk for Rogers-receptionen. Det ansete American Philosophical Society beskriver stykket som "a regrettable play"[30]. Teaterhistorikeren Garff B. Wilson er mindre polemisk og mere objektiv i sin beskrivelse af Rogers, idet han nøjes med at konstatere, at "The American Indian thus introduced to American Drama, was to have a permanent place in the American Theatre and an undying vitality as a character" (Wilson 1973: p. 113).

Så hvorfor overhovedet beskæftige sig med Robert Rogers' ildesete tragedie, hvis kunstneriske renommé mildt sagt er noget flosset? Det er der tre grunde til. Først og fremmest finder jeg det slående, at den nærmest entydigt negative og afstandtagende receptionshistorie omkring Rogers' tragedie er skrevet og udgivet i 1970'erne, hvilket var anti-imperialismens årti. Efter 1960'ernes frigørelse, socialisme og kommunisme blev der lagt alen til kampen mod det såkaldt officielle Amerika og dets råderum og iflg. venstrefløjen uretmæssige dominans, ikke mindst næret af Vietnam-krigen. Det er derfor fristende mere at se den entydige bortdømmelse af *Ponteach, or The American Savages: A Tragedy* som et udtryk for den tids ideologiske og moralske oprør end en mere objektiv æstetisk diskussion. For det andet kan alle de af undertegnede læste kilder om Rogers og det amerikanske dramas historie være enige om, at Rogers' stykke er af minimal betydning for udfoldelsen af en særlig amerikansk dramadiskurs: "From the point of view of American literary history the influence of Rogers' production upon the development of the stage was nil" (Nevins 1971: p. 14). Forståelsen af stykket begrænser sig til konstateringen af, at stykket er et af de første skrevne amerikanske dramaer overhovedet, og at det præsenterer indianerhøvdingen som primær karakter. Denne receptionshistorie vil jeg søge at nuancere. Jeg vil påvise, at *Ponteach, Or The American Savages: A Tragedy* markerer et essentielt nybrud i de første spæde skridt mod skabelsen af det amerikanske teater.

For det tredje, og ikke mindre vigtigt, kommer ingen af teater- eller litteratur-forskerne nærmere ind på, hvad tragediens formelle struktur eller modus er, ligesom en reel diskussion af begreberne tragedie og det tragiske i en af de tidligste amerikanske versioner ej heller tages op. Jeg er mindre interesseret i, hvor vidt tragedien opfylder diverse kunstneriske skalaer for blåstemplingen som

---

30 http://74.125.77.132/search?q=cache:fxPULwFbBOAJ:www.amphilsoc.org/library/mole/r/rogers.htm+a

sublim god kunst. Min analyse vil vise, at *Ponteach, Or The American Savages: A Tragedy* er det første skridt mod etableringen af en selvstændig amerikansk tragediediskurs; stykket tegner som det første amerikanske drama konturerne til det, jeg afhandlingen igennem kalder den apokalyptisk strukturerede og motiverede tragedie i amerikansk teater, som videreføres af frontier-dramaet, men dog først kulminerer knap to århundreder senere med Eugene O' Neill og forfines af Tony Kushner i det nye årtusinde.

DEN GUDDOMMELIGT UDVALGTE

OG DEN HELLIGE MISSION: PONTEACH

At Robert Rogers valgte en indianerhøvding som sin primære karakter var i første omgang kuriøst, al den stund indianerne ikke just var det foretrukne emnevalg for de første amerikanske dramatikere. Indianerne var en juridisk uligeværdig og ubeskyttet befolkningsgruppe, og i praksis var de ildesete, udstødte og omgærdet med lige dele fascination og rædsel. Præmissen var, at indianerne var en decideret trussel mod den gradvise kolonisering og civilisering af amerikansk jord og etablering af en amerikansk nation og blev derfor kategorisk defineret som den store anden: den onde. Men mit første analysekapitel vil undersøge høvdingekongen som en ærkeamerikansk persona, der artikulerer netop den amerikansk-kristne retorik og de symbolske figurer samt den apokalyptisk-amerikanske patriotisme. Ponteachs skæbne er en apokalyptisk styret tragedie.

Rogers' Ponteach bygger på en virkelig person, nemlig den sagnomspundne indianerhøvding Chief Pontiac eller Kobwandiyag, der levede fra 1720 til 1769.[31] Op til den franske og indianske krig, der begyndte 1754 og varede frem til 1763, er der ingen reel information eller dokumentation om Pontiacs liv og levned. Han er mest kendt for sin indsats i kampen mod de britiske kolonister fra 1763-1766,

merican+philosophical+society+a+most+regrettable+play&hl=da&ct=clnk&cd=1&gl=dk&client=firefox-a

[31] Det skal bemærkes, at jeg dramaanalysen igennem benytter mig af benævnelsen "Ponteach" i redegørelsen for Rogers' fiktive helt. Omvendt anvender jeg "Pontiac" når der tales om den autentiske indianerkonge. Rogers giver ikke selv forklaring på, hvorfor han vælger at stave navnet anderledes i sit drama.

omend historikerne er uenige om hans rolle i krigen. En fransk soldats dagbøger citerer dog den virkelige Pontiac og en af hans taler:

> It is important for us, my brothers, that we exterminate from our lands this nation which seeks only to destroy us. You see as well as I that we can no longer supply our needs, as we have done from our brothers, the French.... Therefore, my brothers, we must all swear their destruction and wait no longer. Nothing prevents us; they are few in numbers, and we can accomplish it. (Peckham 1947: pp. 119-120)

Under alle omstændigheder var det Pontiac, der røg fredspibe med den britiske ansvarlige for "Indian Affairs", Sir William Johnson i 1766. Men den opmærksomhed og følgende større frihed, som Pontiac fik bevilliget af briterne vakte ulmende jalousi blandt de andre, mindre profilerede indianerstammer, og i 1979 blev Pontiac dræbt af et medlem af den konkurrerende Peroia-stamme. Den virkelige Pontiacs skæbne rummer dermed alt, hvad man kan forlange af mytisk helteskær og skæbne, hvilket Rogers' portræt udbygger og former.

Rogers tegner fra start to stærkt værdiladede vertikale bevægelser i sin karakteristik af indianernes rolle i samfundet. Først og fremmest er indianerne sekundære borgere i Amerika i forhold til de britiske kolonister. Dramaets to første scener i Act I skitserer et væld af britiske fordomme og den racisme, som er herskende. Indianernes animalske sider nævnes med ord som "their savage Manners" (Rogers 1971: p. 180)[32] og de betegnes som "the Dogs" (p. 183, 185) og "Beasts" (p. 186), der ikke bare er "malicious" (ibid.), "tawny" (p. 185) og "hateful" (p. 183), men også direkte "silly" (p. 181) og "ign'rant" (p. 180). Selvom indianerne hører under den samme juridiske lov og praksis, så etableres der en grundlæggende valorisering mellem De Gode Borgere (= briterne) og De Onde Borgere (= Indianerne); groft sagt mellem Menneske og Dyr. Pudsigt nok antager briternes had over for indianerne dyriske dimensioner:

> Orsbourne.
> Hell seize their cruel, unrelenting Souls!
> Tho' these are not the same, 'twould ease my Heart
> To cleave their painted Heads, and spill their Blood.
> I abhor, detest and hate them all,
> And now cou'd eat an Indian's Heart with Pleasure.
> Honnyman

[32] Når intet andet er anført henvises der til Rogers, Robert 1971.

> I'd join you, and soop his savage Brains for Sauce;
> I lose all Patience when I think of them,
> (Rogers 1971: p. 184)

Ud over den dominerende bestialisering af Ponteach og hans folk præciseres en anden, men lige så prægnant vertikal opdeling. Indianerne praktiserer ifølge briterne "witchcraft" (p. 183). Netop anklagen om heksekraft er en af de værste synder, da briterne anser indianerne som anti-kristne og derfor som en stærk subversiv kraft, der fortjener "no Mercy" (p. 184). Indianernes overhoved er med andre ord en ækvivalent til Antikrist og derfor en voldsom trussel mod den kristne doktrin:

> Thus to infect the World, and plague Mankind,
> Curs'd Heathen Infidels! Mere savage Beasts!
> They don't deserve to breathe in Christian Air,
> And should be hunted down like other Brutes!"
> (Rogers 1971: p. 184)

Rogers indleder altså umiddelbart sin tragedie med en helt grundlæggende og stærkt mytologisk kamp mellem Det Gode og Det Onde, i dette tilfælde De Kristne og De Ikke-Kristne. Den dramatiske suspense og en forventning om en dæmonisk Ponteach-skikkelse er effektivt iscenesat.

Inden vi møder Ponteach trækker Rogers på læserens forhåndsviden om virkelighedens indianerkonge Pontiac og dennes fysiske statur. Major Francis Parkman beskriver i en anden tekst indianerkongen således:

> His achievements and talents had gained him by this time an influence over the Chippewa, Potowatomi, Huron, Shawnee, Miami, and other Algonquin people, with the Seneca of Six Nations, scarcely less powerful than over the Ottawa; and to the limits of the Illinois country, and through the domain of the Creek and the Cherokee, his name was known and feared. Physically, he was not above middle height, but his figure was remarkably symmetrical, well-knit, and muscular; his complexion swarthy, his features bold and stern, and his bearing imperious and peremptory. He was eloquent, shrewd, energetic, and had a strong and capacious intellect, partially, but not wholly, free from the passions, prejudices, and limitations of his race. (Parkman 1912: p. 35)

Den autentiske Pontiac er nok beskrevet negativt, men ikke desto mindre er han "remarkably"; et unikum, en ubetinget ledestjerne som tilbedes og følges af sin egen stamme, eller som andre stammer kender og frygter: Han er "known and

feared" som den fødte leder, og hvad hans fysik mangler i højde kompenseres der for med hans muskuløse, veltrimmede krop. Indianerlederen er ydermere en farlig kombination af intelligens og skruppelløshed, ligesom han har temperament og er lidenskabelig. Med den apokalyptiske modus in mente husker vi, at apokalypsen er kendetegnet ved det guddommelige individ; den lysende profet, hvis vision den apokalyptisk strukturerede tragedie dikterer. Men ser vi på den apokalyptiske visions struktur, følger der latent en hellig og uafrystelig mission med, som det udvalgte individ skal opfylde.

I første omgang er Ponteachs guddommelige mission det bærende element i både plotudviklingen og i udfoldelsen af Ponteachs karakter. Hans store plan er næret af en oprigtig følelse af uretfærdighed: Hans land er blevet invaderet og overtaget af de imperialistiske briter. Ponteachs søn Philip skitserer vækkelsen af Ponteachs vrede:

> Our Father's late Behavior and Discourse
> Unite to raise Suspicions in my Mind,
> (...)
> Hast thou not observ'd,
> That tho' at first he favour'd England's Troops,
> When they late landed on our fertile Shore,
> Proclaim'd his Approbation of their March,
> (...)
> When England's Flag was planted on its Walls.
> Yet, since, he seems displeas'd at their Succes.
> (Rogers 1971: pp. 197-198)

Ponteachs imødekommenhed og hjælpsomhed er blevet forrådt, og i stedet har briterne overtaget Ponteachs jord. Han føler sig derfor "injured" og "treated with neglect" (p. 198) og i stedet for samarbejde og samhørighed er Ponteach redceret til "As one subdu'd and conquer'd/ As one, whose Right to Empire now is lost/ And he become a Vassal of their Power/Instead of an Ally." (ibid.) Robert Rogers etablerer altså en stærk sympati og empati med den før så stærke høvding, som nu er blevet reduceret til briternes slave. Igen accentueres den af Rogers tidligt etablerede vertikale opdeling og bevægelse mellem De Gode og De Onde. Ponteach stod før briternes indtog øverst som en af De Gode i sit eget land, men nu er han faldet og defineres pludselig som en af De Onde. Vores guddommeligt udvalgte individ må handle, og indianerhøvdingens cri de coeur refereres af sønnen Chekitan:

Our royal Father basking in the Shade,
His Looks severe, Revenge was in his Eyes,
All his great Soul seem'd mounted on his Face,
And bent on something hazardous and great,
With pensive Air he view'd the Forest round;
Smote on his Breast as if oppress'd with Wrongs,
With indignation stamp'd upon the Ground;
Extended then and shook his mighty Arm,
As in Defiance of a coming Foe;
Then like the hunted Elk he forward sprung,
As tho' to trample his Assailants down.
The broken Accents murmur'd from his Tongue,
As rumbling Thunder from a distant Cloud,
Distinct I heard, "Tis fix'd, I'll be reveng'd;
I will make War; I'll drown this Land in Blood."
(Rogers 1971: p. 198)

Ponteach benævnes som den "Royal" han er, og han er "severe", mens øjnene er fyldt med "revenge". Som et truet, men angrebslystent dyr stamper han i jorden af ren "Defiance" og hans kampråb, hans krigserklæring udspyes som ren "Thunder". At der ingen tvivl eller indvendinger hersker bekræftes af det korte, men kontante "Tis fix'd" – kursen er sat:

Philip.
All Danger he defies, and, once, resolv'd,
No Arguments will move him to relent,
No Motives change his Purpose of Revenge,
No Prayers prevail upon him to delay
The Execution of his fix'd Design:
Like the starv'd Tyger in Pursuit of Prey,
No Opposition will retard his Course;
Like the wing'd Eagle that looks down on Clouds,
All Hindrances are little in his Eye,
And his great Mind knows not the Pain of Fear.
(Rogers 1971: p. 199)

At det guddommelige individs mission er sakral, ufravigelig og unik fremhæves af tragediens gennemgående markering af det absolut essentielle i Ponteachs krigserklæring. Der benyttes konstant kristent-metafysisk ladede ord til at beskrive den himmelske plan: "Design" (p. 197), "my aspiring Plan" (p. 200), "Design" (ibid.), "my overall Purpose" (p. 202), "Our Father's great Design" (p. 206), "Our Design" (p. 215) og "My Scheme" (p. 216). At Ponteachs mission er dømt til at mislykkes er en selvfølge, idet planen sammenkædes med ord som "full Succes" (p. 200) og "great" (ibid.). Tillige intoneres en blanding af religiøs tro og hengivelse samt patriotisk kollektiv dedikation i anvendelsen af beskrivelser som "Our Cause" (p. 200, 208), "the common Cause" (p. 207) – nærmest som et altafgørende tilbud, man ikke kan afslå, et "Proposal" (p. 201) for folkets bedste. Som den patriarkalske lederskikkelse kalder han sine sønner til sig, for at de kan

aflægge en troskabsed:

> Ponteach.
> To raise the Hatchet from its short Repose,
> Brighten its Edge, and stain it deep with Blood;
> To scourge my proud, insulting, haughty Foes,
> To enlarge my Empire, which will be yours:
> Your interest, Glory, Grandeur, I consult,
> And therefore hope with Vigor you'll pursue
> And execute whatever I command.
> (Rogers 1971: p. 200)

Som vi husker, indledte Rogers tragedien med en markant bestialisering af Ponteach og indianerne som race og borgere i briternes optik. Men i takt med at Ponteach entrer dramaet og hans historie og tørst efter blodig hævn præsenteres, nuanceres den ellers stærkt optegnede valorisering mellem De Gode Briter og De Onde Indianere.

Briterne afsløres som grådige, ærgerrige, drikfældige, udspekulerede, magtbegærlige og umoralske. Ud over at invadere deres land, så snyder de indianerne når de handler: De usympatiske, brovtne karakterer Murphey og M'Dole, Orsbourne og Honnyman iscenesætter dette: De drikker indianerne fulde og stjæler deres varer. Briterne beskriver selv deres snyd og bedrag som en regulær "Art" (p. 179), "the secret Arts" (ibid.), og "it's no Crime to cheat and gull an Indian" (ibid.) Ponteachs blodige krigserklæring retfærdiggøres altså af Rogers, og billedet af det særligt udvalgte individ med en særlig mission forstærkes. Dette vil jeg præcisere nærmere, idet jeg i det følgende vil undersøge og analysere Ponteachs retorik som en apokalyptisk-amerikansk diskurs.

DE TRE APOKALYPTISKE VISIONER:

PONTEACHS DECLARATION OF INDEPENDENCE

Hidtil har andre forskere (jf. Parkman, Nevin eller Wilson) præsenteret en dominerende konsensus, hvor Ponteach læses som den mest arketypiske indianer, som den anti-britiske, anti- amerikanske fjende, hvis blodtørstighed og brutalitet står som stærk kontrast til den officielle amerikanske "sjæl" eller kanoniserede selvopfattelse. Denne forståelse af tragedien vil jeg modificere. Ser vi nærmere på indianerhøvdingens retorik finder jeg en ærke-amerikansk og stærkt patriotisk-apokalyptisk stemme. I sidste ende artikulerer og fastholder Ponteach en hengivelse til den amerikanske vision om frihed og uafhængighed.

Jeg finder, at *Ponteach, or The American Savages: A Tragedy* er struktureret omkring tre profetiske taler, tre visioner som ved hjælp af den apokalyptiske retorik og modus formidler en bevægelse fra et før til et nu og til et efter, fra et degenereret, korrupt og stærkt inficeret Sodoma eller Gomorra til den typiske apokalyptiske kulmination i form af den ubetingede omstyrtelse af den herskende ideologi og magt til det post-apokalyptiske, rensede rum, der håbefuldt genrejser det tabte Jerusalem. Den første vision placerer jeg i Act I, Scene IV, og denne apokalyptiske tale vil jeg klassificere som PRÆAMBLEN. Ponteach mødes med den britiske konges repræsentanter, der officielt vil overrække en af kongen udstedt fredsgave for at dulme indianernes oprørstrang – men i virkeligheden vil de igen snyde indianerne under påskud af at ville række hånden ud og ryge en fredspibe:

> Sharp.
> We are intrusted with these Indian Presents.
> A thousand Pound was granted by the King,
> To satisfy them of his Royal Goodness,
> His constant Disposition to their Welfare,
> And reconcile their savage Minds to Peace.
> Five hundred's gone; you know our late Division,
> Our great Expence, Et cetera, no Matter:
> The other Half was laid out for these Goods,
> To be distributed as we think proper;
> And whether half (I only put the Question)
> Of these said Goods, won't answer every End,
> And bring about as long a lasting Peace
> As tho' the Whole were lavishly bestow'd?
> Catchbum.
> I'm clear upon't they will, if we affirm
> That Half's the Whole was sent to them by the King.
> Gripe.
> There is no doubt that One Third wou'd answer,
> For they, poor Souls! Are ignorant of the Worth

Of single Things, nor know they how to add
Or calculate, and cast the whole Amount.
(Rogers 1971: p. 190)

Ponteach er grundlæggende imødekommende og åben over for fred mellem briterne og indianerne: "If honourable Peace be your Desire/ We'd always have the Hatchet buried deep" (p. 191), og den britiske konge fremstår i Ponteachs øjne som "a good and upright Man,/ True to his Word, and friendly in his Heart" (p. 192). Ligeledes lover høvdingen, at hans folk vil "love you, treat you, as our Friends and Brothers,/ And raise the Hathet only in your Cause" (ibid.). Men omvendt advarer han i stærke vendinger mod at modarbejde og dermed opildne sit folks vrede. Som en anden kristen profet beskriver han briterne som kristne syndere: som "proud, morose, ill-natur'd, churlish Men" (p. 191) og "Rogues, and Knaves, and Fools" (p. 192). I modsætning til disse destruktive britiske kræfter kreerer Ponteach et anderledes positivt ladet, rationelt billede af sit folk, der frem for alt er frit og fordomsfrit:

Ponteach:
Indians a'n't Fools, if White Men think us so;
We see, we hear, we think as well as you;
We know they're Lies, and Mischiefs in the World;
We don't know whom to trust, nor when to fear;
Men are uncertain, changing as the Wind,
Inconstant as the Waters of the Lakes,
Some smooth and fair, and pleasant as the Sun,
Some rough and boist'rous, like the Winter Storm;
Some are Insidious as the subtle Snake,
Some innocent, and harmless as the Dove;
Some like the Tyger raging, cruel, fierce,
Some like the Lamb, humble, submissive, mild,
And scarcely one is every Day the same;
But I call no Man bad, till such he is found,
Then I condemn and cast him from my Sight;
And no more trust him as a Friend and Brother.
I hope to find you honest Men and true.
(Rogers 1971: p. 194)

Som citatet indikerer, skitserer Ponteach ligeledes et nuanceret verdensbillede og en anerkendelse af, at menneskenaturen er alsidig og uforudsigelig. Men samtidig er denne accept af mangfoldighed og de mange natur- og dyremetaforer stadig inden for de hårdt tegnede rammer for gammeltestamentlig kristen øje-for-øje-etik og den accelererende kontante amerikanske selvbevidsthed i forhold til briterne:

Ponteach.
You must not cheat and wrong the Indians,
Or treat us with Reproach, Contempt or Scorn;
Else we will raise our Hatchet to the Sky,
And let it never touch the Earth again,
Sharpen its edge, and keep it bright as Silver,
Or stain it with red Murder and Blood.
(…)
Let him know then his People here are Rogues,
And cheat and wrong and use the Indians ill.
Tell him to send good officers, and call
These proud ill natur'd Fellows from my Country,
And keep his Hunters from my Hunting Ground.
He must do this, and do it quickly too,
Or he will find the Path between us bloody.
(…)
Tell your King from me,
That first or last a Rogue will be detected,
That I have Warriors, am myself a King,
And will be honour'd and obey'd as such;
Tell him my subjects shall not be oppress'd,
But I will seek Redress and take Revenge;
Tell your King this; I have no more to say.
(Rogers 1971: pp. 193-195)

Det vigtige i Ponteachs tale er, at han stadfæster sig selv som konge, "am myself a King", og at han er den rette monark for det amerikanske kontinent som er "my Country" og "my Hunting Ground". Som en anden gudeskikkelse, et omnipotent subjekt tager Ponteach, hvad der retmæssigt tilhører ham tilbage og advarer om den uundgåelige straf for synderne, hvis briterne søger at snyde eller bedrage eller overtage hans position. Tragediens første vision tager altså sit afsæt i en form for Præambel, hvor Ponteach beskriver sit folks lidelser trods deres imødekommenhed og åbenhed og formulerer sit ansvar og sin formåen som en amerikansk indianerhøvding, hvis forsvar af territorium er uigenkaldelig.

Herefter følger den anden profetiske vision, som jeg har betitlet PONTEACHS UAFHÆNGIGHEDSERKLÆRING. Det er min pointe, at trods Ponteachs status som en slags "outcast", som den sagnomspundne indianerkonge, der regerer uden for den almindelige civilisation, moral og ideologi, så er den følgende tale en detaljeret og udtalt foregribelse af Amerikas mest betydningsfulde dokument nogensinde, Uafhængighedserklæringen. Denne blev som bekendt forfattet af nationens Founding Fathers og underskrevet præcis 10 år efter denne tragedies udgivelse, nemlig i 1776. Outsideren Ponteach – det juridisk set subversive og destruktive element – spejler sig selv og sit folk i den amerikanske selvforståelse, der så potent blev forfattet og sidenhen mytologiseret i den officielle og formelle beskrivelse af, hvad såkaldt "amerikanskhed" essentielt består af.

Ponteachs store tale er ganske sofistikeret bygget op, så den støt stiger i

tempo og intensitet ved hjælp af nogle bevidst placerede retoriske spørgsmål, et bibelsk billedsprog og en storladen apokalyptisk tone. Han indleder med en vision om sit lands storhed og styrke og dets retsmæssige plads som førende ledestjerne:

> Ponteach.
> Our Empire is now large, our Forces strong,
> Our Chiefs are wise, our Warriors valiant Men;
> We are all furnish'd with the best of Arms,
> And all things requisite to curb a Foe;
> And now is our Time, if ever, to secure
> Our Country, Kindred, Empire, that's dear,
> (Rogers 1971: p. 201)

Det hellige rum er "large" og "strong" og befolket af "wise" og "valiant" høvdinge og krigere. Alle står sammen som en sluttet enhed for at én gang for alle ødelægge og udslette den kollektive fjende, det truende og undergravende element, der har erobret og koloniseret Ponteachs land samt hærget med umoralsk adfærd og destruktiv tilstedeværelse. Den apokalyptiske modus, som den amerikanske Uafhængighedserklæring genskriver, følges ved, at Ponteach allerede her anticiperer en "Dommens Dag", hvor fårene vil blive skilt fra bukkene: "And now is our Time".

Derefter følger rationalet for, at den sidste time er nær, idet Ponteach som konge i lang tid har iagttaget, hvordan hans folk er blevet trængt op i en krog, mishandlet og snydt af respektløse briter. Trods de franske kolonisters indtog, som i første omgang føltes som "Snakes/ Of Mortal Bite" (p. 201), var der en markant forskel:

> Ponteach.
> The French familiarized themselves with us,
> Studied our Tongue, and Manners, wore our Dress,
> Married our Daughters, and our Sons their Maids,
> Dealt honestly, and well supplied our Wants,
> Used no One ill, and treated with Respect
> Our Kings, our Captains, and our aged Men;
> Call'd us their Friends, nay what is more, their Children,
> And seem'd like Fathers anxious for our Welfare.
> (Rogers 1971: p. 201)

Det afgørende for Ponteach er, at franskmændene efterhånden erstattede den kategoriske og udemokratiske vertikale magtopdeling og i stedet udøvede en

tilnærmelsesvis, men grundlæggende selvmodsigende horisontal, dvs. balanceret og demokratisk, kolonisering og magtudøvelse. Den europæiske faderfigur, den hvide forælder optrådte nu med mere kærlig hånd og oprigtig interesse for indianernes skikke, levemåde og moralkodeks, ligesom racerne via giftermål på tværs blev blandede. Dette er ifølge Ponteach den ideelle måde at leve i fredelig sameksistens; dette er det apokalyptisk-idylliske rum førhen.

Men for at markere, at nutiden er et sandt Sodoma, udbryder indianerhøvdingen i et storladent retorisk spørgsmål, som han derefter selv svarer: "Where are we now, Whom see we now? (p. 201). Derefter følger et kort, men fyndigt anklageskrift mod briterne, der tangerer de bibelske billeder af Gomorra, ligesom briternes konge antager en sand djævlekarakter, der hersker fra sit Pandemonium:

> Ponteach.
> A proud, imperious, churlish, haughty Band.
> (…)
> Their haughty Conquerors
> Possess'd of every Fort, and Lake, and Pass,
> Big with their Victories so often gained;
> On us they look with deep Contempt and Scorn,
> Are false, deceitful, knavish, insolent;
> Nay think us conquered, and our Country theirs,
> Without a Purchase, or ev'n asking for it.
> (…)
> But to lose my Country and my Empire,
> To be a Vassal to his low Commanders,
> Treated with Disrespect and public Scorn
> By Knaves, by Miscreants, Creatures of his Power;
> (Rogers 1971: pp. 201-202)

Ponteachs anklager stiliserer, som vi så i mit tidligere kapitel om Uafhængigheds-erklæringens billede af King George og de nøjagtig 28 "Indictments", der er rationalet for amerikanernes monumentale løsrivelse fra det engelske herredømme. Ponteach må konstatere, at "long have I seen with a suspicious Eye" (ibid.). men nu er tiden inde til at stoppe destruktionen og indtagelsen af hans land og folk. Ligesom The Founding Fathers formulerede det, så har amerikanerne ydmygt ventet på, at briterne så at sige ville arte sig og komme til fornuft, "their Voice of Sanguity", men dette var ikke tilfældet. Ponteach gentager herefter igen, at han og hans folk ville være i mødekommende og fredsorienterede, hvis briterne ville lade indianerne være i fred:

Ponteach.
With pleasure I wou'd call their King my Friend,
Yea, honour and obey him as my Father;
I'd be content, would he keep his own Sea,
And leave these distant Lakes and Streams to us;
Nay would I pay him Homage, if requested,
And furnish Warriors to support his Cause,
(Rogers 1971: pp. 201-202)

Men briterne har ikke villet lytte, og så er der ingen vej tilbage for Ponteach, der nærmest tvinges af briterne selv til at erklære løsrivelse gennem krig:

Ponteach.
No, I'll assert my Right, the Hatchet raise,
And drive these Britons hence like frighted Deer,
Destroy their Forts, and make them rue the Day
That to our fertile Land they found the Way.
(Rogers 1971: p. 202)

Apokalypsens dialektiske natur, hvor destruktionen af det degenererede rum leder til et nyt og renset paradis, Det nye Jerusalem, genskrives dermed af Ponteach i både hans retorik og i hans vision. Men der er som sagt langt fra tanke til praksis, og i slutningen af hans tale åbner han for den for apokalypsen så karakteristiske determinisme, en enten-eller-situation, der er ingen vej tilbage: "I'll die in fighting, or I'll reign alone" (p. 203).

Efter Ponteachs både ideologiske og melodramatiske uafhængighedserklæring bevæger vi os videre til tragediens sidste profetiske vision, der udløses i et indiansk mødehus i Act III, Scene III lige inden den apokalyptiske kulmination for alvor vil forløses. Denne vision kalder jeg DEN MYTOLOGISKE KAMP. Ponteach har samlet sine sammensvorne og sine sønner en sidste gang inden Dommens Dag. Hvor han indtil nu har talt sit nuværende folks sag og omtalt den nuværende situation, hidkalder han nu sine forfædre og bruger dem både som præmis og argument for at igangsætte sin guddommelige mission:

Ponteach.
Oh! Could our Fathers from their Country see
Their ancient Rights encroach'd upon and ravag'd,
And we their Children slow, supine, and careless
To keep the Liberty and the Land they left us,
And tamely fall a Sacrifice to Knaves!
How would their Bossoms glow with patriot Shame,
To see their Offspring so unlike themselves?
(Rogers 1971: p. 220)

Hidkaldelsen af forfædrene er, ud over at være en logisk følge af indianernes trofasthed over for deres afdøde, tillige en effektiv retorisk strategi, idet Ponteach derved aktiverer følelsen af en universel-mytologisk kamp. Kampen for frihed er ikke kun nuets anliggende, det er en kollektiv, almenmenneskelig og ideologisk-eksistentiel rettighed, forpligtelse og et grundlæggende ansvar: Sammenhængen mellem fortiden, nutiden og fremtiden. Dette suppleres af, at Ponteach igen benytter sig af den apokalyptiske dobbelthed: Selv sin egen død eller folkets nederlag og død genskaber og rekonstruerer det indtil nu korrumperede rum:

> Ponteach.
> Tho' I should stand alone, I'll try my Power
> To punish their Encroachments, Frauds, and Pride;
> Yet tho' I die, it is my Country's cause,
> 'Tis better thus to die than to be despis'd;
> Better to die than be a Slave to Cowards,
> Better to die than see my Friends abus'd;
> The Aged Scorn'd, the Young despis'd and spurn'd.
> Better to die than see my Country ruined,
> Myself, my Sons, my Friends reduc'd to Famine,
> Expell'd from hence to barren Rocks and Mountains,
> Our pleasant Lakes and Fertile Lands unsurp'd
> By Strangers, Ravages, rapacious Christians.
> Who is it that don't prefer a Death in War
> To this impending Wretchedness and Shame?
> Who is it loves his Country, Friends or Self,
> And does not feel Resentment in his Soul?
> Who is it sees their growing Strength and Power,
> And how we waste and fail by swift Degrees,
> That does not think it Time to rouse and arm,
> And kill the Serpent ere we feel it sting,
> And fall the victims of its painful Poison?
> (Rogers 1971: p. 220)

Igen benyttes den bibelske slange-metafor som billede på den gift, der har inficeret indianernes land og folk. Men selv om de skulle møde døden, vil de sejre, hvis de i ånden frigør og bekæmper briterne. Hvis ikke den fysiske, kropslige, konkrete sejr og efterfølgende forløsning og transcendens opnås, kan Ponteach stadig påberåbe sig en mentalt-sjælelig, metafysisk sejr, en patriotismens transcendens. Om end ikke så nuanceret eller subtil, er Ponteachs vision effektiv og opildnende. Og svær at bestride rent retorisk. Ponteach formår derfor at overbevise de andre høvdinge med slutordene:

> Ponteach.
> Rouse, then, ye Sons of ancient Heroes, rouse,
> Put on your Arms, and let us act a Part

Worthy the Sons of such renowned Chiefs.
Nor urge I you to Dangers that I shun,
Or mean to act my Part by Words alone;
This Hand shall wield the Hatchet in the Cause,
These Feet pursue the frighted running Foe,
This Body rush into the hottest Battle;
There should I fall, I shall secure my Honor,
And, dying, urge my Countrymen to Vengeance
With more Success than all the Force of Words.
Should I survive, I'll shed the foremost Tear
O'er my brave Countrymen that chance to fall;
I'll be the foremost to revenge their Blood,
And, while I live, honour both them and theirs.
(Rogers 1971: pp. 220-221)

Ponteach etablerer først og fremmest en pligt- og ansvarsfølelse hos sine krigere, der rækker tilbage til deres ædle forfædre, i hvis noble spejlbillede de skal kæmpe. Efter sammensmeltningen af før og nu, en typisk mytologisk strategi, påtager han sig selv ansvaret som ledestjerne og hærfører; som den, der gør tanke til handling og går forrest i kampen med hånden fast om øksen. Han tegner to mulige resultater af krigen, to scenarier, der grundlæggende begge er en sejr; enten dør han en heltedød og aktiverer dermed sine frænder til et hævntogt, eller også overlever og sejrer han, imens han hævner dem af hans mænd, der falder i krigen. In toto markerer Ponteach sig via sin retorik som en nok kategorisk, men derfor også stærkt overbevisende hærgeneral, der er sig sit ansvar værdigt og lover sit folk sejren.

Nærværende afsnit har undersøgt den guddommelige hovedperson og dennes hellige, uantastelige mission. Som konge for de udstødte indianere, en jaget race, er Ponteach egentlig defineret som en "outcast" udenfor den officielle kanoniserede amerikanske konsensus, ideologi, moral og etik. Placeret i bunden af den vertikale magtopdeling er han et subversivt fremmedlegeme, der spejder opad mod toppen af de britiske kolonister, dvs. magthaverne. Jeg finder det derfor signifikant, at min analyse har vist Ponteachs gennemgående retorik i tragedien som værende baseret på den grundlæggende amerikanske mythos. Med overbevisende bibel-patriotisk retorik fremmaner Ponteach en arketypisk amerikansk nationalvision, der såvel i form som indhold har forløsningen af det tabte Jerusalem, "this fertile Land", som det erklærede mål. Min analyse går dermed imod den kanoniserede opfattelse af Robert Rogers' tragedie som uoriginal og usammenhængende, idet f.eks. den førnævnte Allan Nevins og de to autoritative teaterhistorikere indenfor amerikansk drama Montrose J. Moses og

Garff B. Wilson alle dømmer dramaet som decideret dårligt og uden litterær tyngde. Alle tre nøjes med at konstatere, at Ponteach-figuren er den første karakterrolle i et amerikansk drama med en indianer i hovedrollen, og at Rogers, både qua sine manglende æstetiske kunnen og baggrund som militærmand, tegner et bestialsk og stereotypt billede af indianeren som trussel mod den amerikanske drøm. Jeg hævder, at Ponteach netop mere tydeligt end andre kalkerer drømmen om den store amerikansk-apokalyptiske mythos. Næste afsnit vil vise yderligere apokalyptiske træk i form af den anticipation, determinisme og irreversibilitet, der ligeledes kendetegner den apokalyptiske topologi og tragik.

DETERMINISTISK OG IRREVERSIBEL MARKØR: CHEKITAN FOREGRIBELSEN AF DEN APOKALYPTISKE KULMINATION

Den apokalyptiske mythos er som bekendt kendetegnet ved en særlig sprogbrug, en speciel og gennemgribende strategi, der teksten igennem varsler begivenhedernes gang i det konkrete dramatiske forløb. *Ponteach, or The American Savages: A Tragedy* er ingen undtagelse. Afsnittet vil afdække den primære litterære strategi for anticipation, determinisme og irreversibilitet, som tragedien artikulerer.

Først og fremmest er tragediens anticipationsdiskurs centreret omkring den drøm, som Ponteach har, natten før han samler sine sammensvorne:

> Ponteach.
> On yonder Plain I saw the lordly Elk'
> Snuffing the empty air in seeming Sport,
> Tossing his Head aloft, as if in Pride
> Of his great Bulk and nervous active Limbs,
> And Scorn of every Beast that haunts the Wood.
> With mighty Stride he travelled to and fro,
> And as he mov'd his Size was still increas'd,
> Till his wide Branches reached above the Trees,
> And his extended Trunk across the Plain.
> The other Beasts beheld with Amaze,
> Stood trembling round, nor dare they approach
> Till the fierce yell'd the loud Alarm,
> When Bears, Cats, Wolves, Panthers, and Porcupines,
> And other Beasts of Prey, with Forces united

And savage Rage, attack'd the common Foe.
But as the busking Bull, when Summer Flies,
With keenest Sting disturb the grazing Herd,
Stands careless in some shady cool Retreat,
And from his Sides sweeps the invenom'd Mites,
Or shakes them with a Stamp into the Dust;
So he unmov'd amidst their Clamours stood,
Trampled and spurn'd them with his Hoofs and Horns,
Till all dispers'd in wild Disorder fled,
And left him Master of th' extended Plain.
(Rogers 1971: p. 204)

Såvel i indianermytologien som i Bibelen er drømme et tegn, et varsel eller en profeti – en fortolkning af fortidens eller fremtidens hændelser. Denne foregribelse symboliserer Ponteachs ene søn, Chekitan, tragedien igennem. Han symboliserer gennemgående en påpasselig, rationel og nuanceret krigslogik, men omvendt udtrykker han som dramaets eneste karakter følelser i form af sin forelskelse i høvdingedatteren Monelia. Chekitan er den mest nuancerede aktør i tragedien.

Chekitans første udsagn om udfaldet af Ponteachs hellige mission falder umiddelbart efter ovenstående drømmevision:

Chekitan.
Such is the common Say; But here the Size
And all the Circumstances are uncommon,
And therefore can contain no common Meaning:
I fear these Things portend no Good to us,
That Mischiefs lurk like Serpents in the Grass,
Whose pois'nous deadly Bite precedes all Warning,
That this Design will end in mighty Ruin
To us and ours, Discord among our Friends,
And Triumph to our Foes.
(Rogers 1971: p. 205)

Chekitans brug af ordene "uncommon", "no common Meaning", "Mischiefs", "mighty Ruin", "Warning", "Discord among our Friends", og den i denne tragedie ofte nævnte slangemetafor, advarer om en determineret og irreversibel bevægelse mod destruktion i stedet for sejr, forløsning og frelse. Chekitan plæderer for omtanke, da han spørger "Is there no Courage in delib'rate Wisdom?/ Is all rank Cowardice but Fire and Fury?/ Is it all womanish to weigh the consequence of our Actions?" (p. 205).

Reelt set kan Chekitans udsagn ses som en advarsel mod hybris – en monumental grænseoverskridelse af al rationalitet og den samfundsbevarende ideologi

og magthaverne, en handling, der som bekendt efterfølges af nemesis, dvs. straf:

> Chekitan.
> Thy Fire thou hast a Right to stile a Virtue;
> Heat is our Friend when kept within due Bounds,
> But if unbridled and allowed to rage,
> It burns and blisters, torments and consumes,
> And, Torrent-like, sweeps every Comfort by.
> Think if our Father's Plan should prove abortive,
> Our Troops repuls'd, or in the Encounter slain,
> Where are our conquer'd Kingdoms then to share,
> Where are our Vict'ries, Trophies, Triumphs, Crowns,
> That dazzle in thy Eye, and swell thy Heart,
> That nerve thy Arm, and wing thy Feet to War
> With this impetuous Violence and Speed?
> Crestfallen then, our native Empire lost,
> In captive chains we drag a wretched Life,
> Or fly inglorious from the conquering Foe
> To barren Mountains from this fertile Land,
> There to repent our Folly when too late,
> In Anguish mourn, and curse our wretched Fate.
> (Rogers 1971: p. 206)

Chekitan taler om Ponteachs og Philips krigspassion som ilden, der hvis den ikke afskærmes, vil brede sig ukontrollabelt: "it burns and blisters, torments and consumes". Han advarer om faderens guddommelige plan, der bevæger sig determineret og uigenkaldeligt hen mod den store apokalyptiske omstyrtning. Chekitans karakter og ageren i tragediens plot er en gennemgående advarsel til faderen om ikke at begå samme fatale hybris, som briterne reelt set har gjort sig skyldige i: At erstatte guds uantastelige autoritet med egen tro på uovervindelighed og dermed indtage guds øverste plads på den vertikale magtskala.

Ovenstående citats sidste ord, "wretched Fate", er i det hele taget at finde gennemgående i Chekitans retorik og følger dermed den apokalyptiske stil. Han betror sig til at lade sig styre af skæbnens determinisme, "Fate must guide me now" (p. 211) og "I must prepare, and leave the Event to Fate" (p. 229), selvom han betegner sin skæbne som "hapless Fate" (p. 215) og derfor bærer på "'Tis Fear, 'tis anxious Fear" (p. 214). Accentueringen af skæbnen som absolut bestemmende og uundgåelig suppleres af Chekitans elskede udkårne, den skønne Monelia, der ligeledes hengiver sig til skæbnens irreversibilitet: "I fear, my Prince, I fear our Fates are cruel:/ There's something whispers in my anxious Breast" (p. 232). Som vi har set er Chekitan tragediens melodramatiske yngling. Han udviser klogeligt forbehold over for faderens og broderens krigsfiksering, men omvendt kan han ikke styre sine følelser omkring sin forelskelse i Monelia. For

begge sider af hans karakter er det dog betegnende, at han bevæger sig og handler inden for en for læseren forståelig, positivt ladet forventningshorisont. Han er tragediens romantiske helt.

Chekitan repræsenterer altså tragediens primære markør af den determinisme og irreversibilitet, der kendetegner den apokalyptiske strategi og semiotik. Han ser, at faderens hellige mission har gjort ham overmodig og skyldig i hybris. Nu skal vi se nærmere på de to karakterer, der orkestrerer og iscenesætter apokalypsens komme ved i praksis at begå hybris og dermed besegle den tragiske apokalyptik.

DEN APOKALYPTISKE HYBRIS SOM VERTIKALT SAMMENBRUD: RELIGIONENS OPLØSNING OG FAMILIENS ATOMISERING

Ponteach er via sin overmodige krigserklæring nok katalysator for den determinisme og irreversibilitet, der gennemsyrer tragedien. Men disse apokalyptiske elementer er struktureret samt ført til ende af to aktører, der individuelt følgelig begår hybris og dermed forårsager tragediens uundgåelige slutning samt tegner konturerne af Ponteach som markør af en mere kollektiv, universel tragik.

Den første aktør er præsten. Han har som den åndelige, religiøse leder en samlende og helende funktion både individuelt og kollektivt. Præsten fordrer komplet tillid og hengivelse til troen på gud og Jesus Kristus, til gengæld får de troende næstekærlighed, salvelse og det store kristne løfte om genopstandelse, om regeneration. Præsten er en både praktisk og åndelig vejleder, der dikterer absolut gensidig dedikation. Det er derfor også ham, som Ponteach beder tyde sin drøm – som et særligt udvalgt guddommeligt individ skal præsten ved hjælp af sin profetiske viden og vision lede Ponteach på rette spor:

> Ponteach.
> I'll to our Worthy Doctor and Priest,
> Who for our Soul's Salvation come from France;

They sure can solve the Mysteries of Fate,
And all the Secrets of a Dream explain.
(…)
Learn if it shall prosper
Or will it end in Infamy and Shame?
(Rogers 1971: p. 205)

Rogers maler dog ikke et særligt troværdigt billede af præsten og hans hjælper for læseren, der er nærmere tale om en karikatur. Effekten af dette er både en afstandstagen fra læserens side og en understregning af tragediens hårdt optegnede skelnen mellem De Gode og De Onde. Rogers lader præsten indlede med en selvhøjtidelig proklamation af sin dedikation til gud og den visdom og indsigt, som gud via præsten selv vil viderebringe:

Priest.
At our pure Virgin's Shrine I've bowed my Knees,
And there in fervent Prayer pour'd out my Soul;
Call'd on Saint Peter, call'd on all the Saints
That know the Secrets both of Heaven and Earth,
And can reveal what Gods themselves can do:
I've used the Arts of our most holy Mother,
Which I received when I forsook the World,
And gave myself to Holiness and Heaven;
But can't obtain the Secret of your Dream,
Till I first know the Secrets of your Heart,
Or what you hope or wish to be effected.
'Tis on these Terms we learn the Will of God,
What Good or Ill awaits on Kings or Kingdoms;
And without this, St. Peter's Self can't tell,
But at a Dream like yours would be confounded.
(Rogers 1971: p. 217)

Karikaturen og ironien er dog udelukkende inden for læserens individuelle læseoplevelse og –forståelse, og den forstærker den følelse af, at Ponteach bevæger sig determineret og irreversibelt mod en apokalyptisk kulmination, styret af kræfter han ikke selv kan se eller kontrollere. Ponteachs tillid til præstens vision er absolut og uigenkaldelig:

Priest. (looking up to Heaven in a praying Posture for a small Space, says)
(…)
Your great Design shall have a prosperous End,
'Tis by the Gods approv'd, and must succeed.
Angels and Saints are dancing now in Heaven:
Your Enemies are theirs, are hated by them,
And they'll protect and help you as their Champion,
That fights their Battles, and defends their Cause.
Our Great St. Peter is himself a Warrior;
He drew his Sword against such Infidels,
And now, like him, you'll gain immortal Honor,
And Gods in Heaven and Saints on Earth will praise you.
(Rogers 1971: p. 218)

Præsten repeterer sin særlige status som guds talerør og lover kort sagt Ponteach absolut og ukompliceret sejr, en enestående apokalyptisk regeneration efter den blodige Dommedag. Ponteach vil genrejse det tabte Jerusalem og lade sig hylde og krone som en ny Kristus.

Men Rogers lader præsten begå hybris, idet han lader repræsentanten for ærlighed, næstekærlighed, tro og ydmyghed være en gerrig synder, der bevidst forleder Ponteach til at tro på egen uovervindelighed for sin egen vindings skyld:

> Priest, solus.
> Now he is fix'd – will wage immediate War –
> This will be joyfull News in France and Rome,
> That Ponteach is in Arms, and won't allow
> The English to possess their new-gain'd Empire:
> That he has slain their Troops, destroy'd their Forts,
> Expell'd them from the Lakes to their old Limits:
> That he prefers the French, and will assist
> To repossess them of this fertile Land.
> By all the saints, of this I'll make a Merit,
> Declare myself to be the wise Projector;
> This may advance me towards St. Peter's Chair,
> And these blind Infidels by Accident
> May have a Hand in making me Pope –
> (Rogers 1971: pp. 218-219)

Præstens bedrag/hybris/synd er dobbeltbundet. Præsten tager guds magt i egen hånd og udråber sig selv til omnipotent og overtræder dermed de foreskrevne kristne regler om at ingen er over gud. Desuden forråder han sit vigtigste virke som præst: A) Tilliden som de troende, de hengivne giver ham, og B) Cølibatløftet som en symbolsk konsekvens af førstnævnte synd. Sidstnævnte udstilles af Rogers i Act IV, Scene II, hvor præsten forsøger at voldtage Monelia, men hindres af Chekitan. Præstens undskyldning lyder:

> Priest.
> I have a Dispensation from St. Peter
> To quench all the Fire of Love when it grows painful,
> This makes it innocent like Marriage Vows;
> And all our holy Priests, and she herself,
> Commits no Sin in this Relief from Nature:
> For, being holy, there is no Pollution
> Communicated from us as from others;
> Nay, Maids are holy after we've enjoy'd them,
> And, should the Seed take Root, the Fruit is pure.
> (Rogers 1971: pp. 230-231)

Rogers indskriver altså en stærk kritik af de kristne syndere, der via hykleri og bedrag trodser deres udvalgte, hellige status, og den sande kristne religion

atomiseres og destrueres indefra af sine egne. Den første grænseoverskridende og subversive hybris er altså uden for Ponteachs forventning, viden og kontrol, men inden for hans hidtil beskyttede rum.

Tragediens anden synder markerer et lignende bedrag, en tilsvarende hybris: Philip – Ponteachs anden søn. I modsætning til sin bror Chekitan, der både via sit indianer-klingende navn og sine overbevisninger er dramatiseret som stykkets romantiske helt, er Philip med sit britisk-alluderende navn anderledes potent, maskulin og udspekuleret skitseret. Hvor Chekitan advarer mod at fare tøjlesløst i krig, er broderen markant pro-krig:

> Philip.
> My warmth perhaps has carried me too far,
> But it's not in me to be cool and backward
> To act or speak when Kingdoms are the Prize.
> My Blood runs high at the sweet Sound of Empire,
> Such as our Father's Plan ensures us,
> And I'm impatient of the least Delay.
> (…)
> But why so much of Mischiefs that may happen?
> These are mere Possibilities at most;
> Creatures of Thought, which ne'er can be Objections,
> In valiant Minds, to any great Attempt;
> They're empty Echoes of a tim'rous Soul,
> Like Bubbles driv'n by the tempestuous Storm,
> The Breath of Resolution sweeps them off.
> Nor doest thou judge them solid from thy Heart.
> I know the secret motive in thy Breast,
> Thus to oppose to our Father's great Design,
> And from an Undertaking to dissuade,
> In which thou'lt share the Profit and Glory.
> (Rogers 1971: pp. 206-207)

Det skal dog bemærkes, at Philips krigspassion i første omgang fremstår som en tro dedikation til hans faders ord og planer – som en trofast, altopofrende søn er han loyal over for faderen og i et større perspektiv familiens ære og stolthed. Denne positive opfattelse af Philip næres yderligere, da han tilbyder at hjælpe Chekitan med at vinde Monelias hjerte, for "I am thy Brother/ And hold my Kindness to thee as a Debt" (p. 207). Philip er den gode søn, den gode broder, den gode kriger:

> Philip.
> Leave all to me; I've so concerted Matters,
> That I defy ev'n Fate to disappoint me.
> (…)
> This will give full Success to both our Wishes:
> Thoul't gain the Prize of Love and I of Wrath,

In favor to our Family and State.
Thoul't tame the Turtle, I shall rouse the Tyger;
The one will soothe thy Soul to soft Repose,
The other prove a Terror to our Foes.
(Rogers 1971: p. 208)

Men her undergraver Rogers igen læserens forventningshorisont. Læg mærke til, at Philip begår hybris ved at udfordre skæbnen med sætningen "That I defy ev'n Fate to disappoint me", og dette indikerer igen dramaets deterministiske og irreversible struktur og tema. Tragediens anden store synder er en af Ponteachs egne – høvdingekongens "great Design" trues af hans nærmeste allierede:

Philip, solus.
Oh! What a wretched Thing is a Man in Love!
All Fear – all Hope – all diffidence – all Faith-
Distrusts the greatest strength, depends on Straws –
Soften'd, unprovident, disarm'd, unman'd,
Led blindfold; every Power denies its Aid,
And every Passion's but a Slave to this;
Honor, Revenge, Ambition, Interest, all
Upon its Altar bleed – Kingdoms and Crowns
Are slighted and contemn'd, and all the Ties
Of Nature are dissolv'd by this poor Passion.
(...)
Thus am I fix'd; my Scheme of Goodness laid,
And I'll effect it, tho' thro' Blood I wade,
To desperate Wounds apply a Desperate Cure,
And to tall Structures lay Foundations sure;
To Fame and Empire hence my Course I bend,
And every Step I take shall thither tend.
(Rogers 1971: pp. 209-210)

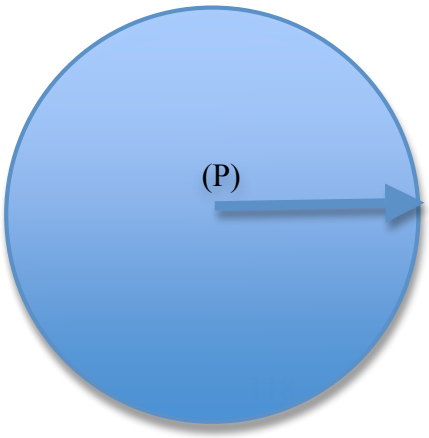
Philips monolog nuancerer momentant hans bevæggrunde, men målet for ham er det samme. Ligesom den løgnagtige præst bruger Philip ordene "Profit" og "Scheme of Goodness" som sit næsten samaritanske mål. Philips hellige mission er næret og motiveret af ønsket om hævn inden for familien. Broderens hedengangne svigt og demoralisering af styrkeforholdet brødrene imellem skabte kaos i familiens kosmos. Denne ubalance skal genoprettes via Philips hævntogt. Om end læseren sympatiserer med Philips tabte kærlighed er det her, at han begår sin grænseoverskridende hybris og dermed ubevidst besegler sin og familiens skæbne – med en gentagelse af faderens ord efter hans Uafhængighedserklæring: "Thus am I fix'd". I det efterfølgende kapitel vil jeg diskutere tragikkens anatomi og ligeledes plædere for, at tragedien trods det dystre handlingsforløb afsluttes med et spinkelt håb: en stadsfæstelse af troen på genopstandelse og Det nye Jerusalem.

DEN APOKALYPTISKE TRAGIK:

BRODERMORDET SOM HORISONTAL SPRÆNGNING

Som min analyse hidtil har vist, er tragediens primære karakter det guddommelige individ Ponteach. Indianerhøvdingen er kendt og frygtet for sin brutale men også ret beset forståelige kamp mod det britiske herredømme – en hellig mission, der foregriber og kalkerer amerikanernes accellerende uafhængighedskamp. Men trods læserens empati begår Ponteach tidligt hybris i form af hans entydige, enøjede mission og dermed også blindhed. Kongen Ponteach er blændet af sit eget had, og udråber sig følgelig til konge, den usårlige, og derved placerer han sig på toppen af den vertikale magtskala. Men i placeringen og påberåbelsen af sig selv som enerådig bryder han den uantastelige vertikalitet, som kristendommen og enhver anden monoteistisk religion er baseret på. Øverst er gud og ingen anden end gud. Ponteach begår dermed den grænseoverskridende og atomiserende hybris, der kausalt følges af den dialektiske nemesis, den dobbeltbundne apokalyptiske destruktion og rekonstruktion. Traditionelt set forventer man som læser, at nemesis vil arte sig som en forudsigelig dom og straf: Ponteachs egen dramatisk iscenesatte død – dette finder jeg yderligere belæg for i de tekststeder, hvor Ponteach skitserer de to eneste resultater af hans krigserklæring: "I'll die in fighting, or I'll reign alone!" (p. 203).

Det er her, at jeg finder at Rogers indtegner sin tragik, idet han lader Ponteachs hybris sprede sig som en destruktiv og centrifugal kraft, der slynger konsekvenserne og efterveerne længere og længere væk fra det ellers stabile centrum i familiens oprindeligt lukkede og dermed beskyttede kosmoscirkel. Ponteach omtaler sin familie som "my transcendent and undefeated Family Circle" (p. 215), men cirkelen med Ponteach som dets stabiliserende omphalos aktiveres i en bevægelse væk fra kosmos, symboliseret ved cirkelens pil:



Brodermordet har altid været genstand for intens undersøgelse i såvel filosofi som litteratur og kunst. I Bibelen hører vi om Kain og Abel, men her overlever den ene. I Rogers' tragedie anvender dramatikeren ligeledes et brodermord til at tegne den tragik, som *Ponteach, or The American Savages: A Tragedy* artikulerer. Men Rogers går et skridt videre og lader begge brødre dø, og dermed er katastrofen total: To hidtil fredeligt sameksisterende elementer inden for familiens i udgangspunktet trygge, lukkede rum destruerer hinanden og splintrer Ponteachs idylliske omphalos. Philips hybris er som bekendt motiveret af hævn; han er dermed kategoriseret som Den Onde, og hans sidste monolog, inden han myrder Monelia og hendes broder, kalkerer bibelske og apokalyptiske dimensioner i sin ufravigeligt diabolske diskurs:

> Philip, speaking to himself.
> As a dark Tempest brewing in the Air,
> For many Days hides Sun and Moon and Stars,
> At length grown Ripe, bursts forth and forms a Flood
> That frights both Men and Beasts, and drowns the Land;
> So my dark Purpose now must have its Birth,
> Long nourish'd in my Bosom, 'tis matur'd,
> And ready to astonish and embroil
> Kings and their Kingdoms, and decide their Fates.
> Are they not here? Have I delay'd too long?
> (he aspies them asleep)
> Yes, in a Posture beyond my Hopes,
> Asleep! This is the Providence of Fate,
> And proves she patronizes my Design,
> And I'll shew her that Philip is no Coward.
> (taking up his Hatchet in one Hand, and Scalping Knife
> in the other, towards them)
> A Moment now is more than Years to come:
> Intrepid as I am, the Work is shocking.
> (Rogers 1971: p. 243)

Philip beskriver selv sit "Design" eller "Dark Purpose" som en mørk storm, der efter lang tids rumsteren bryder ud og ødelægger alt omkring sig som en syndflod der "frights", "drowns" "astonish" og "embroil". Philip lader hånt om skæbnen og tilskriver sig selv og sin handling eksistensomstyrtende konsekvenser for "Kings and their Kingdoms". Han får dog et kort stik af tøven, hvor han mærker angsten for konsekvensen af sin handling:

> (he retreats from them)
> Is it their Innocence that shakes my Purpose?
> No; I can tear the Suckling from the Breast,
> And drink their Blood who never knew a Crime.
> Is it because my Brother's Charmer dies?

That cannot be, for that is my Revenge.
Is it because Monelia is a Woman?
I've been long blind and deaf to their Enchantments.
Is it because I take them thus unguarded?
No; though I act the Coward, it's a Secret.
What is it that shakes my firm and fix'd Resolve?
'Tis childish Weakness: I'll not be unman'd.
(approaches and retreats again)
There is something awful in the Face of Princes,
And he that sheds their Blood, assaults the Gods:
(Rogers 1971: p. 244)

Men i direkte forlængelse af tragediens determinerede og irreversible plotudvikling og de forskellige anticiperende markører begår Philip bevidst sin hybris-dåd, hvor han tiltvinger sig magten over skæbnen og guderne:

Philip.
But I am a Prince, and 'tis by me they die;
(advances arm'd as before)
Each Hand contains the Fate of future Kings,
And, were they Gods, I would not balk my Purpose.
(stabs Monelia with the Knife)
(…)
(Torax starts and cries out)
Go learn my Meaning in the World of the Spirits;
(knocks him down with his Hatchet)
'Tis too late now to make a Question of it.
The Play is ended (looking upon the Bodies)
Now let the Gods themselves detect the Fraud.
(Rogers 1971: p. 244)

Philip er derfor den udløsende faktor for både sin egen og broderen Chekitans død og følgelig familiens destruktion indefra – en intern eksplosion. Chekitan, den romantiske helt, perverteres og transformeres følgelig til hævneren:

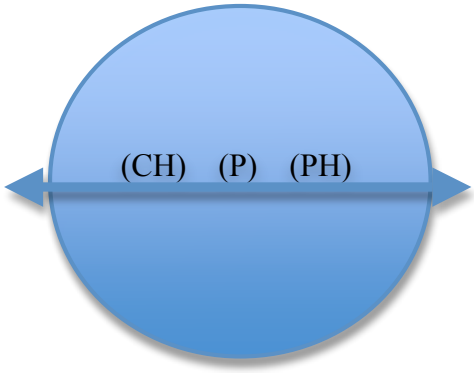
And can this be – Can Philip be so false?
Dwells there such Baseness in a Brother's Heart?
So much dissimulation in the Earth?
Is there such Perfidy among Mankind?
It shocks my Faith – But yet it must be so –
(…)
Revenge is all the Remedy that is left;
Help me, ye Powers of Vengeance! Grant your Aid,
Ye that delight in Blood, and Death, and Pain!
Teach me the Arts of Cruelty and Wrath,
Till I have Vengenance equal to my Love,
And my Monelia's Shade is satisfied.
(Rogers 1971: p. 252)

Normalt ville man antage, at familiens rum ville blive angrebet udefra og sprænges af et eksternt pres eller angreb fra fremmedlegemer, og de klassiske

hierarkisk-vertikale kategoriseringer af De Gode og De Onde ville være opretholdt. Men Robert Rogers nuancerer dette klassiske tema og iscenesætter, hvad jeg vil kalde tragediens apokalyptiske tragik:

> Chekitan.
> (he attacks Philip with his Hatchet)
> Philip.
> I must defend myself (drawing his Hatchet) the Case
> Is desperate.
> (*Fights, Philip falls*)
> Fate is too hard; and I'm oblige'd to yield.
> 'Twas well begun – but has a wretched End –
> Yet I'm reveng'd – She cannot live again.
> You cannot boast to have shed more Blood than I –
> Oh had I – had I – struck but one more Blow!
> (dies)
> Chekitan.
> What have I done! This is my Brother's Blood!
> A guilty Muderer's Blood! He was no Brother.
> All Nature's Laws and Ties are hence dissolv'd;
> There is no kindred, Friendship, Faith, or Love
> Among Mankind – Monelia's dead – The World
> Is all unhing'd – There's universal War –
> To heal this Discord, this Disorder still,
> And bring the Chaos Universe to Form?
> Blood must still flow and float the scatter'd Limbs
> Till thy much injur'd Love in Peace subsides.
> Then every jarring Discord once will cease,
> And a new World from these Ruins rise.
> Here then I point the Edge, from hence shall flow
> (pointing his Knife to his Heart)
> The raging crimson Flood, this is the Fountain
> Whose swift Day's Stream shall waft me thy Arms,
> Lest Philip's Ghost should injure thy Repose.
> (stabs himself)
> I come, I come, Monelia, now I come –
> Philip – away – she is mine in spite of Death. (dies)
> (Rogers 1971: pp. 253-254)

Sprængningen er horisontalt forankret, mellem to oprindeligt lige individer og tillige uden for det guddommelige individs, Ponteachs, viden. Chekitan taler selv om "this Discord", "universal War", "this Chaos Universe" og "every jarring Discord". Den særligt udvalgte Ponteachs store plan atomiseres af den selvforskyldte nemesis: Sønnernes brodermord.



Ovenstående cirkel illustrerer det lukkede, beskyttede rum med Ponteach (P) i midten. De to modsatrettede pile repræsenterer hhv. Chekitan (C) og Philip (Ph), der via brodermordet bevæger sig væk fra det stabile omphalos og ud over cirkelens grænse qua deres hybris – og det sikre rum sprænges derved pga. tryk indefra. Da Ponteach erfarer, hvorledes hans to sønner er døde, tilføjer Rogers tilsyneladende endnu et søm i Ponteachs kiste, idet Ponteachs medsammensvorne, de andre indianerhøvdinge, har ophævet deres troskabsed og støtter nu ej længere Ponteachs krig. Religionen, familien og krigen mod fjenderne er opløst:

Ponteach, solus.
No! The Torrent rises, and the Tempest blows;
Where will this rough rude Storm of Ruin end?
(…)
Has Fate exhausted all her Stores of Wrath,
Or has she another Vengeance in Reserve?
What can she more? My sons, my Name is gone;
My Hopes all blasted, my Delights all fled;
Nothing remains but an afflicted King,
That might be pitied by Earth's greatest Wretch.
My Friends; my Sons, ignobly basely slain,
And more than a murder'd, more than lost by Death.
(…)
But thus to die, the Martyrs of their Folly,
Involv'd in all the complicated Guilt
Of Treason, Murder, Falshood, and Deceit,
Unbridled Passion, Cowardice, Revenge,
And every Thing that can debase a Man,
(…)
Beyond the Power of Time to blot it out;
This is too much; and my griev'd Spirit sinks
Beneath the Weight of such gigantic Woe.
Ye that would see a piteous wretched King,
Loon on a Father griev'd and curs'd like me;
Look on a King whose Sons have died like mine!
Then you'll confess that these are dangerous Names,
And put in the Power of Fate to curse us;
(Rogers 1971: p. 255)

Ovenstående kunne være Ponteachs egen gravtale, og man kunne forvente at tragedien ville afrundes med denne slutmonolog. Men i tråd med den apokalyptiske tragik er destruktionen, den altomstyrtende ødelæggelse tillige en renselsesproces, der både udrydder den fatale sygdom og bagefter heler og regenererer – hvilket Chekitan anticiperer lige inden han begår selvmord: "And a new World from these Ruins rise". Chekitans sidste ord åbner altså tragediens traditionelle lukkede slutning, hvor dommens dag har skilt fårene fra bukkene og udryddet det korrumperede Sodoma og dets syndere. Rogers lader Ponteach tale en sidste gang, og hans afsluttende enetale er endnu en absolut hengivelse til den juridiske, ideologiske og åndelige uafhængighedskamp, som Ponteach tragedien igennem har dedikeret sig til:

> Ponteach.
> But my brave Countrymen, my Friends, my Subjects,
> Demand my Care; I'll not desert the Helm,
> Nor leave a dangerous Station in Distress;
> Yes; I will live, in spite of Fate I'll live; Was I not Ponteach, was I not a King,
> Such Giant Mischiefs would not gather around me.
> And since I'm Ponteach, since I am a King,
> I'll shew myself superior to them all;
> I'll rise above this Hurricane of Fate,
> And shew my Courage to the Gods themselves.
> (rising. Exit Tenesco. Looking round.)
> I will not fear – but must obey my Stars:
> (…)
> But witness for me to your new base Lords,
> That my unconquer'd Mind defies them still,;
> And though I fly, 'tis on the Wings of Hope.
> Yes, I will hence where there's no British Foe,
> And wait a Respite from this Storm of Woe;
> Beget more Sons, fresh Troops collect and arm,
> And Other Schemes of future Greatness form;
> Britons may boast, the Gods may have their Will,
> Ponteach I am, and shall be Ponteach still.
> (exit)
> (Rogers 1971: pp. 256-257)

Læg mærke til at Ponteach slutteligt – i regibemærkningen – rejser sig og nærmest hæver en knyttet næve mod himlen, alt imens han alfaderligt kigger rundt. Ligeledes besværger han og understreger to gange sin status som kongen, der trods alskens lidelser igen vil udfordre skæbnen. Ponteachs "No" vendes til et kraftfuldt "Yes", ligesom hans "was a King" transformeres til både nuets "Ponteach I am" og fremtidens "shall be Ponteach still". Apokalypsens treenighed af før, nu og efter udfoldes altså af Rogers, fra det korrumperede Sodoma over apokalypsens først ødelæggende nulpunkt og derefter til det regenererende aspekt, til fremtidens nye Jerusalem. På trods af at det kristne hykleri afsløres og

er ganske bestemmende for tragedien og Ponteachs grelle skæbne, får Rogers Ponteach til endnu en gang gentage sin amerikansk-apokalyptiske retorik og patriotisme.

I den græske tragedie er kongen repræsentant for folket. Han er et symbol på folket og er underlagt skæbnen. Han er derfor ikke skurk, men offer for en skæbne, han ikke har kunnet undgå. Den amerikanske tragedie trækker på en judæo-kristen mythos. Her er det folket, der er udvalgt, og folket, der er syndigt, om end det er som arvesynd. Der udvælges en "profet" i form af Ponteach (dette ses gentaget i form af Uncle Tom i *Uncle Tom's Cabin*, Lazarus i *Lazarus Laughed,* Lavinia i *Mourning Becomes Electra* og den homoseksuelle hovedperson Prior Walter i *Angels in America*) til at bekende folkets synder for dem, og give dem en mulighed for omvendelse. Ponteach er netop den profet, der prædiker briternes syndige imperialisme. I kraft af briternes - iflg. både dramatikeren Rogers, læsersympatien og Ponteach – uretmæssige invasion af det amerikanske kontinent må Ponteach derfor begå en nødvendig hybris. Han må, koste hvad det vil, fjerne denne britiske parasit fra guds udvalgte nation, "the City upon a Hill". Men folket vælger i første omgang i stedet at udstøde den udvalgte profetskikkelse: Den sande amerikaner, Ponteach, er udstødt af sit "fertile Land". Det herskende folk (briterne) eller en repræsentant for folket, dvs. King George, samt præsten og sågar Ponteachs egen søn, sørger for hans reelle, eller i denne tragedies tilfælde stærkt symbolske død, og genopstandelse.

Paradoksalt nok leder denne ofring – i en judæo-kristen kontekst – martyrdøden til en mulighed for frelse, der ikke kan opnås uden profetens lidelse og død. Ponteach skal både påtage sig ansvaret for sit eget folks renselse og frelse, ligesom han som en anden Job skal udstå lidelsen og martringen på grund af sine egne sønner og dermed sin egen families degeneration og destruktion. Men som en anden Kristus rejser han sig fra graven og gentager sin tro, sin hengivelse til den store profetiske vision om Amerika og amerikanerne som guds særligt udvalgte folk og nation. Der er altså tale om en dialektisk tragik, der både er apokalyptisk funderet og struktureret og tillige ironisk. Afsluttende kan jeg dermed konkludere, at martyrens død og genopstandelse, Ponteachs symbolske udslettelse og regeneration er præmis og garant for folkets frelse og erkendelse i den amerikanske tragedies udfoldelse af en særegen amerikansk tragik.

V. LITTERÆRE ANALYSER: EN TIDLIG-TRAGISK APOKALYPTIK: GEORGE AIKEN: *UNCLE TOM'S CABIN, OR LIFE AMONG THE LOWLY: A DOMESTIC DRAMA IN SIX ACTS* (1852)

AIKEN OG FORSKNINGSTRADITIONEN

George L. Aiken blev født i 1830 i Boston og døde i New Jersey 1876. Det er begrænset, hvor meget konkret biografisk information der findes, men Aiken ernærede sig ved at skrive såkaldte "Dime Novels", dvs. letfordøjelig triviallitteratur, inden han fik arbejde som skuespiller i sin onkels skuespillertrup, "George C. Howard Acting Troupe". I 1852 fik Aiken så udgivet sin dramatisering af Harriet Beecher Stowes *Uncle Tom's Cabin*, under titlen *Uncle Tom's Cabin, or Life among the Lowly: A Domestic Drama in Six Acts*. Dramaet blev den mest succesfulde af alle dramatiseringerne af Stowes roman, og Aiken spillede selv hovedrollen som den stolte George Harris.

Forskningen har kanoniseret Aikens drama som det første amerikanske drama, der behandlede den betændte race- og slaveproblematik, hvorfor analyserne af dramaet primært beskæftiger sig med tekstens anti-slavemanifest som nyskabende i fortællingen om det amerikanske teater. Af de vigtigste teaterhistoriske værker vil jeg nævne Allen Wolls *Black Musical Theatre* fra 1989 og artiklen "Our Theatre? Stages in American Cultural History" af Loren Kruger fra 1996 som de mest grundige perspektivrige analyser, der diskuterer og placerer dramaet i en historisk og kulturel sammenhæng.

Ser vi på den sektion af forskningen, der beskæftiger sig mere indgående med dramaet som potent politisk-ideologisk diskurs, kan artiklen "Arguing with Pictures: Race, Class, and the Formation of Popular Abolitionism" fra 2001 af Ellen J. Goldner fremhæves som en grundig sammenkædning af tematikken og dens direkte relation til raceurolighederne, der leder til den amerikanske borgerkrig og opgøret med slavehandlen. Ligeledes fremstår Charles Wilbanks essay "Uncle Tom's Cabin and the Rhetorics of Gradualism" fra 1998 som en interessant analyse af dramaet som retorik og effekten af den særegne diskurs, der taler for frigørelsen af slaverne.

Endelig er der den gruppering, der anskuer dramaet som litterær tekst og

undersøger tekstens interne betydningsdannelse. Den oftest sete formalisering repræsenterer Daniel Gerould, der typologiserer dramaet som melodrama i antologien *American Melodrama* (1983), hvilket også gælder Paul C. Gutjahr i *Popular American Literature of the Nineteenth Century* (2001).

Mit ærinde med inddragelsen af Aikens drama er todelt. Først og fremmest ønsker jeg at belyse stykket ud fra en ny vinkel og typologisere teksten som apokalyptisk struktureret og motiveret både i form og indhold, idet jeg argumenterer for, at stykket netop ikke er et melodrama, men en apokalyptisk tragedie. For det andet søger jeg at bevise, at dramaet formulerer en unik amerikansk tragik, idet teksten tematiserer en art sort frelser- og Jesus-figur, hvis skæbne aktiverer den apokalyptiske prædeterminerede og irreversible proces frem mod den dialektiske destruktion og rekonstruktion af kosmos. Centralt i argumentationen står min skelnen mellem ”liberty” og ”freedom”, hvilket hidtil ikke har været undersøgt af forskningen. Jeg diskuterer de to begreber som ontologisk forskelligartede, men ultimativt som udtryk for en særlig amerikansk fusion af krop og ånd, der derfor artikulerer det unikt tragiske i *Uncle Tom's Cabin*.

DEN MÆGTIGE LEGREE SOM APOKALYPSENS SATAN

Analysens første afsnit vil kortlægge, hvorledes *Uncle Tom's Cabin* repeterer et af apokalypsens typiske træk i en oppulent tegning af den store satan, der er fordrevet fra guds himmel og henvist til helvede. Plantageejeren og slavehandleren Legree skitseres som en overmenneskelig djævel, der har skabt sin egen korrumperede, men ikke desto mindre fabelagtige version af Jerusalem på sin plantage, der kalkerer Miltons stort anlagte Pandemonium i *Paradise Lost*: et værk, som var direkte inspiration for de amerikanske puritaneres første vandring mod vest, og som puritanerne sidenhen igen og igen henviste til i deres apokalyptiske drøm om relanceringen af Det nye Jerusalem.

For at forstå Legree må vi dog først kort se på hans antitese i tragedien, idet

Legrees figur kun kan forstås i relation og som modsætning til den anden slaveejer St. Clare. Denne karakter symboliserer den såkaldt gode slaveejer, der både påskønner Toms flid og loyalitet og samtidig lover Tom hans frihed efter ønske af datteren Eva. Præmissen er, at St. Clare opfatter sig selv som åben og fordomsfri på trods af, at han selv ejer slaver. St. Clare beskriver Tom som ”a regular hearse for blackness and sobriety” (Aiken 1852: pp. 18-19)[33] og ”warranted and pious” (ibid.). På trods af, at St. Clare omtaler sin nyindkøbte slave Topsy som ”monkey” (p. 43) og ”incorrible imp” (p. 44), er han alligevel tragediens arketypiske gamle, alfaderlige karakter med særlig visdom, empati og livserfaring, som kommer både sorte og hvide til gode:

> Trust any child to find out, there's no keeping it from them. But I believe all the trying in the world to benefit a child, and all the substatial favors you can do them, will never excite one emotion of gratitude, while that feeling of repugnance remains in the heart. It's a queer kind of a fact, but so it is. (Aiken 1852: p. 44)

St. Clare er dog ikke troende, og efter sin elskede datters død har han mistet al mening og håb om transcendens: ”The whole world is as empty as an egg shell” for ”I do look up, but the trouble is, I don't see anything when I do” (p. 53). St. Clare er med egne ord en skeptiker og tvivler, ”I want to believe and I cannot.” (ibid.). Men efter en hjertevarm samtale med Tom, hvor St. Clare lover Tom hans frihed, forekommer troen og frelsen pludselig nærmere. St. Clare symboliserer altså sammenkædningen mellem tro og frihed og endnu mere radikalt: Det gode som værende lig troen som garant og præmis for friheden:

> That faithful fellow's words have excited a train of thoughts that almost bear me, on the strong tide of faith and feeling, to the gates of that heaven, I so vividly conceive. They seem to bring me nearer to Eva. (Aiken 1852: pp. 55-56)

Det antydes derfor også, at St. Clare får adgang til himlen og genopstår, idet hans sidste ord er ”(*Energetically*) No! It is coming home at last! (*Sinks back*) At last! Eva, I come! (*Dies. Music – slow curtain*)” (p. 59). Det er altså på baggrund af St.

[33] Når intet andet er anført henvises der til Aiken, George 1852.

Clare – hvis navn i øvrigt er lig med en katolsk helgen, en nonne og sygeplejerske, der trods alskens lidelser og pinsler aldrig mistede troen på gud og frelsen – at vi skal se på Legree, der på alle måder inkarnerer en voldsom antitese til St. Clare.

For det første er der et vigtigt skel mellem St. Clare og Legree i udgangspunktet for deres relation til hovedpersonen Unle Tom. St. Clares ejerskab af Tom er baseret på taknemmelighed, idet han købte Tom som tak for, at Tom reddede Eva fra druknedøden. Altså en horisontal relation baseret på den ligelige øje-for-øje-relation. Legrees ejerskab er vertikalt og udelukkende baseret på herre-slaveforholdet, og hans første entré i tragedien iscenesættes også med passende frygtindgydende dramaturgi. Ved slaveauktionen er en flok slaveejere og andre potentielle købere forsamlet, og da Legree ankommer, stimler folk sammen og iagttager tavst Legrees imposante vurdering af de knælende slaver – Legree som set i truende frøperspektiv af slaverne:

> LEGREE: A nigger with his boots blackend – bah! (*Spits on them.)* Halloha to you! (*To Tom*) Let's see your teeth. (*Seizes TOM by the jaw and opens his mouth.*) Strip up your sleeve and show your muscle. (*TOM does so.*) Where are you raised?
> TOM. In Kintuck, mas'r.
> LEG. What have you done?
> TOM. Had care of mas'r's farm.
> LEG. That's a likely story. (*Turns to Emmeline.*)
> You're a nice-looking girl enough. How old are you?
> (*Grasps her arm.*)
> EMMELINE. (*Shrieking*) Ah! You hurt me.
> (*Business as before. TOM is sold to Legree for twelve hundred dollars*)
> LEG. Now look here, you two belong to me. (*TOM and EMMELINE sink to their knees.*)
> TOM. Heaven help us, then!
> (Aiken 1852: pp. 60-61)

Herre-slaveforholdet accentueres yderligere i Legrees stadfæstelse af sin magt og autoritet. I et usselt og ”rude chamber” (p. 67) holdes slaverne fanget, og Legrees første synd er hans affejning af Toms elegisk-længelsesfulde sang ”Old Folks at Home”, en anti-slavesang fra 1851: ”Shut up, you black cuss! Did you think I wanted any of your infernal howling? We're home” (ibid.). Derefter følger en retorisk agon mellem Tom og Legree, hvor Legree igen og igen hævder sin overlegne status, og Tom til gengæld fastholder sin autonomi. Legrees store synd er hans blasfemiske selvopfattelse som en gudeagtig skikkelse, der hersker over sine slaver med hård hånd:

> What! Ye black beast! Tell me ye don't think it right to do what I tell ye! What have any of you cussed cattle to do with thinking what's right? I'll put a stop to that. Why, what do ye think ye are? May be ye think yer gentleman, master Tom, to be telling your master what's right and what a'nt! (...) Well, here's a pious dog at last, let down among us sinners – powerful holy critter he must be. Here, you rascal! You make to believe to be so pious, didn't you never read out your bible, "Servants, obey your master"? An't I your master? Didn't I pay twelve hundred dollars cash, for all there is inside your cussed old black shell? An't you mine, body and soul? (...) Mercy? You won't find any in this shop! Away with the black cuss! Flog him within an inch of his life! (Aiken 1852: pp. 68-69)

Det skal bemærkes, at Legree både anskuer sig selv som "master", altså en selvbestaltet guddommelig status og som en af "us sinners" - en gudslignende satan. Legree er dermed den apokalyptiske satan, der må straffes. Og den typiske prædeterminisme og irreversible anticipation af Legrees skæbne på Dommens Dag markeres af den sorte slavinde, Cassy, der fungerer som en sort englefigur, der både er en retorisk ligekvinde for Legree og en art dødens engel, der varsler Legrees fald – en funktion som vi senere skal se gentaget og elaboreret af Tony Kushner i *Angels in America*. Cassy er inkarnationen af at udholde lidelsen som slave på Legrees plantage:

> (...) but it's all in vain for you to struggle. You are in the devil's hands; he is the strongest and you must give up. (...) You see you don't know anything about it; I do. Here you are, on a lone plantation, ten miles from any other, in the swamps; not a white person here who could testify, if you were burned alive. There's no law that can do you, or any of us, the least good; and this man! There's no earthly thing that he is not bad enough to do. I could make one's hair rise, and their teeth chatter, if I should only tell what I've seen and been knowing to here; and its' no use resisting! Did I want to live with him? Wasn't I a woman delicately bred? And he? - Father in Heaven! What was he and is he? And yet I've lived with him these five years, and cursed every moment of my life, night and day. (Aiken 1852: pp. 76-77)

Men Cassy er ikke den typiske milde, altfavnende engel. I stedet er hun af bitter erfaring en art kynismens engel, der har oplevet Legree som "the devil" og "the strongest" i sit eget Pandemonium, hvor "there's no law", altså en art djævelsk ingenmandsland, hvor eneste regel er, at de stærkeste overlever:

> (...) these miserable low dogs you work with, that you should suffer on their account? Every one of them would turn against you the first time they get a chance. They are all of them as low and cruel to each other as they can be: there's no use in your suffering to keep from hurting them. (Aiken 1852: pp. 76-77)

Legrees handlinger er subversive, transgressive og overskrider dermed alle grænser for normalitet, etik og moral. Det er derfor Cassy ikke har ord til at beskrive rædslerne – slaveriet som så stor en korrumperende kraft, at det menneskelige sprog ikke kan rumme pinslerne, der ikke er "earthly". Cassy har med sin egen krop og sjæl måttet lade sig indfange af Legree, og følgelig har hun mistet al sin tro på gud, frelsen og genopstandelsen:

> I used to see a picture of him, over the altar, when I was a girl, *but he isn't here!* There's nothing here but sin, and long, long despair! (Aiken 1852: p. 77)

Men trods sit tab af mening og salvelse er Cassy stadig i stand til at stå op imod Legree i deres retoriske agons. Når Legree reelt set ved, at Cassy er hans ligekvinde, er det, fordi han anskuer hende som en "she-devil" og "you jade!" (p. 79). Men hertil svarer Cassy: "I have come back to have my own way, too". Cassy er altså Legree åndeligt og intellektuelt lige, og forstår tilmed at irettesætte den ellers autoritære slaveejer:

> CAS. I'd rather, ten thousand times, live in the dirtiest hole of the quarters, than be under your hoof!
> LEG. But you are under my hoof, for all that, that's one comfort; so sit down and listen to reason. (*Grasps her wrist.*)
> CAS. Simon Legree, take care! (*Legree lets go of his hold.*) You're afraid of me, Simon, and you've got reason to; for I've got the Devil in me!
> (Aiken 1852: p. 79)

Det er her, at Cassys tragisk-ironiske funktion kan indkredses: Cassy er Legrees dødsvarslende engel, der samtidig fungerer som sonende instans, idet han bekender sine synder over for hende. Legree viser sig nemlig at have ét enkelt svagt punkt: overtro. Da Sambo overdrager en konvolut med en lok lyst hår, Evas hårlok, hun gav til Uncle Tom, inden hun døde, reaktualiseres Legrees fortid:

> (*LEGREE takes the paper and opens it – A silver dollar drops on the stage, and a long curl of light hair twines around his finger.*)
> LEG. Damnation. (*Stamping and writhing, as if the hair burned him.*) Where did this come from? Take it off! Burn it up! Burn it up! (*Throws the curl away.*) (...) Don't you bring me any more of your devilish things. (*Shakes his fist at Sambo who runs off – LEGREE kicks the dollar after him.*) Blast it! Where did he get that? If it didn't look like – whoo! I thought I'd forgot that. Curse me if I think there's any such thing as forgetting, any how. (Aiken 1852: p. 80)

Hårlokken revitaliserer Legrees historie, og Cassy provokerer Legree til at tale, samtidig med at hun får kategoriseret og stemplet Legree som synderen satan i tre besværgende spørgsmål-svarudvekslinger:

> CAS. What is the matter with you, Legree? What is there in a simple curl of fair hair to appall a man like you – you who are familiar with every form of cruelty.
> LEG. Cassy, to-night the past has recalled to me – the past that I have so long and vainly striven to forget.
> CAS. Has aught on this earth power to move a soul like thine?
> LEG. Yes, for hard and reprobate as I now seem, there has been a time when I have been rocked on the bosom of mother, cradled with prayers and pious hymns, my now seared brow bedewed the waters of holy baptism.
> CAS. (*Aside.*) What sweet memories of childhood can thus soften down a heart of iron? (Aiken 1852: p. 80)

Legrees regressionsfortælling er tragediens bedste passager, både hvad angår struktur og lyrisk sprogfornemmelse. Legrees historie handler om hans faderlige tyrannisk-brutale ophav og moderlige, barmhjertige-syndfrie og ædle ditto.

Legree stod altså mellem de to poler, mellem det onde og det gode – og han valgte aktivt det onde:

> In early childhood a fair-haired woman has led me, at the sound of Sabath, to worship and pray. Born of a hard-tempered sire, on whom that gentle woman had wasted a world of unvalued love, I followed in the steps of my father. Boisterous, unruly and tyrannical, I despised all her counsel, and would have none of her reproof, and, at an early age, broke from her to seek my fortunes on the sea. I never came home but once after that; and then my mother, with the yearning of a heart that must love something, and had nothing else to love, clung to me, and sought with passionate prayers and entreaties to win me from a life of sin. (Aiken 1852: p. 81)

Man må give Legree, at han indgik pagten med djævlen med manér. Han vakler kun kort og hengiver sig så helhjertet til satan: ”Sin got the victory, and I set all the force of my rough nature against the conviction of my conscience. I drank and swore, was wilder and more brutal than ever” (p. 81). Da moderen ligger på sit dødsleje, gemmer hun en lok af sit hår, og efter moderens død modtager Legree hårlokken og et brev, hvori hun som det sidste tilgiver sin søns synder. Aktiveringen af disse minder får den brutale Legree til at græde ”(*Buries his face in his hands.*)” (p. 81), og Legrees dårlige samvittighed og behov for soningen ved at skrifte over for Cassy er tydelig: Ved at skrifte søger han tilgivelse:

> There is a dread unhallowed necromancy of evil, that turns things sweetest and holiest to phantoms of horror and afright. That pale, loving mother – her dying prayers, her forgiving love – wrought in my demoniac heart of sin only as a damning sentence, bringing with it a fearful looking for of judgement and fiery indignation. (Aiken 1852: p. 81)

Men som ovenstående citat indikerer, frygter Legree straffen i form af ”judgment”. Han forsøger at flygte fra minderne ved at ”drink and revel and swear away the memory” (p. 82), men hjemsøges af angstfremkaldende drømme om guds straf og dom. Legree så at sige uddriver på ekcorsistisk vis sin synd:

> (...) but often in the deep night, whose solemn stillness arraigns the soul in forced communion with itself, I have seen that pale mother rising by my bed-side, and felt the soft twining of that hair around my fingers 'till the old sweat would roll down my face and I would spring from my bed in horror – horror! (*Falls in a chair. After a pause.*) What the devil ails me? Large drops of sweat stand on my forehead and my heart beats heavy and thick with fear. I thought I saw something white rising and glimmering in the gloom before me, and it seemed to bear my mother's face! (Aiken 1852: p. 82)

Tragediens store synder forsøger altså at sone og beslutter sig efter sin udmattende tilståelse for at frigive Tom for at sikre sig mod straffen: ”I'll let that fellow Tom alone, after this.” (p. 82). Som tidligere nævnt bistår Cassy som en fusion af en dødsengel og skriftemoder for Legree. Og den prædeterminerede og irreversible vej mod undergangen for Legree kan parallelt varsles med Cassys korte, men prægnant konstaterende sætninger, der løbende afbryder Legrees monolog. Cassys bemærkninger kan reelt set stå alene, da de fortæller og driver

Legrees historie og samtidig forstørrer fortællingen op til et mytisk-tragisk plan:

> CAS. That was your day of grace, Legree; then good angels called you and mercy held your hand.
> CAS. Then the fiend took thee for his own.
> CAS. Why did you not even renounce your evil ways?
> CAS. And yet you would not strive to avert the doom that threatened you.
> CAS. Yes, Legree, that golden tress was charmed; each hair had in it a spell of terror and remorse for thee, and was used by a mightier power to bind thy cruel hands from inflicting uttermost evil on the helpless!
> (Aiken pp. 81-82)

Legrees mytiske skæbne er med Cassys sidste varsling beseglet, og det er derfor ikke overraskende, at Legree fortryder sin kortvarige svaghed og i stedet stadfæster sin onskab og ufravigelige plan om at ødelægge den stoiske Tom, uanset om det koster ham selv livet:

> I'll have it out of his infernal black hide, or I'll know the reason why! I *hate* him – I *hate* him! And isn't he *mine*? Can't I do what I like with him? Who is to hinder, I wonder. (...) this time I have made up my mind, and counted the cost. You've always stood it out against me; now *I'll conquer ye or kill ye!* One or t'other. I'll count every drop of blood there is in you, and take 'em, one by one, 'till ye give up!
> (Aiken 1852: pp. 86-87)

Legrees hadske mission er prædetermineret og irreversibel, og Legree selv er bevidst om, at enten må han eller Tom dø. Legree indhentes omsider af skæbnen og straffes efter kort kamp. Han skyder et sidste skud, men rammes selv dødeligt og når at råbe "I am hit! - the game's up!" (ibid., p. 88), inden han synker om. At straffen er sket fyldest accentueres af, at slaverne Quimbo og Sambo bærer Legrees lig ud, altimens de ses "*laughing*" (ibid.).

Apokalypsens modus og ubønhørlige topos, udrensningen og destruktionen af de syndige, subversive kræfter er med stram komposition fuldført, og både det formmæssige og det tekstligt-tematiske kosmos er reetableret. Så efter at have undersøgt den apokalyptiske synder vil jeg i næste afsnit kaste blikket på to karakterer, der både kritiserer og opretholder stereotyperne i portrættet af de sorte slaver, nemlig St. Clares kusine Ophelia og hendes nyerhvervede slave Topsy. Jeg ønsker at fremføre en ny tese til forståelsen af de to karakterer, idet jeg hævder, at deres funktion er at afbryde det dramatiske plot og kaste viden og

perspektiv på den vertikale kollision mellem sorte og hvide, syd og nord, barn og forælder – en konflikt, der både udfordrer og opretholder den stereotype opfattelse af de to figurer og de værdier de repræsenterer.

DET TRAGISK-MYTISKE KANVAS:

ANTITESEN OPHELIA OG TOPSY

Uncle Tom's Cabin er primært en tragisk fortælling om titelkarakteren og dennes skæbne, men som en slags subplot til det dramatiske forløb og dens tilspidsede konflikt artikuleres der et undertema, der både spejler, fortolker og perspektiverer Uncle Toms historie. Ophelia og Topsy fungerer som et baggrundstæppe, en tragisk-mytisk kanvas for den primære konfliktbærer og protagonist Uncle Tom.

Vi møder Ophelia i Act II, da hun ankommer til St. Clares plantage for at overtage jobbet som husholderske. Ophelia er fra nordstaterne og er derfor umiddelbart repræsentant for anti-slaveholdningen og et fremmedelement i det sydstatstegnede rum, som tragedien udspiller sig i. Tillige er hun en dedikeret kristen med en puritaners afsky for alt potentielt syndigt – hendes første replik om St. Clares plantage lyder: ”It is a pretty place, though it looks rather old and heathenish to me” (p. 18). Men Aiken leger med læserens og tilskuerens forventningshorisont, idet Ophelia viser sig i udgangspunktet at være svært fordomsfuld og skeptisk over for de sorte slaver, som arbejder for St. Clare. Da Eva hjerteligt kysser Tom på kinden lyder regibemærkningen til Ophelia ”(*Astonished.*)” (p. 19), og hun udbryder spontant sin standardkommentar tragedien igennem ”How shiftless!” (ibid.). Etymologisk betyder ”shiftless” enten 1) ”Lacking in resourcefulness”, dvs. ”inefficient” eller 2) ”Lacking in ambition or ”incentive”, dvs. ”lazy”. Ophelia kæder altså de sorte slaver sammen med både mangel på effektivitet og ambition samt en latent dovenskab, ligesom hun anskuer omgangen med de sorte som ”dreadful” (p. 22). St. Clare kategoriserer tidligt kernen i forståelsen af Ophelia:

> You would think no harm in a child's caressing a large dog even if it was black; but a creature that can think, reason and feel, and is immortal, you shudder at. Confess it, cousin. I know the feeling among some of you Northerns well enough. Not that there is a particle of virtue in our not having it, but custom with us does what Christianity ought to do: obliterates the feeling of personal predudice. You loathe them as you would a snake or a toad, yet you are indignant at their wrongs. You would not have them abused but you don't want to have anything to do with them yourselves. (Aiken 1852: p. 22)

Ophelia inkarnerer altså det hykleri, som der ikke så ofte fokusteres på i den opbyggelige fortælling om de liberale og frisindede nordstater, der afskaffede slaveriet. I forlængelse af den apokalyptiske topologi må der altså en transformation til, så den tvivlende synder kan omvendes. Det er her, at Ophelias antitese introduceres i dramaet: Slavepigen Topsy. St. Clare ønsker nemlig at udfordre kusinens evige ”preaching about educating” (p. 25) og giver derfor Topsy til Ophelia:

> I thought I would make you a present of a fresh caught specimen, and let you try your hand on her and bring her up in the way she should go. (...) That's you Christians, all over. You'll get up a society and get some poor missionary to spend all his days among just such heathen; but let me see one of you that would take one to your house with you, and take the labor of their conversion upon yourselves. (Aiken 1852: p. 24)

Bortset fra St. Clares egne tvivlsomme prædikater som ”fresh caught specimen” og opfattelsen af, at de sorte skal uddannes og implicit omvendes til den hvide diskurs, fungerer Ophelias udfordring som en art moralhistorie, der udvikler sig singulært, men parallelt med Toms skæbnefortælling. Ophelia er med vilje tegnet skarpt og tydeligt animeret som en karikatur, ligesom hun er den figur i hele dramaet, der står for udspyelsen af en regulær ordoptegnelse over variationerne af de nedværdigende synonymer for de sorte - jeg nævner i flæng: ”these plagues” (p. 24), ”one black head poking out from under the table” (ibid.), ”dreadful dirty and shiftless” (ibid.), ”shiftless heathen” (p. 25), ”shiftless mortal” (ibid.), ”benighted innocent” (ibid.), ”naughty wicked girl” (p. 26), ”barefaced fibber” (ibid.), ”you young reprobate” (ibid.), ”you monkey” (p. 43), ”limb of Satan” (p. 56), ”spoiled niggers” (p. 60), ”impudent as the devil” (ibid.), ”small extract of Japan”

(p. 65) og ”stove Polish” (p. 65).

De sorte inkarnerer den store sorte anden, der indgyder frygt og fordomme, latterliggørelse og nedværdigelse. Aiken introducerer Topsy for Ophelia, og umiddelbart er hun den typiske klodsede hvirvelvind af en sort klovn, der uden sans for situationen vælter rundt – og sådan har forskningen hidtil læst hende. Men jeg finder, at Topsy er mere end dramaets ”comic relief”, idet jeg finder, at Aiken med vilje – ligesom med Ophelia – tegner figuren stramt stereotypt. Men ved at overdrive fremstår antitesen til Ophelia tilsvarende markant og den underliggende ideologiske intention ditto. Den umiddelbart morsomme første replikudveksling mellem Ophelia og Topsy er for undertegnede mere smertelig end egentlig sjov, da Topsy repræsenterer de sorte som værende uden alder, historie, oprindelse og dermed identitet:

> OPH. How old are you, Topsy?
> TOP. Dunno, missis.
> OPH. How shiftless! Don't you know how old you are? Didn't anybody tell you? Who was your mother?
> TOP. (*Grinning.*) Never had none.
> OPH. Never had any mother? What do you mean? Where was you born?
> TOP. Never was born.
> OPH. You mustn't answer me in that way. I'm not playing with you. Tell me where you was born, and who your father and mother were?
> TOP. Never was born, tell you; never had no father, nor mother, nor nothin'. I war raised by a speculator, with lots of others.
> (...)
> How long have you lived with your master and mistress?
> TOP. Dunno, missis.
> OPH. How shiftless! Is it a year, or more, or less?
> TOP. Dunno, missis.
> St. Clare. She does not know what a year is; she don't even know her own age.
> OPH. Have you ever heard anything about heaven, Topsy? (*TOPSY looks bewildered and grins.*) Do you know who made you?
> TOP. Nobody, as I knows on, he, he, he! I spect I growed. Don't think nobody ever made me.
> (Aiken 1852: pp. 24-25)

Topsy artikulerer dermed både den individuelle sorte identitet og det kollektive ditto som værende lig et stort ingenting – den store sorte anden, som de hvide både frygter og hader, og som er ontologisk, ideologisk og juridisk lig et nul både i nuet og i et episk-tilbageskuende perspektiv. Figurerne Ophelia og Topsy er derfor mere end komiske aktører, der skal sikre stykket en munter tone midt i alle Toms rædsler. Qua deres stramt komponerede persontegninger in extremis

formidler de den underliggende ideologiske agenda og parallelliserer og perspektiverer samtidig det dramatiske forløbs tematik op til et universelt-mytisk plan. Deres fortløbende både retoriske og ideologiske kamp er ydermere et spørgsmål om gensidig transformation og afhængighed: Ophelia skal omvendes fra sit fordomsfulde nordstatshykleri til at være altfavnende og fordomsfri, ligesom Topsy skal transformeres fra den identitetsløse, udelukkende klodsede, stjælende og tjenende ånd til at træde i karakter og manifestere sig ontologisk og ideologisk. Selvom Ophelia i både alder og sociale status er Topsy overlegen, er Topsy en evig subversiv, transgressiv kraft, der som et atomiserende fremmedelement konstant gør oprør mod Ophelia – og i et større perspektiv – de hvide slaveejere. Topsy gør sin fremmedartethed og andethed til sin styrke og sit våben:

> You go 'long. No more nigger dan you be! You seem to think yourself white folks. You ain't nerry one – black nor white. I'd like to be one or turrer. Law! You niggers, does you know you's all sinners? Well, you is – everybody is. White folks is sinners too – Miss Feely says so – but I 'spects niggers is the biggest ones. But Lor! Ye ain't any on ye up to me. I's so awful wicked there can't be nobody do nothin' with me. I used to keep old missis a-swarin' at me ha' de time. I'spects I's de wickedst critter in de world. (Aiken 1852: pp. 33-34)

Netop fordi Topsy repræsenterer et ukendt ingenting uden for alle værdier og normer, kan hun heller ikke for alvor tæmmes eller underkastes den hvide overmagt. Det er først da Eva, den blide godhedsengel, dør, at Topsy for alvor forsøger at blive god:

> Dar's somethin' de matter wid me – I isn't a bit like myself. I haven't done anything wrong since poor Miss Eva went up in de skies and left us. When I's gwine to do anything wicked, I tinks of her, and somehow I can't do it. I's getting to be good, dats a fact. I 'spects when I's dead I shall be turned into a little brack angel. (Aiken 1852: p. 57)

Ophelia slutter tragedien med at købe Topsy og åbner sit hjem for hende. Topsy synes at have forbedret sig selv i form at at være blevet ”good”. Men spørgsmålet er, hvor stor en transformation, der reelt har fundet sted. Nok har Ophelia

accepteret Topsy, og Topsy forsøger at være god, men fundamentalt set er den vertikale magtrelation med Ophelia øverst som hvid magthaver og Topsy nederst som sort tjenende ånd uændret. Ophelia tilbyder faktisk Topsy ”liberty” (p. 58), men Topsy ved ikke hvad ”liberty” egentlig er, for ”How should I know when I never seed 'um?” (ibid.). Det sidste vi hører til de to er, at Ophelia agter at gifte sig med Deacon, og at Topsys rolle som tjenende ånd forbliver statisk. Så Ophelia og Topsy er grundlæggende en art tese-antiteserelation, der er hinandens eksistensgrundlag. Deres agon udvikler sig i et lukket mytisk rum og med en intern inerti, som både afbryder den apokalyptisk styrede tragedies progressivt-dramatiske hovedkonflikt og samtidig peger frem mod tragediens kulmination for ultimativt at tilføre selvsamme en bredere og universelt-tragisk kanvas til at forstå *Uncle Tom's Cabin.* I det kommende afsnit vil jeg fokusere på tragediens anden englekarakter, Eva, og dennes status som både frelsende engel og symbol for det absolut gode.

DEN HVIDE ENGEL:

EVA SOM PRÆMIS FOR DET NYE JERUSALEM

I min analyse af Legree som tragediens monstrøse satan-skikkelse nævnte jeg den sorte slavepige Cassy, der fungerede som Legrees dødsengel og retoriske ligekvinde. Nu skal vi se, hvorledes Aiken formulerer sin anden englefigur, Eva.

Eva er St. Clares elskede datter, og fra start er hun Uncle Toms eksistensgrundlag, idet det er hende, som han redder fra druknedøden. Eva beskrives som overstrømmende kærlig: ”(*Throws her arms around Marie's neck and kisses her.*)” og ”(*Kisses her languidly.*) (p. 18). Hun er næsten *for* kærlig i sine følelser, da hendes egen mor afvæbnende må sige ”That will do – take care, child – don't make my head ache!” (ibid.). Eva defineres dermed fra start som en art transgressivt element, der bryder grænserne for comme il faut. Tillige er hun sin fars ”little sunbeam” (p. 19), og som symbol på lys, liv og det guddommelige – Eva tegnes som en transcendent karakter, der er udvalgt af gud til at overleve den

truende druknedød:

> ST. CLARE. As we approached the landing, a sudden rush of the passengers precipitated Eva into the water (...) A man leaped into the river, and, as she rose to the surface of the water, grasped her in his arms, and held her up until she could be drawn on the boat again. (Aiken 1852: p. 19)

Bortset fra den en kende stereotype idé om den robuste, sorte mand, der redder den yndige, hjælpeløse hvide pige, fremstår Eva derfor som en nærmest overjordisk englefigur, der er ydmyg og taknemmelig og ikke mindst tragediens eneste helhjertet fordomsfrie karakter (ud over Uncle Tom), der til spørgsmålet om, hvorfor hun er glad for at have sorte tjenestefolk omkring sig, svarer ”Because it makes so many more round you to love, you know” (p. 22). Eva som epicenteret for den altfavnende kærlighed, som hendes forældre betegner som ”just one of her odd speeches” (ibid.). Aikens barnesjæl omtales ydermere af sin far som ”Oh, Evangeline! Rightly named; hath not heaven made thee an angel to me? ” - Longfellows mytiske heltinde fra digtet af samme navn i 1847. Tillige knyttes der speciel visdom og indsigt til Eva, idet Aiken spiller på billedet af det kloge barn, der viser de voksne vejen til sandheden og erkendelsen, idet St. Clare alfaderligt bemærker: ”[I]t would not be the first time a little child had been used to instruct an old disciple” (p. 44).

Parallelt med den accentuerede englesymbolik og kærlighedssjæl, nævnes to ord igen og igen i forbindelse med Eva. Det første er ”democrat”, idet ”your little child is your only true democrat” (p. 19). Det andet er ”good”, altså ”godhed”. Ordet knyttes først til Topsy i en negativ form, dvs. som fraværende. Gentagne gange opfordres Topsy til at være god af både St. Clare, Ophelia og Eva: ”What does make you so bad, Topsy? Why won't you try and be good? Don't you love anybody, Topsy?” (p. 34). Men jo større fraværet af godhed er, jo mere nærværende synes tabet af og manglen på det gode. Omvendt optræder ordet i forbindelse med Eva, her i sin rent positive form, dvs. nærværende: ”[T]his good spirit” (p. 43). Hvad godhed så mere præcist betyder kan indkredses ved at se på Topsy og Evas dialog, hvor Topsy i vrede over nedværdigende opførsel fra de hvide gør oprør og giver igen. Men Evas råd er: ”[Y]ou shouldn't mind them” (p. 34). Herefter spørger Eva Topsy ”what makes you so bad, Topsy? Why won't you try

and be good? Don't you love anybody?" (p. 34). Godhed sættes i forbindelse med at udholde alverdens pinsler og vende den anden kind til – den kristne doktrin og etiks fremmeste regel. Evas godhedsetik er derfor ikke universel, men beror på godhed som lig den troende, og "bad" som lig den ikke-troende og dermed syndige. Kærligheden og godheden er reserveret dem, der tror, en stærkt kristen-apokalyptisk tanke. Frelsen og kærligheden beror ikke på race eller hudfarve men på tro.

I forlængelse af det gode som værende evnen til at udholde pinslerne, er Eva særligt udvalgt til at forkynde det kristne budskab om godhed gennem sine lidelser: Eva er nemlig syg, hun er "unwell" og "has that cough" (p. 44), som andre af hendes kvindelige familiemedlemmer døde af. Evas prædeterminerede og irreversible vej mod døden og genopstandelsen kulminerer i en paradisisk scene, der kan betragtes som tragediens godhedsvacuum: Eva og Tom befinder sig alene "in her favorite bower of the lake" (ibid.), og i regibemærkningerne beskrives rummet som: "*The rays of the setting sun tinge the waters with gold. A large tree. Beneath this a grassy bank, on which Eva and Tom are seated side by side – Eva has a Bible on her lap. Music.*" (p. 45). En ren Edens Have-scene, der i 1852 måtte synes stærkt radikal og provokerende: En ung uskyldig jomfruelig pige alene med en voksen sort slavemand i det kristne univers' kongerum: guds paradis. Ikke desto mindre åbenbarer tragediens store apokalyptiske vision om Det nye Jerusalem sig mellem Tom og Eva, der påpeger søens lighed med Åbenbaringens kapitel 15, vers 2:

> EVA. "And I saw a sea of glass, mingled with fire." (*Stopping suddenly and pointing to lake.*) Tom, there it is!
> TOM. What, Miss Eva?
> EVA. Don't you see there? There's a "sea of glass mingled with fire." (Aiken 1852: p. 45)

Som det viise englebarn ved Eva tillige besked om sin prædeterminerede og irreversible rejse mod døden, hvor hun vil indtræde i det strålende og fabelagtige Jerusalem og mødes med de andre lysende ånder:

> EVA. Uncle Tom, I've seen *them.*
> TOM. To be sure you have: you are one of them yourself. You are the brightest spirit I ever saw.
> EVA. They come to me sometimes in my sleep – those spirits bright

– They are all robed in spotless white
And conquering palms they bear.
Uncle Tom, I'm going there.

TOM. Where, Miss Eva?
(*Pointing to the sky.*) I'm going there, to the spirits bright, Tom, I'm going there before long.
TOM. It's no use tryin' to keep Miss Eva here; I've allays said so. She's got the Lord's mark in her forehead. She wasn't never like a child that's to live – there was always something deep in her eyes. (Aiken 1852: p. 46)

Evas monolog om Det nye Jerusalem antager reelt form som prædikende forkyndelse: "The time is coming and I'm going to leave you, I am going and never coming back. (...) I had rather be in heaven!" (p. 46), og som hendes sidste ønske overtaler hun i en art religiøs trance faderen til at frigive alle sine slaver og ikke mindst Uncle Tom:

EVA. I feel sad for our people; they love me dearly, and they are all good and kind to me, I wish, papa, they were all free!
ST. CLARE. Why, Eva, child, don't you think they are all well enough now?
EVA. (*Not heeding the question.*) Papa, isn't there a way to make slaves free? When I am dead, papa, then you will think of me and do it for my sake?
(...)
EVA. And promise me, dear father, that Tom shall have his freedom as soon as – (*Hesitating.*) - I am gone! (Aiken 1852: pp. 47-48)

Evas efterfølgende dødsscene konnoterer iflg. Tom Matthæus Evangeliets kapitel 25 vers 6, der varsler Kristi genkomst med ordene "At midnight there was a great cry made, behold, the bridegroom cometh" (p. 48) – Kristus som Evas kommende brudgom er kommet for at hente hende med sig til himmels: "It's the angels – it's the trumpet sound afore the break o' day!" (ibid.), og Eva dør med de opbyggelige ord: "Oh! Love! Joy! Peace!" (p. 49). St. Clares afsluttende klagesang repeterer og manifesterer den kristne mytologisering af Eva som guds barn:

ST. CLARE. Has there ever been a child like Eva? Yes there has been; but their names are always on gravestones, and their sweet smiles, their heavenly eyes, their singular words and ways, are among the buried treasures of yearning hearts. It is as if heaven had a special band of angels, whose office it is to sojourn for a season here, and endear to them the wayward human heart, that they bear it upward with them in their

> homeward flight. When you see that deep, spiritual light in the eye when the little soul reveals itself in words sweeter and wiser than the ordinary words of children, hope not to retain that child; for the seal of heaven is on it, and the light of immortality looks out from its eyes! (...) (*Sinking on his knees.*) Farewell, beloved child! The bright eternal doors have closed after thee. We shall see thy sweet face no more. Oh! Woe to them who watched thy entrance into heaven when they shall wake and find only cold, gray sky of daily life and thou gone forever. (*Solemn music, slow curtain.*) (Aiken 1852: pp. 47-48 + 49)

Eva fremstår altså som tragediens lysende englebarn, der repræsenterer guds kærlighed og godhed. Det er et æterisk-åndeligt portræt af lillepigen, som ønsker at udbrede den guddommelige kærlighed til alle, men omvendt er det også en kærlighed, der ikke er universel, men som vitterligt er betinget af den autoritative tro. Den kristne tro gøres til præmis for den frihed, som Eva ønsker for alle de sorte slaver. Kun ved at hengive sig til troen, vil man på apokalyptisk vis frelses og genopstå i Det nye Jerusalem. Denne tanke fører jeg videre i næste afsnit, der vil kaste lys over tragediens to hovedpersoner, George Harris og Uncle Tom, som nok er to absolutte modsætninger, men min tese lyder, at de er to sider af samme person: De repræsenterer tragediens progressive vision om en juridisk og ontologisk frihed for de sorte i realiseringen af ”liberty” og ”freedom”. *Uncle Tom's Cabin* fusionerer de to ontologisk forskelligtartede begreber i en samlet fortælling om en sort Messias, der på apokalyptisk vis skal dø og genopstå i et nyt paradis.

”LIBERTY” OG ”FREEDOM” – KROP OG ÅND: GEORGE HARRIS OG UNCLE TOM SOM DEN SORTE FRELSER OG FORKYNDER

Den apokalyptisk styrede og motiverede tragedie er kendetegnet ved aktualiseringen af det guddommeligt udvalgte individ, den enbårne, der med apokalypsens kulminerende omstyrtelse og efterfølgende rekonstruktion af kosmos på messiansk vis skal frelses og genopstå. Mit afsluttende afsnit vil søge at udvide receptionen af *Uncle Tom's Cabin* og fremlægge tesen om, at George Harris og Uncle Tom er to sider af den samme frelserfigur; at de to sorte slaver repræsenterer de to primære motiver i slavernes kamp for frigørelse fra de hvide

magthavere, nemlig juridisk og ontologisk autonomi - men at selvsamme kamp for emancipation ultimativt hviler på den apokalyptiske tragedie og tragiks præmis, idé og retorik.

Først vil jeg se nærmere på George Harris. Han er den ene protagonist og tragediens determinerende, irreversible markør, der ufravigeligt og insisterende varsler plottets udvikling og kulmination. I tråd med apokalypsens genre og modus er George unik, og han påtager sig med desperat selvfølgelighed rollen som særligt udvalgt med en særlig mission. Harris åbner dramaet i en tilstand af krise og desperation, idet han just er blevet "fired from the factory" (p. 3). Han er panisk og føler sig "poor, miserable", "[I] wish I was dead" (ibid.). Som sort slave uden (hvid) arbejdsgiver er George Harris et fritsvævende, evigt truende subversivt element udenfor det hvide, officielle Amerika. Harris etablerer fra start en konfrontation mellem "dem" og "os", mellem det velkendte, magtfulde hvide univers inden for rummets grænser og det store sorte andet uden for rummet. Alligevel er det slående, hvorledes Harris' vrede og frustration revitaliserer den amerikanske retorik fra tiden frem mod stadfæstelsen af den amerikanske uafhængighed af England:

> I have been careful and I have been patient, but it's growing worse and worse – flesh and blood can't bear it any longer. (...) My heart's full of bitterness. (Aiken 1852: pp. 4-5)

Ovenstående citat artikulerer Uafhængighedserklæringens mytiske, patosfyldte fortælling om amerikanernes "voice of sanguity", der ikke længere tåler den engelske kolonimagts dømme. Dette elaboreres yderligere ved, at Harris eskalerer tonen og den dramatiske konflikt ved gentagne gange at udtrykke, at han er nået til et skillepunkt, hvor hans vrede og afmægtighed ej længere kan modstå trangen til konkret, fysisk agression: "[O]ne of these days, it will all come out, in a way he won't like, or I am mistaken" (p. 4), ligesom han konstaterer: "[M]y blood has run cold a good many years; at present it is up to the boiling point" (p. 31). Harris varsler dermed en grundlæggende grænseoverskridende handling, en både symbolsk og konkret dommens dag. Men hvad er det mere konkret, der opildner Harris til kamp? Det handler om den juridiske ret til at være en fri:

> (...) if any man tries to stop me, let him take cover, for I am desperate. I'll fight for my liberty, to the last breath I breathe. (Aiken 1852: p. 30)

Ordet ”liberty” er særdeles signifikant. Som sort slave har Harris bevæget sig i en art ingenmandsland uden for og neden under den amerikanske lov og Uafhængighedserklæringens horisontalt strukturerede dictum om ”Life, Liberty, and the pursuit of Happiness.” George Harris, hans elskede Eliza og deres søn Harry har altid befundet sig nederst på den vertikale skala med den kanoniserede amerikanske lov foroven:

> All I ask of this country is to be left alone, and I will go out peaceably. But I'll fight to the last breath before they take my wife and son! (...) I'm a free man, standing on heaven's soil! My wife and child I claim as mine. (Aikens 1852: pp. 37 + 39)

Derfor er det med livet som indsats, at Harris gør oprør og forsøger at trænge ind - udefra og nedefra – i det ellers lukkede amerikanske rum. Det er derfor ganske signede, at Harris holder sin korte, men fyndige frihedstale på toppen af et bjerg og i fugleperspektiv for første gang ser *ned* på de hvide mænd, der jagter ham og hans familie:

> I know very well you've got the law on your side, and the power; but you haven't got us. We are standing here as free as you are, and by the great power that made us, we'll fight for our liberty till we die! (Aikens 1852: p. 40)

”Liberty” i Harris' aftapning konnoterer derfor den retmæssige, juridiske og ikke mindst moralske *ret* til egen familie, egen eksistens – den lovbårne rettighed til både absolut autonomi og absolut beskyttelse af det officielle Amerika. Når Harris vredt udspyr: ”I don't want anything from your country except to be left alone” (p. 30), er det prægnant, hvorledes der alligevel er et skisma mellem Harris' selverklærede andethed - ”*your* country” (min kursivering) – over for Amerika og hans reelle diskursive udsigelse og retorik. George Harris' rejse i tragedien er en symbolsk fortælling om den amerikanske vej mod autonomi, om bevægelsen fra eksklusion til inklusion i det amerikansk-kosmiske rum. Reelt set handler George Harris' samlede mission tragedien igennem om den så højt skattede lovmæssigt

funderede ”liberty”, som er indført af The Founding Fathers i den amerikanske Uafhængighedserklæring, og som former og motiverer apokalypsens irreversible og prædeterminerede rejse mod fuldbyrdelsen af et nyt Jerusalem. Og da Harris omsider forenes med sin familie, og de er i sikker havn, udbryder han også med tilsvarende apokalyptisk sprogbrug og moralsk ramme: ”At length my mission of mercy is nearly finished. I have reached my journey's end” (p. 77). Hvor George Harris manifesterer sig som ren kropslig handling, tragediens aktivt-potente og aggressivt-progressive mandfolk med en moralsk mission, er det diamentralt modsat med tragdiens anden protagonist, Uncle Tom, der spejler George Harris' juridisk-moralske kamp og samtidig er en antitese til Harris i både form og mission.

Hvor Harris stod som ekskluderet af det amerikanske rum både juridisk og socialt, er Uncle Toms udgangspunkt anderledes forankret. Nok er han ligesom Harris gift og har et barn, men han er blevet inkluderet i den hvide mands rum efter redningsaktionen af Eva. Symbolikken omkring Tom er fra tragediens start motiveret i hans exceptionelle natur, og i modsætning til George Harris, der i egen person indleder tragediens Act I, så opbygges der en forventningshorisont omkring Uncle Tom – dramaturgisk set udskydes hans entré, og Aiken lader andre om at etablere spænding og nysgerrighed angående den unikke sorte slave. Tom er ”an uncommon fellow!” og ”he is certainly worth that sum anyway” (p. 6). Tom er ydermere ”steady, honest, capable” og ”manages my whole farm like a cock!” (ibid.). Uncle Tom er tragediens guddommeligt udvalgte individ med særlige kristent-sjælelige evner:

> Tom is a good, steady, sensible pious fellow. He got religion at a camp-meeting, four years ago, and I believe he really did get it. I've trusted him since then, with everything I have – money, house, horses, and I let him come and go round the country and I always found him true and square in everything. (Aiken 1852: pp. 6-7)

Tom er altså en genfødt kristen og har derfor undergået en transformation fra at være det store sorte andet med alt, hvad dertil hører af negative konnotationer som subversiv, truende og ukontrollerbar til nu at være ”true”. ”Sand” knyttes sammen med at være kristen, og Toms udvalgthed accentueres af, at han uden for det dramatiske forløb og fortalt i flashback, kaster sig heltemodigt ud i floden

og som en anden Jesus stiger op til overfladen igen med den uskyldsrene, pure Eva i sin stærke sorte arme. Stereotypien om den ”gode neger” sammensmeltes med den kristne mytologi om frelseren – og det er der, Aikens er progressiv. I 1850'erne var det exceptionelt at sammenkæde Kristi figur med race og dermed omvende den herskende opfattelse af Kristus som hvid. Og kristendommens frelser skal den apokalyptiske myte tro igennem en lidelsesfærd, før han vil genopstå og forkynde det kristne budskab om frelsen. Tom accepterer at blive solgt og bekender sig dermed til sin guddommelige mission:

> If I must be sold or all people on the place, and everything go to rack, why, let me be sold. I s'pose I can bar it as well as any one. Mas'r always found me on the spot – he always will. I never have broken trust, nor used my pass no ways contrary to my word, and I never will. It's better for me to go alone, than to break up the place and sell all. Mas'r ain't to blame, and he'll take care of you and the poor little 'uns! (Aikens 1852: pp. 10-11)

Når Tom refererer til ”Mas'r” mener han Shelby, men billedligt talt læser jeg tillige ovenstående citat som en art trosbekendelse til den autoritative fader, gud. Tom er den gode søn, der hengiver sig til den absolutte instans, og som en Jesus begiver sig ud på sin lange lidelsesfærd:

> TOM. (...) trust in the Lord – he is our best friend – our only comforter.
> ELIZA. You won't go with me, Uncle Tom?
> TOM. No; time was when I would, but the Lord's given me a work among these yer poor souls, and I'll stay with 'em and bear my cross with them till the end.
> (Aiken 1852: p. 11)

Hvor George Harris var motiveret af vreden og aggressivt handlende, er Tom drevet af sin tros dedikerede hengivelse til gud og handler ikke, men lader sig styre af den guddommelige instans’ vilje og ønske med den i sig selv hvilende Tom. Hans mission er prædetermineret og irreversibelt skæbnebestemt:

> TOM. (*Solemnly.*) Him that saved Daniel in the den of lions – that saved the children in the fiery furnace – Him that walked on the sea and bade the winds be still – He's alive yet! And I've faith to believe he can deliver me. (Aiken 1852: p. 11)

Men Toms guddommelige færd vil som sagt være lidelsesfuld. Han sammenligner på et tidspunkt sin skæbne med ”the ox, mentioned in the good book, dressed for the sacrifice.” (p. 21). Men lig Jesus går han sin skæbne i møde med oprejst pande og beskrives af den godmodige St. Clare som en sort Kristus, der vil være den lysende ledestjerne og sjæletrøster for de stakkels fattige sjæle:

> (...) he is the most wonderful Tom that ever wore a black skin. This is one of the roses of Eden that the Lord dropped down expressly for the poor and lowly, who get few enough of any other kind. (Aiken 1852: p. 23)

Tom formår løbende at forkynde budskabet om frelsen, genopstandelsen og Det nye Jerusalem. I selskab med englen Eva synger han om den hellige stad, der vil nedsænke sig fra himlen:

> Oh, had I the wings of the morning,
> I'd fly away to Canaan's shore;
> Bright angels should convey me home,
> To the New Jerusalem.
>
> I see a band of spirits bright,
> That taste the glories there;
> They are all robed in spotless white,
> And conquering palms they bear.
> (Aiken 1852: pp. 45-46)

Som tidligere påvist tegnede George Harris' monologer sig som aggressions-motiverede i både form og indhold. Anderledes står det til med Uncle Tom, der mere kæmper en spirituel-sjælelig kamp – Uncle Tom er ren ånd. Han så at sige vender den anden kind til, når han gang på gang bliver slået, og han er derfor selve inkarnationen af den kristne etiks krav om den godhed, som Eva efterlyser – Tom er æterisk-messiansk ”good” i sin sandeste og reneste form.

Lig George Harris fremhæver Tom på et tidspunkt ejendomsretten og muligheden for at kalde sin familie sin egen – ejendomsretten som en af slaveriets fremmeste modbydeligheder – for selvom ”mas'r's been good” (p. 55), så vil Tom ”rather have poor clothes, poor house, poor everything, and have 'em *mine*, than

have the best, if they belong to somebody else. I had *so*, mas'; I think it is natur', mas'r." (ibid.). Aiken fusionerer her både den juridiske ejendomsret og naturretten, ligesom vi så i skildringen af George Harris' kamp. Men det afgørende punkt, hvor Harris og Tom adskiller sig, er den åndelige dimension, som Uncle Tom hengiver sig til. Qua sin parallelle skæbnefortælling med Jesus vil Tom møde yderligere lidelser. Men selv om han kropsligt-materielt (pga. tæsk, pisk etc.) angribes og testes, er han urystelig i sin tro:

> Felt Him in my soul, mas'r – feel Him now! Oh, mas'r, when I was sold away from my old woman and the children, I was jest a'most broken up – I felt as if there warn't nothing left – and then the Lord stood by me, and He says, 'Fear not, Tom', and He brings light and joy into a poor fellow's soul – makes all peace; and I's so happy, and loves everybody, an feels willin' to be jest where the Lords wants to put me. I know it couldn't come from me, 'cause I's a poor, complaining creature – it comes from above. (Aiken 1852: p. 54)

Da han er blevet solgt til den grumme Legree, aner man tiden hos den djævelske satan-karakter som en variation over Jesu pinsler under Ponthius Pilatus og den efterfølgende korsfæstning på bjerget Golgatha. De sidste scener udfolder sig i et "Dark Landscape" (p. 66), og han er placeret i "An old, roofless Shed" (p. 76) i et "Rough chamber" (p. 79). For første og sidste gang viser Tom tegn på sjælelig rystelse – Toms "Min gud, min gud, hvorfor har du forladt mig":

> I have come to de dark places; I's going through de vale of shadows. My heart sinks at times and feels like a big lump of lead. Den it gits up in my throat and chokes me till de tears roll out of my eyes; den I takes out dis curl of little Miss Eva's hair, and the sight of it brings calm to my mind and I feels strong again. (*Kisses the curl and puts it in his breast – takes out a silver dollar which is suspended around his neck by a string.*) Dere's de bright silver dollar dat Mas'r George Shelby gave me the day I was sold away from old Kentuck and I have kept it ever since. Mas'r George must have grown old to be a man by this time. I wonder if I shall ever see him again. (Aiken 1852: p. 67)

Men Tom formår til det sidste at forblive fast i troen, da han nægter at tæske Emmeline: "If you mean to kill me, kill me; but as to raising my hand again anyone here; I never shall – I'll die first" (p. 69). Hvor Legree i de sidste scener fremstår som absolut ondskab, fremstår Tom som den absolutte godhed, og han

fastholder lige så autoritativt sin renhed som Legree fastholder sin ondskab:

> LEGREE. Well, here's a pious dog at last, let down among us sinners – powerful holy critter he must be. Here, you rascal! You make believe to be so pious, didn't you ever read out your bible, 'Servants, obey your masters?' An't I your master? Didn't I pay twelve hundred dollars, cash, for all there is inside your cussed old black shell? An't you mine, body and soul?
> TOM. No, no! My soul an't yours, mas'r; you haven't bought it – ye can't buy it; it's been bought and paid for by one that is able to keep it, and you can't harm it!
> (Aiken 1852: p. 69)

Toms cri de coeur manifesterer sjælens frihed og artikulerer dermed en ontologisk frihed, der er anden del af tragediens todelte frihedsbegreb. George Harris repræsenterer den lovbårne, juridiske stadfæstelse af den individuelle ejendomsret indkapslet i begrebet "liberty", og Uncle Tom artikulerer den åndeligt-spirituelle "freedom", som slaverne ligeså kæmpede for retten til. Og dermed er scenen sat for sidste akt, hvor Tom på materiel-kropslig vis dør men lader sin sjæl fare til himmels for at blive frelst og derefter genopstå – som vi skal se Lazarus gøre i min analyse af *Lazarus Laughed,* påtager Tom sig sin død, "*I can die!*", og udligner dermed også den hidtil etablerede vertikale magtstruktur med den hvide magtfulde mand øverst og den sorte magtløse mand nederst. Udligningen er også en negering - både i den abstrakte forstand som det ontologisk-ideologiske krav om den horisontale lighed og i den konkrete fysiske forstand i form af døden som nulstilling og ophævelse:

> TOM. *I can die!* (...) Mas'r, if you was sick, or in trouble, or dying, and I could save, I'd give you my heart's blood; and if taking every drop of blood in this poor old body would save your precious soul, I'd give them freely. Do the worst you can, my troubles will soon be over; but if you don't repent yours won't never end.
> (*LEGREE strikes TOM down with the butt of his whip.*)
> LEG. How do you like that?
> SAM. He's most gone, mas'r!
> TOM. (*Rises feebly on his hands.*) There an't no more you can do. I forgive you with all my soul.
> (Aikens 1852: p. 87)

Det er derfor også tragediens logik, at det er i George Harris' arme, Tom dør – i sin ligemands arme – de politiske, ideologiske og ontologiske dimensioner i frihedskampen mødes til slut. Tragediens ene helt, Tom, dør, men Harris

overlever og frelses og kan endelig føres sammen med sin hustru og sit barn. De to antiteser mødes, og tragedien kulminerer i en kosmisk-apokalyptisk fusion af de to: af krop og ånd, jura og ontologi, moral og etik. Og slutscenariet fuldfører den apokalyptiske bevægelse mod den hellige stads og Kristi genkomst:

> GEO. Oh, don't die. It will kill me – it will break my heart to think of what you have suffered, poor, poor fellow!
> TOM. Don't call me poor fellow! I have been poor fellow; but that's all past and gone now. I'm right in the door, going into glory! Oh, mas'r George! Heaven has come! I've got the victory, the Lord has given it to me! Glory be his name! (*Dies.*)
> (...) SCENE 7. (*Gorgeous clouds, tinted with sunlight. EVA, robed in white, is discovered on the back of a milkwhite dove, with expanded wings, as if just soaring upward. Her hands are extended in benediction over ST. CLARE and UNCLE TOM who are kneeling and gazing up to her. Expressive music.*) (Aiken 1852: p. 88)

Slutscenen med englen og de knælende videreføres i øvrigt af Tony Kushner i *Angels in America,* hvor hovedpersonerne efter den apokalyptisk-monumentale afrunding af tragedien knæler foran det store Bethesda-englespringvand, og protagonisten prædiker for sidste gang – men mere om englemotivet senere. *Uncle Tom's Cabin* præsenterer en prædetermineret og irreversibel tragedie, hvis plot er styret ubønhørligt frem mod den apokalyptiske kulmination. Som indianerhøvdingen Ponteach er George Harris og Uncle Tom fra udgangspunktet et (sort) fremmedelement i et (hvidt) amerikansk rum. Men parallelt er de to sider af det samme guddommeligt udvalgte individ med en hellig uantastelig mission. Alligevel er det slående, hvorledes deres retorik, diskurs og motivering er struktureret og gestaltet som den officielle amerikanske vision om autonomi og indlemmelsen i Det nye Jerusalem. George Harris og Tom er sammensmeltningen af martyren, ofret og frelseren, der efter alskens lidelser regenererer som den autoritative, sande forkynder af apokalypsens varsling af dommens dag, nulstillingen og regenerationen.

V. LITTERÆRE ANALYSER:

DEN APOKALYPTISKE TRAGIKS KULMINATION:

EUGENE O' NEILL: *LAZARUS LAUGHED* (1925)

O' NEILL OG FORSKNINGSTRADITIONEN

Der findes et overvældende korpus af sekundærlitteratur om Eugene O' Neill, og overordnet kan man inddele forskningen i tre kategorier.

Først og fremmest har Eugene O' Neills eget kulørt-dramatiske liv givet anledning til en autobiografisk strømning, der har været dominerende i hele receptionen af O' Neills værker, og som er svær at komme udenom, uanset om man er biografist eller nykritiker. Helt uomgængeligt er Louis Sheaffers mastondontværk i to digre bind, *Son and Playwright* (1968) og *Son and Artist* (1973). Sheaffer har gennemarbejdet samtlige kilder om O' Neill, ligesom han har haft adgang til upublicerede breve, fragmenter og tillige har talt med alle de overlevende af O' Neills familie, venner og kolleger. Det er et imponerende stykke arbejde og uundværligt i forsøget på at kortlægge O' Neills liv, men tilbage står det indtryk, at Sheaffer er en bedre biografist end litteraturanalytiker. O' Neill har selv i flere interviews, breve og essays gjort opmærksom på diverse biografiske sammenfald med hans fiktive karakterer, men generelt fremstår de mange parallelliseringer mellem O' Neills liv og hans kunst oftest en kende spekulative og forcerede. Som eksempel kan nævnes Thomas A. Dardis' *The Thirsty Muse: Alcohol and the American Writer* fra 1989, hvori Dardis læser hele O' Neills dramatik ud fra alkoholens psykologi mht. karakterbrist, plotstruktur og den iflg. Tardis latente tilstedeværelse af misbrugsmekanismen hos diverse af O' Neills karakterer. Til de mere sobre analyser hører Edwin A. Engels *The Haunted Heroes of Eugene O' Neill* fra 1953 og Stephen Blacks *Beyond Mourning and Tragedy* fra 1999. Både Engel og Black læser nok analogier mellem O' Neills liv og værk, men forsøger ikke at gøre deres betragtninger normative.

Ud over den autobiografiske tradition finder vi en hel kategori af psyko-analytisk inspireret litteraturkritik, der går tilbage til samtidens forståelse og modtagelse af O' Neills stykker og rækker frem til den årlige fejring af O' Neills

dramatik på The Eugene O' Neill Theatre i Waterford med efterfølgende udgivelse af konferencens forelæsninger. Barrett H. Clarkes *Eugene O' Neill: The Man and his Plays* fra 1900 er en studie i freudiansk litteraturanalyse, ligesom Martha Gilmann Bower i *Eugene O' Neills Unfinished Threnody and Process of Invention in Four Cycle Plays* fra 1993 tilsvarende anvender de psykoanalytiske termer.

Endelig søges O' Neills teaterstykker sat ind i en litteraturhistorisk og filosofisk-æstetisk åndshistorie. O' Neills tragediebegreb er blevet analyseret i bl.a. Doris V. Falks *Eugene O' Neill and the Tragic Tension* i 1958 og i Chester Clayton Longs *The Role of Nemesis in the Structure of Selected Plays by Eugene O' Neill* fra 1968, vel at mærke med de aristoteliske terminologier. Af de bedre kontekstuelle læsninger af O' Neill kan nævnes Marc Mauforts antologi *Eugene O' Neill and the Emergence of American Drama* og Anne Fleches *Mimetic Disillusion: Eugene O' Neill, Tenessee Williams and U.S. Dramatic Realism* fra 1997, der begge er grundige, indsigtsfulde studier.

Hidtil er O' Neill ikke blevet læst med henblik på en definition af en apokalyptisk struktureret amerikansk tragedie og tragik. Jeg har især anvendt Leonard Chabrowes *Ritual and Pathos – The Theatre of O' Neill* fra 1976, der trods 30 års O' Neill-forskning herefter stadig er en både solid og perspektivrig tekst – dog uden at have et apokalyptisk perspektiv. Derudover er O' Neills egne breve og essays blevet brugt. Jeg analyserer først *Lazarus Laughed* (1925), og mit bidrag til O' Neill-forskningen vil være tredelt. Præmissen er, at stykket er et af de mindst kendte O' Neill-stykker, der reelt kun er opført en eneste gang. Omvendt finder jeg det sigende, at O' Neill selv betegner *Lazarus Laughed* som sit yndlingstykke. Analysen tager altså sit udgangspunkt i skismaet mellem teaterhistorisk glemsel og kunstnerens egen favorisering. Først og fremmest vil analysen være mit bud på O' Neills apokalyptiske tragik, der ikke kun betoner undergangen som styrende tragikmodus, men i stedet realiserer en hengivelse til det håbefulde, det regenererende aspekt. Dernæst modificerer jeg andre analysers fastlægning af Lazarus som en art Antikrist, idet jeg netop ser klare analogier mellem Jesus og Lazarus. I forlængelse af dette breder jeg perspektivet ud i et forsøg på at definere O' Neills tragiske konflikt som et billede på Amerikas apokalyptiske skæbnemission. Jeg anvender Friedrich Nietzsches filosofi, men på en ny måde, idet jeg skitserer, hvorledes O' Neill gennem sin protagonists guddommelige rejse artikulerer en anderledes hybrishandling i den amerikanske tragedie i forhold til

den græske – en grænse- og normoverskridende hybris, der vitterligt ikke har subversiv karakter, men som er stærkt nødvendig for Amerikas vej mod at opfylde sin prædestinerede skæbne som verdens frelsernation.[34]

DET GUDDOMMELIGE INDIVID

Plottet i *Lazarus Laughed* er skrevet som O' Neills forlængede fortolkning af Det nye Testamentes lignelse om Lazarus i Johannes Evangeliet. I Bibelen lyder ordene:

> Jesus sagde: 'Tag stenen væk!' Martha, den dødes søster, sagde til ham: 'Herre, han stinker allerede; han ligger der jo på fjerde dag.' Jesus sagde til hende: Har jeg ikke sagt dig, at hvis du tror, skal du se Guds herlighed? Så tog de stenen væk. Jesus så op mod himlen og sagde: 'Fader, jeg takker dig, fordi du har hørt mig. Selv vidste jeg, at du altid hører mig, men det var for folkeskarens skyld, som står her, at jeg sagde det, for at de skal tro, at du har udsendt mig.' Da han havde sagt det, råbte han med høj røst: 'Lazarus, kom herud!' Og den døde kom ud, med strimler af linned viklet om fødder og hænder og med et klæde viklet rundt om ansigtet. Jesus sagde til dem: 'Løs ham og lad ham gå.' (Bibelen: Johannes Evangeliet 11: 39-44)

Efter denne mirakuløse genopstandelse slutter lignelsen, og det er her, O' Neills apokalypsevision indledes. Jeg vil fremlægge plottets tre første sider på detaljeret vis, idet stykkets begyndelse er uhyre tæt i sin præsentation af den grundlæggende tematik, tidsstruktur og det religiøst-eksistentielle mantra, som jeg skal redegøre for.

Allerede i de indledende regibemærkninger er det tydeligt, at Lazarus skiller sig ud fra mængden. Han sidder placeret for enden af et hævet bord:

[34] Det skal bemærkes, at hvor *Lazarus Laughed* udkom i 1925, så henviser jeg fortløbende til stykket i *Eugene O' Neill: Complete Plays 1921-1931*. Library of America, 1988 når intet andet er anført.

> *On a raised platform at the middle of the one table placed lengthwise at center sits Lazarus, his head haloed and his body illuminated by a soft radiance as of tiny phosphorescent flames.*
>
> *Lazarus, freed now from the fear of death, wears no mask.* (O' Neill 1988: pp. 541-542) [35]

Indhyllet i et lysende flammeskær og med en glorie omkring hovedet accentueres Lazarus' status som guddommeligt individ. Helliggørelsen af Lazarus fortsætter i beskrivelsen af ham som en ophøjet æterisk skikkelse. Han er "tall and powerful" med et ansigt indrammet af "a mass of gray-black hair and a heavy beard" (p. 542). Især ansigtet beskrives i detaljer:

> *His face recalls that of a statue of divinity of ancient Greece in its general structure and particularly in its quality of detached serenity. It is dark-complected, ruddy and brown, the color of rich earth upturned by the plow, calm but furrowed deep with the marks of former suffering endured with a grim fortitude that had never softened into resignation. His forehead is broad and noble, his eyes black and deep-set. Just now he is staring straight before him as if his vision were still fixed beyond life.* (O' Neill 1988: p. 542)

Ovenstående karakteristik fremmaner et billede af en mand, der trods tidligere tiders sorger, bekymringer og modstand alligevel har sejret og nu står som inkarnationen af guds udvalgte.

Dette suppleres af den gruppe af mennesker, der i samlet flok er kommet til Lazarus' hus og med lige dele skepsis, frygt og forsigtig forundring betragter den genopstandne. Fælles for dem alle er dog betagelsen af det mystiske lys, som Lazarus synes at udstråle: FIRST GUEST – (*a simple boy – in a frightened whisper after a pause of dead silence*): "That strange light seems to come from within him! (*with awe*) Think of it! For four days he lay in the tomb!" (*he turns away with a shudder*) (p. 543). SECOND GUEST (*a Happy Youth – with reassuring conviction*) udbryder begejstret: "It is a holy light!" (ibid.), mens FOURTH GUEST (*a Defiant Man, indignantly*) mystificeret udspyr: "Do you doubt the miracle?" (ibid.). Vidnerne til genopstandelsen af Lazarus reagerer med ekstase: SECOND GUEST- (*excitedly interrupting*): "My heart stopped! I fell on my face! And all the women screamed!" (p. 544). Gengivelsen af deres korte møde er intimt, næsten ømt

[35] Når intet andet er anført henvises der til O' Neill, Eugene 1988.

beskrevet som et møde mellem to ligesindede, som to brødre:

> THIRD GUEST – I helped to pry away the stone so I was right beside him. I found myself kneeling, but between my fingers I watched Jesus and Lazarus. Jesus looked into his face for what seemed a long time and suddenly Lazarus said "Yes" as if he was answering a question in Jesus' eyes. (...) Then Jesus smiled sadly but with tenderness, as one who from a distance of years of sorrow remembered happiness. And then Lazarus knelt and kissed Jesus' feet and both of them smiled and Jesus blessed him and called him "My brother" and went away. (O' Neill 1988: pp. 544-545)

Ud over den fosforlysende karisma bemærker alle de besøgende den kolossale forandring, som Lazarus har undergået. FIRST GUEST (*who has been gazing at Lazarus – softly*) hvisker: "Sssh! Look at his face!" (*They all stare. A pause.*) (p. 544). SECOND GUEST (*with wondering awe*) supplerer:

> Do you remember him, neighbours, before he died? He used to be pale even when he worked in the fields. Now he seems to be brown as one who has labored in the earth all day in a vineyard beneath the hot sun. (O' Neill 1988: p. 544)

O' Neill beskriver altså en autoritetsfuld mand "about fifty years" med en statueagtig skikkelse og nu med en messiansk udstråling efter den eksistensomstyrtende oplevelse, der ikke bare har guddommeliggjort, men også distanceret Lazarus fra sig selv og sit tidligere liv:

> FOURTH GUEST - The whole look of his face has changed. He is like a stranger from a far land. There is no longer sorrow in his eyes. They must have forgotten sorrow in the grave. (O' Neill 1988: p. 544)

Vigtigt er det at bemærke, at Lazarus' vækkelse både har fostret en fysisk og en spirituel genfødsel. Lazarus er altså stykkets altafgørende subjekt, individet om kring hvilket hele plottet er centreret. Dramaets begyndelse taler om en overgang fra før til nu, fra mørke til lys, fra død til liv – egentlig en udvikling vi ofte ser i slutningen af en fortælling, som kulminationen. Hos O' Neill er det omvendt, vi begynder så at sige post coitus.

Men hvad er det helt konkret, der forårsager en broderskabspagt mellem Jesus og Lazarus? I det korte møde efter at Lazarus er genopstået fra de døde

siger Lazarus kun ét ord: ”Yes”. Og efter dette ”ja” fortæller THIRD GUEST, at Lazarus ”looking after Him, began to laugh softly like a man in love with God! Such a laugh I never heard! It made my ears drunk! It was like a wine! And though I was half-dead with fright I found myself laughing too!” (p. 545). Denne berusende følelse af ekstase og lykke smitter, og de besøgende råber gentagne gange i kor: ”Lazarus! Come forth!” (ibid.) Lazarus’ entré på scenen indhylles i stadigt stigende trance og tilråb fra gæsterne, og regibemærkningerne bygger effektfuldt op til hovedpersonens første reelle ord:

> Lazarus – *(suddenly in a deep voice – with a wonderful exultant acceptance in it)* Yes! *(The Guests in the room, the Crowds outside all cry out in fear and joy and fall on their knees)* (...) Lazarus – *(rising and looking around him at everyone and everything – with an all-embracing love – gently* Yes! *(His family and the Guests in the room now throng about Lazarus to embrace him. The crowds of men and women on each side push into the room to stare at him. He is in the arms of his Mother and Miriam while his Sisters and Father kiss and press his hands. The five are half hysterical with relief and joy, sobbing and laughing.)* (O’ Neill 1988: p. 545)

På besværgende vis gentager Lazarus altså sin troskabsed, “Yes!”, men hvad er det han hengiver sig til? I et markant stemnings- og temposkift stilner plottet:

> *[T]hen suddenly they stop, the music dies out, and an awed and frightened stillness prevails, for Lazarus is a strange, majestic figure whose understanding smile seems terrible and enigmatic to them.)* (O’ Neill 1988: p. 546)

Ovenstående linjer indikerer ydermere en forståelse af latterens effekt som en artikulation af det sublime, det frygtindgydende og gådefulde. Herefter præsenterer O’ Neill stykkets grundlæggende mantra, idet han på næsten komisk vis lader Lazarus rejse sig op midt i al begejstringen, midt i festen og på højtidelig og dybt alvorlig vis prædike følgende maksime:

> *[S]uddenly laughing out of his vision, as if to himself, and speaking with a strange unearthly calm in a voice that is like a loving whisper and hope and confidence)* No! There is no death! *(A moment’s pause. The people remain with goblets uplifted, staring at him.)* (O’ Neill 1988: p. 546)

Der indskrives dermed en grundlæggende liv-død-tematik, idet den genopstandne og næsten overjordiske Lazarus, der så at sige har bevæget sig "beyond" og tilbage igen, nu postulerer, at døden ikke eksisterer. Det guddommelige individ har set en ny verden, et nyt Jerusalem, hvor der kun findes evigt liv. Næste kapitel vil afdække, hvorledes Lazarus' negering af eksistensens uigendrivelige endemål nærmere udfolder sig.

DEN GUDDOMMELIGE MISSION: ABSOLUT IDEALISME

Efter Lazarus' vækkelse fra de døde er han dedikeret til en eneste mission: At le. Latteren fremstår som symbol på livet, på overvindelsen af døden. O' Neills tragedie er centreret omkring denne livgivende latter, der som Jesu budskab om guds kærlighed og hellighed både bliver fejret og mødt med overvældende modstand.

Lazarus' latter er katalysator for en rejse, en hellig mission, hvor Lazarus vil sprede budskabet og overbevise folk om, at døden negeres i latteren, og dermed giver den adgang til den åndelige frelse og i et bredere perspektiv realiseringen af et nyt Jerusalem. Lazarus' mission kan deles op i to faser, som jeg har valgt at kalde ABSOLUT IDEALISME og ESKATOLOGISK IDEALISME.

Lazarus' latter bliver hans kategoriske imperativ, og som udgangspunkt er den rent positivt ladet:

> Lazarus – (*suddenly again – now in a voice of loving exaltation*) There is only life! I heard the heart of Jesus laughing in my heart; 'There is eternal Life in No,', it said, 'and there is the same Eternal Life in Yes! Death is the fear between!'. And my heart reborn to love life cried 'yes!' and I laughed in the laughter of God! (*He begins to laugh, softly at first – a laugh so full of a complete acceptance of life, a profound assertion of joy in living, so devoid of all self-consciousness of fear, that it is powerful, infectious with love, casting on the listener an enthralling spell. The crowd in the room are caught by it. Glancing sideways at one another, smiling foolishly and self-consciously, at first they hesitate, plainly holding themselves in for the fear of what the next one will think.*) (O' Neill 1988: p. 547)

Ovenstående citat implicerer flere ting. Først og fremmest at latteren har karakter af en ekstase, en religiøs-spirituel tilstand, der kan helbrede og hele sjælen i dens rejse mod et nyt Paradis. Tillige er latteren en stærkt kropslig og fysisk udladning. Endelig beskrives hengivelsen til latteren som "complete" og "profund" og dermed uomgængelig; som en uafrystelig og "powerful" hengivelse, der tryllebinder de troende med en "enthralling spell", der får folk til at blive selvbevidste og fjollede, men ikke desto mindre opslugte.

Citatet er Lazarus' korte men første prædiken, og forskningstraditionen har entydigt beskrevet Jesus og Lazarus som repræsentanter for to forskellige livsopfattelser, to spiritualiteter. Men jeg vil betone en for undertegnede umiddelbar og vigtig analogi analysen igennem, idet deres skæbner og spiritualitet har oplagte paralleller. Jesus prædiker en form for opgiven af det, der binder en til det jordiske liv, det kropslige, og han prædiker dermed et ophøjet liv på jorden, at vi skal være fuldkomne og leve i ånden i det jordiske liv – at vi skal forlade os på guds vilje. Jesu kærlighedsideologi resulterer i en todelt mulighed for frelse og velsignelse – ved frelse i døden og velsignelse i livet. Lazarus' latterideologi er tillige en todelt erkendelse af, at ligesom der er "Eternal Life" efter døden, ligeså er der "Eternal Life" i livet selv. I begge tilfælde er velsignelsen en overgang til et åndeligt liv og en frigørelse fra det materielle, fra kødet, der ellers fastholder os i synden og den menneskelige død. Desuden indebærer både Jesu og Lazarus' livsopfattelse en vilje til den fysiske død. For i denne vilje kan man nemlig befri sig selv for døden. Tanken er, at uden viljen til vores konkrete, fysiske udslettelse, vil denne angst for døden resultere i en frygt for livet. In toto er døden født ud af frygt, man er en levende død – og frygten står imellem det "Yes" og "No" som Lazarus bevæger sig imellem.

Lazarus fremstår dermed som en universel frelser, en Messias, der vil omvende hele verden til sin latter, hvilket kan anskues som hans anden prædiken om latterens livgivende væsen:

> 'Once as squirming specks we crept from the tides of the sea. Now we return to the sea! Once as quivering flecks of rhythm we beat down from the sun. Now we reenter the sun! Cast aside is our pitiable pretense, our immortal egohood, the holy lantern behind which cringed our Fear of the Dark! Flung off is that impudent insult to life's nobility which gibbers: 'I, this Jew, this Roman, this noble or this slave, must survive in my

> pettiness forever!' Away with such cowardice of spirit! We will to die! We will to change! Laughing we lived with our gift, now with laughter we give back that gift to become again the Essence of the Giver! Dying we laugh with the Infinite. We are the Giver and the Gift! Laughing, we will our own annihilation! Laughing, we give our lives for Life's sake!' (*He laughs up to heaven ecstatically*). He must conceive and desire his own passing as a mood of eternal laughter and cry with pride, 'Take back, O God, and accept in turn a gift from me, my grateful blessing for Your gift – and see, O God, now I am laughing with you! I am Your laughter – and You are mine!' (*He laughs again, his laughter dying lingeringly and tenderly on his lips like a stream of music receding into the silence over still waters.*) (O' Neill 1988: pp. 585-586)

Denne flammende tale eksemplificerer ganske rammende Lazarus' revitaliserende sigen "Yes". Med lige dele bombastisk bibelretorik og lyrisk sprogfornemmelse beskriver han tidligere tiders syndere som "squirming specks" og "quivering flecks", hvis "pitiable pretense", "pettiness" og "cowardice of spirit" "må erstattes af en regeneration af tro. Kun gennem en dedikeret "will to die", "will to change" og "will to annihilation" kan "our Fear of the Dark" modstås og en ny genopstandelse forløses.

Igen artikuleres parallellen mellem Jesus og Lazarus. Jesus prædikede den åndelige kærlighed, der reelt er en opgivelse af kødet eller dennesidigheden. I og med at Jesus soner vores synd og dør den menneskelige død i vores sted, giver han os muligheden for at dø den åndelige død til gud. Tilsvarende kan man anskue Lazarus' ekstatiske latter som frigørende fra den menneskelige lidelse, den menneskelige død. Lazarus forener subjekt og objekt i formuleringen "We are the Giver and the Gift", dvs. Mennesket og Ofret – vi ofrer os selv til gud. For at få livet igen må vi ofre livet selv. Når Lazarus ofrer sig selv i latteren, bliver hans latter lig med guds latter, guds ånd: "We reenter the sun". Den apokalyptiske sprogbrug og processuelle dialektik er markant.

Det er dog ikke umiddelbart alle, der tør, kan eller vil gøre Lazarus følge. Ligesom Jesus mødte stor skepsis, modstand og vantro, ligeså støder Lazarus på mistro fra flere sider. O' Neill indskriver og anvender koret som en form for ekko eller forstørrelsesglas for stykkets fortællemæssige udvikling. Det enorme antal af primære karakterer og ikke mindst kormedlemmer tæller mindst 180, ligesom O' Neills varierede brug af masken både hos de fire primære karakterer, Lazarus, Miriam, Caligula og Tiberius, de sekundære (folkemængderne), og endelig koret, der tæller hele 550 masker. Maskerne skjulte på praktisk vis dels de mange

skuespilleres etniske oprindelse og koncentrerede derfor publikums fokus på historien, dels afspejler maskerne de af O' Neill ønskede forskellige aldre, karakteregenskaber, som Lazarus møder på sin guddommelige rejse. Jeg finder, at det absolut vigtigste mht. korets rolle er, at O' Neills kor ikke, i modsætning til den græske tragedie, har en episk, tilbageskuende funktion midt i den fortløbende dramatiske proces. Man kan sige, at i de klassiske græske tragedier griber koret løbende og repetitivt tilbage i historien og tolker det dramatiske forløbs konflikter og finder mening og refleksion i den mytiske historie, hvorved koret derfor også foregriber tragediens udvikling og slutning. Hos O' Neill ved koret hverken mere eller mindre end vor protagonist Lazarus, koret er så at sige i øjenhøjde med hovedpersonen og anticiperer ikke plottets uundgåelige dénouement. Denne funktion højner i stedet nuets intensitet og lader publikum i endnu højere grad leve sig ind i Lazarus' latterekstase og dermed intensivere følelsen af en overvældende spirituel erfaring, der ikke konstant afbrydes af et kors reflekterende, kølige overblik. Publikum siger også "Yes!".

Dette ses tydeligst i artikuleringen af Lazarus' tilhængere og modstandere. Førstnævnte ler, synger, klapper og messer sig igennem deres hengivelse til Lazarus og latteren med kortere og længere gentagelser af samme mantra: "Laugh! Laugh!/ There is only life!/ There is only laughter!". Omvendt repræsenterer O' Neill tillagde modstanden mod Lazarus på flere planer. Allerede ved den første ytring af ordet "Yes", stirrer Lazarus' far på sin søn og siger (*pathecically uneasy*) 'You frighten us, my son. You are strange – standing there' – (*forcing his voice, falteringly*) (p. 546). Mary, Lazarus' søster er tillige skrækslagen over broderens forandring: "Stop! Oh, how can we laugh! We are betraying Jesus! My brother Lazarus has become a devil!" (p. 549). Og i takt med at Lazarus hver dag samler sine tilhængere i sit hjem, opstår der tilsvarende en gruppe af vantro, der beskylder Lazarus for at svigte Jesus og opildne til alskens synder. Jøderne er selvsagt ikke glade ved tanken om en konkurrent til Jesus, og THE ORTHODOX PRIEST, der beskrives som en "religious fanatic" tordner: "Stop it, you fools! It is a foul sin in the sight of Jehovah! Why do you come here every night to listen and watch their abominations? The Lord God will punish you!" (ibid.). THE AGED JEW supplerer forarget: "They have no respect for life! When I said in kindness, "'You must go back to work,' they laughed at me! 'Ha - ! We desire joy. We go to Lazarus,' they said – and left my fields' (p. 553). Samlet set stiger modstanden

over for Lazarus fra Act I, Scene II, hvilket koret af OLD MEN markerer:

> Hear them laugh!
> See them dance!
> Shameless! Wanton!
> Dirty! Evil!
> Infamous! Bestial!
> Madness! Blood!
> Adultery! Murder!
> We burn!
> We kill!
> We crucify!
> Death! Death!
> Beware, Lazarus!
> (*this last in a wild frenzy*)
> Beware, Lazarus!
> We burn! We kill!
> We crucify!
> Death! Death!
> (O' Neill 1988: p. 554)

De gamle mænds hadefulde udsagn kan ydermere læses som en analogi til Jesu modstandere, der advarede Jesus og samtidig anticiperede hans skæbne. Og i lighed med menneskesønnen reagerer Lazarus ikke med tilsvarende vrede eller oprør. Som en anden frelser, træder han roligt men effektfuldt frem:

> (*The tall figure of Lazarus, dressed in a white robe, suddenly appears on the roof of the house. (…) Lazarus' body is softly illumined by its inner light. The change in him is marked. He seems ten years younger, at the prime of forty. His body has become less angular and stiff. His movements are graceful and pliant. The change is even more noticeable in his face, which has filled out, become purer in outline, more distinctly Grecian. His complexion is the red-brown of rich earth, the gray in his black, curly beard has almost disappeared. (…) He stares down at the mob pityingly, his face calm.*) (O' Neill 1988: p. 555)

I fugleperspektiv skuer han ned mod både sine troende og sine modstandere, iklædt den rene, æteriske "white robe". Hans "inner light", det guddommelige lys er stadig intakt, om muligt endnu mere lysende, og han fremstår "younger", "at the prime" og med "graceful" bevægelser og et "calm" udtryk. Herefter indleder han sin tredje store forsvarstale:

> You laugh, but your laughter is guilty! It laughs a hyena laughter, spotted, howling its hungry fear of life! That day I returned did I not tell you your fear is no more, that there is no death? You believed then – for a moment! You laughed – discordantly, hoarsely, but with a groping toward joy. What! Have you soon forgotten,

> that now your laughter curses life again as of old? (*He pauses – then sadly*) That is your tragedy! You forget! Remembrance would imply the high duty to live as a son of God – generously! – with love! – with pride! – with laughter! This is too glorious a victory for you, too terrible a loneliness! Easier to forget, to become only a man, the son of a woman, to hide from life against her breast, to whimper your fear to her resigned heart and be comforted by her resignation! To live by denying life! (*then exhortingly*) Why are your eyes always either fixed on the ground in weariness of thought, or watching one another with suspicion? Throw your gaze upward! To Eternal Life! To the fearless and the deathless! The everlasting! To the stars! (*He stretches out his arms to the sky – then suddenly points.*) See! A new star has appeared! It is the one that shone over Bethlehem! (*His voice becomes a little bitter and mocking*) The Master of Peace and Love has departed this earth. Let all stars be for you henceforth symbols of Saviors – Sons of God who appeared on worlds like ours to tell the saving truth to ears like yours, inexorably deaf! (*then exaltedly*) But the greatness of Saviors is that they may not save! The greatness of Man is that no god can save him – until he becomes a god! (*He stares up at the stars, rapt in contemplation, oblivious to all around him now.*) (O' Neill 1988: pp. 555-556)

Lazarus er her ren ånd, og hans tredje prædiken markerer et vigtigt narrativt skift. Som udgangspunkt gentager han sit mantra – han beskylder de vantro for ikke at ville tro, for ikke at ville ofre sig til tanken om latteren, "You forget!", og han opfordrer igen til at løfte blikket op mod himlen og hengive sig til det apokalyptiske "Eternal Life".

Men umiddelbart efter Lazarus' tale kommer en MESSENGER løbende ind og råber "The Nazarene has been crucified!" (p. 556). Jesus er blevet korsfæstet, og den ultimative meningsgarant er dermed udslettet. Herfra indtræder en transformation både i Lazarus selv og blandt de tilhængere, han hidtil har haft. Han prædiker stadig og har ikke opgivet, "Laughter is Life!", men han gør det nu op til den enkelte, om han eller hun vil tro eller ej: "This is their test. Their love must remember – or it must forget" (p. 560). Med Jesu død har de ikke længere gud iblandt sig, nu er det en hukommelsestest. Dermed insinueres for første gang en tvivl hos Lazarus, ikke om hans egen tro, men en tvivl om menneskets tro og loyalitet, nu da Jesus ikke længere er hos dem. Umiddelbart er Lazarus' sidste ord om, at " The greatness of Man is that no god can save him – until he becomes a god!" den rene blasfemi i den kristne forestilling, men han fastholder insisterende Jesus som "The Master of Peace and Love". Både Jesus og Lazarus kan læses som en Prometheus-figur, der har helliget sig en absolut og guddommelig mission. De er den instans, der bringer frelsen/lyset/ilden til

mennesket – og denne mission er stykkets grundlæggende tematiske og apokalyptisk strukturerede konflikt. Herfra skifter den guddommelige rejse som et rent triumftog for idealismen og den kristne åndeligheds sejr til en mere eskatologisk-determineret idealisme, ikke ulig Jesu ditto. Før jeg når til redegørelsen for Lazarus' bevægelse mod en eskatologisk ladet idealverden, vil jeg imidlertid fremlægge inkarnationen af antitesen til Lazarus' latter i form af hypersymbolet på kødelighed.

DET GUDDOMMELIGE INDIVIDS ANTITESE:

CALIGULA OG TIBERIUS CÆSAR

Indtil nu har vi set, hvorledes Lazarus begav sig ud på en rejse mod "Eternal Life" – via latteren ville han blive et med gud og forsage kødet til fordel for en åndelig genopstandelse. Men efter Jesus død er spørgsmålet nu, om mennesket glemmer. Igen reflekterer koret plottets samtidige dramatiske udvikling, idet mennesket nu for alvor tvivler og begynder at huske døden. Regibemærkningen afspejler folkets angst:

> (*The music and dancing and voices cease. The lights in the windows, which have been growing dim, go out. There is a second of a complete, death-like silence. The mourning folk in the foreground are frozen figures of grief. Then a sudden swelling chorus of forlorn bewilderment, a cry of lost children comes from the Chorus of Followers and the Followers themselves. They huddle into groups on the roof and on the terrace. They stretch their arms out in every direction supplicantingly.*)
>
> CHORUS OF FOLLOWERS –
> Oh, Lazarus, laugh!
> Do not forsake us!
> We forget!
> Where is thy love fled?
> Give back thy laughter,
> Thy fearless laughter!
> We forget!
> FOLLOWERS –
> Give back thy laughter!
> We forget!
> CHORUS OF FOLLOWERS – (*with dull, resigned terror*

now)
Death slinks out
Of his grave in the heart!
Ghosts of fear
Creep back from the brain!
We remember fear!
We remember death!
FOLLOWERS –
Death in the heart!
Fear in the brain!
We remember fear!
We remember death!
CHORUS OF FOLLOWERS – (*wailing hopelessly now*)
Forgotten is laughter!
We remember
Only death!
Fear is God!
Forgotten is laughter!
Life is death!
FOLLOWERS –
Forgotten is laughter!
Life is death!
ALL – (*the Chorus of Old Men and the Crowd joining in*)
Life is a fearing,
A long dying,
From birth to death!
God is a slayer!
Life is death!
(O' Neill 1988: p. 565)

Jesus er død, og både plot og Lazarus' ellers smittende latter stivner momentant. Jesu skæbne strukturerer altså i høj grad Lazarus' skæbne, hvilket igen understreger min tidligere pointe om parallellerne mellem de to. Korsfæstelsen markerer endnu et narrativt skift, for Lazarus' latter skal nu stå sin endelige prøve – den rene, æteriske åndelighed, hvor man gennem den altopslugende latter hengiver sig til gud, møder sine to absolutte antiteser i form af den unge Gaius – måske bedre kendt som Caligula og den mægtige kejser Tiberius Cæsar.

Caligula kan læses som den store inkarnation af kødelighed, frivol excess, korruption og depravering. På mange måder kan Caligula anskues som Lazarus' komplette modsætning. Jeg vil imidlertid hævde, at Caligula ligeså er et særligt udvalgt individ med en unik skæbne og et unikt udtryk, bare med negativt fortegn. Tillige inkarnerer Caligula den dialektiske spænding mellem tro og vantro, mellem kødelighed og åndelighed, mellem degeneration og regeneration, der er stykkets apokalyptiske grundproblematik.

Som udgangspunkt er Caligula entydig i sin modstand mod Lazarus. Hans entré indleder Act II:

> *At front, pacing impatiently up and down, is a young Roman noble of twenty-one, clad richly, wearing beautifully wrought armor and helmet. This is Gaius, the heir of Tiberius Cæsar, nicknamed Caligula by the soldiers in whose encampments he was born and where he spent his childhood. His body is bony and angular, almost malformed, with wide powerful shoulders and long arms and hands, and short, skinny, hairy legs like an ape's. He wears a half-mask of crimson, dark with a purplish tinge that covers the upper part of his face to below the nose. This mask accentuates his bulging, sensual nose. His large troubled eyes, of a glazed greenish-blue, glare out with a shifty feverish suspicion at everyone. Below his mask his own skin is an anaemic transparent pallor. Above it, his hair is the curly blond hair of a child of six or seven. His mouth also is childish, the red lips soft and feminine in outline. Their expression is spoiled, petulant and self-obsessed, weak but domineering. In combination with the rest of the face there is an appalling morbid significance to his mouth. One feels that its boyish cruelty encouraged as a manly attribute in the coarse brutality of camps, has long ago become naively insensitive to any human suffering but its own.* (O' Neill 1988: p. 565)

I stor kontrast til Lazarus' hvilende, åndelige fremtoning fremstår Caligula anderledes prægnant-potent. Hans kropsfigur er "powerful", men "almost malformed", ligesom hans behårede ben alluderer "like an ape's". Som modsætning til hans potente fysisk-dyriske fremtoning fremhæver O' Neill hans barnlige læber, hans blonde krøllede hår og den forkælede attitude. Kombineret med den primitive-barnlige karakteristik understreges igen Caligulas depraverede, kødelige egenskaber: "self-obsessed", "appalling morbid significance", "cruelty", "coarse brutality" og en årelang følelse af at være "naively insensitive to any human suffering but his own."

Caligula kan i første omgang ikke gøre andet end at latterliggøre og håne den mystiske jøde Lazarus: "What clods! Mob is the same everywhere, eager to worship any new charlatan! By the breasts of Venus, this *is* a miracle!" (p. 566). Men omvendt ser den strategisk magttænkende Caligula snart, at Lazarus kan være en trussel mod Tiberius Cæsar og dermed også Caligulas egen overtagelse af tronen:

> CALIGULA – Yep, the dupes who follow Lazarus will be killed. But Tiberius believes this Lazarus may know a cure for death or for renewing youth, and the old lecher hopes he can worm the secret out of him – before he kills him. (*He laughs ironically, then disgustedly*) That is why I must escort this Jew to Rome – as a special honor! (*with fierce, haughtly resentment*) I, the heir of Cæsar! (*savagely*) Oh, if I were Cæsar – ! (O' Neill 1988: p. 567)

Med bestialsk indædthed gentager Caligula igen og igen ”I must kill him!” (p. 571), men mødet med Lazarus bliver en eksistensomstyrtende oplevelse for den unge romer. Omgivet af en messende folkemængde træder Lazarus frem og sammenlignes eksplicit med Dionysos:

> (*Lazarus now looks like less than thirty-five. His countenance now might well be that of the positive masculine Dionysus, closest to the soil of the Grecian Gods, a Son of Man, born of a mortal. Not the coarse, drunken Dionysus, nor the effeminate God, but Dionysus in his middle period, more comprehensive in his symbolism, the soul of the recurring seasons, of living and dying as processes in eternal growth, of the wine of life stirring forever in the sap and blood and loam of things.*) (O’ Neill 1988: p. 570)

CHORUS OF FOLLOWERS råber messende efter Lazarus, at han er “the Redeemer and Savior!” og “Fire-born”, der skal “give back our lost laughter” (p. 568). Caligula reagerer instinktivt (*trembling, in a queer agitation*), (*chokingly*), (*his teeth chattering*) og ultimativt (*with a hysterical cry of defiant terror*) (p. 571). Caligula vil altså besvare Lazarus’ insisteren på latteren som adgang til frelsen og den åndelige genopstandelse med død: ”But you lie – whatever you are! I say there *must be death!”* (p. 571).

Lazarus’ møde med Caligula er stykkets store tête-a-tête, et møde, der udvikler sig som stor dialog pro et contra latterens ”Eternal Life” – et møde der i sidste ende tager form af et far-søn-forhold. Men selv om Caligula repræsenterer alt det, Lazarus prædiker imod, indeholder selv denne barnlige, primitive og dybt depraverede romer også den samme længsel efter vished og troen på en genopstandelse efter den svære fysiske død. Lazarus så at sige revitaliserer Caligulas grundtvivl ved at besvare to spørgsmål og slutteligt omvende den store romerske general Cneius Crassus. Caligulas første spørgsmål lyder: ”Then if there is no death, O Teacher, tell me why I love to kill?”, hvilket Lazarus besvarer med følgende ord:

> Because you fear to die! (*then gaily mocking*) But what do you matter, O Deathly-Important-One? Put yourself that question – as a jester! (*exultantly*) Are you a speck of dust dancing in the wind? Then laugh, dancing! Laugh yes to your insignificance! Thereby will be born your new greatness! As Man, Petty Tyrant of Earth, you are a

> bubble pricked by death into a void and a mocking silence! But as dust, you are eternal change, and everlasting growth, and a high note of laughter soaring through chaos from the deep heart of God! Be proud, O Dust! Then you may love the stars as equals! (O' Neill 1988: p. 572)

Lazarus prædiker, ligesom Jesus, viljen til ydmyghed og den derefter følgende apokalyptiske genfødsel fra kød til ren ånd. Dernæst siger Caligula: "I cannot understand. I hate men. I am afraid of their poison and their swords and the cringing envy in their eyes that only yields to fear!" (ibid.) Lazarus tager igen ordet:

> Tragic is the plight of the tragedian whose only audience is himself! Life is for each man a solitary cell whose walls are mirrors. Terrified is Caligula by the faces he makes! But I tell you to laugh in the mirror, that as a condemned one! (O' Neill 1988: p. 572)

Den sidste overvindelse af den skeptiske Caligula sker, da selv Crassus overvældes af Lazarus' latter. Caligula er "startled by his fall, terrified," og han råber først tøvende, men derefter med stigende sikkerhed:

> Coward! What do I fear – if there is no death? (*As if he had to cut something he snatches off a handful of flowers – desperately*) You must laugh, Caligula! (*He starts to lop of the flowers from their stems with a savage intentness*) Laugh! Laugh! Laugh! (*Finally, impatiently, he cuts off all the remaining with one stroke.*) Laugh! (*He grinds the petals under his feet and breaks out into a terrible hysterical giggle.*) Ha-ha – (O' Neill 1988: pp. 574-575)

Lazarus synes dermed at have triumferet med sin latter. Ved udgangen af Act II er det tillige lykkedes ham at overbevise et ellers dybt skeptisk romersk senat og stoppe lynchstemningen imod ham, idet han truer Roms sikkerhed, magtbalance og den store Tiberius Cæsar, der i sig selv er en guddom, en særligt udvalgt til tronen. Hele senatet overvældes af den evigt leende og stadigt yngre Lazarus, der indruller dem i sin ekstase:

> *The voices of his Followers from beyond the wall, as first, one by one, then several at a time, then multitudes, join in his laughter. Even the Senators are drawn into it. Now every one of them is standing up, stretching out his arms toward Lazarus, laughing harshly and discordantly and*

> *awkwardly in his attempt to laugh. Terrific flashes of lightning and crashes of thunder seem a responsive accompaniment from the heavens to this laughter of thousands which throbs in beating waves of sound in the air.* (O' Neill 1988: p. 580)

Ovenstående citat fremmaner den apokalyptiske omstyrtelses vokabularium, og trods en momentan regression tilbage til sit gamle jeg vender Caligula igen tilbage til Lazarus. [He] *breaks into a cry of fear and a sob, and, cassting his sword aside, he hides his face in his hands and cries beseechlingly*) Forgive me! I love you, Lazarus!" (p.). Caligula sætter sig derefter for at beskytte sin mester Lazarus mod Tiberius Cæsar, og han udbryder til himlen:

> CALIGULA – (*bursting suddenly into choking, joyful laughter – like a visionary*) I believe! I believe there is love even for Caligula! I can laugh – now – Lazarus! Free laughter! Clean! No sickness! No lust for death! My corpse no longer rots in my heart! The tomb is full of sunlight! I am alive! I who love Man, I who can love and laugh! Listen, Lazarus! I dream! When I am Cæsar, I will devote my power to your truth. I will decree that there must be kindness and love! I will make the empire one great Blessed Isle! Rome shall know happiness, it shall believe in life, I shall learn to laugh your laughter! (O' Neill 1988: p. 618)

Den anden store udfordring for Lazarus er den romerske kejser Tiberius Cæsar. I modsætning til ungdommens oprørske, yderst aggressivt fremturende Caligula repræsenterer Cæsar et langt levet liv i centrum af magten – et liv, der mere end Caligulas endnu umodne verdenssyn er præget af en art nihilistisk kynisme. Men også han udspiller den dialektiske spænding imellem den totale hengivelse til det kødelige, det korrumperede, det syndige og den sjælelige længsel efter udødelighed og transformationen til ren ånd. Der bygges effektfuldt op til hans entré på scenen i begyndelsen af Act III. Koret bærer masker, der repræsenterer *Self-Tortured*, *The Servile-Hypocritical* og *The Cruel-Revengeful.* Bankethallen er skuepladsen, hvor Cæsar står ved siden af sin mahogni- og guldstol på en højt hævet "dais":

> *Tiberius Cæsar stands on the dais, dressed in deep purple, fringed and ornamented with crimson and gold. An old man of seventy-six, tall, broad and corpulent but of great muscular strength despite his age, his shiny white cranium rises like a polished shell above his half-masked face. This mask is a pallid purple blotched with darker color, as if the imperial blood in his veins had been sickened by age and debauchery. The eyes are*

> *protuberant, leering, cynical slits, the long nose, once finely molded, now gross and thickened, the forehead lowering and grim. Beneath the mask his own mouth looks as incongruous as Caligula's. The lips are thin and stern and self-contained – the lips of an able soldier-statesman of rigid protuberant. His chin is forceful and severe. The Complexion of his own skin is that of a healthy old campaigner.* (O' Neill 1988: p. 596)

Cæsar er "sickened by age and debauchery" og fremstår alligevel med stor perverteret autoritet. Men trods sin kejserlige status reagerer Cæsar ikke, som Caligula, med hån og latter ved mødet med Lazarus. I stedet er han "(*shaken by apprehension and awe*)" (p. 597) ved nyheden om Lazarus' "magic" og gemmer sig hurtigt bag sine vagter: "Man? Say demon! (…) Flavius! Stand here in my place! It will think you are Cæsar! Guards! Here! Cover me with your shields!" (ibid). Cæsar viser sig at være en ældre herre, der med "superstitious dread" (p. 602) er (*impatiently*) (ibid.) og besidder en "(*underlying eagerness*)" i sin desperate søgen svar på om han snart skal dø: "I have heard you tell that folly. (*then threatningly*) You shall be given full opportunity to prove it! (*a pause – then a low voice, bending down toward Lazarus*) Do you foretell the future? (*trembling but with a pretense of carelessness*) Must I die soon?" (p. 600). Selv den store Cæsar kan ikke undfly Lazarus' lysende karisma, og han svømmer momentant væk i en drømmetilstand:

> Yes! A cloud came from a depth of sky – around me, softly, warmly, and the cloud dissolved into the sky, and the sky into peace! (O' Neill 1988: p. 601)

Grundlæggende er Cæsars krav til Lazarus: "I want hope – for me, Tiberius Cæsar" (p. 610), og kejseren er stærkt interesseret i at finde ud af "[W]hat did he find beyond there?" (ibid). Den kyniske Cæsar, manden, der fejer enhver modstand til side, fremstammer nu på sine gamle dage en grådkvalt tale om sin dødsangst:

> And I do not wish to die! If I were sure of eternal sleep beyond there, deep rest and forgetfulness of all I have ever seen or heard or hated or loved on earth, I would gladly die! But surely, Lazarus, nothing is sure – peace the least sure of all – and I fear there is no rest beyond there, that one remembers there as here and cannot sleep, that the mind goes on eternally the same – a long insomnia of memories and regrets and the ghosts of dreams one has poisoned to death passing with white bodies spotted by the leprous fingers of one's lusts. (*bitterly*) I fear the long nights now in which I lie awake

> and listen to Death dancing round me in the darkness, prancing to the drum beat of my heart! (*He shudders*) And I am afraid, Lazarus – afraid that there is no sleep beyond there either! (O' Neill 1988: pp. 611-612)

Ligesom Caligula græd sine modige tårer ved Lazarus' bryst, kaldte ham "Teacher" og betroede sine inderste længsel efter frelse, ligeså bliver Cæsar umiddelbart "(*deeply moved*)" og "(*again moved and confused*)" (p. 613) og regrederer tilbage til minderne om sin svigefulde moder, sin kærlighedsløse blodige opvækst og sit siden da primale behov for at dræbe (p. 613), en lang og kulørt digression med stærkt melodramatiske træk – kort sagt en forsvarstale for sine synder. I sidste ende tager Cæsar sig sammen og udsteder Lazarus' dødsdom:

> And it is my command that you reveal the secret of your youth to me when I awake, or else – (*with malignant cruelty*) I will have to revenge the death of a hope on you – and a hope at my age demands terrible expiation on its slayer! Good night to you, Lazarus. And remember there shall be death while I am Cæsar. (O' Neill 1988: p. 615)

Igen husker vi, at Jesu skæbne hidtil har foregrebet Lazarus' ditto. Det guddommelige individ Lazarus med den hellige mission konfronteres altså med al den kødelighed, excess, had og kynisme, som Jesu kærlighedsbudskab og Lararus' latterditto prædiker imod. Denne modstand markerer tillige et skift hos Lazarus. Han er som udgangspunkt inkarnationen af ABSOLUT IDEALISME, men så forvandles hans guddommelige rejse til promoveringen af en ESKATOLOGISK IDEALISME – hvilket næste kapitel vil redegøre for.

DEN GUDDOMMELIGE MISSION: ESKATOLOGISK IDEALISME

Mødet med Caligula og Tiberius Cæsar, der begge er symboler på det dekadente, korrumperede liv ved det romerske hof og på et højere plan symboler på dennesidigheden, indtræder umiddelbart efter Jesu korsfæstelse og død. Dette er en tydelig markør af, at Lazarus nu bevidst opsøger sine modstandere. Hans

guddommelige mission tager nu form af en konfliktoptrappende bevægelse, der – uanset omkostningerne – skal føre ham tættere på den ypperste realisering af hans frelsende latter. Ligesom Jesus er bevidst om sin lidelsesfulde vej mod korset og døden, ligeledes ved Lazaus, at hans rejse er eskatologisk determineret med et formål højere end den fysiske død. Denne anticiperende determinisme kommer til udtryk på flere måder.

Først og fremmest i beskrivelsen af Lazarus og dernæst i de sproglige varsler og rumbeskrivelser, ligesom Lazarus' tro udsættes for den ultimative test, idet regibemærkningerne om hans følelsesmæssige reaktioner og handlinger skifter. Målet er stadig det samme, og Jesus-analogien er igen repræsenteret stærkt i understregningen af, at han er den store frelser. Der bruges ord som (*compassionately*) (p. 585), (*gently*) (p. 586, 592, 600, 612, 613, 614, 616), (*calmly*) (p. 589, 592, 617), (*soothing*) (p. 590), (*tenderly*) (p. 586, 590, 591) (*affectionate*) (p. 591, 593), (*protectlingly*) (p. 588), (*smiling*) (p. 599, 602, 617) og (*comfortingly*) (p. 614). Tillige udviser Lazarus uendeligt tålmod og empati over for både Caligula og den dødsensangste Tiberius Cæsar – gentagne gange besvarer Lazarus Cæsars hadefulde udbrud og rystende angst med et simpelt "Then Fear not, Tiberius" (p. 598), "I hear, Tiberius" (p. 613, 614), "I have heard your loneliness." (p. 615). Men parallelt med denne næstekærlige, tålmodige, empatiske side sniger der sig en resignerende stoicisme og træthed over menneskets troløshed ind, idet han samtidig beskrives som "(*smiling with sad comprehension*)" (p. 589), "(*smiling with ironical bitterness*)" (p. 602).

Lazarus' tvivl om mennesket stadig kan huske latterens frelse sættes på en ultimativ prøve i forholdet til hans elskede hustru Miriam. På hele Lazarus' guddommelige færd har hun rejst ved hans side og støttet ham. Men det er af afgørende betydning, at hun hele tiden har tvivlet (symboliseret i hendes evigt sorte kjole) – ikke på Lazarus, men på latteren som dødens sejrherre. Hun bemærker trist, men ikke desto mindre utvetydigt, at "I may not laugh either. My heart remains a little dead with Lazarus in Bethany. The miracle could not revive all his husband's life in my wife's heart." (p. 591). Desuden forstår hun ikke, at Lazarus ikke sørger over sin døde familie og sine døde tilhængere: They were like your children – and they have died. Must you not mourn for them? (...) They are gone from us. And their mothers weep" (p. 586). Efter ankomsten til Rom trygler hun flere gange Lazarus: "That is too far, Lazarus. Let us go home" (ibid.). Det er

også Miriam, der bliver den første markør, som eksplicit artikulerer et anticiperende vokabularium, en forudsigelse af Lazarus' skæbne. Hendes oplevelse af Rom er en studie i depravering, et sandt Sodoma, der på apokalyptisk vis skal bøde for dets synder:

> I wish we were home, Lazarus. This Roman world is full of evil. These skies threaten. These hearts are heavy with hatred. There is a taint of blood in the air that poisons the breath of the sea. These columns and arches and thick walls seem waiting to fall, to crush these rotten men and then to crumble over the bones that raised them until both are dust. It is a world deadly to your joy, Lazarus. Its pleasure is a gorging of dirt, its fulfilled desire a snoring in a sty in the mud among swine. Its will is so sick that it must kill in order to be aware of life at all. I wish we were home, Lazarus. I begin to feel horror gnawing at my breast. I begin to know the torture of the fear of death, Lazarus – not of my death but of yours – not the passing of your man's body but of the going away from me of your laughter which is to me as my son, my little boy! (O' Neill 1988: p. 590)

Fra og med Miriams dom over Rom højnes frekvensen af dystre, truende regi- og -rumbeskrivelser, hvor den gennemgående farve i de forskellige sale i Tiberius' palads er "crimson" og "dark-purple", dvs. blodlignende farvenuancer. Tilmed er paladset "flooded with the purplish-crimson glow" (p. 599), ligesom vejrbeskrivelserne overgår fra en simpel "dark night" til "the night is thick and oppressive. In the sky overhead lightning flashes and thunder rumbles and crashes" (p. 595). Lazarus bevæger sig dermed længere og længere ind i Roms mørke hjerte, men stadig med indædt determinisme. Skæbnens ironi vil, at det derfor også er Miriam, der bliver Lazarus' villige offerlam. Da Lazarus står foran den mægtige Tiberius Cæsar, byder hans elskerinde, den vulgært beskrevne Pompeia, Miriam en fersken. Velvidende at frugten er forgiftet, tager Miriam imod:

> MIRIAM - (*to Lazarus – requesting meekly but longingly*) May I accept, Lazarus? Is it time at last? My love has followed you over long roads of strangers and each league we came from home my heart has grown older. Now it is too old for you, a heart too weary for your loving laughter. Even your laughter has grown younger, Lazarus! Upward it springs like a lark from a field, and sings! Once I knew your laughter was my child, my son of Lazarus; but then it grew younger and I felt at last it had returned to my womb – and even younger and younger – until tonight, when I spoke to you of home, I felt new birth-pains as your laughter, grown too young for me, flew back to the unborn – a birth so like death! (*She sobs and wipes her eyes with her sleeve – then*

> *humbly, reaching out for the fruit*) May I accept it, Lazarus? You should have newborn laughing hearts to love you. My old ones labours with memories and its blood is sluggish with the past. Your home on the hills of space is too far away. My heart longs for the warmth of close walls of earth baked in the sun. Our home in Bethany, Lazarus, where you and my children lived and died. Our tomb near our home, Lazarus, in which my children wait for me. Is it time at last? (O' Neill 1988: p. 604)

For første gang ryster Lazarus så at sige på hånden, hvilket enkelt men effektfuldt markeres i regibemærkningen: "(*She raises the peach toward her mouth. Involuntarily one of Lazarus' hands half-reaches out as if to stop her.*) (ibid.)". Men inden Tiberius Cæsar, Caligula og Pompeias latter når at forstumme og triumfen synes total for Lazarus' modstandere, rejser Miriam sig op:

> MIRIAM – (*in a voice of unearthly sweetness*) Yes! There is only life! Lazarus, be not lonely! (*She laughs and sinks back and is still.*) (O' Neill 1988: p. 606)

Lazarus' højtskattede hustru overgiver sig i døden til latteren og "Eternal Life", som hendes ægtemand har prædiket.

På trods af de truende over- og undertoner hos Caligula og Tiberius Cæsar, trods Miriams tvivl og Lazarus' egen snert af resignation på sine medmenneskers vegne, er beskrivelserne af Lazarus' åndelige fremtoning ikke ændret stykket igennem. Hele tiden bliver han yngre, "he has grown more youthful" og han er "exalted and calm and beautiful", alt imens hans øjne "shine with an unearthly glory" (p. 580). I takt med at han bevæger sig længere og længere ind i det syndige, tarvelige rum i Rom, bliver han stadig yngre, stadig mere æterisk, stadig mere ren ånd – kulminerende med Miriams overrumplende momentane genopstandelse:

> (*His face is radiant with new faith and joy. He smiles with happiness (…) He begins to laugh, his laughter clear and ringing* –) (O' Neill 1988: p. 607)

Miriams død og genopstandelse er nok en triumf for Lazarus' latter, men samtidig indskriver O' Neill for første gang en afstandstagen til hovedpersonen, der pludselig synes selvtilfreds og solipsistisk i sin insisteren på latteren: "(- *the laughter of a conqueror arrogant with his happiness and the pride of a new triumph*

(…) his voice ringing more and more with a terrible unbearable power and beauty)" (p. 607). Lazarus' idealisme forvrænges til egoisme, hvilket ikke direkte udtrykkes af O' Neill, men i følgende næstsidste scene af stykket bærer han Miriams lig ud, alt imens han prædiker sin lovprisning af latteren, på bekostning af hustruen:

> Farewell! You are home! And now I will take your body home to earth! Space is too far away, you said! Home in the earth! There will be so much for you to do there! Home! Earth! (*his voice trembling a bit*) Farewell, body of Miriam. My grief is a lonely cry wailing in the home in my heart that you have left forever! (*then exultantly*) But what am I? Now your love has become Eternal Love! Now, since your life passed, I feel eternal Life made nobler by your selflessness! Love has grown purer! The laughter of God is more profoundly tender! (*He looks up in an ecstasy and descends the dais, carrying her.*) Yes, that is it! That is my Miriam! (*Laughing softly and tenderly, he walks around the dais and carries the body out through the doorway rear.*) (O' Neill 1988: p. 621)

Miriams død bliver derfor, ikke i Lazarus' egen optik, men i tilskuerens oplevelse, en art hybris, en slags hovmodets og overmodets fald. Iflg. O' Neill er Miriams offer umenneskeligt, ukærligt og unødvendigt set ud fra et både moralsk og etisk synspunkt. Tilsvarende og endnu mere alvorligt er Lazarus' reaktion over Miriams død en art blasfemi, idet han stiller sit behov for triumf og ret over gud og Jesus. Lazarus er vitterligt et guddommeligt individ med en hellig lattermission, men hans determinisme og overbevisning kammer over og forvanskes til samme blindhed, som ikke er bedre eller mere hellig end f.eks. Tiberius Cæsars. Dette besegler reelt Lazarus' skæbne, om end han hele tiden bevidst har bevæget sig frem mod det uigendrivelige dénouement i form af døden. Stykkets sidste scene viser Lazarus blive brændt levende af sine modstandere – en apokalyptisk kulmination:

> *Lazarus is now being burnt alive over a huge pile of faggots. The crackling of the flames is heard. Their billowing rise and fall is reflected on the masked faces of the multitude who sit on the banked tiers of marble behind and to the rear of the throne, with their chorus (…)* (O' Neill 1988: p. 621)

Med Lazarus' bogstaveligt talt flammende død foran bødlerne og modstanderne i centrum af Cæsars pompøse amfiteater fuldendes tanken om en velfortjent straf til Lazarus, der satte egne behov over andres og dermed – tragedien tro – straffes med døden. Det traditionelle didaktiske forløb ville være fuldendt med udryddelsen af de subversive kræfter og den følgende genoprettelse af kosmos. Desuden kunne man argumentere for, at Jesus ikke lod sit budskab om kærlighed og den åndelige genopstandelse transformere til solipsisme og egoisme: Jesus dør martyrens død, mens Lazarus dør tyrannens død – og deres budskaber kan i sidste ende ikke sidestilles. Jeg vil imidlertid hævde, at denne kategoriske modstilling forsimpler stykkets tematik, og at *Lazarus Laughed* kan læses som en meget amerikansk tragedie, hvis apokalyptiske struktur og motiv fremhæver den særlige amerikanske ideologi. Det følgende kapitel vil udfolde denne tanke.

DEN AMERIKANSKE MISSION: TRAGISK IDEALISME

Vi har fulgt Lazarus rejse fra hengivelsen til en absolut idealisme til overgivelsen til den eskatologiske idealisme, hvis uundgåelige endemål var den brændende død på bålet. *Lazarus Laughed* kan ikke læses som en enkel binær opposition mellem godt (= Jesus) og ondt (= Lazarus). For at fuldbyrde Lazarus' forestilling om latteren som adgangen til den store åndelighed, vil jeg anvende den tragiske konflikt som billede på dette.

Det tragiske i *Lazarus Laughed* består i, at Lazarus kort og godt har ret i O' Neills optik. Selv om Lazarus så at sige har misbrugt sin status og sin integritet og ladet sin latterprædiken kortvarigt korrumpere, har han grundlæggende ret i sin anråbelse af latteren og åndens genopstandelse. Da sidste scene indledes, står koret forudsigeligt og messer deres hån mod Lazarus:

> CHORUS - (*chanting mockingly*)
> Ha-ha-ha-ha!
> Burn and laugh!
> Laugh now, Lazarus!
> Ha-ha-ha-ha!
> (O' Neill 1988: p. 621)

Ligeledes håner Tiberius Cæsar først den jødiske charlatan: ”Who laughs now, Lazarus – thou or Cæsar?” (ibid.) og kalder ham med lige dele afsky og triumf”Coward”, ”Craven”, ”Knave”, ”Duper of fools” og ”Liar” (ibid.). Men selv Cæsar kan ikke fastholde sin kynisme og transformeres igen til en dødsensangst hersker, der længes efter vished om genopstandelsen. Med blikket og øjnene som metaforer for Lazarus’ sandhed stirrer Cæsar på Lazarus ”(*with awe*) “His flesh melts in the fire but his eyes shine with peace!” (p. 622) og ”(*then averting his eyes – guiltily*) He is looking at me” (ibid.). Cæsars krampagtige dødsangst vinder til sidst over hans dræberinstinkt:

> TIBERIUS – (*as if not hearing – to himself*) Why do I feel remorse? His laughter dies and is forgotten, and the hope it raised dies – (*with sudden excitement*) And yet – he must know something – and if he would – even now he could tell – (*suddenly rising to his feet he calls imploringly*) Lazarus! (O’ Neill 1988: p. 622)

Tilsvarende kan Pompeia ikke undgå Lazarus øjne, som hun føler sig draget af: ”How he looks at me! (*averting her eyes with a shudder*) Command them to put out his eyes, Cæsar! (…) Have them put out his eyes, Cæsar! They call to me!” (ibid). O’ Neill lader både magthaveren i form af Tiberius Cæsar og hans folkemængde i form af koret og mængderne generelt istemme en ultimativ bøn om frelse og vished før dødens komme. Som en menighed rækker de armene op mod himlen og søger efter svar hos deres ledestjerne, Lazarus:

> CHORUS – (*intoning as before*)
> Is there hope of love
> For us on earth?
> CROWD –
> Hope of love for us on earth!
> (…)
> CHORUS – Wherein lies happiness?
> CROWD: Wherein, happiness?
> TIBERIUS – Why are we born? To what end must we die?
> CHORUS – Why are we born to die?
> CROWD – Why are we born?
> (O’ Neill 1988: p. 623)

Lazarus får lov at tale: “(*His voice comes, recognizably the voice of Lazarus, yet with a strange, fresh, clear quality of boyhood, gaily mocking with life*) “Hail, Cæsar!” (p. 623), og han repeterer “Yes!” (…) O men, fear not life! You die, but there is no death for Man!” (p. 624). Lazarus er regrederet cyklisk tilbage plottet

igennem og er ved sin død blot en yngling.

Lazarus' bogstavelige død er didaktisk nødvendig, idet han har overtrådt grænsen og momentant forvandlet sig til en tyran, men O' Neill tager afstand fra Lazarus' handlinger til sidst, ikke hans budskab om latteren som lig en absolut hengivelse til gud og det åndelige og dermed en forsagelse af det kødelige – for hvis Lazarus tager fejl, vil stykket mere være et stykke forsimplet melodramatik forklædt som bibelsk lærebog. Lazarus konstaterer: "Men forget" (p. 626), og O' Neill lader nok sin protagonist brænde på bålet, men i symbolsk form dør Lazarus på den ildvogn, der skal sende ham til himmels, "(*Suddenly the flames waver, die down, then shoot up again*)" (p. 625), og fuldbyrde hans rejse mod "Life! Eternity! Stars and dust! God's Eternal Laughter!" (p. 625).

Som tidligere citeret rejser Lazarus mod himlen og vil genopstå som ren ånd, idet han "reenter the sun". Jeg argumenterer for, at Jesu skæbne spejler Lazarus' ditto. De dør begge den første og den anden død. Den første død sker på henh. korset og af sygdom og fattigdom i hjemmet i Bethany, hvor de begge bekræfter deres menneskelighed ved at dø en meget konkret fysisk, lidelsesfuld død. Ved deres anden død siger de tilsvarende begge farvel til både de vantro og deres disciple og føres op mod paradiset, hvorpå de rider ind i solen og videre op til deres trone. De kan omsider bekræfte deres apokalyptiske overgang til sand ånd, til deres guddommelighed. I Paulus' Brev til romerne finder vi den direkte artikulation af opdelingen mellem det materielle/ydre og det åndelige/indre, mellem kød og ånd, som både Jesus og Lazarus forholder sig til:

> Thi de, som lader sig lede af kødet, attrår det kødelige; Men de, som lader sig lede af Ånden, attrår det åndelige. Thi kødets attrå er døden, men Åndens attrå er liv og fred. Kødets attrå er jo fjendskab imod Gud, thi det bøjer sig ikke under Guds lov, og det kan heller ikke gøre det; de, som er i kødet, kan derfor ikke tækkes Gud.
>
> I derimod er ikke i kødet, men i Ånden, om ellers Guds Ånd bor i jer. Men om nogen ikke har Kristi Ånd, så hører han ikke ham til. Men er Kristus i jer, da er vel legemet dødt pga. af synden, men ånden, der opvakte Jesus fra de døde, bor i jer, da skal han, som opvakte Kristus Jesus fra de døde, også levendegøre jeres dødelige legemer ved sin Ånd, som bor i jer. (Bibelen: Paulus' Brev til romerne: 8, 1-8)

Jesus og Lazarus er paralleller, i og med at de uden omsvøb møder deres egen død, og her er det uomgængeligt at inddrage Friedrich Nietzsche. Forsknings-traditionen har grundigt behandlet O' Neills forhold til den tyske filosof, hvis værk *Zarathrusta* iflg. O' Neill selv har været stærkt indflydelsesrigt[36]. Inspirationen fra Nietzsche har hidtil understøttet forståelsen af O' Neill som en dedikeret europæisk orienteret dramatiker med en ensidig pessimistisk vision for sit land. Men jeg vil i det følgende argumentere for, at Nietzsches filosofi og kritik af kristendommen i sidste ende er præmissen for O' Neills stærkt amerikanske diskurs om fastholdelsen af et nyt Jerusalem for Amerikas særligt udvalgte folk.

Umiddelbart kan Lazarus-figuren siges at være selve inkarnationen af Nietzsches dialektiske idé om det apollinske og det dionysiske, fremført i *Die Geburt der Tragöide*, som jeg kortlagde i afsnittet om tragedie og det tragiske fra Aristoteles til Nietzsche. Den græske gud for plastisk kunst, Apollo, og den græske gud for musik, Dionysos, er i deres natur antagonistiske poler. Men i den attiske græske tragedie forenes de to poler, i og med at det apollinske former det dionysiske. Kort sagt er disse to kræfters forening en forening af konflikten mellem form og udtryk, det individuelle og det universelle, det bevidste og det ubevidste, det civiliserede og det primitive – en æstetisk kobling af eksistensens modsætninger.

Som vi har set, er Lazarus klædt i lysende hvide og rene gevandter med en fremtoning som en stor, græsk marmorstatue, hvis mægtige og autoritetsfulde udstråling – oftest set i frøperspektiv af hans tilhængere og modstandere. Tillige har han en glorie over hovedet, og hans indre lys strømmer alle i møde, hvilket accentuerer analogien til Lazarus som en guddommelig instans. Men samtidig med dette beskrives han ansigt som solbrunt: "ruddy and brown, the color of rich earth upturned by the earth". Som en anden Dionysos prædiker han latteren, den totale hengivelse til den primitive og stærkt emotionelle forløsning af latteren som en frigørende og ekstasefremkaldende drømmetilstand. Denne latterprædiken kan tillige læses som en henvisning til Nietzsches værk *Also sprach Zarathustra* fra 1883, hvori Zarathustra belærer mennesket om, at det skal le. Tanken om overmennesket er O' Neills analog til det guddommelige amerikanske individ i form af Lazarus:

[36] Se Chabrowe, Ronald: 1976.

> *Ich lehre euch den Übermenschen.* Der Mensch ist Etwas, das überwunden werden soll. Was habt ihr gethan, ihn zu überwinden?
>
> Was ist der Affe für den Menschen? Ein Gelächter oder eine schmerzliche Scham. Und eben das soll der Mensch für den Übermenschen sein: ein Gelächter oder eine schmerzliche Scham.
>
> Ihr habt den Weg vom Wurme zum Menschen gemacht, und Vieles ist in euch noch Wurm. Einst wart ihr Affen, und auch jetzt ist der Mensch mehr Affe, als irgend ein Affe.
>
> Wer aber der Weiseste von euch ist, der ist auch nur ein Zwiespalt und Zwitter von Pflanze und von Gespenst. Aber heisse ich euch zu Gespenstern oder Pflanzen werden?
> Seht, ich lehre euch den Übermenschen!
>
> Der Übermensch ist der Sinn der Erde. Euer Wille sage: der Übermensch *sei* der Sinn der Erde!
> Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Thier und Übermensch, - ein Seil über einem Abgrunde.
>
> Ein gefährliches Hinüber, ein gefährliches Auf-dem-Wege, ein gefährliches Zurückblicken, ein gefährliches Schaudern und Stehenbleiben. (Nietzsche 1883: "Zarathustras Vorrede", 3 und 4)

Nietzsches udnævnelse af "overmennesket" og O' Neills fremstilling af Lazarus som en ny (latter)gud kan i første omgang forstås som O' Neills markering af, at der er sket et afgørende skift i den amerikanske religion; at man i takt og lighed med resten af det moderniserede, industrialiserede samfund ikke længere har behov for en absolut meningsgiver i form af gud – at man så at sige guddommeliggør mennesket selv i en rituel overgang og undergang:

> Was gross ist am Menschen, das ist, dass er eine Brücke und kein Zweck ist: was geliebt werden kann am Menschen, das ist, dass er ein *Übergang* und ein *Untergang* ist. (Nietzsche 1883: "Zarathustras Vorrede", 4)

Man kan derfor også tro, at *Lazarus Laughed* er ren ironi, at O' Neill gennem sin frelserskikkelse Lazarus og ved hjælp af Nietzsches filosofiske terminologi gør grin med de sagesløse kristne amerikaneres tro på Jesu liv, død og genopstandelse kamufleret som Lazarus' storhed og fald.

Men dette mener jeg ikke er sagen. At Jesus og Lazarus kan læses som modstykker, vil jeg hævde, er grundet det teologiske og filosofiske efterspil, der udviklede sig i kristendommen og den filosofiske kritik af denne. Med Nietzsches idé om viljen som altafgørende, kan man sige, at Jesus og Lazarus i kraft af deres

vilje er værdige til frelsen og genopstandelsen i den paradisiske nye verden – også i *Also sprach Zarathustra* finder O' Neill tanken om den evige genkomst.

Det tragiske hos O' Neill udmønter sig, som tidligere nævnt, via en stadfæstelse af, at Lazarus har ret. Latent og ganske bestemmende for denne tragik er, at der implicit i hans dedikation til latteren ligger begrebet hybris; at hans prædiken forvandler sig til solipsisme og egoisme, en hybris, Lazarus også begår. Men hos O' Neill er denne grænseovertrædelse en nødvendig konsekvens for, at Lazarus kan gå i døden og dermed indfri sin vision om at "reenter the sun" på en ildvogn og bestige sin himmelske trone.

Hos grækerne var hybris den konkrete handling, der skilte fårene fra bukkene, de gode fra de onde og lod retfærdigheden ske fyldest til sidst. Altså er den græske hybris et entydigt onde: en forhindring, som på subversiv vis truer samfundets normer, værdier, moral og etik. Dette er ikke tilfældet hos O' Neill, hvilket understøttes af hans bemærkninger i essayet "Damn the Optimists", hvor han går imod kritikken af hans dramatik som ren pessimisme:

> To me, the tragic alone has that significant beauty which is truth. It is the meaning of life – and the hope. The noblest is eternally the most tragic. The people who succeed and do not push on to a greater failure are the spiritual middle classes. (...) Only through the unattainable does man achieve a hope worth living and dying for – and so attain himself. He with the spiritual hopelessness, is nearest to the stars and the rainbow's foot. (O' Neill i Cargill 1961)

I et bredere perspektiv kan dette tragiske behov for hybris ses både som O' Neills hengivelse til den amerikanske tro på egen guddommelighed og den amerikanske nations hellige rejse mod det nye paradis og som en klinisk dissekering af den amerikanske "sjæls" tragiske anatomi og potentiale. For at amerikanerne kan opfylde deres prædestinerede skæbne, må man leve med igen og igen begå hybris ved at guddommeliggøre sig selv. Hos Zarathustra lyder det, at mennesket – ligesom Lazarus – tager sin latterkrone på:

> Diese Krone des Lachenden, diese Rosenkranz-Krone: ich selber setzte mir diese Krone auf, ich selber sprach heilig mein Gelächter. Keinen Anderen fand ich heute stark genug dazu.

> Zarathustra der Tänzer, Zarathustra der Leichte, der mit den Flügeln winkt, ein Flugbereiter, allen Vögeln zuwinkend, bereit und fertig, ein Selig-Leichtfertiger: -
> Zarathustra der Wahrsager, Zarathustra der Wahrlacher, kein Ungeduldiger, kein Unbedingter, Einer, der Sprünge und Seitensprünge liebt; ich selber setzte mir diese Krone auf!
>
> (...)Diese Krone des Lachenden, diese Rosenkranz-Krone: euch, meinen Brüdern, werfe ich diese Krone zu! Das Lachen sprach ich heilig; ihr höheren Menschen, *lernt* mir - lachen! (Nietzsche 1883: "Vom höheren Menschen", 18 og 20)

Men denne blasfemi, denne hybris er præmissen for, at det amerikanske folk hele tiden kan bevæge sig apokalyptisk hen mod den lovede dommens dag, Nietzsches "Untergang", og derefter indtræde i det genrejste Jerusalems herlighed. Amerika er sin egen determinismes subjekt og objekt; vi frelses qua os selv. Zarathustra taler gentagne gange om den monumentale undergang, det store intet og det eviges genkomst:

> (...) dass alle Dinge ewig wiederkehren und wir selber mit, und dass wir schon ewige Male dagewesen sind, und alle Dinge mit uns.
>
> Du lehrst, dass es ein grosses Jahr des Werdens giebt, ein Ungeheuer von grossem Jahre: das muss sich, einer Sanduhr gleich, immer wieder von Neuem umdrehn, damit es von Neuem ablaufe und auslaufe: -
> - so dass alle diese Jahre sich selber gleich sind, im Grössten und auch im Kleinsten, - so dass wir selber in jedem grossen Jahre uns selber gleich sind, im Grössten und auch im Kleinsten.
>
> Und wenn du jetzt sterben wolltest, oh Zarathustra: siehe, wir wissen auch, wie du da zu dir sprechen würdest: - aber deine Thiere bitten dich, dass du noch nicht sterbest!
>
> Du würdest sprechen und ohne Zittern, vielmehr aufathmend vor Seligkeit: denn eine grosse Schwere und Schwüle wäre von dir genommen, du Geduldigster! -
> ``Nun sterbe und schwinde ich, würdest du sprechen, und im Nu bin ich ein Nichts. Die Seelen sind so sterblich wie die Leiber.
>
> Aber der Knoten von Ursachen kehrt wieder, in den ich verschlungen bin, - der wird mich wieder schaffen! Ich selber gehöre zu den Ursachen der ewigen Wiederkunft.
>
> Ich komme wieder, mit dieser Sonne, mit dieser Erde, mit diesem Adler, mit dieser Schlange - *nicht* zu einem neuen Leben oder besseren Leben oder ähnlichen Leben:
>
> ich komme ewig wieder zu diesem gleichen und selbigen Leben, im Grössten und auch im Kleinsten, dass ich wieder aller Dinge ewige Wiederkunft lehre, - dass ich wieder das Wort spreche vom grossen Erden - und

Menschen-Mittage, dass - ich wieder den Menschen den Übermenschen künde.
(Nietzsche 1883: ”Der Genesende”, 2)

Ovenstående citats brug af apokalyptisk ladede ord er påfaldende: “ewig wiederkehren”, ”nun sterbe und schwinde ich”, ”vom Neuem umdrehen”, ”ich komme wieder, mit dieser Sonne, mit dieser Erde”, ” og ”im Nu bin ich nichts”. O’ Neill anvender Nietzsche i et forsvar for den amerikanske missions hellige, men også grænseoverskridende konsekvenser. Hvad O’ Neill gennem Lazarus reelt kritiserer, er de ”utro”, de vantro og tvivlerne. Igen bevæbnet med Nietzsche er O’ Neill i *Lazarus Laughed* ubarmhjertig over for dem, der ikke har viljen til at dø; til at ofre sig i latteren og endelig genopstå. Her ligger Nietzsches hovedkritik af kristendommen som en støt understrøm under O’ Neills poetik, nemlig slavemoralen. Jesu disciple og Lazarus’ tilhængere, der ikke har viljen til at ville dø, de har en kristen slavemoral – en underdanighed og ydmyghed, der svarer til Lazarus’ konstatering af, at ”Men forget”. Nietzsche gør nar af Jesu disciple, der bare gik og ventede på frelseren og paradis i kapitlerne ”Von den Mitleidigen”, ”Von den Priestern” og ”Von den Tugendhaftern”: ”Böse Feinde sind sie: Nichts ist rachsüchtiger als ihre Demuth. Und leicht besudelt sich Der, welcher sie angreift” (Nietzsche 1883: ”Von den Priestern”). I O’ Neills udgave er de, der glemmer lig de, der er inaktive/ikke-handlende/passive, og som ikke tager handlende del i den amerikanske determinerede bevægelse mod det nye paradis. At genopstå og at blive frelst er altså i amerikansk henseende en aktiv handling; noget man på meritokratisk vis arbejder sig støt hen imod, trods den af O’ Neill definerede ”sickness of today” (Bogard 1988: p. 476), som det er enhver amerikaners pligt og ansvar at trodse og overvinde i forsøget på at opfylde sin amerikanske skæbnes ”impelling, inscrutable forces” (ibid.: p. 341). I min næste analyse er et af O' Neills mest kendte og opførte stykker i centrum for min apokalyptiske tragdieanalyse, nemlig *Mourning Becomes Electra.*

V. LITTERÆRE ANALYSER: DEN APOKALYPTISKE TRAGIKS KULMINATION: EUGENE O' NEILL: *MOURNING BECOMES ELECTRA* (1931)

O 'NEILL OG FORSKNINGSTRADITIONEN

Hvor jeg kun undersøger én tragedie af de tre andre dramatikere, er min Eugene O' Neill-analyse todelt. Dette begrunder jeg med både kvalitative og kvantitative overvejelser: Kvantitativt lykkedes det sjældent de ældre og dermed første generationer af dramatikere at skrive eller få opført mere end et stykke. Så udvalget og værklisterne er af stærk reduceret karakter. Kvalitativt må man erkende, at Eugene O' Neill er og bliver den mest signifikante dramatiker i amerikansk historie, ligesom det æstetiske niveau i hans produktion er imponerende højt i forhold til kriterier som originalitet og progressivitet. Litteraturhistorisk set er han sværvægteren, og de hidtidige kanoniserede receptioner af hans dramatik er alle enige om, at han repræsenterer et essentielt nybrud og for første gang markerer den "amerikanske stemme" i forsøget på at etablere en substantiel amerikansk teatertradition i forhold til den europæiske storebroders så berømmede kanon.

Jeg vil tilføje en ny og modificeret tolkning af O' Neills værker, idet jeg mere specifikt går ind og analyserer og definerer, hvad teaterhistorikerne betegner som "new" i O' Neills opus. Alt for ofte reduceres forståelsen af O' Neill til betegnelser som "modernism", "Freudian" og "a new voice", men der mangler en mere konkret og detaljeret opfattelse af, hvad det præcist er, der gør hans stykker til nybrud. Jeg tilbyder en samlet modus, en formaliseret form og tematik, der findes både i hans tidlige, litteraturhistorisk set marginaliserede, *Lazarus Laughed* og i hans måske mest kendte og tilgængelige gendigtning af Aischylos' græske trilogi *Orestien*, den berømmede *Mourning Becomes Electra*.

Forskningstraditionen bag *Mourning Becomes Electra* er i kraft af stykkets mere bredere appel og succes væsentligt større end den esoteriske og sværere tilgængelige *Lazarus Laughed*. Først og fremmest er en stor del fokuseret på, hvorledes O' Neills amerikanske trilogi adskiller sig fra den græske original, både filologisk og tematisk – altså nærstudier af forskellen mellem original og gendigtning. Dette gælder f.eks. *Forging a Language* (1979) af Jean Cothia, der er en glimrende studie i græsk tragedie versus amerikansk dramatik. Læg mærke til

at Cothia ikke betegner O' Neill som tragediedigter. Jeg vil også nævne Miriam M. Chiricos artikel fra 2000 i *The Eugene O' Neill Review*, som er en detaljeret optælling af trilogiens brug af begrebet "Fate" og hvad det græske skæbnebegreb betyder i O' Neills drama. Chiricos fortolkning er overbevisende, men heller ikke hun skelner formelt eller indholdsmæssigt mellem den græske tragedieform og tragik og den amerikanske ditto. Endelig bør Chester Clayton Longs *The Role of Nemesis in the Structure of Selected Plays by Eugene O' Neill* (1968) tages I betragtning. Men min anke er som med de andre værker, at der ikke differentieres mellem den græske æstetik og den amerikanske æstetik.

Ser vi på en bredere diskussion af forholdet mellem græsk tragedie og en mere uklart defineret amerikansk tragedie er Doris V. Falks *Eugene O' Neill and The Tragic Tension* fra 1958 en grundig og perspektivrig tekst, hvis man foretrækker sammensmeltningen af O' Neills biografi med værket. Dette gælder også førnævnte Stephen Blacks *Eugene O' Neill: Beyond Mourning and Tragedy* (1999), der gennemgår begreberne "sorg" i en psykoanalytisk optik og overfører termen på såvel O' Neills eget liv som dramatikerens værker.

Udover den komparative analyse mellem original og gendigtning er der store dele af O' Neill-forskere, der beskæftiger sig med *Mourning Becomes Electra* som en modernistisk vision; trilogien er en bearbejdning af og kommentar til den rasende udvikling som det amerikanske samfund og kultur befandt sig i i 1930'erne oven på børskrakket. Denne gruppe af forskere indlæser moderne tematikker som isolation, ensomhed og fremmedgørelse, hvilket *The Theme of Loneliness in Modern American Drama* fra 1960 af Winifred L. Dusenbury er fremmeste repræsentant for. Dusenburys O' Neill-undersøgelse er en glimrende analyse, der breder perspektivet ud til samtidens idéhistoriske, kulturelle og filosofiske overvejelser af den såkaldte modernisme. Günther Ahrends har udgivet den spændende *Traumwelt und Wirklichkeit in Spätwerk Eugene O' Neill* i 1978, som den kanaliserer sine freudianske termer ind i en diskussion af O' Neills modernisme.

Jeg søger dog at lægge nyt til forståelsen af O' Neills tragedietrilogi. Min analyse vil vise, at O' Neill formelt opererer med en streng apokalyptisk-æstetisk struktur og strategi, der adskiller sig fra den græske originals form og tematik af det tragiske. Anvendelsen af den apokalyptiske dialektiks indgroede dobbelthed af

destruktion og rekonstruktion umuliggør, at tragedien læses som en udelukkende pessimistisk-fatalistisk dom over det moderne Amerika. Som vi så tidlige anslag til hos Robert Rogers og George Aiken, og som vi vil se forfinet og elaboreret hos Tony Kushner, folder den særlige amerikanske tragedie og tragik sig - trods det dystre indhold – ud som en håbefuld profetisk vision for et nyt og bedre Jerusalem. Gennem de to hovedpersoner, søskendeparret Orin og Lavinia Mannon, fortolker og hengiver O' Neill sig til en henholdsvis forfejlet blasfemisk Jesus-figur i form af Orins både incestuøse og pieta-hentydende forhold til moderen Christine og en smertende, men visionær Jesus-skikkelse, der gennem alskens lidelse og ofringer bærer ansvaret og frelsen på sine tynde skuldre og vandrer ind i et nok alternativt, men dog uomtvisteligt paradis.[37]

DEGENERATIONENS KARTOGRAFI:

FAMILIENS SYNDER SOM APOKALYPTISKE MARKØRER

Nærværende afsnit vil afdække hvorledes Eugene O' Neills fortolkning af Aischylos' trilogi er en stærkt determineret apokalyptisk tragedie med et irreversibelt plot, der er struktureret omkring diverse anticipatoriske varsler og markører, der foregriber tragediens monumentale kulmination(er). Centralt står pointen om, at trilogiens anticipatoriske elementer alle er centreret omkring sprængningen af det patriarkalsk-vertikale sikkerhedsfundament både individuelt i familien Mannon og kollektivt i nationen Amerika som det bredere nationale perspektiv.

Det første varsel ser vi allerede i læsningen af de tre undertitler til trilogiens tre dele, da vi aner et apokalyptisk scenario: "Homecoming", "The Hunted" og "The Haunted". Handlingen udspiller sig rummæssigt "on the outskirts of one of the smaller New England Seaport towns" (O' Neill: 1988, p. 890) og tidsmæssigt "in either spring or summer of 1865-1866" (ibid.). Vi befinder os dermed lige efter den amerikanske borgerkrig, der ofte anses som det amerikanske fald fra paradis, den amerikanske uskylds endeligt. O' Neill lægger derfor ud med en national

[37] Det skal bemærkes, at hvor *Mourning becomes Electra* udkom i 1931, så henviser jeg fortløbende til

post-apokalyptisk ramme, der stadig er martret af den lange krig mellem brødre, mellem nord og syd, der i O' Neills optik ikke har resulteret i et gloriøst og forløsende Jerusalem, men i stedet mere er en individuel og kollektiv tragedie for den amerikanske nation. Det traditionelt positivt alluderende "Homecoming" er ironisk og spejles af, at familien Mannons overhoved Ezra ikke som ventet vender hjem til en lykkelig genforening med sin familie, men i stedet til en splittet, martret og hadsk familie. Denne punktering af læseren og tilskuerens forventningshorisont artikulerer O' Neill ved at lade to kanonskud varsle både Ezras hjemkomst og Christine og Adam Brants bedrageriske ed – kanonen som militærets og dødens våbensymbol: "(*The boom of a cannon sounds from the fort that guards the harbor*" (p. 926). I stedet udvikler plottet sig til det værre i løbet af anden del, "The Hunted", hvor familien indbyrdes jager hinanden, og endelig i den tredje og sidste del, "The Haunted", er familien Mannon udslettet og har negeret sig selv i intern destruktion. Familien konnoterer krig i stedet for fred.

Ser vi nærmere på flere af de anticipatoriske markører, som O' Neill anvender, finder vi den gruppe af beboere i byen, som trilogien igennem – og med en blanding af gemen sladder og faktuel viden om familien - fungerer som et til tider komisk, men også nyfigent græsk kor, der strengt subjektivt tolker og objektivt informerer læseren og publikum om familiens baggrund og synder. Hvor koret i den græske tragedie har en episk, tilbageskuende funktion, der fortolker, forklarer og foregriber en konkret dramatisk proces' progression, så har koret hos O' Neill en primært regressiv funktion, hvor de kortlægger og forklarer familiens historie.

"Homecoming" starter med introduktionen af familiens gartner Seth Beckwith, tømmeren Amos Ames og dennes hustru Louisa samt hustruens kusine Minnie. Alle associeres med ordene "*the type of garrolous gossip monger who is at the same time devoid of evil intent*" (p. 894). Alle er "*types of townfolks rather than inidividuals, a chorus representing the town come to look and listen and spy on the rich and exclusive Mannons*" (ibid.).

"The Hunted" begynder tilsvarende med en gruppe nysgerrige beboere fra byen, der igen fremlægger en pudsig blanding af sladder og generel viden om familien. Hvor første dels kor tilhører arbejderklassen, består koret nu af "the

Eugene O' Neill: *Complete Plays: 1921-1931*. Library of America, 1988 når intet andet er anført.

Bordens", "the Hills" og doktor Joseph Black – de tilhører middelklassen, der lidet kærligt beskrives som "*stout and unctuous, snobbish and ingratiating*", "*self-important*" og med "*stubborn opinionated expression*" (p. 951). At begge kor tillægges mindre behagelige karaktertræk sikrer, at læseren trods de negative historier om familien Mannon og dens destruktive handlinger stadig føler empati med de forpinte familiemedlemmer. Koret udtrykker tragedien igennem den særlige blanding af nyfigen interesse og hyklerisk moralisme, som familien Mannon indkapsles af. Selv om de priser Abe Mannon som "A Great man", der er "able", "private and quiet" og som en, der "[gets] things done" (p. 953), dukker den uvidende moralisme op i deres konstatering af, at "pride goeth before a fall and that some day God would humble them in their sinful pride" (ibid.).

At O' Neill lader tredje og sidste del, "The Haunted", indlede med deciderede fulderikker - Ames, Small, Silva og Mackel - understøtter læseren og publikums indlevelse i karaktererne ikke kun som syndere men også som ofre for led sladder. Fuldskab som ekstase og psykose ophæver enhver normalitet og grænserne for, hvad der er godt og ondt, sandt eller falskt. Dette skal ses parallelt med familien Mannons synder, der ligeledes negerer og ophæver enhver forventning og opfattelse af, hvad en familie bør og skal og derfor er endt i kaos og destruktion.

Den positive version af den amerikanske drøm og den amerikanske helt sættes i stærk kontrast til O' Neills udforskning af modsætningen mellem ideal og virkelighed; mellem hvad familien Mannon gerne vil være og hvad de vitterligt og reelt er. I "Homecoming" fremhæves først den positive og misundelsesværdige side af familien Mannon, idet Minnie begejstret udbryder "My sakes! What a purty house!" og "They must be rich!" (p. 895), og Seth stolt påpeger husets eksklusivitet "Taint everyon can git to see the Mannon place close to. They're strict about trespassing" (ibid.). Publikum og læseren oplyses ydermere om, at familiepatriarken Ezra Mannon "made a pile, and before him, his father, Abe Mannon, he inherited some and made a pile more in shippin" (ibid.). Men idealet nedbrydes fra tragediens start af dystre varslinger og beskrivelser af familien, der anticiperer tragediens udfoldelse. Familien beskrives tidligt som "queer" (p. 896), og ligeledes hviskes det, at "they don't want folks to guess their secrets" (p. 897), da "The Mannons got skeletons in their closets same as others! Worse ones" (ibid.). Disse hemmeligheder synes alle bundet til familiens "mansion", der nok er

bygget på ”extensive grounds” og i stil med ”the Greek temple type”, men som samtidig udstråler alt andet end fred og harmoni. Det græske tempel er synenergien af æstetisk perfektion, men også en lidt kold æstetik, der i sin stræben efter det fuldendte værk og dets placering i rum samtidig mister allusionen om liv, impulsivitet og glæde - dvs. huset er en form for dialektisk arkitektonisk emblem, der både konnoterer fuldendthed og død, perfektion og stasis. Christine betegner huset som ”our tomb” (p. 903), ”a temple of death” (p. 938) og ”a sepulchre” (ibid.) fyldt med ”puritan-grey ugliness” (ibid.) og ”hatred” (p. 904). Drukkenbolten Small bander “This durned place!” (p. 1012); “this house bein’ haunted”; ”there’s been evil in that house since it was first built in hate – and it’s kept growin’ there ever since, as what’s happened there has proved” (p. 1013), og den uskyldsrene nabodatter Hazel har altid haft bange anelser: “There is something queer about this house. I’ve always felt it, even before the General’s death and her suicide” (p. 1013). At familielandstedet konnoterer død og ødelæggelse suppleres af beskrivelserne af huset hele trilogien igennem. I regibeskrivelserne til første akt af ”Homecoming” lyder det:

> *It is before sunset and the soft light of the declining sun shines directly on the front of the house, shimmering in a luminous mist on the white portico and the gray stone wall behind, intensifying the whiteness of the columns (...).* (O’ Neill 1988: p. 893)

En noget tvetydig beskrivelse, idet huset mere minder om et mausoleum end et hjem fyldt med glæde og liv. Som den foruroligende determinerede handling skrider frem, ændres solens ellers livgivende, regenererende stråler ”*to crimson, which darkens to sombreness at the end*” (p. 914), ligesom den kølige halvmånes skin giver huset ”*an unreal, detatched, eerie quality*” (p. 929). I ”The Haunted” mener man, at familiens hjem er hjemsøgt af spøgelser, og da de fire fulderikker dumdristigt forsøger at bryde ind i huset, løber de skrækslagne ud med Small i spidsen: “God a’ Mighty, I heard them coming after me, and I run in the room opposite, an’ I seed Ezra’s ghost dressed like a judge coming through the wall” (p. 1011). Efter mordet på Ezra er vinduesskodderne ”*all closed*” i både anden (p. 951) og tredje del (p.1007) - gravkammeret er forseglet, så intet liv kan trænge ind eller komme ud, og rummene inde i huset er i hele sidste del ”*full of shadows*” (p. 1016) og fremtræder med ”*dead appearance*” (ibid.).

Slutteligt vil jeg fokusere på to karakterer. Igennem disse to elaborerer Eugene O' Neill ydermere sin foregribelsesteknik ved at udforske modsætningsparret Ezra Mannon og Adam Brant. De er kontraster aldersmæssigt og udseendemæssigt. Desuden er Ezra på toppen af stigen både socialt, demografisk og geografisk, idet han er overhoved for den rige familien Mannon og har til huse i den dyre, eksklusive ende af byen, hvorimod Adam Brant har levet et liv i fattigdom og som udstødt. Ezra er en insider, Adam er en outsider.

Ezra Mannon entrer stykket i Akt III, og med autoritet og tyngde fremsiger han sin første replik:

> *(…) erect and stiff (…) He is a tall, spare, big-boned man of fifty, dressed in the uniform of a brigade-general. (…) His movements are exact and wooden and he has a mannerism of standing and sitting stiff, posed attitudes that suggest the statues of military heroes. When he speaks, his deep voice has a hollow repressed duality, as if he were continually withholding emotion from it. His air is brusque and authoritative.* (…) (Mannon – *(stepping forward into the moonlight)* It's I. (O' Neill 1988: p. 931)

Ezra har hele sit liv kæmpet hårdt for at videreføre slægtens placering i toppen af hierarkiet, og han har fra starten skilt sig ud som en ener, som en vinder, hvilket Seth stolt belærer sine venner om:

> The best fighter in the hull of Grant's army! (…) He's able, Ezra is! Folks think he's cold-blooded and uppish, 'cause he's never got much to say to them. (…) Oh, he's been a soldier afore this war. His paw made him go to West P'nt. He went to the Mexican War and came out a major. Abe died that same year and Ezra give up the army and took holt of the shippin' business here. But he didn't stop there. He learned law on the side and got made a judge. Went in fur politics and got 'lected mayor. He was mayor when this war broke out but he resigned at once and joined the army again. And now he riz to be General. (O' Neill 1988: p. 895)

Ved første øjekast inkarnerer Ezra altså den amerikanske drøm om at komme fra ingenting og gennem hårdt arbejde og slid at kunne slutte på toppen. O' Neill lader Seth udtrykke den amerikanske sjæl med ordet "able" som værende "the Mannon's way. They've been top dog around here for near on two hundred years" (p. 895). Ezra er "an all-American hero" (p. 953), og hans fortid, nutid og fremtid er en karaktermarkør, der varsler plottes udvikling. Dette accentueres i første dels sidste akt, hvor Christine dræber Ezra. Familiens overhoved er fremstillet

med nuancer og er emotionelt empatisk og tillidsvækkende for tilskueren – en karaktertegning, der højner intensiteten og medfølelsen med Ezra, der trods sin potente, maskuline fremtræden og sit rygte som hård og kynisk nu - i såvel regibemærkningerne som i sin diskurs - fremstår sårbar og tilgængelig med sin bøn til hustruen:

> Wait! (*then with a note of pleading in his voice*) Don't go. I don't won't to be alone. (*She sits again in the same position as before. He goes on humbly.*) I didn't mean to say those things. I guess there's bitterness inside me – my own cussedness, maybe – and sometimes it gets out before I can stop it." (O' Neill 1988: p. 943)

Ezra foregriber sin egen død med ordene "I feel strange, Christine (…) it's something uneasy troubling my mind – as if something in me was listening, watching, waiting for something to happen" (p. 943). Med den sidste udveksling mellem Christine og Ezra eskalerer tragedien til rent melodrama, der er katalysator for tragediens stramt komponerede og deterministisk-irreversible plot:

> MANNON – (*with a harsh laugh*) And I had hoped my homecoming would mark a new beginning – new love between us! I told you my secret feelings. I tore my insides out for you – thinking you'd understand! By God, I am an old fool!
> CHRISTINE – (*her voice grown strident*) Did you think you could make me weak – make me forget all the years? Oh no, Ezra, that's too late! (O' Neill 1988: p. 945)

Med mordet på Ezra signalerer O' Neill dermed også destruktionen af alle stabile hierarkier. Hidtil har familien været stabiliseret med placeringen af først Abe og sidenhen Ezra på toppen af den vertikale stige; patriarken sidder øverst og styrer familien med hård hånd. Faderen har symboliseret magt, rigdom og været det urokkelige meningsgivende centrum. Mordet er en perversion, en forvrængning af al normalitet, værdier og normer og en grænseoverskridende handling, der forskyder, transformerer og atomiserer familien som institution. Ezras skæbne er derfor en udløser og markant anticipation af tragediens forløb. Lavinias sidste ord i slutningen af "Homecoming" signalerer konkluderende det abrupte og ekstremt signifikante tab af mening familiemæssigt, socialt og religiøst-eksistentielt med den desperate bøn og hidkaldelse af en gudslignende faktor: "Father! Don't leave me alone! Come back to me! Tell me what to do!" (p. 947).

Som før nævnt fungerer Adam Brant som trilogiens modstykke til Ezra Mannon. Denne yngling er tragediens ubestemte faktor, idet han langt hen ad vejen er et mysterium, og tilsvarende den, der katalyserer og anticiperer familien Mannons skæbne. Brant er i udgangspunktet uden for familien Mannon; et eksternt element, der i de første akter er mentalt, men ikke fysisk tilstede, og hans sande identitet er tragediens suspense og et ildevarslende tegn, hvilket Lavinia og Seths første samtale vidner om:

> Seth – (*nods comprehendlingly*) All right, Vinnie. Just as you say. (*He pauses – then after hesitating frownlingly for a moment for a moment, blurts out*) There's somethin' been on my mind lately I want to warn you about. It's got to do with what's worryin' you – that is if there's anythin' in it.
> Lavinia – (*stiffly*) There's nothing worrying me. (*then sharply*) Warn me? About what?
> Seth – Mebbe it's nothin' – and then again mebbe I'm right, and if I'm right, then you'd ought t' be warned. It's to do with that Captain Brant.
> Lavinia – (*starts again but keeps her tone cold and collected*) What about him?
> Seth – Somethin' I calc'late no one'd notice 'specially 'ceptin me, because – (*then hastily as he sees someone coming up the drive*) Here's Peter and Hazel comin'. I'll tell you later, Vinnie.
> Lavinia – I'll be sitting here. You come back afterwards.
> (O' Neill 1988: p. 899)

Kaptajn Brant er associeret med ordet "worryin'" og noget, Seth vil "warn" Lavinia om, og tillige er det noget, ingen har lagt mærke til, altså noget uidentificerbart og dermed angstprovokerende, hvilket påvirker den ellers beherskede Lavinia. Senere i Akt I afsløres det, at Brant er søn af Abe Mannons bror David, der havde et illegitimt forhold til og barn med en sort sygeplejerske, Marie Brantôme. Som et andet spøgelse fra fortiden dukker Brant nu op og gør kur til Lavinia. Brant beskrives som en blanding af en flanør og en naiv-romantisk helt med skjulte intentioner:

> *He starts on seeing Lavinia but immediately puts on his most polite, winning air. (…) He has a broad, low forehead, framed by coal-black straight hair which he wears noticeably long, pushed back carelessly from his forehead as a poet's might be. He has a big aquiline nose, bushy eyebrows, swarthy complexion, hazel eyes. His wide mouth is sensual and moody – a mouth that can be strong and weak by turns. He wears a moustache, but his heavy cleft chin is clean-shaven. He gives the impression of being always on the offensive or defensive, always fighting for his life. He is dressed with an almost foppish*

> *extravagance, with touches of studied carelessness, as if a romantic Byronic appearance were the ideal in mind.* (O' Neill 1988: p. 907)

Brant er tragediens unge romantiske helt med en hadsk mission: Hævn over den familie, der smed ham og hans mor ud og lod moderen dø i vanære og fattigdom. Brant afslører familiens angst for at tabe ansigt og frygten for afdækningen af familiehemmelighederne: "You're a coward, are you, like all the Mannons, when it comes to facing the truth about themselves?" (p. 910). Som et resistent fremmedlegeme trænger Adam Brant gradvist længere og længere ind i familien Mannon, både fysisk og psykologisk:

> Lavinia – (*appalled now she knows the truth*) So – it is true – You are her son! Oh!
> Brant – (*fighting to control himself – with harsh defiance*) And what if I am? I'm proud to be! My only shame is my dirty Mannon Blood! So that's why you couldn't stand my touching you just now, is it? You're too good for the son of a servant, eh? (...) He (Ezra) could have saved her (Marie Brantôme) - and he deliberately let her die! He's as guilty of murder as anyone he ever sent to the rope when he was a judge! (...) I swore on my mother's body I'd revenge her death on him. (O' Neill: 1988: pp. 911-912)

Brant aktualiserer sig selv som en trussel mod den patriarkalsk-vertikale familiestruktur, som hidtil har været stabil med først Abe og siden Ezra på toppen, idet han både er en del af den velstående familie og derfor kender familiens skeletter i skabene, og samtidig kommer udefra og socialt set nedefra i sit forsøg på at vælte hierarkiet. Så Brant er dermed den tikkende bombe under familien Mannons sociale og psykologiske ståsted, og med den gradvise afdækning af hans motiver og handlinger fungerer han som anticipatorisk markør for den apokalyptisk strukturerede Mannon-tragedie. Den tragiske ironi i Brants karakter og motiver er dog, at han i forsøget på at opnå retfærdighed anvender de samme skånselsløse metoder og handlinger, som han så bittert finder repræsenteret hos familien Mannon.

Nærværende afsnit har søgt at afdække et af apokalypsens typiske kendetegn: de anticipatoriske tegn og strategier, der varsler det determinerede og irreversible plot i tragedien. Via dystre deskriptioner af bl.a. familiens hus, byens sladderhanke som et både informativt og varslende kor og de to karakterer Ezra

Mannon og Adam Brant har Eugene O' Neill struktureret sin tragedie stramt omkring disse elementer, der tegner trilogiens plot og monumentale kulminationer. I næste afsnit vil jeg kigge nærmere på, hvorfor O' Neill lader sin tragedie omhandle en familiens forfald.

TRAGEDIENS KULMINATION:

INCEST-MOTIVET SOM SPEJLING, ARVESYND OG HYBRIS

Ovenstående afsnit var en fokusering på de tegn og markører, der tragedien igennem viser familien Mannon og dens medlemmer deres dystre skæbne. Men hvorfor straffes de mere præcist? Hvad er det for en synd og en hybris, som de begår? De fire mord inden for familien er nok udgangspunktet for den dramatiske proces' apokalyptiske omstyrtelser i tid og rum, men i dette afsnit vil jeg antyde, at mordene mere er symptomer end egentlig årsag. Den apokalyptiske hybrissynd er anderledes forankret og foregår løbende. Jeg undersøger incest-motivet som både konkret grænseoverskridende fysisk handling, symbolsk religiøs-kristen blasfemi mellem Jesus og Maria og som tragisk hybris-markør.

For at nærme mig svar på ovenstående må jeg først se på rammen for hybrisdåden. En af de dominerende tematikker i *Mourning Becomes Electra* er historiens cykliske struktur, i mere abstrakt forstand traditionens evige genkomst og i den kristne mytologi arvesynden - symboliseret i karakterernes gentagelse af forfædrenes synder. Denne oplevelse af historien som repetition vises først og fremmest i O' Neills gentagne brug af den græske maske som emblem tragedien igennem. Alle de primære karakterer beskrives i de indledende regibemærkninger op til deres entré i stykket som bærende masker: I tilskueren og læserens første møde med Christine er det prægnant hvorledes "*One I struck at once by the strange impression it gives in repose of being not living flesh but a wonderfully life-like pale mask, in which only the deep-set eyes, of a dark violet blue, are alive.*" (p. 896). Dette maskelignende ansigt overføres umiddelbart i indledningen til Lavinias entré, idet "*Above all, one is struck by the same strange, life-like mask*

impression her face gives in repose" (p. 897). Efterfølgende træder Adam Brant ind i plottet, og "*One is truck at a glance by the peculiar quality his face in repose has of being a life-like mask rather than living flesh*" (p. 907). Tilsvarende er Ezras ansigt maskeret: "*One is immediately struck by the mask-like look on his face in repose, more pronouenced in him than the others*" (p. 931), ligesom det maske-lignende ansigt stadig præger ham efter døden: "*His mask-like face is a startling reproduction of the portrait above him, but grimly remote and austere in death, like the carven face of a statue*" (p. 975). Da Orin vender hjem, er også han kendetegnet ved masken: "*There is the same lifelike mask quality of his face in repose*" (p. 956). Masken som symbol og metafor konnoterer primært det at skjule sit ansigt – ansigtet, der videre konnoterer sjælens essens og spejl, både positivt og negativt. I familien Mannons tilfælde gøres masken analog med ord som "pale", "not living flesh", strange", altså ikke livgivende eller positive associationer.

Masken optræder også i beskrivelserne af de familieportrætter, der pryder Mannons store herskabsvilla. Men i stedet for at være påmindelser om familiens lykkelige stunder, højdepunkter eller beviser på sammenhold og samhørighed, har billederne mere funktion som spøgelsesagtige forvrængninger, der både indgyder frygt og minder familiemedlemmerne om fortidens synder. Ezras portræt i "Homecoming" Act II beskrives som: "*[I]t is cold and emotionless and has the same strange semblance of a life-like mask that we have already seen in the faces of his wife and daughter and Brant*" (p. 914), og "*one is at once struck by the startling likeness between him and Adam Brant.*" (ibid.), og omvendt bemærkes det senere i samme akt om Adam Brant: "*[O]ne is immediately struck by the resemblance between his face and that of the portrait of Ezra Mannon*" (p. 921). Blodets bånd mellem Christine og Lavinia accentueres med regibemærkningen: "*The moonlight falling on them, accentuates strangely the resemblance between their faces*" (p.930). Familiens hjem beskrives også som en maske, idet "*The pure white temple front seems more than ever like an incongruouos mask fixed on the sombre, stone house*" (p. 928), og også i Act I i "The Hunted" lyder det, at "*The house has the same strange eerie appearance, its white portico like a mask in the moonlight*" (p. 951). Familiens portrætter repræsenterer destabilitet frem for stabilitet, død frem for liv, destruktion frem for (re)konstruktion, og familiemedlemmerne fremstår som balsamerede, som levende døde:

> *Portraits of ancestors hang on the walls. At the rear of the fireplace, on the right, is one of a grim-visaged minister of the witch-burning era. Between fireplace and front is another of Ezra Mannon's grandfather, in the uniform of an officer in Washington's army. Directly over the fireplace is the portrait of Ezra's father, Abe Mannon, done when he was sixty. Except for the difference in ages, his face looks exactly like Ezra's in the painting in the study. (...) All faces in the portraits have the same mask quality of those of the living characters in the play.*" (O' Neill 1988: p. 962)

Tredje og sidste del indledes med en beskrivelse af stuens portrætter, hvis øjne "*stare with a grim forbiddingness*" (p. 1016), hvilket gentages yderligere - og en sidste gang inden trilogiens sidste akt - med ordene: "*The eyes of the portraits seem to possess an intense bitter life, with their frozen stare looking over the head of life, cutting it dead for the impropriety of living*" (p. 1034). Det er altså ikke lykkedes at uddrive fortidens synder eller historiens fejltagelser. Tragedietrilogien har været et langt forsøg på en form for syndens excorsisme, men portrætterne har markeret, hvor fastspændte Mannon-medlemmerne er i et historie- og traditionsbegreb, der er prædisponeret, determineret og irreversibelt, og som fører karaktererne nådesløst fatalistisk frem mod fuldbyrdelsen af familietragedien. Ser man på familien med de psykologiske briller på, vil den freudianske teori om forældrenes synder som en evig cyklisk gentagelse være aktuel: at børnene er prædisponeret til at gentage forældrenes fejltagelser. I et religiøst-kristent perspektiv vil læsningen være, at Mannon-medlemmerne alle er efterkommere af Eva: De tager et bid af det forbudte æble og er derefter stigmatiserede og uddrevne af Edens Have.

Men hvor det er oplagt at tolke deres skæbne som en intern krig i familien grundet Abe Mannons forkastelse af Marie Brantôme og den illegale søn Adam Brant og de deraf følgende drab, vil jeg nu søge at gå nye veje i O' Neill-forskningen og kvalificere denne læsning med et yderligere fortolkningslag. For mig handler det ligeså meget om det til familien knyttede kernebegreb "love", der perverteres og transformeres til et incestmotiv, der tragedien igennem både passivt og aktivt, mentalt og fysisk kredses om, og som forløses af Christine og Orin Mannon.

Eugene O' Neills portræt af Christine Mannon hører til en af den amerikanske dramatiks mest hyldede og komplekse kvinderoller, som enhver diva med respekt for sig selv har ønsket at spille. Umiddelbart er det en ren skurkerolle, og

forskningstraditionen har hidtil læst Christine som en smeltedigel af hendes to græske åndsfrænder, den hævngerrige Klytaimnestra fra *Orestien* og Dronning Iokaste, der intetanende begår incest ved at gå i seng med sin egen søn Ødipus. Min analyse vil nuancere forståelsen af Christine og hendes kærlighed til sønnen Orin. Jeg vil plædere for, at Christine er O' Neills mangfoldige Maria-portræt i en omvendt og negativt defineret udgave, der dog ikke kun støder læseren eller tilskueren fra sig – snarere omfattes hendes motiver og handlinger sideløbende med både empati og patos hos O' Neill, idet han anvender symbolikken omkring det kristne begreb pietà.

Christine er trilogiens Maria-skikkelse, og jeg ser det som uhyre signifikant at trække på den kristne-katolske mytologi om vor frelsers moder som på latinsk betegnes som "Beata Maria Virgo Perdolens" eller "Mater Dolorosa", der på dansk betyder "Alle Sorgers Moder". Der tales om Marias Syv Sorger, og hun er det store ikon på passiv moderlig lidelse som symboliseres i De Syv Sorger, hun må gennemgå.[38] Som Maria skal den pure Christine implicit sørge for videreførelsen af slægten og levere en mandlig arving og ny frelser for Mannon-imperiet. Men Christine, som dæmoniseres og mistænkeliggøres allerede fra starten af "Homecoming", idet gruppen af beboere tydeligvis ikke er begejstrede for den udefra kommende Christine, som er af "French and Dutch descent" (p. 895), og som giftede sig ind i byens hæderkronede aristokrati, selvom hun "didn't bring no money when Ezra married her" (ibid.). Hendes rygte er flosset, da "Folks all hates her! She ain't the Mannon kind" (ibid.). Ved synet af Christine udbryder de i en blanding af nyfigen sladder og benovelse, som når man ser et stort og frygtindgydende, men ikke desto mindre fascinerende dyr i bur: "That's her!" (p. 896). I de sædvanligvis detaljerede regibemærkninger tegner O' Neill dette billede af Mannon-familiens kvindelige overhoved:

> *Christine Mannon is a tall, strikingly-looking woman of forty but appears younger. She has a fine, voluptuous figure and she moves with a flowing animal grace. She*

[38] De Syv Sorger lyder som følger: 1) Simons profeti om Jesus-barnet, 2) De hellige families uddrivelse og flugt til Egypten, 3) De tre dages bortkomst af Jesu-barnet, 4) Mødet mellem Jesus og Maria på vejen mod Golgata, 5) Marias overværelse af Jesu pinsler, korsfæstelse og død på korset, 6) Marias accept af den døde Jesu legeme og 7) Marias overværelse af begravelsen af Jesu legeme i graven. I den kristne ikonografi optræder Maria – Alle Sorgers Moder som afbilledet med syv sværd i hjertet som symbol på profetien om de sværd, der vil gennembore Maria som offer til hendes søn Jesus.

> *wears a green satin dress, smartly cut and expensive, which brings out the peculiar color of her thick curly hair, partly copper brown, partly bronze gold, each shade distinct and yet blending with the other. Her face is unusual rather than beautiful. (…) The deep set eyes, of a dark violet blue, are alive. Her black eyebrows meet in a pronounced straight line above her strong nose. Her chin is heavy, her mouth large and sensual, the lower lip full, the upper a thin bow, shadowed by a line of hair.* (O' Neill 1988: p. 896)

Det er signifikant at bemærke, at Christine Mannon fremstår som attraktiv. Hun tilskrives at være "strikingly-looking" og "appears to be younger" end sin reelle alder. Fysisk har hun en "fine, voluptuous figure", der bevæger sig med "animal grace". Ydermere er hun eksklusivt klædt på, og selvom hendes ansigt beskrives som mere "unusual" end "beautiful", fokuseres der på hendes tiltrækkende, feminine udstråling. Minnie udbryder "My! She's awful handsome" (ibid.). Det er dog ikke det, som Louisa og Ames lægger mærke til. I stedet beskriver de Christine som "too furrin lookin' for my taste", og Minnie istemmer som en lemming med tilføjelsen "Ayeh. There's somethin' queer lookin' about her" (ibid.).

Umiddelbart er der ikke megen jomfruelig mildhed og altfavnende kærlighed over Ezras hustru i forholdet til datteren Lavinia. Om end de ligner hinanden fysisk, er der en hadsk relation mellem mor og datter. Et had, jeg tolker som endnu en indikation på Christines absolutte dedikation til den enbårne søn. Tragediens første konfrontation mellem de to foregribes i regibemærkningerne:

> *Christine Mannon appears from the left, between the clump of lilacs and the house. She is carrying a big bunch of flowers. Lavinia sees her presence and whirls around. For a moment, mother and daughter stare into each other's eyes. In their whole tense attitudes is clearly revealed the bitter antagonism between them.* (O' Neill 1988: p. 902)

Men hvorfor er der en "bitter antagonism" mellem mor og datter? Svaret skal findes i det ulykkelige ægteskab med Ezra, hvis ulykke Lavinia bebrejder Christine, og tilsvarende har Lavinia opdaget moderens forhold til Brant:

> LAVINIA - How you say that – without any shame! You don't give any thought to Father – who is so good – who trusts you! Oh, how could you do this to Father? How could you?
>
> CHRISTINE – (*with strident intensity*) You would understand if you were the wife of a man you hated!"
> (O' Neill 1988: p. 916)

I starten var Christine forelsket i Ezra, men ”marriage soon turned his romance into disgust” (p. 917). Et ægteskab, hvor Christine ikke var lykkelig: “[Y]ou called me vile and shameless! Well, I want you to know that’s what I’ve felt about myself for over twenty years, giving my body to a man I – ” (ibid.). Så Lavinia er altså født ud af både negativ nødvendighed – som første og mislykkede forsøg på en mandlig arving) og som barn af moderens “disgust”:

> LAVINIA – (*wincing again – stammers harshly*) So I was born of your disgust! I’ve always guessed that, Mother – ever since I was little – when I used to come to you – with love – but you would always push me away! I’ve felt it ever since I can remember – your disgust! (*then with a flare-up of bitter hatred*) Oh, I hate you! It’s only right I should hate you!
> CHRISTINE – (*shaken – defensively*) I tried to love you. I told myself it wasn’t human not to love your own child, born of my body. But I could never make myself feel you were born of any body but his! You were always my wedding night to me – and my honeymoon!
> LAVINIA – Stop saying that! How can you be so - ! (*then suddenly – with a strange jealous bitterness*) You’ve loved Orin! Why didn’t you hate him too?
> CHRISTINE – Because by then I had forced myself to become resigned in order to live! (…) And when Orin was born he seemed my child, only mine, and I loved him for that! (O’ Neill 1988: p. 917)

O’ Neill tegner altså et lidet romantisk eller indbydende billede af den kristne Maria-skikkelse. I stedet for den kristne idyl-metaforik omkring den fattige jomfru, der sad i løn og fødte himlens kongesøn, er Christines skæbne mere associeret med klaustrofobiske ord som tvang, nødvendighed, resignation og forfald. Det er en af tragediens tragisk-ironiske pointer, at netop Christines eneste oprigtige, fuldbyrdede og hengivne kærlighed til sin enbårne søn er den gennemgribende årsag til familien Mannons degenererende transformation fra ”All-American Family” til atomiseret og imploderende. Dette finder jeg markeret i to vigtige tekstcitater, der viser det perverterede kærlighedsbegreb i familien og samtidig markerer, hvorfor Christine er så central i forståelsen af trilogien. Først og fremmest i passagen, hvor hun kommer til at forveksle Brant med sin elskede søn Orin:

> BRANT – Does Orin by any chance resemble his father?
> CHRISTINE – stares at him – agitatedly) No! Of course not!
> BRANT: It would be damned queer if you fell in love with me because I recalled Ezra Mannon to you!
> CHRISTINE – (*going to him and putting an arm around his*

> *shoulder*) No, no, I tell you! It was Orin you made me think of! It was Orin!". (O' Neill 1988: p. 922)

I den efterfølgende passage indgår hun og Brant den famøse ed om at slå Ezra ihjel, og Christines manipulation tvinger Adam til sin besværgelse og efterfølgende ed:

> CHRISTINE – (*passionately*) But perhaps your love has been only a lie you told me – to take the sneaking revenge on him of being a backstairs lover! Perhaps –
> BRANT – (*stung, grabbing her by the shoulders – fiercely*) Stop it! I'll do anything you want! You know it! (*then with a change to sombre grimness – putting the paper in his pocket*) And you're right. I'm a damned fool to have any feeling about how Ezra Mannon dies!
> CHRISTINE – (*A look of exultant satisfaction comes to her face as she sees he is definitely won over now. She throws her arms around him and kisses him passionately*) Ah! Now you're the man I love again, not a hypocritical Mannon! Promise me. No more cowardly romantic scruples! Promise me!
> BRANT – I promise. (*The boom of a cannon sounds from the fort that guards the harbour) He and Christine start frightenedly and stand staring at each other*). (O' Neill 1988: pp. 926-927)

Som Christine tørt bemærker, er det som om "love drove me on to do everything I shouldn't" (p. 922). Mens borgerkrigen har hærget har Christine følt sig "horribly lonely without Orin" (p. 967) – hun har ikke gået og ventet på familiepatriarken Ezras hjemkomst, i stedet har hun længtes efter sønnen Orin, som vi nu skal se nærmere på.

Orin Mannon er umiddelbart tragedietrilogiens centrum: Han er den fortabte søn, arvingen til Mannon-imperiet og garanten for slægtens videreførelse. Som en anden Kristus-figur bærer han alt ansvar for genoprettelsen af kosmos og samlingen af den splittede familie. I hele første del er han fysisk ikke tilstede, men hans betydning gennemsyrer alle personerne, deres motiver og handlinger. Først i Act I i "The Hunted" møder vi den forventede Messias, der træder ind i stykket efter andægtig pause fra de andre medvirkende:

> *There is a pause. Then footsteps and voices are heard from off right front and a moment later Orin Mannon enters with Peter and Lavinia. One is at once struck by his startling resemblance to Ezra Mannon and Adam Brant (whose likeness to each other we have seen in "Homecoming").*

> *There is the same lifelike mask quality of his face in repose, the same aquiline nose, heavy eyebrows, swarthy complexion, thick straight black hair, light hazel eyes. His mouth and chin have the same general characteristics as his father's had, but the expression of his mouth gives an impression of tense oversentiveness quite foreign to the General's, and his chin is a refined, weakened version of a dead man's. He is about the same height as Mannon and Brant, but his body is thin and his swarthy complexion sallow. He wears a bandage around his head high up on his forehead. He carries himself by turns with a marked slouchiness or with a self-conscious square-shouldered stiffness that indicates a soldierly bearing is unnatural to him. When he speaks it is jerkily, with a strange, vague, preoccupied air. But when he smiles naturally his face has a gentle boyish charm which makes women immediately want to mother him. (...) He is only twenty, he looks thirty. He is dressed in a baggy, ill-fitting uniform* – (...) (O' Neill 1988: pp. 956-957)

Ovenstående lange regibemærkning indikerer flere ting. Forventningen om en potent, maskulin Messias-karakter, der vender hjem som den store frelser, negeres af O' Neill, der stedet tegner et anderledes portræt af Orin Mannon. Han har en art "*oversentiveness*" og er "*refined, weakened*", hvilket indikerer en følsom, nærmest svagelig sjæl i en "*thin*" krop, der med sin "*stiffness*" antyder, at drengen ikke føler sig særligt hjemme i sin posede militære uniform. Desuden fremstår han som "*preoccupied*", dvs. det modsatte af fokuseret og måske mere æterisk, og i det hele taget tegnes et billede af en "*vague*" yngling, der endnu ikke er trådt i karakter, men i stedet og igennem sin "*gentle boyish charm*" har det bedst i selskab med ældre, moderlige kvinder, der hellere end gerne vil passe lidt på ham. Det konkrete og kontante tegn på, at Orin langt fra lever op til en typisk hårdkogt Mannon-mand er den bandage, han bærer på hovedet. Men i stedet for at fremmane det traditionelle stereotype mandebillede, er Orins lighed med en lidende, afkræftet Jesus-skikkelse lige så slående. Bandagen kan aflæses som en art stigmatisering, både i forhold til den korrumperede Mannon-familie og i forhold til at være udvalgt og en ener. De samme forfinede træk, den æteriske fremtoning og de primale, urmoderlige følelser, han vækker, gør, at analogien til den kristne guds enbårne søn må antages som uomgængelig.

O' Neill placerer altså Christine og Orin i centrum for sit plot som sine Maria og Jesus-figurer og trækker på de religiøst-mytiske konnotationer som ur-eksemplet på mor-søn-kærlighed - den ubetingede, absolutte og ubesudlede hengivelse - mellem den himmelske frelser og hans moder. Som et forventningsfuldt, spændt barn nærmest løber en "*eagerly*" Orin hen mod huset og med "*bitter, hurt disappointment*" i sin stemme udbryder han: "Where's Mother?

I thought she'd surely be waiting for me" (p. 957). Genforeningen af mor og søn er hjertelig, og O' Neill fastholder Orin i rollen som hans mors lille frelsersøn, som "My boy! My baby! (p. 959). Tilsvarende fylder O' Neill regibemærkningerne med blidt kærtegnende ord som "*patting*", "*tenderly, putting his arm around her*", "*patting his cheek*", "*gentle*" og "*gently*" og "*leans over and puts her hand on his forehead*":

> CHRISTINE – Don't stand there, dear. You must be worn out. Wait. We'll make you comfortable. (*Hazel gets a cushion and helps place it behind his back in the chair at right at the table. Orin's eyes light up and he grins boyishly, obviously revelling in being coddled*). (…)
> CHRISTINE - Poor boy! Does it pain now?
> ORIN – Not much. Not at all when your hand is there. (*Impulsively he takes her hand and kisses it – boyishly*) Gosh, Mother, it feels so darned good to be home with you! (O' Neill 1988: pp. 963-964)

Man ser for sig de ikoniske billeder af den uskyldige jomfru Maria, der sidder og kærtegner det lille Jesus-barn, og Orin stadfæster sin maksime: "Mother! You come before everything!" (p. 966).[39] Jeg finder det frugtbart at inddrage det førnævnte begreb pietà fra den kristne mytologi. Ordet er italiensk og betyder direkte oversat "barmhjertighed". Det henviser til forestillingen om jomfru Maria, der sidder med Jesu legeme på skødet efter korsfæstelsen på Golgata. Motivet er et stort tema i kristen kunst, især udødeliggjort af Micheangelos skulptur *Pietà* i Peterskirken i Rom, ligesom lignende variationer af den kærlige moder og det lille Jesus-barn er gennemgående i kunsthistorien. Det er min tese, at Christine og Orin skal fremmane lignende allusioner.

Den symbolsk-kristne uskyldsrene relation mellem mor og søn forvrænges i O' Neills tragik, og i stedet fordrejes og forskydes den til et perverteret og grænseoverskridende forhold mellem Christine og Orin, som mere antager karakter af sygelig jalousi mellem et gammelt ægtepar udtrykt både gennem dialogen og regibemærkningerne:

> ORIN – (*without looking at her*) What's made you take such a fancy to Hazel all of a sudden? You never used to think much of her. You didn't want me going around with her.
> CHRISTINE – (*coming forward and sitting across the table from*

[39] Den ikonografiske stilisering af Christine og Orin som Maria og Jesus-barnet gentages ofte i trilogien – f.eks. yderligere på pp. 971-972: ORIN – (*He sits on the floor at her feet and looks up into her face. A Pause. Then he asks tenderly, taking her hand*) Did you really want me to come back, Mother? (…) If only you knew how I longed to be here with you – like this! (*He leans his head against her knee. His voice becomes dreamy and low and caressing.)*

> *him – in her gentle motherly tone*) I was selfish then. I was jealous, too, I'll confess. But all I want now is your happiness, dear. I know how much you used to like Hazel –
> ORIN – (*blurts out*) That was only to make you jealous too! (*then bitterly*) But now you're a widow, I'm not home an hour before you're trying to marry me off!
> (O' Neill 1988: p. 967)

O' Neill tegner en regressionsvision hos såvel Orin som Christine, der begge forestiller sig fortidens lukkede, beskyttede og absolut hellige rum, hvor de som to elementer af samme oprindelse, stof og substans kunne opholde sig alene og smelte sammen i komplet og uantastelig symbiose uden omverdenens ydre, potentielt faretruende elementers tilstedeværelse:

> CHRISTINE – (*reaching out and taking his hand*) I mean it, Orin. I wouldn't say it to anyone but you. You know that. But we've always been so close, you and I. I feel you are really – my flesh and blood! She isn't! She's your father's! You're part of me!
> ORIN – (*with strange eagerness*) Yes! I feel that too, Mother!
> CHRISTINE – I know I can trust you to understand now as you always used to. (*with a tender smile*) We had a secret little world of our own in the old days, didn't we? – which no one but us knew about.
> ORIN – (*happily*) You bet we did! No Mannon allowed was our password, remember?
> CHRISTINE – And that's what your father and Vinnie never could forgive us! But we'll make that little world of our own again, won't we?
> ORIN – Yes!
> CHRISTINE – I want to make up to you for all the injustice you suffered at your father's hands. It may seem a hard thing to say about the dead, but he was jealous of you. He hated you because he knew I loved you better than anything in the world!
> ORIN – (*pressing her hand in both his – intensely*) Do you, Mother? Do you honestly? (*Then struck by what she said about his father – woundedly*) I knew he had it in for me. But I never thought he went as far as to – hate me.
> CHRISTINE – He did, just the same!
> ORIN (*with resentful bitterness*) All right, then! I'll tell you the truth, Mother! I won't pretend to you I'm sorry he's dead!
> CHRISTINE – (*lowering her voice to a whisper*) Yes. I am glad, too! – that he has left us alone! Oh, how happy we'll be together, you and I, (…)
> (O' Neill 1988: p. 968)

Religiøst set symboliserer Christine og Orin i udgangspunktet det kristne par excellence-billede på Maria og Jesus-barnets rene kærlighedsrelation, der via begrebet pietà viser sig også at transcendere selv døden; psykologisk set søger de efter den prænatale urtilstand i symbiosen. Begge visioner er ikke mulige at fuldbyrde i familien Mannon – i kraft af Orin og Christines hemmelig adgangsord for deres idyl, "No Mannon allowed". Enhver trussel, enhver form for

indbrudsforsøg i deres lukkede rum er altså uhellig og må elimineres, hvilket både Christine og Orin er bevidste om:

> ORIN – I only meant that no matter what you ever did, I love you better than anything in the world and –
> CHRISTINE (*in an outburst of grateful joy – pressing him to her and kissing him*) Oh, Orin, you are my boy, my baby! I love you!
> ORIN – Mother! (*then seizing her by the shoulders and staring into her eyes – with sombre intensity*) I could forgive you anything – anything! – in my Mother – except that other – that about Brant!
> CHRISTINE – I swear to you -!
> ORIN – If I thought that damned! – (*with savage vengefulness*) By God, I'd show you then I hadn't been taught to kill for nothing! (O' Neill 1988: p. 971)

Men de ovenstående fortolkningsrammer er kendetegnet ved en grænseoverskridelse, der korrumperer og degenererer i stedet for at rense og regenerere: Troskaben og kærligheden mellem Maria og Jesus bliver til fundamentalisme i sin patologiske hengivenhed og snigende kødelighed - og dermed til regulær blasfemi; symbiosen perverteres til ødipal incest, der opløser grænserne og hierarkierne for den kristne doktrin og al generel normalitet; liv og kærlighed alluderer ultimativt død. Denne grænseoverskridelse mellem Orin og Christine er altså den altomstyrtende hybrisdåd i *Mourning Becomes Electra*, der er katalysator for andre hybris-handlinger, og som samtidig foregriber og determinerer tragediens apokalyptiske udfoldelse og kulmination.

Pointen er, at Orin er villig til at tilgive Christines mord på den forhadte Ezra, men tanken om at moderen er Orin og ikke Ezra utro med den udefra kommende Adam Brant er den ultimative trussel for den perfekte symbiose. Dette hellige rum har ikke for alvor været truet af Ezra, Lavinia eller det unge nabo- og søskendepar, respektivt Peter og Hazel, der har været inde i billedet som potentielle partnere for Orin og Lavinia. Kun det uidentificerbare, truende element udefra, Adam Brant, vil være en reel paria, der ville kunne bryde ind i Orin og Christines ellers uigennemtrængelige enhed og lukkede rum. Den forjættende forestilling om Orin og Christine alene på den eksotiske "Island", som Orin har læst om, er destrueret for Orin, der lige før mordet på Brant desperat råber: "You're my lost island, aren't you, Mother?", da han har indset, at "she wants to go there – with him!" (p. 994). Før Christines selvmord trygler en regressiv Orin sin moder om at flygte og vende tilbage til deres idyl – O' Neills

sidste både patetiske, melodrama-tiske og empatiske variation over pietà:

> ORIN – (*desperately pleading now*) Mother! Don't moan like that! You're still under influence from him! I'll make you happy! We'll leave Vinnie here and go away on a long voyage – to the South Seas – (...) (*stares into his mother's face. She has stopped moaning, the horror in her eyes is dying into blankness, the expression of her mouth congealing to one of numbed grief. She gives no sign of having heard him. Orin shakes her – desperately*) Mother! Don't you hear me? Why don't you speak to me? Will you always love him? Do you hate me now? Answer me! Forgive me! (O' Neill 1988: p. 1001)

Orin indser, at Brant er en trussel. Men pga. familierelationen og den grænseløse kærlighed til Christine, er der tillige lighedsrelationer mellem Brant og Orin: "If I had been he I would have done what he did! I would have loved her as he love her – and killed Father too – for her sake!" (p. 996). Orins og Christines arvesynd og incestuøse blasfemi er total.

ORINS OFFER:

DØDEN SOM INDIVIDUEL SONING

Vi har hidtil set, hvorledes familien Mannons forbandelse er et resultat af den ødipal-incestuøse relation mellem Orin og Christine, som er katalysator for det apokalyptisk-eskalererende tragedieplot i O' Neills trilogi. Det blasfemiske forhold mellem Maria og Jesus sætter kæden af apokalyptisk-omstyrtende kulminationer i gang og anticiperer, strukturerer og orkestrerer tragediens evigt omkredsende tema: døden. Men hvad er det for et dødsbegreb, som O' Neill opererer med? Dette afsnit vil så at sige dissekere dødens sammensatte natur og undersøge, hvorledes Orins skæbne udfolder sig som en dødsrejse.

Døden er allestedsnærværende i *Mourning Becomes Electra*. Den strukturerer og motiverer de primære karakterer og plottes udvikling og kulmination. Men der er flere forskellige dødsopfattelser. Først og fremmest er rammehistorien for trilogien indhyllet i død og ødelæggelse, idet O' Neill placerer handlingen i tiden

lige efter den amerikanske borgerkrig i 1865. På det makrokosmiske plan læser O' Neill krigen som en national-intern krig mellem brødrene fra nord og syd, der har splittet og vanæret guds egen nation og det særligt udvalgte amerikanske folk. Det er derfor også et horisontalt dødsbegreb, som O' Neill opererer med i tragediens start: Antagonismen foregår på det horisontale-demokratiske plan, dvs. mellem ligesindede brødre – både nationalt i Amerika og lokalt i familien Mannon. Døden er krigens udgangspunkt, dens diskurs og dens endemål, hvilket Ezra formulerer med spørgsmålet: "All victory ends in the defeat of death. That's sure. But does defeat end in the victory of death? That's what I wonder! (p. 952). Krigens ødelæggelser gør den ellers exceptionelle, unikke og altid individuelle oplevelse af døden til en kollektiv erfaring, hvilket formindsker det særlige, det personlige ved døden, og derved indskriver O' Neill en nihilisme i krigsdøden – en unødvendig død uden logik eller kausalitet:

> Death was so common, it didn't mean anything. That freed me to think of life. Queer, isn't it? Death made me think of life. Before that life had only made me think of death! (...) But in this war I've seen too many white walls splattered with blood that counted no more than dirty water. I've seen dead men scattered about, no more important than rubbish to be got rid off. (O' Neill 1988: pp. 937 + 938)

Døden er via krigen blevet menneskeliggjort i modsæting til troen på, at kun gud kan skalte og valte med døden. Med menneskeliggørelsen – selvtægten i form af at tage et andet menneskes liv – er derfor en art blasfemi og emblem på Amerikas store syndefald med borgerkrigen. På det mikrokosmiske plan kan denne tanke læses i forlængelse af, at da både Ezra og Orin Mannon vender tilbage fra krigen, returnerer de ikke til fred og fordragelighed – de lander i endnu en krig, en familiekrig. Ezra bekender at have været død indeni i årevis: "something dying that had never lived" og han er "like a statue of a dead man" (pp. 938 + 939). Men familien Mannon har altid været hjemsøgt af døden som en evig forbandelse:

> CHRISTINE – Why can't all of us remain innocent and loving and trusting? But God won't leave us alone. He twists amd wrings and tortures our lives with other lives until – we poison each other to death! (O' Neill 1988: p. 956)

Så umiddelbart males et billede af døden som nihilistisk og menneskeskabt, hvor den afmystificeres og afdramatiseres eller ses som familien Mannons særlige

forbandelse og straf.

Men der tegner sig et andet billede af døden end som absolut og final kulmination, altså en terminal proces. Jeg ser i stedet en apokalyptisk dødsstruktur, idet døden her tegner sig som en treleddet proces med en destruktion, nulstilling og derefter regeneration:

> MANNON – That's always been the Mannon's way of thinking. They went to the white meeting-house on Sabbath and meditated on death. Life was dying. Being born was starting to die. Death was being born. (O' Neill 1988: pp. 937 + 938)

Familien Mannons fejring af, i Orin og Christines tilfælde, den selvpåførte død, er vejen til at ophæve de syndige gerninger eller hybrisdåden. Synderen eller synderne kan rense sig og rejse mod et nyt paradis, et nyt Jerusalem. Men samtidig med at de myrder hinanden og sig selv, begår de ennu en synd ved at agere himmelsk dommer over liv og død og bekræfter dermed den blasfemiske ursynd. Dette repeterer og stadfæster idéen om en særlig Mannon-skæbne, en unik "evil destiny" (p. 1029). Hvilket ses klarest i Orins skæbne efter hans mord på Brant og Christines selvmord.

I forlængelse af Orin som en forfejlet messiansk Kristus-figur for familien Mannon, artikulerer O' Neill en unik apokalyptisk dødstopologi. Hvor Orins forfædre og hans forældre har været stigmatiseret af "the Mannon death" (p. 1018) og dens forbandelse i flere generationer, er det en anderledes individuel og selvvalgt død, som Orin påtager sig; Orins selvmord er et aktivt tilvalg af den apokalyptiske omstyrtelse, der for ham ikke kun destruerer og negerer, men samtidig soner hans skyld og skam – en stærkt katolsk tanke, der lægger sig i forlængelse af pietà-analogien, som jeg tidligere undersøgte. Jeg argumenterer for, at Orin iscenesætter sin egen retssag, dom og apokalyptiske afstraffelse. Først afgiver han enhver ret til "love": "[W]hat right have I – or you – to love?" (p. 1017). Dernæst vælger han på tragikomisk-nihilistisk vis Ezra, den store faderfigur, som dommer:

> ORIN – (*sardonically addressing the portrait*) The truth, the whole truth and nothing but the truth! Is that what you're demanding, Father? Are you sure you want the whole truth? What will the neighbours say if this whole truth is ever known? (*He chuckles grimly*) A ticklish decision for you, Your Honor! (O' Neill 1988: p. 1026)

Orin går i symbolsk isolationscelle ved, at han ikke længere går uden for familiens hus eller lader solens stråler skinne ind igennem skodderne:

> I hate the daylight! It's like an accusing eye! No, we've renounced the day, in which normal people live – or rather it has renounced us. Perpetual night – darkness of death in life – that's the fitting habitat for guilt! You believe you can escape that, but I'm not so foolish! (...) And I find artificial light more appropriate for my work – man's light, not God's – man's feeble striving to understand himself, to exist for himself in the darkness! It's a symbol of his life – a lamp burning out in a room of waiting shadows. (O' Neill 1988: p. 1027)

Ovenstående udbrud markerer flere ting. Guds lys eller lyset som symbol på transcendens, liv, indsigt, erkendelse, mening og glæde er nu draperet med mere dystre konnotationer så som "accusing" og "renounced", umuligt at flygte fra. Gud har trukket sit meninsgivende og helende lys tilbage, og nu er der kun "Darkness without a star to guide us" (p. 1027). Orin foretrækker "artificial" lys i mørket, der både beskytter mod skyldfølelsen og samtidig undertrykker og er kvælende klaustrofobisk: "[S]o close", "black pitch tonight. There isn't a star" og "suffocating" (ibid.). Fraværet af det helende guddommelige lys forstærker hengivelsen til og behovet for nærværet af en lysende transcendens. I stedet må Orin nøjes med det penetrerende og hjemsøgende menneskeskabte lys.

Orin har altså dømt sig skyldig på forhånd: "[To] confess and atone to the full extent is the only way to wash the guilt of our mother's blood from our souls!" (p. 1028). Hans perverterede kærlighedslængsel efter moderen forskyder han nu til en absolut hengivelse til skylden som renselse:

> And listen, Hazel! You mustn't love me anymore. The only love I can know now is the guilt which breeds more guilt – until you get so deep at the bottom of hell there is no lower you can sink and you rest there in peace! (O' Neill 1988: p. 1037)

Orin vil tage ét sidste skriftemål, og den udvalgte er den pure, uskyldsrene Hazel, hvis ubesudlede karakter skal symbolisere den uantastede Maria/Christine, som Orin – trods moderens død – ultimativt stadig er bundet til i et klaustofobisk selvrefererende system, der er præget af inerti og gensidig afhængighed:

> I'm afraid myself being too long alone with her. And yet I feel so drawn to her purity! Her love for me makes me appear less vile to myself! (*then with a harsh laugh*) And, at the same time, a million times more vile, that's the hell of it! So I'm afraid you can't hope to get rid of me through Hazel. She's another lost island! It's wiser for you to keep Hazel away from me, I warn you. Because when I see love for a murderer in her eyes my guilt crowds up in my throat like poisonous vomit and I long to spit it out – and confess! (O' Neill 1988: p. 1028)

Orins vil "confess to your purity! I want to be forgiven!" (p. 1037), og hans komplette påtagelse af skyld er altså et selvvalgt martyrium, der gennem lidelsen skal negere, ophæve og endeligt transformere skylden til "peace" – og er samtidig en regressiv, cyklisk tilbagevenden til Marias moderlige kærlighed, den prænatale symbiose. I en tilstand af både ekstase og delirium foretager Orin Mannon en skyldens ekscorsisme:

> YES! That would be justice – now you are Mother! She is speaking now through you! (*more and more hypnotized by this train of thought*) Yes! It's the way to peace – to find her again – my lost island – Death is an Island of Peace, too – Mother will be waiting for me there – (*with excited eagerness now, speaking to the dead*) Mother! Do you know what I'll do then? I'll get on my knees and ask your forgiveness – and say – (*His mouth grows convulsed, as if he were retching up poison*) I'll say I'm glad you found love, Mother! I'll wish you happiness – you and Adam! (*He laughs exultantly*) You've heard me! You're here in the house now! You're calling me! You're waiting to take me home! (O' Neill 1988: p. 1042)

Orins dødsopfattelse er altså ikke et finalt rum. I stedet er det en treleddet proces mod en sjælelig frelse og apokalyptisk regeneration. Trilogien igennem har de omtalte "Islands" fungeret som apokalypsens storslåede vision om et nyt paradis, en ny paradisisk by. Orin nævner første gang øerne lige efter sin hjemkomst – hvilende ved Christines knæ fortæller han om øerne både som moders mave (det feminine rum) og som det apokalyptiske Eden:

> Someone loaned me the book. I read it and reread it until finally those islands came to mean everything that wasn't war, everything that was peace and warmth and security. I used to dream I was there. And later on all the time I was out of my head I seemed really to be there. There was no one there but you and me. And yet I never saw you, that's the funny part. I only felt you around me. The breaking of the waves was your voice. The sky was the same color as your eyes. The warm sand was like your skin. The whole island was you. (*He smiles with a dreamy tenderness*) A strange notion, wasn't it? But you needn't be provoked at being an island because this was the most beautiful island in the world – as beautiful as you, Mother! (O' Neill 1988: p. 972)

For Orin og Lavinia fungerer øerne tragedien igennem som det tabte paradis, som de længselsfuldt drømmer om, den apokalyptiske omstyrtelses sidste del – det regenererende, genskabende og helende paradisiske rum, som venter efter den selvvalgte lidelse og død. På det symbolske plan vender Orin tilbage til moders skød. For Lavinia konnoterer øerne "everything that was honest and clean" (p. 1023) og samtidig håbet om den frigørende og sjælelige frelse og lyksalighed:

> I loved those islands. They finished setting me free. There was something there mysterious and beautiful – a good spirit – of love – coming out of the land and sea. It made me forget death. There was only this world – the warm earth in the moonlight – the trade wind in the coco palms – the surf on the reef – the fires at night and the drum throbbing in my heart – the natives dancing naked and innocent - without knowledge of sin! (O' Neill 1988: p. 1023).

Bortset fra den maleriske og lidt stereotype idé om "eksotiske øer", O' Neill lægger for dagen, så finder jeg ovenstående citat ganske sigende for min pointe om det apokalyptiske Jerusalem som strukturerende for trilogiens dødsbegreb - en ny "mysterious and beautiful" Edens Have, hvor Adam og Eva danser nøgne rundt i "warm" solskin og symboliserer guds rene "love" inden Evas monumentale bid af det syndige æble. Orins tese om skyld, soning og den selvvalgte død væves dermed ind i den af gud skæbnebestemte determinisme og irreversibilitet hen mod den apokalyptiske omstyrtelse af synderne.

Men det er absolut afgørende for mig at understrege, at Orin ikke dør for nogen, han dør ikke den komplette uselviske offerdød for andres skyld, som Jesus gjorde. Både Orin og Christine dør for deres egen skyld, og netop det, at de så at sige dør for egen vindings skyld, er den afgørende forskel, der gør, at de – selvom de selv tror på genopstandelsen – netop ikke frelses.

Men hvad med Lavinia? Hvorfor vil jeg ultimativt hævde, at hun tegner sig som tragediens apokalyptiske håb? Analysens sidste afsnit afdækker ovenstående spørgsmål og tegne et billede af O' Neills Elektra-figur som trilogiens tragiske frelserfigur fanget i et alternativt men tragisk valg.

LAVINIA SOM DEN TRAGISKE FRELSERINDE:

DEN KRISTNE ETIK SOM GORDISK KNUDE

Eugene O' Neills mest iøjnefaldende nyskabelse i hans genskrivning af Aischylos' tragedietrilogi er den markante vægtning af en kvindelig frem for en mandlig hovedperson. Hvor Aischylos primært fokuserer på Orestien, søn af Klytaimnestra og Agamemnon, drejer O' Neill blikket mod Ezra og Christine Mannons datter Lavinia, der løfter arven efter Aischylos' Elektra-persona. Lavinias navn er hentet fra Vergils *Æneiden*, hvor hun er datter af Kong Latinus og efter en blodig kamp gifter sig med Aeneas. Trilogien præsenterer en purung, men vaskeægte aristokratisk kvinde som sin protagonist. Lavinia er dette værks guddommelige individ – ligesom Ponteach, Uncle Tom og Lazarus er hun udvalgt; ligesom Ponteachs kamp for sit land og folk, Uncle Tom's kamp for autonomi og Lazarus' kamp for latteren er Lavinias hellige mission bærende af trilogiens tre dele frem til dens monumentale denouement. Men hvordan tegner O' Neill mere præcist sin Lavinia-karakter? Jeg vil i det følgende påvise, at Lavinia er O' Neills kvindelige pendant til Lazarus – de er begge O' Neills artikulering af en frelserskikkelse.

Først og fremmest er Lavinia ikke den typiske milde, imødekommende feminine heltinde, og hendes entré i stykket placerer hende på toppen af en trappe, så publikums første oplevelse af hende er i ærbødigt men også frygtindgydende frøperspektiv – ligesom Lazarus da han er vågnet: "*Lavinia comes out to the top of the steps*" (p. 897), hvilket accentuerer hendes status som noget særligt. Hun er "*twenty-three, but looks "considerably older"* – en antydning af både erfaring og træthed. Fysisk set er hun "*thin, flat-chested and angular*", ligesom hendes bevægelser er "*stiff and she carries herself with a wooden, square-shouldered, military bearing*". Hendes hår er "*tightly pulled back, as if to conceal its natural curliness, and there is not a touch of femine allurance to her severly plain get-up*". Lavinias stemme er ydermere "*dry*", da hun har "*a habit of snapping out her words like an officer giving orders*". Ud over de lidet positive adjektiver indskriver O' Neill tillige et stærkt negativt og hadskt gemyt i Lavinia: "*Her eyes are black and hard and with an intense bitter enmity (...) grim satisfaction and an expression of strange vindictive triumph*" og "*a face grown grim and hard*" (p. 904). Som byens lokale sladdertaske, Mrs. Borden, i anden del, "The Hunted", hvisler, er Lavinia "cold and calm as an icicle", og hun lader ikke "anyone see what she

feels" (p. 952).

Omvendt er der noget strengt asketisk over den måde, som O' Neill lader hende fremtræde på umiddelbart ved hendes første entré. Jeg vil mene, at Lavinia fra start inkarnerer både en nærmest pietistisk nonneskikkelse og frelserfigur, der har dedikeret sig selv og hele sin eksistens til én mission, én hellig og uantastelig vej mod indsigt, erkendelse og én sandhed, både individuelt som ydmygt søgende menneske og kollektivt som medlem af den degenererede familie Mannon: Uddrivelsen af familiens synder og håbet om at sone og selv nå frem til en genfødsel og renselse og slutteligt en sjælelig genopstandelse.

Lavinias mission sættes i relief, da førnævnte mord på Ezra sprænger det hidtil stabile vertikale-diakrone hierarki – med den pensionerede dommer og militærgeneral Ezra som gammel-testamentlig og hård meningsgiver, centrum og normativ garant for de fastlagte værdier og opfattelser af, hvad der er godt og ondt. Beskrivelsen af Lavinias forhold til faderen Ezra beskrives i praksis som kærligt og trods de mange familiehemmeligheder som oprigtigt og stærkt:

> I love Father better than anyone in the world. There is nothing I wouldn't do to protect him from hurt! (O' Neill 1988: p. 908)

Følgende scene bekræfter billedet af Lavinia som en kristen discipel, der hengivent kærtegner Kristus efter Judas' bedrageriske dåd:

> *She turns slowly to her father's portrait and for a moment she stares at it fixedly. Then she goes to it and puts her hand over one of his hands with a long, protecting gesture.* "Poor Father!". (O' Neill 1988: p. 914)

Den jaloux Christine har dog en anden tolkning af Lavinias forhold til faderen. I moderens optik er datteren nærmest en konkurrent, der livet igennem har forsøgt at trænge Christine væk fra pladsen ved siden af Ezra som hans hustru. Christine anklager dermed Lavinia for en grænseoverskridelse og et blasfemisk forsøg på at klatre op ad den vertikale rangstige:

> I know you, Vinnie! I've watched you ever since you were little, trying to do exactly what you are doing now! You're trying to become the wife of your father and the mother of Orin! You've always tried to steal my place!
> (O' Neill 1988: p. 919)

Ligeledes beskrives hende reaktion på og ageren omkring faderens hjemkomst som "*hovering about jealously*" (p. 932) og "*childish volubility*" (p. 934), ligesom hun "was pacing up and down before the house like a sentry guarding you" (p. 943), inden hun "*manages to worm herself between*" (p. 932) Ezra og Christine.

Som nævnt hævder jeg, at Lavinia reelt skal læses som en dedikeret troende og i forlængelse af dette en frelserfigur, barnligt jaloux og med en faderbinding eller ej, da det er "my first duty is to protect him" (p. 918). For det første viser hendes dystre forudsigelser og anklager mod moderen sig at være rigtige. For det andet er hun nok hævngerrig og trodsig, men motiverne for hendes fokusering og indædthed er et resultat af, at hele familien med Ezras død på én gang er et skridt nærmere fuldbyrdelsen af familien Mannons forbandelse i form af systematisk intern udslettelse. Tillige er det i et bredere perspektiv en stærkt angstprovokerende og håbløs frigørelse, efter at den hidtil stabile meningsgiver er udraderet indefra af hans egne.

Der er altså tale om et dobbelt menings- og gyldighedstab, som kun Lavinia synes i stand til at hele. Dette finder jeg belæg for i to citater, der dels accentuerer Lavinias komplette pligtfølelse, dels hendes absolutte kærlighedserklæring, der igen fremmaner billedet af den bedende nonne, hvis hele viljestyrke, kropsligt og mentalt, er hengivet i endeløs sjælelig kærlighed til Faderen, og som efter mordet på selvsamme transformeres til en ny frelserkarakter:

> I'm not marrying anyone. I' ve got my duty to Father!" (p. 930) (...) You're the only man I'll ever love! I'm going to stay with you (...) Don't let anything worry you, Father. I'll always take care of you. (O' Neill 1988: p. 935)

Som en fortvivlet Jesus på korset trygler hun gud om at redde Orin fra familieforbandelsen: "Show me the way to save him! Don't let me think of death! I couldn't bear another death! Please! Please!" (p. 1034) Men som en anden Kristus skal Lavinia igennem en lang lidelsesfærd for at kunne opfylde sin guddommelige mission om at endeligt frigøre sig fra traditionens og historiens

tunge tilstedeværelse og determinerende-irreversible skæbnestyring af familien Mannon/menneskets synder, som så ivrigt truer med for evigt at dømme og fordømme hende – som Orin desperat konstaterer:

> Can't you see I'm now in Father's place and you're Mother? That's the evil destiny out of the past I haven't dared to predict! I'm the Mannon you're chained to.
> (O' Neill 1988: p. 1082).

Historiens åg og traditionens synder forekommer nærmest umulige at uddrive, hvilket Lavinia konstaterer i en samtale med den enfoldige Besserwisser Seth, hvor hun beskriver familiens hus som evigt hjemsøgt: "There's no rest in this house which Grandfather built as a temple of Hate and Death!" (p. 1046). Derfor har *Mourning Becomes Electra* været fortolket som entydigt tragisk i traditionel europæisk-græsk forstand, idet alle undtagen Lavinia dør, og Orin og Lavinia har derfor på tragisk vis gentaget de samme syndige mønstre og gerninger, som de var prædisponerede til af deres forældre. Jeg vil i stedet argumentere for, at Orin og Lavinias valg og skæbner er dybt forbundet med den kristne etik og dens krav til menneskets livsførelse og handlinger, og netop kristendommens etiske krav afslører trilogiens, vil jeg hævde, amerikanske tragik.

I Det nye Testamente fortæller Jesus om, hvordan kristne bør omgås gud og mennesker: "Tro ikke, at jeg er kommet for at nedbryde loven eller profeterne. Jeg er ikke kommet for at nedbryde, men for at opfylde" lyder de berømte ord fra Bjergprædikenen i Matthæusevangeliet 5-7. Jesus sammenfatter denne lov i to bud: "Du skal elske Herren din Gud af hele dit hjerte og af hele din sjæl og af hele dit sind", og "Du skal elske din næste som dig selv" (Matthæus 22: 37-40). Præcis de to bud står som de overordnede kategoriske imperativer, som Orin og Lavinia trilogien igennem tvinges til at forholde sig til eksistentielt, religiøst og ontologisk. Det dobbelte kærlighedsbud er centralt for den kristne opfattelse af, hvordan det er rigtigt at leve sit liv. Men hvordan lever man korrekt og dogmatisk, hvis man som Orin og Lavinia er indrullet i familiegenerationers evige, destruktive kamp mod hinanden, mod næsten?

Som Nanna Kinck beskriver i sin artikel "Etik i kristendommen" indeholder Jesu kærlighedsbud dels et opgør med lovreligionen, dels en horisontal sidestilling af forholdet til gud og forholdet til næsten: "Alt, hvad I har gjort mod

en af disse mine mindste brødre, det har I gjort mod mig" (Matthæus 25: 40). Jesus optræder i skikkelse af medmennesket, og en handling mod medmennesket er en handling mod gud. Dette betyder også, at forholdet til medmennesket er næsten lige så vigtigt som forholdet til gud.[40] Budet om at man skal elske sin næste betyder, at man har pligt til at hjælpe det medmenneske, man møder, der har brug for hjælp. I lignelsen om den barmhjertige samaritaner i Lukas Evangeliet 10: 25-37 fortælles det, hvordan "min næste" kan være en hvilken som helst person og ikke altid den, man umiddelbart kunne forvente. Den tanke, at alle mennesker principielt kunne være "min næste" gør det til en etisk pligt for kristne at se en værdi i alle mennesker. Det nye Testamentes beretninger om, hvordan Jesus færdedes blandt samfundets udstødte og dem, som alle andre foragtede, danner her et forbillede for de kristne (ibid.). Men det er ikke ligefrem det kristne kærlighedsbudskab, som familien Mannon hidtil har efterlevet – familien har i stedet handlet med provokation, perversion og ultimativt negering af den kristne etiks mantra (ibid.).[41]

At elske sin næste betyder nemlig også ifølge Bjergprædikenen, at den kristne skal elske sine fjender og bede for dem. Hvis en f.eks. angriber og slår, må man ikke udøve selvtægt og sætte sig til modværge. I stedet skal man vende den anden kind til. Dette ideal om at tilsidesætte sig selv til fordel for sin næste er en central del af den kristne etik, men også et ideal, der repræsenterer en meget radikal tolkning af budet om at elske sin næste, ikke blot som sig selv, men snarere frem for sig selv (ibid.). Det er her, at Orin og Christines kærlighed perverterer etikken, idet de nærmest elsker hinanden for meget, og i deres blasfemiske besættelse tilsidesætter både gud og næsten. Den kristne etik er da også ofte blevet kritiseret for at være radikal og nærmest brutalt fundamentalistisk, at den er umulig at efterleve i praksis. Er det muligt at overleve, hvis man altid skal vende den anden kind til? Men selvom det at elske sin næste er principielt umuligt at efterleve, gælder budet stadigvæk (ibid.). Det er nemlig centralt for kristendommen, at den perfekte efterlevelse af guds bud er umulig. Mennesket er på grund af arvesynden fuldt af fejl og mangler, hvilket Mannon-medlemmerne på alle planer inkarnerer i højeste potens.

Dogmet om arvesynden blev udtænkt af Augustin i 1400-tallet. Hans tanke er,

[40] Kinck, Nanna: http://www.religion.dk/artikel/248474:Undervisning--Etik-i-kristendommen.
[41] Se overordnet Nanna Kincks artikel: http://www.religion.dk/artikel/248474:Undervisning--Etik-i-

at mennesket siden Adam og Evas syndefald har en medfødt syndighed, der går i arv gennem generationerne. I forhold til gud betyder det, at mennesket ifølge Augustin er i guds nådefulde hænder og den frelse, der kommer gennem Jesus. I forhold til medmennesket betyder det, at den etisk rigtige handling udspringer af en bevidsthed om menneskets syndige tilstand – syndsbevidsthed: "Hvorfor ser du splinten i din broders øje, men lægger ikke mærke til bjælken i dit eget øje?" spørger Jesus retorisk i Bjergprædikenen. Kristne betragter det altså som etisk forkert for det enkelte menneske at tro sig selv mere syndfri end andre (ibid.).

Det er denne augustinske dogmatik, som Orin skånselsløst kaster sig ud i og hengiver sig til, efter at han har dræbt Adam Brant og efterfølgende må påtage sig et moralsk ansvar for Christines selvmord. Orin bekender sig nemlig til det principielt umulige i at være syndfri, da Jesus sætter lighedstegn mellem den syndige handling og tanken om den syndige handling. Den kristne etik er derfor en sindelagsetik, hvor sindelaget, dvs. intentionen bag en handling, er afgørende for, om handlingen er rigtig eller forkert (ibid.) – og Orins sindelag må siges at være dobbeltbundet syndigt: Han dræber sin næste og har derved sat sig over guds ord og lov. Det er derfor han så kategorisk hengiver sig til tanken om at "confess" og derefter begå selvmord. Kun ved at dø kan Orin ifølge sig selv betale tilbage til gud – at dø er den ultimative bodsgang og syndsforladelse og eneste vej frem mod en apokalyptisk frelse og genopstandelse. Men omvendt er selvmordet også regulær blasfemi, da gud har skabt alt liv, og ethvert liv er dermed helligt – også Orins – og derfor ender Orin qua sit selvmord med endnu en gang at begå blasfemi, da han i håbet om frelsen for evigt trodser guds hellighed. Så ifølge O' Neill udstiller Orins skæbne menneskets tragiske hovmod, der netop ikke kan forløse håbet om genopstandelsen.

Men hvad så med Lavinia? Også hun er fanget mellem den determinerende arvesynd og muligheden for en komplet renselse og håbet om den apokalyptiske genskabelse af Jerusalem og paradisets herligheder, der via håbet om Jesu genkomst for evigt skal bryde den Mannon'ske degeneration. Her vil jeg inddrage en anden vinkel på den augustinske arvesynd som emblem på Lavinias afgørende etiske valg. Et valg, der både gør hende til evigt stigmatiseret offer for familiens synder og samtidig også åbner den mulighed for afgørende at bryde med den destruktive, nedadgående spiral, som Orin tilslutter sig og i sidste ende ane det

kristendommen for en grundigere analyse af den kristne etik.

apokalyptiske håb, som stadigt rumsterer i Lavinias tanker.

Dogmet om arvesynden bliver nemlig modsagt af et andet synspunkt, som blandt andre kirkefaderen Pelagius (360-420) fremsatte. Han insisterede på, at mennesket har en fri vilje, og at både den gode og den onde handling har sin rod i det enkelte menneske og ikke i den samlede menneskeheds natur.[42] Ifølge Pelagius har menneskets afgørelse altså betydning for frelsen, mens guds nåde ligger i det, at mennesket har fået den fri vilje til at vælge det gode (ibid.) I modsætning til Orin vælger Lavinia en anden vej mod den apokalyptiske omstyrtelse. Hun nægter i første omgang at godtage Orins argument om "guilt" og hans – for hende - nærmest ynkelige besættelse af at ville "confess" foran den pure Hazel, en juridisk tilståelse og kristen bekendelse af synderne, der vil give Orin og kun Orin "Peace":

> LAVINIA (*tempted and tortured, in a longing whisper*) Peace! (*then summoning her will, springs to her feet wildly*) No! Your coward! There is nothing to confess! There was only justice! (O' Neill 1988: p. 1041)

I stedet for at handle som Orin, forsøger Lavinia i første omgang fysisk at flygte fra familien Mannons skæbne. Hun vil rejse bort med Peter for at glemme:

> I'm going away with him (Peter) and forget this house and all that ever happened in it! (...) I'll close it up and leave it in the sun and rain to die. The portraits of the Mannons will rot on the walls and the ghosts will fade back into death. And the Mannons will be forgotten. I'm the last and I won't be one long. I'll be Mrs. Peter Niles. Then they're finished. Thank God! (O' Neill 1988: pp. 1041 + 1049)

Men arvesynden er ikke sådan at undgå, for "why can't the dead die?" (p. 1049). I et anfald af affekt fornægter Lavinia den kristne guds tilgivelse: "I'm not asking God or anything for forgiveness! I'm forgiving myself! I hope there's a hell for the good somewhere! (ibid.). I stedet forsøger hun først at skabe en reel flugtvision, hvor den konkrete, kødelige kærlighed til Peter skal være garanten for genoprettelse af kosmos. I sidste ende er hun inderst inde bevidst om, at det er en umulig løsning:

[42] Ibid.

> I'm afraid to wait. The dead coming between. I want a little happiness – in spite of all the dead! I've earned it! I've done enough! I want a moment of joy – of love – to make up for what's coming. I want it now! Can't you be simple and pure? Can't you forget sin and see that love is beautiful? (...) Take me in the house of the dead and love me! Our love will drive the dead away! It will shame them all back into death! (*then with a hopeless, dead finality*) Always the dead between! It's no use trying any more! (O' Neill 1988: p. 1052)

Men jeg vil parallelt hævde, at efter ovenstående citat forskydes Lavinias fornægtelse omsider til et apokalyptisk håb: For i og med at hun erkender, at "the dead between" er latent og evigt omnipotent, erkender hun også arvesynden – den kristne etiks grundsten, og i erkendelsen ligger muligheden for håbet om regenerationen. For pga. arvesynden dør vi – mennesket er syndigt og må dø for at kunne tilgives. Derfor er der reelt behov for Jesu frelse, idet vi igennem den symbolske offerdød renses, og regenerationen opstår – den apokalyptiske tanke.

Men Lavinia dør ikke fysisk, og det er netop her, at jeg vil plædere for en anden tragik end den, forskningstraditionen hidtil har kanoniseret: O' Neill maler Lavinia op i et hjørne, hvor hun står over for et tragisk valg i forsøget på at opfylde sin position som tragediens guddommelige individ med en uomtvistelig mission: Enten følger hun den kristne etiks præmis om anerkendelse af arvesynden og deraf følgende ydmyge tilståelse og bodsgang over for den almægtige gud, fordi hverken Orin eller hun har vendt den anden kind til næstens slag men snarere slået igen - hvorefter Orins eneste løsningsforslag i form af selvmordet er en logisk men blasfemisk handling imod gud; eller også svigter hun den kristne etik ved at fornægte sin synd, skyld og ydmyghed over for gud, som består i anerkendelsen af menneskets synder og uformåen over for den almægtige gud. Istedet for insisterer hun på "justice", på menneskelig selvtægt – og dermed også en blasfemisk handling, idet hun går ind og påtager sig guds rolle som dommer.

I modsætning til Orin fravælger hun ikke livet, men vælger den gode handling: at leve, at stå igennem og derved ikke bare sone både sin egen skyld men også bryde den forbandelse, der gennem tiden har fastholdt familien Mannon i den destruktive, korrumperende voldsspiral. Hun bilder Peter ind, at hun på rejsen til "The Islands" mistede sin mødom til en af "the natives" – en art rituel tilsmudsning og transformation til en ny Babylons skøge. Kun gennem

depraveringen kan hun renses og derefter påtage sig rollen som den frelsende figur:

> All right! If you must know! I won't lie anymore! Orin suspected I lusted with him! And I had! (…) (stridently) Why shouldn't I? I wanted him! I wanted to learn love from him – love that wasn't a sin! And I did, I tell you! He had me! I was his fancy woman! (O' Neill 1988: p. 1052)

Efter den arketypiske iscenesættelse af sig selv som "beskidt" og dermed syndig, er Lavinia både dommer, anklager, forsvarer og tiltalt i sin egen rettergang, der en gang for alle skal rense, sone og tilgive:

> Don't be afraid. I'm not going the way Mother and Orin went. That's escaping punishment. And there's none left to punish me. I'm the last Mannon. I've got to punish myself! Living alone here with the dead is a worse act of justice than death or prison! I'll never go out or see anyone! I'll have the shutters nailed closed so that no sunlight can ever get in. I'll live alone with the dead, and keep their secrets, and let them hound me, until the curse is paid out and the last Mannon is let die! (*with a strange cruel smile of gloating over the years of self-torture*) I know they will see to it I live for a long time! It takes the Mannons to punish themselves for being born! (…) You go now and close the shutters and nail them tight. And tell Hannah to throw out all the flowers. (…) *She ascends to the portico – and then turns and stands for a while, stiff and square shouldered, staring into the sunlight with frozen eyes. Seth leans out the window at the right of the door and pulls the shutters closed with a decisive bang. As if this were a word of command, Lavinia pivots sharply on her heel and marches woodenly into the house, closing the door behind her.* (O' Neill 1988: pp. 1053-1054)

Lavinia har hele trilogien bevæget sig frem mod en symbolsk korsfæstelse – en korsfæstelse, der kulminerer med hendes selvvalgte isolation i huset, hvor hun uigenkaldeligt tager familiens synder på sig – et absolut uselvisk valg i forhold til Orins selviske ditto. Huset ligger – som Jesu kors på toppen af bjerget – på toppen af en bakke og kan tillige læses som billede på Jesu gravkammer, hvorfra han genopstod tre dage senere og dermed kunne forkynde budskabet om syndernes forladelse og frelsen. Det er Lavinias tragiske skæbne, at hun skal bære sin og familiens synder og skyld, men samtidig en tragik, der lover håb og genopstandelse. Dette understøttes af Lavinias navnesymbolik: Lavinia kan alludere til "levin", der betyder "oplysnende", "elektricitet", ligesom navnet kan føres tilbage til det latinske "lavare", der betyder "at vaske". Lavinia er den

frelserskikkelse, der bliver inkarnationen af en apokalyptisk apoteose: en frelserinde, der skal vaske og dermed rense familiens synder og derfor salves.

Eugene O' Neill udstiller altså gennem Lavinias figur parallelt en brutalitet i den kristne etiks dogmatik og et evigt håb for mennesket og menneskeheden. Via Orin og Lavinia tegner han et billede af en art gordisk knude i kristendommen, en mulighed for indkredsningen af en tragik gennem en umulig situation og et umuligt valg for de prædeterminerede børn, der som udgangspunkt er dømt til at gentage fædrene og mødrenes synder. Nogle vil hævde, at O' Neill dermed lægger sig i strømmen af modernistiske oprør mod gud og kristendommen, men dette finder jeg ikke belæg for i teksten. For hvadenten O' Neill ikke tør eller ikke vil, gennemtvinger han knudens løsning igennem Lavinia. Først og fremmest da trilogien som sagt slutter med Lavinias symbolske korsfæstelse og antydning af et apokalyptisk håb. Tillige finder jeg ganske enkelt ikke nogen ironi, kynisme eller anden form for afstandstagen til Orin og Lavinias smertelige valg, hverken i diskurs, karaktertegning eller tematik. I stedet er hele tragedien (qua at trilogien netop af O' Neill beskrives som en tragedie) gennemsyret af en insisterende smerte, patos og nuanceret emotionel empati med alle personerne, trods deres horrible handlinger. Endelig er tragedien umiskendeligt apokalyptisk struktureret og motiveret omkring den forjættende tanke om Det nye Jerusalem. At trilogien er gennemsyret af de karakteristiske apokalyptiske elementer og markører er derfor også mit svar på eventuelle problematiseringer af, at Lavinias tragiske valg ikke er specifikt amerikansk-apokalyptisk funderet, men i højere grad et alment-humanistisk anliggende om at behandle hinanden godt – en art sekulariseret humanisme som K.E. Løgstrup blev beskyldt for. Jesu lidelsesfærd, korsfæstelse og løftet om frelsen og genopstandelsen er den amerikanske tragiks evige endemål.

V. LITTERÆRE ANALYSER: DEN POST-APOKALYPTISKE TRAGIK:

TONY KUSHNER: *ANGELS IN AMERICA* (1992-1993)

KUSHNER OG FORSKNINGSTRADITIONEN

Tony Kushner (1956 -) fremstår som den mest hædrede unge dramatiker i nyere amerikansk teaterhistorie, så trods hans endnu forholdsvis begrænsede værkproduktion og ditto forskningstradition, er der skrevet en del om Kushner og hans betydning for den ellers kriseramte postmoderne amerikanske dramatik.

Fællesnævneren for kritikerne og anmelderne er enigheden om Kushner som en art ny frelserfigur og brobygger mellem det stadig voksende skel mellem det bredt appellerende og økonomisk veludrustede Broadway-teater og det snævre, intellektuelle og mindre økonomisk velfunderede Off-Broadway og Off-Off-Broadway – med andre ord: Spektakulær og fascinerende scenisk fremstilling koblet med intellektuel og æstetisk kvalitet af høj karakter. New York Times' Frank Rich skrev: ”A vast, miraculous play (...) provocative, witty and deeply upsetting (...) a searching and radical rethinking of American political drama” (Rich 1993), og den ellers kræsne Clifford A. Ridley roser i Philadelphia Inquirer Kushner med ordene: ”An enormously impressive work of the imagination and intellect, a towering example of what theatre stretched to its full potential can achieve” (Ridley 1993). Da *Angels in America*: *Part One: Millennium Approaches og Part Two: Perestroika* blev uropført, konkurrerede anmelderne om at udråbe Kushners syv timer lange forestilling til en art Bjergprædiken over 1980'erne og 1990'ernes Amerika, med Kushner som den salvende forkynder Jesus, der endelig havde åbenbaret sig for folket. En modtagelse og kollektiv begejstring, hvis lige kun kan sidestilles med den umiddelbare kanonisering og åbenbarende effekt, som Eugene O' Neills dramaer genererede. Forskningen i Kushners dramatik er primært opdelt i to store, men ofte intermedierende fraktioner.

Først og fremmest er *Angels in Amerika* markeringen af, at anmelderne og det brede publikum for første gang i fællesskab åbnede armene for et stykke amerikansk stykke dramatik, der eksplicit behandler, diskuterer og repræsenterer homoseksuelle hovedpersoner. Den gay and lesbian-orienterede forskning er derfor også det største område, når man kigger på de små 15 års forskningstradition, som *Angels in America* har på bagen. Professor David Savran

diskuterer ”the gay perspective” i sin sobre ”Ambivalence, Utopias, and a Queer sort of Materialism: How *Angels in America* Reconstructs the Nation” (1995) i det indflydelsesrige teatermagasin *Theatre Journal.* Her argumenterer han for en stadfæstelse af ”the gay focus” som immanent og dermed uundgåeligt i blotlæggelsen af en forståelse af menneskets eksistens. Samme overordnede idé hengiver Allen J. Frantzen sig til i sit overbevisende værk *Before the Closet: Same-sex-love from Beowulf to Angels in America* (1998).

Ud over homoseksualiteten og AIDS som tema har det været oplagt at læse dramaet som apokalyptisk. Af de mere dybdegående deciderede analyser af stykkets apokalyptiske tematikker vil jeg fremhæve Roger Bectels artikel ”A Kind of Painful Progress: The Benjaminian Dialectics of Angels in America” fra 2001, der er en glimrende og perspektivrig analyse med hovedvægten på applikeringen af Walter Benjamins materialistiske samfundskritik i forlængelse af Frankfurter-skolens tanker. Matthew Wilson Smith har skrevet *A Progressive Apocalypse*, der ligeledes er en grundig og solid læsning af Kushners to stykker. James Fisher har trukket på analogierne til apokalypsen og skrevet ”Troublings of the Waters: Visions of the Apocalypse in Wilder's Skin of Our Teeth and Kushner's Angels in America” (1999), fælles for både Bectel, Wilson Smith og Fisher er dog, at de på traditionel vis alle tre definerer apokalypsen som rendyrket dommedag og destruktion – de betoner ikke det absolut vigtige ved Johannes' apokalypse, nemlig regenerationen og håbet, som jeg tidligere har påvist er af en afgørende betydning for apokalypsens dialektiske natur. Følgelig er de tre forskeres forståelse af Kushners drama reduceret til et fokus på undergangen. Desuden formulerer ingen af de tre nævnte apokalypsens karakteristika ud over kulminationen og kommer derfor ikke nærmere ind på, hvilke elementer og markører, der kendetegner apokalyptikken.

Inden jeg artikulerer mit sigte med at inddrage Tony Kushners to dramaer i afhandlingen, vil jeg imødegå, at der selvfølgelig er andre måder at anskue *Angels in America* på. Via dets iøjnefaldende tematisering af køn, i dette tilfælde homoseksualitet, kan man udfolde læsninger omkring repræsentationerne af køn, kønnets diskurs og valoriseringen af køn. Jeg berører emnet, men det har ikke været muligt decideret at formalisere eller typologisere en specifik formulering af en gay discourse eller dens karakteristika. Kushners tematisering af race, etnicitet og identitet har ligeledes været et stort tema i receptionen, men jeg søger

at bidrage med en ny vinkel på tematikken om Kushners identitetspolitik. Jeg hævder, at Kushner trods intentionen om en ny og radikal blending af identiteter – ekspliciteret i hans poetologsike overvejelser – reelt formulerer en ganske traditionel identitetsideologi. Endelig skal det bemærkes, at de sceniske og dramaturgiske elementer i *Angels in America* i samspil med dramaets sammensurium og inspiration af modernisme, postmodernisme, Shakespeares romancer og New Left Theatre ikke vil være mit ærinde at undersøge nærmere.

Dette bringer mig frem til formuleringen af min tese og følgende analyse, hvis hovedargumention er todelt: Det er mit primære formål at formalisere *Angels in America* som en apokalyptisk struktureret tragedie, der via de typiske apokalyptiske markører gennemgribende behandler den amerikanske grundidé om åbenbaringens treleddede proces med degeneration, nulstilling og regeneration samt tematiseringen af det dialektiske forhold mellem destruktion og rekonstruktion. I modsætning til den kanoniserede forskning i Kushners drama vil jeg indlæse de unikke apokalyptiske elementer, som andre forskere hverken har typologiseret eller behandlet ud over den apokalyptiske kulmination, og argumentere for, at de to dele revitaliserer den oprindelige Åbenbarings grundidé om genopstandelsen og det store håb om Jesu genfødsel og Det nye Jerusalems aktualisering. Min analyses andet formål vil være dissekeringen og diskussionen af *Angels in America* som en unik amerikansk tragedie, der i forlængelse af Robert Rogers, George Aiken og Eugene O' Neill formulerer en særskilt vision, der er en grandios forlængelse af den amerikanske dramatiks tradition for apokalyptisk struktureret tragik.

DOMMEDAGSPROFETEN: HARPER PITT

Apokalypsen er som bekendt kendetegnet ved sin storslåede profeti om Dommens Dag; dagen hvor de korrumperede elementer og rum én gang for alle skal straffes og dermed destrueres, førend et nyt og renset rum kan opstå og på strålende vis indlemme de rette troende. Visionen varsles af en profet, der både er særligt

udvalgt af gud og qua den guddommelige udvælgelse er forkynder af de sidste tider og Den nye Verden. I *Angels In America* er denne profet den unge kvinde, Harper Pitt, der er gift med den unge mormon og jurist Joe Pitt – og som fremstår som en blanding af profet og engel. Fornavnet Harper alluderer til to betydninger: 1) ”Harper” som en der spiller på harpe – ofte som henvisning til de ikoniske billeder af harpespillende, æteriske engle og 2) En ”Harpyr” der stammer fra den græske mytologi, hvor en harpyr er en mægtig bevinget, beskidt skabning med en kvindes ansigt og en gribs krop. Efternavnet leder tankerne hen på ordet ”pit”, et hul i jorden og i kristen-mytisk sammenhæng: helvede. Så det er ikke et typisk gloriøst billede af profeten, som Kushner tegner, ligesom det ligger i profetrollen, at man er isoleret og må leve alene med sit kald. Som vi skal se, fremmaner han et dobbeltbundet portræt af en tidlig skadet, barnlig sjæl, som både rummer mental sygdom og en klarhed og indsigt i menneskets hykleri overfor sig selv og andre.

Gennem Joe hører vi, at Harpers barndom var ”a bad time at home” og præget af ”a lot of drinking and physical stuff” (Kushner 1995: p. 59)[43], ligesom hun selv erkender, at ”I have emotional problems” og at hun tager ”too many pills” (p. 37). Men ellers er der ingen andre informationer hverken fra Harper selv eller andre i dramaet om hendes fortid eller familiære forhold. Vi møder hende i starten af ”Millennium Approaches”, hvor hun er ”home, alone” i parrets lejlighed, der minder hende om ”Rosemary's Baby” (!) og ”speaks to herself as she often does” (p. 22). Guds udvalgte profet fremstår derfor nok som særlig men også som isoleret og sær . Tillige er profeten selverkendt afhængig af valium og befinder sig konstant i en drømmeagtig tilstand af medicindøs og hallucinationer: ”A pill-indiced hallucination. She has these from time to time” (p. 36), hvilket resulterer i en ”bewildering” (ibid.) virkelighedsopfattelse og en hengivelse til ”imagination” som en art eskapisme, der dog ikke tilbyder heling eller trøst:

> I don't understand this. If I didn't ever see you before and I don't think I did then I don't think you should be here, in this hallucination, because in my experience the mind, which is where hallucinations come from, shouldn't be able to make up anything that wasn't there to start with, that didn't enter it from experience, from the real world. Imagination can't create anything new, can it? It only recycles bits and pieces from the world and reassembles them into visions... Am I making sense right now? (...) So when we think we've escaped the unbearable

[43] Når intet andet er anført henvises der til Kushner, Tony 1995.

> ordinariness and, well, untruthfullness of our lives, it's really only the same old ordinariness and falseness rearranged into the appearance of novelty and truth. Nothing unknown is knowable. (Kushner 1995: p. 38)

Harper stritter altså imod sin rolle som visionær og forkynder af guds dom – som udgangspunkt tror hun ikke på imaginationen (guds vision) som forløsende eller nyskabende. Alligevel er Harper profeten, der "ser" og med lige dele tør fatalisme og elegisk drømmeri anticiperer dommedag:

> People, who are lonely, people left alone, sit talking nonsense to the air, imagining... beautiful systems dying, old fixed orders spiraling apart... When you look at the ozone layer, from the outside, from a spaceship, it looks like a pale blue halo, a gentle, shimmering aureole encircling the atmosphere encircling the earth. Thirty miles above our heads, a thin layer of three atom oxygen molecules, product of photosynthesis, which explains the fussy vegetable preference for visible light, its rejection of darker rays and emanations. Danger from without. It's a kind of gift from God, the crowning touch to the creation of the world; guardian angels, hands linked, make a spherical net, a blue-green nesting orb, a shell of safety for life itself. But everywhere, things are collapsing, lies surfacing, systems of defense giving way... (Kushner 1995: pp. 22-23)

Ovenstående citat viser ganske sigende den dobbelthed, der er i profetrollen. På den ene side accentuerer ordene "halo" og "aureole encircling" den kristne cirkelsymbolik – glorien som for engle og profeter viser udvalgtheden og forbindelsen til gud. Men guds udvalgte profet er også ensom og isoleret og taler "nonsense". Men dette nonsens er lig sandheden og profetien over de syndige mennesker, som hidtil har været beskyttet af skytsengle, der holder i hånd og omfatter mennesket i en "nesting orb, a shell of safety for life itself". Dette rum er truet af atomisering og destruktion og "collapsing", da alle forsvarsmekanismer ædes op og en efter en giver op. Harper formidler altså en universel kaostilstand og fremstår som logisk forlængelse af det gamle ordsprog om, at fra børn og fulde folk skal man høre sandheden – hun er barnet der "siger" sandheden, selv om hun er "fuld" af valium. Harper Pitt varsler det nye millennium:

> I'm undecided. I feel... that something's going to give. It's 1985. Fifteen years till the third millennium. Maybe Christ will come again. Maybe seeds will be planted, maybe there will be harvests then, maybe early figs to eat,

> maybe new life, maybe fresh blood, maybe companionship and love and protection, safety from what's outside, maybe the door will hold, or maybe... maybe the troubles will come, and the end will come, and the sky will collapse and there will be terrible rains and showers of poison light, or maybe my life is really fine, maybe Joe loves me and I'm only crazy thinking otherwise, or maybe not, maybe it's even worse than I know, maybe... (Kushner 1995: p. 24)

Men Harper vakler i sin tro, og hendes bibelske retorik sammenkædes med et konstant og evigt nærværende "maybe". Det er ikke omkostningsfrit at være guds udvalgte og talerør. Harper kredser parallelt med sine dommedagsvisioner om at rejse væk om at undslippe den altomstyrtende ødelæggelse: "I'd like to go travelling. Leave you behind to worry. I'll send postcards with strange stamps and tantalizing messages on the back: 'Later maybe.' 'Nevermore...'" (p. 23) – sidstnævnte ord som allusion til Edgar Allen Poes digt om døden, *The Raven*, der som bekendt slutter med "Nevermore". Kushner lader sin dødsfokusering gå i dialog med en ironisk "Travel Agent"/Mr. Lies", der fremstår som en pastiche og garant for en farceagtig rejse mod døden – døden som kujonens flugt fra rollen som den guddommeligt udvalgte og de sidste tider:

> MR. LIES: Cash, check or credit card?
> HARPER: I remember you. You're from Salt Lake. You sold us the plane tickets when we flew here. What are you doing in Brooklyn?
> MR. LIES: You said you wanted to travel...
> HARPER: And here you are. How thoughtful.
> Mr. LIES. Of the International Order of Travel Agents. We mobilize the globe, we set people adrift, we stir the populace and send nomads eddying across the planet. We are adepts of motion, acolytes of the flux. Cash, check or credit card. Name your destination.
> (Kushner 1995: p. 23)

Mr. Lies markerer, at Harper ikke kan undslippe sin rolle og sin prædestinerede plads i guds store plan, selvom hun som det postmoderne menneske er ramt af rodløshed og fornemmelsen af at svæve fortabt omkring i et uendeligt rum: "The price of rootlessness. Motion sickness. The only cure: to keep moving." (p. 24).

Alligevel booker Harper en billet til Antartika og tager på en hallucinerende rejse til en art ingenmandsland, en rejse til dødsriget – et iskoldt, goldt Antartika, der ikke desto mindre er tilsvarende smukt, rent og uendeligt:

> *Same day. Harper in a very white, cold place, with a brilliant blue sky above; a delicate snowfall. She is dressed in a beautiful snowsuit. The sound of the sea, faint.*
>
> HARPER: Snow! Ice! Mountains of ice! Where am I? I... I feel better, I do, I... feel better. There are ice crystals in my lungs, wonderful and sharp. And the snow smells like cold, crushed peaches. And there's something... some current of blood in the wind, how strange, it has that iron taste. (Kushner 1995: p. 107)

Her er det interessant at bemærke Harpers umiddelbare begejstring ved synet af de isklædte bjerge. Sneen i og på bjergtinderne kan nemlig med fordel læses som symboler med den tyske sociolog Georg Simmels briller i hans lille essay "Die Alpen", hvori han beskriver alperne som symbol; som "Abstraktion vom Leben" (Simmel 1919: p. 116) – en art religiøs stræben opad:

> Aus dem Eindruck des Hochgebirges aber sieht uns eine Ahnung und ein Symbol entgegen, dass das Leben sich mit seiner höchsten Steigerung an dem erlöst, was in seine Form nicht mehr eingeht, sonders über ihn und ihm gegenüber ist. (Simmel 1919: p. 118)

Men denne stræben er også knyttet til følelsen af at være hensat i en tilstand af forløsning på toppen af tinderne, op mod himlen og nær gud.

Harper er umiddelbart begejstret over flugtmuligheden og bryder ud i en regressionsvision om at ville plante og genskabe tidligere tiders idyl, tryghed og frugtbarhed i en prænatal tilstand, hvor hun samtidig vil føde sit og Joes imaginære barn:

> HARPER: That's great. I want to stay here forever. Set up a camp. Build things. Build a city, an enormous city made up of frontier forts, dark wood and green roofs and high gates made of pointed logs and bonfires burning on every street corner. I should build a river. Where are the forests? (...) I'll plant forests and grow them. I'll live off caribou fat, I'll melt it over the bonfires and drink it from long, curved goat-horn cups. It'll be great. I want to make a new world here. So that I never have to go home again. (...) I'm going to like this place. It's my own National Geographic Special!
> (Kushner 1995: pp. 107-109)

Harper drømmer altså om ”a city” og ”new world”, et nyt Jerusalem, en ny Edens Have, der vil hele og sone og beskytte hende og barnet i en gensidig symbiose: ”My breasts will be full of hot cocoa so she doesn't get chilly. And if its get really cold, she'll have a pouch I can crawl into” (ibid.) - her kan de mødes og forenes ved at ”mend” (ibid.).

Men Det nye Jerusalem er ikke sådan at opnå i dets mest fyldestgørende og salvende uden ødelæggelsesritualets omstyrtende og rensende kulmination. Mr. Lies pointerer, at Antartika er et ”Cold shelter for the shattered”, hvor tårerne og sorgerne fryser til is. Flugten er kun en mellemtilstand med en stakket frist, da ”Ice has a way of melting” (p. 108). Antartika er lig ”a retreat, a vacuum, its virtue is that it lacks everything; deep-freeze for feelings. You can be numb and safe here, that's what you came for. Respect the delicate ecology of your delusions” (ibid.). Harper vender tilbage fra sit eksil og accepterer omsider sit ansvar som udvalgt. Hun imødegår Åbenbaringens undergang ved ”the railing of the Promenade in Brooklyn, staring at the river and Manhattan skyline” (p. 251) - hun har ingen sko, vinden er ”icy” (ibid.) og foregriber hendes og Joes konfrontation og efterfølgende eksplosion:

> HARPER: The end of the world is at hand. Hello, paleface. Nothing like storm clouds over Manhattan to get you in the mood for Judgement Day.
> (Thunder)
> JOE: It's freezing, it's starting to rain, where are your shoes?
> HARPER: I threw them in the river.
>
> The Judgement Day. Everyone will think they're crazy now, not just me, everyone will see things. Sick men will see angels, women who have houses will sell their houses, dimestore dummies will rear up on their wood-putty legs and roam the land, looking for brides.
> (...)
> HARPER: Here's why I wanted to stay in Brooklyn. The Promenade View. Water won't ever accomplish the end. No matter how much you cry. Flood's not the answer, people just float. Let's go home. Fire's the answer. The Great and Terrible Day. At last. (Kushner 1995: pp. 251-252)

Harper varsler ikke kun Judgment Day, men også AIDS-ramte Prior Walters englevisioner og Hannah Pitts salg af sit hus og flytning til Brooklyn, og hun når selv sit eget paradis gennem Joes tilkendegivelse af sin følelser for hende som værende lig ”nothing” (p. 257) - denne intethed, denne apokalyptiske nulstilling ”sets you free” (p. 258) og forløser omsider Harper. Kushner bruger ordet

”devastation” som nøgleordet for forløsningen. Harper indser, at ”Devastation. That's what makes people migrate, build things. Heartbroken people do it, people who have lost love” (p. 271) – men det er samtidig også det, der emanciperer mennesket og i sidste ende tilbyder frelsen og regenerationen. Profeten må leve alene og tage sit kald på sig og rejse bort med en sidste apokalyptisk profeti om et nyt Jerusalem – en profeti, jeg citerer i dens fulde længde:

> HARPER: Night flight to San Francisco. Chase the moon across America. God! It's been years since I was on a plane”.
>
> When we hit thirty-five thousand feet, we'll have reached the tropopause. The great belt of calm air. As close as I'll ever get to the oxone.
>
> I dreamed we were there. The plane leapt the tropopause, the safe air, and attained the outer rim, the ozone, which was ragged and torn, patches of it threadbare as old as cheesecloth, and that was frightening...
>
> But I saw something only I could see, because of my astonishing ability to see such things:
>
> Souls were rising, from the earth far below, souls of the dead, of people who had perished, from famine, from war, from plague, and they floated up, like skydivers in reverse, limbs all akimbo, wheeling and spining.
>
> And the souls of these departed joined hands, clasped ankles and formed a web, a great net of souls, and the souls were three-atom oxygen molecules, of the stuff of ozone, and the outer rim absorbed them, and was repaired.
>
> Nothing's lost forever. In this world, there is a kind of painful progress. Longing for what we've left behind, and dreaming ahead.
>
> At least I think that's so.
> (Kushner 1995: pp. 291-292)

Min analyse af Tony Kushners *Angels in America* indledtes med min undersøgelse af Harper Pitt som en symbolsk dommedagsprofet, der varsler en apokalyptisk omstyrtelse. Profeten forkynder guds dom og straf og tilbyder samtidig håbet og genopstandelsen for de troende. I næste afsnit dissekerer jeg dramaets to helt store syndere, den djævelske Roy Cohn og den hykleriske Louis.

SYNDERNE: ROY COHN OG LOUIS IRONSON

Som vi har set fremstår Harper Pitt som dommedagsprofeten. I dette afsnit vil jeg kaste lys over de to karakterer Roy Cohn og Louis Ironson, der både fungerer som dramaets store syndere og hinandens antiteser. Men i sidste ende mødes de i samme form for hykleri og fornægtelse, der stempler dem som parallelt vansindede og troløse sjæle, der må straffes.

Roy Cohn er Kushners fiktionalisering og fortolkning af en af de primære skikkelser i Joe McCarthys notoriske jagt på kommunister og socialistisk-liberalt orienterede i 1950'ernes Amerika. Efter sin afgørende rolle i retsagen mod ægteparret Rosenberg blev han en indflydelsesrig, men korruptionsmistænkt topadvokat i New York, hvor det samtidig var kendt, at han selv (trods sit korstog imod gay og lesbians rettigheder) uofficielt var homoseksuel. I 1986 døde han af AIDS, selv om han til sin dødsdag hævdede, han var syg af leverkræft. Kushner placerer altså arketypen for hykleri og dobbeltspil i centrum af sin apokalyptiske tragedie. Omvendt er Cohn måske nok hykler ud fra læserens og Kushners optik, men i fiktionen, i *Angels in America,* er hans retorik og ideologiske ståsted autoritativt og gennemført.

Cohn karakteriseres fra start som lige dele gudeskikkelse, en gammel testamentlig magnum pater, og diabolsk magtmenneske i centrum af den konservative inderkreds omkring præsident Ronald Reagan og George Bush Senior. I tragediens Act I, scene II introduceres Roy med regibemærkningerne:

> *Roy at an impressive desk, bare except for a very elaborate phone system, rows and rows of flashing buttons which bleep and beep and whistle incessantly, making chaotic music underneath Roy's conversations. (...) Roy conducts business with great energy, impatience and sensual abandon: gesticulating, shouting, cajoling, crooning, playing the phone, receiver and hold botton with virtuosity and love.* (Kushner 1995: p. 17)

Som en gudeskikkelse dirigerer han sine utallige forbindelser, som var de marionetdukker, hvis samlede handlinger og skæbne han kan styre og manipulere med et fingerknips. Roy er et epicenter midt i et ”chaos”, han selv skaber, elsker og er autoritativ hersker over - Roy Cohns univers er et atomiseret pandemonium, en storslået dystopi:

> (*Instantly philosophical*) I see the universe, Joe, as a kind of sandstorm in outer space with winds of mega-hurricane velocity, but instead of grains of sand, it's shards and splinters of glass. (Kushner 1995: p. 19)

Trods sit virke midt i Amerikas konservative centrum placerer Roy Cohn sig ikke, som den kristne tro ellers byder, nederst i det vertikale forhold med gud som øverst placeret. I stedet konstruerer han en horisontal balance mellem gud og sig selv, ligesom hans "tro" er bundet op på principper (og dermed også implicit subjektive-selektive og mulige at ændre) og ikke den urokkelige tro:

> No no no no, principles count, I respect principles, I'm not religious but I like God and God likes me. (Kushner 1995: p. 21)

Roy Cohn er altså tragediens selvbestaltede gudeskikkelse med et diabolsk sind, der tillader sig at herske over liv og død – vi husker, at Lucifer blev smidt ud fra himlen, da han ligestillede sig med gud. Og med apokalypsens grundforestlling om håbet som den store salvende regeneration er det svært ikke at tænke på Esajas' Bog 14:12, der inspirerede Shakespeare til linjen "like Lucifer/ Never to hope again" fra *Henry V*:

> 12 Nej, at du faldt fra himlen, du strå-
> lende morgenstjerne, fældet og kastet
> til jorden, du folkebetvinger!
> 13 Du, som sagde i hjertet: "Jeg stor-
> mer himlen, rejser min trone der-
> oppe over Guds stjerner, tager sæde
> på stævnets bjerg i yderste nord,
> 14 stiger op over skyernes højder, den
> Højeste lig" -
> 15 ja, ned i Dødsriget styrtes du, ne-
> derst i hulen!

Dette kommer stærkest til udtryk i Roys objektivt set skræmmende fortrængningsmekanisme, men samtidig retorisk uimodståelige omgåelse af sin egen AIDS-diagnose og dermed dødsdom:

> Your problem, Henry, is that you are hung up on words, labels, (...) Like all labels, they tell you one thing and one thing only: where does an individual so identified fit in the food chain, in the pecking order? Not ideology, or sexual taste, but something much simpler: clout. Not who I fuck or who fucks me, but who will pick up the phone when I call, who owes me favors. This is what a label

> refers to. Now to someone who does not understand this, homosexual is what I am because I have sex with men. But really this is wrong. Homosexuals are not men who sleep with other men. Homosexuals are men who in fifteen years of trying cannot get a pissant antidiscrimination bill through the City Council. Homosexuals are men who know nobody and who nobody knows. Who have zero clout. Does this sound like me, Henry? (Kushner 1995: p. 51)

Ovenstående deducering udmunder i Roys konstatering af, at hans verdensopfattelse hverken er "sophistry" eller "hypocrisy", men slet og ret "reality" (ibid.). Mennesket er defineret som eller begrænset til "*What* I am is defined entirely by *who* I am" (p. 52). Det er derfor også i Roys interesse, at han dels får sendt den unge, naive Joe til Washington, for at han kan forhindre en retsag mod Cohn, dels får givet stafetten videre fra en far til en søn. Lucifer på latin betyder lysbringeren, og tilsvarende har Roy Cohn i egen optik kastet lys over menneskeheden med sin magt – og dette lys vil han give i arv til Joe Pitt:

> Everyone who makes it in this world makes it because somebody older and more powerful takes interest. The most precious asset in life, I think, is the ability to be a good son.(...) Somebody who can be a good son to a father who pushes them farther than they would otherwise go. (...) The father-son-relationship is central to life. Women are for birth, beginning, but the father is continuance. The son offers the father his life as a vessel for carrying forth his father's dream. (...) Sometimes a father's love has to be very, very hard, unfair even, cold to make his son grow stronger in a world like this. (Kushner 1995: p. 62)

Omend Roy umiddelbart fremstår som kynismens levende inkarnation, vil andre måske mene, at han mest af alt er en blandning af pragmatisk realist og gammeltestamentlig patriark. Men i Kushners tragedie er Cohn syndefuld. Tragediens store arkeskurk straffes derfor med diagnosen AIDS, en af gud påført malaise, som er den almægtige faders retfærdige stigmatisering af den troløse og selvbestaltede menneskegud. Roys synd er ikke så meget hans hykleri omkring hans egen seksualitet, den fornægtelse er en mere ynkelig og medliden-hedsvækkende dimension. Han begår regulær blasfemi i sin omgåelse af Loven, både den konkrete amerikanske konstitutions lovsamling, og også i en større og mere abstrakt henseende i hans omgåelse af guds lov:

> Because I know no rules. Because I don't see the Law as a dead and arbitrary collection of antiquated dictums, thou shall, thou shalt not, because, because I know the Law's a pliable, breathing, sweating... *organ*, because, because... (Kushner 1995: p. 72)

Ovenstående relativisering og åbning af guds ellers evigtgyldige, statiske og entydige lov kædes sammen med hans absolutte afvisning af enhver form for håb eller godhed i mennesket – og dermed også hans blasfemiske afvisning af gud herrens almagt. Roy Cohn gør sig dermed skyldig i dobbelt negering af herren:

> This isn't a good world. (...) Please. Let me finish. Few people know this and I'm telling you this only because... I'm not afraid of death. What can deah bring that I haven't faced? I've lived; life's the worst. (*Gently mocking himself*) Listen to me, I'm a philosopher. (...) Like a father to a son I tell you this: Life is full of horror; nobody escapes, nobody; save yourself. Whatever pulls on you, whatever needs from you, threatens you. Don't be afraid; people are so afraid; don't be afraid to live in the raw wind, naked, alone... Learn at least this: What you are capable of. Let nothing stand in your way. (Kushner 1995: p. 64)

I praksis lader Kushner Cohns blasfemi udmønte sig i hans heksejagt på ægteparret Rosenberg, hvor han er en afgørende figur i dødsdommen og den følgende eksekvering af Ethel Rosenberg, hvor Cohn i den grad åbnede for sin egen tolkning af loven:

> Everyday, doing what I do best, talking on the telephone, making sure that timid Yid nebbish on the bench did his duty to America, to history. That sweet unprepossessing woman, two kids, boo-hoo-hoo, reminded us all of our Jewish mamas – she came this close to getting life; I pleaded till I wept to put her in the chair. Me. I did that. I would have fucking pulled the switch if they'd have let me. Why? Because I hate fucking traitors. Because I hate fucking communists. Was it legal? Fuck legal. Am I a nice man? Fuck nice. They say terrible things about me in the Nation. Fuck the Nation. You want to be Nice, or you want to be Effective. Make the law, or subject to it. (Kushner 1995: p. 114)

Kushner lader Roy riste over den sagte ild i skærsilden, inden han kastes direkte ned i helvedets flammer, idet han lader Ethel Rosenberg genopstå og akkompagnere Roy som en anden dødsengel – lig slaven Cassy, der svæver som en dødsengel ved siden af skurken LeGree i *Uncle Tom's Cabin*. Roy forsøger at fastholde sin egen autoritet og selvbestaltede omnipotens: "I am tough. It's taking

a lot... to dismantle me" (p. 233). I sin egenskab af at være advokat har Roy reelt indsat sig selv som sin egen dommer, anklager og forsvarer:

> Lawyers are... the High Priests of America. We alone know the words that made America. Out of thin air. We alone know how to use the Words. The Law: The only club I ever wanted to belong to. And before they take that away from me, I'm going to die. (Kushner 1995: p. 240)

Kernen i forståelsen af Roy Cohn er, at han ikke er bange for smerten og døden: "Pain's life" (p. 176). Det han frygter utvetydigt mest er fratagelsen af hans advokatlicens og dermed udraderingen af hans identitet, eksistens og ontologi – hans adgang til "clout". Cohn er mere bange for at have "lost" end at dø:

> I'm going, Ethel. Finally, finally done with this world, at long long last. All my enemies will be standing on the other shore, mouths gaping open like stupid fish, while the almighty parts the Sea of Death and lets his Royboy come over to Jordan. On dry land and still a lawyer. (Kushner 1995: p. 264)

Kushners straf bliver dermed ikke så meget døden, som at han lader Ethel Rosenberg informere Roy om, at "They beat you. You lost." (p. 264). Ethel er hævnens engel, der ledsager Roy ind i døden:

> I decided to come here so I could forgive you. You who I have hated so terribly I have borne my hatred for you into the heavens and made a needlesharp little star in the sky out of it. It's the star of Ethel Rosenberg's Hatred, and it burns every year for one night only, June Nineteen. It burns acid green. I came to forgive but all I can do is take pleasure in your misery. Hoping, I'd get to see you die more terrible than I did. And you are, 'cause you're dying in shit, Roy, defeated. And you could kill me, but you couldn't ever defeat me. You never won. And when you die all anyone will say is: Better had he not lived at all. (Kushner 1995: p. 265)

Tony Kushners dom over Roy Cohn og det officielle konservative-republikanske Amerika er hård, men Cohn er ikke den eneste synder i *Angels in America*. Det er min påstand, at Cohn både spejles og kontrasteres af en anden karakter, og at de to radikale antiteser smelter sammen til sidst i samme unåde over for gud og den sande amerikanske nation. Vi skal nu se nærmere på figuren Louis Ironson, der traditionelt tilhører det samme segment, sociale klasse og intellektuelle

udgangspunkt som Kushner, men som parallelt med Roy dissekeres og udstilles: Jødisk, veluddannet, homoseksuel og erklæret venstreorienteret.

Først og fremmest defineres Louis som jøde, og hvad dertil hører af mytologi og historie.[44] Ved begravelsen af hans bedstemor driller Prior ham kærligt med, at han ikke tør præsentere Prior for familien, men ”I don't blame you, hiding. Bloodlines. Jewish curses are the worst” (p. 27). Kushner indlæser altså tidligt det jødiske skyldskompleks i Louis og varsler i Louis' første scene, at han forlader Prior i konstateringen af, at deres kat Sheba er væk: ”Cats know when something is wrong” (p. 26). Prior ved det også: ”That's why Sheba left, because she knew” (ibid.)

Louis tegnes altså tidligt som inkarnationen af svigt og negeringen af den kristne etiks krav om ubetinget næstekærlighed – hvilket rabbineren slet skjult henviser til med bemærkningen: ”Sharper than the serpent's tooth is the ingratitude of children” (p. 31) fra Shakespeare's *King Lear*. Louis både skrifter for og hidkalder gud, da han allerede dér ved, at han ikke kan blive hos Prior:

> LOUIS: Rabbi, what does the Holy Writ say about someone who abandons someone he loves at a time of great need?
> RABBI: Why would a person do such a thing?
> LOUIS: Because he has to.
>
> Maybe this person's sense of the world, that it will change for the better with struggle, maybe a person who has this neo-Hegelian positivist sense of constant historical progress towards happiness or perfection or something, who feels very powerful because he feels connected to these forces, moving uphil, all the time... mayby that person can't, um, incorporate sickness into his sense of how things are supposed to go. Maybe vomit... and sores and disease... really frighten him, maybe... he isn't so good with death. (Kushner 1995: p. 31)

Gennem Louis skoser Kushner altså Louis for det svigt, som han nok begræder, men samtidig hverken kan eller vil frasige sig. Det er derfor også ganske rammende, at Kushner lader Louis få et symbolsk Kains-mærke i panden, efter at han har forladt Prior; synderen er brændemærket og koger over i lige dele skyldkompleks og Woody Allen-neuroser:

> Then I tripped on the subway steps and my glasses broke and I cut my forehead, here, see, and now I can't see much and my forehead... it's like the Mark of Cain, stupid, right,

[44] Alisa Solomon argumenterer i sin artikel ”Wrestling with Angels: A Jewish Fantasia” in *Approaching the Millennium: Essays on Angels in America* (red. af Geis og Kruger) for dramaet som én stor jødisk vision.

> but it won't heal and every morning I see it and think, Biblical things, Mark of Cain, Judas Iscariot and his silver and his noose, people who... in betraying what they love betray what's truest in themselves, I feel... nothing but cold for myself, just cold, and every night I miss him, I miss him so much, but then... those sores, and the smell and... where I thought I was going... I could be... I could be sick too, maybe I'm sick too. I don't know. (Kushner 1995: p. 105)

Men Kushner går et skridt videre i sin problematisering af Louis og alle hans udadtil politisk korrekte, liberale synspunkter, idet han lader Louis' ideologiske og politiske tilhørssted skifte i forhold til, hvem han taler til.[45] Denne skiftende retoriske strategi suppleres yderligere af, at han ironisk nok arbejder med "Word processing" (p. 36), dvs. han lever af at bruge, bearbejde og strukturere sproget. Dette finder jeg belæg for i tre dialoger med Joe, Prior og ikke mindst Belize.

Ved første øjekast repræsenterer Louis en venstreorienteret og (logisk) antihomofobisk verdensopfattelse i mødet med den endnu ikke åbent erklærede homoseksuelle mormon Joe. Louis udspyr med lige dele glæde og galde ytringer som "Reganite heartless macho asshole laywers" (p. 35). I forlængelse af sin fiksering på Ronald Reagan som den store onde amerikanske Fader pseudo-filosoferer han tilsvarende også over Reagans børn, "Maureen and Mike and little orphan Patti and Miss Ron Reagan Jr., the you-should-pardon-the expression heterosexual" (p. 77), hvis skæbne i en venstreorienteret pessimists øjne er tung:

> What's it like to be the child of the Zeitgeist? To have the American Animus as your dad? It's not really a family, the Reagans, I read People, there aren't any connections there, no love (...) But... I think we all know what that's like. Nowadays. No connections. No responsibility. All of us... falling through the cracks that separate what we owe to ourselves and.... what we owe to love. (...) Maybe we are free. To do whatever. Children of the new morning, criminal minds. Selfish and greedy and loveless and blind. Reagan's children. You're scared. So am I. Everybody is in the land of the free. God help us all. (Kushner 1995: pp. 79-80)

Denne følelse af at være ladt alene i frihedens land og flyde evigt rundt i et uendeligt mørkt univers suppleres af Louis og Priors forhold. I en samtale med Prior ser vi Louis' negering og omfortolkning af den absolutte dom over synderne, idet han plæderer for en mere nuanceret og mindre definitiv og fordomsfuld afvejning af et menneskes eksistens:

> Jews don't have any clear textual guide to the afterlife; even that it exists. I don't think much about it. I see it as a perpetual Thursday afternoon in March. (...) well, for us it's not the verdict that counts, it's the act of judgment. That's why I could never be a laywer. In court all that matters is the verdict. (...) It's the judge in his or her chambers, weighing, books open, pondering the evidence, ranging freely over categories: good, evil, innocent, guilty; the judge in the chamber of circumspection, not the judge on the bench with the gavel. The shaping of the law, not its extension. That it should be the questions and shape of a life, its total complexity gathered, arranged and considered, which matters in the end, not some stamp of salvation or damnation which disperses all the complexity in some unsatisfying little decision – the balancing of the scales... (Kushner 1995: pp. 44 + 45)

Umiddelbart lyder ovenstående udbrud som en mere tiltalende og tolerant forsvarstale for liberal pluralisme og en horisontal forankring af menneskets eksistens; en afbalanceret række af hændelser og handlinger uden værdiladede binære oppositioner, der opstiller normer, værdier og idealer bedre end andre og dermed syndige ditto. For Louis er "justice" lig med "an immensity, a confusing vastness. Justice is God." (p. 45). Men Louis gør iflg. Kushner sig snarere skyldig i en relativiserende pluralisme, der kammer over og i stedet resulterer i ligegyldighed og manglen på at tage ansvar og pligt på sig, i og med at man lader sig selv flyve frit ud i det atomiserede ingenting:

> PRIOR: I like your cosmology, baby. While time is running out I find myself drawn to anything that's suspended, that lacks an ending – but it seems to me that it lets you off scot-free.
> LOUIS: What do you mean?
> PRIOR: No judgment, no guilt or responsibility.
> LOUIS: For me.
> PRIOR: For anyone. That was an editorial "you".
> LOUIS: Please get better. Please.
> Don't get any sicker.
> (Kushner 1995: p. 48)

I Louis' samtale med Belize afsløres yderligere lag af Louis' selverklærede pluralisme og venstreorienterede kosmologi, men også her udstilles hans tolerance som tenderende til det fordomsfulde og højreorienteret i praksis i en ophedet debat med den sorte eks-drag queen. I "Millennium Approaches" og set i lyset af 1980'ernes magtfulde, både økonomisk, udenrigspolitisk og kulturelt, Amerika, kan Louis tillade sig at stille spørgsmålet: "Why has democracy succeeded in America?" (p. 95). Den følgende meningsudveksling tegner sig mest

[45] For en mere elaboreret analyse af Louis' diskurs i et retorisk lys se Savran, David 1995 og 1998.

som Louis' monolog, hvori han – som David Savran bemærker – benytter sig af den effektive retoriske strategi i form af at formulere en holdning og bagefter hurtigt trække sig skyldigt tilbage, så Belize fremstår som den aggressive part.[46]

Først og fremmest råber han op om ”radical democracy” og ”freedom”, men modsiger derefter sig selv ved at udspy ”fuck assimiliation” (pp. 95-96), og han ender med at fornærme Belize på det groveste ved at insistere på, at ”ultimately what defines us isn't race” (ibid.) og ”It's not really about race”, men igen undskylde: ”I don't mean to minimalize how major it is” (ibid.). Han beskylder direkte Belize for at have ”deliberately misinterpreted”, og kræver at han ”be fair” (p. 97). Louis hævder, at Amerika ikke kan formuleres eller konstrueres ud fra andet end politik:

> It's – look, race, yes, but ultimately race here is a political question, right? Racists just try to use race here as a tool in a political struggle. It's not really about race. (Kushner 1995: p. 98)

Dette efterfølgende eksempel på Louis' retoriske strategi og Belizes reaktion er sigende for karakteren Louis hele *Angels in America* igennem:

> BELIZE: NO! What, talk? You've been running your mouth non-stop since I got here, yaddadda
>
> yaddaadda blah blah blah blah, up the hill, down the hill, playing with your MONOLITH...
> LOUIS: (*overlapping*) Well, you could have joined in any time instead of...
> BELIZE (*Continuing over Louis*) ... and girlfriend it is truly an awsome spectacle but I got better things to do with my time than sit here listenng to this racist bullshit just because I feel sorry for you that...
> LOUIS: I am not a racist!
> BELIZE: Oh come on...
> LOUIS: So maybe I'm a racist but...
> BELIZE: Oh I really hate that! It's no fun picking on you Louis; you're so guilty, it's like throwing darts at a glob of jello, there's no satisfying hits, just quivering, the darts just blop in and vanish.
> (Kushner 1995: p. 99)

At Kushner ikke er enig i Louis' paradespil og teori om Amerika som ren politik er signifikant. Kernen i Louis' teori og grunden til at Kushner opponerer er, at nok erkender Louis den politiske-juridiske kerne i Amerika, men han ignorerer eller benægter den anden side af det Amerika, der grundlæggende set er baseret på

[46] Se igen Savran, David i Geis og Kruger 1998, p. 32. Savrans artikel blev i øvrigt første gang trykt i *Theatre*

sammensmeltningen af en teopolitisk myte, et religiøst demokrati, der er grundlagt på den kristne apokalyptiske idé om Amerika som Det nye Jerusalem og den evige messianske forventning om Kristi genopstandelse:

> (...) there are no gods here, no ghosts and spirits in America, there are no angels in America, no spiritual past, no racial past, there's only the political, and the decoys and the ploys to maneuver around the inescapable battle of politics, the shifting downwards and outwards of political power to the people. (Kushner 1995: p. 98)

Hele Tony Kushners episk-mytiske apokalyptisk strukturerede tragedie er én lang anfægtelse af Louis' benægtelse af en amerikansk utopi om et nyt Jerusalem, en religiøs-kristen spiritualitet og de frelsende amerikanske engle. Deri ligger Louis' afgørende synd og hovmod – han prædiker et horisontalt struktureret demokrati, men er reelt mere højredrejet og vertikalt forankret. Derfor finder jeg heller ikke belæg for professor David Savrans påstand i hans ellers autoritative essay ”Ambivalence, Utopia, and a Queer-sort of Materialism” fra 1997: ”Louis (who is after all, constructed as the most empathic character in the play” (Savran 1997: p. 31). Louis bekender sig ikke til den glorværdige vision om Amerika med en ”Manifest Destiny” og en særlig mission for et guddommeligt udvalgt folk. Derfor ser jeg Louis som Kushners anden store, men mere komplekse synder end den monstrøse Roy Cohn, hvis skurkerolle er mere ligetil i al sin magt og vælde. Dette bringer mig til næste afsnit, der vil fokusere på tragediens to frelsende og forløsende engle, Belize og The Angel, der soner, heler, perspektiverer og samler tragediens apokalyptiske vision.

DEN SORTE ENGEL: BELIZE SOM DEMOKRATISK ENGLE-FIGUR

I nærværende afsnit vil jeg afdække, hvorledes Kushner indskriver englene som sine forløsende figurer og forkyndere af den helende transcendens og tro på den apokalyptiske omstyrtelses rensende og regenererende effekt. Mit sigte er at diskutere den hidtidige forsknings rubricering af Belize som primært morsom

Journal i 1995, men citeres her i genoptrykningen fra Geis' og Krugers antologi.

biperson med en udelukkende postmoderne ironiserende funktion i kraft af den farverige skildring. Min tese udfolder sig på følgende vis: Jeg analyserer Belize som Kushners i udgangspunktet aparte engle-karakter, der dog ender med at tiltage mytisk-religiøse karakteristika og være den samlende funktion i *Angels in America.*[47]

Belize er tragediens første engel. Men Belize fremmaner ikke de traditionelle konnotationer, vi forventer ved ordet "engel", f.eks. hvid, esotetisk og æterisk. I stedet leger Tony Kushner med vores forventningshorisont: Hans første engel er sort, homoseksuel og tidligere optrædende drag queen. Om ikke en decideret hovedperson, så er Belize det moralske, politiske og ideologiske omphalos for en autoritativ sandhedssøgen i tragedien.

Vi ser Belize som den plejende, helende og sonende ven for Prior, da Louis ikke besøger ham. Kushner introducerer hans ankomst som en art performance og med tydelig dramaturgisk iscenesættelse:

> PRIOR: Miss Thing.
> BELIZE: Ma cherie bichette.
> PRIOR: Stella.
> BELIZE: Stella for star. Let me see. (*Scrutinizing Prior*) You look like shit, why yes indeed you do, comme la merde!
> PRIOR: Merci.
> BELIZE: (*Taking little plastic bottles from his bag, handing them to Prior*) Not to despair. Belle Reeve. Lookie! Magic goop!
> PRIOR: (*Opening a bottle, sniffing*) Pooh! What kinda crap is that?
> BELIZE: Beats me. Lets rub it on your poor blistered body and see what it does.
> (Kusher 1995: p. 65)

Belize er overvældende, men også altomfavnende for Prior, og han lover, at "Whatever happens, baby, I will be here for you" (p. 67), hvilket supplerer Kushners udstilling af Louis, som vi så i afsnittet om Louis som den hykleriske synder. Men det er ikke kun venstrefløjens velmenende hykleri, som Belize kaster lys over. Englen Belize har ydermere funktion som afdækkeren af højrefløjen in extremis. Dette kommer tydeligst til udtryk i hans konfrontationer med den

[47] David Roman er inde på en lignende pointe, idet han også placerer Belize som central karakter, men Roman fortolker primært ud fra en tese om AIDS som metafor og når frem til andre konklusioner end jeg. Se "November 1, 1992/AIDS/Angels in America" in *Millennium Approaches: Essays on Angels in America* (red. af Geis og Kruger), 1998.

terminalt syge Roy Cohn, der trods (eller måske netop pga. af) sin egen uofficielle homoseksualitet afskyr Belize og alt, hvad han repræsenterer. Belize formår som den eneste at udfordre og udstille Roy Cohns homofobi, kynisme og reaganisme. Først undergraver han Roys racehad:

> ROY: Get outta here, I got nothing to say to you...
> BELIZE: Just doing my...
> ROY: I want a white nurse. My constitutional right.
> BELIZE: You're in a hospital, you don't have any constitutional rights.
> (Kushner 1995: p. 175)

Kernen i Belize er, at han ikke lader sig kyse. Englen så at sige både hæver sig op over synderen og spiller med på hans diskurs og subversive adfærd, og han vinder dermed den retoriske agon:

> ROY: (*Getting nervous about the needle*) Find the vein, you moron, don't start jabbing that goddamned spigot in my arm till you find the fucking vein or I'll sue you so bad they'll repossess your teeth, your dim black motherf...
> BELIZE: (*Had enough, very firece*) Watch. Yourself. You don't talk that way to me when I'm holding something this sharp. Or I might slip and stick this in to your heart. If you have a heart.
> ROY: Oh I do. Tough little muscle. Never bleeds.
> BELIZE: I bet.
> Now I've been doing this a long time. I can slip this in so easy you'll think you were born with it. Or I can make it feel like I just hooked you up to a bag of Liquid Drano. So you be nice to me or you're going to be one sorry asshole come morning.
> ROY: Nice.
> BELIZE Nice and quiet.
> (Kushner 1995: p. 175)

Men parallelt med at Belize demaskerer Roy Cohns udsagn: ”I'm not prejudiced, I'm not a prejudiced man” (p. 177), fungerer han samtidig som sjælesørger, da Roy desperat nærmest må skrige ”Oh forchristsake. Whatta I gotta do? Beg? I don't want to be alone” (p. 176), og sjælesørgeren viser sig tilmed at være den hjælpende engel, som Roy Cohn har brug for:

> BELIZE: (*Little pause. Then with great effort og distaste*) This didn't come from me and I don't like you but let me tell you a thing or two:
> They have you down for radiation tomorrow for the sarcoma lesions, and you don't want them to let them do

> that, because raditation will kill the T-cells and you don't have any you can afford to lose. So tell the doctor no thanks for the radiation. He won't have to listen. Persuade him. Or he will kill you.
> ROY: You're just a fucking nurse. Why should I listen to you over my very qualified, very expensive WASP doctor?
> BELIZE: He's not queer. I am.
> (*Belize winks at Roy*)
> ROY: Don't wink at me.
> (...)
> ROY: You hate me.
> BELIZE: Yes.
> ROY: Why are you telling me this?
> I wish I knew.
> (*Pause.*)
> ROY: (*Very nasty*) You're a butterfingers spook faggot nurse. I think... you have little reason to want to help me.
> BELIZE: Consider it solidarity. One faggot to another.
> (*Belize snaps, turns, exits. Roy calls after him*)
> (Kushner 1995: pp. 178-179)

Belize formår altså at være tro mod den kristne etiks fordring om at vende den anden kind til og sætte næsten frem for sig selv, samtidig med at han retorisk vinder slaget med Cohn. Kushners sorte, homoseksuelle engel er i udgangspunktet dobbelt minoritet pga. hans race og hans seksuelle orientering, men det er alligevel Belize, der fremstår som synenergien af næstekærlighed og sjælesørger for tragediens andre karakterer. Dette finder jeg yderligere belæg for i de to passager, hvor han fremmaner den apokalyptiske paradislængsel efter transcendens, soning og heling. Efter at Louis er demaskeret afrunder Belize scenen med en på én gang lyrisk nænsomhed og apokalyptisk storhed. Bemærk dels at Belize har en paraply og ikke bliver våd, mens Louis står i regnen og bliver gennemblødt, dels at Belize går væk fra Louis, ikke omvendt:

> BELIZE: Oh cheer up, Louis. Look at that heavy sky there.
> LOUIS: Purple.
> BELIZE: Purple? Boy, what kind of a homosexual are you, anyway? That's not purple, Mary, that color up there is (*Very grand*) *mauve*.
> All day today it's felt like Thanksgiving. Soon, this... ruination will be blanketed white. Can you smell it – can you smell it?
> LOUIS: Smell what?
> BELIZE: Softness, compliance, forgiveness, grace.
> LOUIS: No.
> BELIZE: I can't help you learn that. I can't help you, Louis. You're not my business. (*He exits*)
> (*Louis puts his head in his hands, inadvertently touching his cut forehead*)
> LOUIS: Ow FUCK! (*He stands slowly, looks towards where Belize exited*) Smell what?
> (*He looks both ways to be sure no one is watching, then inhales deeply, and is surprised*) Huh. Snow.
> (Kushner 1995: p. 106)

Ovenstående scene giver ekkoer af Harpers afsluttende lyriske monolog, og slutningen på "Millennium Approaches" er rørende i al sin tyste enkelhed og lovprisning af "softness, compliance, forgiveness, grace". Denne scene finder jeg artikulerer essensen af min læsning af Belize som en apokalyptisk engel, og ydermere understøtter Belizes forløsende og salvende sang i starten af "Perestroika" denne forståelse. Hvor Belize i ovenstående scene står med synderen Louis, taler han nu med den syge messianske skikkelse, Prior, i telefon fra sit arbejde, og i begge tilfælde forløser han dem med apokalypsens paradisiske komme:

(*In the hospital, Henry, Roy's doctor enters*)
HENRY: Are you the duty nurse?
BELIZE: Yo.
Look, baby, I have to go, I'll...
HENRY: Are you the duty nurse?
BELIZE: (*To Henry*) Yo, I said.
PRIOR: Sing something first. Sing with me.
HENRY: Why are you dressed like that?
BELIZE: You don't like it?
PRIOR: Just one little song. Some hymn.
HENRY: Nurses are supposed to wear white.
BELIZE: Doctors are supposed to be home, in Westchester, asleep.
(*To Prior)* What hymn?
PRIOR: Ummm... "Hark the Herald Angels"..."
HENRY: Nurse.
BELIZE: One moment please. This is an emergency.
(*To Prior, singing*)
Hark the Herald Angels sing...
PRIOR (*Joining in*): Glory to the newborn king.
PRIOR AND BELIZE:
Peace on earth and mercy mild,
God and sinners reconciled...
HENRY (*Over the song*): What's your name?
BELIZE (*Louder*) AND PRIOR:
JOYFUL all ye nations rise,
Join the triumph of the skies!
With Angelic Hosts proclaim:
Christ is born in Bethlehem!
Hark the herald angels sing,
Glory to the newborn king!
(Kushner 1995: pp. 172-173)

Belize er altså fusionen af integregritet, udholdenhed og den metafysiske forløsning – en transcendent fusion og funktion, der realiseres i gulvhøjde og i praksis blandt de andre karakterer. I forlængelse af dette finder jeg, at englen Belize er det nærmeste, som Kushner kommer i tegningen af et græsk kor i *Angels in America*. Som det græske kor par excellence problematiseres hans figur som før nævnt ikke, og han er den, der spejler og perspektiverer tragediens

primære karakterers motiver og handlinger, ligesom han udstiller deres svagheder og hykleri i diverse retoriske agons. Ultimativt står han som inkarnationen af tung livserfaring og deraf følgende indsigt samlet både igennem hans hudfarve og hans seksualitet, der begge stadig er marginaliserede i det amerikanske samfund. Men Kushner synes samtidig at indikere, at netop igennem denne dobbelte stigmatisering og lidelse er Belize den autoritative garant for heling og soning, såvel individuelt som kollektivt for de andre figurer. Ironien er, at Belize er et ydre element, der officielt er udelukket fra det homogene, absolutte og derfor også lukkede rum, som det kanoniserede Amerika repræsenterer, og som frygter/dæmoniserer de hegenomiske elementer, der som fritflydende atommissiler er en potentiel fare og stærkt subversiv kraft. Men kun i kraft af sin marginaliserede status som outcast er Belize i stand til at tilbyde en både mytisk og religiøs indsigt, mening og heling. Efter analysen af Belize som opbyggelig tekstlig og tematisk funktion vil jeg nu kaste blikket på det amerikanske Sodoma, som Tony Kushner fremlægger i *Angles in America.*

DEN NYE ADAM:

DESTABILISERING, NULSTILLING OG REETABLERING

Det er nu tid til at kaste blikket på det store rum, som de agerende aktører bevæger sig rundt i, og som af Kushner diagnosticeres som sygt: Amerika. Dette afsnit vil afdække, hvorledes dramatikeren via figuren Joe Pitt indskriver den dialektiske apokalyptiske idé om Amerika som både degenereret, korrumperet Sodoma og som lysende, ledestjerne og paradisisk genopstandelsesvision om et nyt Jerusalem i realiseringen af forestillingen om den nye Adam.

Joe Pitt er Tony Kushners fusion af den amerikanske drøms fremmeste pioner og evige trussel: Mormon, jurist og homoseksuel. Som søn af Hannah (jødisk urmodernavn) og opvokset i Salt Lake City er han barn af visionen om Det nye Jerusalem. Mormonernes tro er fast forankret i idéen om Amerika som et nyt paradis, en ny verden fyldt med guds herligheder og altfavnende kærlighed. Da

Hannah sælger sit hus lyder det med paradisisk røst og længsel:

> SISTER ELLA CHAPTER: Look at that view! A View of Heaven. Like the living city of heaven, isn't it, it just fairly glimmers in the sun. (...) Even the stone and brick it just glimmers and glitters like heaven in the sunshine. Such a nice view to get, perched up on a canyon rim. Some kind of beautiful place. (...) This is the home of saints, the godliest place on earth, they say, and I think she's right. That means there's no evil here? No. Evil's everywhere. Sin's everywhere. But this... is the spring of water in the desert, the desert flower. Every step a Believer takes away from here is a step fraught with peril. (...) This is the right home of saints. (Kushner 1995: pp. 87 + 89)

Ovenstående kunne være en variation over Johannes' Åbenbarings beskrivelse af den nye hellige stad. Men bemærk at ordene "glimmers" og "glitters" benyttes. Begge ord er dobbeltbudne i deres mening: På den ene side henviser de til synet og, hvad dertil hører af konnotationer om indsigt og erkendelse. De henviser tilsvarende også til mageløs rigdom. På den anden side kan både "glimmers" og "glitters" også henvise til falsk rigdom, blændværk og overflade frem for indsigt og essens. Altså er Amerika som et nyt Jerusalem potentielt dobbeltbundet og tvetydigt. Dette leder os hen til karakteren Joe Pitt, hvis efternavn som nævnt i analysen af Harper Pitt betyder "hul" og associeres med ord som begravet, smidt væk og helvede. Fornavnet derimod er jødisk (af Josef) og ærkeamerikansk, og umiddelbart er han inkarnationen af den amerikanske drøm og den optimistiske "reaganism", der former det Amerika, som *Angels in America* foregår i. Joe stræber efter at få arbejde i "the Justice Department" i Washington, da han "always wanted to be one of the elect, one of the blessed" (p. 60). Som den udvalgte amerikaner vil han gøre en forskel og derved leve op til Amerikas apokalyptiske forestilling som guds udvalgte nation:

> I think things are starting to change in the world. (...) For the good. Change for the good. America has rediscovered itself. It's sacred position among nations. And people aren't ashamed of that like they used to be. This is a great thing. The Truth restored. Law restored. That's what President Reagan's done, Harper, he says 'Truth exists and can be spoken proudly.' And the country responds to him. We become better. More good. I need to be a part of that. I need something to lift me up. I mean, six years ago the world seemed in decline, horrible, hopeless full of unsolvable problems and crime and confusion and hunger. (Kushner 1995: p. 32)

Men Joes tale indikerer samtidig for os læsere, at ”sandheden” er patenteret; at sandheden er specifikt reagan-esque i særlig amerikansk autoritativ aftapning, der mere konnoterer et korrumperet, syndigt Amerika, som løbende beskrives som ”[S]our little age”, ”dark, vexed ignorance” og ”terror” (p. 160). Mest iøjnefaldende symboliseret i ”The Hall of Justice” i Washington, som den djævelske Roy Cohn beskriver og repræsenterer:

> This is... this is gastric juices turning, this is enzymes and acids, this is intestinal is what this is, bowel movement and blood-red meat – this stinks – this is *politics*, Joe, the game of being alive. And you think you're... What? Above that? Above alive is what? Dead! In the clouds! You're on earth, goddamnit! Plant a foot, stay a while. (Kushner 1995: p. 74)

I forlængelse af at Joe gradvist og omsider erkender sin homoseksualitet, begynder han tilsvarende at se tegnene, se den åndelige og politiske malaise, som gør Amerika til et moderne Sodoma og Gomorra – symboliseret ved hans arbejde i New York:

> JOE: Yesterday was Sunday but I've been a little unfocused recently and I thought it was Monday. So I came here like I was going to work. And the whole place was empty. And at first I couldn't figure out why, and I had this moment of incredible... fear and also... It also flashed through my mind: The Whole Hall of Justice, it's empty, it's deserted, it's gone out of business. Forever. The people that make it run have given up and abandoned it. (Kushner 1995: p. 78)

”The Hall of Justice” er essensen af det amerikanske samfund og dets fusion af en teopolitisk mythos, der skaber mening, autoritativ sandhed og stabilisering af det amerikanske kosmos. Men uden de faste rammer dikteret af The Law, hvadenten det er guds lov eller den amerikanske lov, fritsættes mennesket i et angstprovokerende uendeligt rum uden fast centrum eller holdepunkt:

> LOUIS: Maybe the court won't convene. Ever again. Maybe we are free. To do whatever. Children of the new morning, criminal minds. Selfish and greedy and loveless and blind. Reagan's children. You're scared. So am I. Everybody is in the land of the free. God help us all. (Kushner 1995: p. 80)

Der er altså brug for en apokalyptisk udrensning, der kan rense, hele og reetablere det atomiserede Amerika og igen lade det stråle som Det nye Jerusalem. Som en ærkeamerikansk helt drømmer Joe om ”change” (p. 79), om at kaste fortiden væk, rense sig og vågne op til en ny og strålende fremtid:

> I felt I was going to scream. Not because it was creepy, but because the emptiness felt so *fast*. And... well, good... A... happy scream. I just wondered what a thing it would be... if overnight everything you owe anything to, justice, or love, had really gone away. Free. It would be... heartless terror. Yes. Terrible, and... Very great. To shed your old skin, one by one and then walk away, unencumbered, into the morning. (Kushner 1995: p. 78)

Men bemærk, at i Joes symbolske oplevelse af den eksistentielle, ontologiske og sjælelige smerte og tomhed genereres nok et ”scream”, et primalt skrig; men et urskrig, der parallelt når ind til epicentret, den rene urkraft eller essens i mennesket, og forløser og skaber nyt liv. For i det amerikanske Sodoma er der ikke plads til afvigelser. Homoseksualiteten ses som en arketypisk synd, og Joe betegner det i starten som ”This is my fault” (p. 53). Men han har altid haft en længsel mod noget andet og mere syndigt-kødeligt, hvilket han indser var den symbolske mening med hans ægteskab med Harper: ”What scares me is that maybe what I really love in her is the part that is farthest from the light, from God's love; maybe I was drawn to that in the first place. And I'm keeping it alive because I need it” (p. 59). Joe så at sige skrifter (i selskab med den gammeltestamentlige faderfigur in extremis, Roy Cohn) og må erkende både sin homoseksualitet og det fortvivlende ved ikke at kunne leve op til den gud, som han altid har orienteret sin ydmyge eksistens efter:

> The failure to measure up hits people very hard. From such a strong desire to be good they feel very far from goodness when they fail. (...) There are things... I don't know how well we know ourselves. I mean, what if? I know I married her because she... because I loved that she was always wrong, always doing something wrong, like one step out of step. In Salt Lake City that stands out. I never stood out, on the outside, but inside it was hard for me. To pass. (Kushner 1995: p. 59)

Joe beskrives af Roy som en ”prodigal son” (p. 115), som ”the world will wipe its dirty hands all over” (ibid.), men Joe beskriver sig på signifikant vis som Jakob i dennes kamp med englen – men en speciel engel i Kushners destillering:

> I pray for God to chrush me, break me up into little pieces and start all over again. (...) I had a book of Bible stories when I was a kid. There was a picture I'd look at twenty times every day: Jacob wrestles with the angel. I don't really remember the story, or why the wrestling – just the picture. Jacob is very young and very strong. The angel is... a beautiful man, with golden hair and wings, of course. I still dream about it. Many nights. I'm... It's me. In that struggle. Fierce, and unfair. The angel is not human, and it holds nothing back, so how could anyone human win, what kind of a fight is that? It's not just. Losing means your soul thrown down in the dust, your heart torn out from God's. But you can't lose. (Kushner 1995: pp. 55-56)

Fortællingen om Jakobs mytiske kamp med englen stammer fra Genesis, og er sidenhen blevet symbolet på en sjælelig kamp, en ”Jakobskamp”. Den eksakte ordlyd er som følger:

> 22 Samme nat tog han sine to hustruer,
> sine to trælkvinder og sine elleve børn
> og gik over Jakobs vadested;
> 23 han tog dem og bragte dem over bækken;
> ligeledes bragte han alt,
> hvad han ejede, over.
> 24 Men selv blev Jacob alene tilbage,
> Da var der en, som brødes med ham
> til morgengryn;
> og da han så, at han ikke kunne få
> bugt med ham, gav ham et slag
> på hofteskålen; og Jakobs hofteskål
> gik af led, da han brødes med ham.
> (Første Mosebog: 32, 22-25)

Joes symbolske kamp med guds engel er ikke kun et religiøst trosspørgsmål, et individualt, privat anliggende, som Tony Kushner tematiserer igennem Joe. Det er en kommentar til det officielle, kollektive Amerika og den reaganisme, der dominerede landet i midten af 1980'erne. Joes skæbne fremstår umiddelbart med tragisk tyngde og tegner billedet af et Amerika, der har spillet fallit ved at prædike det horisontalt forankrede og synkront-symmetriske demokrati, men som i praksis stadig har været vertikalt-diakront etableret. Det er ydermere signifikant, at englen i Joes drøm alluderer en Adonis-gud, den mandlige homoseksualitets fremmeste fetishobjekt. Jeg finder ydermere, at scenen mellem Joe og Louis på

stranden, ”Jones Beach”, i *Perestroikas* Act III, scene IV er billede på Joes virkelige Jakobskamp. Regibemærkningerne beskriver vejret og stemningen som ”It's cold.” og ”New York Romantic” (p. 220). Joe er stadig fortryllet af mormonernes apokalyptiske idé om Amerika som et nyt paradis:

> The whole country was like this once. A paradise. (...) It's still a great country. Best place on earth. Best place to be. (...) The rhytm of history is conservative. You have to accept that. And accept as rightfully yours the happiness that comes your way. (Kushner 1995: p. 221)

Louis fungerer snarere som Joes antitese i udseende, politiske overbevisning og diskurs end som en oplagt kæreste. Louis er den engel, som Joe kæmper en ”fierce, and unfair” kamp med, og som mere er et middel til at forløse Joes homoseksualitet end det reelle mål. Kushner trækker på amerikanernes idé om den amerikanske mand som Den nye Adam, der rejser sig i al sin magt og vælde i Den nye Verden for at være standarden for menneskelig perfektion. I Kushners aftapning smider Den nye Adam sit ”temple garment”, sin symbolske ham og undergår dermed en altomstyrtende metamorfose:

> LOUIS: So what else haven't you told me?
> Joe?
> So the fruity underwear you wear, that's...
> JOE: A temple garment.
> LOUIS: Oh my God. What's it for?
> JOE: Protection. A second skin. I can stop wearing it if you...
> LOUIS: How can you stop wearing it if it's your skin? Your past, your beliefs, your...
> (*Joe tousles Louis' hair. Louis pulls away.*)
> (...)
> JOE: Anything. Whatever you want. I can give up anything. My skin.
> (*Joe starts to remove his clothes. Louis, when he realizes what Joe is doing, tries to stop him.*)
> LOUIS: What are you doing, someone will see us, it's not a nude beach, it's freezing!
> (*Joe pushes Louis away, Louis falls, and Joe removes most of the rest of his clothing, tearing the temple of garment off. He's almost naked.*)
> JOE: I'm flayed now. No past now.
> (Kushner 1995: pp. 224-225)

Som en tabula rasa er Joe renset og på apokalyptisk vis regenereret. Som udgangspunkt kan læseren mene, at det er en pessimistisk og terminal forløsning, da Louis og Joe ikke forbliver sammen. Scenen slutter med, at Joe

desperat ser Lois forlade ham: ”(*Louis stands, facing away from Joe. Joe calls loud, furiously.*) AND THEN YOU'LL COME BACK TO ME!.” Men jeg vil plædere for, at Joes Jakobskamp alligevel skal forstås som Kushners håbefulde realisering af den apokalyptiske vision om et nyt paradis. I Genesis’ fortælling om Jakob slutter kampen mellem Jakob og englen netop med, at Jakob sejrer og kræver guds velsignelse. Og han får sin velsignelse, bliver omdøbt til Israel og stamfader til et nyt land og folk:

> 26 Da sagde han: ”Slip mig, thi morge-
> nen gryr!” Men han svarede: ”Jeg
> slipper dig ikke, uden du velsiger
> mig!”
> 27 Så spurgte han: ”Hvad er dit navn?”
> Han svarede ”Jakob!”.
> 28 Men han sagde dit navn skal ikke mere være Jakob, men Israel; thi
> du har kæmpet med Gud og menne-
> sker og sejret!
> 29 Da sagde Jakob: ”Sig mig dit navn!”
> Men han svarede: ”Hvorfor spør-
> ger du om mit navn?” Og han vel-
> signede ham der.
> (Første Mosebog 22, 26-30)

Selvom Louis forlader Joe, har Joe undergået den apokalyptiske proces. Han har sagt farvel til sin fortid og taget kampen med sig selv og den apokalyptiske engel. På trods af stor angst og eksistentiel-religiøs frigørelse, har han alligevel som en ny Adam rejst sig fra støvet og forløst sig selv og sin grundlæggende væren som homoseksuel mand. Det er Tony Kushners ironi, at den ærkeamerikanske mythos om realiseringen af Den nye Adam i Det nye Jerusalem viser sig at være homoseksuel. Som Louis konstaterer: ”Sometimes, even if it scares you to death, you have to be willing to break the law” (p. 79) – degenerationen skaber på dialektisk vis regenerationen for den individuelle amerikaner og det kollektive amerikanske folk. Efter at vi har set, hvorledes Joe Pitt artikulerer Tony Kushners grandiose forestilling om den homoseksuelle realisering af amerikanernes Adam-myte, vil jeg afsluttende analysere og fremlægge karakteren Prior Walter og dennes funktion som den apokalyptiske frelserskikkelse for et fragmenteret, åndeligt og politisk sygt Amerika. Ligeledes diskuterer jeg Tony Kushners apokalypse som både tragisk didaktik og håbefuld profeti.

GENOPSTANDELSENS FRELSERKARAKTER:

PRIOR WALTER SOM TRAGISK PROFET OG GRÆNSEFIGUR

Følgende afsnit i analysen af *Angels in America* vil være todelt. Først og fremmest vil jeg søge at analysere Prior Walter som den guddommeligt udvalgte profet og den tematiske garant for apokalypsens prædeterminerede og irreversible udfoldelse og kulmination. For det andet indlæser jeg Prior Walter i Kushners mytiske fortælling om 1980'ernes Amerika og afkoder Kushners både særegne og typiske apokalyptik i hans artikulation af tid og rum i forsøget på at genetablere den store amerikanske mythos om Det nye Jerusalem. I modsætning til korrumperingen af Amerika i afsnittet om Den nye Adam-tematikken i "Millennium Approaches" forvandles-abstraheres tematikken til et universelt anliggende i "Perestroika". Prior Walter er grundlæggende det altdominerende deterministisk-irreversible element, der konsekvent strukturerer og foregriber den apokalyptiske proces i plottet.

Prior Walter er tragediens omphalos, det centrum hvorom alle de andre karakterer cirkulerer og med absolut centripetal kraft slynges tilbage til. Hans entré iscenesættes som mytisk fra start, idet Kushner indleder "Millennium Approaches" med en begravelse, hvorigennem han slår tonen an for det store tragiske dødstema. Act I, Scene I betitles "Bad News", og i sin mumlende, lettere lakonisk-ironiske tale får Rabbi Isidor Chemelwitz diagnosticeret Amerika som dødt og rede til forandring:

> Descendants of this woman, you do not grow up in America, you and your children and their children with the goyische names. You do not live in America. No such place exists. Your clay is the clay of some Litvak shtetl, your air the air of steppes – because she carried the old world on her back across the ocean, in a boat, and she put it down on Grand Concourse Avenue, or in Flatbush, and she worked that earth into your bones, and you pass it on to your children, this ancient culture and home. (*Little pause.*) You can never make that crossing that she made, for such Great Voyages in this world do not any more exist. But every day of your lives the miles that voyage between that place and this one you cross. Every day. You understand me? In you that journey is. So... She was the last of the Mohicans, this one was. Pretty soon... all the old will be dead... (Kushner 1995: pp. 16-17)

Bemærk ordet ”Voyages”, der ”do not exist” i ”this world”, men rejsen findes på symbolsk vis i det indre: ”In you that journey is”. Og det er denne rejse, som Prior skal foretage, han skal tage over efter ”the old” og ”make that crossing”. Priors fornavn betyder ”før” og indikerer hans status som mytisk-historisk skikkelse, der både repræsenterer historien og Amerikas unikt udvalgte:

> EMILY: Weird name. Prior Walter. Like, ”The Walter before this one”.
> LOUIS: Lots of Walters before this one. Prior is an old old family name in a old family. The Walters go back to the Mayflower and beyond. Back to the Norman Conquest. He says there's a Prior Walter stitched into the Bayeux Tapestry. (Kushner 1995: p. 57)

I Priors første scene forelægger han sin dødsdom, sin stigmatisering som et tegn fra ”The wine-dark kiss of the angel of death” (p. 27), og i den første af tragediens mange drømme-hallucinationsvisioner accentueres Priors unikke profetrolle. Han er på opulent vis klædt ud som dragqueen og sminket heftigt – men det er en forbeholden Prior, der ikke just – og forståeligt nok – omfavner sin skæbne-bestemte udvalgthed (læs: sygdom), og stemningen i drømmen beskrives som ”*bewildering*”:

> PRIOR: (*Alone, putting on makeup, then examining the results in the mirror; to the audience*): 'I'm ready for my closeup, Mr. DeMille.'
> One wants to move through life with elegance and grace, blossoming infrequently but with exquisite taste, and perfect timing, like a rare bloom, a zebra orchid... One wants... But one so seldom gets what one wants, does one? No. One does not. One gets fucked. Over. One... dies at thirty, robbed of... decades of majesty. Fuck this shit. Fuck this shit. (*He almost crumbles; he pulls himself together; he studies his handiwork in the mirror*)
> I look like a corpse. A corpsette. Oh my queen; you know you've hit rock-bottom when even a drag is a drag. (Kushner 1995: pp. 36-37)

Dommedagsprofeten Harper og den specielt udvalgte profet Prior mødes som tragediens to ”seende”, som dem der ser. De afslører og fremlægger sandheden for stykkets andre karakterer. Priors indsigt beskrives som apokalyptisk ”threshold of revelation” (pp. 39-40), og Priors skæbnerolle som inkarnationen af Kristi renhed og godhed forelægges for læseren og tilskueren af Harper:

HARPER: I see something else about you...
PRIOR: Oh?
HARPER: Deep inside you, there's a part of you, the most inner part, entirely free of disease. I can see that.
PRIOR: Is that... That isn't true.
HARPER: Threshold of revelation.
Home.
(Kushner 1995: p. 40)

Men Prior er endnu ikke overbevist om sin rolle som grænsefigur, dvs. det subjekt, der markerer overgangen, ”the threshold”, fra ét rum og én tid til et andet rum og en anden tid og åbenbarer den store ”revelation”. Vi husker, hvorledes gud udvalgte de fire store profeter til deres særlige opgave som forkyndere, og ligeledes Jesus som både menneskelig og guddommelig. Priors profetiske funktion sammensmeltes med forventningen om en ny Kristus med den store apokalyptiske engels første optræden i Priors kaldelse:

PRIOR: People come and go so quickly here... (*To himself in the mirror*) I don't think there's any uninfected part of me. My heart is pumping polluted blood. I feel dirty.
(*He begins to wipe makeup off with his hands, smearing it around. A large grey feather falls from above. Prior stops smearing the makeup and looks at the feather. He goes to it and picks it up.*)
A VOICE (*It is an incredibly beautiful voice*): Look up!
PRIOR (*Looking up, not seeing anyone*): Hello?
A VOICE: Look up!
PRIOR: Who's that?
A VOICE: Prepare the way!
PRIOR: I don't see any...
(*There is a dramatic change in the lighting, from above*)
A VOICE: Look up, Look up,
prepare the way
the infinite descent
A breath in the air floating down
Glory to...
PRIOR: Hello? Is that it? Heloooooo?
What the fuck...? (*He holds himself*)
Poor me. Poor poor me. Why me? Why poor me? Oh I don't feel good right now. I really don't.
(Kushner 1995: pp. 40-41)

I fugleperspektiv må Prior kigge op mod himlen, hvorfra den overvældende smukke stemme beder ham se mod guds himmel og lys, da Prior skal betræde ”the way” og som Jesus på den brændende ildvogn fare til himmels, mod uendeligheden. Tegn fra himlen er i bibelsk henseende visuelle markører, der fortæller om ham, der skal komme. De, der forstår tegnene, bliver oplyst af dem: ”Bliv ikke skræmt af tegnene på himmelen, selv om hedningene lader sig

skræmme" (Jeremias' Bog 10, 2). Kushner fusionerer altså profetens udvalgthed med den kristne nærforventning i Priors første syn. I det hele taget fungerer varslingen og foregribelsen af Prior Walters særlige skæbne som et stramt komponeret og deterministisk-irreversibelt element i "Millennium Approaches" og "Perestroika". Plottet, de hallucinatoriske drømmescenarier og de andre karakterer er prædestinerede og styrede af profeten og dennes komme:

> PRIOR (*After waiting a beat*): He's gone.
> Are you still?
> VOICE: I can't stay. I will return.
> PRIOR: Are you one of those "Follow me to the other side" voices?
> VOICE: No. I am no nightbird. I am a messenger...
> PRIOR: You have a beautiful voice, it sounds... like a viola, like a perfectly tuned, tight string, balanced, the truth... Stay with me.
> VOICE: Not now. Soon I will return, I will reveal myself to you; I am glorious, glorious; my heart, my countenance and my message. You must prepare.
> PRIOR: For what? I don't want to...
> VOICE: No death, no:
> A marvelous work and wonder we undertake, an edifice awry we sink plumb and straighten, a great Lie we abolish, a great error correct, with the rule, sword and broom of Truth!
> PRIOR: What are you taling about, I...
> VOICE: I am on my way; when I am manifest, our Work begins:
> Prepare for the parting of the air,
> The breath, the ascent,
> Glory to...
> (Kushner 1995: p. 68)

Dialogen er vertikalt struktureret og styret af den guddommelige stemme og "messenger" oppefra, der lancerer Prior som en ny skaber, der skal realisere guds "marvelous work and wonder" for at udslette og overkomme "the great Lie" og "a great error" som er det lig det syndige Sodoma og dets åndelige og ideologiske malaise.

Priors beseglede profetskæbne kulminerer i tre voldsomt overvældende apokalyptisk-fremmanende scener – nærmest som tre besværgelser eller edspålæggelser. Først testes Prior i Act III hvis apokalyptisk-ladede titel lyder "Not-yet-conscious, Forward Dawning" – underforstået profeten har endnu ikke accepteret sin skæbne men bevæger sig frem mod regenerationen og frelsen. Prior konfronteres i et mareridt med en Prior 1 og en Prior 2, hans to mytiske forfædre, der for århundreder siden selv var udvalgt til at frelse fordums tider fra død og ødelæggelse og samtidig forberede Prior på englens forkyndelse og budskab:

PRIOR 1: The pestilence in my time was much worse than now. Whole villages of empty houses. You could look outdoors and see Death walking in the morning, dew dampening the ragged hem of his black robe. Plain as you see now.
(...)
PRIOR 2: We've been sent to declare her fabulous incipience. They love a well-paved entrance with lots of heralds and...
PRIOR 1: The messenger come. Prepare the way. The infinite descent, a breath of air...
(...)
PRIOR: I'm afraid.
PRIOR 1: You should be. There aren't even torches, and the path's rocky, dark and steep.
PRIOR 2: Don't alarm him. There's good news before there's bad. We come to strew rose petal and palm leaf before the triumphal procession. Prophet. Seer. Revelator.
(*Prior calms down, but keeps his eyes closed. The lights begin to change. Distant Glorious Music.*)

Prior er en ”Prophet”, ”Seer” og ”Revelator”, der som en ny Kristus skal kæmpe sig igennem sin ”rocky, dark an steep” lidelsesfærd for at frelse og forkynde for menneskeheden. Kroningen af Prior ledsages af bombastisk-hellig musik og Prior 1 og Prior 2's messende sang:

PRIOR 1: (*Low chant*)
Adonai, Adonai,
Olam ha-yichud,
Zefirot, Zazahot,
Ha-adam, ha-gadol,
Daughter og Light,
Daughter of Splendors,
Flour! Phosphor!
Lumen! Candle!
PRIOR 2 (*Simoultaneously*):
Even now,
From the mirro-bright halls of heaven,
Across the cold and liteless infinity of space,
The Messenger comes,
Trailing orbs of light
Fabulous, incipient,
Oh Prophet,
To you...
(Kushner 1995: p. 94)

Den sidste store scene, hvori Prior omsider kåres antager form af et delirum for Prior, der krones som tragediens frelsende skikkelse. Han beskrives symbolsk både som ”Lazrarus” (p. 121), der som bekendt blev vækket fra de døde af Jesus og som Kristus selv i sine sidste stunder på korset inden han udånder for folkets synder – en hallucinatorisk dødedans:

(*Prior dances alone.*
Then suddenly, the sound of wings fill the room)
PRIOR: Oh don't come in here don't come in... LOUIS?"
No. My name is Prior Walter, I am... the scion of an ancient line, I am... abandoned I... no, my name is... is... Prior and I live... *here and now*, and... in the dark, in the dark, the Recording Angel opens its hundred eys and snaps the spine of the Book of Life and... hush! Hush!
I'm talking nonsense, I...
No more mad scene..., hush, hush...
(Kushner 1995: pp. 120-121)

Tony Kushner lader Priors genfødsel og genopstandelse fra de døde blive en gigantisk-seksuel ekstase, idet hans fabelagtige regeneration indskrives som en orgastisk scene – med slet skjult hentydning til forestillingen om orgasmen som le petit mort; den dødslignende forløsning:

(*Prior listens. At first, no sound, then again, the sound of beating wings, frighteningly near.*)
PRIOR: That sound, that sound, it... What is that, like birds or something, like a *really* big bird, I'm frightend, I... no, no fear, find the anger, find the... anger, my blood is clean, my brain is fine, I can handle pressure, I am a gay man and I am used to pressure, to trouble, I am tough and strong and... Oh. Oh m y goodness. I... (*He is washed over by an intense sxual feeling*) Ooohhhh... I'm hot, I'm so... aw Jeez what is ging on here I... must have a fever...
(Kushner 1995: pp. 123-124)

I regibemærkningerne understreges de seksuelle konnotationer, idet Priors seng begynder at lave samlejebevægelser: "*The bed begins to roll forward and backward*" (p. 124), ligesom lydene fra oven antager stønnende støj med beskrivelsen "*a deep brass creaking and groaning*" (ibid.). Den dialektiske destruktion og rekonstruktion signaleres yderligere i lyssætningen, der dikteres af Kushner som dødsenslignende "*extradiordinary harsh, cold, pale blue*" og umiddelbart derefter livgivende, varm og regenererende "*brilliant warm golden color, then a hot, bilious green, and then finally a spectacular royal red purple. Then silence.*) Rød som både blodets alarmerende signalfarve og som billede på livgivende blod, der strømmer i menneskets årer. Kushner punkterer på postmoderne vis alvoren og det potentielt prætentiøse med Priors udbrud: "*Very* Steven Speilberg." (ibid.), men selv ironien kan ikke skjule den salvelsesfulde og magiske apokalyptiske afrunding på "Millennium Approaches":

(*We hear a terrifying CRASH as something immense strikes earth; the whole building shudders and a part of the bedroom ceiling, lots of plaster and lathe and wiring, crashes to the floor. And then in a shower of unearthly white light, spreading great opalescent gray-silver wings, the Angel descends into the room and floats above the bed.*)
ANGEL: Greetings, Prophet;
The Great Work begins:
The Messenger has arrived-
(*Blackout.*)
(Kushner 1995: p. 125)

Overordnet indskriver Kushner sin apokalyptiske regeneration som en transseksuel orgiastisk forløsning, der overskrider alle grænser mht. køn, tid, rum og almindelig rationalitet. Englen har otte vaginaer og fremstår som en flertydig kønsskabning, hvis budskab fra gud Prior kun kan afkode gennem den seksuelle ekstase og delirium, der skal gøre ham i stand til at læse The Book, dvs. sin "Orgasma Plasmata"-vision:

(*Prior removes a large book with bright steel pages from the suitcase. There is a really glorious burst of music, more light, more wind*)
ANGEL: From the Council of Continental Principalities
Met in this time of Crisis and Confusion:
Heaven here reaches down to disaster
And in touching you touches the Earth
(Kushner 1995: p. 191)

I en syntese af kristen retorik og symbolik med en stærk anti-paulinsk fokusering på det forløsende kødelige lader Kushner Prior sin vision om menneskets syndefald fra Edens Have åbenbare sig og stadfæste Prior som Kristi inkarnation:

ANGEL (*With another gust of music*):
American Prophet tonight you become,
American Eye that pierceth Dark,
American Heart all Hot for Truth,
The True Great Vocalist, the Knowing Mind,
Tongue-of-the-land, Seer-Head!
(Kushner 1995: p. 188)

Spørgsmålet er nu, hvad det mere konkret er, som Prior Walter skal frelse Amerika fra? I første del af *Angels in America*, "Millennnium Approaches", har vi set, hvorledes Amerika blev diganosticeret som sygt, korrumperet og syndigt via

figurerne Roy Cohn, Louis og Joe Pitt i jord- og øjenhøjde. Men i anden del, ”Perestroika” bliver kritikken mere abstrakt og Amerikas malaise forstørres fra mikrokosmos til makrokosmos. Amerikas degeneration kommer til at handle om intet mindre end en universel kosmisk kamp for overlevelse – Amerika står på grænsen til at kaste ikke bare den amerikanske nation og dets folk, men hele universet ud i en desperat dødskamp. Det er denne potentielle sprængning af universet, som vor udvalgte profet skal frelse sig selv og menneskeheden fra. Hvor ”Millennium Approaches” sluttede med den voldsomme (gen)fødsel af profeten Prior og apokalyptiske undergang, indledes ”Perestroika” med alvorsfulde spørgsmål fremsagt af en ægte, gammeltestamentlig gude- og faderskikkelse med det ironisk-vrøvlende symbolske navn Aleksii Antedilluvianovich Prelapsarinov, the World's Oldest Living Bolshevik:

> The Great Question before us is: Are we doomed? The Great Question before us is: Will the Past release us? The Great Question before us is: Can we change? In Time? And we all desire that Change will come. (*A little pause, then with sudden, violent passion*) And Theory? How are we to proceed without theory? (...) You who live in this Sour Little Age cannot imagine the grandeur of the prospect we gazed upon: like standing atop the highest peak in the mighty Caucasus, and viewing in one all-knowing glance the mountanin, granite order of creation. You cannot imagine it. I weep for you. (...) Change? Yes, we must change, only show me the Theory, and I be at the barricades, show me the book of the next Beautiful Theory, and I promise you these blind eyes will see again, just to read it, to devour that text. Show me the words that will reorder the world, or else keep silent. (Kushner 1995: pp. 165-166)

Som en træt Fader-figur lader Kushner en russisk bolshevik prædike om kommunismens fald – ikke til fordel for den amerikanske kapitalisme in extremis, men i længslen efter en ny stor teori, som vil kunne gøres til et større, alment-universelt anliggende. Kommunismen var en glorværdig og vidunderlig omnipotent vision, der var ”bold”, ”grand” og ”comprehensive”, men som måtte se sig overhalet af et ”mad swirling” Amerika, som står for ”disorganization”, ”calamity” og ”dark vexed night of our ignorance and terrror” (p. 166), og som kun kan tilbyde reaganismens tomme ”Market Incentives”, ”American Cheeseburgers”, ”Watered-down Bukharinite stopgap makeshift Capitalism”. Problemet er, at Amerikas guddommelige og ”Beautiful Theory” (det inkluderende demokrati) i udgangspunktet, i teorien, bør været muligt at forene med ”actual life”

(kapitalismen) i et smukt ”marriage” (ibid). Men i praksis kolliderede de to størrelser og skabte kaos og ødelæggelse. Der er derfor brug for den apokalyptiske ”Change”, så mennesket igen kan ”see” og kosmos blive reetableret og ”reordered” (ibid.). Ovenstående gammeltestamentlige dundertale følges af profeten Priors apokalyptiske fødsel, som afsluttede ”Millennium Approaches”.

Prior er derfor også markant anderledes tegnet i ”Perestroika”. Hans stigmatisering eller tornekrone accentueres af, at han nu er ”*limped*” og ”*dressed oddly*” (p. 185), ”His appearance is disconcerting, menacing and vaguely redolent of the biblical” (p. 185), og han ”looks like 'The Wrath of God” (p. 186). Profeten tynges af sit ansvar, men han er endelig trådt i karakter og har accepteret sit kald med besværgelsen: ”I'm a prophet. I've been given a prophecy” (p. 187). Kushner lader Prior artikulere en sammensmeltning af Kristi frelser og ikonografien af den dystre hutteklædte dommedagsprofet Nostradamus med de hvidligt-døde (men også seeende øjne). Der indskrives ydermere analogien til Bibelens Jonas, der som bekendt bliver slugt af en stor hval – Prior som den udvalgte, der sluges af det store syge Amerika, men overlever. Som Hanna Pitt, Joes moder, varsler den bibelske profet:

> He had a great need of Understanding. His desire made prayer. His prayer made an angel. The angel was real. (...) If the prophet denies his vision God will feed him to the whales. (Kushner 1995: p. 255)

Prior som den messianske garant for frelsens altomfavnende kærlighed, barmhjertighed og forståelse. Samtidig lever han med truslen om udslettelse, hvis han ikke påtager sig sin tornekrone og sit kors. Igennem Prior formuleres menneskets syndefald, der beror på menneskets overtagelse af og indtrængen på guds territorium:

> PRIOR: In making people God apparantly set in motion a potential in the design for change, for random event, for movement forward.
> ANGEL: YOU *Think*. And YOU IMAGINE!
> Migrate, Explore, and when you do:
> PRIOR: As the human race began to process, travel, intermingle, everything started to come unglued (...). (Kushner 1995: p. 194)

Synden består i, at dette ”YOU”, dvs. mennesket, har taget guds evne til at ”*Think*” og ”IMAGINE”, og menneskets skæbne gøres derfor arbitrær, idet

mennesket selv påtager sig rollen som skabende og dømmende magtinstans, der overskrider guds grænser, idet vi "began to process, travel, intermingle". Menneskets trang til "Migration", "Science" og "Forward Motion" kulminerede og forløstes i oplysningstidens jagt på rationalitet og viden. En bevægelsesmodus, der frigør altings sammenhængskraft, universets kosmos smuldrer og bliver "unglued". Selvom "PROGRESS" og "MOVEMENT" (p. 195) umiddelbart lyder som dele af den apokalytisk determinerede og irreversible bevægelse mod Det nye Jerusalem, men pointen er, at det ikke er autoritativt styret af gud, men af mennesket selv. Konsekvensen bliver kosmisk uro, da mennesket begynder at "stir up Heaven" og følgelig "Paradise itself Shivers and Splits" (p. 194), for "shaking *HIM*" (p. 195) er en ultimativ grænseoverskridelse og blasfemi imod Faderen:

> ANGEL: He began to leave Us!
> Bored with His Angels, Bewitched by Humanity,
> In Mortifying imitation of you, his last creation,
> He would sail off on voyages, no knowing where.
> Quake follows quake,
> Absence follows Absence:
> Nasty chastity and Disorganization: Loss of Libido,
> Protomatter Shortfall:
> We are his Functionaries; It is
> BEYOND US:
> (Kushner 1995: p. 1995)

Gud som det autoritative epicenter, det aldrig vaklende omphalos begynder at forlade mennesket, idet det imiterer deres bevægelse. Denne migration af den ellers urokkelige stabilisator sammenkædes med det altødelæggende jordskælv i San Francisco i 1906 – guds afskedssalut:

> ANGEL: April 18th, 1906.
> *In That Day*:
> PRIOR: The Great San Francisco Earth Quake. And also...
> ANGEL: *In That Day*:
> PRIOR: (*Simultaneusly*): On April 18, 1906...
> ANGEL: Our Lover of the Million Unutterable Names,
> The Aleph Glyph from Which All Words Descend:
> The King of the Universe:
> HE Left...
> PRIOR: *Abandoned.*
> ANGEL: And did not return.
> We do not know where HE has gone. HE may never...
> And bitter, cast-off, We wait, bewildered;
> Our finest houses, our sweetest vineyards,
> Made drear and barren, missing Him.
> (...)
> (Kushner 1995: pp. 195-196)

Det er svært ikke at tænke på Nietzsches dictum om guds død, ligesom jordskælvet i Lissabon i 1757 og dets kollosale efterdønninger. Guds absolutte fravær genererer på dialektisk vis absolut nærvær; jo større fravær af den salvende, helende og meningsgivende instans desto større smerte og længsel efter guds nærvær og transcenderende metafysik. I stedet er mennesket efterladt til "The Threat of Seismic Catastrophe" (p. 194), for før menneskets eksistens ultimativt bliver "impossible" (p. 197), vil livet blive "completely unbearable" (ibid.) – guds straf med "boiling blood" og "searing of the skin" (p. 196) som en evig skærsild og helvede for mennesket, som betegnes som "Poor blind Children".(p. 197).

Priors profetiske rolle og guddommelige mission vil være at standse menneskets selvdefinerede irreversible bevægelse og fremadrettede kraft, for mennesket er "misguided" (p. 197) og må "forsake the Open Road" (ibid.), da vi hverken kan "understand" eller "advance", men kun "destroy" og "trample" (ibid.). Den særlige unikke mission for Prior vil være at "find your heart's desire" (ibid.) – Kushners egentlig banale pointe: hjertets renhed og hjertet som eneste garant for vejen til sandheden, salvelsen, frelsen og genopstandelsen:

> PRIOR: It's all gone too far, far too much loss is what they think, we should stop somehow, go back.
> BELIZE: But that's the way the world works, Prior. It only spins forward.
> PRIOR: Yeah, but into *what*?
> ANGEL: YOU HAVE DRIVEN HIM AWAY! YOU MUST STOP MOVING!
> (...)
> ANGEL: Turn Back. Undo.
> Till HE returns again.
> (Kushner 1995: p. 196)

Kushner materialiserer igennem den modstræbende Prior visionen om det ultimative tab af mening og leverer kun én udvej: den apokalyptiske omstyrtelse, nulstilling og genopstandelse, som den blinde profet skal ofre sig for og levere til mennesket:

> ANGEL'S VOICE: Whisper into the ear of the World, Prophet,
> Wash up red in the tide of its dreams,
> And billow bloody words into the sky of sleep.
> PRIOR: Maybe I am a prophet. Not just me, all of us who are dying now. Maybe we've caught the virus of the prophecy. Be still. Toil no more. Maybe the world has

driven God from Heaven, incurred the Angel's Wrath. I believe I've seen the end of things. And having seen, I'm going blind, as prophets do. It makes a certain sense to me.
ANGEL'S VOICE: IN THIS AGE OF ANOMIE: A NEW LAW!
Delivered this night, this silent night, from Heaven,
Oh, Prophet, to You.
PRIOR: I hate heaven. I've got no resistance left. Except to run.
(Kushner 1995: p. 200)

Som Joe Pitt måtte gennemgå en symbolsk Jakobskamp, må også profeten Prior udkæmpe sin egen kamp med englen for at nå frem til apokalypsens omstyrtelse:

(*The Angel flies up into the air and lands right in front of Prior. Prior grabs her – she emits a terrible, impossibly loud, shuddering eagle-screech. Prior and the Angel wrestle.*)
PRIOR: I... will not let thee go except thou bless me. Take your Book. Anti-migration, that's so feeble, I can't believe you couldn't do better than that, free me, unfetter me bless me or whatever but I will be let go.
ANGEL: I I I I Am the
CONTINENTAL PRINCIPALITY OF AMERICA.
I I I I
AM THE BIRD OF PREY I WILL NOT BE COMPELLED, I...
(*There is a great blast of music and a shaft of white light streams in through the blue murk. Within this incredibly bright column of light there is a ladder of even brighter, purer light, reaching up into infinity. At the conjunctions of each rung there are flaming alephs*)
(Kushner 1995: pp. 268-269)

Ovenstående eksplicitte analogi til Jakobs drøm om stigen op til himlen, hvor han møder gud, er *Angels in America*s anden store kulmination på den mytiske "englekamp" mellem gud og mennesket som vi ser i Første Mosebog:

11 Undervejs kom han til et sted, hvor han overnattede, fordi solen var gået ned. Han tog en af stenene og stillede den som hovedgærde, og så lagde han sig til at sove på stedet dér.
12 I drømme så han en stige, der stod på jorden; den nåede helt op til himlen, og Guds engle gik op og gik ned ad stigen.
13 Med ét stod Herren foran ham og sagde: »Jeg er Herren, din fader Abrahams Gud og Isaks Gud. Den jord, du ligger på, vil jeg give dig og dine efterkommere.
14 Dine efterkommere skal blive som jordens støv, og du skal brede dig mod vest og øst, mod nord og syd. I dig og i dit afkom skal alle jordens slægter velsignes.
15 Jeg vil være med dig og bevare dig overalt, hvor du går. Og jeg vil føre dig tilbage til dette land; jeg vil ikke

svigte dig, men gøre, hvad jeg har lovet dig.
(Første Mosebog 28, 11-15)

Kritikere har tolket denne Jakobs-analogi som en absolut afvisning af den guddommelige vision, idet Prior vinder kampen og får adgang til himlen – for himlen er ikke den typiske gloriøse paradishave: ”(*Heaven looks mostly like San Francisco after the Great 1906 Quake. It has a deserted, derelict feel to it, rubble is strewn everywhere.*)” (p. 270). Men jeg vil hævde, at Kushner blot udvider begrebet fra dets oftest benyttede definition som et rent, renset og æterisk sted til et vildt, oprevet, medrevet og nedrevet rum, der ikke desto mindre ånder livfuldt og med blodet pulserende i kroppen – som Harper formulerer det: ”Heaven's depressing, full of dead people and all, but life” (p. 271).

Tilsvarende synes forskningstraditionens konsensus at være knyttet til den bogstavelige tolkning af, at Prior nok kravler op ad stigen til himlen og møder universets komponenter bestående af verdensdelene Antartica, Oceania, Asiatica, Europa, Australia og Africanii. Som guds engle og dommere sidder de forsamlet og begræder verdens undergang ved at lytte til en radioudsendelse om atomeksplosionen i Tjernobyl i 1986. Men han afviser teologien som teori, metafysik og vejen til frelsen:

PRIOR: (*A beat, then*): It just... It just... We can't just stop. We're not rocks – progress, migration, motion is... modernity. It's animate, it's what living things do. We desire. Even if all we desire is stillness, it's still desire for. Even if we go faster than we should. We can't wait. And wait for what? God...(...) He isn't coming back.
And even if He did...
If He ever did come back, if He ever dared to show His face, or his Glyph or whatever in the Garden again... if after all this destruction, if after all the terrible days of this terrible century He returned to see... how much suffering His abandonment had created, if all He has to offer is death, you should sue the bastard. That's my only contribution to all this Theology. Sue the bastard for walking out. How dare He.
(...)
(*Prior puts the Book on the table. He removes his prophet robes, revealing the hospital gown underneath. He places the robe by the Book*)
I still want... My blessing. Even sick. I want to be alive.
(Kushner 1995: pp. 281-282)

I ovenstående citat afviser Prior at være profet og afviser at være forkynderen af The Book, der skal salve og frelse menneskeheden. Ikke desto mindre vil jeg argumentere for, at Prior alliigevel ender med at formulere og forkynde en særegen amerikansk apokalyptik, der i sidste ende forløser og formulerer den

samme salvelsesforløsning og strålende regeneration, som den kristne teologi tilbyder:

> But still. Still.
> Bless me anyway.
> I want more life. I can't help myself. I do.
> I've lived through such terrible times, and there are people who live through much much worse, but... You see them living anyway. When they're more spirit than body, more sores than skin, when they're burned and in agony, when the flies lay eggs in the corners of the eyes of their children, they live. Death usually has to take life away. I don't know if that's just the animal. I don't know if it's not braver to die. But I recognize the habit. The addiction to being alive. We live past hope. If I can find hope anywhere, that's it, that's the best I can do. It's so much not enough, so inadequate but... Bless me anyway. I want more life.
> (Kushner 1995: p. 285)

Prior afviser netop den gammeltestamentlige lovs voluminøse dømmen og straf af det formastelige menneske, der går imod guds ord. Men han inkarnerer selv og prædiker som Det nye Testamentes genopstandne Jesus betoningen af ikke mindst tilgivelse og håb – Jesu ord om, at ”jeg er sandheden og livet”, på trods af sin lidelsesfærd gennem ”such terrible times”, hvor han som Jesus på korset føler sig ”burned and in agony”. Men efter sin symbolske død når han til den helende genopstandelse ved at fare til himmels i sin ildvogn for at omfavne apokalypsens dictum. Prior intonerer igennem hele tragedien det både individuelle og kollektive salighedshåb, der via apokalypsens dialektik når frem til ”more life”.

Hvad dette nye ”mere-liv” så mere koncist betyder, giver Belize sit bud på: Mennesket kan, med Belizes ord, omsider realisere den messianske næstekærligheds fremmeste princip om ”Forgiveness. Which is maybe where love and justice finally meet. Peace” (p. 274). Prior forløser dermed den kristne nærforventning om Kristi genkomst, men hans tragiske skæbne er, ligesom Jesus, at han med sin stigmatisering, AIDS-sygdom, for evigt må bære menneskehedens synder på sine skuldre for at sone vore ditto. Det antydes, at det guddommelige findes i menneskets krop, en art kødelig transcendens: ”The Body is the Garden of the Soul” (p. 270), som kulminerer i dels Priors orgiastiske sammensmeltning med englen, dels den seksuelt forskrækkede mormonmoder Hannah Pitt. Hun udvikler sig fra at være homofobisk, reaktionær amerikansk forstadsenke fra Salt Lake City til at flytte til New York og sone sin afvisning af sønnen Joe gennem sin i starten ufrivillige og stærkt tilfældige rolle som hjælper

og sjælesørger for Prior til at inkarnere en art barmhjertig urmoderskikkelse, den omsorgsfulde Maria, der tager sig af Jesu legeme efter korsfæstelsen.

I det hele taget er det en apokalyptik, der prædiker grænseoverskridelsen, den transgressive kraft og bevægelse, som skaber den helende transcendens i sammensmeltningen mellem mennesker på tværs af tid, rum, køn og etnicitet, hvadenten det er seksuelt, socialt eller politisk – det ideelle inkluderende og pluralistiske demokrati. Martyren, menneskesønnen og outsideren Prior Walter revitaliserer og reorganiserer den store amerikanske modus om Det nye Jerusalem. Det er derfor også i tråd med den apokalyptiske topologi, at *Angels in America* slutter med en scene ved The Bethesda Fountain i hjertet af New York, Central Park, som afslutningsscenen bærer navn efter – englen som en apokalyptisk frihedsgudinde, der både "commemorate death" og "suggest a world without dying" (p. 297). Englen som symbolsk bevis på den evige forbindelse mellem gud og menneske, mellem liv og død, mellem frelsen og regenerationen, mellem Amerika og Det nye Jerusalem:

> PRIOR: This is the angel of Bethesda. Louis will tell you her story.
> LOUIS: Oh. Um, well, she was this angel, she landed in the Temple Square in Jerusalem, in the days of the Second Temple, right in the middle of a working day she descended and just her foot touched earth. And where it did, a fountain shot up from the ground. When the Romans destroyed the Temple, the fountain of Bethesda ran dry.
> PRIOR: And Belize will tell you about the nature of the fountain, before its flowing stopped.
> BELIZE: If anyone who was suffering, in the body or the spirit, walked through the waters of the fountain of Bethesda, they would be healed, washed clean of pain.
> (...)
> HANNAH: When the millennium comes...
> PRIOR: Not the year 2000, but the Capital M Millennium...
> HAHHAH: Right.The fountain of Bethesda will flow again.
> (Kushner 1995: p. 297)

Jeg finder det svært ikke at læse profeten Prior som dedikeret til den kristne teologi. Retorikken, plotudviklingen, de apokalyptiske markører og roller samt den forløsende dialektiske apokalyptiske kulmination, renselse og genopstandelse styrer *Angels in America* på alle planer. Hans tragedie er, at han for menneskehedens skyld må bære syndernes åg på sin skuldre og lade AIDS-sygdommen være hans stigmatisering, tornekrone og kors. Men til gengæld skænkes han "more life" i sin, Amerikas og universets prædeterminerede og irreversible

bevægelse mod realiseringen af et nyt paradis i den nye amerikanske verden.

DET TRAGISKE SOM SKISMA MELLEM FORFATTERENS IDEOLOGISK-ÆSTETISKE INTENTION OG TEKSTENS REELLE UDSIGELSE

Min analyse af *Angels in America* vil slutteligt diskutere det tekstlige skisma, som jeg vil argumentere for er tragediens sande tragik. Jeg diskuterer Kushners egne overvejelser omkring *Angels in America* og anfægter hans idé om *Angels in America* som lige dele postmoderne tragedie og komedie med et udelukkende inkluderende-pluralistisk demokrati som tematisk, ideologisk og ontologisk endemål. Jeg ønsker at problematisere den rubricering og vil påvise, hvorledes der kan indkredses en gennemgående dissonans mellem forfatterens eksplicitte æstetiske og ideologiske intention og tekstens implicitte og reelle diskursive udsigelse. Denne dissonans, vil jeg hævde er det, der gør *Angels in America* til en tragedie.

Som jeg kort berørte i min indledende gennemgang af receptionshistorien bag *Angels in Amerika*, formåede Tony Kushners stykke at gribe både de intellektuelle, teaterkritikerne, de kræsne og det brede Broadwaypublikum. Kushner salvedes som det nye amerikanske teaters frelsende skikkelse, der som den første i mange år formåede at samle et bredt publikum og samtidig høste overvældende anmeldelser. Men hvordan hænger det sammen med Kushners promovering af homoseksuelle og et ”radical, provocative and non-conformist” drama med transeksuelle engle og blasfemiske orgiastiske scener mellem guds engle og hvide, WASP-gay men? Hvordan kan det være, at en erklæret homoseksuel, jødisk venstreorienteret dramatiker pludselig bliver fejret af arbejder- og middelklassen, der normalt ikke lader sig besnære af ”left-wing Jewish intellectuals”?

I sit forord til ”Millennium Approaches” og efterord til ”Perestroika” funderer Tony Kushner over sit værk, skriveprocessen og sin intention med teksten set i lyset af hans amerikanske baggrund og tilhørsforhold. Han udtrykker med

tydelighed en stærk kritisk tilgang til den grundlæggende amerikanske drøm som mythos igennem sin jeremiadeinspirerede begrædelse. Allerede her skimtes en selvmodsigelse, idet hans retorik revser Amerika, men hans formbrug kalkerer den arketypiske amerikanske jeremiadegenre, som jeg analyserede i mit afsnit om puritanismen:

> Americans pay high prices for maintaining the myth of the Individual: We have no system of universal health care, we don't educate our children, we can't pass sane gun control laws, we elect presidents like Reagan, we hate and fear inevitable processes like aging and death. (...) We are all children of 'Song of Myself'. And maybe in this spacious, under- and depopulated, as yet only lightly inscribed country, the Individual will finally expand to its unstable, insupportably swollen limits, and pop. (Kushner 1995: pp. 301-302)

Ovenstående kan kategoriseres som et typisk venstreorienteret, socialistisk udsagn i en klassisk-konservativ form. Kushner anklager nationen politisk og socialt og forudser en sprængning af individet pga. det enorme interne pres. Han fører derefter sin overordnede politisk-ideologiske kritik over i æstetikken, idet han fremhæver Bertolt Brecht som inspirator med hans politiske teaterproduktion, hvis serie af *Lehrstücke* artikulerede "the painful dismantling, as a revolutionary necessity, of the individual ego. This dismantling is often figured, in the learning plays, as death" (ibid.: p. 303). Kushner identificerer sig med Brechts længsel efter "socialist revolution" og priser Brecht for at være "a genius" og "titanic personality" (ibid.), der nok var bevidst om de smertelige oplevelser af "loss in letting go of the richness, and the riches, that accompany self-creation" (ibid.).

Hvad Kushner ultimativt ønsker er dels at distancere sig fra "the solitary artist", dels at favne "collectivity as an ideal and an achieveable political goal", hvilket han også søger at opnå gennem sin kunst. Kunsten som kollektivt skabt i forlængelse af og dialog med historien og traditionen og tilsvarende tilgængelig for kollektivet frem for det isolerede individ – denne inkluderende, pluralistiske demokratiopfattelse, hvis fremmeste mål er den sociale opbyggelige dimension. På alle måder en kontravision til den amerikanske drøm om at smide det europæiske historieåg, starte fra en tabula rasa og lade Det nye Jerusalem sænke sig ned fra himlen i den nye amerikanske verden. I stedet gør Kushner sig til talsmand for en

”blending of radical theory and practice” (p. 303) – det tætteste Kushner kommer på formuleringen eller typologiseringen af sin egen poetik. Ordet ”blending” konnoterer sammensmeltning af utallige eller mangfoldige synsvinkler, diskurser, racer, blikke og kroppe, ligesom det efterfølgende ”radical” peger hen mod grænseoverskridelse, negering af hidtil kendte og accepterede former, typologier og kanoniserede versioner og visioner. I sin tale til åbningen af den årlige ”March for Gays and Lesbians” i Washington fra 1993 udfolder han denne tanke yderligere ved at artikulere det store ”Black Other” som billede på både afro-amerikanere og sig selv som homoseksuel, den store Sorte Anden som symbol på sin egen og andre minoriteters officielle status som en ”paria” for samfundet. Kort sagt promoverer Kushner den horisontale forankring af den amerikanske borger og det universelle subjekts rolle i et samfund uden racisme, kønsdiskriminering og undertrykkende homogenisering – det amerikanske samfund som rollemodel for en verden og et kosmos med fri adgang til migration og bevægelse. Men er *Angels in America* reelt en radikal blending og et visionært bud på det nye årtusindes amerikanske teater?

Argumenterne for, at Tony Kushner har præsteret at skrive et på alle planer formmæssigt, tematisk eller ideologisk nyskabende og barrierenedbrydende værk er flere. Først og fremmest fremstår de to dele som et magnum opus bare i forhold til dens syv timer lange spilletid, hvilket ikke er hverdagskost for det postmoderne amerikanske teater, der i tråd med tiden snarere søgte at fordreje, forvride og forvrænge den traditionelle episke form og dets krav om længde og udfoldelse. Omvendt er Tony Kushner ikke for ingenting barn af en tid, og hvor længden og formatet nok gik imod tidens trend, lod han de to dele være afbrudt og opbrudt af diverse hallucinatoriske eller drømmeagtige indskud, flaschbacks og visioner, der bryder med kronologien og realplanet for karaktererne og plottets logik, ligesom han også trækker på den kristne symbolik, amerikansk historie og moderne populærkultur i sin lige dele dybt alvorlige og afvæbnende ironiske diskurs. Så Kushner synes på traditionel postmoderne vis – en ”contradiction in terms” i sig selv – at have blendet og sammenført genrer og forskellige forventningshorisonter, der normalt binder sig til teatret, og dermed have fremprovokeret en radikal ny teaterpoetik. Men jeg finder, at *Angels in America* både i form og diskurs snarere skal betegnes som en typisk amerikansk tragedie, der primært bekræfter, revitaliserer og rekonstruerer den apokalyptiske modus og topologi.

Netop derfor fandt *Angels in America* så stor en tilslutning: Fordi dramaet genskaber den amerikanske drøm, som amerikanere på tværs af køn, race og sociale klasse hengiver sig til.

Dette kan først og fremmest ses i formen. Hvad enten det er Belizes figur, de valiumhallucinationer, som Harper og Prior har, eller det drejer sig om Priors drøm om hans forfædre Prior 1 og Prior 2 eller kontinenternes forsamling i himlen, så har de samme virke og formål: At afbryde, tolke og foregribe handlingens forløb i et rigt mytisk perspektiv, hvadenten referencerne er bibelske, historiske, litterære eller populærkulturelle. Samme foregribende teknik er et af de fremmeste kendetegn ved apokalypsen, og anticiperingen udfoldes yderligere med Prior Walter og hans status som udvalgt med en ganske særlig hellig mission. Den af gud udvalgte styrer og strukturerer plottet frem mod den treleddede apokalyptiske kulmination.

Men hvilke yderligere instanser kan vise Kushners todelte drama som en kanoniseret apokalyptisk motiveret og struktureret tragedie? Både ”Millennium Approaches” og ”Perestroika” indledes med et litterært citat. Det første er skrevet af Stanley Kunitz og lyder: ”In a murderous time/ the heart breaks and breaks/ and lives by breaking” (p. 13). Det sidste stammer fra den amerikanske filosofis store tænker Ralph Waldo Emerson, hvis essay ”On Art” citeres: ”Because the Soul is progressive,/ it never quite repeats itself,/ but in every act attempts the production/ af a new and fairer whole” (p. 163). To, vil jeg mene, apokalyptisk indikerende citater. Kunitz' lille vers som indeholdende ødelæggelsen som skabende, regenererende, mens Emersons citatvenlige ord tolker apokalypsens dalektiske modus med vægt på regenerationen. Kushner selv har udtalt, at han ser ”Millennium Approaches” som en afrundet tragedie og ”Perestroika” som en afrundet komedie, og i forordet til ”Perestroika” fastslår han i sin ”Playwright's Notes: A Note about the staging”: ”Perestrioka proceeds forward from the wreckage made by the Angel's traumatic entry at the end of Millennium” (p. 160). Men apokalypsen er netop formaliseret og karakteriseret ved det dialektiske forhold mellem den traumatiserende undergang og den salvelsesfulde genopstandelse. *Angels in America*s formaliserede todeling er apokalypsen par excellence.

Nu kunne man indvende, at de to citater og Kushners korte bemærkning ikke

er nok til at typologisere det lange drama som den unikke amerikanske apokalypse og dets formidling af tragedien som form og det tragiske som tema og/eller ideologi. Men igen finder jeg et skisma eller en dissonans mellem Kushners æstetisk-ideologiske intention og tekstens reelle form og udsigelse. Jeg vil igen fremhæve Kushners egne noter, der indleder de to dele. Overordnet vil Kushner opnå en "*theatrical* illusion", der skal være både "magical" og "thoroughly amazing" (p. 11). Altså skal dramaet overvælde og overrumple tilskueren og læseren, hvilket fremmaner apokalypsens glorværdige og maleriske scenarier, der i nærforventningen om Kristi genkomst og Det nye Jerusalems ditto ligeledes skal aktivere. Kushner repeterer sit ønske om den altødelæggende og altomstyrtende magi, hvilket kunne være forordet til en scenisk fremstilling af Johannes' Åbenbaring:

> The moments of magic – all of them – are to be fully realized, as bits of wonderful theatrical illusion – which means it's OK if the wires show, and maybe it's good that they do, but the magic should at the time be thoroughly amazing. (...) great, full-blooded stage magic for every single magical appearance and special effect. (Kushner 1995: p. 159)

Kushner sigter grundlæggende mod en tilskuer- og læserrespons, der er netop ikke er "disapointing" eller "ineffectual" (ibid.). I stedet håber han så på en komplet og monumental ind- og medlevelse – hvilket ikke går i tråd med Bertolt Brechts Verfremdungs-teori som distancering af tilskueren, igen i tråd med apokalypsens karakteristika. Det er ligeledes derfor, at jeg vil problematisere Kushners egen intention med "Perestroika" som "essentially a comedy, in that issues are resolved, most peaceably; growth takes place and loss, to a certain degree, countenanced" (p. 160). "Perestroika" er den logiske genopstandelse, der følger efter "Millennium Approaches" som repræsentant for det korrumperede rums straf og bombastiske undergang og renselse. Dialektikken kræver, at degenerationen afløses af regenerationen. Desuden er det slående, hvorledes Kushner igen og igen udviser behov for at accentuere seriøsiteten, alvoren og det mytiske i eventuelle opsætninger af *Angels in America*:

> The Angels, the scenes in Heaven, Prior's prophet scenes are not meant to occasion lapses into some sort of elbow-in-the-ribs comedy playing style. The Angel is immense august, serious and dangerously powerful always, and Prior is running for his life, sick, scared and alone. A

> CAUTIONARY NOTE: The play is cheapened irreparably when the actors playing the Angel and *especially* Prior fail to convey the gravity of these situations. A Prior played for laughs is death to this enterprise! Every moment must be played for its reality, the terms always life and death (...) the problems the characters face are finally among the hardest problems – how to let go of the past, how to change and lose with grace, how to keep going in the face of overwhelming suffering. It shouldn't be easy. (Kushner 1995: p. 160)

Det er svært at finde en for alvor postmoderne ironi eller anden form for distancering til de voldsomme, alvorstunge emner, som Kushner lader sine karakterer gennemleve. Ligeledes kan man argumentere for, at Kushners meget detaljerede "Notes" mere lukker teksten, end det åbner for nye, alternative fortolkninger, som netop ville få tragedien til at "migrate" og transformeres til den postmoderne "blending", som dramatikeren ellers advokerer. Overordnet hævder jeg dermed, at det er slående, hvorledes *Angels in America* qua dets apokalyptiske modus og de mange apokalyptiske markører formmæssigt hengiver sig til en tradition, der mere bekræfter og dedikerer sig til en art officiel-kanoniseret konsensus i amerikansk litteratur og dramatik, end det vitterligt er tænkt. Der er altså en dissonans mellem forfatterens ønske om radikal ny kunst og det konkrete tekstlige materiales endelige udformning. Dramaet kalkerer netop den stramt komponerede, prædestinerede og uafvendelige bevægelse frem mod en monumental kulmination, der afløses af den fabelagtige, lysende genopstandelse og repeterer derfor den amerikanske forestilling om Amerika og dets folk som guds udvalgte i realiseringen af en exceptionel ny verden. Men selv om dramaet typologisk set er mere traditionelt, hvad så med den tematiske radikalitet? Kushners gentagne fokusering på at undgå essentialisme og i stedet promovere en opløsning af grænser og fasttømrede forestillinger omkring køn, race og etnicitet fremstår sympatiske og oprigtige. Jeg ønsker ikke at udråbe Kushner til en hykler eller kedsommelig repræsentant for politisk korrekthed, men det er vigtigt for mig at undersøge, hvorledes dramatikerens ideologiske intention og tekstlige udsigelse harmonerer.

Umiddelbart forløses *Angels in America* i en universel kulmination og vision om et grænseløst, fordomsfrit Amerika, der kan nedbryde den klaustrofobiske essentialisme og i stedet skabe den førnævnte "blending" i foreningen af teori og

praksis, det horisontalt forankrede demokrati, som Amerika blev grundlagt på. Samtidig antydes det, at moderniteten ikke kan stoppes, dens ”movement” og ”progress” er irreversibel, og for enden venter ingen gud, da den store fader for altid har ”abandoned” det egensindige, entrepenante menneske, hvis natur er at ”migrate” på tværs af alle tænkelige grænser. Synderen Roy Cohn er straffet, men samtidig beder dødsenglen Ethel Rosenberg for ham og Louis, der kalder Cohn ”evil” og ”not human” og forbarmer og forløser synderen ved at synge en kaddischbøn for Roys udåndede legeme. Den ensomme Harper forlader omsider Joe, og det indikeres, at hun i afskeden genfødes og heles. Joe Pitt forbliver ikke sammen med Louis, men som den nye Adam kasserer han sit hidtidige og erkender sin homoseksualitet. Joes mor, den troende mormor og homofob Hannah Pitt, bliver ufrivilligt den salvende og helende Maria-skikkelse for Prior og soner dermed sin umiddelbare afsky ved sønnens homoseksualitet. Og Prior Walter, den udvalgte profet, afviser den gammeltestamentlige kosmologi og fundamentalistiske fokus på guds non-arbitrære lov. I stedet prædiker han Det nye Testamentes evige betoning af håbet om ”more life” og næstekærligheden i en slags universel kosmologi, et verdenssamfund, der er enestående inkluderende for alle skabninger. Men jeg vil alligevel kaste et nærmere blik på den identitetspolitik, som Kushner eksplicit hengiver sig til, den identitetspolitik, der er så latent i *Angels in America*, og som – vil jeg hævde – er den reelle formulering af Kushners interne modsigelse.

Spørgsmålet er nemlig, hvorvidt Kushner undgår essentialismen og skyggen af stereotypi i sit farverige persongalleri, hvilket igen er et arketypisk apokalyptisk træk. Det er, som den tidligere nævnte David Savran bemærker, svært ikke at hidkalde sig tidligere tiders dæmonisering af jøden i portrættet af Roy Cohn, der som en fusionering af den klassiske satan-skikkelse antager dimensioner af den djævelsk-fristende Mefistoles. Omvendt spejles Cohn af dramaets anden jødiske skikkelse, Louis Ironson, der gentager det både lattervækkende og tenderende til irriterende som den ranglede, narcissistiske kværulant og socialist a la Woody Allen, der tillige forlader Prior i hans ”hour of darkness”.

Ser vi på kvinderollerne er det ydermere interessant at anmærke, hvorledes Tony Kushner tegner sine portrætter af den postmoderne amerikanske og emanciperede kvinde. Harper skitseres nok som sandhedssigerske og som

ultimativt stærk nok til at forlade det kærlighedsløse ægteskab med Joe. Ligeledes tegnes Hannah Pitt umiddelbart som stærk og uafhængig og handlekraftig, ligesom scenen fra The Diorama er signifikant, idet læseren og tilskueren ikke kan undgå at se symbolikken i mormonmoderen og dennes datter som utalende, non-narrativiserende – altså kvinden som tavs objekt og Kushners afstandstagen til denne stereotype opfattelse af kvinden. Men omvendt kan det anføres, at Harper jo har "emotional problems" og i lang tid mest anskues som uligevægtig, tenderende til det hysteriske i freudianske termer. Desuden lyver hun om at være gravid og skifter mellem under- og overdrivelse, hvilket igen kun understreger en snert patologisering af Harper. Tilsvarende kan man også indvende imod Kushners portræt af Hannah Pitt, at hendes absolut primære rolle kun er defineret i forhold til sønnen Joe og til Prior som urbilledet på den moderlige Maria-figur, hvis raison d'etre er at tage sig af mændene. Denne hældning til det traditionelle kvindebillede ses også i The Angel, der nok beskrives som hermafrodit, men i Kushners "Notes" henvises der til "she" i omtalen af englen, der konnoterer det negative "stasis". Som David Savran pointerer i sit essay i *Approaching the Millennium*, spilles der i scenerne med Prior tydeligt på englen som en dragende dominatrix, og i de to orgiastiske scener er forløsningen katalysator for den maskuline "Creation", som på ægte gammel testamentlig vis beskrives af Prior som "A flaming Hebrew Letter" (!) – mere tydelig kan modsætningen mellem det feminine andet og det maskuline vel ikke tegnes.[48] Valoriseringen af kønnene kan også ses i den konkrete dramaturgi, idet skuespillerne spiller flere forskellige roller. Men hvor kvinderne også må spille manderoller, spiller mændene kun mænd uanset fordoblingerne og spejlingerne.

Som mit afsluttende eksempel på Tony Kushners om ikke problematiske men så i hvert fald ikke-intenderede essentialisme vil jeg fremhæve karakteren Belize, der om nogen repræsenterer Kushners tidligere hengivelse til forestillingen om den store "Black Other" og alt, hvad dertil hører af både angst, fascination og prædefinerede opfattelser af, hvad en sort mand skal inkarnere. Belize er sygeplejer, men vi ved ikke noget om hans fortid og familie. I stedet er hans primære funktion at være varetager af de andre – en art postmoderne variation af pièta-begrebet. Belize er tillige den, der nok forbinder de andre karakterer og fungerer som den væg, hvorpå de andre spiller deres sjælelige, politiske eller

[48] Se Savran, David i Geis og Kruger 1998, p. 39.

ideologiske bold – men uden at være en hovedperson. Qua sin hudfarve bærer han racediskriminationens historiske åg på sine skuldre. Funktionen som den sorte, tjenende plejer (af de hvide) er et ofte set karaktergalleri i hvide dramatikeres brug af afro-amerikanske skuespillere op til i dag. Derfor er det også Belize, der fungerer som en art moralens vogter, en ideologisk fanebærer, hvis replikker og person er det eneste i hele *Angels in America*, der ikke problematiseres eller kritiseres af Kushner – lig korets funktion i den græske tragedie. Endelig vil jeg fremhæve den positive valorisering af Belizes englekarakter. Oprindeligt er mødet med en engel i Bibelen ikke umiddelbart et letfordøjeligt rendez-vous, hvor englen alfaderligt/almoderligt åbner sin favn. Som vi husker, er det voldsomme, eksistensomstyrtende englekampe, som både Joe og Prior har, en art møde med afmagten og ydmygheden over for guds almagt. Da kvinderne våger ved Jesu gravsted ser de en engel, flygter i rædsel og er tavse om det grufulde møde. Derfor indleder englene også altid med ordene "Frygt ikke" eller "Vær ikke bange" – man konfronteres med sin angst og ensomhed og i abstrakt forstand døden. Men kun et øjeblik, for på den anden side står Kristus og venter med sin åbne favn:

> Tilsammen viser Langfredag og påskemorgen kvinderne et ganske bestemt sted hen. Englen sagde det, men de hørte det ikke. Og det er også ligegyldigt. For sådan er det bare. Det englen siger gælder, også selvom de ikke magtede at lytte. Vi kan høre det nu. Men når vi er i rædsel og stor sorg, så kan vi såmænd heller ikke høre det. Og det er også lige meget, for det ændrer ikke ved, nej vores sorg, rædsel og tvivl kan ikke ændre ved, at Jesus går i Galilæa, som englen siger det. Han er gået forud. Og det er da det vidunderlige og lykkelige ved Kristus. Han er gået forud. (Kathrine Lilleør 2008)

Belize er den eneste karakter, der for alvor viser os genopstandelsens altfavnende kærlighed i sin funktion som næstekærlig plejer. Han viser, hvorledes mødet med englen peger hen mod noget andet, noget større og transcendent. Omend velmenende og sympatisk kan denne fetishering eller uintendererede patronisering synes i modstrid med Kushners teori om radikal "blending".

Ovenstående overvejelser bringer mig frem til konklusionen af det tragiske i *Angels in America*. Jeg har antydet, at der er en digression eller dissonans mellem Kushners ideologiske korstog for lige muligheder og rettigheder i det amerikanske

demokratis grundlæggelse og dramaets tenderende essentialisme i bekræftelsen af den apokalyptiske modus, typologi og tematiske behandling, der peger på *Angels in America* som en opulent klassisk amerikansk tragedie, hvis endemål er og bliver indslusningen i og forløsningen af Det nye Jerusalem. Martyren, frelseren og syndebukken Prior Walters afsluttende monolog om "more life" og den universelle kosmologi fremstår ganske enkelt som en svær og problematisk vision at realisere, idet apokalypsen både som modus, som etik og ideologi er et regulært udskillelsesløb mellem de gode og de onde, hvilket vil sige mellem de troende og de ikke-troende. Apokalypsen er på alle planer et elitært redskab til at vælge og især vrage dem, der ikke bekender sig til den kristne dogmatik og etik. Dermed er der en regulær kollision mellem teorien om det horisontale demokrati med lige muligheder og rettigheder for alle og den vertikale mythos om apokalypsens udfoldelse. Det er denne konfrontation mellem to modsatrettede forestillinger, som jeg mener, er kernen i definitionen af det tragiske i *Angels in America*. Tony Kushners kunstneriske manifest om teatret er nok radikalt, men ikke den mening, han intenderer – *Angels in America* kalkerer og dedikerer sig til den apokalyptiske i essensen grænseoverskridende modus. Som jeg før har nævnt, tales der i den indledende monolog af den gammeltestamentlige faderfigur Aleksii Antedilluvianovich Prelapsarianov i "Perestroika" om "a beautiful Theory", som i teorien er mulig at forløse i praksis. Men den bedrøvede fader har måttet indse, at "True Theory married to actual life" er svær at realisere. Spørgsmålet er, om Tony Kushner med *Angels in America* er billede på samme tragisk-ironiske erkendelse: For at nå frem til den ideale forløsning af Amerikas horisontalt forankrede demokratiutopi må amerikanerne igennem den stærkt vertikale ekskluderende og grundlæggende processuelle selektionsproces.

VI. TRAGEDIE OG DET TRAGISKE I AMERIKANSK DRAMATIK

AMERIKANSK TRAGEDIE OG TRAGIK SOM EXCEPTIONALISME, ESSENTIALISME OG UNIVERSALISME

Min afhandling tog sit udgangspunkt i den litterære genre og den litterær-filosofiske modus, der har noget nær den mest omtumlede historie: Tragedie og det tragiske. I sin anmeldelse af den engelske litteraturkritiker Terry Eagletons værk *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*[49] beskriver den engelske dramatiker og teaterkritiker Howard Brenton ganske repræsentativt diskussionen af tragedie og det tragiske som "the doomed search for the holy grail of literary criticism, a definition of tragedy."[50] Siden grækerne henrykkede med deres tragedier i forlængelse af de årlige Dionysos-fester, har tragedien og tragikken båret et tvedelt sværd: De to begreber har en aura af aristokrati, det ophøjede, det ædle og sublime. Men samtidig har de to væsensforskellige, men uadskillige størrelser båret begrebsliggørelsen og typologiseringen som et tungt kors på vej op gennem historien. Da gud døde, begyndte forskellige filosoffer og forskere ligeledes at aflive og afvikle tragedien og tragikken som holdbar genreform og modus – fra hver sin ende af spektret: De konservative og de radikale. Den konservative fraktion begræder med elegisk vemod og stoisk resignation tragediens død:

> The difference is that conservative critics believe, along with Nietzsche, that tragedy has died since we no longer believe in fate and the gods. This they lament: a proper appreciation of the darkness of human hearts has "ruinously yielded in our time to chance, contingency, democracy, rationality, religious disenchantment and a callow progressivism". As Steiner puts it: "At the touch of Hume and Voltaire the noble or hideous visitations which had haunted the mind since Agamemnon's blood cried out for vengeance disappeared altogether or took tawdry refuge among the gaslight of melodrama. (Brenton 2002: ibid.)

Heroverfor står den modsatte pol, nemlig de radikale, der også har problemer med tragedien og tragikken, dog med omvendt fortegn:

[49] Det skal anføres, at *Sweet Violence: The Idea of the Tragic* vitterligt udkom første gang i 2002, men den anvendte udgave i afhandlingen og den derfor nævnte udgave i litteraturlisten er fra et år senere, nemlig i 2003.

[50] http://www.guardian.co.uk/books/2002/sep/21/highereducation.news#article_continue

> The left usually favours an anti-tragic mode. Bakhtin, the guru of alternative radical theatre in the 1960s, is against premature harmonising, the tightening of the world into a metaphysical view. He believes truth lies in the open-ended, the "carnivalesque": a tragic plot expresses "the profound crime of all self-asserting individuality". (Brenton 2002: ibid.)

Så hvor de konservative ikke længere ser tragedien og det tragiske som mulige, der påstår de radikale, at de to termer ikke længere er ønskværdige. Men på trods af dødsdommen er det et faktum, at der støt og stadigt forskes i og filosoferes over genren og begrebet. Terry Eagletons værk er bare det seneste i rækken af bøger, der er udgivet herom, og man kan derfor konstatere, at emnet stadig fascinerer og provokerer, uanset hvor ens ideologiske og æstetisk-poetologiske ståsted så befinder sig.

Noget nær den eneste fællesnævner for ovenstående diskussion er den forudsætning, som alle – hvadenten man er filosof, litterat, filolog, teaterhistoriker eller religionshistoriker – tager som præmis for beskæftigelsen med tragedie og det tragiske: At det er den græske tragedie og tragik, der naturligt er diskussionens raison d'etre og epicenter. Fra Aristoteles og Hegel til Kierkegaard og Nietzsche blev den græske tragedie og tragik brugt som udgangspunkt med en naturlig selvfølgelighed, idet tragedien som bekendt stammer fra Europa. Denne genealogiske præmis er lige så indlysende som den er intimiderende, idet det er svært at lægge ny viden til den græske tragedie og den senere bestemmelse af tragikken i europæisk regi. Men omvendt er fastholdelsen af tragedien og tragikken som græsk forankret og konstant formuleret også en kende lukkende i al sin insisteren på det græske ophav som absolut eller eneste typologisering og forklaringsramme og –model for alle verdens skrevne tragedier.

Mit arbejdes præmis tog altså ikke form som et forsøg på at udforske nye tilgange til den græske tragedie og de europæiske forestillinger om tragikken. Ovenstående fik mig derimod til at spekulere på, om det er muligt at destillere et anderledes begreb om tragedie og det tragiske, hvis genealogi, formalisering og tematisering er væsensforskellig fra de græsk-europæiske definitioner. Denne undren udsprang af min interesse for amerikansk dramatik. Det pirrede min nysgerrighed, at der tilsyneladende ikke fandtes værker eller forskere, der hidtil havde beskæftiget sig tilbundsgående med tragedie og det tragiske som en særskilt amerikansk modus og topos.

Men har jeg også bevæget mig ind på usikker og kontroversiel grund, idet jeg med min tese samtidig søger at tale om en form for amerikansk essentialisme. Rammen for min afhandling tager nemlig sit afsæt i den i indledningen nævnte forestilling om "l'exceptionalisme américain". Formuleringen kan spores tilbage til den franske aristokrat Alexis de Tocqueville (1805-1859), hvis to-bindsværk *De la démocratie en Amérique* fra 1835-1840 anskuer det amerikanske samfund som unikt på alle planer. Før Tocquevilles begrebsliggørelse og teoretisering anes samme form for overbevisning om Amerika som en ganske unik nation hos de puritanske pilgrimsfædre, der tog den lange rejse mod Den nye Verden og som inspirererede den senere amerikanske uafhængighedskamp og udformning af en forfatning. Efter anden verdenskrig grundlagdes forskningsretningen American Studies, hvis teori hviler på forestillingen om, at Amerika blev skabt anderledes, udviklede sig anderledes og derfor må forstås anderledes. Men exceptionalisme-idéen har fra start været kontroversiel og er blevet udfordret og kritiseret fra mangen en kant af både europæere og amerikanere. I 1949 skriver Harold Laski, at "no one now takes seriously the legend of a special American Destiny" (Laski in Welland 1987: p. 125). Efter 1960'ernes borgerrettighedskampe og 1970'ernes Vietnam-krig og Watergate-skandale kastes der mere brænde på bålet. F.eks. ser vi Daniel Bell argumentere for, at "the associated erosion of the nation's physical power and its claims to moral superiority had by the mid-1970's reduced American Exceptionalism to a little more than consitutional formalities." (Bell 1975: p. 204). Historikeren Joyce Applebys tale, "Presidential Address" overfor "The Organization of American Historians" i 1992 fastslår, at man ikke kan tale om Amerika uden at beskæftige sig med landets "history of diversity" (Appleby 1992: p. 422). Men exceptionalisme-forestillingen – lig den græsk-europæiske diskussion af tragedien og det tragiske – har vist sig at være særdeles levedygtig. I 1991 udkommer *Is America Different?* redigeret af Byron Shafer. I 1994 redigerer David Adams og Cornelius van Minnen *Reflections of American Exceptionalism,* ligesom den danske American Studies-tradition publicerer *Marks of Distinction* i 2001 med redaktion af Dale Carter. Og i kølvandet på 11. september overstrømmes markedet med bøger om Amerikas særlige skæbne – jeg nævnerher blot den venstreorienterede Ziauddin Sardar og Merryl Wyn Davies' *Why do People hate America?* samt Dines D'Souzas mere traditionelt-konservative *What's so great about America* begge fra 2003.

Jeg finder, at en grund til problematiseringen af den amerikanske exceptionalismeideen er, at den i et bredere perspektiv kan aflæses som led i den ligeledes forkætrede universalisme. Den teoretiske baggrund for universalismen er den kristne-teologiske retning, der tror på, at alle troende vil blive frelst af gud og opnå evig kærlighed og evigt liv af og med gud. Det er primært i Det nye Testamente og dets kærlighedsbud, at universalismen finder sine citater. Især Paulus' breve – her f.eks. i Første brev til Korintherne: "Thi ligesom alle dør i Adam, således skal også alle levendegøres i Kristus" (Paulus' Første Brev: 15: 22). Eller brevet til Kolosserne: "[T]hi Gud besluttede at lade hele fylden bo i ham og ved ham forlige alt med sig, hvad enten det er på jorden eller i Himlene, idet han stiftede fred ved blodet på hans kors" (Paulus' Brev til Kolosserne: 1: 20). Endelig vil jeg nævne Paulus' Brev til Romerne: " Thi Gud har indesluttet alle under ulydighed, for at han kunne forbarme sig under alle" (Paulus' Brev til Romerne 11: 32), og Matthæus Evangeliet 25:46: "Og disse skal gå bort til evig straf, men de retfærdige til evigt liv." Der er et påfaldende dialektisk-apokalyptisk skær over de ovennævnte og andre universalismecitater med vægten på degenerationen og regenerationen, som amerikanerne adopterede i forestillingerne om American Exceptionalism. Hvad enten man mener universalismen er essentialisme, eksklusion, fascistisk eller totalitær, må man konstatere, at det exceptionelle-universalistiske ideal har været strukturerende og motiverende for den amerikanske selvforståelse både for den historiske udvikling, dvs. i dannelsen af en amerikansk identitet og som ekstrahistorisk begreb, dvs. som mere filosofisk typologi, der transcenderer de reale begivenheder, og som gør exceptionalismen-universalismen uomgængelig i forståelsen af en såkaldt amerikansk kerne eller "sjæl".

Men kortlægningen af en amerikansk tragedie og tragiks anatomi møder flere umiddelbare forhindringer, for hvorledes kan europæisk-tragisk verdensforståelse fusioneres med en amerikansk ditto? Den græske tragedies karakteristika er død, ødelæggelse, smerte, fortvivlelse og en tematisk kompleksitet, hvilket grundlæggende forholder sig antitetisk til den optimistiske "straight forward-go for it"-mentalitet, som oftest forbindes med den amerikanske identitet. Men dette skisma, finder jeg, hviler mere på misforståelser og en nærmest stereotyp, men ikke desto mindre insisterende forståelse af Amerika. Tillige eksisterer den traditionelle transatlantiske opposition mellem Den gamle og Den nye Verden

stadig, og der er en tung em af snobberi, når det kommer til uviljen til at destillere og diskutere en amerikansk tragedie og tragik. Ud over det iøjnefaldende faktum, at der endnu ikke er skrevet en fyldestgørende bog om emnet, er den skarpe men også stærkt polemiske Terry Eagleton repræsentativ for den europæiske modvilje mod at tage en amerikansk tragedie og en tragik alvorligt. I sin blodige gennemgang og nedsabling af snart alle tragik-teoretikere og -filosoffer i førnævnte *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*, omtaler Eagleton Walter Kerrs forsøg på en universel teori om tragediens væsen:

> Walter Kerr offers us 'an investigation into the possibilities of human *freedom'* as his particular tragic essence, a view which may have rather more to do with American ideology and rather less with Büchner and Lorca than he suspects. One threat to such freedom is the dogmatism which proposes it as the central topos of all tragedy. Tragedy, in Schegelian fashion, allows us to pursue 'that longing for the infinite which is inherent in our being', and occurs 'when man uses his freedom without reservation'. His opposite begins to sound less like comedy than the Soviet Union. Kerr is forced by his libertarian definition to dismiss as non-tragic works which do not affirm freedom, (...) . Gripped by a Western ideology of untrammeled liberty, along with the remorseless American upbeatness, (...) Kerr suggests that an apparent demise of tragic art may itself be simply a stage in its evolution. We can thus look gleefully forward to more mayhem, misery and massacres on the stages of the future. (Eagleton 2003: p. 6)

Man kan hævde, at Eagleton svinger sværdet over for både europæiske og amerikanske teoretikere, uanset nationalitet, men det er dog påfaldende, at Eagleton i tilfældet med de amerikanske tragedie- og tragikfilosoffer vælger at inddrage og syrligt-sardonisk kommentere Kerrs nationalitet og Eagletons egen idiosynkratiske version af amerikanerne. Selv om Eagleton utvivlsomt har ret i sin problematisering af Kerrs noget brede forståelse af tragikken som kosmisk-universel og netop ikke amerikansk frihedsbekræftende, er ovenstående citat også draperet med Eagletons egen anti-amerikanske ideologi og affærdigelse af amerikansk tragik som værende lig amerikanernes ”libertarian”, ”untrammeled”, ”remorseless” ideologi og som værende umulig at adskille fra amerikanernes indenrigs- og udenrigspolitiske ”mayhem, misery and massacres”.

I opposition til ovenstående indledende problematiseringer og afvisninger af en særegen amerikansk tragedie og tragik, beror afhandlingens grundlæggende tese

på følgende forhold: At det vitterligt er muligt at aflæse og indlæse en regulær tragedieform og tragikdefinition, der er væsensforskellig fra de traditionelle græsk-europæiske definitioner. I den bibelske apokalypse i Johannes' Åbenbaring ser jeg den amerikanske tragedieform og tragiske modus. Netop tragedien i den særlige apokalyptiske destillering var en ikke bogstaveligt artikuleret, men implicit forestilling hos de amerikanske teaterkritikere fra den første spæde grundlæggelse af et selvstændigt amerikansk teater til kulminationen omkring år 1900. Alle kredsede direkte eller indirekte omkring det spirituelle-æstetiske behov for en amerikansk tragedievision, der løsrev sig fra Den gamle Verden og i stedet formåede at udtrykke og genskrive den amerikanske "sjæls" anatomi – igen med den amerikanske teateranmelder Joseph Krutchs ord:

> It is a profession of faith, and a sort of religion; a way of looking at life by virtue of which it is robbed of its pain. The sturdy soul of the tragic author seizes upon suffering and uses it only as a means by which joy may be wrung out of existence. (...) it serves, of course, to perform the function of religion, to make life tolerable for those who participate in its benificient illusion. (Krutch in Clarke 1947: p. 496)

Næste afsnit vil opsummere, samle og perspektivere apokalypsens tragedie- og tragikkartografi og udtryk i de fem litterære analyser af amerikanske tragedier spændende fra tiden lige før Uafhængighedserklæringen og op til indgangen til det nye årtusinde.

AMERIKANSK TRAGEDIE OG TRAGIK

SOM APOKALYPTISK TOPOS

Kortlægningen af apokalypsens kartografi tog sit udgangspunkt i en litterær analyse af de fire store profetbøger og Johannes' Åbenbaring som litterære tekster med karaktertegninger, plot og sproglige markører som det strukturerende princip og fundament for forståelsen af den amerikanske formalisering og tematisering af en særlig amerikansk tragik. Hidtil har det ikke været nærmere kortlagt, hvorledes apokalypsen danner tegn og mening ud over,

at den handler om en storslået undergang. I det følgende vil jeg opsummere, hvorledes apokalypsens tragedie og tragikanatomi blev kædet sammen med de fem litterære analyser.

I centrum for profetbøgerne står Esajas, Ezekiel, Jeremias og Daniel, der skal tale og prædike guds dom. Karaktertegningen af profeten understreger hans udvalgthed; profeten er et guddommeligt individ, der både er ophøjet og isoleret, unikt og alene. Her er der en markant forskel mellem den aristoteliske nedprioritering af karaktertegningen og den amerikanske tragedie. Det guddommelige individ er både prioriteret som isoleret element og en uundværlig del af tragediens struktur. Den særligt udvalgte driver plottet i den amerikanske tragedie. Dette ser vi udtrykt gennem protagonisterne i mine litterære tekster. Ponteach er den mytiske indianerkonge, Uncle Tom er den stoisk-heroiske slave, Lazarus er den genopstandne latterkonge, Lavinia er familiens eneste apokalyptiske håb, Prior Walter er den stigmatiserede homoseksuelle frelserfigur. Alle er de arketypiske apokalyptiske profeter – med Arthur Millers ord:

> I believe that the common man is as apt a subject for tragedy in its highest sense as kings were (...) enacted by royal beings, but which apply to everyone in similar emotional situations.
> (http://vccslitonline.cc.va.us/tragedy/milleressay.htm

En revolutionær handlingsmodus er endvidere typisk for den apokalyptisk-tragiske amerikanske helt – hvad enten vi taler om den krigsvillige Ponteach, den selvtægtsfokuserede George Harris/passive-aktive Uncle Tom, den prædikende Lazarus, den desperate Lavinia eller den modvilligt udvalgte Prior Walter. Men denne vilje til at handle og overskride grænsen er ikke det samme som den aristoteliske "flaw", dvs. heltens hamarthia – som Miller selv siger, er det ikke nødvendigvis en "weakness". Tværtimod finder jeg, at der i den amerikanske tragedie og tragik ikke er rum til at tale om den tragiske helts fejl(greb). Nok er der tiltag til en hybris – tænk på Ponteachs enøjede krigsvilje, George Harris' øje-for-øje-raseri, Lazarus' entydige lattermoraliseren, Lavinias hævntørst og Prior Walters afvisning af sit kald. Men trods disse tiltag til afveje fra den apokalyptiske modus, viser mine analyser, at helten ikke straffes finalt. Hvadenten vi taler om den tidligere militærgeneral Robert Rogers eller den tidligere trivialforfatter George Aiken, den begavede Eugene O' Neill eller den følsomme Tony Kushner, giver tragedierne ultimativt helten ret. Dramatikerne lader derfor deres helte blive

fragtet ind i nådens milde skær. Den kategoriske hamarthia er ikke mulig i den amerikanske tragik. Tragikken i amerikansk destillering består reelt i, at det er heltens rigtige handling, der udløser undergangen.

Fælles for de guddommeligt udvalgte er tilsvarende, at de skiller sig ud. De er på den ene side outsidere og ofre uden for det officielle amerikanske rum. Men på den anden side er de frelsere og martyrer, der sidder inde med en særlig viden og et særligt potentiale. Det er denne rolle, som Jesus overtager i Det nye Testamente, og profetrollen fusioneres med den frelsende, nådefulde og regenererende funktion. Ponteach kæmper nede fra og uden for det amerikanske samfund mod briterne men med en påfaldende amerikansk retorik, der fremmaner Uafhængighedserklæringens ditto. Uncle Tom er sort slave for den hvide overmagt, men drømmer via den særlige apokalyptiske retorik om Det nye Jerusalem, som han kan indtræde i, og hvor han kan møde etisk, moralsk, juridisk og ontologisk "liberty" og "freedom". Lazarus skræmmer og fascinerer med sin lattermission og hengivelse til latterens kærlighedsbevarende ekstase. Lavinia er stigmatiseret af familiens synder, men forsøger ufravigeligt at bryde familieforbandelsen og tage ansvar i modsætning til sin bror Orin. Og endelig fremstår den homoseksuelle Prior Walter som en nok modstræbende men dog empatiske frelserfigur, der søger mod dette saligt-apokalyptiske "more life", som vil hele og regenerere. Grundlæggende er den guddommeligt udvalgte profet på en hellig mission, den kristne kærlighedsmission, der er udfordret og under pres – men som i sidste ende på apokalyptisk vis består:

> Profetens belæring er af religiøs art – at irettesætte afgudsdyrkelse og Jahvedyrkelse på falske præmisser – og af moralsk art: profeten irettesætter de riges hovmod og udnyttelse af de fattige, og kongens og de ledendes letsindige militære og diplomatiske politik. (...) profeten varetager den verbale forbindelse fra Jahve til mennesker, der finder sted i en labil krisesituation. På et mere grundlæggende niveau mødes præstens opgave imidlertid med profetens. Begges funktion er relateret til spændingen mellem en tilværelses orden, der basalt set er god, rigtig og frugtbar, og risikoen for et brud på denne orden, der vil medføre at velsignelsen trækkes bort og landet og dets indbyggere rammes af straf og forbandelser. (Lundager Jensen 1999: pp. 235-236)

Profeten er oftest mand, men kan også være kvinde – her tænkes på de bibelske Hulda, Mirjam og Debora – ligesom de på apokalyptisk vis kan være både ulykkesvarslende som lykkevarslende. Men den guddommeligt udvalgte rolle er

ikke et ubetinget gode. Individerne føler ofte udvalgtheden som et kors, et stigmata: Den fortvivlede Ponteach og dennes anticipatoriske-ildevarslende drømme; Uncle Toms fysiske, aktivt handlende modsætning og andet jeg, George Harris, der med indædt energi er drevet af vreden, af uretfærdighedssansen, og som er tragediens varslende markør, som driver den apokalyptiske tragedies plot ubønhørligt fremad; Lazarus' stigende isolation fra disciplene og hans første og anden død; Lavinias eskalerende isolering i takt med familiemedlemmernes interne destruktion/implosion i det lukkede familierum; Prior Walter, der forlades af den hykleriske kæreste Louis. Grundlæggende er profetrollen et tveægget sværd, idet udvalgtheden ofte er et ensomt, isoleret kald – men et kald, der tillige varsler et apokalyptisk-monumentalt dynasti- eller magtskifte i tid og rum:

> Det er desuden betegnende, at profeterne optræder, når der sker et dynastiskifte. Fra ét synspunkt er profeten opkomlingens legitimation over for den hidtidige, legitime magt; fra et andet synspunkt repræsenterer den nytilkomne netop det samme brud med en given orden og tilstand, som profeten i det hele taget inkarnerer. (Lundager Jensen 1999: p. 244)

Den guddommeligt udvalgte profet skal altså prædike det syndfulde folks ugerninger og lede dem hen mod frelsen og genopstandelsen: "Trods de hyperbolske skildringer af den kommende lykketilstand er temaet gennemgående ikke altings forandring men altings genoprettelse" (Lundager Jensen 1999: p. 245) – en bevægelse fra før til nu i Amerikas sammenblanding af det individuelle og nationale salighedshåb, som apokalypsen tilbyder via dels en prædetermineret og irreversibel bevægelse, dels via diverse anticipatoriske, varslende markører og elementer hen mod den monumentale kulmination.

Netop de prædeterminerede plots og de mange anticipatoriske elementer og markører findes i rigt mål i de analyserede tragedier: Ponteachs sønner Philip og Chekitan og deres fortløbende rivalisering og afsluttende horisontale sprængning af deres broderrelation; antitesen Ophelia og Topsys mytisk-tragiske relation, der udvider perspektivet på den traumatiserende slavehistorie i Amerika; Lazarus' nemesis og tragediens satan-skikkelse i form af den kødelige-animalske, transgressive Caligula; Adam Brant som familien Mannons stigende, eksterne trussel, der langsomt men ufravigeligt trænger ind i det ellers forseglede "Mannon House", og landsbeboerne, der trilogien igennem fungerer både som en art græsk

kor i middelklasseregi og som et varslende element, der via sladder, baggrundshistorie og interne stridigheder anticiperer tetralogiens tragiske udvikling; det mentalt ustabile men også sandhedssigende dommedagsbarn og -profet Harper Pitt og dennes apokalyptiske taler og forudsigelser, der sammen med den store satan-figur i *Angels in America*, Roy Cohn, artikulerer apokalypsens prædetermination og irreversibilitet, som helt grundlæggende har samme kode, formål og resultat:

> I Åb. 21-22 beskrives frelsens mål, dens *hvortil*, som en ny himmel og ny jord, som et nyt Jerusalem, der kommer ned fra himlen og som livets træ og flod fra paradisets have, der genoprettes i Det nye Jerusalem. I dette nye Jerusalem er der ingen død, sorg, plage, nat eller gudløse mennesker. Her lever de frelste af frugt fra livets træ og vand fra livets flod, og her lever de sammen med Jahve og Jesus. Her er tilstanden før syndefaldet åbenbart genoprettet, og derfor kan der i Det Nye Testamente tales om denne tilstand som en 'genoprettelse' (*apokatastisis* ApG 3, 21) eller en 'genfødelse', nemlig af verden (*palingenesia*, Matt 19, 28) (Bilde 2001: p. 226)

Alle disse elementer og markører leder hen mod den apokalyptiske kulmination: Den uhyrlige destruktion og renselse, der efterfølges af den strålende regeneration og lanceringen af Det nye Jerusalem. Trods familiens sprængning er Ponteach stadig fast i troen i sin afsluttende apokalyptiske monolog; Uncle Tom genopstår i den solbeskinnede himmel sammen med Eva, og George Harris overlever; Lazarus brændes nok fysisk på bålet, men skyder til himmels i sin ildvogn og genopstår symbolsk; Lavinia overlever som den eneste i familien og isolerer sig symbolsk i huset som analogi til Jesu legeme i grotten, hvorfra han genopstår; Prior Walter holder sin afsluttende apokalyptiske tale foran den rensende The Angel of Bethesda Fountain og ophøjes til frelsens ”more life”. Den amerikanske tragedie og tragik bevæger sig dermed hen til den tidslige proces' kulmination, som Ralph Waldo Emerson i sit essay *The Tragic* definerer med påfaldende apokalyptisk retorik:

> Time the consoler, Time the rich carrier of all changes, dries the freshest tears by obtruding new figures, new costumes, new roads, on our eye, new voices on our ear. As the west wind lifts up again the heads of the wheat which were bent down and lodged in the storm, and combs out the matted and dishevelled grass as it lay in night-locks on the ground, so we let in Time as a drying

> wind into the seed-field of thoughts which are dark and wet and low bent. Time restores to them temper and elasticity. How fast we forget the blow that threatened to cripple us. Nature will not sit still; the faculties will do somewhat ; new hopes spring, new affections twine, and the broken is whole again.[51]

På trods af at Arthur Miller først skriver sine tanker ned om tragedie og "the common man" meget senere end Emerson, er der alligevel tydelige paralleller mellem Emersons idé om tragikken som vejen mod Den nye Verden og Millers gentagelse og bekræftelse af, at den amerikanske tragedie og tragik betoner det nådefulde, det frelsende, det regenererende aspekt:

> There is a misconception of tragedy with which I have been struck in review after review, and in many conversations with writers and readers alike. It is the idea that tragedy is of necessity allied to pessimism. Even the dictionary says nothing more about the word than that it means a story with a sad or unhappy ending. This impression is so firmly fixed that I almost hesitate to claim that in truth tragedy implies more optimism in its author than does comedy, and that its final result ought to be the reinforcement of the onlooker's brightest opinion of the human animal. (...) For, if it is true to say that in essence the tragic hero is intent upon claiming his whole due as a personality, and if this struggle must be total and without reservation, then it automatically demonstrates the indestructible will of man to achieve his humanity. (...) The possibility of victory must be there in tragedy.[52]

At den amerikanske tragedies tragik kulminerer i den apokalyptiske omstyrtelse, som leder videre efter den voldsomme destruktion, vil jeg i næste afsnit se nærmere på som endnu et punkt, hvor den europæiske tragik ikke er parallel med den amerikanske tragik.

[51] http://rwe.org/index.php?option=com_content&task=view&id=705&Itemid=153
[52] http://vccslitonline.cc.va.us/tragedy/milleressay.htm)

AMERIKANSK TRAGEDIE OG TRAGIK SOM PROCESSUELT-SOTERIOLOGISK MØDE MELLEM DET VERTIKALE OG DET HORISONTALE

Afhandlingens arbejde tager som nævnt sin præmis i forestillingen om Amerika som et exceptionelt land, der skabes, udvikles og derfor må forstås anderledes. Spørgsmålet er, om det også gælder for de græsk-europæiske definitioner af tragedie og det tragiske i forhold til en amerikansk ditto.

Aristoteles behandler gennem sine både deskriptive og normative produktions-æstetiske overvejelser tragedien som form og tragediens katharsiske virkning. Men ser vi på en artikulation af idéen om det tragiske, er det i stedet den tyske filosof G.W.F. Hegel, den danske Søren Kierkegaard og Hegels landsmand Friedrich Nietzsche, som har været de mest indflydelsesrige i dissekeringen og destilleringen af en begrebsliggørelse af det tragiske som filosofisk, ekstra-historisk begreb, der transcenderer tid og rum og behandler tragikken som eksistentielt-ontologisk-æstetisk fænomen og kategori. Uden at ville forenkle og derved nivellere de tre filosoffers forskellige forudsætninger, filosofiske ståsted og den historiske-kulturelle kontekst de skrev i, vil jeg alligevel fremhæve ét fællestræk i deres definitioner af det tragiske i europæisk optik.

Hegels yndlingstragedie er Sofokles' *Antigone,* og i hans berømte læsning af Ødipus' datters skæbne udfolder den hegelianske komplekse tragik sig som kollisionen mellem to retlige og lige positioner, der i fornægtelsen af den andens position bliver ond. Eneste løsning på den tragiske kollision er helten eller heltindens fald, så kosmos kan genoprettes. I et bredere perspektiv ser historiefilosoffen Hegel tragikken som markeringen af overgangen fra ét historisk paradigme til et andet – den hegelianske tragik er den nat, hvor ånden forrådes og gøres til subjekt, den berømte affolkning af himlen. Den danske filosof Søren Kierkegaard beskæftiger sig tilsvarende med det tragiske, både i opposition til og i forlængelse af Hegel. Kierkegaards tragik taler om det tragiske som en kollision, men i mere kristne-religiøse termer. Tragikken er for Kierkegaard kollisionen mellem den augustinske doktrin om arvesyndens prædestination og den pelegianske antitese om den frie vilje. Også Kierkegaard anvender *Antigone*, men med et andet sigte. Kierkegaard efterlyser en ”Middelvei” mellem de to og det ”sande Tragiske” artikuleres som mellemvejen mellem skyldig handlen og uskyldig lidelse. Slutteligt skitserer Friedrich Nietzsches kulturkritiske

tragedieværk tragediens sammensmeltning og kollision mellem det kølige, kontemplære, plastiske apollinske og det ekstatiske, grænseoverskridende og udfordrende dionysiske som tragediens væsenskerne. Via sin tragedieteori anklager Nietzsche den sokratiske og moderne tid for at stole udelukkende på fornuften og rationaliteten. Den livgivende dionysiske kraft kolliderer altid med den moderne rationalitets livsfornægtende principper.

De europæiske diskussioner af det tragiske sværmer dermed alle om den kulminerende kollision: Den etiske sædeligheds kollision med den moderne moral i hegelianske termer; den kristne kollision mellem den augustinske arvesyndstanke og den pelegianske tanke om fri vilje og ansvar i Kierkegaards teori; den dionysiske, transgressive krafts kollision med den moderne rationalitet i Nietzsches forestillingsverden. Og det er her, i prioriteringen og forståelsen af den tragiske kollision som terminal eller final, som tragikkens kulmination, at jeg finder den egentlige væsensforskellighed mellem den græsk-europæiske og den amerikanske tragik.

I Robert Rogers' *Ponteach, or The American Savages fra 1766* kolliderer den hvide, britiske vertikalt strukturerede magtakse med Ponteachs horisontalt forankrede demokrati- og frihedsakse, og Ponteach efterlades alene og forladt efter sønnernes gensidige horisontale sprængning af broderrelationen. Men trods kollisionen videreføres Ponteach og visionen om Det nye Jerusalem efter den monumentale apokalyptiske omstyrtelse, nivellering og genopstandelse. Kollisionen er ikke final og defineret som et aristotelisk 'fald' for helten. Det guddommeligt-tragiske individ og den guddommelige mission om reetableringen af kosmos fortsætter. I George Aikens dramatisering af *Uncle Tom's Cabin* fra 1852 revitaliseres den sorte frelserskikkelse i fusionen af den moralsk-handlende, aktive progressionskarakter George Harris og den etisk-funderede, stoisk-heroiske Uncle Tom den samme determinerede og irreversible bevægelse frem mod den processuelle kollision, den rituelle overgang efter kollisionen mellem den hvide satan og slaveejerens vertikale magthierarkiske stige og de sortes horisontale "liberty" og "freedom"-funderede stige, hvor tragikken i amerikansk regi repeteres. Ligeledes ser vi, hvordan Eugene O' Neill i sine to tragedier, *Lazarus Laughed* (1925) og trilogien *Mourning Becomes Electra* (1931), fører sine guddommelige individer og frelserfigurer Lazarus og Lavinia Mannon ubønhørligt frem mod den nødvendige, men ikke-finale kollision: Den nok genopstandne, men

også marginaliserede latterdemokrat Lazarus i mødet med sin antitese og magthaver Caligula, der brænder Lazarus på bålet. Men i den apokalyptiske afbrænding, ved den fysiske død, føres Lazarus symbolsk til himmels og frelses i sjælens møde med nåden og genopstandelsen i Det nye Jerusalem. Lazarus' horisontalt-tænkte demokratiserende og frelsende latter-mission kolliderer med, men vinder også over den latter- og livsfornægtende vertikale magtstige – og tragikken er dermed igen det processuelt forankrede og videreformidlende møde. Tilsvarende følger vi, hvordan Lavinia fra den familieforbandede Mannon-klan, der trods familiens dunkle arvesynd, styrer irreversibelt frem mod apokalypsens symbolske og monumentale grænseoverskridelse i huset på bakken. Som Jesus i grotten vil hun genopstå renset, frelst og klar til nåden i den store regeneration, hvor hun fri fra fortidens familiesynder vil rejse sig og vandre ind i Det nye Jerusalem. Lavinia bryder dermed familiens vertikale magt- og arvesyndstradition og gennemgår den tilsvarende vertikale apokalyptiske proces' renselse for at kunne nå frem til den horisontalt motiverede vision om Jerusalems revitaliserede herligheder for guds børn. Og denne tanke om det processuelle apokalyptisk-tragiske møde reaktualiseres i Tony Kushners postmoderne tragedie *Angels in America* fra 1992 og 1993. Kushners martyr, stigmatiserede offer og ufrivillige frelserkarakter, Prior Walter, bevæger sig frem mod en hengivelse til de apokalyptiske ord ”more life”, der markerer den nødvendige udrenselse af synderne og dedikationen til mere liv, mere kærlighed, mere demokrati i det syndige Amerika. Ligesom Lavinia må Prior erkende og omfavne, at man må igennem den vertikale renselsesproces, før man kan træde ind i det horisontalt strukturerede demokratirum. Men *Angels in America* er ikke kun en tematisk-tragisk fortælling. Også Kushner selv må, trods sine højtprofilerede poetologiske overvejelser omkring ”radical blending” af køn, racer, identitet, nationaliteter, i sidste ende hengive sig til den kanoniserede apokalyptiske tragik rent formmæssigt. *Angels in America* skal opføres som en alvorsfuld, mægtig og stramt styret apokalyptisk tragedie, hvis primære ideologiske og æstetiske ærinde er at engagere tilskueren med og i tragediens amerikanske tragik.

Den europæiske finalitet finder jeg ikke i den amerikanske apokalyptiske tragik. Mit bidrag til forskningen i apokalypseforståelsen er kendetegnet ved påpegningen af den dialektiske proces mellem undergangen og genopstandelsen, hvor den hidtidige forskning har fokuseret ensidigt på det degenererende aspekt

som finalt og terminalt. Apokalypsens treleddede processuelle kulmination er basalt set en fuldendelse af før, nu og efter – dvs. destruktionen, nulstillingen og rekonstruktionen. Dette finder jeg kan kædes sammen med forestillingen om den kristne soteriologis treleddede proces:

> Soteriologi betegner de forestillinger, som bestemte religiøse grupper gør sig om frelsens *hvorfra*, *hvortil* og *hvorledes*. Frelsens *hvorfra* refererer til den aktuelle, negativt bestemte situation, som den pågældende gruppe oplever som udtryk for gudsforladthed eller som udtryk for det (den) ondes herredømme. Frelsens *hvortil* henviser til den eskatologiske ophævelse af denne negative tilstand og til oprettelsen af et utopisk samfund, et messiansk rige, en fornyet jord, et Paradis eller en himmel, dvs. det sted, hvor guddommelig vilje og dermed per definition retfærdighed hersker uindskrænket. Frelsens *hvorledes* betegner den eller de måder hvorpå den første tilstand overvindes og erstattes med den sidste. Der refereres til guddommelige indgreb, især i form af sendelse af en fra himmelen udgået åbenbarer- og/eller frelserskikkelse og i form af en guddommeligt udvirket fjernelse af de gudfjendtlige magter. (Bilde 2001: p. 216)

Jeg betoner ordene processuelt-organisk møde, idet apokalypsens modus netop er en proces: et rituelt og soteriologisk mødested for destruktionen, nulstillingen og rekonstruktionen, dvs. mødestedet for før, nu og efter.

Uanset anklagerne om exceptionalisme, essentialisme og universalisme kan den apokalyptiske tragiktopologi anskues i et bredere perspektiv som den af Mircea Eliade definerede myteforståelse, der gennem rituelle gentagelser tilbyder mennesket afklaring i en smertefuld, modsætningsfyldt og kompleks kosmosforståelse. Netop apokalypsemyten som strukturerende for amerikanernes tragediedrama er endnu en grundlæggende forskel mellem den græske tragedies funktion og forhold til myten og den amerikanske tragedies ditto. Som nævnt i afsnittet DEN GRÆSKE TRAGEDIE OG DET GRÆSKE TEATERRUM beskriver Maj Skibstrup, hvorledes den græske tragedie er kendetegnet ved, at tragedien som genre, dvs. som drama, via sin autonome tegndannelse og de både episke og digressive elementer tolker og styrer myten og ikke omvendt: ”Selv om tragedien gendigtede myten er det derfor ikke myten, der dirigerer det dramatiske handlingsforløb – som ved det rituelle drama – men omvendt dramaet, der tolker myten” (Skibstrup 2004: p. 160).

Jeg vil hævde, at det er nøjagtig det modsatte, der gør sig gældende for den amerikanske tragedie og tragik. Apokalypsens myte, dens elementer og ideologiske budskab styrer og genererer i høj grad det amerikanske drama og dets

betydningspotentiale og -dannelse. Trods Eliades lettere nostalgiske og næsten elegisk-betonede kulturbevarende bestemmelse af myten som rum for heling og forståelse, er det kendetegnende for den amerikanske apokalypsemodus, at den gennem den amerikanske tragedie tilbyder et autoritativt sandhedsbegreb, der giver adgang til guddommelige og forbilledlige handlingsmønstre, som revitaliserer en tidløs og universel væren, der kendetegnes af stabilitet og uforanderlighed. Den tragiske apokalypsemythos og -modus er dermed et paradigmatisk og historieløst erkendelsesrum, som giver mennesket og dets handlinger legitimitet og gyldighed.

Afhandlingens sidste afsnit vil søge at samle de sidste tråde og afslutningsvis argumentere for den amerikanske tragedie og tragik som indrammet af en ideologisk-æstetisk-tekstlig fravær-nærværsrelation og -konstruktion, der på apokalyptisk-dialektisk vis opererer omkring den amerikanske mytes tragiske tomhed og tragiske fylde. Den apokalyptiske kulminations tre stadier, før, nu og efter søges abstraheret og perspektiveret til tre termer: Den teologiske teori om parusia, hvor jeg inddrager den gamle problemdiskussion om den forsinkede frelse og det dermed udsatte paradis' komme; den kognitive psykologisk-religionsvidenskabelige forestilling om kognitiv dissonans om skismaet mellem teori/tro og virkelighed og som midt imellem parusien og dissonansen. Emile Durkheims sociologiske tanker om afvigelse og kriminalitet som både subversiv og konstruktiv – en tese jeg anvender som symbol på den apokalyptiske grænseovergang og selektionsproces. Disse tre begreber indrammes af Jacques Derridas og Gilles Deleuzes dekonstruktive kritik af metafysikken, logocentrismen og fastholdelsen af de binære oppositioners latente valorisering og hierarkiske opdeling. Men jeg søger at gå nye veje og argumentere for, at det ved hjælp af disse decentraliserende begreber reelt set bliver muligt at fastholde og repetere den opbyggelige kristne metafysik og den apokalyptiske tragiks organisk-soteriologiske proces. Den dekonstruktive kritik af metafysikken bliver i min anvendelse vendt på hovedet og nærmere bekræftende end negerende.[53]

[53] Det er mig stærkt nødvendigt at understrege, at min inddragelse af Derrida og Deleuze ikke er den grundlæggende præmis for eller overordnede filosofiske tilgang til min afhandling og arbejdets tese. De to teoretikere anvendes udelukkende som en kort afsluttende perspektivering for at understrege mine allerede fremlagte konklusioner. Min samlede tese skal altså ikke læses som en særlig derrida'sk argumentation.

AMERIKANSK TRAGEDIE OG TRAGIK SOM FRAVÆR-NÆRVÆR OG TRAGISK TOMHED-TRAGISK FYLDE:

PARUSIA, KOGNITIV DISSONANS OG AFVIGELSE

Jeg finder, at den store amerikanske myte om en apokalyptisk motiveret tragik og dennes oscillation mellem destruktion og rekonstruktion kan abstraheres op til at handle om tragisk tomhed og tragisk fylde. Denne konstante pendulering er struktureret omkring en grundlæggende binær opposition mellem fravær og nærvær. Gud er det ultimative symbol på absolut nærvær; det totale tegns nærvær. Men det er min tese, at Åbenbaringens apokalypse er defineret ved det komplette fravær af gud, Jesus og Det nye Jerusalem. Pga. de syndfulde Sodoma- og Gomorra-tilstande er den guddommelige frelse fraværende, og nåden og den strålende genopstandelse er dermed midlertidigt udsat og dermed ikke-eksisterende.

Begrebsparret fravær-nærvær beskriver en fundamental tilstand af væren. *The New Oxford Dictionary* definerer begreberne som selvrefererende: "The fact or condition of being present" and "the state of being absent or away." Begreberne kædes sammen med samme ordbogs definition af væren som "to have or occupy a place ... somewhere ... Expressing the most general relation of a thing to its place." Det er min opfattelse, at den franske filosof Jacques Derrida er brugbar i min argumentation for den amerikanske tragiks oscillering mellem tomhed og fylde, fravær og nærvær.

Med inspiration fra Martin Heidegger teorier brød Jacques Derrida gennem lydmuren med sin *De la Grammatologie* (1967), på engelsk *Of Grammatology* (1976). Derrida angriber opfattelsen af et udgangspunkt eller centrum, der er associeret med nærvær, og dette nærvær, dvs. logocentrismen, er en privilegeret, idealiseret position, der rangerer sammen med tale og sandhed. Skriften er:

> (...) translator of a full speech which was fully present (present to itself, to its signified, to the other, the very condition of the theme of presence in general), technics in service of language, spokesman, interpreter of an originary speech itself shielded from interpretation (Derrida 1997: p. 8).

I citatet beskriver Derrida hvorledes det absolutte nærvær af talen i forhold til dets ”fortolkning” af skriften”. Som andenrangeret og nedprioriteret er fravær altid hiearkisk placeret under nærvær: fravær som ”parasitic” (Derrida 1997: p. 17).

Ved at dekonstruere logocentrismens transcendente karakteristika og "the violent hiarchies" (ibid.: p. 29) afslører Derrida talens totale nærvær og sprogets og skriftens strukturering af selvsamme. Via sin dekonstruktive kritik af nærværets metafysik introducerer Derrida sin teori om fravær-nærvær: "there is nothing outside the text; il n'y a pas de hors-texte" (ibid.: p. 158). Med sine eksempler og dekonstruktion af tale og skrift eksemplificerer Derrida, at det absolutte nærvær af mening er umuligt, og fravær transformeres til en form for nærvær.

Ser vi på den tragiske tomhed som denne absolutte fraværstilstand, vil jeg mene, at dette afspejles i den berømte teologiske diskussion om parusi-udeblivelsen, som jeg hermed vil koble med den amerikanske tragiks ene yderpol: tomheden. Her tales om et reelt teologisk problem, der første gang blev udtrykt i år 70 som en simpel forundring og derefter udviklede sig til et decideret teologisk problem omkring år 250: Et behov for Jesu genopstandelse fra Markus Evangeliet og frem. Allerede i Mattæus Evangeliet siges det, at "Fra det tidspunkt begyndte Jesus at prædike og sige: 'Omvend jer, for himmelens rige er kommet nær'" (Mattæus 10: 7), hvilket kan ses som en futuristisk eskatologi, idet man venter på at guds rige skal realiseres. Disciplene gik i en evig nærforventning om Jesu komme, Jesu frelse og det nye paradisrige, men så begyndte de at dø, og dette stemte ikke rigtig overens med tanken om frelsen og Det nye Jerusalem. Paulus forsøgte at rode bod på det teologiske paradoks, at nærforventningen ikke synes at blive forløst – her i Thess: 4, 13-18:

> Vi ønsker ikke, at I skal være uvidende, brødre, om de hensovede, for at I skal gribes af sorg, ligesom de andre (dem udenfor), som ikke har et håb. For hvis vi virkelig tror, at Jesus er død og opstået, så vil Gud ved Jesus på samme måde også føre de hensovede frem sammen med ham. For det siger jeg jer med et ord af herren (Jesus), at vi, som ved Herrens komme (parusia) er blevet levende tilbage, aldeles ikke skal komme de hensovede i forkøbet. For, når en befaling lyder, når en ærkeengel hæver sin røst, og når Guds trompetstød gjalder, så skal Herren selv (Jesus) stige ned fra himlen, og de, som er døde i Kristus, skal opstå først. Derefter skal vi, som er blevet levende tilbage, sammen med dem rykkes op i skyerne til et møde med Herren i luften. Og så skal vi altid være sammen med Herren. Trøst derfor hinanden med disse ord.

Paulus artikulerer altså den tomhed, den fraværstilstand og udsættelse, der er lige så kendetegnende for apokalypsen – med Derridas fortolkningsmodel fra *Speech and Phenomena* (1997): "[T]he impossibility of maintaining the plenitude of the present, the purity of the origin, or the self-identity of the absolute in the face of 'delay', 'postponement' and 'originary Difference" (ibid.: p. 36). Troen ville fremstå som decideret tom, hvis ikke Jesus og det nye paradisiske rige blev realiseret. Derfor opstod forestillingen om, at for at det så at sige skal kunne betale sig at tro, etableredes ideen om, at Jesus – gennem sine helbredelser – allerede var på jord. "Men hvis det er ved Guds ånd, at jeg driver dæmonerne ud, så er Guds rige (basileia) jo kommet til jer" (Mattæus: 12, 29). Endvidere siges det hos Lukas, at "Guds rige kommer ikke i observerbar skikkelse. Man vil hellere kunne sige: 'Se her eller der! Men se, Guds rige er iblandt jer'!" (Lukas: 17, 21). Her er gudsriget allerede blandt mennesker, og det er derfor muligt at arbejde sig frem til Det nye Jerusalem via en præsentisk eskatologi. Uden genopstandelsestanken er troen tom, paradiset et "delay" og "postponed" og gud fraværende – ligesom Paulus' 1. brev til korinterne: 15, 12-18 udtrykker det:

> Men når der om Kristus prædikes, at han er opstået fra de døde, hvorledes kan da nogle iblandt jer sige, at dødes opstandelse ikke finder sted? Hvis der ikke er nogen opstandelse af døde, så er heller ikke Kristus opstået. Men er Kristus ikke opstået, så er vort budskab jo tomt, og jeres tro også tom. Så kommer vi også til at stå som falske vidner om Gud, fordi vi har vidnet imod Gud, at han opvakte Kristus, hvem han ikke har opvakt, såfremt døde i virkeligheden ikke opstår. Thi hvis døde ikke opstår, så er Kristus heller ikke opstået. Og hvis Kristus ikke er opstået, så er jeres tro forgæves; så er I endnu stadig i jeres synder; så er altså de, der er hensovet i Kristus, gået fortabt.

Men omvendt kan denne fraværstilstand og tomhed ligeledes anskues som fraværets absolutte nærvær. Når gud, Jesus og Det nye Jerusalem er fraværende og frelsen dermed udsat, opstår der følelsen af en – om muligt – endnu mere intens tilstedeværelse af det absolut nærvær af den guddommelige instans. Jo større forundringen, fortvivlelsen og smerten er, jo større, mere aktuel og mere prægnant er følelsen af fraværets nærvær. Parusien kan dermed læses som både fraværets nærvær, en præsentisk og en futuristisk fortolkningsmodel og forklaringsramme for amerikanernes vilje til at insistere på at bevæge sig frem. Ovenstående kalder jeg den amerikanske tragiks tomhedspotentiale.

Kaster vi nu blikket på den tragiske tomheds modpol, kan denne defineres som den amerikanske tragiks fylde. Jeg vil hævde, at den tragiske fylde kan påpeges i en anden dimension af den kristne apokalyptik, den religionshistoriske term kognitiv dissonans, der er adopteret fra den kognitive psykologi. Her tales der traditionelt om den sproglige og mentale kollision mellem det, en (troende) person tror eller tænker og det, den (troende) person reelt oplever eller erfarer. I religionshistorisk perspektiv definerer Mikael Rothstein begrebet:

> De millenaristiske forventninger viser sig ikke bare forgæves af og til. De er altid forgæves. Begrebet "kognitiv dissonans" trænger sig derfor på. I hvert eneste tilfælde, hvor en religiøs bevægelse har udtrykt eksplicitte forventninger om radikale kosmiske transformationer, går det galt. Verden forbliver den samme, og det bliver nødvendigt med nye teologier til at forklare tingenes tilstand. (Rothstein i Rendix 2007: p. 30)

Hvor Rothstein beskriver den kognitive dissonans som "forgæves" og dermed negativt betinget og defineret, vil jeg anskue den kognitive dissonans anderledes og om ikke ubetinget positivt defineret så i hvert fald anvendt og praktiseret. Med Derridas fravær-nærvær-relation in mente vil jeg mene, at den kognitive dissonans reelt set kan være den anden præmis for udfoldelsen af den apokalyptiske tragedie og tragiks kartografi sammen med parusien. Dette artikuleres ved at anskue den kognitive dissonans i forhold til den franske teoretiker og Derrida-elev Gilles Deleuzes begrebsliggørelse af fravær-nærvær-konstellationen. I sit appendix til *Logicque de sens* fra 1969 (engelsk oversættelse: *The Logic of Sense* 1990) skriver Deleuze om Platon og simulacrum-termen. Her erkender Deleuze behovet for at "distinguish essence from appearance, intelligible from the sensible, idea from image, original from copy, and model from simulacrum" (Deleuze 1990: p. 156). I disse binære oppositionspars øverst rangerede/valoriserede opposition refereres der til en form for nærvær eller sandhed, i den andenrangerede opposition anerkendes dennes distancering fra nærværet og sandheden.

Men hvordan heler man denne grundlæggende afstand? Deleuzes forsøg bliver at anskue fraværet i en derrida'sk optik. Som Derrida gør Deleuze sig umiddelbart ingen illusioner om at hele denne adskillelse og dermed få adgang til den rene sandhed. I stedet for at forstå meningsrepræsentationen som et spil mellem fravær og nærvær anvender Deleuze et vokabularium, der centreres

omkring lighed, kopi og simulacrum: "[T]he copy is an image endowed with resemblance, the simulacrum is an image without resemblance" (ibid., p. 257). Men selvom Deleuze ikke anvender begrebstermen fravær og nærvær er hans brug af ordet lighed tæt knyttet til begrebet nærvær. Lighed refererer til billedets kapacitet til at inkarnere en absolut sandhed. Så når Deleuze taler om kopi og simulacrum, så taler han også indirekte om nærvær-fravær. Han demonstrerer at et simulacrum, pga. lighedens nærvær, transformeres til en art enhed, der inkarnerer et absolut nærvær. In toto taler Deleuze altså om det absolutte nærværs fravær.

Dette kobler jeg til den kognitive dissonans: De millenaristiske nærforventninger er netop baseret på det metafysiske nærværs absolutte fravær – repræsentation eller ej. Men omvendt: uden fravær intet nærvær. Så når amerikanernes apokalyptiske tragik sammen med parusien er indhyllet i den kognitive dissonans, er det netop, fordi man – bevidst eller ubevidst – anvender fraværets nærvær som ideologisk-psykologisk-æstetisk motivator, katalysator og gennemgående strategi i fastholdelsen af profetien og visionen om det amerikanske folk som guds udvalgte folk, der skal genrejse det tabte Jerusalem. Via parusien og den kognitive dissonans skal profetien fastholdes, og amerikanerne vil bevæge sig progressivt frem mod frelsen, nåden og genopstandelsen. Den amerikansk funderede tragedie og tragik pendulerer altså processuelt mellem destruktionen og rekonstruktionen; dvs. mellem en tragisk tomhed og en tragisk fylde, mellem det absolutte fraværs nærvær og det absolutte nærværs fravær.

Afsluttende vil jeg se på det overgangsrum, som jeg finder kan lokaliseres mellem de to tragikpoler. Dette kalder jeg et mellemrum, der stabiliserer, medierer og heler mellem de to antiteser – oftest forklædt som døden, der er det altoverskyggende imperativ i de fem tragedier. Døden som den apokalyptiske tragedie og tragiks uigendrivelige grænseovergang, der så at sige nulstiller tid, rum og subjekter. Den omstyrter alle hidtidige kategorier til en momentan tidløs væren. Tidsforståelsen er urokkelig med en begyndelse og en slutning, et litterært kontinuum. Men netop derfor forskydes opmærksomheden mod noget hinsides en tid og et rum, der gør det muligt at erstatte destruktionen med en mulighed for revideret genskabelse. Dette underbygges med det interessante forhold, der gør sig gældende i Åbenbaringen: At kristus er ”ta porta” og ”ta eskhata”, dvs. den

første og den sidste. Han er ”arche” og ”telos”, dvs. en tidløs instans, der hersker hinsides historien. Faderen og sønnen kan ses som to identiske størrelser, Edens Have og Det nye Jerusalem ligeledes.

Men dette grænserum markerer også alt det, den apokalyptiske tragik ikke er; det som apokalypsens grundmythos ikke kan eller skal være. Til formålet vil jeg inddrage den franske sociolog Emile Durkheim og dennes funktionalistiske teorier om afvigelse og kriminalitet. Det er nemlig også interessant at se på, hvad den apokalyptiske tragik ikke må være. Durkheim skriver, at "Crime brings together honest men and concentrates them" (Durkheim 1933: p. 127). Durkheim anerkender afvigelse som vigtig i skabelsen af et sundt og velfungerende samfund, udfordringer eller afvigelser i forhold til samfundets etablerede etik, moral og love fungerer som samlende og helende.

> There is no society that is not confronted with the problem of criminality. Its form changes; the acts thus characterized are not the same everywhere; but, everywhere and always, there have been men who have behaved in such a way as to draw upon themselves penal repression. There is, then, no phenomenon that represents more indisputably all the symptoms of normality, since it appears closely connected with the conditions of all collective life. (Durkheim i Giddens 1972: p. 62)

Afvigelse og kriminalitet snarere skaber social solidaritet end undergraver den, og Durkheim tilskriver derfor den eller de kriminelle en art asocial socialiseringsfunktion – som frivillig eller ufrivllig udstødt af fællesskabet genererer den eller de kriminelle sammenhold, der støtter og udvikler det sunde samfund:

> Contrary to current ideas, the criminal no longer seems a totally unsociable being, a sort of parasitic element, a strange and unassimable body, introduced into the midst of society. On the contrary, he plays a definite role in social life. Crime, for its part, must no longer be conceived as an evil that cannot be too much suppressed. (Durkheim i Giddens 1972: p. 63)

En overtrædelse eller grænseoverskridelse opildner nemlig de ikke-afvigende og skaber et oprør, en indignation – socialt, politisk, emotionelt – og kollektivet står sammen mod den eller dem, der har overtrådt grænsen. Idealerne for det normale, det rigtige, forstærkes:

> Because they are found in the consciousness of every individual, the infraction which has been committed arouses the same indignation in those who witness it or who learn of its existence. Everybody is attacked; consequently, everybody opposes the attack. Not only is the reaction general, but it is collective, which is not the same thing. It is not produced in an isolated manner in each individual, but it is a total, unified response, even if it varies according to the case. (Durkheim 1933: p. 127)

Durkheims teori argumenterede ligeledes for, at afvigelse og kriminalitet tillige er præmissen for samfundsmæssig og social forandring – i yderste konsekvens regulær revolution:

> We can thus say that, in general, the characteristic of moral rules is that they enunciate the fundamental conditions of social solidarity. Law and morality are the totality of ties which bind each of us to society, which make a unitary, coherent aggregate of the mass of individuals. (Durkheim: 1933: p. 78)

Alt i alt finder jeg Durkheims teori brugbar i forståelsen af den apokalyptiske tragiks grænsepunkt, der oscillerer mellem den tragiske tomhed og den tragiske fylde. Nok er den vertikale selektionsproces og omstyrtelse betydende for afdækningen og prioriteringen af de rigtige troende over for de såkaldt frafaldne ud fra den officielt vedtagne amerikansk-apokalyptiske ideologi. Trods et problematisk frasorteringsprincip, sigter apokalypsen mod, at dens apokalyptiske ideologi defineres i forhold til, hvad der er undergravende for det gode, det normative og dermed samfundsskadelige. Den tragiske apokalyptik definerer i høj grad ideologiske love, idealer og retningslinjer, og overholdelsen af disse styrkes, hvis og når en eller flere bryder ideologien eller lovene som menneskene i Sodoma og Gomorra. Ideologien fastholdes via den juridiske straf eller den sociale straf – nøjagtig som vi har set den apokalyptiske tragedie og tragik strukturere det amerikanske ideal og den amerikanske drøm. Thi apokalypsens mellemrum, grænseovergangspunktet, kan læses som rummet for den sociale forandring eller ideologisk-politiske revolution, hvor fårene bliver skilt fra bukkene; apokalypsens gode skilles og frelses fra de onde. I mit sidste afsnit definerer jeg den sidste afgørende forskel mellem de europæiske tragedie- og tragikformuleringer i form af påpegningen af to vidt forskellige artikulationer af tragediens didaktiske funktion.

AMERIKANSK TRAGEDIE OG TRAGIKS DIDAKTISKE FORMÅL: MORALENS OG ERKENDELSENS GRÆNSE-OVERSKRIDENDE OG POSTHUME PLACERING

Afvigelse – hvad enten det er ideologisk, ontologisk eller æstetisk - kan dermed hjælpe et samfund til at omfortolke dets grænser, love og værdier og bevæge sig frem mod social forandring og samfundsforbedringer. Det er derfor det amerikanske teater i høj grad efterspørger og er afhængig af den apokalyptiske tragedie og tragik. Den amerikanske tragedies strengt komponerede form og tragikkens processuelle renselse skal markere og gentage den amerikanske grundmythos.

Dette er vel det tætteste amerikanerne kommer på den aristoteliske kongedyd, katharsis, som via frygt og medlidenhed skal opildne og ultimativt skabe tilskuerens renselse. Maj Skibstrup definerer katharsis som:

> (...) den erkendelse, der opstår af en stærk og lidelsesfuld oplevelse. Men det er ikke en hvilken som helst form for stærk sanseoplevelse, der skaber erkendelse. Det er den lidelsesfulde oplevelse, som skaber nydelse. Gennem sit fuldkomne dramatiske forløb, hvor alle dele har en funktion i forhold til enheden ligesom i 'en enkelt levende organisme', skaber tragedien erkendelse af den indre og sandsynlige sammenhæng i de agerendes handlinger – og renser dermed publikums følelse af frygt og medlidenhed'. Det er den rensede oplevelse af, at det kunne ske for enhver – af det almene i de konkrete menneskers handlinger – der både skaber den afklarede og nydelsesfulde følelse af frygt og medlidenhed hos publikum. (Skibstrup 2004: p. 167)

Men jeg vil hævde, at hvor Aristoteles og de europæiske filosoffer primært taler om en almen kollektiv oplevelse baseret på den frygt, der bunder i menneskets lidenhed i universet og i forhold til guderne – det vertikale forhold mellem gud og menneske, så er den amerikanske katharsis mere forankret i det tenderende ligelige, horisontale forhold mellem gud og guds særligt udvalgte. Endvidere er den amerikanske renselse ikke kun begrænset til det erkendelsesmæssige, psykologiske aspekt. Amerikanernes tragik skal gennemløbende fastholde en religiøs-ideologisk katharsis, der i højere grad end den græske er baseret på en begejstring, glæde og sikkerhed, der fører Amerika frem mod opfyldelsen af profetien om et nyt paradis. Jo vist er rædslen stor ved udsigten til tilstande a la Sodoma og Gomorra, men frygten overskygges af og nedprioriteres altid af længslen efter og troen på profetien og Det nye Jerusalem i amerikansk tragedie

og tragik, der skal gribe og føre amerikanerne videre. Der udtrykkes såvel et ideologisk, æstetisk og spirituelt behov for tragediens visionsopfyldelse.

Jeg finder, at den sidste helt afgørende forskel mellem den europæiske tragedie og tragik og den amerikanske kan lokaliseres i tragediens moralsk-didaktiske formål: I den europæiske tragedie opstår erkendelsen FØR døden – f.eks. indser Ødipus sin fejl, før han dør. I den aristoteliske udgave af den lidelsesfulde renselse, som katharsis skaber, giver tragedien og tragikken ikke mening, hvis den indtræffer eller ligger før døden – hvorfor eller hvordan skal staten og dens lovlydige borgere ellers lære af tragediens morale? Belønningen for den græsk-europæiske stats borger er at lytte frygtsomt til, iagttage og lære af tragedien. Derfor er den græsk-europæiske tragedie og tragik opbyggelig.

I kontrast hertil står den amerikanske. Her skal erkendelsen, indsigten komme EFTER døden. Lektien, lærestykket for den amerikanske borger udfoldes først i genopstandelsen efter den fysiske eller symbolske død – når verden er gået under. Trods Ponteachs overmod, George Harris' selvtægt og Uncle Toms nok stoiske men også passive resignation, Lazarus' solipsistiske lattermission, Lavinias hævntørst, Prior Walters egenrådige profetfornægtelse, er læseren og tilskueren aldrig for alvor i tvivl. Den dramatiserede fiktion og tilskuerens respons styres ubønhørligt frem til den tragisk-apokalyptiske kulmination og den forløsende, nådefulde frelse. Kun derigennem er den amerikanske tragedie og tragik opbyggelig.

I forlængelse af dette ser jeg en sammenhæng med den tidligere nævnte og af Aristoteles definerede hamarthia. Som sagt finder jeg det umuligt at tale om den tragiske helts kategoriske fejlgreb, hamarthia, i den amerikanske tragedie. I et større perspektiv vil jeg grundlæggende hævde, at i og med at den græske tragediehelts handlinger er "syndige" og dermed udløser hybris-nemesis-kausalitetskædens ubønhørlighed, så tales der om forkerte handlinger eller fejlgreb – og dermed etableres den moralske eller etiske fordømmelse og straf. Men det er af helt afgørende betydning, at jeg får understreget, at i den apokalyptiske tragik i amerikansk dramatik er det de – iflg. amerikanerne selv – rigtige moralske og etiske handlinger, der er katalysator for den irreversible bevægelse mod undergangen: Den amerikanske tragiks processuelle-soteriologiske møde mellem det vertikale og det horisontale samt oscilleringen mellem fravær-nærvær og nærvær-fravær er udløst af en korrekt, stats- og

kosmosbevarende handling. Men dermed er der også skabt mulighed for regenerationen, frelsen, efter døden. Tilsvarende kan man sige, at den tragiske smerte er potentielt større, idet intet mindre end universets beståen er på spil. Amerikanerne har både potentialet til at atomisere og genskabe det store kosmos. Dette ser vi ligeledes i det bredere perspektiv i grundlæggelsen af og fastholdelsen af den store amerikanske drøm, hvis religiøse, politiske og filosofisk-æstetiske dimensioner bliver dikteret af den apokalyptiske tragiks struktur og tematik. Vi husker, hvorledes puritanerne med deres stramt fokuserede retorik og teatralske selviscenesættelse og dramatisering i kirkerne langsomt men sikkert bevæger sig fra en lokal og regional til en national mission. Denne dramatisering af amerikanernes apokalyptiske kamp videreudvikles i udformningen af Uafhængighedserklæringen, hvor det juridiske skrift lige så meget er et litterært-tragisk drama med helte og skurke, død og genopstandelse. Og afrundingsvis præger denne fastholdelse af den amerikanske apokalyptiske drøm logisk nok også elaboreringen af en unik og exceptionel amerikansk litterær stemme og et amerikansk teater. Amerikanernes mytisk-apokalyptiske tragedie og tragik opererer altså i det processuelle-organiske grænsemøde mellem degeneration og regeneration, mellem fraværets nærvær og nærværets fravær, mellem tragisk tomhed og tragisk fylde.

KONKLUSION

Min afhandling tog sin præmis i forsøget på at destillere et unikt amerikansk genre- og indholdsmæssigt begreb om tragedie og tragik. Hidtil har forskningen og kanoniseringen af amerikansk dramatik og tragediehistorie været begrænset til fastholdelsen og revitaliseringen af de græsk-europæiske formuleringer af tragedien som form og tragikken som filosofisk-æstetisk modus på begge sider af Atlanten. Med udgangspunkt i den berømte og forkætrede forestilling om "American Exceptionalism", dvs. at Amerika blev skabt anderledes, udviklede sig anderledes og derfor må forstås anderledes, blev mit arbejdes fokus at typologisere og formalisere en særegen tragedieform og tragikmodus, der har løsrevet sig fra den gamle verdens tragikarv og -tradition og fundet sin egen modus og udtryksmåde. Mit faglige ståsted og min analysetilgang var naturligt nok rundet af min litteraturvidenskabelige baggrund, og jeg anskuede tragedierne som regulær tekst ud fra en poststrukturalistisk og dekonstruktivistisk metode. Jeg analyserede teksternes interne meningsrelationer og – potentialer, deres implicitte ideologier, hiearkier, strukturer og valoriserede binære oppositioner. Dette betød følgeligt, at jeg ikke prioriterede tragediernes sceniske, dramaturgiske elementer og praktiske opførelse, som en teaterhistoriker eller dramaturgisk læser ville belyse. Omvendt fandt jeg det ikke frugtbart kun at se på de isolerede tekstlige betydningsdannelser, idet min tese søgte at formulere en kontekstuel definition af tragedie og det tragiske i amerikansk regi, hvorfor jeg i et større historisk perspektiv satte tragedierne ind i et diakront-vertikalt perspektiv i forhold til hinanden. Overordnet tog tesen dermed udgangspunkt i følgende antagelse: At det var muligt at formalisere et amerikansk begreb om tragedie og tragik, og at den egenrådige amerikanske typologi kunne hentes i Johannes' Åbenbarings apokalypse – med andre ord: Tragedie og det tragiske i amerikansk udgave er en apokalyptisk genre og modus og centreret omkring et apokalyptisk topos.

Afhandlingens afsæt tog jeg i en redegørelse for den græske tragedie og det græske teaterrum for at vise, hvad den amerikanske tragik skal læses i opposition til. Med hjælp fra den franske poststrukturalist Jean-Pierre Vernant og den danske teaterhistoriker og litterat Maj Skibstrup skitserede jeg, hvorledes den græske tragedie skabtes som led i fejringen af det 5. århundredes Athens Dionysos-Fester, hvor de egalitære, demokratiske idealer udtrykkes både i

tragedierne og i det græske teaterrums cirkelrunde arkitektur, der skabte forbindelse mellem den enkelte tilskuer, kollektivet, naturen og kosmos.

Efter at have fremlagt de historiske-kulturelle omstændigheder, der dannede baggrund for den græske tragedie, skiftede jeg fokus til de litterære-æstetiske og filosofiske definitioner af tragedie og det tragiske i europæisk regi. Mit arbejde påviste, hvorledes den europæiske tradition formulerede fire karakteristika ved den græske tragedie, som er væsensforskellige fra den amerikanske ditto. Dette drejede sig om 1) Tragediens overordnede struktur og genreform, 2) Den tragiske helt, 3) Begrebet hamarthia og endelig 4) Tragediens kulmination. Alle med rod i tragediens urtekst, Aristoteles' *Poetik*, hvis indflydelse var været enorm, og sidenhen er blevet videreudviklet og fortolket af de indflydelsesrige tragikfilosoffer G.W.F. Hegel, Søren Kierkegaard og Friedrich Nietzsche.

Den europæiske tragedie er rundet af de strenge aristoteliske formkrav om handlingens sandsynlighed og førsteprioritet og kernebegreberne hamarthia, perepeteia og anagnorisis, som via pathos, frygt og medlidenhed skulle kulminere i den store katharsis, renselse, af tilskueren og ultimativt reetablere kosmos og bekræfte borgerens ydmyghed i forhold til den græske bystat og dens demokratiske institutioner og i et større perspektiv menneskets lidenhed i forhold til gudernes kræfter og kosmos. Aristoteles' tragiske helt var defineret som underlagt og sekundær i forhold til den altid højest prioriterede handling. Det var handlingen, der drev plottet i den aristoteliske tragedie – dramaets særegne form tolkede og styrede dermed myten. Men helten begik konsekvent et fejlgreb, hamarthia, som han eller hun skulle straffes for, oftest i form af døden – døden som logisk følge af den tragiske fejl og heltens indsigt i et uløseligt-tragisk dilemma – en forkert-tragisk handling førte til undergangen i form af døden, så den essentielle handling kunne udfolde sig indenfor sandsynlighed og nødvendighed. Dette var ikke tilfældet med tragediens form og den tragiske helt i den amerikanske tragedie.

Den amerikanske tragedie fandt sin styrende form i Bibelens apokalypse. De fire store profetbøger og Johannes' Åbenbaring udfoldede en særegen tekstgenre, der var kendetegnet ved følgende karakteristika: Den tragiske helt var i apokalypsens version et guddommeligt individ med en guddommelig mission – en profet og frelserskikkelse med særlige evner og et unikt kald. Denne mission var

fra udgangspunktet styret af et prædetermineret og irreversibelt plot, der blev drevet frem af tragedieheltens mission: At Det nye Jerusalem og Kristus skulle reetableres efter en komplet udrensning af synderne og de korrumperede rum fra Sodoma og Gomorra. Undervejs mødte vi konsekvent diverse tekstlige markører, tegn eller varsler, der anticiperede handlingens udvikling. Den amerikanske tragedie kulminerede i en monumental kulmination, der skilte fårene fra bukkene og lod et nyt Jerusalem reetablere et oprindeligt paradis for de sande troende, der herefter blev fragtet ind i nåden og frelsens milde skær.

Med et tidsperspektiv løbende over knap 250 år søgte jeg at analysere repræsentative tragedier, der skulle vise, hvorledes den apokalyptiske tragedie og tragik allerede skabtes i tiden op til Uafhængighedserklæringen og blev gentaget, elaboreret og forfinet helt op til det nye årtusinde. De fem udvalgte værker var: Robert Rogers' *Ponteach, or The American Savages. A Tragedy* fra 1766, George Aikens *Uncle Tom's Cabin, or Life Among the Lowly: A Domestic Play in Six Acts* fra 1852, Eugene O' Neills *Lazarus Laughed* fra 1925 og *Mourning Becomes Electra* fra 1931 og slutteligt Tony Kushners todelte *Angels in America* fra 1992-1993.

De fem litterære værkanalyser på tværs af tid og rum viste sig alle at have et guddommeligt individ med en guddommelig mission i centrum for tragedierne. Indianerkongen Ponteach, den sorte slave Uncle Tom, den genopstandne Lazarus, den bitre Lavinia og den modvillige-ironiske Prior begav sig alle ud på en hellig rejse, der, på trods af alskens farer og udfordringer undervejs, hele tiden nærmer sig etableringen af Det nye Jerusalem og stadfæstelsen af det håbefulde, rekonstruktive aspekt. Både på trods af at og fordi den apokalyptisk-mytiske handlingsstruktur var garneret med diverse anticipatoriske varslingsmarkører bevægedes de guddommeligt udvalgte konstant fremad – lige fra Ponteachs interne familieimplosion og Uncle Toms alter ego, den handlingsorienterede, fremaddrivende George Harris til Lazarus' gradvise bevægelse ind i det korrumperede, perverterede, blodrøde tempel i Rom til Christine og Orin Mannons incestuøse pietà-relation og endelig den sataniske Roy Cohn og den apokalyptiske engels konstante nærvær. Så trods Ponteachs sønners selvmord, Uncle Toms onde slaveejer Legree, Lazarus' fejde med de bestialske skurke, Caligula og Tiberius, Lavinias kamp for at bryde forældrenes arvesynd, Priors ironisk-tragiske opgør med den svigtende kæreste Louis og omgivelsernes homofobi, så fuldførtes den apokalyptiske progression og kulmination med

strengt styret formfuldendthed.

Mit arbejde afdækkede to kendetegn ved den apokalyptisk-amerikanske helt, der adskilte sig konsekvent fra den europæiske ditto. Først og fremmest gjorde helliggørelsen af såvel den tragiske helt, protagonisten, og dennes mission, at det i den amerikanske tragedie reelt set var den tragisk-apokalyptiske helt, der blev prioriteret over plottet – frelseren i form af Ponteach, Uncle Tom, Lazarus, Lavinia og Prior styrer plottet, og i et bredere perspektiv var det den apokalyptiske myte om frelserens genkomst, der styrede dramaets udvikling i den amerikanske tragedie – hovedpersonen var handlingens raison d'etre i modsætning til den aristoteliske tragediehelts rolle og vægtning. For det andet var det ikke muligt at tale om den kategoriske hamarthia i en amerikansk-tragisk optik. Nok begik alle fem amerikanske tragediehelte umiddelbart en art hybris, en grænseoverskridelse, men ultimativt var deres handlinger altid legitimeret i relation til den amerikanske apokalyptiske ideologi om fuldførelsen af profetien om det udvalgte folk, den udvalgte nation og Det nye Jerusalems frelsende komme. Heltens tragedie var, at det blev hans eller hendes rigtige handling, der førte til undergangen i form af den fysiske eller symbolske død. I andre norm- og værdiparadigmer kunne Ponteachs krigspassion, George Harris' selvtægt, Lazarus' enøjethed, Lavinias hævntørst og Priors fornægtelse af sit kald fremstå egoistisk-solipsistisk-kriminelle. Men i den amerikanske apokalyptiske tragik handlede helten eller heltinden korrekt og bekræftedes i sin guddommeligt udvalgte frelserskikkelse med en unik mission. Netop fordi handlingen eksplicit eller implicit dømtes rigtig blev der også plads til det regenererende aspekt som logisk afrunding af den apokalyptiske tragedie. Dette ledte hen til endnu en markant forskel mellem den europæiske og den amerikanske tragedie- og tragikoptik.

Det er nemlig ikke kun i tragediens overordnede form og tragedieheltens rolle og afvisning af hamarthia-begrebet, at den amerikanske tragedie og tragik skulle læses som decideret oppositionel modus til de europæiske definitioner. De for mig mest indflydelsesrige filosofiske diskussioner af det tragiske repræsenteredes af G.W.F. Hegel, Søren Kierkegaard og Friedrich Nietzsche. Trods forskelle i tid, rum og filosofisk ståsted fandt jeg et fællestræk i kernedefinitionen af det tragiske: At tragikken var en decideret terminal kollision. Den europæiske opfattelse af tragikken som final og dermed lukket fandt jeg heller ikke i den amerikanske

tragedie. Qua apokalypsens dialektiske kulmination som værende en mægtig destruktion og efterfølgende nulstilling/inerti blev den apokalyptiske tragedie afsluttet med rekonstruktionen. Jeg talte derfor om tragikkens kulmination som et processuelt-organisk og medierende møde mellem det vertikale og det horisontale. Via en vertikal omstyrtelse-selektion bevægede den amerikanske apokalypses tragik sig determineret og irreversibelt hen mod realiseringen af det horisontale ideal, der mere åbner end lukker de apokalyptisk-tragiske tekster.

Mine yderligere teoretiske perspektiveringer og abstraktioner af den apokalyptisk-tragiske kulminations treleddede processuelle-organiske møde afdækkede endnu en distinkt forskel i kortlægningen af amerikansk dramatik som et væsensforskelliget alternativ til den europæiske tradition. Ud fra mit dekonstruktive teoretiske ståsted inddrog jeg den teologiske diskussion om parusia-udeblivelsen, den religionsvidenskabelige-psykologiske term kognitiv dissonans og den sociologiske opfattelse af afvigelse som opbyggelig. Disse tre begreber sås i et bredere perspektiv i lyset af primært Jacques Derridas teori om fravær og nærvær, sekundært Gilles Deleuzes formulering af samme. Disse tre begreber blev centreret omkring min læsning af den apokalyptiske oscillation mellem tragisk tomhed og tragisk fylde. Parusien tematiserede det gamle teologiske problem, at Jesu frelse og og Paradisets genkomst udeblev. Dette læste jeg som et absolut fravær af nærvær – jo større tomhedsoplevelse, smerte og fortvivlelse, jo større et nærvær. Der blev artikuleret et tragisk tomhedspotentiale i form af den apokalyptiske tragedies ene yderpol. Omvendt så jeg den anden yderpol som repræsentant for den modsatte erfaring, nemlig det absolute nærværs fravær. Ud fra ideen om kognitiv dissonans – dvs. skismaet mellem teori og praksis – i amerikansk aftapning formuleringen af nærværets absolute fravær som en psykologisk-ideologisk katalysator i de millenaristiske nærforventninger. Jo større fravær, jo mere indædt, overbevist og motiveret ville amerikanerne arbejde sig frem mod Det nye Jerusalem.

Ud over den amerikanske tragedies grundlæggende apokalyptiske form, den tragiske helts rolle, hamarthia-begrebet og den amerikanske tragiks processuelle-soteriologiske kulmination påviste mine analyser, at der er en sidste markant forskel på de europæiske tragikdefinitioner og den amerikanske artikulation af en tragikvision. Dette blev afspejlet i hensigten med tragediens didaktiske formål. Den græske-europæiske tragedie lod sin tragiske helt indse og erkende sin

tragiske hamarthia før dødens indtræffelse som konkret didaktisk straf. Parallelt med heltens indsigt i det tragisk-uløselige dilemma og sin egen hybris blev publikum styret konsekvent hen mod den aristoteliske katharsis, hvor tilskuerne via frygt og medlidenhed ligeledes blev styret hen til den ydmyge erkendelse af statens demokratiske uantastelighed og den deraf følgende genetablering af kosmos. Tragediens morale skal i den europæiske destillering nå at rodfæste sig inden helten dør, for hvordan kan man ellers lære? Derfor kunne publikum til de græske tragedier gå renset og klogere fra teatret. Dette fandt jeg ikke var tilfældet i den amerikanske tragedie. Her blev såvel den tragiske helts erkendelse som publikums indsigt placeret posthumt, dvs. efter den grænseoverskridende kulmination konkretiseret i en konkret, fysisk eller symbolsk død. Den rigtige handling fører nok til destruktionen, ødelæggelsen, men den apokalyptiske omstyrtelse sørger samtidig for at udskille de syndige og inkludere de få rettroende i nådens milde skær. Derfor kunne (og kan) publikum og de amerikanske teaterkritikere gå rensede og belærte fra teatret. Den apokalyptisk motiverede og styrede tragik legitimerer, garanterer og fastholder den amerikanske drøms grundlæggende ideologi og er samtidig dens raison d'etre. Apokalypsen som tragedien og tragikkens epicenter stadfæstede sig både som den bærende ideologiske forestilling ved skabelsen af Amerika og den exceptionelle amerikanske drøm som udtrykt af puritanernes teatrale selviscenesættelse og kirken som dramaturgisk samlingsrum, ligesom den apokalyptiske tragediegenre og dens tragiktema genfandtes i amerikanernes fysiske og retoriske løsrivelse fra Den gamle Verden og i formuleringen af en egen individuel kunsterisk og litterær stemme. Jeg mener dermed at have sandsynliggjort og påvist min tese: At det er muligt at definere et klart og autoritativt alternativ til de europæiske tragedie- og tragikdefinitioner, og at den amerikanske tragedie og tragik er funderet i den apokalyptiske form og modus.

DANSK RESUMÉ: TRAGEDIE OG DET TRAGISKE I AMERIKANSK DRAMA SOM OPPOSITIONEL MODUS TIL DE EUROPÆISKE DEFINITIONER

Afhandlingen tager sin præmis i den kontroversielle forestilling om "American Exceptionalism", dvs. idéen om at Amerika er unikt og skal forstås anderledes i alle henseender. Arbejdets grundlæggende tese lyder, at det er muligt at destillere et særskilt begreb om tragedie og det tragiske i amerikansk dramatik som autoritative og væsensforskellige termer i modsætning til de traditionsrige formuleringer i europæisk regi. Problemstillinger søger dermed i et bredere perspektiv at indkredse, fortolke og forklare transatlantiske forskelle og ligheder i den amerikanske og europæiske artikulation af tragedie og tragik. Ud fra et poststrukturalistisk og dekonstruktivt teoretisk-metodisk ståsted analyserer jeg fire amerikanske dramatikeres værker: Robret Rogers *Ponteach, or The American Savages. A Tragedy* (1766), George Aikens *Uncle Tom's Cabin* (1852), Eugene O' Neill's *Lazarus Laughed* (1925) og *Mourning Becomes Electra* (1931) og endelig Tony Kushners *Angels in America* (1992-1993). Mine analyser viser, hvorledes den amerikanske udfoldelse af tragedien som form og tragikken som filosofisk-tematisk diskussion er struktureret og formuleret over den bibelske apokalypse og dens stramt komponerede plotstrultur, tekstlige markører og dialektisk-tematiske kulmination. I modsætning til andre forskere formulerer jeg den apokalyptiske topos som det styrende motiv og den repetitive metafor for en amerikansk hengivelse til en tragedie og tragik, hvis endemål forbliver Det nye Jerusalem.

Afhandlingens diakront-vertikale opbygning er opdelt i seks store kapitler, og jeg indleder med en redegørelse for den tradition og konsensus, der tegner den græske tragedietradition. Her introduceres til tragediens oprindelse i det femte århundredes Athen og fokuseringen på den vigtige forskel i forståelsen af den græske tragedie og tragiks funktion. Jeg pointerer den franske poststrukturalistiske religionshistoriker Jean-Pierre Vernants fastholdelse af tragedien som noget radikalt nyt og som en subversiv kraft inde fra det græske demokrati. Heroverfor står danske Maj Skibstrup, der forstår tragedien som en videreudvikling af en lang episk tradition, der snarere end at være en ideologisk problematiserende diskurs beskæftiger sig med erkendelsens former og det at være. Både Vernant og Skibstrup har været en stor inspiration for min interesse for tragedie og tragik, og jeg tager derfor afsæt til min egen afhandling i deres

forskellige syn på tragedien som hhv. ideologi og filosofi. Afhandlingen påviser, hvorledes jeg finder, at den amerikanske tragedie og tragik står som oppositionel form og modus i forhold til den europæiske tradition.

Først og fremmest kalkerer den amerikanske tragedie den bibelske apokalypses form og modus som sin styrende mythos. Åbenbaringens kartografi tegner sig som lancerngen af det guddommeligt udvalgte individ med en hellig mission. De syndige og uhellige sjæle og det korrumperede rum skal udrenses og kosmos i form af Edens Have genoprettes. Det apokalyptiske plot er prædetermineret og irreversibelt og styres, kun afbrudt af diverse anticipatoriske og varslende tegn eller markører, ubønhørligt frem mod apokalypsens monumentale kulmination. Her efterfølges den mægtige destruktion af en momentan nulstilling, hvorefter der følger en strålende rekonstruktion af Det nye Jerusalem og Kristi genkomst. Vi taler altså om en ekstremt stram tragedieform og –modus, der ikke åbner for arbitrære elementer eller hændelser. Hvor den græske tragedie udfolder sig som dramaets repetitive tolkning og styring af myten, artikulerer amerikanerne modsat en apokalyptisk mythos som styrende og tolkende af dramaformen.

For det andet adskiller den amerikanske formulering af tragedie og tragik sig i prioriteringen af den tragiske helts rolle. I den aristoteliske *Poetik* er den nødvendige og sandsynlige handling det absolut vigtigste, hvorfor den tragiske helt er underordnet og nedprioriteret i forhold til denne. Det gælder ikke for den apokalyptiske tragedie og tragik. Her er det guds særligt udvalgte individ og dennes mission, der er det progressive element i afviklingen af det fastlagte plotmønster. Den tragiske frelserhelt er i den amerikanske destillering opprioriteret og primært motiverende.

For det tredje kan de europæiske definitioner af tragediens kulmination ikke sammenlignes med den amerikanske. De europæiske filosoffer taler alle om en tragisk kollision: G.W.F. Hegels autoritative og omfattende fortolkning af Sofokles' *Antigone* som den skønneste tragedie af dem alle. Hegel indkredser tragikken som kollisionen mellem to gode, lige og retfærdige positioner, der i kollideringens fastholdelse transformeres til to onder – og derfor må den tragiske helt(inde) dø. Også Søren Kierkegaard taler om en kollision i sin formulering af tragikken men med en forskydelse fra Hegels beskæftigelse med brødre og søstre. Kierkegaard

spekulerer i stedet over den uundgåelige og dermed tragiske kollision mellem den traditionsbårne determinisme i form af den kristne arvesynd, der igen og igen konfronteres med sin modpol, den pelegianske tanke om den frie vilje. Slutteligt ser vi Friedrich Nietzsches kulturkritiske værk, der via sin analyse af tragediens møde mellem det apollinske og det dionysiske viser, hvorledes den livgivende, lidenskabelige, grænseoverskridende, berusende idé om det dionysiske kommer til kort over for den moderne, kolde og livsfornægtende rationalisme – forklædt som den antikke sokratiske livsanskuelse. Trods de mange forskelle og præmisser disse europæiske filosoffer imellem, finder jeg fællestræk mellem deres påpegning af det tragiske som en form for final kollision. Heroverfor plæderer jeg for et væsensforskelligt og autoritativt alternativ. Grundet deres apokalyptiske ophav kulminerer den amerikanske tragedie og tragik ikke i en terminal kollision, i stedet taler jeg om et processuelt-soteriologisk møde, der leder videre. Amerikansk tragedie og tragik føres konsekvent frem efter ødelæggelsen og nulstillingen til reetableringen af Det nye Jerusalem i form af den treleddede teologiske teori om frelsens anatomi. I et bredere perspektiv fører det ikke-finale møde til den evige oscillering mellem den tragiske tomhed/fraværets nærvær og den tragiske fylde/nærværets fravær, hvor de to yderpolers gensidige afhængighed både splittes og samles af grænsen som både eksklusion og inklusion.

For det fjerde kan man se en afgørende forskel mellem de europæiske tragedie- og tragikdefinitioner i form af den væsensforskellige anvendelse af det aristoteliske begreb for den tragiske helts fejlgreb, hamarthia. Aristoteles taler om heltens helt afgøende fejlgreb, der er en art hybris, som så determinerer heltens skæbne og straf, oftest i form af døden. I sin søgen efter sandheden slår Ødipus uvidende sin far ihjel og gifter sig med sin mor, så selv om Ødipus ikke har kunnet handle anderledes, må han straffes. Ligeledes ser vi, hvordan Antigone fastholder at begrave sin elskede broder på trods af, at Kong Kreon har dømt broderen for landsforræder og dermed ikke værdig til en begravelse. Antigone og Kreon insisterer på hver deres ret og straffes – hun med døden, han med sønnens død. Denne kompleksitet ser vi ikke i den amerikanske tragedie og tragik. Den tragiske helt begår nok hybris, men den kategoriske og derfor skæbnebestemte hamarthia findes ikke i amerikansk tragediedramatik. Det tragiske er derimod, at det er heltens rigtige handling, der fører til den apokalyptisk-tragiske undergang.

Men samtidig åbner dette skisma også op for genopstandelsen og frelsens nåde.

Den femte og sidste væsentligste forskel mellem Den gamle Verdens tragedie og tragik og Den nye Verdens ditto skal findes i tragediens moralsk-didaktiske funktion. I den græske-europæiske tragedie når den tragiske helt at indse sit fejlgreb, hamarthia, inden han eller hun straffes og dør. Denne placering af heltens indsigt og erkendelse er afgørende for det græske tragediepublikum og dets forståelse af tragedien. For hvordan skal man ellers lære af tragedien? Bevarelsen af den græske bystat og det athenske demokrati overlever og videreføres netop pga. tragediens morale om straf og erkendelse før døden i form af den både frygtindgydende og nydelsesfulde katharsis. Denne katharsiske didaktik og moraliseren forekommer ikke i det amerikanske tragedieteater. For amerikanerne er det absolut vitalt, at den tragisk-frelsende helt eller heltinde overskrider grænsen i form af den konkrete, fysiske eller symbolske død. Først efter døden indtræffer erkendelsen og frelsen som led i indlemmelsen af Det nye Jerusalem. Og for det amerikanske publikum er lærestykket ligeledes transgressivt betinget og autoriseret: Så før de rette troende kan træde ind i Det nye Paradis, må de vantro, korrumperede sjæle og rum udrenses, før en ny og pur verden kan realiseres.

Jeg har hermed klarlagt fem modi i amerikansk tragedie og tragik, der er væsensforskellige i forhold til de europæiske definitioner af tragedie og det tragiske. Den apokalyptisk motiverede tragedieform og tragikmodus er i en større kontekst forklarende for og gentaget i forankringen og artikulationen af den amerikanske drøm som exceptionel national ideologi. Hvad enten vi taler religiøst, politisk eller kulturelt-æstetisk, revitaliseres den apokalyptiske struktur og tematik som amerikanernes raison d'etre og forklaringsramme til en indkredsning af en officiel, kanoniseret (selv)opfattelse af Amerika.

ENGLISH ABSTRACT: TRAGEDY AND THE TRAGIC IN AMERICAN DRAMA AS OPPOSITIONAL MODUS TO EUROPEAN DEFINITIONS

The primary aim of this dissertation has been to establish a distinct theory of tragedy and the tragic in American drama as opposed to the canonized European definitions. My main thesis bases itself on the notion that it is possible to define an American structural modus in various dramas that are fundamentally different to the traditional understandings of tragedy as a literary genre and the tragic as a philosophical term. Theoretically, the work is based on a correspondence between poststructural and deconstructive literary readings of primary dramatical texts and a diachronic historical-cultural perspective in attempt to relate the theatrical texts with the American history, ideology and culture.

The thesis of this dissertation presents itself as an alternative to the Greek tragedy. However, before reaching my definition of the American tragedy and the tragic I felt it necessary to present its premise in two introductory chapters: Firstly, the birth of Greek tragedy was developed in the 5th Century B.C. in Athens. With the works of the French scholar Jean-Pierre Vernant, primarily *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* (1972) and *Mythe et société en grèce ancienne* (1974) and the Danish scholar Maj Skibstrup's *At lære gennem lidelsen* (2004), I elaborate on how the Greek state used the Dionysos Festivals and tragedies with their heroic ideals as symbols of Greek power and authority. By contrasting the poststructuralistic based professor in religion and philosophy, Vernant, and the literary and dramatically trained Skibstrup, I intended to emphasize the difference between Vernant's synchronical-horisontal and Skibstrup's diachronical-vertical understanding of Greek tragedy and the tragic. Secondly, I then introduced the tradition of theorizing on tragedy and the tragic with a representative canon: Starting with Aristotle and his defining *Poetics* and moving on to G.W.F. Hegel and his reading of *Antigone* in *Phänomenologie des Geistes* (1807), which consisted of a theory of contradictory but equal positions and their tragic collision. In response, Søren Kierkegaard wrote his oppositional theory of the tragic in both *Frygt og Bæven* and *Enten-Eller* (1843), where he understood the tragic as an eternal conflict and collision between free will and Christian determinism. Lastly, Friedrich Nietzsche's *Die Geburt der Tragödie* (1872) raised serious questions about modern rationalism via his critique of Socratic

rationalism in the collision between the Apollonian and Dionysian forces.

After having established the Greek and European discussions and topologies of tragedy and the tragic, my focus shifted to the American continent. As my structuring and formalizing terminology I presented the biblical apocalypse from Revelation as the guiding principle for understanding a specifically American discourse. As opposed to other scholars I maintained the dialectical relation between destruction and deconstruction, degeneration and regeneration – the apocalypse could not be reduced to merely a question of doom and death. Furthermore, I developed five distinct apocalyptic features and characteristics that define the apocalypse and that are indispensable from the biblical apocalypse. The American apocalypse is an organic process, where certain features are integrated in the term. In a broader perspective I adopted Mircea Eliade's theory of myth from *The Myth of the Eternal Return* (1949) – myth as an authoritative and healing space, where the conflicts, pains and sorrows of human existence meet and are reconciled.

The apocalypse as a literary-theatrical form and device was applied to four American dramatists in four American historical periods: Robert Rogers' elegic *Ponteach, or the American Savages: A Tragedy* (1766), George Aiken's potent *Uncle Tom's Cabin, or Life among the Lowly: A Domestic Drama in Six Acts* (1852), Eugene O' Neill's two plays, the obscure *Lazarus Laughed* (1925) and the canonized *Mourning Becomes Electra* (1931), and finally Tony Kushner's epic *Angels in America: Part One: Millennium Approaches and Part Two*: *Perestroika* (1992-1993). All four dramatists explored the typical apocalyptic tragedy and an apocalyptic idea of the tragic that did not parallel the Greek-European definitions.

The American apocalyptic tragedy has as its epicentre the divine individual. He or she is chosen by god to embark on a holy mission that is predetermined and irreversible. However, the special gift is always tied together with marginilisation, alienation or loneliness. The divine individual moves progressively towards the apokalyptic culmination, but the sacred mission is filled with signs or markers that anticipated the great dénouement – i.e. characters, actions, symbols etc. that warned and foretold the fulfilling of apocalyptic determinism. The culmination consisted not only in a terminal and

deathbound conflict and collision as described in the European definitions by Hegel, Kierkegaard and Nietzsche, but the dialectical and organic process of death and rebirth. Despite various anticipatory elements the divine individual foresook the degenerated spaces and characters and plunged himself or herself into the real or symbolic but necesserary apocalyptic destruction that purged and healed the biblical Sodom and Gomorrah. After this violent and transgressive nihilation that transcended all established boundaries, norms and values, the Christ-like individual could enter salvation, rebirth and eternity in the glorious New Jerusalem. The American tragic form and structural modus were constituted as a predetermined, irreversible and process-oriented meeting between vertical and horisontal structures and ideologies that did not collide and destruct but were essential parts of each other. Furthermore, the tragic hero in an American context did not have the potential of the tragic flaw, hamarthia, as defined by Aristotle. In the Greek trageties the hero or heroine made a fundamental wrong decision and thereby his or her tragic flaw determined his or her fate so that the Greek cosmos could be purged and healed through catharsis. The American tragic hero may be breaking laws, transgressing moral or ethical values, but ultimately he or she acts in correspondence with the affirmation of the American cosmos and nation. This also structured another difference between the European and American tragedy. In the Greek tragedies the hero recognized his or her mistake, hamarthia, before he or she was punished and dies. The insight before death was crucial to the didactic purpose of Greek tragedy: The audience had to experience the hero's acknowledgement of his or her hamarthia before death so that the Greek citizens could learn and therefore be taught how not to act in Greek society. In the American tragedy the hero or heroine gained his knowledge or insight after his og her physical or symbolical death, in the regeneration in the New Jerusalem. The apocalyptic tragedy forged destruction and reconstruction before the knowledge and salvation could be fulfilled.

The tragic discourse, theme or morale in American drama revealed itself as a construction of an absence-presence and presence-absence theme as articulated by the theological theory of parusia and cognitive dissonance. Parusia described the Christian hope of eternity and salvation; a dedicated anticipation of the return of Christ and a new Eden. The absence of a new Paradise and salvation

made the presence of the hopeful idea even stronger. Cognitive dissonance, on the other hand, was a reverse construction in that the idea of a returned Christ and reestablishment of the lost Jerusalem was ever present in its absence, so that the emptiness generated an overwhelming feeling of essence. Between these two poles I located an apocalyptic space that I named an ”inter-space” or ”Ground Zero”. Between destruction, degeneration, absence, reconstruction, regeneration and presence I found a sort of metaphysical and dialectical space, which was the connection between the poles, between tragic emptiness and tragic substance. But parallel to its transcendent ability it was also the place where boundaries, norms and values showed a certain kind of ideology that included some and excluded others. In order to fulfill god’s plan for his chosen nation and chosen people, it was necessary to locate deviations and deviators that could potentially compromise the sacred mission. The transgressive and excessive apocalyptic culmination and the organic meeting between the vertical and the horisontal finally presented a tragic view of the American drama from Robert Rogers and George Aiken to Eugene O’ Neill and Tony Kushner: Tragedy and the tragic in American theatre focussed on the returning handling and acceptance of the vertical selection as a premise and raison d’etre for the horisontal inclusion and salvation.

The dissertation’s conclusion of tragedy and the tragic in American drama as an osciliation between tragic emptiness and tragic substance could be viewed in a broader historical perspective. The American Dream could be divided into four but intermingling dimensions – the religious, the political, the philosophical and the aesthetical – that all added up to the apocalyptic structure and theme. The reenactment of the typical apocalyptic features and vision was repeated over and over in American history, ranging from the puritans’ settlement and progression towards the New Jerusalem in America to the American fight for political and ideological independence and then gradually towards creating a distinct American cultural and aesthetical voice. The history of the American Theatre and theatre criticism not only repeated the apocalyptic vision but also articulated a serene and insistent longing for an American tragedy that – in contrast to the Old World’s canon – captured an American essence: The American theatre needed an American tragedy as a ritual and symbolic space where the apocalyptic dialectic between tragic emptiness and tragic substance could be released.