

KIRSTEN HASTRUP


VILJENS SVAGHED

Hamlet og Macbeth

Som begreb har *personen* sin oprindelse i det latinske *persona*, der oprindeligt henviste til en maske – dramatisk eller rituel. I antikkens Rom udstraktes kategorien til også at omfatte den juridiske person. Man havde en særlig plads i samfundet, på samme måde som man i ritualer og på scenen havde en særlig rolle at spille. Der var således et velbegrunderet kategorisammenfald mellem sociale og dramatiske karakterer, alle var de *dramatis personae*. Når jeg i denne artikel bruger Shakespeares teater til belysning af et særligt træk ved personen, er det udtryk for en bevidst gentænkning af den sociale og den dramatiske person som en enhed. Alle personer bliver til som *karakterer*, i og med at de investerer deres handlinger i realiseringen af en illusion om helhed – et samfund eller et drama – der altid bliver lidt anderledes end forudset, fordi andre handler med (Hastrup 2000).

Marcel Mauss (1985 [1938]) var en af de første antropologer, der gjorde *personen* til genstand for analytisk interesse, efter at både han og ikke mindst hans onkel og læremester Émile Durkheim havde lagt afstand til psykologien for at begrunde en ny videnskab om det sociale fællesskab som ramme om individualitet. Derfor var det helt klart den *sociale* person, Mauss interesserede sig for, ikke den individuelle psyke. Det var som tankekategori, Mauss undersøgte personen, og det var udviklingen frem mod den moderne personopfattelse, han ønskede at beskrive. Han greb derfor tilbage til det store „museum for kendsgerninger“, som etnografien havde opbygget, for at finde eksempler på andre opfattelser af selvet end den vestlige. I vores sammenhæng er det interessant, at han bruger det latinske *persona* som en slags midtnormal, hvor han kan trække fra og lægge til, når den allestedsnærværende individualitet skal kodes kategorialt.

Hos zuñi- og andre puebloindianere finder han, at personen næsten er ren rolle. Hver enkelt havde en fast plads i det stærkt regulerede sociale og rituelle felt, hvor slægtskabstermer angav relativ rang, og rituelle masker tildelte differentierede roller. Hos kwakiutl og andre nordvestkystindianere er rollediffe-



rentieringen yderligere udviklet, idet samfundet opelsker dramatiske personligheder. I den romerske verden opfandt man som nævnt personen som juridisk kategori, hvad hverken den klassiske indiske eller kinesiske civilisation havde formået. Her, i Rom, blev masken og den rituelle karakter til en person med individuelle rettigheder, og dette er udgangspunktet for den kategori, vi kender i dag, siger Mauss. Der blev dog siden lagt en moralsk dimension til, takket være kristendommen, ifølge hvilken personen ikke kun havde juridiske rettigheder, men også moralske pligter. Ud af denne opfattelse af personen som et social og moralsk individ opstod siden det moderne, frie individ med en selvstændig og fornuftsbaseeret vilje.


Som Martin Hollis (1985) har påpeget, er Mauss' galop gennem udviklingen langt fra udtømmende, ligesom den ikke løser den fundamentale perpleksitet, der knytter sig til lige netop dobbeltheden af menneske og maske, eller af individualitet og position. Ingen social aktør kan undgå at være begge dele. Egentlige, selvstændige viljeshandlinger udgør kun en del af de menneskelige handlinger, ligesom den individuelle frihed alle steder er begrænset af hensynet til fællesskabet. Mennesker bliver altid til som „sig selv“ inden for rammerne af et omfattende socialt drama og en fælles moralsk horisont (Taylor 1989).

Der er således god grund til at arbejde videre med de personae, der som karakterer i større eller mindre dramaer på én gang er defineret ved deres plads i helheden og ved deres konstante udfordring af definitionen gennem deres handlinger. Personer eksponerer således en dobbelthed af fangenskab og frihed i forhold til det sociale. Netop dette var omdrejningspunktet for Shakespeare, hvis teater var stærkt inspireret af det klassiske teater, som man havde genopdaget i renæssancens Europa.

Shakespeares teater

Med Shakespeares teater genopstod det romerske teater på den måde, at der i renæssancens London for første gang blev bygget egentlige teaterbygninger med scener, hvorfra (næsten) alt kunne siges (Hastrup 1997). Den klerikale klasse begræd det genkomne hedenskab, mens de kongelige tog teatret til sig og fik særforestillinger på slottet. Konger, dronninger, deres indbyrdes konflikter og ikke mindst deres menneskelighed var gennemgående temaer i Shakespeares værker, som er blevet opført og genopført med usvækket styrke siden da. Shakespeare, som døde i 1616, er stadig „vor samtidige“ (Kott 1966) – i den forstand at vi stadig lever med det personbegreb, der opstod i hans tid.

Med udgangspunkt i Shakespeares dramaer *Hamlet* og *Macbeth* vil jeg i denne artikel kredse om den menneskelige vilje som et særkende for individualitet



og fornuft. Netop de to nævnte dramaer drives tilsyneladende frem af hovedpersonernes vilje eller manglen på samme – og de viser derfor både viljens styrke og viljens svaghed. Når *Hamlet* og *Macbeth* i særlig grad byder sig til i forbindelse med en diskussion af vilje, er det, fordi både Hamlet og Macbeth som karakterer befinder sig på kanten af galskaben, men om denne er årsag eller virkning i deres historie, er svært at afgøre. Det er det, der gør karaktererne så alment vedkommende. Som jeg har forsøgt at vise det i et større arbejde (Hastrup 2004a), er Shakespeares optik meget værdifuld, når det gælder om at forstå menneskelig handling i almindelighed. Her skal jeg som sagt koncentrere mig om viljens svaghed som et element i enhver historie.

Shakespeare skrev sine dramaer i renessancen, dvs. i den periode i den europæiske idéhistorie, hvor man for alvor fik øje på subjektiviteten og på menneskets bidrag til den historiske udvikling. Middelalderens forståelse af historien som styret af en guddommelig plan blev i renessancen erstattet med en fornemmelse for historiens menneskelighed og individets frihed. Det var noget, filosofferne diskuterede, Shakespeare *viste* det til gengæld. De dramatiske karakterer fremstillede den nye indsigt i handling. Kunsten kan noget, det filosofiske argument ikke kan, nemlig *afsløre*, hvor langt forestillingen om det frie individ rækker i praksis, når individuelle handlinger støder sammen med andre handlinger og kollektive forventninger.

Tager vi *Macbeth* som eksempel, *analyserer* dette drama jo ikke et kongemord, men igennem handlingen *fremviser* det, hvad et kongemord fører med sig både på det individuelle og det kollektive plan (se også Sløk 1990: 15-16). Dramaet gør tilskuerne *delagtige* i virkeligheden på en helt anden måde end den filosofiske analyse. Shakespeares popularitet i samtiden – og hans stadige aktualitet – hænger i høj grad sammen med hans evne til at gøre det „moderne“ subjekt til omdrejningspunktet i sit dramatiske virke. Det gælder ikke mindst de dramaer, der bærer hovedpersonens navn. I det hele taget er der en snæver historisk sammenhæng mellem de nye ideer om subjekt og historie og udviklingen af det moderne drama og de nye teatre, hvis fremmeste dramatiker var og er Shakespeare.

Senere, i oplysningstiden, kom man til at tænke mere eksplicit på menneskets vilje som historiens motor. Den individuelle frihed forankres nu i fornuftens mulighed for at overskride kulturelle fordomme og individuelle drifter. Den viljestærke er den, der udvikler sig ad fornuftens lige vej, den viljesvage overgiver sig til irrationelle impulser. Så enkelt er det naturligvis ikke, hvad Shakespeare vidste. Viljesvaghed er ikke nødvendigvis udtryk for personens svaghed, men for situationens kompleksitet. Som jeg vil forsøge at vise det, tilhører viljesvagheden en almenmenneskelig sprække i fornuftens univers og peger der mod både kreativitet, uforudsigelighed og – måske – galskab. Også her er Shakespeare en evigt aktuel

kommentator. Han vidste og *viste*, at viljen ikke var enstrenget, og at menneskets handlinger ikke var drevet af en entydig fornuftstænkning.

Gennem diskussioner af udvalgte scener og temaer i *Hamlet* og *Macbeth* vil jeg gerne vise, at al menneskelig vilje i en vis forstand er svag – forstået på den måde, at den er underlagt meget andet end fornuft, intention og retningssans. Samtidig vil jeg vise, at netop de dramatiske handlinger kan lære os nok så meget om menneskelig klog- og galskab, som filosofi – om end sidstnævnte faktisk ofte forsøger at artikulere, hvad aktørerne i bedste fald fornemmer. Livet selv handles, snarere end udtrykkes, hvad Shakespeares dramaer viser, og som Hamlet selv siger det til Horatio:


There are more things in heaven and earth, Horatio,
Than are dreamt of in your philosophy.
(*Hamlet* I, 5:166-7)

Hamlet

Shakespeares enkelte dramaer præges ofte af en særlig grundtone, som er med til at binde de enkelte dramatiske begivenheder sammen i en større (emotional) helhed. I *Hamlet* er der tale om en særlig *konjunktiv* modus, som gennem hele stykket giver en usikker fornemmelse af, hvad der er virkeligt, og hvad der er forestillet. Det mest prægnante eksempel på dette er Hamlets berømte „soliloquy“:

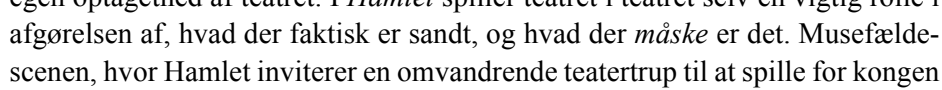
To be, or not to be – that is the question;
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them? To die, to sleep –
No more; and by a sleep to say we end
The heart-ache and the thousand natural shocks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

Spørgsmålet her er ikke kun et spørgsmål om liv eller død, men også et spørgsmål om at forstå den menneskelige væren i al sin kompleksitet. Talen er lang, og hvis det bare var „en tale“ om livets sammensathed, ville publikum falde i søvn. Ordene må fortættes dramatisk og bæres af en skuespiller, der delagtiggør publikum i egne overvejelser snarere end i abstrakt analyse. Skuespilleren driver ordene frem, så de tager form af en historie, der gradvist går op for ham selv (Barton 1984:102). Med andre ord, Hamlet står ikke og fremsætter en erklæring om sin sindstilstand; han åbner sig for publikum, så de selv kan fornemme den. Tankerne og de ord, han giver dem, giver oplevelsen en form, som gør den begribelig for



andre. Og sådan er det alle vegne, hvor mennesker taler med hinanden. Samtale indebærer ikke, at to (eller) flere parter observerer hinanden som nogen, der bare står og tænker højt hver for sig. Samtalen binder derimod mennesker sammen i et rum – et midlertidigt socialt drama – der gør dem tydelige for hinanden gennem ordene, hvis man tager samtalen alvorligt og virkelig *deler* ordene med hinanden.

Hamlets tale er henvendt til publikum, og det er klart, at ordene ikke bare *udtrykker* hans følelser, men *behandler* dem (se Berry 1993). Det gælder al tale, at den indebærer et aktivt forhold til verden, ikke blot en passiv afspejling af den. Tale er på den måde selv en handling, der ligesom andre handlinger ikke blot udtrykker en eller anden hensigt eller reaktion på verden, *de griber ind i den*. Konteksten udfordres og ændres i processen. På den måde bærer mennesker ikke bare deres kultur med sig; de bærer også tid og sted med sig, efterhånden som de handler, og historien tager (ny) form. Denne indsigt ligger gemt i Hamlets gyldne monolog, ligesom den gør det i hele Shakespeares dramatiske kunst. Historien kan ikke adskilles fra de handlinger, der realiserer den.



Den konjunktive modus i *Hamlet*, uvisheden om forholdet mellem virkelighed og forestilling, eller endnu skarpere, *forstiltheden*, er tydelig også i dramaets egen optagethed af teatret. I *Hamlet* spiller teatret i teatret selv en vigtig rolle i afgørelsen af, hvad der faktisk er sandt, og hvad der *måske* er det. Musefælde-scenen, hvor Hamlet inviterer en omvandrende teatertrup til at spille for kongen og dronningen for på den måde at afsløre tronraneren og brodermorderen, er velkendt. Her bliver teatrets forestillingskraft et middel til at afsløre virkeligheden.

Et andet og mere subtilt eksempel findes i den berømte klosterscene mellem Ophelia og Hamlet, hvor Hamlet tilsyneladende går langt over stregen i sin reaktion på Ophelias ønske om at tilbagelevere nogle små gaver, han tidligere har givet hende sammen med nogle breve, som hun allerede har returneret til ham. Men dramaet gør det klart, at mødet er en fælde, arrangeret af kongen og Polonius, Ophelias far. Det er i tredje akt, som rummer monologen *to be or not to be*, der netop ender med, at Hamlet får øje på den knælende Ophelia og slutter sin monolog med at lægge en dæmper på sig selv ved at sige „Soft you now! The fair Ophelia“, og så til hende: „Nymph, in thy orisons, Be all my sins rememb’red“ (Hamlet III, 1:88-90). Ophelia svarer høfligt: „Good my lord, How does your honour for this many a day?“, hvortil Hamlet svarer lige så høfligt: „I humbly thank you; well, well, well“ (III, 1:90-2). Høfligheden maskerer det forhold, at de nu er fremmede for hinanden, efter at Ophelia har fornægtet deres kærlighed ved at returnere brevene.

Ophelia kaster sig ud i en lang og velforberedt tale, som begynder med, at hun ønsker at returnere nogle minder, som hun beder ham modtage. Hamlet bider

hende af og siger, at han aldrig har givet *hende* noget – hvilket han har ret i, for den pige, han gav dem til, er ikke længere den samme. Nu spiller hun kongens og faderens rænkespil, og selv hendes insisteren og fremvisning af gaverne får blot Hamlet til at spørge til hendes karakter og ærlighed. Hamlet mere end aner fædrene i kulissen, og det er lige så meget til dem, at han fortsætter sin tale til Ophelia og snart siger, at han engang elskede hende, og snart, at han ikke gjorde det. Ophelias dydige, men uærlige svar får ham til at udbryde:

Hamlet: Get thee to a nunnery. Why wouldst thou be a breeder of sinners? I am myself indifferent honest, but yet I could accuse me of such things that it were better my mother had not borne me: I am very proud, revengeful, ambitious; with more offences at my beck than I have thoughts to put them in, imagination to give them shape, or time to act them in. What should such fellows as I do crawling between earth and heaven? We are arrant knaves, all; believe none of us. Go thy ways to a nunnery. Where's your father?

Ophelia: At home, my lord.

Hamlet: Let the doors be shot upon him, that he may play the fool nowhere but in's own house. Farewell.

Ophelia: O, help him, you sweet heavens!

Hamlet: If thou dost marry, I'll give thee this plague for thy dowry: be thou as chaste as ice, as pure as snow, thou shalt not escape calumny. Get thee to a nunnery, go, farewell. Or if thou wilt needs marry, marry a fool; for wise men know well enough what monsters you make of them. To a nunnery, go; and quickly, too. Farewell.

(*Hamlet* III, 1:121-40)

Det fortsætter lidt endnu, tonen skærpes yderligere, og da Hamlet er gået, siger Ophelia beklagende: „O, what a noble mind is here o'er-thrown“ (III, 1:150). Siden, da Polonius og kongen kommer frem fra deres skjulested, hvorfra de har lyttet til samtalen, er der ingen tvivl i deres sind om, at Hamlet er gal, og at de var i deres gode ret til at bruge Ophelia selv til at bibringe hende denne indsigt. Kongens sidste ord er „Madness in great ones must not unwatch'd go“ (III, 1:188). Herefter kan nye fælder stilles op for Hamlet. Det er, som om konsekvenserne af menneskelig handling griber tilbage og ændrer deres forudsætninger. I dette tilfælde er det konsekvenserne af at sætte en fælde for Hamlet, der bruges til at

retfærdiggøre intentionen bag den. Dette paradoks skaber en dramatisk spænding i karaktererne selv.


I mellemtiden aner det opmærksomme publikum, at der bag Hamlets galskab lurer et andet tema. Der er ikke tvivl om, at Ophelia ved at spille faderens spil har sværtet sig selv i Hamlets øjne. Hun har, så at sige, spillet teater, men selv teatret bør tage sandheden alvorligt i Shakespeares øjne. Ved at spille uærligt teater mister hun definitivt Hamlet (Wilson 1996:130). Samtidig står det lysende klart, at der er stærke menneskelige lidenskaber på spil, som i mange tilfælde overskygger fornuften. Det ved Hamlet, men udtrykker alligevel en længsel efter at blive frigjort fra lidenskaben, når han siger:

Give me that man
That is not passion's slave, and I will wear him
In my heart's core ...
(*Hamlet* III, 2:69-71)

Tvetydighederne i Hamlets omverden avler hele tiden nye tvetydigheder, og det er ikke nemt at afgøre, hvem der er gal. Ofte tager publikum Ophelias parti *mod* Hamlet, men hendes egentlige fjende er faktisk ikke Hamlet, men falskheden – hendes egen inklusive. Det kan Hamlet se, men det er hans reaktion, der klassificeres som gal. Senere bliver Ophelia selv gal og drukner sig i floden. Den dramatiske kunst består i til enhver tid at kunne se verden fra „den gales“ side og vise, at set derfra er det omgivelserne, der er splittergale. Shakespeare behersker denne kunst og bidrager dermed til at problematisere grænsen mellem normalitet og galskab. Hvis man ser og oplever Ophelias teatraliske optræden og kongens gennemgribende falskhed gennem Hamlets øjne, giver hans handlinger mening, inklusive hans stadige tøven.

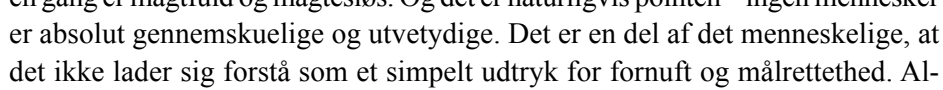
Et af de dramatiske virkemidler i *Hamlet* er netop hovedpersonens tøven. Hvorfor dræber Hamlet ikke bare Claudius i samme øjeblik, det går op for ham, at denne har myrdet den gamle konge, Hamlets far? (se Sløk 1990:63-4). Hvorfor gifter han sig ikke bare med Ophelia, som han efter alt at dømme virkelig har elsket? Hamlet tøver gennem fem lange akter, og mange har i denne tøven villet se karakteren som veg eller fej – eller viljesvag. Så enkelt er det ikke. Tværtimod er denne tøven et udslag af, at forholdet mellem sandhed og ikke-sandhed og mellem godt og ondt ikke er så absolut, som man kunne håbe det. Hamlet siger selv, at „there is nothing either good or bad, but thinking makes it so“ (Hamlet II, 2:248-50). Det er tanken selv, der får Hamlet til at tøve, fordi tanken ikke kan beslutte sig for entydighed i en verden fuld af teater. Hævnen giver bestemt ikke sig selv.

Hamlets tøven og ubeslutsomhed understreges yderligere i dramaets opbygning, som mangler en klar tids- eller stedstruktur, der svarer til de forskellige akter.



Handlingen er koncentreret i Helsingør, selv om historien er fuld af rejser. Disse rejser er repræsenteret af budbringere og af ord i almindelighed. Hamlet er i en vis forstand fanget i slottet, på samme måde som han er et offer for sin egen ubeslutsomhed. Som Granville-Barker understreger det (1993:47), har dette et dobbelt dramatisk formål: *Hamlet* er en tragedie om handlingslammelse. I centrum står den viljesvage Hamlet selv, og dramaets koncentration omkring slottet i Helsingør forstærker denne fornemmelse af indre handlingslammelse, ligesom al den kommen og gåen af mennesker og budbringere fra den summende verden omkring Hamlet gør det.

Stykket *Hamlet* er pakket med tid og med en nøje planlægning af bestemte handlinger, men unge Hamlet selv står i orkanens øje og er ganske ude af stand til at „plotte“ med tiden. På den måde giver Shakespeare tiden dramatisk fylde. Timer, måneder og år følger ikke en præcis kalender og tilhører ikke en fast tidsskala. Tværtimod, allerede fra åbningsscenen, som finder sted ved midnatstid – i sig selv et nulpunkt i tiden – er dramaet gennemsyret af en form for tidløshed, som modsvarer fornemmelsen af inaktivitet.



Shakespeare viste i mange af sine dramaer, hvordan enkeltpersoner var sammensatte og deres handlinger tvetydige. Et eksempel er netop Hamlet, som på én gang er magtfuld og magtesløs. Og det er naturligvis pointen – ingen mennesker er absolut gennemskuelige og utvetydige. Det er en del af det menneskelige, at det ikke lader sig forstå som et simpelt udtryk for fornuft og målrettedhed. Almindelige mennesker tvivler ofte og lider af viljesvaghed og mangel på tiltro til en entydig fornuft og en deraf følgende handlingslammelse. Hamlets apati er simpelthen udtryk for, at han har forstået dette. Som Nietzsche siger det om Hamlet og andre dramatiske karakterer:

[de] har virkelig set igennem til tingenes essens; de har *forstået* og væmmes ved handling; for deres handling kan intet ændre i tingenes evige essens, og de finder det absurd og skamfuldt at forvente af dem, at de skal genoprette orden i en kaotisk verden. Forståelse dræber handling, handling afhænger af et slør af illusion – det er, hvad Hamlet lærer os, ikke den sædvanlige fortolkning af ham som en drømmer, der så at sige på grund af en overflod af muligheder forsømmer at handle. Ikke refleksion, ikke det! Virkelig forståelse, indsigt i den forfærdelige sandhed, udkonkurrerer ethvert motiv for handling (Nietzsche 1993:39; min oversættelse).

I Nietzsches verden er *forståelse* således den mest uoverstigelige hindring for handlen og villen. Det er ikke kun, fordi forståelsen demaskerer illusionen, det er også, fordi „selvet“ dermed splintres og så at sige umyndiggøres af sin egen indsigt i manglen på entydighed. Her kan selvet ikke længere kende sig selv og derfor ikke handle.

Det er altså netop, fordi Hamlet *forstår*, at han ikke kan handle. Han kan ikke give sin vilje retning i blind tro på én og kun én sandhed. Kunsten, i dette tilfælde Shakespeares dramatiske kunst, giver publikum en mulighed for at *erfare* både tilværelsens tvetydighed og viljens svaghed.

Macbeth




Hvor *Hamlet* skrider fremad i konjunktiv modus, så er grundtonen i *Macbeth* destruktiv. Tilsvarende er spørgsmålene om væren og viden blevet erstattet af spørgsmålene om begær og død. Igen er det et kongemord, der slår dramaet an. Efter at have slået et oprør ned er Macbeth kommet tættere på tronen, og kongemagten er pludselig inden for hans synsvidde. Han *kan* blive konge, og følgelig *må* han blive konge (Kott 1966:88). Macbeth myrder den retmæssige konge og må derefter myrde vidnerne til drabet og alle, der har mistanke til ham, for til sidst at frygte enhver, der potentielt er imod ham. Han beordrer sine mænd:

Send more horses, skirr the country round;
Hang those that talk of fear. Give me my armour.
(*Macbeth* V, 3:35-6)

Til sidst bliver han selv dræbt. Macbeth er åbenlyst fanget i den historie, han selv har orkestreret, men overhovedet ikke kan kontrollere. Hans bud, „Let every man be master of his time“ (III,1:40) mister gradvist sin overbevisning. Hvis spørgsmålet for Hamlet er „at være eller ikke at være“, så er det for Macbeth et spørgsmål om at dræbe eller ikke at dræbe. Usikkerheden efterlader Macbeth i en permanent tilstand af liminalitet, et *interim*, som han selv benævner mellemrummet mellem tanke og handling (I, 3:154). I *Julius Cæsar*, et andet af Shakespeares dramaer, lægger Brutus stemme til følgende beskrivelse af dette interim:


Between the acting of a dreadful thing
And the first motion, all the interim is
Like a phantasma or a hideous dream.
(*Julius Caesar* II, 1:63-5)

Hvem kender ikke denne følelse fra egen erfaring? Selv om de færreste har planlagt mord, har mange overvejet, om de skulle søge et bestemt job, om de skulle gifte sig eller lade sig skille, eller de har på anden måde befundet sig i en tidlig krise, der svarer til Macbeths. Øjeblikket synes at unddrage sig tidens rytme og den normale historie. Det er et øjeblik, „hvor fremtiden er maset ind i nutiden“ (Kermode 2000:205).




Man kan med rette hævde, at fremtiden altid er til stede i nutiden, hvor menneskers handlinger ikke mindst tager form på baggrund af deres forestillinger om fremtiden. Men når protagonisterne må træffe et alvorligt valg mellem to mulige historier, bliver det særlig tydeligt. Det er den dramatiske kunsts privilegium at kunne fremvise en afsluttet historie, der kan vise, hvordan personer fanges i fælder, de selv har sat. Valget – et hvilket som helst valg i den givne situation – fanger dem i én historie, mens den mulige anden historie undslipper dem. Denne indsigt ligger bag Macbeths erklæring om, at han ville ønske, han var død, før han havde begået den handling, der nu destruerer ham selv.

Had I but died an hour before this chance,
I had liv'd a blessed time; for, from this instant,
There's nothing serious in mortality –
All is but toys; renown and grace is dead;
The wine of life is drawn, and the mere lees
Is left this vault to brag of.
(*Macbeth* II, 3: 89-94)



Historien lader sig imidlertid ikke gøre om. Ved at have dræbt kongen og ødelagt den gamle orden har Macbeth ødelagt sig selv. Den historie, han havde set for sig selv, er umulig, ligesom enhver tilbagevenden er det. Shakespeares publikum i det elizabethanske London var ikke alene vidne til en ny tragedies fødsel, men også et nyt individs. Dette individ er spændt ud mellem individuel passion og historisk dynamik. Dette spændingsfelt rummer mere, end karakteren kan reagere på. Som Macbeth siger det, da han skal svare for det første mord:



Who can be wise, amaz'd, temp'rate, and furious,
Loyal and neutral in a moment? No man.
The expedition of my violent love
Outrun the pauser reason.
(*Macbeth* II, 3:107-10)

Macbeth er en historie om beslutninger, valg og tvang, der driver en enkelt person ud over fornuftens grænser, men det er samtidig en beskrivelse af en mare-ridtsagtig tilstand, der fastholder hovedpersonen i en eksistentiel usikkerhed om sin egen rolle. Et af de karakteristiske træk ved dramaet er således, at meget af det foregår om natten, hvor ingen ved, hvad klokken er slået. Natten er altid nærværende som det mørke, man ikke kan ryste af sig, som den urolige søvn, der følger af selvets usikkerhed, og som rammen omkring de dybe lidenskaber, der driver mænd til dåd, og så sandelig til udåd. I Macbeths tilfælde er det ikke mindst lady Macbeth, der driver husbonden frem med sit eget begær efter magt og status. Hun ægger Macbeth til at bevise over for hende, at han er en mand, og

siger, at hun i fremtiden vil dømme ham på, hvorvidt han lader handling følge begær. Det erotiske begær er snævert forbundet med begæret efter magt.

Når mareridtet først er i gang, er der risiko for, at man selv bliver knust af det, fordi det ligesom søvnen selv er hinsides kontrol. Macbeth indser, at vejen tilbage er lige så lang som vejen frem:

I am in blood
Stepp'd in so far that, should I wade no more,
Returning were as tedious as go o'er.
Strange things I have in head that will to hand,
Which must be acted ere they may be scann'd.
(*Macbeth* III, 4:136-40)

Hele verden er badet i blod. Både mordere og ofre deler denne erfaring. Som Duncans søn siger det:


Ther's daggers in men's smiles; the near in blood,
The nearer bloody.
(*Macbeth* II, 3:138-9)

For lady Macbeth forholder sagen sig anderledes. Fra hendes synsvinkel indebærer blodsporet efter mordet ikke andet end et midlertidigt ubehag:

A little water clears us of this deed:
How easy is it then!
(*Macbeth* II, 3:55-67)

Mareridtet vil imidlertid ikke forsvinde, og al søvn bliver urolig eller umulig. Trætheden sænker sig i Macbeth, der stadig tydeligere ser omridset af det historiske paradoks, han er fanget i: Jo tættere han er på sit mål, desto mere undslipper det ham. Allerede efter det første mord ser Macbeth, at enhver handling rummer to sandheder: „Two truths are told, as happy prologues to the swelling act“ (*Macbeth* I, 3:127-8), og selve det at være rummer sin egen negation: „Nothing is but what is not“ (*Macbeth* I, 3:141). Efterhånden opgiver Macbeth enhver forestilling om at kunne forstå sine egne handlinger, og der er ikke mere at frygte. Han har nemlig nu forstået, at ethvert valg er en illusion, og handlinger betyder derfor intet.

Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow; a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more; it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.
(*Macbeth* V, 5:23-8)



Shakespeares stykker inkarnerer en bemærkelsesværdig etisk regel, nemlig at under visse omstændigheder er individet ikke den første årsag (*primum mobile*) i udøvelsen af en bestemt handling. Som Vernant (1992:44) har sagt det med henvisning til Aristoteles' analyse af det klassiske drama, er det individ, som begår en forbrydelse, også dens offer. Handlingen udgår ikke fra agenten som fra sin kilde. Der er snarere tale om, at handlingen omslutter den handlende og griber ham eller hende, opsluger personen i en kraft, som per definition er større end personen selv, idet den både tidsligt og rumligt strækker sig langt ud over denne. Agenten er ikke handlingens forfatter, han eller hun er derimod indskrevet i den. Det gælder også for Shakespeares personer, hvor den individuelle lidenskab er kraften bag opslugtheden. Konsekvensen er, at hver gang et valg er truffet, er den gamle historie ødelagt.

Det sættes på spidsen med Macbeths skæbne, som er gradvist at blive fortæret af sit eget – og hustruens – begær efter kongemagten. Begæret træder her tydeligt frem som en af de kræfter, der styrer enkeltpersoners handlinger. Macbeths intention om at blive konge kan imidlertid ikke indfries netop på grund af de handlinger, der skal føre ham i den retning. Også her træder tvetydigheden således ind og ødelægger karakterens mulighed for at kontrollere sin egen historie. Denne tvetydighed understreges dramatisk gennem de tre hekse, hvis gåder – og profetier – Macbeth ikke kan løse. Tvetydigheden skyder sig ind mellem viljen og dømmekraften og gør det umuligt at balancere mellem intention og retfærdiggørelse. Konsekvensen er selvdestruktion. Macbeth var måske mere end nogen anden af Shakespeares karakterer fanget i sine egne handlinger. Hvis hans vilje satte processen i gang, så var det hans svaghed ikke at forstå, hvor den ville bringe ham.

Vi er tilbage ved spørgsmålet om, hvorvidt subjektet reelt er kilden til handling. Det er tydeligt, at Macbeth er fanget i sine handlinger, og at han chokeres over sin manglende evne til at kontrollere deres konsekvenser. Men selv om han er fanget i sin skæbne, er han også et ansvarligt moralsk individ – som man begyndte at forstå det i renæssancen – og han må leve med sin tragedie. Det gælder ikke kun for Shakespeares dramatiske karakterer, men også i høj grad for de skuespillere, der tager karaktererne på sig. Det er et hyppigt tilbagevendende tema, at skuespillerne selv føler sig fanget i karakterens skæbne, lige så snart dramaet går i gang, og de antager et internt perspektiv på karakteren. Det gælder, vil jeg mene, for alle sociale aktører, at deres handlinger altid transcenderer subjektet, fordi de forbinder dette med historier og personer langt hinsides kontrol. På den måde er viljen kun en meget begrænset forklaring på historien.

Viljeshandlinger

Viljen ses ofte som et redskab til at føre sine intentioner ud i livet, og tilsvarende beskrives intentioner ofte som en slags retfærdiggørelse af handlinger. Men som vi har fornemmet det, er viljen en svag metafor for de komplekse kausalitetsforhold, der resulterer i en bestemt historie. Et af problemerne er begrebet vilje selv. Man vil så meget af lige så mange grunde, og det er just pointen: Det er at ville *noget*, ikke bare at ville, der sætter en særlig kurs. Og det, man vil, er så gennemsyret af emotionelle og sociale værdier, at viljen som sådan allerede er svækket som redskab for fornuften. Macbeth vil være konge, men denne vilje driver ham ind på en kurs, der underminerer hans egne intentioner. Tiden bringer ingen løsning; tværtimod bringer den nye ulyksaligheder med sig, og Macbeth indser alt for sent, at der er grænser for, hvad man bare kan ville.

Hamlet så til gengæld klart, at der ingen enkel løsning eller historisk retning var, og derfor kunne han ikke handle overhovedet. Han kunne i bedste fald holde sig oppe i selve spændingsfeltet mellem de mulige historier – indtil det punkt, hvor disse historier måtte neutralisere hinanden og alle dø. Intet at ville bringer heller ikke noget godt med sig.

Mennesket finder ingen frihed i hverken „at ville eller ikke ville“. Menneskers handlinger er aldrig kun deres, men tilhører og begrundes også i det større fællesskab, hvor værdier sættes, og begæret omsættes. Handling er altså et forbindelsesled mellem den enkelte og fællesskabet, og spørgsmålet om subjektivitet får ny aktualitet (Hastrup 2004b). At beskrive handling i forhold til et aktivt subjekt er allerede at kvalificere handlingen som i en eller anden forstand meningsfuld (også selv om den kan være urimelig). Vi er altså langt hinsides behaviourismen. Det er principielt betryggende, men det medfører et særligt beskrivelsesproblem, fordi meningen må indskrives i beskrivelsen af handlingen. Det stiller os over for et akut spørgsmål om, hvordan vi kan identificere meningen med handling overhovedet.

Vi kan ikke blot spørge til den, fordi begrundelsen for handling ikke findes i tanken eller viljen alene, som vi så det i de to eksempler fra Hamlet og Macbeth. Handling er ikke rationel i den (kognitive) forstand. Vi kender det bedst fra de såkaldt „inkontinente handlinger“, der er handlinger gjort mod bedre vidende, og som derfor virker ukontrollerede (Davidson 1980a:21 ff.). Disse handlinger kan ses som irrationelle, fordi der var bedre grunde til at gøre noget andet, men de er samtidig rationelle, fordi de blev gjort af visse andre grunde, der altså i situationen var bedre. Hamlets vrede mod Ophelia, som han udmærket ved er et offer for de gamles rænkespil, er et eksempel, Ophelias selvmord et andet. I begge tilfælde var der gode grunde til at gøre noget andet end det, de gjorde, men der var

åbenbart endnu bedre grunde til den verbale vold og den selvvalgte død. Mennesker drives ikke kun af egen vilje, men også af situationen.

De inkontinente handlinger afslører således på deres egen måde, at der er sprækker i subjektiviteten, og at grænsen mellem rationalitet og irrationalitet er temmelig perforeret. Viljens svaghed er på den måde ikke udtryk for en personlig brist, men for en almen inkonsistens i menneskers væren. Denne inkonsistens i rationaliteten tilsløres i sproget, hvor de fleste handlinger beskrives på en måde, der inkluderer deres konsekvenser. Det medfører ofte en sammenblanding af et beskrivelsesforhold og et begivenhedsforhold og af konsekvens og intention (se Davidson 1980b:43ff.).

„Ophelia tog sit eget liv“ er således en beskrivelse, der får os til at tro, at intention og konsekvens hang sammen. Det samme gælder, hvis vi siger, at „Macbeth ødelagde sig selv“. I begge tilfælde folder vi intentionerne ind i konsekvenserne og afskærer os dermed fra en forståelse af den viljesvaghed, der gør visse handlinger uomgængelige. Først når vi anerkender viljesvaghed som udtryk for den menneskelige fornufts almene begrænsning ved konfrontationen med tilværelsens tvetydighed, kan vi få øje på det historiske overskud, der ligger i ethvert øjeblik. Overskuddet består i at erkende de mange muligheder, der er for handling. I det interim, Macbeth talte om, er alt muligt. Han valgte at handle, før han havde undersøgt sin tanke, som han sagde det, og ødelagde dermed sig selv. Hamlet derimod suspendede sin handling og dermed sin historie, mens andre lagde den til rette for ham. I begge tilfælde udviste de en viljesvaghed – som er udpræget menneskelig.

Vi er tilbage ved udgangspunktet. Som dramatis personae skaber personerne det drama, der udfolder sig for øjnene af den opmærksomme. Men de er samtidig ofre for dramaets konsekvenser i fællesskabet omkring dem. Viljen er i visse tilfælde igangsætter af historien, men kan ikke styre den. Hamlet, Macbeth og alle vi andre træder i karakter i et drama, som dermed former vores person. Vi bliver til det, de andre ser. Menneske og maske er uadskillelige.

Note

Alle citater fra Shakespeares skuespil er fra *The Alexander Text, Complete Works of William Shakespeare*, London 1994: Harper Collins (Collins Classics). I øvrigt følges konventionen med at angive akt, scene og linjer.

Tak til *Tidsskriftet Antropologi* for undtagelsesvist at have accepteret citater på engelsk, når det gælder Shakespeares digtekunst. Det sikrer ensartethed og bevarer fornemmelsen af tone og rytme i sproget.

Litteratur

- Barton, John
1984 RSC in Playing Shakespeare. London: Methuen.
- Berry, Cicely
1993 The Actor and the Text. London: Virgin Books.
- Davidson, Donald
1980a How is Weakness of Will Possible? Essays on Actions and Events. Oxford: Clarendon Press.
1980b Agency. Essays on Actions and Events. Oxford: Clarendon Press.
- Granville-Barker, Harley
1993 [1937] Preface to Hamlet. London: Nick Hern Books and The Royal National Theatre.
- Hastrup, Kirsten
1997 Teatrets rum. En analyse af scenen i Shakespeares teater. Tidsskriftet Antropologi 35-36:75-88.
2000 Menneskelig handling. Illusionen som dramatisk grundvilkår. Tidsskriftet Antropologi 41:5-22.
2004a Action. Anthropology in the Company of Shakespeare. København: Museum Tusulanum Press.
2004b Handling. Mellem subjektivitet og historie. I: K. Hastrup (red.): Viden om verden. En grundbog i antropologisk analyse. København: Hans Reitzels Forlag.
- Hollis, Martin
1985 Of Masks and Men. I: M. Carrithers, S. Collins & S. Lukes (eds.): The Category of the Person. Anthropology, Philosophy, History. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kermode, Frank
2000 Shakespeare's Language. London: Allen Lane: The Penguin Press.
- Kott, Jan
1966 Shakespeare vor samtidige. København: Hasselbach.
- Mauss, Marcel
1985 A Category of the Human Mind: The Notion of Person; the Notion of Self. I: M. Carrithers, S. Collins & S. Lukes (eds.): The Category of the Person. Anthropology, Philosophy, History. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nietzsche, Friedrich
1993 [1872] The Birth of Tragedy. Harmondsworth: Penguin Classics.
- Sløk, Johannes
1990 Shakespeare. Renæssancen som drama. København: Centrum.
- Taylor, Charles
1989 Sources of the Self. Cambridge: Cambridge University Press.
- Vernant, Jean-Pierre
1992 Myth and Tragedy. I: A.O. Rorty (ed.): Essays on Aristotle's Poetics. Princeton: Princeton University Press.
- Wilson, John Dover
1996 What Happens in Hamlet. Cambridge: Cambridge University Press.

