

Freuds bog om vittigheden læst og anvendt som grundlag for en komedie-poetik

OLE THOMSEN

*Vittigheden er den forklædte præst, der
vier alle par.*

Jean Paul

*Han vier med forkærlighed par, hvis
forening mishager de pårørende.*

Fr. Theodor Vischer

I Thesis

Freuds bog *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, Vittigheden og dens relation til det ubevidste*, udkom i 1905. Det er ikke en bog om komedie, dvs. om komisk drama; men gennem snart mange år har litteraturvidenskaben alligevel ofte i et eller andet omfang betjent sig af begreber fra Freuds bog, når komedierne skulle fortolkes.

Det forstår man godt, at litteraturvidenskaben har gjort, for den har aldrig nogen sinde været i sit es, når det var en komedie, den fik forelagt til fortolkning: Videnskaben har følt sig på gyngende grund i omgangen med de lattervækkende skuespil, hvad der skyldes, at latter altid udspringer af en grimhed. Derfor har objektive Freudske begreber været velkomne; og Freuds bog handler klart nok om noget, der er beslægtet med og oplysende for komedien.

Udbyttet af denne benyttelse af Freuds bog har imidlertid ikke været stort. Bogen er sandelig indsigtfuld nok; men blandt de tre begreber, som den lancerer, er der ét, som ved sit blotte navn, *det komiske*, synes at trænge sig på som selve nøglen til *det komiske drama*, alias komedien. I virkeligheden kan bogens – og Freuds – begreb det komiske dog slet ikke bære at blive ophøjet til en sådan nøgleposition. Hvordan gik det så til, at dette fra Freuds side bevidst begrænsede begreb kunne blænde litteraturte-

oretikerne, som jo ellers i mange slægtled har været klar over, at terminologien på komikkens felt er fuld af faldgruber?

Gennem en immanent læsning af Freuds bog føres vi frem til den konklusion, at bogen ikke er færdig. Med "immanent" mener jeg ikke andet end, at den læsende indføjer krydsreferencer og atter krydsreferencer og tilegner sig værket med støtte i dette netværk. Læst således afslører bogen, at dens tankebaner ikke er ført til ende. Dette er min thesis. Hvis denne tese er rigtig og altså en uafsluttet bog er blevet benyttet som fuldt færdig, da er det ikke så underligt, at komediefortolkerne kunne gå fejl af bogens begreber (og overse den pointe, som vi når frem til i afsnit V).

Det skal medgives, at Freuds bog fremtræder som afsluttet – se bl.a. dens finale, hvor alle bogens tre begreber – såvel *vittigheden* som *det komiske* som *humoren* – bringes i spil, altimens der sluttes med et vemodigt blik tilbage til den barndom, som vi med disse tre lystproducerende procedurer søger at genskabe. Men det er – forstår man – en rekonstrueret barndom, for da vi var små, havde vi ikke behov for nogen af disse tre mentale manøvrer og kendte ikke til dem.

Det er således forståeligt nok, at bogens brugere er blevet narret. Mon også den bruger af *Der Witz*, der hed Sigmund Freud, lod sig narre af bogens finish? spørger man sig selv. Næsten ikke, lyder mit forsøgsvisse svar, som jeg bygger på, at Freud aldrig senere for alvor inddrager denne bog som en *Baustein* i sin lærebygning og ikke omgås den med interesse. Dette er ofte nok blevet bemærket, men så vidt jeg ved, er det aldrig rigtig blevet forklaret. Jeg forestiller mig, at bogen har marginaliseret sig for sin forfatter af på én gang saglige og moralske grunde:

sagen ikke tænkt til ende, formen en undvigemåne.

Manglende interesse er imidlertid en mild karakteristik af Freuds forhold til bogen om vittigheden. Ganske vist henviser han til den og ønsker at støtte sig på den i artiklen "Der Humor"; men hvis jeg ikke tager fejl, forveksler og forsimples han dér mere end et af de grundlæggende resultater i *Der Witz*. Vilkaarlighed synes således at være en mere træffende karakteristik af Freuds forhold til denne bog af ham selv. Herom nærmere i appendikset ved slutningen af nærværende artikel.

I de nu følgende afsnit II og III findes der mange henvisninger til sider i *Der Witz*; alle disse tal er uskønne, men står der alligevel for en sikkerheds skyld.



II Teknikker og tendens

Ordvits-Sagvits. Fortætning-Forskydning. Spøg-Vits
Blottelse-Fjendtlighed-Kynisme. Neurose

Freuds bog handler om det, som dens titel annoncerer, viddet og/eller vittigheden, hvad vi godt kan omskrive til: vittigheder. Disse klassificerer han efter forskellige kriterier, hvoriblandt ét er helt grundlæggende: en vittighed er enten en ord-vits eller en sag-vits, dvs. den beror enten på formen eller

på indholdet, enten på udtrykket eller, uafhængigt af udtrykket, på tanken; dette er et ægte alternativ for Freud – og for de grækere, fra hvem han via mellemmand har det. Dette alternativ bygger Freud på lige fra første side i hans første selvstændige kapitel (II); han inddeler vittighederne "efter det materiale, deres teknik håndterer" (133): ord eller sag, *verbum* eller *res*. Enkelt og traditionelt, men med tekniikken kommer det indviklede, det er teknikker, vittigheden har så frygtelig mange af; dem gennemgår Freud i sit kap. II, med fortløbende diskussion af diskutabile grænsedragninger og med bestandig hensyntagen til sine forgængere på feltet. Disse sider – hvor man godt har kunnet påvise inkonsekvenser – skal ikke opholde os her, for Freuds formål med at inspicere alle de små kasser er at se, om hans ene, simple løsning passer på dem alle (76 ff., 224); hans hensigt er at kombinere alle den hidtidige teoris fine, men delvise, indsigter til "et organisk hele" (45). Og det er det, der interesserer os.

Der er i grunden kun to teknikker: *fortætning* og *forskydning*, således konkluderer han efter at have inspiceret alle kasserne, og ydermere er det med disse to teknikker sådan, at de skal tilordnes just de to slags vittigheder, vi kender: ord- og sag-vittighed (130-1). Dvs. der er dækningslighed mellem to teknikker, som Freud havde opdaget for 5 år siden i sin *Drømmetydning*, og så to kategorier, som havde været europæisk fællesgods i 2000 år. I et glimt trækker den europæiske tanke sig sammen og vil tilegnes.

(1) *En ordvits med fortætning* er denne (som kan være lige så god som Freuds eksempler): Et selskab er i Olympia. Damerne skal have håret sat efter dage i de arkæologiske felter. Frisøren er noget uden for byen. Da en af herrerne sætter sig bag rattet for at køre dem derud, siger han til de tilbageblevne: "Så går Olympic Hairways." Se, det er en ord-vits, for den "forsvinder, hvis ordene ændres" (som grækerne sagde); dens teknik er fortætning (*hair* + *Airways*) til en substitut, et sammensat ord, der her, men ikke altid (53), er en nyskabelse, en neologisme. Her i vitsen har vi altså et sammensat ord, og på samme måde er det også ofte i en drøm, hvor dog sammensatte billeder er vigtigere (219, 223); ligele-

des i eventyret, fx i dets dyr + menneske-fortætninger.

Til denne økonomisering med ord (og billeder) svarer, som vi senere skal se, en økonomisering i en langt mere omfattende forstand, nemlig med *psykisk energi* (79, 225 ff.).

(2) *En sag-vits med forskydning* er fx denne: Tiggeren bad Baronon om penge til en rejse til Ostende; hans læge havde anbefalet havbad for nerverne. Baronon fandt, at et billigere sted end Ostende ville gøre lige så god fyldest. Men tiggeren: "Nej, hr. Baron, jeg kan ikke betragte noget som for kostbart for mit helbred" (efter Freud 158). Det der forskydes (typisk, som her, af den der svarer på noget), er *det psykiske eftertryk* (88), til et andet emne end det oprindelige (typisk: det af første taler intenderede). Herunder hører (1) *falsk logik* – dvs. logik der skal skjule et falsk, fordi forskudt, ræsonnement (93) – samt (det modsatte) åbenlyst (2) *nonsens* og absurditet, endvidere (3) *fremstilling-ved-det-modsatte* – jf. ironiens procedurer – samt (det modsatte) (4) *fremstilling-ved-det-lignende* (113-4); det lignende kan være noget småt, en del der repræsenterer helheden (pars pro toto).

Det er denne *fremstilling-ved-det-lignende*, der forbinder vittigheden med det poetiske sprog, dets *allusion*, *metafor*, *allegori* og *symbol*, siger Freud; og man ser, hvorfor det er i *Der Witz*, at (ansatserne til) hans litteraturteori i høj grad skal søges. – Alle disse fire former, (1)-(4), af forskydningsteknikken kender Freud fra drømmen.

Dernæst indføres en ny modstilling: harmløs kontra tendentiøs. Men med denne modstilling falder de to foregående – ord versus sag, fortætning versus forskydning – ikke sammen. Nok vil morsomheder lavet med ord ofte være harmløse, men langt fra altid, tænk fx på fortættede egennavne (133), på hvilke der skal bringes et eksempel fra kollegielivet: en mageligt anlagt Olav kaldes Orlov, klart med tendens! Denne nye modstilling kan – idet vi dog fastholder, at Freud taler om vittigheder og lignende åndsprodukter, ikke om dramaer – sammenlignes med Baudelaires *absolu* versus *significatif* om komedier, jf. også hos Freud (133, 134) abstrakt som synonymt med harmløs. Ligeledes vil jeg sammen-

ligne modstillingen harmløs versus tendentiøs med romantikernes *lystspil* versus *komedie*, hvormed de ville kontrastere holdningen *humor* (fx hos Shakespeare) og holdningen *satire* (fx hos Molière); på denne baggrund er det interessant, at Freud i sin opsats om humoren netop betegner dennes – afdæmpede – morsomheder som *Scherze*.

"Strengt taget" er for Freud alle vittigheder, alias *Witze*, alias *jokes*, tendentiøse (183, dog 188), dvs. de har et mål; de har den *Absicht*, der kan forstemme. Den morsomhed, der er ganske harmløs, kalder han derimod spøgen, *der Scherz*, *the jest*; denne er uden tendens, men ikke derfor uden hensigt (uden hensigt er formentlig ingen menneskelig aktivitet, 138): spøgen har til hensigt at *skabe lyst*.

Spøg og vittighed er altså fælles om lystigheden; men vittigheden har desforuden det, at den peger på et problem, hvormed dens lystighed bliver en dækkende facade, et slørende forhæng (136, 150, 159-61). Dette er kriteriet. Bag facade og forhæng må vittigheden skjule sit indhold, da den altid har tendens opad i magtsystemet (149 ff.); noget sådant har spøgen ikke. I denne afgørende skelnen mellem *Witz* og *Scherz* hjælper den almindelige sprogbrug os ikke (99, 179), skønt sprogbrugen ellers rummer mange træffende vendinger om de komiske funktioner (jf. 147).

Vittigheden peger på problemer skabt af magtsystemet. Ingen er mere hæmmet af sådanne problemer end neurotikereren. Og hvad ser vi? At hjælpen er nærmest, hvor nøden er størst, idet nemlig neurotikereren med sine mange og stærke "formål rækkende ned i det ubevidste" har en ganske særlig evne til at producere vittigheder (237). Vittigheden er således en hjælp mod det vanskelige voksenliv, ligesom humoren er det på sin måde. Humorens virkemåde er dog dybt forskellig fra vittighedens (ndf. afsnit VI). Noget andet er, om de store vittige har stof i sig til at blive humorister. Men nu tilbage til begrebsparrene.

Alle disse Freudske distinktioner er ofte nok blevet skældt ud for at være vilkårlige; ér de vilkårlige, er Freuds bog nærmest værdiløs, for de befinder sig i dens kerne. Men lad os se.

Der er to trin på vej til vittigheden: (a) legen og (b) spøgen. På begge disse to trin anvendes følgende tre teknikker: dels ordspillets genvej (168, 171), dels genopdagelse-af-det-fortrolige (170), dels alle de ovenfor under forskydning nævnte teknikker (1)-(4) – og disse tre grupper af teknikker skaber lyst, nemlig ved besparelse.

(a) Legen og (b) spøgen lærer os altså om (c) den tendentiøse vittighed, at allerede dennes teknik vækker lyst. Denne lyst ved vittighedens teknik er den såkaldte *for-lyst*, *Vørlust* (af mange gengivet "for-lyst"), som har den funktion at *bestikke* tilhøreren over på den vittiges parti og få ham til at dele vittighedens tendens (182, 188). Det er i det følgende meget vigtigt at fastholde, at *for-lysten* kommer fra det ubevidste, idet det er ved ophævelse af hæmninger, den opstår (176). ("For-lyst" må altså ikke forveksles med "for-bevidst"). *For-lystmekanismen* virker tillige i den æstetiske form som overledning til kunstværkets indhold, og i den erotiske fantasi som bro til samleje (jf. 188). *For-lysten* ved form-skønheden fungerer som tillokkelsespræmie, *Verlockungsprämie*.

Tilhøreren lokkes af lysten ved teknikken, ved bravuren, ved brillansen ("Hvor æggende!") til lyst ved tanken; et ordspil har beviskraft, det trænger sig ind på os som et lysteligt argument. Det er et princip ved vittigheden, at "kuverten" (134) kan give prestige til brevet (men også det modsatte gælder; grænsen er nemlig uklar, 135-6). Dette er *Princippet om Forvirring m.h.t. Lystens Kilder* (188): Form eller indhold? man ved det ikke rigtig. Vi forstår, hvorfor Jean Paul i vort ene motto talte om, at præsten er forklædt.

Men den bestikkelse, som tilhøreren bliver offer for, har en slående lighed med den, vittighedens producent forinden har ladet sig lokke af: Som det kultiverede, dvs. hæmmede, menneske han er, ville han ikke føle lyst ved, men tværtimod væmmes ved sin vittigheds obscenitet eller fjendtlighed, dersom *for-lysten* ved teknikken ikke satte hans censur ud af funktion (184-5, 165-6). Vittigheden går censuren under øjne, den ydre såvel som den indre. – Nu forstår vi, hvorfor Aristoteles sagde, at "vi moderne mennesker" med al vor æstetiske kultur *ler* mere ad

(dvs. føler større *lyst* ved) antydningen end ad sjofelheden.

Tendensen – den spids, det hele går ud på, den spids, de franske kalder *la pointe* – tendensen altså, den er enten (x) *obskøn*-blottende, (y) *fjendlig*-aggressiv-satirisk-forsvarende, eller (z) *kynisk*-samfundskritisk-blasfemisk. Jeg splitter tendensen op på disse tre ligesom Freud, og med hans begreber; men grænserne ligger ikke fast, fx er der (y) aggressivitet i (x), og satire i (z), primært satire rettet mod institutioner, og blandt disse *allermest mod ægteskabet* (155), hvormed også grænsen mellem (z) og (x) bliver overskredet! Men det er på grund af disse (dvs. denne) tendens(er), Theodor Vischer i det andet motto sagde, at den forklædte præsts handling misligner de pårørende – til hvem altså også vittighedens fremstiller hører, hvis han vidste, hvad det er der undslipper ham. I deres uundværlige standardværk *Freuds Psykoanalyse* skriver Andkjær Olsen og Køppe, at vittighedens maskering – modsat neurosens og drømmens – "straks gennemskues". Nej, hverken vitsens fremstiller eller dens tilhører eller dens offer gennemskuer, hvad der er på færde.



III Vittigheden. Det komiske. Humoren

Bogens bevidste begrænsninger

Det rykker i en efter at bruge alt dette til komedien. Men vi husker titlen på Freuds bog og advares specielt af hans kap. VII, som udvikler *forskellene* mellem vittigheden og det komiske (komediens stof, formoder vi). Freud er sig fuldt bevidst, at han her handler mod forskermajoriteten, der simpelthen betragtede vittigheder som det komiske i ord (274), ja mod sproget selv (263); men han har registreret følgende forskelle mellem disse to (dog nært beslægtede) metoder til at producere lyst ved hjælp af mentale processer:

(1) "En vittighed bliver lavet, det komiske bliver fundet." (39 efter Theodor Lipps, 239, 284).

Men naturligvis har menneskene i årtusinder forstået at frembringe situationer, hvor det komiske hos den anden kan findes, fx ved at spænde ben for ham (260 ff., 282 ff.).

(2) Socialt opfører vitsen sig sådan, at den kræver 3 personer, for at dens lyst-produktion kan lykkes: Den vittige, genstanden (kan, som sagt, være en institution, nemlig i den kyniske vittighed) og tilhøreren; "en uimodståelig drift mod at fortælle vitsen hører uløseligt med til vitsarbejdet" (194-5); denne trekant peger mod teatret (se ndf.). At tredjepersonen er absolut nødvendig, skyldes, at førstepersonen kun kan "le ved bagslag" (209); den lyst, der opstår i mig ved min egen vittighed, kan ikke få udladning i latter – ikke før tredjepersonens lyst og latter ved min vittighed har "smittet" mig. Jeg giver min tilhører en gave (201), men vil have den samme af ham.

Det komiske derimod behøver kun 2 personer: mig selv og den, i hvem jeg finder noget komisk; naturligvis kan en tredjeperson intensivere den komiske proces, men noget nyt føjer han ikke til den: man kan godt nyde og belé det komiske for sig selv (239, 195).

Og så endelig humoren; med dens sociale adfærd er det sådan fat, at den "fuldender sit løb inden for 1 enkelt person, en andens deltagelse føjer ikke noget nyt til den" (294).

(3) Såvel vitsen (inklusive dennes forstadier: legen og spøgen) som det komiske som humoren producerer lyst ved at skyde genvej; lysten opstår, som det

hedder i Freuds bestandig økonomiske termer, ved en omkostningsdifference, en *Aufwand-Differenz* (se 247 note), ved en besparelse af psykisk energi. Energi – som *pludselig* (201, 225) viser sig ikke at behøves til besætning (*kat-hexis* med det græske ord) af bestemte baner i psyken – sættes fri og producerer lyst og latter (137, 199).

Dette er det fælles for vitsen, det komiske og humoren. Men den psykiske energi, som disse tre mekanismer sparer, er af forskellig herkomst: Vittigheden sparer udgifter til *hæmning*, specielt fortrængning (184), jf. det faktum, at når hæmningerne er små, fx i ølstuen ud på de små timer, ja så er vittighederne sølle (176). Det komiske derimod sparer omkostninger på *forestillingsdannelse*, idet man ved den såkaldte komiske pådutning trænger ind i den komiske persons psyke og fx om den klovn, der bevæger sig på en bestemt måde, siger: "Sådan gør han" og: "Sådan ville jeg ikke gøre – han gør, som jeg gjorde, da jeg var barn"; et sådant lystudbytte opnået ved sammenligning mellem min egen energi-udgift og hans ditto (som jeg måler ved indføling/indlevelse) er ganske fremmed for vitsen (246, 288-9). Humoren endelig sparer udgifter på *følelser*. Altså:

Vittigheden sparer udgifter til hæmninger, specielt fortrængninger,

Det komiske sparer udgifter til forestillinger,

Humoren sparer udgifter til følelser, følelser der ville være ubehagelige eller gøre ondt.

Om den komiske pådutning og om humoren mere siden.

(4) Hverken vitsen, det komiske eller humoren ville producere lyst-med-latter under bevidst opmærksomhed; alle tre er de altså, som processer, dvs. mens de bliver lavet, henvist til at forblive førbevidste (dvs. potentielt bevidste) eller automatiske (299, 284).

Men for vittigheden kommer, som sagt, turen ned i det ubevidste til, og dette er for Freud den *afgørende forskel*: vittigheden er dannet ved et "kompromis mellem ubevidst og potentielt bevidst". "Man kan sige, at vitsen er bidraget til det komiske fra det ubevidstes rige" (299, 223, 270). Af denne nøglesætning fremgår også, at Freud har erkendt, at vittigheden

og det komiske er beslægtede. Men *han behandler udtrykkelig* (264, 281) *kun de aspekter af det komiske, der adskiller sig fra vittigheden, og understreger, at en given bemærkning godt kan opfylde hans kriterier for såvel vittigheden som det komiske på én gang* (264).

Med turen ned i det ubevidste er ringen sluttet til første del af min fremstilling: slægtskabet med drømmen. Skønt der er en vigtig forskel, nemlig at vitsen er social – jf. pkt. (2) ovf. –, men drømmen asocial, så er dog ligheden mellem disse to mentale mekanismer overvældende; og det er p.g.a. denne lighed, at Freud, forfatteren til *Drømmetydning*, føler sig kompetent til at analysere vittigheder (240). Freuds ven Wilh. Fließ havde bemærket, at der var vittigheder i drømmene i *Drømmetydning*.

For sammenhængens skyld vil man gerne henføre delene i Freuds lære til kilderne, dvs. ikke kun til hans nærmeste inspiration, filosofen Theodor Lipps, ikke kun 100 år længere tilbage til så megen komik-tæknings store inspiration, Jean Paul, men til det græske udspring. Og det kan man da virkelig også for samtlige de fire teori-dele, hvorom jeg har hævdedet, at de er blevet fælleseuropæisk gods: ord- og sagvits, forkortelsen (jf. ovf. om de økonomiserende teknikker), kontrasten og pludseligheden (jf. ovf. pkt. (3)); hertil kommer den overensstemmelse mellem Aristoteles og Freud ang. vittighed og æstetisk kultur, som jeg har antydnet.

Alt dette, og mere til, kan man sige om Freuds forudsætninger, og så er det afgørende alligevel ikke sagt, nemlig at han kommer til vittigheden fra drømmen. Det er derfor, han, hvad angår denne del af hans forehavende, når sit mål: at kombinere de delvise indsigter til "et organisk hele". – Da Freud finder det påkrævet at rekapitulere *Drømmetydning*, rummer *Vittigheden* (kap. VI) den mest autoritative indføring i Freuds hovedværk.

Overfladen i en drøm (det manifeste indhold) er ofte bizart, det dybe i den (de latente drømmetanker) er fuldkommen logisk. Ligeså med vittigheden, der altid, hvis den er god (55), fra sin bizarre skikkelse kan "føres tilbage til" en oprindelig, logisk mening: vittigheds-tanker.

Denne bizarre, absurde overflade er et produkt af henholdsvis "drømmearbejdet" og "vitsarbejdet",

hvis teknikker – fortætning og forskydning – til bearbejdelse af drømme- og vitsstanker (226) er ens, men i drømmen er drevet længere ud, da den, asocial som den er, ikke behøver at tage kommunikationshensyn, ja ofte er uforståelig for den drømmende selv (223, 230-1). De to "arbejder" foregår efter den såkaldte primærprocestæknings love, ifølge hvilke genstande eller personer kan blive identiske med og derfor fremtræde i skikkelse af genstande eller personer, der i virkeligheden enten bare ligner dem, mere eller mindre, eller er deres fuldkomne modsætning. Altså: fremstilling-ved-det-lignende eller fremstilling-ved-det-modsatte. Det sidste kender vi fra vores fortællelser ("Jeg erklærer herved mødet for hævet åbnet."). Det er i "det ubevidstes rige", primærprocestæknings love gælder. Disse love påbyder at springe over, hvor gærdet er lavest.



IV Komediefortolkning på Freudsk grundlag

Vittighed. Drøm. Metafor

Fiktionsironi. Leg-realitet

For-lyst. Lystens kilder kan aldrig skelnes klart

De tre søjler i en rigtig komediepoetik: komiketeori, litteraturhistorie og skuespilkunst

Idet jeg begynder med det ikke alt for kontroversielle, går jeg langsomt over til det spørgsmål, som har optaget ikke så få forskere længe, nemlig: Hvad er det – om noget – Freuds bog om vittigheden kan lære os om komedien?

Mareridt og vittigheder hører vi i en skummel scene mellem slaven Sosia og guden Merkur fra Plautus' *Amphitruo*, som er blevet gendigtet igen og igen i den europæiske komedietradition og er blevet en arketype i denne; og det sproglige medium for disse vitser og drømme om gru er metaforer. Hvad der forbinder disse tre, vittighed, drøm og metafor, har vi erfaret ovf. i II. Om samtlige disse tre, inklusive altså "fantasiaktiviteten", lærer Freud, at de er i-sig-selv-lystproducerende, fordi de gør oprør mod "logik og realitet", mod "kritikkens tvang", og derved sparer psykiske omkostninger (175). Hvis de foruden lyst også skal producere latter, må særlige betingelser være opfyldt; men lige nu er det ikke dem, vi ser på.

Altså: såvel den drømmende som den vittige som digteren hengiver sig til en infantilisme som er en revolte. Men disse tre oprør forudsætter, som al infantilisme (227), det ubevidstes medvirken; de omkostninger, de sparer, er omkostninger til hæmninger, inklusive fortrængninger. Ser vi ikke dette før, så ser vi det i sindssygen, hvor infantilismen går over alle bredder, fx i en uendelig "lyst ved nonsens" (175). Hvad er en komediedigter? Vittig og metaformager i et. Og som digteren, kreativt, forbinder disse to oprør, forbinder hans leende tilskuer dem, re-kreativt.

Hvis det jeg her har anført som første punkt i afsnit IV, er dækkende fortolkning af Freud, så har vi for længst forladt det ukontroversielle; for så har jeg bevist, at komedien er større end Freuds det komiske, og vel at mærke bevist det med Freud selv. Men dette er i modstrid med al nøjagtig moderne komediefortolkning. Dvs. hvis min bevisførelse formår at følge

en linje, har moderne komediefortolkning ændret retning, når linjen er ført til ende. Men hvis jeg ikke formår at følge en linje, har forskningen ikke ændret retning.

Mit andet punkt på denne linje lyder: Der er vittigheder i komedier, ja i enhver komedie. Argumentet rækker i grunden til at bevise, at selv om Freuds det komiske ingen bidrag har fra det ubevidste, så har dog enhver komedie det. Da jeg imidlertid ønsker at få den nøjagtige Freud-brugende komedietolkning i tale, må jeg hellere dokumentere og nævne, at man i den ovf. omtalte scene i Plautus kan se vittigheder som opfylder alle Freuds kriterier, og om lidt skal vi høre to fra Holberg (afsnit VI). Ikke nok med at enhver komedie har vittigheder, i enhver komedie er de inderligt integreret, derved at de siges af funktionsbærende karakterer og oplyses / oplyses af handlingens gang. Ja, takket være vittighederne – specielt de kyniske, dvs. de anti-matrimoniale, de anti-ægteskabelige, men ikke kun dem – er der indbygget intet mindre end en værdispaltning, en dybt ironisk kløvning i de klassiske komedier, som jo kulminerer i lykke i form af en sejr for det patriarkalske ægteskab, det ægteskab som vittighederne gennem alle de forudgående optrin har gjort alt for at afsløre som undertrykkende, dvs. u-lykkeskabende. Det mest træffende, der kan siges om den klassiske europæiske komedie, er, at den er ironisk af væsen. Dette ironiske væsen skabes for en stors del vedkommende af en spænding mellem disse anti-ægteskabelige vittigheder – som ofte er trukket på snor til hele vittige optrin – og finalens happy ending, ægteskabet, som altså er: på forhånd undergravet. Denne spænding forbliver ukommenteret i dramaet, for ironi er altid elskelig, aldrig påpegende.

Så meget om institutionskritik, kynisme og ironi i komedierne med deres højspændingsfremkaldende vittigheder.

Hvordan mon den moderne komedieforskning havde set ud, hvis Freud havde hentet sine vittigheder, ikke fra alle mulige kilder, men fra én: komedien? Straks ville dette imidlertid have afnødt ham kommentarer, ikke om Herr N.'s status i 1880'ernes Wien, men om Andreas Blegnæbs i *Helligtrekongers-*

aften; men det vidste Freud godt og samlede så sine eksempler fra alle mulige kilder i stedet.

Til Freuds *Vittigheden* er der tre måder at forholde sig på: (a) afvisende, (b) nøjagtigt-skolastisk, (c) videretænkende.

For (a) vil jeg citere to repræsentanter. Efter megen vilkårlig vidtløftighed, siger den ene, får Freud dog "ikke sagt ret meget, vi ikke vidste i forvejen." Den anden kritiker af *Der Witz* forholder sig dog i det mindste til Freuds hovedsag, nemlig den psykologiske tese om omkostningsdifferencen, som ifølge denne kritiker – Rommel hed han – er fremlagt med en "underligt pervers glæde ved spidsfindighed" og af kritikeren findes gendrevet af det enorme misforhold mellem den lille årsag, fx fortætningens leg med et par bogstaver, og den hele personligheden rystende virkning.

Repræsentanter for (b), de nøjagtige, er to af de største komedieforskere i vor tid, Karlheinz Stierle og Rainer Warning. Blandt (c), de videretænkende, er der grund til at skelne videre mellem de vildtblomstrende, fx Charles Mauron i hans indflydelsesrige bog *Psykokritik af den komiske genre*, og de ædru, fx Wolf-Dieter Stempel, hvis ironistudie på eksakt Freudsk grundlag er beundringsværdig; den hedder "Ironi som sproghandling". Det er de ædru videre-tænkende, man skal tage som vejledere.

Nogle af de største derimod – og hermed mener jeg forskere, som overskuer store dele af komedien – er af Freuds bogs sære problemstillinger og frustrerende afkald blevet kapslet ind i en skolastik, der, som al skolastik, har dét ved sig, at den overser selvfølgeligheder, bl.a. den ovenfor fremdragne om vittighederne i komedierne. Og så hører vi Warning belære Mauron (og alle andre) sådan: "Freuds udtrykkelige lokalisering af fornemmelsen af det komiske i det før-bevidste og ikke fx i det ubevidste [...] kunne have sparet komedieteorien for adskillige vildveje, som den netop hos Freuds efterfølgere er kommet ind på [Nu om Mauron's bog]. Den slags kortslutninger kan man ikke sige Freud på." Nej, det kan man af gode grunde ikke, for Freud er nemlig "udtrykkelig" på et andet punkt, som Warning dog har overhørt: han koncentrerer sig om *forskellene* mellem det komiske og vitsen (se ovf. III). Og for

det andet: om komedien taler han slet ikke; så at bruge Freuds det komiske mod "komedieteorien" er i dobbelt forstand forkert.

Sær og frustrerende kaldte jeg *Vittigheden* før, for sådan må litteraten opleve den; bevidst analyserer Freud kun livsverdenen – vel at mærke også når hans eksempler er hentet fra kunsten –, hans bog vil være psykologisk, ikke æstetisk. Goldheden er da, at litteraten lader sig intimidere af psykologen og bruger ham til at intimidere andre med. Dvs. de sidste årtiers mest bemærkelsesværdige komediefortolkning fortæller om en tværvidenskabelig kommunikation, som mislykkedes.

Vi er nået til det tredje punkt på den vej, som vi følger. Dette punkt skal sammenfatte de to foregående om komedien og det ubevidste og føre os videre ved hjælp af bemærkninger om komedie og forståelse; dette sidste har da front mod dem, der på komedien vil overføre, hvad Freud siger om det før-bevidste/automatiske – "aflastningen af tænkearbejdet" – som forudsætning for det komiske.

Mange kender fra skolen Aristofanes' metode, at tale om krig og fred i billeder; metoden kan følges nede fra metaforen: en skål fred, og op til allegorien: Krigen er en kok, der knuser stater i sin mórter. Og der er ingen væsens-forskel mellem denne metode og al anden komedies. For enhver komediedigter er metafor- og vitsemager i ét; enhver komedie er forskydninger der vækker latter.

Leg, spøg, vittighed og metafor skyder genvej ad lystvækkende associationsbaner fra det logiske, der "ligger til grund"; men, siger Freud, den gode vittighed – og altså den gode komiske forskydning, den træffende karikatur – kan altid "føres tilbage til" det logiske udspring. Sådan som der tænkes i de to kursiverede udtryk, dvs. reduktivt, er det psykologens pligt at tænke – og æstetikerens pligt ikke at nøjes med at tænke; og så viser psykologen endda vejen og siger udtrykkelig om vittigheden, at den "følger noget til" (179). Transparens, denne storslåede hegeliske kategori, kalder ikke på gennemskuelse af fantasiproduktet med deraf følgende forglemmelse af dets lystproducerende sanselighed, men derimod på en lystbefordret indsigt gennem dette produkt i noget, som hverken er det tilgrundliggende eller

den bizarre facade, men noget "overgribende" tredje – som Brecht sagde. For dialektikeren Brecht var dette nye lig med *forståelse* på et højere plan.

Altså står vi nu ved problemet om det komiskes erkendelsesproduktion eller – som man ofte siger – latterens kognitive funktion. At latteren har en sådan funktion, har enhver dansker lært i skolen: Molière havde udtrykt ideen om latteren som instrumental for erkendelsen, den moralske erkendelse, og på Danmarks første komediehus stod der skrevet:

Naar du i vores Skuespill, som i et Speil, betragter Verdens Vandel, den onde og den gode, beleer Menneskets Skrøbelighed, Daarlighed og Udyd, da lær derved at kende din egen, at rette den, forandre og forbedre dig.

Altså: *ved* latter virker spejlet til selverkendelse. Holberg erklærer: "Mine Comoedier indeholde Skiemt, eller de Sandheder som søges med Latter" (*Forberedelse til Moralske Tanker*).

Le-erkende har vi lært. Den herskende mening i vore dage er, at denne lære er en vranglære, fremsat af digterne, fordi de behøvede respektabilitet.

Krigen er en kok (Aristofanes), kritikeren er en nøddeknækker (Heiberg), Poul Nykup Rasmussen er en statsmedister (en navnløs digter). Meget kan man kalde disse identifikationer-af-det-blot-lignende, men vi vil betragte dem som en ting, som de i hvert fald er, nemlig karikaturer (se dem tegnet!). Fra karikatur afstår ingen komedier nemlig. Man bedes nu rette øjet mod hvilken af de tre karikaturer man vil, og øret mod Aristoteles: Selv om det fremstillede i sig selv ikke er lystvækkende, men måske ligefrem ulystvækkende – som fx "de lavestående dyr og lig" –, skaber enhver nøjagtig fremstilling lyst. Thi det er ikke genstanden, der forlyster os, men vi anstiller en kombination mellem det fremstillende og det fremstillede og siger: *tuto ekeino*, dvs. "Dette her er jo dét!" Altså: "Lige i øjet!" Aristoteles taler generelt kunstfilosofisk, men i *Retorikken* appliceres samme doktrin på specielt metaforer og vittigheder/*asteia*, og bemærk i *Poetik*-citater lige før fokuseringen på de grimme objekter (det komiske er jo for Aristoteles pr. definition "noget

grimt"). Som generel kunstfilosofi har doktrinen voldt forståelsesvanskeligheder, men appliceret på kunstens metaforer og kunstens komiske er den oplysende.

Lysten, og dermed latteren, vækkes af fremstillingen, den kunstneriske fremstilling (her som så ofte den bedste oversættelse af *mimesis*), dvs. ikke af medisteren, ikke af ministeren, men af relationen mellem de to – lyst i digteren når han, kreativt, finder forbindelsen, lyst i tilskueren når han, re-kreativt, går forbindelsen efter (bastant udtrykt, den modsatte vej af digterens: fra medister til minister) og udbryder: Godt set! Forudsætningen for, at *mimesis* kan skabe erkendelse og dermed lyst, er, at den har nøjagtighed, *akribeia*, siger Aristoteles. Denne tilskuerens lystproducerende gåen *mimesis* efter kalder Aristoteles en *syllogismós*, hvad der betyder en intellektuel kombinationsakt – af ting han naturligvis ikke har kombineret før (det komiske er pr. definition "mod forventning"). Glæden ved det komiske er erkendelsesglæde: "at erkende og at overraskes skaber lyst." Dette ville være Aristoteles' svar til Fr. Schlegels problem om "det ufuldkomnes æstetik": hvordan en komedie kan skabe smukt af grimt, rent af ufuldkomment.

Nu har Aristoteles ført os til et punkt, hvor vi er rede til at høre noget af det mest lysende, der er skrevet om komik og erkendelse, nemlig kapitlerne om "The Creative Mind" i Arthur Koestlers sidste værk *Janus*. Koestler skriver: Når karikaturisten tegner en næse som en radise, når digteren sammenligner Sulamiths hals med et tårn af elfenben, og når William Harvey ser, at fiskehertet foran ham er en mekanisk pumpe, så gør de alle tre det samme: ser en ikke før set analogi, foretager en bi-sociation. Således er det komiske "en bekvem bagindgang" til det allerhelligste i den kreative originalitet, både den kunstneriske og den videnskabelige. På alle tre planer lægger man to og to sammen og får fem. Om de to første planer: vittighed og fantasiaktivitet, har Freud sagt, at han er enig, og i en af sine metodiske passager kommer han til at afsløre, at han også er enig hvad angår den videnskabelige opdagelse: Vi har her, skriver han (227), to forskellige synspunkter på det samme fænomen, men hinanden modsi-

gende er de ikke; "når vi så har kombineret dem, vil vi formentlig have gjort et fremskridt i viden." Dette fremskridt = det overgribende tredje. Forstå – ikke forstå – forstå, sagde Brecht.

Fra Aristoteles gik vi til Koestler og Freud; fra dem går vi nu til ham: Åndfuldheden/vittigheden er i regelen en metafor, siger Aristoteles, og i *Retorikken* behandler han de to produkter under ét: åndfuldheden "udgår fra den analogiske metafor og udtrykker sig gennem anskueliggørelse." Og lidt senere skriver han: "Man må hente metaforerne fra beslægtede ting, der dog ikke er indlysende – hvad der også gælder i videnskaben (*philosophia*), hvor det vidner om talent at kunne *se (theorein)* lighedspunktet selv mellem ting med stor indbyrdes afstand." Altså: det komiske, det digteriske og det videnskabelige. Koestlers tre felter var allerede Aristoteleses.

På tre planer befinder de tre former for bi-sociation sig imidlertid, ikke fordi ubevidsthed eller lyst kan undværes i nogen af de tre former, men fordi kravene i "den eftergående syllogisme" hos komedietilskueren, hos poesilæseren og hos den videnskabelige bedømmer må være af forskellig art.

Skulle man i det mindste tro. Men ikke desto mindre oplever man en ledende komediefortolker argumentere mod tanken om komediens kognitive funktion med, at komedien jo er henvist til at være... komisk, dvs. uden reference. Argumentet har front mod Brechts "didaktiske komedie".

Stående oppe på videnskaben og det diskursive sprog er det en smal sag at vise, at op til den kan komedien ikke leve – og det vil den ikke. Videnskaben kræver logik, komedien vil betjene sig af skin-logik eller af nonsens (ovf. II); det diskursive sprog kan defineres som udtørrende ordenes medbetydninger mest muligt, det komiske sprog som opdyrkende dem mest muligt: videnskabens ideal er rest-løst at omsætte konkret til abstrakt, komedien derimod ser på billedet hellere end begrebet. Op til videnskaben kan komedien altså ikke leve. Men går man, som Koestler, den modsatte vej, ser man, at komedien som "bagindgang" kan lede ind til videnskaben. I vort perspektiv bliver da Koestlers kapitler en mæglings i den strid mellem komedie og videnskab, der

begyndte i Athen – en strid som også citatet af Aristoteles kan anskues som mæglende i.

Man tage nu Krigen – Kokken, eller Kritikerens – Nøddeknekkeren, eller Ministerens – Medisterens og høre dernæst Warning: "En grundambivalens ved komiske modverdener synes at ligge deri, at de som modverdener bereder fornøjelse, men at fornøjelse kun indfinder sig, hvor al kritik forbliver indbundet i en fundamental indforståethed med det givne." Dette er Warnings facit.

Aristoteles mente ikke, at erkendende udbrud af det givne dræber fornøjelsen, men tværtimod at de skaber den.

Fjerde station på vor vej gemmer et problem som er beslægtet med det just behandlede om le-erkende eller nyde-forstå, idet det vedrører leg-realitet. Uden tvivl er det en grundtendens i komedien, modsat tragedien, at *spillet viser sig*, at der ironiseres over fiktionen: sammenfaldene kommenteres som rent ud utrolige ("Gud, der kommer hun jo!"), komedien blotter sig som det maskineri, den er, skuespilleren afslører sig som skuespiller, som komediant, og publikum ignoreres aldeles ikke, men tiltales, roses, skoses, hånes, drilles etc. Men med hvilken virkning viser spillet sig? Med den virkning at afvæbne fiktionen som "kun komedie", lyder den udbredte mening. Da vi i denne mening finder en absolut modstilling af leg og realitet, må vi afvise den, og mod den hævder vi, at fiktionsironien afvæbner, ikke fiktionen, men tilskueren *til* fiktionen. Det hævder vi med støtte i Freuds lære om for-lysten.

Illusionsbruddene eller fiktionsironien er leg, det lærte romantikerne os. Freud lærer os, at en sådan leg skaber lyst ved at revolttere mod "logik og realitet" (175), og, føjer jeg til, ved at skyde genvej fra scene til sal, ved at gå uden om det objektive tredjepersonsteaterperspektiv og springe over til anden person: jer, uden om roller og funktioner, uden om teatrets tvang – uden om fiktion og illusion. Legen skaber lyst ved besparelse af energi, der var "holdt i beredskab" til besætning af lange psykebaner, og viler. Dette er for-lysten, og *efter Princippet om Forvirring m.h.t. Lystens Kilder*, som vi lærte at kende ovenfor i afsnit II, *vinder for-lysten tilskueren med over den uklare grænse til komedien selv, til fiktionen ironiseret* –

ligesom tilhøreren blev vundet med over i vittighedens tendens, blev "sat i humør" til at "samarbejde" (196-7).

Spillet viser sig og spotter al *sandsynlighed*, hvilket aristoteliske begreb netop udtømmes med det Freudske par *logik og realitet*, mod hvilke legen revolterer. I parentes bemærket: det er faktisk for meget af det gode (nl. skelnen), at dansk – modsat mange andre sprog – ikke lader ét ord, fx spil, betegne både spil og leg.

Men med denne teknik giver komedien tilskueren lyst til at lade hånt om den ydre sandsynlighed og gør ham åben for den indre sandsynlighed (komedieteorien har ofte brug for dette Lessingske begrebspar, og -tolkningen ligeså). At lade hånt om den ydre sandsynlighed er en humoristisk handling, da den, der lades hånt om, er min introjicerede (dvs. i psyken indoptagne) strenge far; fader-instansen pacificeres, ja mere end det (se ndf. afsnit VI). Det er da også en humor-tænk (Joachim Ritter), der giver Warning alt det i hænde, der skulle kalde på et opgør med den absolutte modstilling af leg og realitet. Komedianteens falden ud af stykket korresponderer med tilskuerens falden ind i det; tilskueren bliver både subjekt og objekt for latter – objekt, fordi han har sluppet grebet i den ydre sandsynlighed, i logik og jordforbindelse; ingen falder mere ud af dramaet end den mest outrerede, dvs. voldsomst og mest kikset-ukoordineret spillende, m.a.o. den komiske helt, *med ingen kan tilskueren altså identificere sig mere* (jeg skriver "kan", thi særlige betingelser skal være opfyldt; vi taler om en uhyre krævende kunstform: *grand comedy*).

Alt dette, undtagen de sidste otte ord, mener Warning, efter Ritter og ligesindede. Men jeg hævder og vil i det følgende, ved at se nærmere på spillers art, underbygge, at Warnings præmisser leder til denne kursiverede konklusion og ikke til den påstand om, at det komediantiske spil er uden reference, idet "fremstillingen dominerer det fremstillede", hvorom han selv knytter sine sidste sider sammen. Men det er bl.a. fordi Warning sådan bevæger sig på grænsen, det er mere formålstjenligt at diskutere med ham end med Stierle.

Her er det på sin plads at indskyde et afsnit om stil og metode i denne artikel.

Vischer, Lipps, Ritter, Stempel, Stierle, Warning, ja, og Potts og Frye og ... Jeg kunne i stedet for al denne name-dropping have valgt at anonymisere mine lærde diskussionspartnere og derved have gjort fremstillingen mere behagelig. Men er der til gengæld ikke noget betryggende i, at man kan kigge mig i kortene, når jeg nu præsenterer en komediepoetik, som påberåber sig selvstændighed?

Hvad er det, vi tilskuere "falder ind til"? Det er den komiske helt, som pr. definition er stedt i en uhjælpelig kamp med sine omgivelser. Den gode vittighed peger altid på et problem, sagde Freud, det gør den gode komedie også, hævder jeg (og andre); herinde er det, at digterens fremstilling af den indre sandsynlighed kommer på prøve. For den komiske helt, den af illusioner omtågede, fantasten, bliver de ydre usandsynligheder *sammenfald*, med andre ord: to logisk uforbundne begivenhedskæder, som ret beset kun er forbundet ved en tilfældighed, forvandles for ham til én begivenhed af betydning. "Sammenfald er *skæbnens* brander", siger Koestler (ved fortætning, mener han).

Så sandt som allerede spillet modvirkede vor alvorfulde betragtning af komediebegivenhederne som pjat, idet det satte vor fædrene logik på pension, er spillet og alt dets væsen eminent egnet til at få os til at falde ind til helten. Ja, så egnet, at var det ikke opfundet, måtte man ønske, at en ville gøre det.

Jeg vover den påstand, at al komedie prøver vores evne til at føle lyst ved at sætte sekundærprocesserne, den logiske og realistiske tænkning, ud af kraft, at al komedie vil modellere psyken så den rigtig kan lære at føle lyst ved det, der ikke er rigtigt, både i betydningen sandsynligt og i betydningen moralsk. Psykoanalytikeren lærer os, at til denne lyst tør den selvkredsende, der ikke kan "get his mind off his own mind" (Christopher Lasch), ikke hengive sig, da han ikke er sikker på, at han kan genvinde kontrollen over sit ubevidste. Intet sted afsløres dette klarere end i hans manglende evne til erotiske fantasier der virker – "det førende forsøgsområde m.h.p. en persons evne til at befri sekun-

dærprocesserne for energi-besætning" (siger narcissismeanalytikeren Heinz Kohut); om den erotiske fantasi forstået som for-lyst se ovf. II. Jeg har begrundet, hvorfor det at hengive sig til lyst ved primærprocesserne er en humorfuld handling. Andetsteds har jeg udviklet, at den komiske typisk har et uerkendt blødt punkt og en ubearbejdet grimhed af en slags, at han er forstyrret i sin kontakt med sig selv, med andre mennesker og med virkeligheden, og at det tit er oplysende at betragte ham som narcissist og megaloman; og om den komiske gælder det da også typisk, at han er uden humor. Dette er vigtigt: Den komiske er humorforladt, og den komiske, manden i komediens brændpunkt, kan aldrig spille komedie, kan aldrig komme på omgangshøjde med de smidige intriganter omkring ham, disse drillepinde, hans plageånder.

Vrede, hidsighed, raseriudbrud kendetegner talrige komiske personer. Havde de haft humor, ville den have kunnet redde dem fra mange af vredesudbruddene; thi vreden er den ubehagsfølelse, som humoren hyppigst formår at bortvejre (se Freud ndf. i afsnit VI).

Er det nu sandt, at vor tid – vores medrivende, sarte epoke – er mere patologisk narcissistisk end tidligere tider, så er det også sandt, at over for komedien er denne tid stedt i et dilemma: *aldrig har komediens menneskeskildring af den narcissistiske helt været mere aktuel, men aldrig har det været vanskeligere for gennemsnitstilskueren gennem opgåen i spillet at falde ind til ham.* Narcissisten kan ikke se, hvad komiske fremstillinger vedkommer ham. Og skulle nogen så omvendt forsøge sig med alvorlige henstillinger, så finder han sig ikke i det. Note: Jeg omtaler konsekvent Den Selvspejlende Fantast som et hankønsvæsen, hvad der holder stik for fortidens komedier; man kan overveje at betragte Kate i Shakespeares *Trold Kan Tæmmes* som en af de meget få undtagelser fra denne regel inden for den komiske psykologi. Men regelen må brydes, hvis det komiske drama – på teater, film og TV – skal afspejle den psykosociale virkelighed, sådan som den her og nu er blevet, og det skal det komiske drama pr. definition. Og regelen er ved at blive brudt, se fx Astrid Saalbachs 1+7 kvinder i *Dansetimen*.

Ikke kun ved det til nu sagte lader det sig godt-gøre, at spillet er velegnet til at "forvirre" eller "bestikke" os over den "uklare grænse" til fiktionen – ligesom vittigheden havde noget fælles, nemlig økonomisering, både ude og inde. Nej, hertil kommer noget, som studiet af de komiske skuespilleres pamfletter kan lære os, nemlig at allerede ude i spillet komediantiske "farcetricks" er problemerne på færde. For eksempel er fortryde- og droppeteknikkerne – disse stensikre rutiner, hvor skuespilleren vækker latter ved distraktion og andre let forskudte reaktioner – det adækvate medium for de kommunikationsproblemer og kontaktforstyrrelser, som er komediens inderste emne. Man kan sige, at der er *homologi* mellem rollespilleren ude og narcissisten inde. Jeronimus (hovedpersonen i Holbergs *Mascarade*) er sådan som komedianterne spiller, nemlig distræt, kontaktforstyrret, ukoordineret. De årtusindgamle farcegreb, hvis eneste formål synes at være at behage publikum, disse fjællebodsløjer som var i omløb længe før den første komedie blev skrevet, de er homologe, ens-dannede, med den komiske og hans forstyrrede personlighed, hvis dagsaktualitet vi talte om ovenfor. *Komediantens skjin bliver transparent til den komiskes væren.* Det kunne vi lære af komedianterne selv, skønt de begrænser sig til at tale om teknikker.

Jeg mener nu at have sandsynliggjort, at spillet har reference, at grænsen mellem den komediantiske frihed og den "komediske" nødvendighed ikke bare opleves som, men er uklar.

Men hvordan kom det nu til den absolutte modstilling af leg/spil og realitet, som jeg hævder ligger bag den reduktion af komedien, jeg gør op med her? Formentlig skal vi igen til en nittendeårhundredes videnskabelighed for at finde forklaringen. Det kan jeg kortest dokumentere ved at henvise til, at for Realismen var legende illusionsbrud og realitet selvfølgelig modstandere, hvorfor den største realistisk-naturalistiske komedie, nemlig Gerhart Hauptmanns *Bæverpelsen* fra 1893, er ganske rensat for fiktionsironi. Realisme i det 19. årh.'s forstand kan netop defineres som fravær af fiktionssignaler i alle genrer; men ingen genre blev forvandlet længere ind i sin marv ved dette fravær end komedien.

For længst har komediedigterne genoptaget den praksis at ironisere deres egen fiktion og genindført diverse andre fremmedgørelseeffekter, for længst har Roland Barthes hævdet, at Realismen var udtryk for borgerligt selvbedrag; men jeg har her søgt at vise, at den mest avancerede komedieteori – som kender begge disse for længst'er o.m.a. – dog kommer til at tænke i Realismens baner, som er komediefremmede.

Femte punkt ligger tæt på fjerde. Med legen er komedien naturligvis nede i det ubevidste – som Freud lærte os –, dvs. ude over Freuds det komiske. Men nu er vi parate til at se endnu en forskel mellem Freuds det komiske og det komiske drama: Det komiske behøver kun 2 personer, skrev Freud: den komiske og den der finder ham komisk; men det komiske drama behøver helt fundamentalt en tredje person, tilskueren, ja glemmer ham aldrig, det er efter sit væsen "åbent ud over rampen" mod ham. Det er til ære for ham, at spillet viser sig.

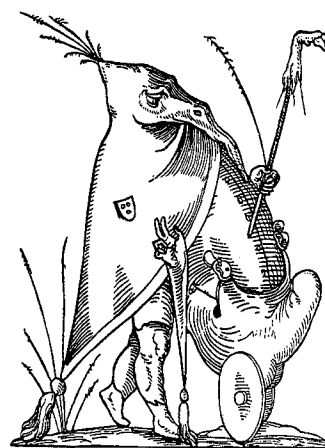
Det vil sige, at det komiske dramas sociale adfærd er som vittighedens: "en uimodståelig drift" til at fortælle til en tredje hører med til "vits-arbejdet", ligesom den hører essentielt med til det komiske drama, hører med i selve undfangelsen af det. Det er interessant, at den garvede komediestjerne Athene Seyler som en af sine allerførste bemærkninger om komedien siger, at den i grunden svarer til at fortælle en god vittighed ved middagsbordet. – Det her sagte bliver en selvfølgelighed, hvis man tager teaterperspektivet med; men åbenbart kun da.

Såvel fjerde som femte punkt var videretænkning af Freuds lære om for-lysten; det samme er sjette punkt.

Det er en udbredt fortolkning af den aristofaniske satire-med-navns-nævne (fx mod enkeltpersonen Sokrates), at den kun er et medium for den almene satire (Sokrates = typen Den Intellektuelle). Fortolkningen har givetvis sin berettigelse; men tilbage står dog det faktum, at Aristofanes jo altså bruger dette medium, disse "varme" navne der flyger rundt i løjerne; og på dette punkt følger den mere revyprægede komedie ham til denne dag – uden at alle efterfølgerne har noget alment i dybden. Mod almenførelsen har man da lyst til at komme med den

advarsel, at denne ikke må have så travlt med at gøre satiren gennemskuelig, at den totalt glemmer den bizarre overflade og det sære, uigentagelige enkelttilfælde – en advarsel af samme art som den ovenfor i forbindelse med "reduktionen" af metaforerne.

De varme navne i revyerne må kunne give lyst i sig selv. Og det er just, hvad Freud kan lære os: Blandt de for-lystskabende tekniske ressourcer, vittigheden råder over, nævner han det, som på engelsk hedder *topicality*, dvs. aktualitet, *her-og-nu*; og han fortier ikke, at dette træk bevirker, at mange vittigheder efter få år kræver lange kommentarer (171 ff.) – ligesom Aristofanes' komedier og Liva Weels gamle revy-viser: Hvem var den Kaptajn Jespersen, som Liva kvadrer om? Men skabe lyst kan topikaliteten, fordi den "sparer os for en lang tankebane"; man aner heraf, skriver Freud, at en association til, hvad der er friskt, aktuelt og uberørt af forglemmelse, belønnes med et særligt lystudbytte, og han jævnfører med vore drømmes præference for *her & nu*. Jeg kunne have lyst til at minde om det vældige plus af lydhørhed, en præst skaber sig ved blot kort at give tilkende, at det er os han henvender budskabet til, *her* i vores sogn, og at solen skinner så velsignet *nu* til morgen: For-lyst vælder op, for man havde lagt psykisk energi ud til de lange teologiske baner. For den aristofaniske – hvad der her vil sige: den eksplicit aktuelle, den bestandig alluderende – komedies fortolkning bliver facit dette: legens revolter mod kritikken leder ikke bort fra, men tværtimod ind til kritikken, den principielle kritik. Ubevidst hjælper bevidst.



V Freuds 3 kategorier (se afsnit III) findes ikke i virkeligheden

En komedie kan appellere til hele personligheden

Dette var seks punkter, ikke alle lige store, men forhåbentlig alle med relevans for mit formål – som jeg kan konkretisere ved at sige, at alt hvad jeg har anført, har forholdt sig til Freuds skema (2)-(4) ovenfor i afsnit III. To forhold er afgørende, nemlig om jeg dér med (1)-(4) har gengivet Freuds kap. VII udtømmende og altså ikke skjult nogen virkelig vanskelighed for mit forehavende; desuden er det vigtigt, om pragmasemiotikeren Rainer Warning virkelig er en fuldgyldig repræsentant for den mest avancerede komedieforskning og jeg altså ved at polemisere med ham har gjort mig forehavendet så vanskeligt som muligt. En anden gang kunne man undersøge, hvordan Warnings doktrin om al denne henvendelse, der ingen henvisning har, forholder sig til Per Højholts show-poetik.

Min pointe er, at en komedie kan appellere til hele personligheden:

Om komediens erkendelsesproduktion har vi talt. Om dens mulighed for at hæve fortrængninger har vi talt meget, idet vi viste, at det var i Freuds lære om vittigheden, ikke i hans skitse om det komiske, der var gaver at hente for komediefortolkeren. – Men passer denne lære om vittighedens eksplosive kraft? Vi har jo endnu ikke svaret på Rommels sundt fornuftige indvending om det enorme misforhold mellem den om jeg så må sige pedantiske årsag og den eksplosive virkning. Svaret er: Den sunde fornuft overser her én ting – den afgørende –, nemlig at vittighedens småtteri er et resultat af og resulterer i en "relation til det ubevidste", til dettes pres af glemt sadisme og gemt liderlighed. Det påpegede misforhold i vittigheden er som i geværet mellem det udløsende klik og den udløste salve. Det kaldes trigger-releaser-effekt.

Om komediens evne til at rense os for smertelige følelser har vi hørt mindre, men om lidt kommer vi til vort slutpunkt: humor.

Men hvorfra stammer, må vi forinden spørge, Freuds (altså bevidst begrænsede) begreb om det komiske? Hvor har han den tanke fra, at det komiskes omkostningsbesparelser hentes hjem ved en af-

stand mellem et forventet dyrt forestillings-indhold og det langt billigere, som det pludselig viser sig, man kan nøjes med? Til dette resultat er Freud, skønt den økonomisk-energetiske tolkning er hans egen, ført af det begreb, som Jean Paul navngav (jf. Freud 247) og satte i vældig cirkulation: *das komische Leihen*, nemlig *unserer kontrastierenden Einsicht*, den komiske udlåning af vor kontrasterende indsigt. Jean Pauls eksempel, som nu findes i de hundrede bøger, lyder: Sancho Panza hænger en hel nat krampagtig over en gabende afgrund; jeg ler, da jeg ved, at "afgrunden" er en lavvandet grøft. Men det vidste Sancho ikke, dvs. min latter beror på, at jeg "låner" den komiske min viden. *Das komische Leihen* låner – udvikler den unge, håbefulde hegelianer Georg Brandes – ikke kun vor indsigt til den anden, men består bredere i "at vi paadutte den Fejlende vor egen Frihed, vor egen Bedre-Viden, Bedre-Kunnen, Bedre-Villen[...]" – Vi opfatter den mislykkede handling inden for den perfekte handlings skema, kontrasterende. Jeg, et subjekt, forventer af "ham", at han er et... subjekt; jeg hævder "Selvhævdelsens Idee som ethvert Menneskes Mulighed", som Kierkegaard sagde om ironien (sig *ethvert* med eftertryk); jeg tillægger "ham" ansvar, også for handlinger som nøgternt set er begivenheder: situationskomik bliver her karakterkomik. Denne fantastiske, fantasifulde, leende *insinuation* udgår af den komiske vision i renkultur.

Vi kan få mere sammenhæng frem, hvis vi forstår:

(1) At *Leihen*-teorien omplacerer det komiske fra det latterlige objekt til det leende subjekt, dvs. gør det komiske til et resultat af sammenlignende, sig indlevende, fortolkning. Når jeg, efter Stierle, altid plæderer for at finde det komiske i en spænding mellem fremmedbestemmelse og selvbestemmelse, så hører altså hertil det komplement af teori om det påduttende subjekt, at dette underskyder den latterlige større selvbestemmelse, end han har; han låner, som Brandes sagde, den fejlende sin egen frihed.

(2) Dette udvikles af Stierle; men jeg nægter, at det er Jean Paul, der som den første har set problemet om subjektets opfattelse af den komiske "i hele dets dybde". Den første var Platon; og det er måske umagen værd at skitsere, hvor godt Jean Pauls teori

passer inde i Platons: Objektet er uvidende ifølge min viden, og dette skaber (i 2. omgang) lyst i mig; når Platon finder komisk lyst og latter "infantil" og "uretfærdig", er det netop fordi det komiske objekt pr. definition ikke har den viden, som man forlyster sig med at underskyde ham – i stedet for, filosofisk, faktisk at bibringe ham den.

Fra den første komikteori til en af de bedste moderne, Jean Paul + Stierle, er det forenende altså, at *det komiske findes i en kommunikation*. Al fremmedforståelse involverer formentlig selvfortolkning, men den distanceret leende breder sig selv over det fremmede i ekstrem grad. Han gør, som Freud siger (289), sig selv voksen og den anden infantil – hvad der ifølge Platon er infantilt af ham.

Børn har ingen sans for det(te) komiske (288, 320).

Det Freudske argument for forskellen mellem det komiske og vittigheden, der for mig vejer tungest, nemlig at det komiskes insinuerende fremmedforståelse er "en mekanisme som er totalt fremmed for vittigheden" (ovf. afsnit III), eller, anderledes udtrykt (300 n. 2), at vittigheden ikke opererer med "kvantitativ kontrast", det argument har vi måttet gemme til nu. Først nu kommer da mit syvende punkt.

Lad os se på en (tendentøs) vittighed, der med sikkerhed opfylder Freuds kriterier for denne; og én er jo nok, sådan som Freud formulerer argumentet, nemlig absolut ("totalt").

En masochist er en person, som elsker koldt bad om morgenen. Det er derfor, han tager det varme.

Betragteren ser masochisten i det varme bad. Det er der intet morsomt i, før betragteren (a) "kommer på" dette "forestillingsindhold" (for at tale med Freud): masochisten straffer sig selv ved at snyde sig selv for sin daglige straf; og dernæst (b) "låner" masochisten denne forestilling eller hensigt, og sluttelig (c) sammenligner masochistens (påduttede) forestilling, og dennes 180 grader omvendte logik, med sin egen naturligvis langt mindre omkostningskrævende forestilling. Så er differencen der, med lyst og latter. Den vittige tror selvfølgelig ikke et øjeblik på,

at den badende masochist virkelig har den hensigt. Dette er, skulle jeg mene, en vittighed med komisk pådutning.

Dette mit syvende punkt havde ikke til formål at kritisere anvendelsen af Freuds kategorier, men at anfægte to af disse kategorier selv. – Men én ting har jeg glemt under argumentationen, nemlig Freuds ord om, at samme udsagn mageligt kan være komisk og vittighed på én gang (ovf. III). Freud fældes altså ikke af mit pkt. 7, men jeg skulle nok mene, at hans bog oplyses af det. Vi kan sætte sagen på spidsen og sige: *Freuds tre kategorier: vittigheden, det komiske og humoren, findes ikke i virkeligheden*. I den komplekse mentale virkelighed indgår det komiske og vittigheden forbund (264, 273), humoren og vittigheden ligeledes (294, 298, jf. 156-7 om jødernes vitser om jøderne), og endelig det komiske og humoren (297 fodnoten om Don Quixote).

Nok findes der, som man ser af de passager som jeg har opledt, antydninger hos Freud selv af alle aliancerne; men man skal lede ret grundigt, for med eftertryk skriver Freud ikke det netop kursiverede, altså at de tre kategorier i virkelighedens verden forefindes i kombinationer på kryds og tværs. Freud forsømmer at sige, at han har slukket for hovedafbryderen, mens han skruer de tre lokale kredsløb fra hinanden. Og denne forsømmelse fik fatale følger for brugen af hans bog.

Men hvoraf kommer Freuds forsømmelse? Skyldes den, at han anså det for en selvfølge, at enhver læser af sig selv ville indse, at sagen hang sådan sammen? Næppe. Betænk nemlig, hvor omhyggelig en skribent Freud ellers er og hvor omsorgsfuld han er mod sin læser, også i sager der er langt lettere at gennemskue end denne. Skyldes forsømmelsen da, at han selv overså, at indsigterne i hans bog var kommet til veje ved et omfattende tankeeksperiment med dertil hørende abstraktion og suspension? Kun en Freud-ekspert kan afgøre denne sag med sikkerhed; men jeg vil gerne minde om et væsens-træk ved *Der Witz*, nemlig at det er en afhængig bog – og fra afhængig til ufri er der ikke langt.

Uden Theodor Lipps' dengang splinternye storværk *Komik und Humor. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung* (1898) ville Freud hverken have haft

mod til eller mulighed for at skrive *Der Witz*; det erklærer han selv fra første side. For virkelig at trænge til bunds i vort problem måtte man altså have en ekspert ikke blot i Freud, men også i Th. Lipps (1851-1914) med samt den komikteoretiske tradition tilbage til Hegel (mindst). Jeg håber, et sådant team kan finde sammen før eller siden, for *Der Witz* er det værd.

Men hvis jeg har ret i min tese om, at *Der Witz* er en ufærdig bog, som aldrig fik lov til at modnes, og i min hypotese om, at dette skyldes forfatterens ufri omgang med et begrebsapparat og en terminologi, som er hentet fra en videnskab, der ikke er forfatterens egen, så tegner der sig et i dobbelt forstand beklemmende billede:

Nutidens mest avancerede komikteoretikere og komediefortolkere omgås psykologen Freud på en ufri måde; se ovf. i afsnit IV.

Når nutidens litteraturvidenskab får for lidt ud af Freud, skyldes dette nogle objektive vanskeligheder i hans værk, som er affødt af, at psykologen Freud omgikkes sin tids litteraturteori og filosofi på en ufri måde.

Den tværvideenskabelige kommunikation er altså forulykket i hele to omgange: *til* Freud dengang og *fra* Freud nu. På den måde kommer nutidens Freudbrugende litteraturvidenskab til at betjene sig af begreber, der er taget til fange af en fange, og termer, der er lagt i lænker af en lænket.

Sådan lyder min hypotese om det grundlag, man efter min mening kan bygge en befriende komediepoetik på! Den lænkede er nemlig ingen ringere end Prometheus selv.

Hvis vi genkalder os billedet ovenfor med de tre lokale kredsløb, kan mit ærinde siges at være dette: at slå hovedafbryderen til igen og sætte strøm til hele systemet. For findes de tre kategorier ikke adskilt i den mentale virkelighed, findes de heller ikke adskilt i komedien, som er fremgået af digterens sind og skal fænge i tilskuerens. For slet ikke at tale om den mulighed, at kun én af kategorierne findes i komedien...

Og det sidste er jo det fremherskende synspunkt! Om dettes umulighed har jeg forhåbentlig endelig overbevist, ved her at inddrage den meta-psykolo-

giske bemærkning, at i vor mentale organisme kan man kun ved en abstraktion sætte skel mellem hæmninger, forestillinger og følelser. Med dette in mente er vi rustet til at gå det sidste stykke vej, som optakt til hvilket vi må tage ordentlig afsked med den komiske pådutning. Denne er utvivlsomt en ironisk procedure – ironien i pådutningsvitsen ovenfor lyser ud af ordene "Det er derfor, han tager det varme". I komediedialog er disse sig indlevende kvikheder meget udbredte; henvendt til et "du" skal de siges så sødt, så sødt, og den kvikkens selvglæde skal være skjult på den der særlige åbenbare måde... Men at der ved *Leihen* generelt er tale om ironi, bliver klart, når vi fra Stempels ironistudie genkalder os ironiens karakteristiske overdrivelse af Kooperationen mellem A (betragter) og M (den komiske): alt hvad A ved, kan og vil, det ved, kan og vil M. Altså: A gør M til sin ligemand, for at kunne le ad ham. Sådan er den omtalte "indlevelse" beskaffen.



*VI Humor. Kommunikation. Solidaritet
Sjælsstorhed i tragedie og komedie*

Nu kommer vi til humoren – om hvilken det er meget overraskende, at de skolastiske Freud-fortolkere vil frakende komedien den, al den stund Freud mere end en gang siger os, at den er "væsensbeslægtet"

med det komiske, "en art af det komiske" (293, 294). Men det var jo også for døve øren, han sagde dette om vittigheden.

I det følgende vil det vise sig, at komedier kan have humor, og med det foregående om den komiske pådutning for øje siger vi da, at for komediefortolkningen bliver disse to stadig *det dybeste kategoripar: ironi og humor*. Vil det så sige, at min ovf. så opreklamerede kursændring af komediefortolkningen kun er en tilbagevenden til, hvad alle vidste, før Freud hæmmede de kompetente? Nej, for Freud arbejdede begreberne ind i et nyt og omspændende paradigme, psykoanalysens; og efter Freud-skolastikkens periode er vi nu gået ind i Freud-anvendelsens.

Lad os høre og anvende, hvad Freud har at sige om humoren og dennes økonomisering med følelser, NB: ubehags-/smerte-følelser, *peinliche Affekte*. "Arterne af humor er uhyre mangfoldige, afhængigt af hvilken følelse det er der økonomiseres med til gunst for humoren: om det er medlidenhed, vrede, smerte, rørthed (*Rührung*) eller en anden." Blandt de andre nævnes (298) "rædsel og lede". I vor dagligdag er det i regelen vrede, humoren går ud over... (296).

Humor opstår, hvor vi, følgende vort vanlige reaktionsmønster, er i færd med at give en pinefuld følelse frit løb, men af en eller anden grund bliver i stand til at aflive denne følelse i fødselsøjeblikket; ved den således sparede psykiske energi opstår der humor-lyst. Denne træder i stedet for den pinefulde følelse (293).

Således Freud; og Kierkegaard tres år forinden: Der findes i humor altid "en skjult Smerte", i den humoristiske replik er der stedse "en Medlyden af Smerte".

Og, fortsætter Freud, *humorlysten kan ydermere kommunikeres fra den humorfulde selv til andre, gennem disses sympati eller beundring for "humorens sjælsstorhed"* (294, i anledning af en galgenhumoristisk vittighed). Man må endelig bemærke dette, for det er en berigelse i retning af komisk drama i forhold til det, Freud ellers siger om humoren, der "fuldender sit løb inden for én enkelt person."

Om denne kommunikation af humorlyst i komisk drama skriver Jens Kruuse i sin gennemgang af kulminationen i *Den Politiske Kandestøber* – Hermans hængning under stort komisk følelsespres – denne sætning der er som talt ud af vor, Freuds, sammenhæng: "Der er altså sket en slags identifikation med Herman von Bremen. Derfor er hans galgenhumor, hans desperate vid, nu noget forløsende og har et element af storhed i sig, som vi ikke kan undgå at fornemme."

Men nu har vi, ved (1) at læse Freud pedantisk-nøje og dernæst (2) at lægge dramadimensionen ind, fået noget vigtigt at se, nemlig komedien i færd med at forvandle tragedien; vi ser den psykologiske dynamik i den athenske (og europæiske) dramarækkefølge, den der tilsiger, at tragedie skal komme før satyrspil og komedie. *Medlidenhed og frygt* ligger begge i den sympati, hvormed vi omfatter den humorfulde (man nærlæse 295-6), og disse to er tragediens virkningsaffekter. Vor medlidenhed og frygt kan forvandles til humorlyst, hvis der, som Freud siger (293), indtræffer "en eller anden grund" – og en grund indtræffer virkelig, når den komiske får sjælsstorhed, som vi beundrer. Sjælsstorhed, *megalopsykhiá, magn-anímitas*, er: uimodtagelighed for menneskenes smålighed. Idéhistorisk er det interessant, at næsten alle teorihistorikere vil sige, at humor er noget (relativt) nyt, når de dog samtidig som humorens hovedkarakteristikon fremhæver sjælsstorhed, en kernedyd i den antikke græsk-romerske etik.

Hvad er det da, Herman, den stakkels kandestøber som intriganterne har bildt ind, at han er borgmester i Hamborg... hvad er det han siger? Det er bl.a. (V 6):

Det er spaaet mig, at jeg ved mine politiske Studia skal op-højes. Den Spaaedom bliver sand – om Reebeet ellers vil holde.

Og:

Hvilken Borgmester i Hamborg var meer aarvaagen end Herman von Bremenfeld, der udi sit heele Borgmesterskab – ikke sov et Øjeblik?

Dette er to regulære Freudske vittigheder. Aristotelisk talt opererer de med "mod forventning", der som så ofte kan lokaliseres helt nøjagtigt og udtrykkes med en tankestreg, hvad jeg, bastant, har gjort i dem begge. Hvad sker der ved strengen? Freudsk talt sker der en forskydning af henholdsvis "ophøjet" og "vågen" (jf. Freud 92, 70): ånd gøres til fysik. Udtrykt med Arthur Koestler: Så længe vittighedens usædvanlige vilkår varer, bliver begivenheden ikke, som normalt, associeret med en enkelt referenceramme (enten overført eller legemlig), men bi-socieret med to.

To regulære vittigheder, og derfor tendentiøse. Som Freud har lært os (ovf. II), er det ofte ved skifte af taler, at forskydningen fra billedlig til legemlig betydning finder sted. *Ned* til legemlig betydning kan vi roligt sige, for virkningen af forskydningen er, at frasemageren, den illusionerede, gøres opmærksom, opmærksom på den legemsjammer, vi alle er underkastet; deri ligger tendensen. Om den her beskrevne forskydning ved vi, at den er parodiens speciale, og om den ved forskydningen frembragte opmærksomhed for kroppen-trivialiteten *nedenunder* vil jeg hævde, at den er en nødvendig forudsætning for al humor. Man skal kunne "bevæge sig nedad", som Deleuze siger, med front mod platonismen – som Deleuze vil have os til at tro var dualistisk.

Nok taler Herman "alene" her, men alligevel foregår der et skifte af taler ved de indsatte tankestreger: den nøgterne Herman tager ordet fra den illusionerede. Dvs. denne monolog lever så godt som nogen op til definitionen "engageret indre dialog". Bi-sociation foregår i dia-log, dvs. "tve-tale", ydre eller indre.

Men tendensen i Hermans to vittigheder er dog immervæk rettet mod Herman. Ja, og her er vi nået til en skrupel, som helst skal melde sig, hver gang vi tager ordet humor i vor mund; det er så dejligt et ord. Men findes humor? Er det ikke falsk reklame for selv-ironi? Er humor og humorspil ikke et "foster af de romantiske teoretikers fantasi"? Når man finder humorsolidaritet, er det så ikke selvironien, der har listet sig ind "ad bagtrappen" og når som helst kan slå over i degraderende fremmedironi?

Hermans humor er selvironi, for den nøgterne betragter Herman "låner" borgmester von Bremenfeld sin bedre, dvs. mindre omkostningskrævende, indsigt – og får lyst og ler ad borgmesteren "som tilskuer". *Tilskuer til sig selv*, dette fremhæves af romantikerne og Hegel som et karakteristikon ved humoren, men det er da et typisk træk allerede ved selvironien.

Men selvironien er tillige humor, for ikke kun med indsigter økonomiseres der, men også med følelser. Let at se i Hermans tilfælde: det er smerten ved galgen han forvandler; mindre oplagt i vort, i tilskuernes, tilfælde. Men det drejer sig om, at den komiske visions "blot og bart registrerende" ironiske æstetik bliver åbnet ud mod etik:

Hans humor formidler til os fornemmelsen af, at ikke kun var det forkert at tage ham for ikke andet end den naragtige borgmester, det var også uretfærdigt. Fra denne fortrydelse – en "pinefuld følelse" – kan vi kun befries ved at dele hans standpunkt. Fra "han" bliver han "du". Vor tidligere pseudo-indlevelse bliver til indlevelse, og det vel at mærke på den måde, at *første faser afståen fra kommunikation her intensiverer vor indgåen i kommunikation i anden fase*. Vi ler med ham. I det øjeblik alt dette sker, overskrides grænsen mellem de uproblematiske og de komplicerede komedier.

Lad os nu endelig huske, at afståen fra kommunikation, indifferens, er den tilskuerholdning, hvori latter nemmest opstår; den komiske vision er jo dog i almindelighed komediens. Det er ikke denne banalitet, jeg bestrider, men jeg anfægter berettigelsen af at lade den gælde 100%. Jeg siger ikke, at beundring er den optimale grobund for latter, men jeg nægter på den anden side at følge den mening, at beundring udelukker latter. Da imidlertid tanken om latter som degradering, som hånlatter, nærmest har vundet monopol, kommer vi nemt til at tænke i dette skema: beundring udelukker latter. Således også Freud (fx 256), men når jeg citerer netop ham for skematismen, er det fordi han også bryder ud af den (i en forløsende selvmodsigelse): det er jo, sagde Freud, beundring for den humorfyldte, der får os til at dele hans humorlyst og le. En latter som svarer ja. Hvordan det kom til skemaet om beundringen som

latterens absolutte fjende, er ikke svært at se: Hvis latter altid er hånlatter, og desuden er komediens mål, ja så er beundring for den komiske komediens død. Og netop den absolutte genremodstilling har cementeret skemaet: beundring er den holdning vi har til *tragediens* sjælsstore helt.

Når man under Hermans monolog kan høre latter langt ude på torvet, er det imidlertid en ja-latter iblandet et lydeligt nej. Herman inkluderes, men der er noget, der ekskluderes. Hvad dette noget er, det ved den forbipasserende ude på torvet, hvis han har læst Freuds sidste udsagn, fra 1927, om humor – og vel at mærke har undladt at skolemesterere over, at Freud også dér ignorerer den æstetiske dimension, og i stedet selv tænker denne dimension ind; det er dog det, man har æstetikere til. Og endelig har vi jo lige set Freud med sine ord om "kommunikation af humorlyst" foretage den fornødne åbning mod komisk drama.

Når Herman bliver til et "du" for mig, tilskueren, skyldes det, at han satte den borgmester fra magten, som var forudsætningen for, at jeg så ham som "han"; hans sjælsstore, dvs. af alle omgivende mennesker uafhængige, vid fører til min identifikation (ikke omvendt, som Kruuse ovf.). Mens borgmesteren havde magten, følte jeg ikke andet i mig selv end den "logik og realitet", med hvilken jeg udgrænsede/udstødte borgmesteren. Og jeg opgik uden vanskelighed i publikum, lattermenigheden. Kommunikationen mellem dramapersonen og mig får nu det projekt, at vi i fællesskab vil hævde det i mig, som ikke er "logik og realitet". Nu bliver normen mit fremmede, mit "han": Censuren mod Herman er også en censur mod mig. "Vi" er kommet videre end logik og realitet.

Das Große bleibt groß nicht, und klein nicht das Kleine, "Det store forbliver ikke stort og det små ikke småt", lyder tredje linje i Moldau-sangen (fra Brechts *Svejk i Anden Verdenskrig*). "De sidste skal blive de første og de første de sidste," lyder Jesu forkyndelse, hvormed han ville overvinde den norm, som hed Loven; og hende som Loven kaldte luder, kaldte han kvinden som elskede meget (Lukas 7.47). Humor forsoner, har man sagt siden dens teori blev udmøntet (af romantikerne), humor er en totalfø-

lelse båret af "den værdistrøm der stadig baner sig sin vej trods alle hindringer," siger Harald Høffding i sit sprog, Freud siger i sit, at humor leder til "narcissismens triumf". Narcissisme betegner her noget sundt, ja det sunde – som vi skal høre:

Det er almindeligt bekendt, at Freud i begyndelsen af 1920'erne, af utilfredshed med sin hidtidige afgrænsning af det ubevidste, opstillede en personlighedsmodel, der klarere skulle fremstille hans lære om sindets virksomhed: Der er et id, de ukoordinerede instinkter, et ego, det organiserede realistiske jeg, og et super-ego, det moraliserende over-jeg; heller ikke jeg og over-jeg er fuldt bevidste. Og i 1927 gav han i overensstemmelse med denne tredeling en ganske kort fremstilling af humoren, som – frit – kan sammendrages således: Det strengt autoritære, undertiden grusomme over-jeg holder vågent øje med alle bevægelser i jeg'et, som barnligt nervøst derfor undertrykker sine upassende følelser ned i id'et. Denne strenge autoritetsstruktur er årsag til mange sygdomme, især neuroser og skizofreni, hvor de fortrængte affekter bryder frem i frygtelige forklædninger. Nedbrydes kan denne struktur med dens skarpe grænser gennem psykoanalyse, og *gennem humor*. Og hvad der sker ved nedbrydelsen er dette, at over-jeg'et pludselig – igen dette pludselig – er blevet over-besat med psykisk energi og hører op med at være fadecensor og over for det nu så "lillebitte" jeg optræder "så kærligt trøstende" (*so liebevoll tröstlich*) og tillader jeg'et humorlyst; lad os forestille os, at jeg'et var i en situation, der kaldte på raseri og gråd, som det så bliver sat i stand til at le ud. "Det [jeg'et] holder fast ved, at omverdenens traumer ikke kan gå det nær, ja det viser, at de for det kun er anledninger til lystudbytte." Her ser vi den igen: humorens sjælsstorhed.

Humor – og her har vi en forklaring på dens siden Jean Paul fremhævede eksakthed, men også på dens digressive karakter, dens hang til svinkeærinder hvorunder tråden hele tiden er *lige* ved at blive tabt – humor nægter at fortrænge; medens vittigheden gik censuren under øjne, afskaffer humoren al censur. Den ser det smertevoldende og "ler det ud".

Hvordan kan Freud kalde dette en af menneskets "højeste psykiske præstationer"? Fordi hans første

præmis her som altid er, at livet er vanskeligt – er og bliver vanskeligt. Var humorens opgave for romantikerne at slå bro over Flængen i Verdensbygningen, kan man sige, at den for Freud er at dulme smerten i vor personlighedsstruktur. Uden humor sygdom.



APPENDIKS

I 1924 omtalte Freud i kapitel VI af sin selvbiografi, *Selbstdarstellung*, bogen om vittigheden på en forbeholden måde:

Efter at have refereret sine forskellige bidrag til "analyse af den digteriske og overhovedet den kunstneriske skaben" kommer han ind på *Der Witz*. Hans drømmetydninger – i bogen fra 1900 – havde gjort et "vittigt" indtryk på "den eneste ven, der dengang tog del i mine arbejder" (der sigtes til Wilhelm Fließ). Derpå siger Freud om formålet med hele arbejdet følgende ord, som lader *Der Witz* være en udløber af drømmetydningerne – og af arbejdsfællesskabet med Fließ: "for at forklare dette indtryk foretog jeg undersøgelsen af vittighederne". *Der Witz* er et sidespring ("Seitensprung") fra *Die Traumdeutung*, hedder det med en elegant antydning af utroskab. Efter at have resumeret bogens resultater, med hovedvægten på det økonomiske og for-lysten,

skriver han til sidst: "Højere vurderer jeg selv mine bidrag til religionspsykologien [...]."

Men et par år senere, i 1927, kommer han i artiklen "Der Humor", som foreligger oversat i dette nummer af *Passage*, ind på vittigheden og bogen om den. Artiklen indledes med en kort sammenfatning af bogens metode, intention og resultat – dens resultat for så vidt angår humoren (men det er en urimelig reduktion, når han siger, at han "egentlig kun [har] behandlet humoren fra et økonomisk synspunkt"). I forlængelse af min thesis om *Der Witz* – udviklet ovenfor i afsnit I og afsnit V – vil jeg i dette appendiks søge at dokumentere, at Freud forholder sig til *Der Witz* med stor, ja uhørt nonchalance.

Først to punkter, som ikke spiller den store rolle inden for "Der Humor", men sandelig var vigtige i bogens sammenhæng:

(1) Selve bogens grundlæggende triade om de tre arter af lystudbytte fra henholdsvis vittigheden, det komiske og humoren fejlrefereres i artiklen, dér hvor Freud omtaler vittigheden og det komiske som to former for lystudbytte "fra intellektuel virksomhed", "aus intellektueller Tätigkeit". Kun det komiske kan beskrives sådan (se ovf. afsnit III pkt. (3)).

(2) I artiklen taler han om, at vittigheden "enten kun [tjener] lystudbyttet, eller den sætter lystudbyttet i aggressionens tjeneste". Dette er i modstrid med systematikken i *Der Witz*, der siger, at "strengt taget" er alle vittigheder tendentiøse/aggressive; den morsomhed, hvis eneste formål er at skabe lyst, kaldes dér spøgen, "der Scherz" (ovf. afsnit II pkt. (2)).

I humor-artiklen bruger Freud i øvrigt "der Scherz" til at betegne den spøg, som humoristen fremstiller.

(3) Men nu til børnene. Da han i humor-artiklen kommer ind på barn-voksen-relationen, refererer han udtrykkelig – men uden sidetal! – til *Der Witz*:

Hvis vi vender os mod den situation, at nogen indtager en humoristisk indstilling over for andre, så er det en nærliggende opfattelse, som jeg også spagfærdigt har antydnet i bogen om vitsen, at han over for dem opfører sig som den voksne over

for barnet, idet han indser det ubetydelige i de interesser og lidelser, som synes store for barnet, og ler ad dem.

Denne sammenhæng mellem humor og barn-voksen-relationen, som ifølge Freud altså er etableret i *Der Witz*, bærer frem til selve konklusionen i humor-artiklen, nemlig at humor kommer i stand ved en fader-identificering, m.a.o. ved forældreinstansens formidling. Men intetsteds i *Der Witz* har Freud etableret den nævnte sammenhæng. Har jeg ret i det, går det vel an at sige, at Freud misbruger sin bog, her hvor han for en gangs skyld bruger den.

Det er ikke om humoren, Freud i *Der Witz* har sagt, at man i den opfører sig mod en anden ligesom den voksne mod barnet; det er om det komiske og den komiske pådudning, han i bogen har påvist dette (se ovf. afsnit III pkt. (3), jf. afsnit V pkt. (2)). Og der er hverken noget spagfærdigt-forknytt eller noget antydningvist over de pågældende sider i bogen.

Konklusion: Alle de tre behandlede punkter viser, at Freud ikke er sikker i sine egne (Theodor Lipps') begreber og distinktioner, og hvert af de tre punkter rummer et udsagn om Freuds forhold til sin bog – og dermed om bogen selv (sådan lyder i alt fald min udlægning af baggrunden for forfatterens nonchalance). Det fortjener at nævnes, at det i to af de tre tilfælde, som behandles i dette appendiks, er kategorien det komiske, der har ekspanderet og dermed for Freuds hukommelse har bredt sig ind på de felter, som tilhører henholdsvis vittighed og humor. Det sidste af de tre behandlede punkter er også relevant på en anden måde, nemlig hvis man vil vurdere, hvor godt humor-artiklen er funderet i Freuds tidligere resultater. Den er ikke godt funderet deri.

Hvor sand humor-analysen er, er et andet spørgsmål.

Noter

Her følger noterne. Jeg håber, at læseren har forståelse for, at jeg ikke har ønsket notetal oppe i teksten.

I

“Dette er ofte nok blevet bemærket”: Se introduktionen til The Pelican Edition pp. 33f.

II

“godt har kunnet påvise inkonsekvenser”: Se Kom. 214, jf. min note 439 i K.K.

“Baudelaires *absolu...*”: K.K. 269ff. – Baudelaires “Om latterens væsen” i *Passage* (1994) 43-63. Oversat af Kirsten Jørgensen.

“*lystspil* versus *komedie*”: K.K. 76.

“skældt ud for at være vilkårlige”: Se fx Styan 42.

“hvorfør Aristoteles sagde”: K.K. 48.

Andkjær Olsen og Køppe p. 190.

III

Wilh. Fließ: Se The Pelican Edition p. 31.

IV

Scenen fra Plautus' *Amphitruo* analyseret i K.K. kap. 2.

To repræsentanter for (a) de afvisende: Styan 42 og Rommel 26.

“Og så hører vi Warning”: Warning 306f.

Transparens: Se K.K. 184ff. og O.T. 1993: 90 med n. 10.

Aristoteles: *Poetikken* beg. af kap. 4 plus en nøje parallel passage i *Retorikken* 1371b4-10. – *Retorikken* 1410b15ff.

“Fr. Schlegels problem”: K.K. 75.

“Åndfuldheden/vittigheden”: Aristoteles' *Retorik* 3. bog, kapp. 10 og 11. Citaterne: beg. af kap. 11, og 1412a11-13.

“front mod Brechts “didaktiske komedie””: Warning 331f.

Det komiske sprog opdyrker medbetydninger: K.K. 86.

Striden mellem komedie og videnskab: K.K. 55.

“fiktionsironien er leg”: K.K. 73.

“Alt dette, undtagen de sidste otte ord”: Warning 316, 321f.

“Sammenfald...”: Koestler 144.

“den komiske er narcissist”: K.K. 118ff.

“fortryde- og droppeteknikkerne”: K.K. 226ff.

V

Brandes om *das komische Leihen*: Brandes 138ff.

Kierkegaard om ironien: Folkeudgaven 10.223.

“Dette udvikles af Stierle”: Stierle 244f.

“Den første var Platon”: Jf. K.K. 172.

Freud om sin gæld til Lipps: Se K.K. n. 451 og n. 454.

VI

“en skjult Smerte”: Kierkegaard i Folkeudgaven 10.221f.
Se O.T. 1993: 100ff.

Jens Kruuse 155-160.

“Udtrykt med Arthur Koestler”: 112f.

Forskydning er “parodiens speciale”: K.K. 158.

“som Deleuze siger”: Deleuze 100.

Harald Høffding 86, jf. 75.

Bibliografi

Andkjær Olsen, Ole og Køppe, Simo: *Freuds psykoanalyse*, Kbh. 1984 (1. udg. 1981).

Brandes, Georg: “To Kapitler af det Komiskes Theori” i *Æsthetiske Studier*, Kbh. 2. udg. 1888, 81-167.

Deleuze, Gilles: “Om humor” *Passage* 17 (1994) 99-109. Artiklen er fra 1969. Oversat af Carsten Madsen.

Freud, Sigmund: *Jokes and their relation to the unconscious*, Pelican Books 1981. – Se om denne udg. af James Strachey's autoriserede oversættelse fra 1960 i *Komediens Kraft* n. 438. Hvis man mener, der er for få læsere til originaludgaven, er det denne ekstremt gennemarbejdede oversættelse, som er godkendt af the Institute of Psycho-Analysis, der må lægges til grund.

Freud, Sigmund: “Der Humor” i *Gesammelte Werke XIV*, S. Fischer Verlag 5. udg. 1972, 383-389. På dansk i nærværende nr. af *Passage*.

Høffding, Harald: *Den store Humor. En psykologisk Studie*, Kbh. 1916, Uglebog 1967.

K.K. = Ole Thomsen *Komediens Kraft*.

Koestler, Arthur: *Janus. A summing up*, London 1978.

Kom. = *Das Komische*, hrsg. von Wolfg. Preisendanz und Rainer Warning, München 1976.

Kruuse, Jens: *Holbergs maske*, Kbh. 2. udg. 1970.

Mauron, Charles: *Psychocritique du genre comique. Aristophane, Plaute, Térence, Molière*, Paris 1964.

Potts, L.J.: *Comedy*, London 1948.

Rommel, Otto: “Die wissenschaftlichen Bemühungen um die Analyse des Komischen” (1943) i *Wesen und Formen des Komischen im Drama*, hrsg. von Grimm und Berghahn, Darmstadt 1975, 1-38. – Om Herr Rommels ståsted se *Komediens Kraft* n. 101.

Seyler, Athene og Haggard, Stephen: *Kunsten at spille Lyst-spil*. Oversat efter *The craft of comedy*, London 1943, af Mogens Wieth, Kbh. 1949.

Stempel, Wolf-Dieter: “Ironie als Sprechhandlung” i *Kom.* 205-235.

Stierle, Karlheinz: “Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie” i *Kom.* 237-267.

Styan, J.L.: *The dark comedy. The development of modern comic tragedy*, Cambridge rev. ed. 1968.

Thomsen, Ole: *Komediens Kraft. En bog om en genre*, Kbh. 1986. Disputats.

Thomsen, Ole: “Kan du se komikken?”, *Slagmark* nr. 14 (efterår 1989) 104-119.

Thomsen, Ole: “Øjet for det lette – øjet for intet” i *Experimenter. Læsninger i Søren Kierkegaards forfatterskab*, red. af Ole Egeberg, Århus 1993, 87-108.

Thomsen, Ole: “Den usolidariske latter: Bergsons klassiker om Komikkens Betydning på dansk”, *Standart* 7. årg. nr. 5, dec.-mar. 93/94.

Thomsen, Ole: “Freuds bog om Vittigheden læst og anvendt”, *Briksen* 7 (1994) 7-34.

Warning, Rainer: “Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie” i *Kom.* 279-333.

Jesper Høg Johnsen takkes varmt for hjælp og inspiration.

