

Meta-tragisk skuespil i Yorgos Lanthimos' *The Killing of a Sacred Deer*

Carl Hagen Hernvig

Abstract

This article aims to expand on German philosopher Christoph Menke's (b. 1958) notions of 'meta-tragedy' as he presents it in his book *Tragic Play: Irony and Theatre from Sophocles to Beckett* (2009) by exploring how the 'theatrical' or 'weird' acting style in Yorgos Lanthimos' 2017 film *The Killing of a Sacred Deer* reflects the irony of the tragic plot. The article examines how this 'weird' acting style, characterized by staginess and stiffness, invokes the 'presentness' of the theatre actor, making it obvious that an actor is playing a role. I call this type of acting 'meta-acting'. The conditions of a meta-tragedy in theatre, as outlined by Menke, are primarily defined by an ironic relation to the role of the spectator, and by a meta-theatrical plot, which centers on the workings and shortcomings of theatre to represent the insights in the tragic from Ancient Greece. In contrast, in *The Killing of a Sacred Deer*, this irony is transposed to the meta-acting style of the actors, resulting in a meta-tragic aesthetics in cinema.

Om forfatteren

Carl Hagen Hernvig (f. 1997) er cand. mag. i Litteraturvidenskab fra Københavns Universitet, hvor han skrev speciale om Yorgos Lanthimos' *The Killing of a Sacred Deer*. Nærværende artikel er baseret på dette speciale, og er hans første udgivelse. Han arbejder i øjeblikket som forskningsbibliotekar i bl.a. Teatersamlingen på Det Kgl. Bibliotek i Danmark.

E-post: carlhernvig@gmail.com

Meta-tragisk skuespil i Yorgos Lanthimos' *The Killing of a Sacred Deer*

Introduktion

Mit mål for denne artikel er at udvide den tyske filosof Christoph Menkes begreb om *meta-tragedien*, som han fremfører i sin bog *Tragic Play* fra 2009. For Menke betegner det, groft sagt, moderne dramaer, som i både form og indhold reflekterer over de indsigter i den menneskelige tilværelse, som de antikke tragedier fremstillede. Hvor de antikke tragedier handlede om en indsigt i menneskets forhold til sin skæbne, eller hvordan man forholdt sig til sin skæbne, så behandler meta-tragedien selve denne antikke indsigt og konsekvenserne af den, fremfor selv at uddybe skæbneområdet.

Mit argument i det følgende er, at meta-tragediens udtryk ikke nødvendigvis kun kan findes inden for teatergenren. Jeg mener at film og filmskuespil også kan bære denne meta-indsigt, og at tragediens historie derfor kan føres videre i et nyt medie. Jeg peger dermed på noget fælles ved film- og teaterskuespil, som i nogle tilfælde kan overskride det, som Menke opfatter som filmskuespillets ikke-tragiske natur.¹

Som eksempel til at undersøge meta-tragedien på film, vil jeg kigge på Yorgos Lanthimos' *The Killing of a Sacred Deer* fra 2017. Jeg vil, til at starte med, forklare, hvordan jeg forstår Menkes begreb om meta-tragedie, men før det bliver jeg nødt til at forklare, hvad jeg overhovedet forstår ved tragedie. Dernæst vil jeg gå ind i, hvordan jeg forstår forholdet mellem film- og teaterskuespil, hvorefter jeg vil give et resume af plottet i *The Killing of a Sacred Deer*. Til sidst vil jeg forsøge at vise, hvordan plottet, formsproget og ikke mindst skuespillet i filmen giver indtryk af en moderne meta-tragedie, hovedsageligt ved at mime teaterskuespillets stil. Tragediegenren er svær at få helt greb om i dag, og det er altså min overbevisning, at genren lever videre i en moderne, transformeret form; at den følger med moderne medier, om end i en ny form.

Hvad er det tragiske?

Først og fremmest er det vigtigt at pointere, at tragedien som genre ikke kan forstås som en fast størrelse, eller noget, som har set ens ud igennem historien. Den form, som tragedierne har i antikken, ligner ikke rigtig den, som man finder i de mere moderne tragedier, såsom hos Shakespeare eller senere. Hvis de to typer tragedier, skriver tragediehistorikeren Joshua Billings, skal kunne forstås som en del af den samme genre, så bliver det en noget tænkt forbindelse.² Dermed forstås, at de historiske omstændigheder er så forskellige for perioderne, og f.eks. forholdet til skæbnen, som de antikke tragedier kredser om, er helt forandret på Shakespeares tid.

¹ Christoph Menke, *Tragic Play: Irony and Theatre from Sophocles to Beckett* (New York: Columbia University Press, 2009), 101.

² Joshua Billings, *Genealogy of the Tragic: Greek Tragedy and German Philosophy* (Princeton: Princeton University Press, 2014), 1.

Dertil kommer, at det, som man kalder en tragedie, har udviklet sig markant, og f.eks. er det antikke kor for det meste helt udfaset.

Walter Benjamin kritiserer f.eks. også i *Det tyske sørgespils oprindelse* (1925) Johannes Volkelt for at han «i sine undersøgelser inddrager stykker af Holz eller Halbe på samme måde som Aischylos' og Euripides' dramaer, uden så meget som at spørge om det tragiske overhovedet skulle være en form, som kan indfris i nutiden.»³ Det, som Benjamin her pointerer i sin undersøgelse af tragediens muligheder gennem tiden, er, at man ikke kan forstå tragedien som en fast form, og at man ikke kan lave de samme analyser af de antikke og dem, som bliver kaldt moderne tragedier. Tragedien skifter i bedste fald drastisk form igennem tiden og er i værste fald måske en genre, som ikke er blevet skrevet siden antikken, og dermed altså er en genre, hvis kerne er historisk specifik. Hvad der egentlig er det gennemgående for tragedien, er den kontinuerlige læsning og fortolkning af dramatisk tekst, som viser sig at være tragiske gennem læsningen, eller som selv påstår at være det. Men hvad er 'det tragiske' så overhovedet? Peter Szondi gennemgår, i *An Essay on the Tragic* (1961), de tyske idealisters forskellige læsninger og formuleringer af, hvad 'det tragiske' er. Gennem disse forskelligartede læsninger finder han en tragisk fællesnævner: en dialektisk bevægelse på plotniveau. Det som skaber det tragiske plot er modsætningers kollision og undergang - at man indser, at det man troede f.eks. var ens redning, viser sig som det modsatte.⁴ For Szondi er 'det tragiske' en erkendelsesstruktur eller en måde at opleve sin egen undergang på, indsigten i sin egen ødelæggelse. Tragedier er dermed dramaer, hvis plot er bygget op efter denne struktur - dramaer, hvor den tragiske struktur kan erkendes i sin yderste konsekvens.

Det tragiske er altså, for Szondi, en speciel dialektisk måde at gå under på. Det er i første omgang i forlængelse af denne forståelse af tragedien, at jeg også forstår genren; det bliver muligt at læse et moderne værk som en tragedie, også et som ikke foregår på en teaterscene, hvis bare man er opmærksom på, at de historiske rammer har ændret sig, og at tragedien har udviklet sig med dem.

Menke lægger sig også i forlængelse af Szondi her, men bruger et specifikt dramatisk begrebsapparat til at få hold om, hvad det tragiske er. Den tragiske hovedkarakter i et drama er, uden at vide det selv, den, som eksekverer sin egen undergang og skæbne. Det er en genrehistorisk pointe og Christian Dahl skriver i «Ødipus vor samtidige: Christoph Menkes tragedieteor i perspektiv» at «tragediens novum som performativ kunstart bestod i, at den i modsætning til eksempel vis den mundtlige, episke tradition forudsætter en skreven tekst, som de dramatiske karakterer er bundet til. Teksten er ganske enkelt den dramatiske karakters skæbne.»⁵ Den tragiske karakters primære kendetegn er, at han møder sin undergang, idet han finder ud af, at han er underlagt den skæbne, han har kæmpet imod. Menkes eksempel på dette er Kong Ødipus og den forbandelsesmodus, som han bruger til at tale med. Når Ødipus truer alle medvirkende til mordet på Kong Laios med eksil, uden selv at vide at han er den skyldige, så nedkalder han en slags forbandelse, hvor den skyldige allerede er dømt, før han er fundet.⁶

³ Walter Benjamin, *Det tyske sørgespils oprindelse* (København: Museum Tusculanums Forlag, 2014), 82.

⁴ Peter Szondi, *An Essay on the Tragic* (Stanford: Stanford University Press, 2002), 55.

⁵ Christian Dahl, «Ødipus vor samtidige», 27.

⁶ Menke, *Tragic Play*, 27.

Dette resulterer i den tragiske ironi: For det første sker der på plottets niveau en omvendelse fra god plan til dårligt resultat, da Ødipus indser at han selv er den skyldige. Denne ironi fordobles, idet det er Ødipus selv, der har stået for at tilvejebringe denne skæbne: «the ironic double meaning of his speech not only mirrors his fate, it *makes* his fate.»⁷ Ødipus bliver dermed både forfatter til sin egen skæbne-tekst, og den karakter, som skal opleve og tage konsekvenserne af denne skæbne. Og det er netop spændingen mellem karakter og tekst, som er det tragiske — den tragiske ødelæggelsesmodus i plottet bliver samtidig til plottets refleksion over sig selv som en skrevet tekst. Plottets refleksion over sig selv skal ikke forstås således, at plottet har en form for agens og altså kan reflektere over en problemstilling, ligesom et menneske kan, men det er derimod en måde at begrebsliggøre den dialektiske bevægelse i tragedien. Refleksionen er en bevægelse i plottet, som indbefatter både karakterer, læsere og tilskuere. Den dialektiske struktur i plottet spejles i det implicitte forhold til læseren (som jeg kommer mere ind på om lidt), gennem karakterernes udførsel af det tragiske plot.

Dette er netop kendetegnende for dramatisk tekst generelt: karaktererne er per definition dem, der eksekverer teksten, da deres replikker nærmest er alt, hvad en dramatisk tekst er. Eksempelvis er Ødipus' tragedie historien om en karakters opstigen til forfatterens niveau, idet han med sine ord driver sin egen historie og skæbne fremad, og senere faldt til karakterens igen, da han indser, at han har skrevet sin egen dom. Dette spejler menneskets forhold til det antikke skæbne-begreb, og denne dialektiske bevægelse er hvad der gør tragedien frugtbar at besøge igen og igen på tværs af historien.

En af de centrale indsigter fra den antikke tragedie, mener den tyske filosof Christoph Menke, er oplevelsen af al handlings usikkerhed. I tekstlige vendinger er det oplevelsen af at skrive en tekst som forfatter, men at opleve den som en karakter. Denne omvending skaber en skepsis til handlingers rigtighed generelt, fordi det medfører erkendelsen af, at alle ens handlinger og intentioner kan slå om i deres direkte modsætning.⁸ Denne skepsis overfor ens egne handlinger minder om det forhold som de antikke karakterer har til deres skæbne – de kan prøve at kæmpe imod den, men skæbnen, ofte uden at det er tydeligt for karaktererne selv, bestemmer hvordan deres historie skal ende.

En tragedietekst er altid skrevet til fremførelse for en specifik modtager, nemlig tilskueren. Tilskueren til tragedien, derimod, kan opnå denne indsigt uden at det fører til ens ødelæggelse, da de selvfølgelig ser handlingen udefra og ikke befinder sig i teksten. Ulla Kallenbach og Annelis Kuhlmann skriver i «Towards a Spectatorial Approach to Drama Analysis»:

The theatricality of the drama text, which involves the relation to the spectator, continues to be an essential, but largely overlooked premise [...] The drama and the drama text presupposes the spectatorship of the reader [...] Hence, the spectator's bodily gaze is present and takes part in the act of reading.⁹

⁷ Ibid., 50, original kursivering.

⁸ Ibid., 109.

⁹ Kallenbach & Kuhlmann, «Towards a Spectatorial Approach to Drama Analysis», 33.

De mener, at man i læsningen af dramatekster altid må tage højde for, at det er intenderet til at blive fremført for et publikum. At læse en dramatekst forudsætter, at man kan forestille sig, hvordan teksten ville udspille sig i et rum, og derved bliver læseren af teksten allerede til en form for tilskuer i sin læsning. En dramatekst har dermed også altid en indlejret tilskuer.

Tragedien er i denne optik en genre, som har et specielt forhold til denne indlejrede tilskuer. Den sætter spørgsmålstegn ved, hvordan det overhovedet er godt at handle i praksis, og lader tilskueren udforske denne eksistentielle usikkerhed, og viser, at man aldrig vil kunne vide sig sikker på at opnå de resultater, som ens handlinger stræber imod. Det er hvad der i antikken blev anset som refleksioner over skæbnen - idéen om at der kunne være en anden, forudbestemt plan for dig og dine handlinger, end den du ønsker.

Dette er Menkes pointe med den tragediehistoriske vinkel: denne skæbne-idé lader sig udtrykke og udforskes i den antikke tragedie, men idéen om skæbnen som sådan er ikke længere relevant eller præsent i dag, og en moderne tragedie opbygget som de antikke kan derfor ikke reflektere over menneskets tilstand i dag.¹⁰ Det er nok ikke helt forkert at påstå, at idéen om en nedarvet skæbne ikke længere har særlig stor indflydelse på, hvordan man lever sit liv i dag. Tragedien i dag er fjernet fra sit historiske udgangspunkt og det tragiske har derfor ikke nogen passende repræsentationsform.¹¹ Skal man undersøge tragedien som en moderne genre i dag, så må man samtidig undersøge den moderne tragedies utilstrækkelighed til at repræsentere det tragiske. Den moderne tragedie, foreslår Menke, «must be a theater not only *after* the failure of the aesthetic promise of another practice but also *about* this failure.»¹² Dette er forslaget om en meta-tragedie. Tragedien i dag må, hvis den vil forsøge at behandle det tragiske, handle om det tragiske som et koncept, som ikke kan repræsenteres adækvat længere. Ødipus' historie fremstiller en karakters oplevelse af den tragiske ødelæggelses struktur, men en meta-tragedie må udforske konsekvenser af at være tilskuer til Ødipus' undergang. Meta-tragedien er for Menke også altid dramatisk, men i stedet for at kredse om forfatterens og karakterens positioner, kredser den om tilskuerens position, og stiller spørgsmålene: Hvilke konsekvenser har det at lære, at al handling er usikkert? Og hvordan kan skuespil fremstille utilstrækkeligheden til at repræsentere den ellers dramatiske tragiske struktur?

Meta-tragisk teaterskuespil

Nogle af de eksempler, som Menke selv giver på moderne meta-tragedier, er Shakespeares *Hamlet* (1603) og Botho Strauss' *Ithaka* (1996). Selvom de er fra helt forskellige tidsperioder har de det til fælles, mener Menke, at de behandler skuespil og fremførelse som utilstrækkelig repræsentationsform, og dermed bliver (mere eller mindre) moderne meta-tragedier.

Den æstetiske og eksistentielle usikkerhed, som meta-tragedierne skal iscenesætte, forsøges bogstavelig talt løst på scenen i disse stykker: I Shakespeares *Hamlet* tror Hamlet, at han kan få Claudius til at indrømme sit forræderi ved at sætte et teaterstykke op, som skal få Claudius til at tale over sig, når han ser det. I stedet får skuespillet ham kun til at tvivle endnu mere på de andre

¹⁰ Menke, *Tragic Play*, 124.

¹¹ Ibid.,

¹² Ibid., 125, original kursivering.

karakterers intentioner.¹³ I Strauss' *Ithaka* skal Odysseus og Penelope hele tiden hjælpes på vej til at fuldbyrde Odysseus' kendte historie af Athena og «tre fragmentariske kvinder», som opererer i baggrunden og på sidelinjen af stykket, og som giver Odysseus og Penelope instruktioner, holder dem på historiens spor og iklæder dem deres passende tøj og rustning. Menke citerer regibemærkningen: «Athena touches him with her staff, Odysseus's armor and clothing are lifted into the air by wires. The Three Fragmentary Women help with the transformation.»¹⁴ Odysseus kan ikke klare sin færd uden hjælpen fra disse ekstra-teatraliske agenter, og deres suffløragtige replikker og wirens udtalte rolle i regibemærkningen giver indtrykket af karakterer, som aldrig selv ville kunne opfylde deres skæbne uden for teatret. Teatrets mekanik bliver iscenesat som nødvendig for at fuldbyrde rejsen, men afslører det samtidig som noget der *kun* kan fuldbyrdes på teaterscenen, og ikke i virkeligheden, og falder dermed tilbage i tragediens æstetiske usikkerhed.¹⁵

Luigi Pirandello's *Seks personer søger en forfatter* fra 1921 har, selvom den er komisk, meta-tragiske aspekter: I den tropper seks personer op på et teater, fordi de gerne vil have nogen til at spille deres historie. De er nemlig karakterer fra et skuespil, som ikke er skrevet færdig, og derfor er de ikke fuldbyrdede. Deres historie, som de gerne vil have spillet, for at kunne komme videre, er centreret om en tragisk misforståelse – for at få penge til at hjælpe sin mor, udfører datteren sexarbejde. Uden at vide, at det er hans datter, besøger hendes far hende, og indleder et incestuøst forhold til hende.¹⁶ Undervejs i stykket, imens skuespillerne på det teater, det foregår på, prøver at spille de seks familiemedlemmer, retter de konstant på skuespillerne og siger, hvordan de skal spille deres roller. Set som en meta-tragedie skal den dramatiske tekst, som de kommer fra, udspilles, men den er samtidig hele tiden til forhandling, og den ægte version af den, som er karakterernes liv, er ligesom udenfor rækkevidde for skuespillerne, som skal spille dem. Refleksionen i plottet i meta-tragedien tager sig her ud som en form for ironiseren over skuespillet generelt, karaktererne bliver skuespillere og tilskuere inde i skuespillet. Plottet reflekterer over, eller spejler, selve skuespillets forudsætninger.

I kombination med denne type drama, hvor der enten i plottet eller i regibemærkningerne reflekteres over den tragiske fortælling, kommer den iboende usikkerhed som er specifik for teaterskuespil. I *Tragic Play* skriver Menke følgende om skuespil:

Where in a film I see one body, in the theater I see two. Film is the medium of a heightened, intensified presence, which enters in the undifferentiated fusion of actor and role, or performer and performed. Because in the theater, by contrast, the staging always remains contemporaneous in its bare, material presence, the theater is the aesthetic medium of a difference that remains indissoluble, because undefinable.¹⁷

For ham er den væsentligste forskel på de to typer skuespil tidsligheden. Hvor filmens scener kan tages om og om igen, indtil de opnår et ønsket udtryk, så foregår scenerne i teatret altid i realtid. Som tilskuer er man altid både vidne til en karakters handlinger i et plot og en skuespillers ageren i et rum samtidig. Som Menke skriver, så kan man ikke være sikker på, at ethvert støvkorn er lagt

¹³ Ibid., 143.

¹⁴ Ibid., 185.

¹⁵ Ibid., 187-188.

¹⁶ Luigi Pirandello, *Seks personer søger en forfatter* (København: Gyldendal, 1967).

¹⁷ Menke, *Tragic Play*, 101.

med overlæg på gulvet, eller at en skuespillers sveden og spyttten ikke er tilfældig. Men på filmlærredet kan alt være overlagt, fordi det kan redigeres efterfølgende.¹⁸

Det, som kendetegner teaterskuespil for Menke, er, at der altid foregår en form for kamp mellem rolle og skuespiller - at man som tilskuer aldrig kan være fuldstændig sikker på, at skuespillerens virkelige krop ikke giver sig til kende inde bagved rollen, som spilles.¹⁹ Denne kamp reflekteres over i plots som i *Hamlet* eller *Ithaka*, og intensiverer eller fuldender den meta-tragiske form, som Menke definerer. Karakterens forhold til sin tekst spejles i plottet, og reflekteres igen i plottets egen opmærksomhed på at være iscenesat. Det er nu ikke kun karakterens oplevelse af at være i en tekst, men tilskueren bliver også gjort opmærksom på, at det, som bliver set, foregår på en scene.

I filmskuespil, mener Menke derimod, udviskes skellet mellem rolle og skuespiller, og filmmediets udtryk foregiver at fremstille virkeligheden, som den opleves. Den giver indtrykket af et intensiveret nærvær, eller en form for højnet 'virkelighedsindtryk'. 'Filmstjernen' er et produkt af denne effekt, skriver Menke, fordi de smelter fuldkommen sammen med deres roller.²⁰ Menke alluderer til en specifik form for skuespil, den der er kendetegnende for Hollywood-stilen, som blev udviklet i løbet af 1910'erne og 1920'erne. Den amerikanske film-historiker David Bordwell beskrev i «An Excessively Obvious Cinema» (1985) Hollywood-stilen som kendetegnet ved at narrativets interne kausale sammenhæng er den vigtigste formelle del af filmen, som resten skal støtte op om. Derudover er den præget af realisme i narrativet såvel som i skuespil-stilen, hvilket også medfører en tendens til at ville skjule at Hollywood-filmen er kunstig eller opstillet; den foregiver en bred og «ægte» følelsesmæssig appel, som transcenderer mediet.²¹

Jeg er for så vidt enig med Menke, når det drejer sig om forskellene mellem film- og teaterskuespil, samt når det drejer sig om, hvor meta-tragedien som genre mest oplagt finder sit medium. Jeg vil alligevel fremhæve nogle træk ved *The Killing of a Sacred Deer*, som kan nuancere begrebet om en meta-tragedie, da undersøgelse af disse træk viser, hvordan film kan gøre brug af dramaets tragiske og meta-tragiske elementer, og hvordan disse virkemidler lægger afstand til Hollywood-stilen. Derved peger jeg på *The Killing of a Sacred Deer* som en mulig nutidig forgrening i tragediens historie, en af måderne hvorpå det tragiske kan udfoldes i dag - ikke som refleksioner over ens skæbne, men som refleksioner over handlinger og deres konsekvenser.

Meta-tragisk filmskuespil

The Killing of a Sacred Deer foregår et sted i USA og drejer sig primært om forholdet mellem en kirurg, Steven (Colin Farrell) og Martin (Barry Keoghan), en teenager, hvis fars død Steven potentielt er skyld i, samt Stevens familie: hans kone Anna (Nicole Kidman), hans datter Kim (Raffey Cassidy) og søn Bob (Sunny Suljic). Martin holder Steven ansvarlig for sin fars død under en operation, og han insisterer på at Steven skal gøre det godt igen. Steven har potentielt været påvirket af alkohol under operationen, men det kan ikke bevises, og han kan under alle

¹⁸ Ibid.,

¹⁹ Ibid., 106.

²⁰ Ibid., 101.

²¹ David Bordwell, «An Excessively Obvious Cinema», 3.

omstændigheder ikke holdes ansvarlig. Martin forsøger først at få Steven til at blive sin nye far ved at sætte date-agtige situationer op med sin mor, og da det slår fejl nedkalder han en forbandelse over Steven og hans familie. Steven skal nu, for at råde bod, slå et af sine egne familiemedlemmer ihjel. Ellers vil de alle tre dø efter først at miste følelsen i deres arme og ben, så komplet miste appetiten, og til sidst vil blod løbe ud af deres øjne inden de dør. Da hverken lægeundersøgelser af familien, tortur, trusler eller bejlen til Martin gør nogen forskel, og Bob begynder at bløde fra øjnene, skyder Steven sin søn ved tilfældig lodtrækning.

Filmen refererer helt åbenlyst til Euripides' *Iphigenia i Aulis* (ca. 407 f.v.t.) først og fremmest i sin titel, som refererer til gudinden Artemis' hjort, som Agamemnon har slået ihjel, for hvilket han skal ofre sin datter eller risikere ikke at kunne komme med båd til den trojanske krig. Det antikke stykke nævnes også direkte i filmen – Stevens datter har netop skrevet en virkelig god opgave om tragedien til skolen. Intertekstuelle referencer til en antik tragedie gør ikke en film til en meta-tragedie, men kan i hvert fald pege i retning af et slægtskab med de antikke tragedier, og kan give en idé om, at filmen er optaget af at undersøge nogle problematikker fra tragedien på tværs af tid og medier.

Hvad virkelig, i min optik, kvalificerer *The Killing of a Sacred Deer* til at kunne betragtes som meta-tragedie er skuespillets specielle karakter. Det, som jeg forstår som en form for 'meta-skuespil' i *The Killing of a Sacred Deer* (som skaber en meta-tragisk effekt), er beskrevet af mange forskellige kritikere på forskellige, primært affektive, måder. Der er både 'Cinema of Discomfort'²², 'Cinema of the Absurd'²³, 'Cinema of Apathy'²⁴, samt en politisk horror-genre, den neoliberale neurothriller²⁵. Alle disse beskrivelser tager deres afsæt i skuespillet og dialogen i *The Killing of a Sacred Deer*. Filmens formsprog er generelt præget af, hvad flere kalder 'weirdness,' hvilket kommer til udtryk i dens teaterlignende og opstyltede dialog og de unaturligt tomme og lukkede rum, som den foregår i, og som står i modsætning til den Hollywood-stil, man måske er vant til.²⁶ Disse fortolkninger af filmen har alle det til fælles, at de ser filmen som en del af en græsk bølge af film fra 2010'erne, som bliver kaldt 'Greek Weird Wave'. Filmens 'weirdness' bliver forklaret som en måde at bearbejde den økonomiske krise i Grækenland, som startede i 2008, samt den græske stats magtudøvelser under krisen. Her bliver kernefamilien en spejling af det græske samfund, hvor forældre/barn-relationen spejler relationen mellem stat og borger.²⁷ Dimitris Papanikolaou beskriver i *Greek Weird Wave: A Cinema of Biopolitics* (2021), hvordan denne nationale læsning af Greek Weird Wave-film ikke er fyldestgørende, og hans egen vinkel er at betragte filmene som en 'Cinema of Biopolitics', altså som film, som henter deres formsprog fra den form

²² Geoff King, «Weirdly discomfoting: *Dogtooth* and the Greek new wave», i *The Cinema of Discomfort: Disquieting, Awkward and Uncomfortable Experiences in Contemporary Art and Indie Film* (New York: Bloomsbury Academic, 2021), 133.

²³ Nepomuk Zettl, «Consider the Absurd: Uneasy Proximity in *Dogtooth*, *The Lobster* and *The Killing of a Sacred Deer*», i *The Cinema of Yorgos Lanthimos: Films, Forms and Philosophy*, redigeret af Eddie Falvey (New York: Bloomsbury Academic, 2022).

²⁴ Eddie Falvey, «Notes Toward a Cinema of Apathy in the Films of Yorgos Lanthimos», i *The Cinema of Yorgos Lanthimos: Films, Forms and Philosophy*, redigeret af Eddie Falvey (New York: Bloomsbury Academic, 2022).

²⁵ Filippaki, «Violence as Embodied Neoliberalism in the Neurothriller», 140.

²⁶ Falvey, «Notes Toward a Cinema of Apathy in the Films of Yorgos Lanthimos», 83; Zettl, «Consider the Absurd», 139.

²⁷ Dimitris Papanikolaou, *Greek Weird Wave: A Cinema of Biopolitics* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021), 35.

for biopolitisk kontrol, som alle stater udøver under den sene kapitalisme.²⁸ Der er altså mange måder at gribe den underlige, eller 'weird', skuespilstil i *The Killing of a Sacred Deer* an, og mit bud er at betragte det som en måde, hvorpå filmen aktiverer dens antikke arv fra de græske tragedier, ikke nødvendigvis som et led i en fremstilling eller udfordring af et neoliberalt eller biopolitisk paradigme, men som konstituerende for meta-tragedie på film. Papanikolaou påpeger selv den tragiske effekt af 'weirdness' eller akavethed i hans læsning af Athina Rachel Tsangaris *Attenberg* (2010)²⁹, og den græske instruktør Syllas Tzoumerkas mener at der går en tragisk linje fra antikken gennem Shakespeares tragedier til de græske Weird Wave-film.³⁰

Forholdet mellem film og teater undersøger amerikanske Rachel Joseph i sin bog *Screened Stages* fra et psykoanalytisk perspektiv, hvor adskillelsen af de to kunstformer er en form for adskillelsestraume for film generelt. I Hollywood-stilen forsøgte instruktører at fjerne sine film fuldkommen fra teateret, men teatret bliver ved med at dukke op selvom det er forsøgt fortrængt. Det, som filmene higer efter, er den tilstedeværelse, som skuespillerne har på teaterscenen.³¹ Joseph undersøger, hvordan teatret konkret går igen på lærredet i blandt andet David Lynchs film. For Joseph fungerer teaterscenerne, som optræder konkret i Lynchs *The Elephant Man* (1980) og *Inland Empire* (2006) som en måde at bearbejde de dele af virkeligheden, som ikke er til at bære, fordi de er for grusomme eller abjekte, altså det som ikke konventionelt kan repræsenteres på film, forstået som i Hollywood-stilen.³² På den ene side peger Joseph på, hvordan kroppen i *The Elephant Man* bliver stedet (hvis ikke teaterscenen), hvor det virkelige og abjekte træder frem: «Gruesome surgery scenes are other places in the film where material reality emerges. [...] The new realities of the Industrial Revolution are becoming everyday occurrences».³³ Dette minder om åbningsscenen i *The Killing of a Sacred Deer*, som er et langsomt zoom på en hjerteoperation, og den sætter tonen for en biopolitisk læsning, hvor hvem, der bestemmer over syge og kvæstede kroppe er i fokus, ligesom der i *The Elephant Man* er en behandling af hvilke kroppe der er til skue; hvilke der er dømt udenfor. Kroppens tilstedeværelse på teaterscenen, som på samme tid bliver fremmedgjort og fremtrædende i disse film, synes at hænge sammen med repræsentationer af biopolitisk kontrol over kroppe.

På den anden side læser Joseph også Lynchs teatraliske elementer i filmene som et vigtigt led i hans surrealistiske stil, navnlig det højnede og kunstige skuespil.³⁴ Om en scene i *Inland Empire* skriver Joseph: «The entrance of the neighbor comes across as obviously theatrical and absurd from the stiffness of her body to the cartoonish expressions on her face».³⁵ Skuespillet i denne scene, og i filmen generelt, har denne teatraliske, 'weird', eller her 'absurd', kvalitet. Det teatraliske og 'weird' skuespil skaber en afstand til det skuespil, man ellers forbinder med Hollywood-film, og gengiver dermed filmens historiske brud med teatret og kropsligt nærvær netop ved at fremmedgøre tilskueren fra skuespilleren.

²⁸ Ibid., 130.

²⁹ Ibid., 123.

³⁰ Tzoumerkas, «Love Letters: Greek New Wave & Revenge Tragedy». Syllas Tzoumerkas. 2016 <https://syllastzoumerkas.net/greek-new-wave-revenge-tragedy/>

³¹ Rachel Joseph, *Screened Stages: On Theatre in Film* (Abingdon, Routledge: 2024), 24.

³² Ibid., 134.

³³ Ibid., 136.

³⁴ Ibid., 131.

³⁵ Ibid., 149.

I «Notes Toward a Cinema of Apathy in the Films of Yorgos Lanthimos» (2022) argumenterer Eddy Falvey for en fælles apatisk spillestil på tværs af Lanthimos' film *Dogtooth*, *The Lobster* og *The Killing of a Sacred Deer*. Hans læsning er affektiv, og tager som sit udgangspunkt de følelser, som filmene kan vække i tilskueren, og i de situationer, hvor man selv, som tilskuer, har det dårligt med at se handlingen ske, såsom når Stevens børn bliver syge eller Martin nedkalder forbandelsen over ham. Da virker karaktererne komplet upåvirkede og apatiske. Falvey beskriver karaktererne som «apathetic as automats»³⁶ og, mest påfaldende, som «uncannily theatrical».³⁷ Der er nemlig noget uhyggeligt eller 'uncanny' ved det teatraliske skuespil, som intensiveres af *The Killing of a Sacred Deer*'s underlægningsmusik og klaustrofobiske rum. Dialogen i filmen kan generelt betegnes som enten tonløs, hvor skuespillerne taler med hinanden uden at vise nogen følelser, eller mekanisk, hvor de leverer dem så hurtigt, at det virker som noget de læser højt, som f.eks. ved leveringen af forbandelsen.

Denne måde at spille skuespil på, giver, mener jeg, tilskueren indtrykket af at se nogen spille dårligt skuespil. David Thomas Lynch skriver f.eks. om skuespillet i Béla Tarrs *Almanac of Fall* (1984), hvis skuespil også har en teatralisk karakter: «the dialogue, which had previously been improvised according to Tarr's outlines, is now deliberate and heavily weighted. I would describe the film as 'theatrical' if that word didn't bring with it a negative image of staginess and exaggeration»,³⁸ og det er måske netop denne negative konnotation, der gør det svært at få greb om, hvad der sker med denne 'weird' spillestil. Det kan i *The Killing of a Sacred Deer* ligne at de underspiller deres roller helt vildt, eller at skuespillerne bare øver replikkerne inden de virkelig skal spille scenerne, hvilket står i komplet modsætning til Hollywood-stilen. Dette er, mener jeg, filmens meta-tragiske æstetik, som kommer til udtryk i denne måde at spille skuespil på.

Meta-tragedie og forbandelsen

En hovedscene, hvor denne type skuespil er tydelig, er scenen, hvor Martin nedkalder forbandelsen over Steven. Martin dukker op på hospitalet, hvor Steven arbejder og vil tale med Steven, som indtil da ikke tænker, at Martin er involveret i sine børns sygdom. Da de sætter sig i kantinen, er Steven irriteret over at blive afbrudt, mens hans søn er syg, så Martin næsten skynder sig at sige forbandelsen:

Yes, it's exactly what you think. Just like you killed a member of my family, now you gotta kill a member of your family, to balance things out, understand? I can't tell you who to kill of course, that's for you to decide. But if you don't do it, they will all get sick and die. Bob will die. Kim will die. Your wife will die. They will all get sick and die. One: paralysis of the limbs. Two: refusal of food to the point of starvation. Three: bleeding from the eyes. Four: death. One, two, three, four. Don't worry, you won't get sick, you just gotta stay calm, that's all. There, I said it. As quickly as I could. I hope I haven't kept you too long. Oh one more thing. I'll be very quick. You only have a few days to decide who to kill. Once stage three kicks in – you remember what stage three is? It's bleeding, uh, from

³⁶ Falvey, «Notes Toward a Cinema of Apathy in the Films of Yorgos Lanthimos», 87.

³⁷ Ibid., 88.

³⁸ Lynch, «The Films of Béla Tarr», 34.

the eyes, that's stage three – once the bleeding happens, it's only a matter of hours before they die. Okay, there. I have nothing more to say.³⁹

Denne forbandelse består primært af korte sætninger lige efter hinanden, og Martins levering af replikken er, som det meste dialog i filmen, næsten uden indlevelse i det, som han siger, og han virker næsten som om replikken løber af med ham, og at det er blevet bestemt udefra, at han skal sige replikken. Dette understreges af «There, I said it», som han siger, da han har forklaret, hvad der kommer til at ske, som om han havde fået en instruks fra nogen eller som om han læste højt fra en tekst. Ligesom Menke skriver om Ødipus, at han mister kontrollen over sin forbandelse, så snart den er udsagt, så udgår Martins forbandelse tilsyneladende ikke kun fra ham selv.⁴⁰ Hvor denne type dialog måske kunne virke komisk i en film, så understreges alvoren af langsomme zoom-ind på de to karakterer, samt en lang, skærende underlægningstone. Karaktererne oplever forbandelsen som ægte, og den oplevelse formidles til tilskueren gennem de virkemidler i filmen, som ikke har med skuespillet at gøre.

Som jeg skrev tidligere, så mener Menke, at forskellen mellem skuespiller og karakter oftest udviskes på film, og det er det, som adskiller det fra teaterskuespil. I *The Killing of a Sacred Deer* bliver det, som normalt fremstår som en karakter på skærmen, synligt som en skuespiller, der spiller en rolle – tydeligt uinteresseret, læsende fra manuskriptet, instrueret af en instruktør. Falvey bruger også ordet «staginess» om replikkerne i *Dogtooth*, og jeg vil mene at det også gør sig gældende for dialogen i *The Killing of a Sacred Deer*. Skuespillet i filmen virker fremmedgørende, fordi det virker opstillet, som om det foregår på en scene.

I enkelte scener virker det dog som om, at skuespillerne spiller konventionelt dramatisk filmskuespil. Efter Bob og Kim er blevet syge efter forbandelsen, tropper Steven op hjemme hos Martin og banker på hans dør. Da ingen åbner, begynder Steven, med en helt anden indlevelse end ellers, at råbe ude foran døren, og true med at voldtage både Martin og hans mor. Dette «ægte» eller mere traditionelt filmiske, Hollywood-agtige, vredesudbrud ødelægger ikke idéen om meta-skuespil, men kommer til at virke inkongruent med filmens sædvanlige udtryk, og skiller sig på den måde også ud fra «normalt» filmskuespil ved brat at skifte stil. Denne måde at spille skuespil, som er meget tættere på Hollywood-stilen, kommer i konteksten af resten af filmen, til at virke næsten «uncannily» filmisk.

Denne måde at spille skuespil på, mener jeg, alluderer til vilkårene for skuespil på teaterscenen; der er en afstand mellem rolle og skuespiller, mellem krop og karakter, og det er netop i denne afstand, at skuespils tragiske potentiale skal findes. I stedet for at forsøge at overkomme den tragiske uvished, som er til stede i teaterskuespil, så intensiverer en film som *The Killing of a Sacred Deer* denne uvished ved at fremstille karaktererne som nogen, der bliver spillet af skuespillere. Kampen mellem rolle og skuespiller (som ikke kan være til stede i filmen), bliver, overført til filmen, til en kamp mellem film-mediets virkelighedsudtryk og det faktum, at det faktisk er skuespil, der spilles. Min påstand er, at skuespillet derved bliver en slags meta-skuespil, idet selve skuespillet viser sig selv som netop skuespil.

På dette punkt understreger meta-skuespillet også en væsentlig lighed mellem film- og teatermediet. Som jeg har beskrevet, så er det karakteristiske for teaterskuespillet (for Menke og

³⁹ Lanthimos, *The Killing of a Sacred Deer* (Film4, New Sparta Films, 2017), 00:49:59.

⁴⁰ Menke, *Tragic Play*, 28-29.

Kallenbach & Kuhlmann) tidsligheden og den måde, man som læser af en dramatekst bliver en form for tilskuer. Som seer af en film, er man altid tilskuer; der er ingen læsning af en filmt tekst, man ser den altid fremført. Og, skal man tro Menke, så er det nærmest denne type films formål, at få tilskueren til at glemme at man er tilskuer til en film, og i stedet repræsentere en virkelig historie. Meta-skuespillet konfronterer en med tilskuerpositionen ligesom både dramatisk tekst og fremførelse gør det.

Meta-tragisk refleksion

I modsætning til de meta-tragedier, som Menke fremhæver, så sker den tragiske refleksion over sig selv ikke i plottets ironiske konstruktion, som det for eksempel gør i *Hamlet* eller *Ithaka*. Skuespillet i *The Killing of a Sacred Deer* er et eksempel på, at det tragiske plot reflekteres over i fremførelsens 'weird' kvalitet; over i et skuespil, som gør opmærksom på sig selv som skuespil, og ikke foregiver at være en virkelig historie. F.eks. i forbandelsescenen reflekterer denne meta-, eller tekstlige, kvalitet i skuespillet, hvordan forbandelsen forandrer Steven fra en, der gebærder sig som forfatteren til sin egen tekst, til en, som igen må opleve konsekvensen af, at være en skreven karakter.

Menkes anke mod filmskuespil på dette punkt, er at film er 'ren repræsentation'; at de forsøger at give et virkeligheds-indtryk. Men Stevens tragiske skæbne, filmens plot, bliver reflekteret i meta-skuespillet, hvilket ikke lægger op til at se Steven som en ægte person, eller repræsentere ham som virkelig. Filmen fastholder ham derimod som karakter, og fremmedgør hans oplevelser for tilskueren, så det tragiske i hans historie kan udfoldes og undersøges. I *The Killing of a Sacred Deer* bliver skuespillerne bag karaktererne synlige gennem den måde, de spiller skuespil på, hvilket spejler den indsigt, som karaktererne må opnå om sig selv: de følger en forudbestemt skæbne, som en karakter følger sit manuskript.

Den type løbende meta-tragiske refleksion, som man finder i stykkerne *Hamlet*, *Ithaka* og *Seks personer søger en forfatter* er ikke tilgængelig for karaktererne i plottet i *The Killing of a Sacred Deer*, men derimod indlejret i skuespillet i filmen. Som nævnt, så fremmedgøres karaktererne fra tilskueren gennem skuespillet, så det tragiske i Stevens plot bliver distanceret, og dermed kan undersøges. Den refleksion over skuespillets utilstrækkelighed, som de seks personer i Pirandellos stykke hele tiden selv kommer med, er indlejret i selve meta-skuespillet, både når de underspiller, og i scenerne, hvor de viser «ægte» følelser. Som jeg har beskrevet virker Steven og de andre karakterer generelt ret distancerede fra selve handlingen og, med undtagelse af få scener, er der ikke de store følelser at se i hans, eller de andre karakterers, ansigter. Men da det endeligt går op for Steven, at han bliver nødt til at slå en af sine familiemedlemmer ihjel, da han endelig skal reflektere over sine handlinger, bryder Steven sammen i gråd. I denne ret ukarakteristiske scene sidder Steven i haven og græder i 43 sekunder helt uden underlægningsmusik, imens kameraet zoomer langsomt ud.⁴¹ Det er både et skift over til noget, der ligger nærmere Hollywood-stilen, samt et meget tydeligt brud med hans ellers meget saglige og lægelige karakter og filmens ellers intense og klaustrofobisk billed- og lydsprog. Generelt i filmen vil Steven ikke acceptere forbandelsens realitet for ham, og dens alvor repræsenteres ofte for tilskueren gennem

⁴¹ Lanthimos, *The Killing of a Sacred Deer*, 01:34:17– 01:35:00.

underlægningsmusikken og kameraføringen. I denne scene, hvor det går op for ham, hvad han bliver nødt til at gøre, brydes der med den meta-tragiske æstetik, på samme måde som ved det vredesudbrud, jeg nævnte tidligere. Den distancerede, meta-tragiske film-æstetik kan ikke formidle karakterernes selv-refleksion over deres egen skæbne. Dette understreger hvordan filmmediet netop kan blive bærer af en meta-tragisk indsigt, og ikke en tragisk: når Steven græder, ser tilskueren ham opnå en indsigt om sin egen situation, men som tilskuer er man allerede klar over forbandelsens alvor meget tidligere. Filmen handler formelt (i dens skuespil, dens lyd- og billedsprog) om, hvordan man overhovedet kan forstå Stevens formodede drab, og hvad der skal til for, at han kan stå til regnskab for det.

I *Seks personer søger en forfatter* kan familien først komme til at stå til ansvar for deres egne handlinger, for deres egen historie, når nogle andre har gennemspillet den. De kan først tage den fulde konsekvens af deres liv, hvis de kan se den spillet ud af skuespillere. Plottet tematiserer, hvordan tilskueren er en indlejret del af tragediegenren, og meta-indsigten opnås af karaktererne i dramaet samtidig med at den åbenbares for tilskueren under fremførelsen eller læsningen. I *The Killing of a Sacred Deer* bliver meta-indsigten et produkt af en indlejret kvalitet i skuespillet, og refleksionen over sit eget plot viser sig dermed komplet forskelligt for karakter og tilskuer.

Konklusion

Med den teatraliske kvalitet i skuespillet i *The Killing of a Sacred Deer* knytter Lanthimos an til de antikke tragedier. Hvor tragedien er karakteriseret ved karakterernes refleksion over deres egen skæbne, så reflekteres der formelt i meta-tragedien over karakterernes forhold til en skæbne, der er uden for deres kontrol. I *The Killing of a Sacred Deer* kommer denne meta-tragiske refleksion først og fremmest til udtryk gennem det, jeg har kaldt meta-skuespil, som er karakteriseret ved en overdrevet, teatralisk spillestil. Denne spillestil distancerer tilskueren fra karakteren, samt gør det tydeligt, at der er en skuespiller inde bagved. Derfor bliver det nærvær, som normalt karakteriserer teaterskuespil i forhold til filmskuespil, fremtrædende for tilskueren, og det virkelighedsindtryk, som adskiller Hollywood-filmskuespil fra teaterskuespil, træder i baggrunden for at give plads til en refleksion over tilskuerens rolle. Det, som jeg har kaldt meta-tragedie på film, er derfor på den ene side et ekko fra den antikke tragedie, og på den anden side en måde, hvorpå en film, via sit formsprog, kan reflektere over skuespil (og i forlængelse heraf handling generelt) som repræsentationsform.

Litteratur

- Benjamin, Walter. *Det tyske sørgespils oprindelse*. København: Museum Tusculanums Forlag, 2014.
- Billings, Joshua. *Genealogy of the Tragic: Greek Tragedy and German Philosophy*. Princeton: Princeton University Press, 2014.
- Bordwell, David. «An Excessively Obvious Cinema». I *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Modes of Production to 1960*, redigeret af David Bordwell m.fl. New York: Columbia University Press, 1985.
- Dahl, Christian. «Ødipus vor samtidige: Christoph Menkes tragedieteor i perspektiv». *Peripeti - tidsskrift for dramaturgiske studier* 7, no. 13 (2010): 21-31.
<https://doi.org/10.7146/peri.v7i13.108074>
- Falvey, Eddie. «Notes Toward a Cinema of Apathy in the Films of Yorgos Lanthimos». I *The Cinema of Yorgos Lanthimos: Films, Forms and Philosophy*, redigeret af Eddie Falvey. New York: Bloomsbury Academic, 2022.
- Filippaki, Iro. «Violence as Embodied Neoliberalism in the Neurothriller». *Lit: Literature Interpretation Theory* 30, no. 2, (2019): 138-154.
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10436928.2019.1597609>
- Joseph, Rachel. *Screened Stages: On Theatre in Film*. Abingdon: Routledge, 2024.
- Kallenbach, Ulla & Kuhlmann, Annelis. «Towards a Spectatorial Approach to Drama Analysis». *Nordic Theatre Studies* 30, no. 3 (2019): 22-39.
<https://www.tidsskrift.dk/nts/issue/view/8155>
- King, Geoff. «Weirdly discomfoting: *Dogtooth* and the Greek new wave». I *The Cinema of Discomfort: Disquieting, Awkward and Uncomfortable Experiences in Contemporary Art and Indie Film*. New York: Bloomsbury Academic, 2021.
- Lanthimos, Yorgos. *The Killing of a Sacred Deer*. Film4, New Sparta Films, 2017.
- Lynch, David Thomas. «The Films of Béla Tarr» i *Cineaction*, no. 39 (1995): 31-35.
<https://www.proquest.com/magazines/films-béla-tarr/docview/216896675/se-2>
- Menke, Christoph. *Tragic Play: Irony and Theatre from Sophocles to Beckett*. New York: Columbia University Press, 2009.
- Papanikolaou, Dimitris. *Greek Weird Wave: A Cinema of Biopolitics*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021.
- Pirandello, Luigi. *Seks personer søger en forfatter*. København: Gyldendal, 1967.
- Szondi, Peter. *An Essay on the Tragic*. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- Tzoumerkas, Syllas. «Love Letters: Greek New Wave & Revenge Tragedy.» Syllas Tzoumerkas, 2016. <https://syllastzoumerkas.net/greek-new-wave-revenge-tragedy/>
- Zettl, Nepomuk. «Consider the Absurd: Uneasy Proximity in *Dogtooth*, *The Lobster* and *The Killing of a Sacred Deer*». I *The Cinema of Yorgos Lanthimos: Films, Forms and Philosophy*, redigeret af Eddie Falvey. New York: Bloomsbury Academic, 2022.