

Forholdet mellom mimetisk kunst og erkjennelse
belyst gjennom to kontrasterende kunstverk
og to ulike filosofiske teorier

av Anne Rose Røsbak Feragen

Mastergradsessay i filosofi

Veileder: professor Arild Pedersen, IFIKK, HF, UiO

Masterprogrammet for filosofi, IFIKK, HF, UiO

Universitetet i Oslo

Våren 2009

Forholdet mellom mimetisk kunst og erkjennelse
belyst gjennom to kontrasterende kunstverk
og to ulike filosofiske teorier

Sammendrag

I dette essayet tar jeg utgangspunkt i et teaterprosjekt som skildres i filmen *New York i et nøtteskall* av Charlie Kaufman. Prosjektet drives frem av den fiktive teaterregissøren Caden Cotard. Hans mål er å fremstille det han oppfatter som den sanne virkeligheten. Han velger etterligning som metode og tilstreber fullstendig korrespondanse mellom verket og originalen.

Jeg vurderer dette prosjektet ut fra to ulike teorier om hvordan kunst kan gi erkjennelse. For å undersøke hvorvidt Cotards verk kan være opphav til erkjennelse vil jeg først gå til Aristoteles' teori om mimetisk kunst slik den presenteres i *Poetik* og deretter se på Martin Heideggers kunstteori slik den er formulert i *Kunstverkets opprinnelse*.

Deretter presenterer jeg et annet mimetisk verk, filmen *Dogville* av Lars von Trier, som et motstykke til Cotards teaterprosjekt. Jeg vurderer også dette kunstverkets mulighet til å gi erkjennelse gjennom de to ovennevnte teoriene.

Ved å sammenligne de to kunstverkene avdekker jeg to vidt forskjellige mimetiske strategier. Mens Cotard forsøker å kopiere den virkeligheten han kjenner inntil minste detalj, velger von Trier å fremstille kun det som er relevant for fortellingen.

Avslutningsvis ser jeg nærmere på hvordan valget av mimetisk strategi påvirker kunstverkets mulighet til å gi erkjennelse.

Takk!

Temaet for dette essayet ville vært et helt annet om jeg ikke hadde deltatt i en debatt om modeller av verden i *Radiofront*, NRK P2, 15. februar 2009. Jeg har hatt stor glede av å jobbe med dette temaet, så tusen takk til programlederne, Jostein Gjertsen og Siss Vik, for invitasjonen og for at de gjorde meg oppmerksom på filmen *New York i et nøtteskall* av Charlie Kaufman.

Veilederen min, Arild Pedersen, skal ha stor takk for å ha vist meg hvordan utkastene mine kunne løftes til et høyere nivå. Han har hele tiden utfordret meg til å tilstrebe presisjon i teksten, og det er jeg spesielt glad for. Jeg setter dessuten pris på den entusiasme og det engasjement han har møtt arbeidet min med.

Underveis i prosessen har jeg fått gode råd og innspill fra mine kolleger i Humanistisk Akademi, Øyvind Kvalnes og Einar Øverenget. Dette essayet ville ikke blitt det samme uten, og jeg er svært takknemlig for deres bidrag.

Moren min, Liv Røsbak Holmen, har heiet på meg fra sidelinjen under hele studietiden, så også under dette arbeidet. Hjertelig takk til en utrettelig og god støttespiller!

Til sist, tusen takk til min kjære mann, Halvor Røsbak Feragen, som har gjort sitt for å gi meg tid og ro til å jobbe med essayet. Han har ikke bare oppmuntret meg til å skrive, men også minnet meg om at det er viktig å ta pauser. Jeg har dessuten hatt godt utbytte av å tenke høyt sammen med han de gangene jeg har stått foran et veiskille i arbeidet.

Oslo, juni 2009

Anne Rose Røsbak Feragen

Innhold

Innledning	1
Hovedkasus: <i>New York i et nøtteskall</i>	1
Aristoteles' teori om mimetisk kunst.....	3
Aristoteles' teori anvendt på hovedkasus	7
Heideggers kunstteori	14
Heideggers teori anvendt på hovedkasus	18
En alternativ mimetisk strategi: <i>Dogville</i>	19
Drøfting av de to strategiene	21
Konklusjon	23
Kilder	26

Innledning

”I won’t settle for anything less than the brutal truth”, erklærer hovedpersonen Caden Cotard i Charlie Kaufmans film *New York i et nøtteskall*.¹ Cotard er teaterregissør og har bestemt seg for at hans neste produksjon skal skildre virkeligheten slik han mener den i sannhet er, hvor konfronterende og brutalt dette enn måtte bli.

Cotards idé er å gjenskape livet i New York innenfor veggene av et digert byggverk. Han samler en gruppe skuespillere og instruerer dem i å leve ut hverdagen til virkelige personer. Snart lar han bygge leiligheter og kontorer, slik at skuespillerne befinner seg i mest mulig realistiske omgivelser. Dette er et radikalt verk i den forstand at etterligningen er svært omfattende og detaljert.

Prosjektet reiser en rekke spørsmål: Kan mimetisk kunst være opphav til en eller annen form for erkjennelse? Hvordan kan det i så fall skje, og hva slags erkjennelse kan slik kunst gi? Finnes det noen grense for hvor langt en kan gå i sin mimetiske anstrengelse, og hvordan påvirker den valgte mimetiske strategien verkets mulighet til å gi erkjennelse?

For å undersøke dette vil jeg gå til to ulike kunstteorier som begge åpner for at kunstverk kan gi erkjennelse. Jeg vil først se på Aristoteles’ teori om mimetisk kunst slik den presenteres i *Poetik*, for så å anvende teorien på Cotards prosjekt. Deretter vil jeg ta for meg et divergerende kunstsyn formulert av Martin Heidegger i *Kunstverkets opprinnelse*. Jeg vil anvende også denne teorien på Cotards verk. Etter dette vil jeg introdusere filmen *Dogville* av Lars von Trier som et motstykke til Cotards verk. Jeg vil sammenligne de to mimetiske strategiene disse verkene representerer og se på hvordan den valgte strategien påvirker verket som kilde til erkjennelse. Men aller først, et kort sammendrag av Kaufmans film.²

Hovedkasus: *New York i et nøtteskall*

New York i et nøtteskall handler om teaterregissøren Caden Cotard.³ Vi følger han både privat og profesjonelt gjennom flere tiår. Første gang vi møter Cotard nærmer det seg

¹ Filmens originaltittel er *Synechdoke, New York*.

² Min interesse for Cotards kunstprosjekt ble vakt da jeg ble invitert til NRK P2s *Radiofront* i februar 2009 for å delta i en debatt om temaet modeller av virkeligheten. Ett av de kunstuttrykkene som ble drøftet var filmen *New York i et nøtteskall*. Programmet ble sendt 15.02.09.

³ ”Cotard” er et navn som gir mange assosiasjoner. For det første finnes det et syndrom med dette navnet, oppkalt etter den franske nevrologen Jules Cotard (Vorstrup 2004: 256). I følge Stanley Jablonski er Cotards syndrom ”[a] syndrome of mental depression, suicidal tendencies, and ideas of negation, the patient being

premiere på det stykket han for tiden arbeider med, *En handelsreisendes død* av Arthur Miller. Kunstkritikerne er henrykte over forestillingen, og anmeldelsene er fulle av lovord.⁴

Kort tid etter premieren mottar Cotard et stipend som assosieres med historiens geniale krefter, MacArthur-stipendet.⁵ Regissøren bestemmer seg for å bruke pengene på et stortilt teaterprosjekt som kan portrettere den virkeligheten han kjenner på en kompromissløs og ærlig måte: "The idea is to do a massive theater piece. Uncompromising. Honest."

Verket skapes innenfor veggene av et drivhuslignende byggverk som tidligere har fungert som varehus. Det finnes intet manus; forestillingen blir til gjennom regissørens instruksjon og skuespillernes improvisasjon. Skuespillerne jobber parallelt i mindre grupper med ulike scener, og regissøren går rundt i teateret og gir korreksjoner.

For å kunne portrettere kompleksiteten i det virkelige liv engasjerer regissøren stadig flere skuespillere. Blant dem en mann som spiller Cotard selv og en kvinne som spiller assistenten hans. Bymiljøet utvides i samme takt, blant annet med en kopi av det varehuset der forestillingen tar form. Teateret ligner etter hvert en by av dukkehus i full størrelse, der alle rom mangler den fjerde veggen.

Et vendepunkt i filmen er når regissøren forsøker å gjenskape en scene han selv var vitne til. Situasjonen utspilte seg i hans eget hjem, i den leiligheten han har delt med sin andre kone, Claire, og deres datter, Ariel. Claire har nylig bedt sin mann om å flytte ut, og Cotard har kommet for å hente eiendelene sine. Når han går derfra, stopper han opp et øyeblikk på utsiden av bygningen, ser opp på vinduene i sitt tidligere hjem og skimter Claire og hennes nye partner gjennom vinduet. Tilbake i teateret strever regissøren med å gjenskape dette

convinced that he no longer has a body" (Jablonski 1991: 163). For det andre er Raoul Coutard navnet på en fransk filmfotograf som var knyttet til filmretningen nouvelle vague (Internet Encyclopedia of Cinematographers 2009 URL). Coutard var ansvarlig fotograf på 17 av den franske regissøren Jean-Luc Godards filmproduksjoner (ibid.). For det tredje er professor Cottard navnet på en karakter i Marcel Prousts bokverk *In Search of Lost Time (À la recherche du temps perdu)*. I følge John Pearn og Christopher Gardner-Thorpe i "A Biographical Note on Marcel Proust's Professor Cottard" er det grunn til å tro at den fiktive karakteren professor Cottard er basert på den historiske nevrologen Jules Cotard (Research Gate. Scientific network 2009 URL).

⁴ Skuespillerne gir også uttrykk for beundring overfor Cotard, og de viser takknemlighet for å jobbe under han. Dette prosjektet får for eksempel skuespilleren Claire til å tenke på store teaternavn som Antonin Artaud (1896-1948) og Jerzy Grotowski (1933-1999). Førstnevnte er særlig kjent som opphavsmann til Grusomhetens teater, et forsøk på å frigjøre det ubevisste og tvinge menneskene til å se seg selv som de virkelig er (Harnoll 1983: 36). Sistnevnte var grunnleggeren av Laboratorieteateret (Styan 1981: 157) og nevnes nok i denne sammenheng både fordi han var en av 1900-tallets toneangivende teaterkunstnere og fordi han drev årelange forestillingsstudier før han la frem verket for publikum, slik Cotard også gjør.

⁵ Dette stipendet eksisterer også utenfor det fiktive universet. The MacArthur Fellows Program deler hvert år ut et stipend på 500 000 amerikanske dollar til mennesker som har vist særlig originalitet i sitt kreative arbeid, som er dedikert til arbeidet, og som har gitt til kjenne en fremragende evne til selvledelse (MacArthur 2009 URL).

bildet på en treffende måte. ”This is a lie!” utbryter han plutselig, etterfulgt av en ordre om at ytterveggen skal mures igjen. Neste gang det er prøve på denne scenen, er det blitt en nøyaktig kopi av det han selv så da han tittet opp mot sitt tidligere hjem. Snart får Cotard satt inn den fjerde veggen i alle rom i teaterbyen.

Scenografien blir stadig mer lik bybildet i New York med kontorbygg, boligblokker og kvartaler. Cotard er omhyggelig med detaljene – også fasadene i teaterbyen skal ligne New Yorks yttervegger. Det fordrer at noen av dem fylles med graffiti og tagging. Cotard tar bilder av de aktuelle fasadene og ber teknikerne kopiere veggbildene.

Når regissøren inspiserer arbeidet og gir instruksjoner, er det tydelig at det som utspiller seg er en teaterøvelse. Etter hvert blir det imidlertid vanskelig å skille teateruniverset fra filmuniverset. Mot slutten av filmen blir regien gitt gjennom diskrete, små høretelefoner som den enkelte skuespiller bærer. Det er heller ingen tilskuere til stede i varehuset. Denne forestillingen blir aldri presentert for noe publikum. Kaufmans film er først om fremst en fortelling teaterprosjektet, som en sentral del av beretningen om den fiktive Caden Cotard.

Aristoteles’ teori om mimetisk kunst

Regissøren gjenskaper byen New York ved å etterligne bygningsmassen og ved å befolke kulissene med etterligninger av personer fra det virkelige liv. Dette verket hviler med andre ord på etterligning som metode. Det skulle gi prosjektet legitimitet, for er det én tradisjon som har stått sterkt i vår kulturhistorie, så er det nettopp etterligningstradisjonen, eller mimesistradisjonen, etter det greske ordet for etterligning. At kunsten er i sitt vesen etterlignende er en forutsetning for Platon (427-347 f. Kr.) når han behandler diktning og malekunst i *Staten*. Aristoteles (384-322 f. Kr.) fastslår allerede i første kapittel av *Poetik* at diktning er etterligning (Kap. i: 1447a10).

Spørsmålet om hva slags forhold diktning har til sannhet har fulgt den estetiske diskursen siden Hesiod (ca. 700 f. Kr.), skriver Øivind Andersen i innledningen til sin oversettelse av *Poetik* (Andersen 2008: xix).⁶ Dette var et tema både Platon og Aristoteles var opptatt av, men her kom de som kjent til motstridende konklusjoner ettersom de forsto etterligning på ulike måter. Mens Aristoteles oppfattet kunstverket som en etterligning av det virkelige, så Platon kunstverket som en etterligning av en etterligning av det virkelige (ibid.:

⁶ Øivind Andersen påpeker i samme tekst at det ikke var vanlig å gi verktitler i antikken (Andersen 2008: i). I det følgende kommer jeg likevel, i tråd med dagens konvensjon, til å bruke *Poetik* som verktittel.

xxviii). Der Aristoteles så en direkte kobling mellom verk og virkelighet, mente Platon at kunstverket sto i et avledet forhold til det virkelige.⁷ Det er med andre ord klart at det å anvende Platons kunstteori på dette prosjektet ville gi et negativt resultat. Jeg lar derfor hans kunstsyn ligge, for heller å gå til Aristoteles' teori om mimetisk kunst.

Aristoteles avviser Platons påstand om at kunstverket står i et avledet forhold til virkeligheten. Kunstverket er en etterligning, ja, men av virkeligheten direkte. Vi må derfor forstå kunstverket som representativt (Andersen 2008: xxviii). Aristoteles vil dessuten hevde at det er tilstrekkelig å gripe en tings form for å kunne sies å ha kunnskap om tingen, og formen ligger i tingen selv, ikke i noen idéverden som er adskilt fra den empiriske verden.

I *Poetik* er Aristoteles særlig opptatt av diktningen. På spørsmålet om hvorfor diktekunsten oppsto gir han et todelt svar: For det første er det naturlig for mennesket å etterligne helt fra de er barn, og for det andre er det slik at alle gleder seg over etterligninger (*Poetik*. Kap. iv: 1448b). De utdypningene han kommer med er spesielt interessante i denne sammenhengen: Til første punkt kommenterer Aristoteles at det første barn lærer er tilegnet gjennom etterligning (ibid.). Det å etterligne kan med andre ord være en kilde til lærdom. Til det andre forklarer han at vi fryder oss over avbildninger, uavhengig av om motivene er groteske eller behagelige, fordi vi kan lære noe av dem, og den største glede for menneskene er å lære (ibid.: 1448b10). Også her betones muligheten til å lære noe.

Aristoteles forklarer også hvordan vi kan lære av etterligninger: "[V]i som betraktere lærer og slutter oss til hva noe er, for eksempel at 'dette er han!'" (ibid.). Læringen i dette eksempelet ligger i gjenkjennelsen av en skikkelse. Gjenkjennelse beskrives i et senere kapittel som "et skifte fra uvitenhet til viten" (Kap. xi: 1452a30).

Med dette åpner Aristoteles for at vi kan lære noe av mimetiske kunstverk, enten ved at vi selv etterligner, eller ved at vi overværer andres etterligninger. Betydningen av det å lære ligger tett opp til hva det vil si å oppnå erkjennelse. Med "erkjennelse" mener jeg både her og

⁷ Når en maler bestemmer seg for å gjengi en vase på sitt lerret, er forbildet for denne avbildningen en konkret vase som maleren har sett. Den sanne vassen er imidlertid ideen om den, ikke et eksemplar av den, mener Platon. Det vil si at maleren som etterligner vassen er to steg fra den virkelige vassen, han "frembringer det som er nummer tre i forhold til det sanne og virkelige" (Platon, *Staten*. Bk. x: 597e). Det samme gjelder tragediedikteren: "Da nå tragediedikteren også er en etterligner, så vil han altså være nummer tre i forhold til kongen [ideenes skaper] og sannheten." (ibid.) En dikter som tar for seg å fremstille rettferdighet etterligner ikke ideen om rettferdighet, men dyden rettferdighet, slik han kjenner den gjennom rettferdige mennesker han har møtt eller hørt om. Dikteren befatter seg derfor med den sanne rettferdighet kun i avledet forstand. Det gjelder generelt for alle etterlignere at det de lager står to ledd fra sannheten, hevder Platon (ibid.).

i det følgende ”det å skaffe seg viten”, og med ”viten” sikter jeg til ”sann, begrunnet oppfatning”.

Dikterens oppgave er ikke å fortelle om det som har skjedd, men om det som kunne ha skjedd, skriver Aristoteles (Kap. ix: 1451a30). I motsetning til historieskriveren tar ikke dikteren for seg faktiske hendelser. Han skriver derimot om det som er mulig, om det som kan skje, at ”visse slags mennesker vil komme til å si eller gjøre visse slags ting – med sannsynlighet eller nødvendighet” (ibid.: 1451b). Diktning uttrykker med andre ord et slags ”slik må det gå!” og leder oss til forståelse og generalisert kunnskap (Andersen 2008: xxviii). Diktning har derfor mer til felles med filosofi enn med historieskriving, mener Aristoteles (*Poetik*. Kap. ix: 1451b). Dette er interessant i vår sammenheng: Det at diktning leder oss til kunnskap om det allmenne er nettopp en måte å nå erkjennelse på.

De som etterligner ”etterligner mennesker som handler”, påpeker Aristoteles (Kap. ii: 1448a). Menneskene som etterlignes må være enten gode eller slette, og det gir dikteren tre valg: Han kan fremstille menneskene som de er, som bedre enn de er, eller som dårligere enn de er (ibid.). Aristoteles behandler flere litterære sjangere og legger særlig vekt på komedien og tragedien. Typisk for komedien er at den fremstiller menneskene som dårligere enn sine samtidige; tragedien beskriver på sin side mennesker som er bedre enn folk flest (ibid.: 1448a10).

Hva så med dette essayets hovedkasus, presenterer det menneskene som de er, som dårligere, eller bedre? Etersom Cotards ambisjon er å portrettere virkeligheten slik han ser den, antar jeg at han forsøker å fremstille menneskene som de er, eller iallfall slik han oppfatter at samtidsmennesket i New York er. Av de to ovennevnte teatersjangerne synes dette verket likevel å ha mest til felles med tragedien. Det er mye som skiller det fra den aristoteliske tragedien, og det skal vi komme tilbake til. Dette er like fullt et seriøst verk, ikke et komisk verk, og seriøsitet er et vesenskjenntegn ved tragedien (Kap. v: 1449b10).⁸ Av disse to sjangerne virker det derfor mest riktig å legge tragedien til grunn for vurderingen av prosjektet. Når det er sagt, er det viktig å huske at Cotard ikke uttaler noen ambisjon om å lage en tragedie, verken i aristotelisk eller i noen annen forstand, og at Aristoteles sikter til noe helt spesielt når han bruker begrepet ”tragedie”.

⁸ Filmen *New York i et nøtteskall* kan til tider være komisk, men det er ingenting som tyder på at teaterprosjektet er eller skal være det.

I *Poetik* bestemmes både tragediens vesen og hva som kreves av en vellykket eller skjønn (*kalos*) tragedie. En tragedie er:

[...] en etterligning av en seriøs og avsluttet handling av et visst omfang, i et språk som er krydret med forskjellige slags tilsetninger i de forskjellige delene hver for seg, i dramatisk og ikke fortellende form; ved den medynk og skrekk som etterligningen fremkaller, fører den fram til en renselse av den slags sinnstilstander. (Kap vi: 1449b20)

En tragedie er altså en etterligning av en handling som beskrives som både seriøs og avsluttet. Denne etterligningen er formidlet i dramatisk form og kjennetegnes derfor av egenskaper ved fremføringen. Videre forteller definisjonen at etterligningen fremkaller medynk (*eleos*) og skrekk (*fobos*) og leder til renselse (*katharsis*) av disse sinnstilstandene.⁹

Aristoteles er ordknapp hva gjelder tragediens virkning. Det er derfor faglig uenighet om hvorvidt det er tilskuerne eller utøverne som opplever renselse gjennom tragedien (Andersen 2008: xlvii). Mest utbredt er imidlertid oppfatningen om at det er publikum som ved medynk og skrekk gjennomgår renselsen (ibid.).¹⁰

Det var tidligere en utbredt oppfatning at den renselsen som tragedien iverksetter kunne gjøre oss ikke bare til bedre, men også til klokere mennesker (ibid.: xlviii).¹¹ I dag forstås renselsen psykologisk, som en måte å falle til ro på etter den opprivende opplevelsen det er å kjenne medynk eller skrekk (ibid.). Når det er sagt, ligger det en aldri så liten kime til innsikt i dette elementet av tragedien også, ettersom medynk og skrekk oppstår ved erkjennelsen ”dette kunne hendt meg!” (Aristoteles, *Retorikk*. Bok ii: 1383a, 1386a).¹² Siden temaet for

⁹ Hva denne renselsen innebærer er gjenstand for diskusjon i fagmiljøene. Jeg legger Øivind Andersens tolkning til grunn i mitt essay, ”renselse av den slags sinnstilstander”. Andre rimelige tolkninger av dette elementet av definisjonen er ”renselse fra sinnsbevegelsene”, ”den renselsen som disse sinnstilstandene bevirker” og ”en renselse som tilhører nettopp slike følelser” (Andersen 2008: xlvii).

¹⁰ Aristoteles påpeker imidlertid at ”[t]ragediens virkning er der også uten at den blir oppført av skuespillere på festene”, dette for å understreke at synsinntrykket er et underordnet element av tragedien (*Poetik*. Kap. vi: 1450b10). Setningen over kan tolkes på to måter (Andersen 2008: 74): Den kan enten bety at tragedien som verk bærer virkningen i seg, uavhengig av om den har blitt aktualisert. Den kan også forstås slik at tragediens virkning ikke er avhengig av at den spilles på en scene, fordi den også kan realiseres når den leses. Det er tekstlig belegg for denne tolkningen i *Poetik* (Kap. xxvi: 1462a10).

¹¹ Pierre Corneille, John Dryden og Gotthold Ephraim Lessing er representanter for denne oppfatningen (Andersen 2008: xlviii).

¹² I *Retorikk* finner vi en nærmere beskrivelse av både skrekk og medynk. I Tormod Eides oversettelse har *fobos* fått den norske betegnelsen ”frykt”, og i kapittelet som omhandler frykt (kapittel v) skriver Aristoteles: ”Så når det er best for tilhørerne å frykte, må taleren gi dem denne holdningen, og la dem vite at det er mennesker som dem, som gjerne får lide, og at det finnes andre mektigere enn dem, som har måttet lide, og påvise at folk som dem blir utsatt eller er blitt utsatt for lidelser av mennesker som de ikke hadde ventet det fra, av en art og på et tidspunkt da de ikke hadde ventet det.” (*Retorikk*. Bok ii: 1383a) I kapittelet om medynk (*eleos*), eller ”medlidenhet” i Eides oversettelse (kapittel viii), forklarer Aristoteles at ”[v]i føler medlidenhet med de som er våre likemenn, i alder, karakter, holdning, verdighet, familie, for i alle disse tilfellene får vi inntrykk av at ting

dette essayet er erkjennelse, og tragediens virkning i dag først og fremst forstås psykologisk, velger jeg likevel ikke å gå nærmere inn på tragedien som kilde til renselse. I denne undersøkelsen vil jeg heller se på Aristoteles' bestemmelse av den vellykkede tragedien. Jeg kommer til å fokusere på følgende momenter: handlingsforløpet, oppbygningen og omfanget.

Aristoteles' teori anvendt på hovedkasus

Aristoteles' kunstteori åpner for at mimetisk kunst kan være opphav til erkjennelse. Jeg vil nå vurdere Cotards teaterprosjekt i lys denne teorien, og jeg vil begynne med den førstnevnte kilden til erkjennelse, det at den som selv etterligner kan lære av det. Det er en rekke etterlignere involvert i Cotards prosjekt: sceneteknikere, skuespillere og regissøren selv. Det er imidlertid vanskelig å avgjøre om de faktisk erkjenner noe gjennom sin etterligning, ettersom dette ikke er noe tema i Kaufmans film.

Når det er sagt, virker det ikke urimelig at den som etterligner kan lære noe av det. Det å forsøke å etterligne for eksempel et bymiljø, slik sceneteknikerne gjør, krever at en både oppfatter detaljene og evner å gjengi dem på troverdig måte. Det er derfor sannsynlig at teknikerne vil få øye på omgivelsene på en annen måte enn når de bare ferdes i dem. En scene i filmen illustrerer hvordan det å etterligne noe krever at en er særlig oppmerksom på detaljene. Sceneteknikerne får beskjed om å etterligne en spesifikk yttervegg med graffiti. Regissøren vurderer resultatet og konkluderer: "This is not real!" Hvorpå han skaffer teknikerne et fotografi av den aktuelle fasaden og ber dem gjøre jobben på nytt. Resultatet er til forveksling likt den opprinnelige ytterveggen.

Andre etterlignere har formodentlig samme mulighet til å lære noe gjennom sitt arbeid. Mange skuespillere forteller at de forstår en karakter bedre etter å ha gestaltet den, uavhengig av om skuespilleren har noe som helst til felles med rollefiguren. Det er dessuten velkjent at rollespill brukes som metode for eksempel innen konfliktløsning og terapi, fordi det å spille en annen person kan gi innblikk i hvordan den andre tenker, føler og handler. Kaufmans film illustrerer dessuten hvordan en regissør kan lære av sitt etterligningsprosjekt. Gjennom arbeidet med den scenen Cotard bevitnet fra gaten gjennom et vindu, ble regissøren klar over sitt eget perspektiv og innså at han måtte innføre den fjerde veggen for å kunne gjengi scenen

kan skje med oss selv også. I det hele tatt må vi også her ha klart for oss at det som vi frykter for vår egen del, det vekker vår medlidenhet når det skjer med andre." (ibid.: 1386a). Erkjennelsen av at dette kunne hendt oss selv spiller med andre ord en sentral rolle i forklaringen både av frykt og medlidenhet, eller skrekk og medynk.

slik han selv erfarte den. Det er altså grunn til å tro at de som etterligner kan lære noe gjennom sitt arbeid med denne produksjonen.

Men var det dette Cotard hadde i tankene da han bestemte seg for å portrettere den virkeligheten han kjenner med nådeløs ærlighet, at det var kunstnerne som skulle oppnå erkjennelse? Antakelig ikke. Jeg gjetter at det i Cotards ambisjon ligger et ønske om å formidle dette *til noen*, at han ser for seg og henvender seg til en mottaker av budskapet. I Kaufmans film er det imidlertid ingen som overværer Cotards etterligning. Et stykke ut i filmen utbryter en av teaterskuespillerne frustrert: "When are we gonna get an audience in here? It's been 17 years!" Karakteren Caden Cotard dør før forestillingen blir presentert for noe publikum. Vi vet derfor ikke hvordan sluttproduktet ville vært, eller hvordan tilskuere ville ha oppfattet forestillingen.

Det er likevel klart at regissørens intensjon er å presentere verket for et publikum. Da Cotard tok fatt på prosjektet, uttalte han nettopp et ønske om at verket skulle bli sett: "I want to build my production in New York, to get it seen by people, you know, that matter. The sooner, the better." Det er altså grunn til å tro at verket ville blitt fremvist dersom regissøren hadde levd lenge nok til å ferdigstille prosjektet. I det følgende vil jeg derfor forholde meg til et tenkt publikum som overværer verket i den formen det har mot slutten av filmen.

Det er ikke reservert noen plass for publikum i varehuset. Det finnes heller ikke noe punkt der en kan få overblikk over helheten. Prosjektet strekker seg over flere etasjer og hundrevis av kvadratmeter, så ingen vil kunne erfare mer enn en del av det om gangen. Dette kan se ut som en svakhet ved produksjonen, men jeg vil gi den en sjanse og forsøke å vurdere den på dens egne premisser. Kanskje dette verket kan tenkes som en teaterinstallasjon, som en forestilling som fordrer et aktivt publikum som beveger seg rundt i kulissene? Kan hende kommer verket til sin rett dersom tilskuere går langs de konstruerte gatene, titter gjennom vinduene, bruker trappene, åpner dørene, og betrakter og lytter til det som utspiller seg.

Ville tilskuere i så fall kunne lære noe gjennom verket? Et tenkt publikum ville vært vitne til mennesker som møtes for første gang, hørt par som krangler, sett én person bli oppsagt, en annen lage middag og en tredje vaske toalettet. De ville oppdaget trange smug, overfylte søppelkasser og skitne fasader med sprayboksmalerier og signaturer, og de ville møtt avisselgere og hjemløse på gaten. Tilskuerne ville med andre ord bevitne representasjoner av velkjente hverdagslige hendelser, og i følge Aristoteles er gjenkjennelsen en form for læring.

Cotards verk bærer preg av å bli til underveis. Regissøren gir skuespillerne beskjed om hva deres karakterer skal gjennom etter hvert som ting skjer med den virkelige personen som de gestalter. Slik beskriver han det selv:

Each day I'll hand you a scrap of paper that'll tell you what happened to you that day: "you felt a lump in your breast", "you looked at your wife and saw a stranger", etcetera. [...] I'm not excusing myself from this either. I'll have someone play me, to delve into the murky, cowardly depth of my lonely, fucked up being. And he'll have notes too, and the notes will correspond to the notes I truly receive every day from my god.

Instruksjonene er basert på virkelige hendelser og fakta. Med Aristoteles' ord kan vi derfor si at Cotard forteller om det som faktisk har skjedd. Ligner dette verket dermed mer på historie enn på filosofi, eller er det likevel mulig at det uttrykker noe allment? Det som gjør en dikter til en dikter er at han etterligner handlinger og dikter handlingsforløp (*mythos*), sier Aristoteles: "Om han nå skulle komme til å dikte noe som faktisk har skjedd, så er han ikke desto mindre en dikter. For det er ingenting i veien for at det blant alt som har skjedd, også fins ting som har skjedd med sannsynlighet – og får han fram dét, er han dikter god nok." (*Poetik*. Kap. ix: 1451b20-30) Det viktigste er altså ikke at dikteren skriver om ting som aldri har skjedd, men at han bygger opp fortellingen slik at handlingene følger hverandre av nødvendighet eller med sannsynlighet. Aristoteles understreker at det er stor forskjell på om en handling skjer på grunn av noe, eller om den bare skjer etter noe (Kap. x: 1452a20).

Cotard velger en ekstrem strategi for å realisere sitt prosjekt. Han forsøker å kopiere en bydel i New York og gjøre den så lik originalen som over hodet mulig. Jeg gjetter derfor at han er mer opptatt av å tilstrebe en nøyaktig gjengivelse enn av å konstruere sannsynlige eller nødvendige handlingsforløp. Hvis Cotard skulle komme til å skildre handlinger som følger hverandre av en grunn, er det nok heller fordi det tilfeldigvis var slik det forløp i virkeligheten enn på grunn av et målrettet grep fra regissørens side. Det ser altså ut til at dette verket ikke kan lede til kunnskap om det allmenne.

Men før jeg trekker noen konklusjon, la meg stoppe opp ved originaltittelen på Charlie Kaufmans film, *Synechdoke, New York*. Synekdoke er et begrep også på norsk, og det henviser til en måte å uttrykke seg på som er beslektet med metonymi (Berkov 1997: 135). Det er to hovedgrupper av synekdoke (ibid.): (1) Det å omtale en helhet ved å nevne en del av denne helheten, for eksempel "hun har så mange munnar å mette" i betydningen "hun har så mange personer å mette". (2) Det å omtale en del ved å vise til helheten, som for eksempel "Norge vant på bortebane" i betydningen "det norske landslaget vant på bortebane".

Slik jeg ser det kan Cotards verk forstås som den første varianten av synekdoke, som et forsøk på å omtale helheten ved å vise en del av den. Regissøren vil portrettere det New York han kjenner. Han lager likevel ingen fullstendig kopi av byen. Nei, han gjenskaper *en del* av byen. Slik vi kan omtale en helhet ved å nevne en del av den, kan Cotard si noe om livet i metropolen New York ved å portrettere en del av byen.

Det er imidlertid ting som tyder på at Cotard ikke bare vil portrettere livet i New York, men også si noe om mennesket generelt og om de grunnleggende betingelser vi lever under. Et stykke ut i filmen hører vi Sammy, skuespilleren som spiller Cotard, instruere noen av de skuespillerne som spiller skuespillere: "I've told you before. It's not a play about dating, it's about death." Når regissøren selv kommer til orde, beskriver han prosjektet sitt slik: "It is a play about dating. It's not a play just about death – it's about everything! Dating, birth, death, life, family – all that." Her nevner Cotard temaer som gjelder menneskelivet generelt, ikke bare bylivet.

Cotard vil selvsagt ikke få med seg alt når han velger denne fremgangsmåten. Kanskje er det sentrale kvartaler i New York han ikke har tatt med. Kan hende er det flere som ikke gjenkjenner sin hverdag i dette verket. Når han først velger å gå så grundig til verks, burde han ikke utvide prosjektet ytterligere? Hvorfor bygger han ikke heller en kunstig øy utenfor New York som er stor nok til å bygge *hele* storbyen, med alle de kvartaler og skjebner denne byen inneholder?

Det er ikke nødvendigvis slik at denne strategien ville tjent Cotards prosjekt. Dette vil jeg begrunne ved å vise til den logikken som ligger til grunn for kartproduksjon. Det er grenseløst mye informasjon som ligger til grunn for et kart. Det som gjør kartet til et nyttig redskap er imidlertid at det er foretatt et informasjonsutvalg, slik at bare de relevante opplysningene er med. Hva som er relevant avhenger av hva kartet skal brukes til. Skal det tjene som en oversikt over kollektivtransporttilbudet, bør det inkludere hvilke ruter som kjører hvor, men ikke detaljert informasjon om terrenget. Skal det være et kart for den som kjører fritidsbåt på sjøen, bør det fortelle hvor det er grunner eller andre faremomenter, ikke hvilke kollektivruter som går på land. Skal kartet være nyttig for en turist, bør det gi opplysninger om hvor en finner stedets severdigheter, ikke om grunner og andre faremomenter på sjøen. Det er nettopp ved å presentere et informasjonsutvalg at kartet kan tjene sin funksjon.

I romanen *Sylvie and Bruno Concluded* (1893) beskriver den britiske forfatteren Lewis Carroll (1832-1898) et kart i skalaen 1:1 og de ulempene som er heftet ved et slikt kart. Det har vist seg å være vanskelig å bruke dette kartet. En av romanfigurene forteller at de derfor ikke benytter det lenger. De har nå gått over til å orientere seg etter terrenget i stedet, ettersom det viser seg å være omtrent like effektivt: "we now use the country itself, as its own map, and I assure you it does nearly as well" (Carroll 1993: 524).

Hvis kartets logikk kan overføres til mimetisk kunst, vil det si at det verken er nødvendig eller ønskelig å gjengi totaliteten av hendelser, steder og personer for å kunne portrettere byen New York. Det at Cotard forsøker å si noe om menneskelivet ved å presentere et utsnitt av byen New York bør i så fall ikke forstås som en svakhet ved verket, men som en forutsetning for å lykkes.

Tragedien er en etterligning, sier Aristoteles, "ikke av mennesker, men av handlinger, det vil si: av liv." (*Poetik*, Kap. vi: 1450a10) Dette virker som en korrekt beskrivelse av Cotards teater. At dette er mimetisk kunst, er det ingen tvil om. Begrepet "liv" virker dessuten treffende, all den tid regissøren forsøker å gjenskape hverdagen utenfor teateret.

Det er likevel noe som skurrer her. For det første med hensyn til betoningen av at tragedien etterligner handlinger, ikke mennesker. Cotard bygger opp sitt teaterunivers ved å befolke det med karakterer han kjenner fra virkeligheten. Det ser derfor ut som at han fokuserer på menneskene, ikke på handlingene. Aristoteles understreker på sin side at det ikke er slik at aktørene handler for å fremstille karakterer, "men gjennom handlingene som fremstilles, kommer karakterene også til sin rett" (ibid.). En tragedie kan faktisk være uten karakterer, men den kan ikke være uten handling (ibid.: 1450a20); i følge Aristoteles er handlingsstrukturen "tragediens grunnvoll og så og si dens sjel" (ibid.: 1450a30).¹³

For det andre er det noe tvungent over å kalle det som utspiller seg i verket for etterligning av handlinger. Det virker mer treffende å beskrive dette som en etterligning av et omfattende nett av hendelser: "Nett" fordi en rekke parallelle forløp pågår uavhengig av

¹³ I artikkelen "Flawed Crystals: James's *The Golden Bowl* and Literature as Moral Philosophy" hevder Martha C. Nussbaum (f. 1947) at visse skjønnlitterære verk kan gi erkjennelse. I hennes argumentasjon spiller nettopp karakterene i litterære verk en sentral rolle. Hovedpersonen i James' verk, Maggie, er en kvinne som er svært bevisst sine moralske handlinger, og det gir leseren mulighet til å følge komplekse resonnementer og slik oppnå større moralfilosofisk innsikt (Nussbaum 1990: 140). Det er ikke bare fordi litteraturen kan gi fyldige fremstillinger av et menneskeliv at den kan være opphav til erkjennelse, men også fordi leseren vil kunne få innblikk i en reflektert litterær figurs moralske liv: "It is not only, then, the novel's capacity to explore the length and breadth of a life, but the combination of this exploratory power with the presence of a character who will count as a high case of the human response to value, that creates the telling argument." (ibid.)

hverandre og ”hendelser” fordi forløpet ikke er satt sammen av omhyggelig utvalgte handlinger, men av situasjoner som mer eller mindre tilfeldig har utspilt seg utenfor teateret. Sagt med Aristoteles’ ord er handlingsforløpet i dette verket episodisk. Det vil si at det er bygget opp av opptrinn som ”kommer på rad og rekke uten at det er verken sannsynlig eller nødvendig” (Kap. ix: 1451b30). I følge Aristoteles er de episodiske handlingsforløpene de dårligste (ibid.). Verk som er preget av handlingsmangfold kaller han episke, og tragedier med en episk handlingsstruktur, bør en vokte seg vel for å lage (Kap. xviii: 1456a10). Det er selvfølgelig en praktisk grunn til at Aristoteles’ er kritisk til en episodisk oppbygning; tragedien skapes med tanke på fremføring, og den kan derfor i sin konvensjonelle form fremstille kun én ting om gangen (Kap. xxiv: 1459b20). I tillegg bør tragediens handlingsforløp være logisk oppbygd, for bare slik kan publikum avdekke tragediens form og nå erkjennelsen ”slik må det gå!”. Jeg vil anta at handlingsforløpets logikk er avgjørende også for at tragedien skal kunne vekke medynk og skrekk gjennom innsikten om at ”dette kunne hendt meg!”¹⁴

Handlingen skal dessuten være helhetlig i den forstand at den har begynnelse, midte og slutt. Med ”begynnelse” mener Aristoteles det som ikke nødvendigvis følger etter noe, men som fører til noe annet, ”slutt” er det som nødvendigvis eller for det meste følger etter noe, men som selv ikke fører til noe annet, og ”midte” vil si det som både følger etter og fører til noe annet (Kap. vii: 1450b20). ”Skal handlingsforløpene være velkonstruerte, må de altså ikke begynne og slutte hvor som helst, men forholde seg til disse bestemmelsene.” (ibid.: 1450b30)

Er det mulig å spore en slik helhet i Cotards teaterforestilling? Det er tydelig at regissøren strever med å finne verkets form. Han prøver ut stadig nye løsninger og temaer, og det er mer enn én gang han uttrykker: ”I know how to do the play now”. Dette verket kan presenteres på flere ulike måter: Enten ved at Cotard bestemmer seg for én versjon som presenteres på samme måte hver gang, eller ved at verket skapes på nytt hver gang det vises, i takt med utviklingen i de virkelige karakterenes liv, eller ved en kombinasjon av disse to løsningene. Det er uansett lite sannsynlig at verket vil være helhetlig i aristotelisk forstand når det består av et mangfold av handlinger som foregår parallelt.

¹⁴ Det er særlig episodisk oppbygning i en tragedie Aristoteles er kritisk til. Den som dikter epos kan godt tillate seg å lage episke handlingsforløp. Her vil mangfoldet kunne virke positivt ved å gi variasjon og avveksling (*Poetik*. Kap. xxiv: 1459b20).

Hvis vi tenker oss at publikum beveger seg fritt rundt i teateret, vil det gjøre tilskuerne til medskapere av verket. Dersom publikum selv velger hvilke scener de vil se og hvor lenge de vil følge dem, er det opp til dem hva slags begynnelse, midte og slutt dette verket vil få. Resultatet er et mangfold av versjoner av samme verk der oppbygningen varierer med den ruten tilskuerne tar. Det gjør det desto mindre sannsynlig at de ulike delene vil følge hverandre av nødvendighet eller med sannsynlighet. For at dette verket skal kunne kvalifisere som helhetlig kreves det antakelig både at verket får én form som gjentas ved hver forestilling og at publikum dirigeres rundt i verket.

Det er ikke tilstrekkelig at en sammensatt ting har den rette oppbygningen, den må også ha en viss størrelse, sier Aristoteles, for skjønnhet er betinget av omfang (ibid.). Et knøttlite vesen kan ikke være vakkert, ettersom betrakteren ikke vil kunne oppfatte det han ser. Et kjempestort vesen kan ei heller være skjønt, for da kan en ikke overskue det, og en går miste om både dets enhet og helhet. Det samme gjelder for handlingen i et diktverk. Det kreves både ”at den skal ha en viss lengde, men også at den skal være lett å huske” (ibid.: 1451a). Generelt gjelder det at en ting er vakrere jo større den er, forutsatt at helheten er klar (ibid.: 1451a10).

På den ene siden er Cotards verk klart avgrenset av varehusets omfang. På den andre siden er dette byggverket kolossalt stort. Det huser dessuten et nett av hendelser som foregår på samme tid over et stort areal og i flere etasjer. Dette verket består av så mange karakterer og rom at det kan sies å ha noe til felles med Aristoteles’ forestilling om et levende vesen som er ti tusen stadier, eller 2 000 kilometer, langt (ibid.: 1451a),¹⁵ og et slikt vesen er det umulig å overskue på én gang.¹⁶

Det ferdigstilte verket ville vært utstrakt både i tid og rom og ville derfor ikke vært mulig å overskue det på én gang. Men dersom tilskuere hadde erfart verket ved selv å bevege seg rundt i teateret ville de kanskje likevel kunne oppfatte verkets helhet. Jeg vil anta at det tar ca én dag å få oversikt i en av New Yorks bydeler. I så fall er det realistisk at en kan få tilsvarende oversikt i teaterbyen i løpet av et par timer og dermed kunne gripe verkets helhet.

¹⁵ En stadie tilsvarer i underkant av 200 meter (Andersen 2008: 74).

¹⁶ Et komisk element i filmen er at mens Cotards kunstverk er enormt stort, lager hans ekskone, Adele, bitte små malerier som må betraktes gjennom forstørrelsesglass. Hans verk rammes av Aristoteles’ kritikk om at det er for stort – hennes treffes av den motsatte kritikken, at det er så lite at en ikke kan skjelve hva en ser (*Poetik*. Kap. vii: 1450b30).

Det skjønne er imidlertid ikke bare størrelsesmessig, men også innholdsmessig avgrenset, fortsetter Aristoteles. Et vellykket verk bør være enhetlig i den forstand at det etterligner én ting (ibid.: 1451a30). Den generelle regelen er at dersom en kan fjerne en del av verket uten at det blir endret eller ødelagt, så hører denne delen ikke med i helheten (ibid.). Homer er i følge Aristoteles et forbilde å rette seg etter: ”For da han diktet *Odysseen*, tok han ikke med alt som inntraff i heltens liv, slik som at han ble såret på Parnassos og spilte gal under oppbudet – det er jo ikke slik at fordi det ene skjedde så var det nødvendig eller sannsynlig at det andre også gjorde det.” (ibid.: 1451a20)

Cotard uttaler en gang at forestillingen handler om alt, og for å forklare hvor bredt han ønsker å favne, nevner han romantiske møter, fødsel, død, liv og familie. Scenene som spilles ut er dessuten svært varierte – vi er vitne til alt fra jobboppsigelser til rengjøring av toaletter.¹⁷ Det ser likevel ikke ut til at Cotards mål er å skildre alt i bokstavelig forstand. Han virker ikke like opptatt av enhver hendelse som inntreffer – det er visse temaer som går igjen i de instruksjonene han gir og i de scenene han velger ut, som for eksempel depresjon, samlivsbrudd, sykdom og død.¹⁸ Det er med andre ord grunn til å tro at regissøren ikke ønsker å skildre alt, men spesifikke temaer som han oppfatter som viktige. Det synes likevel mer treffende å beskrive dette verket som mangfoldig en enhetlig, all den tid det består av et mylder av handlinger og karakterer.

Heideggers kunstteori

Jeg vil nå gå til Martin Heideggers kunstfilosofiske bidrag for å se hvordan Cotards prosjekt fremtrer i lys hans kunstteori. I *Kunstverkets opprinnelse* forsøker Heidegger (1889-1976) å bestemme brukstingens vesen. Han anstrenger seg for å overkomme tilvante måter å tenke om brukstingen på, for ikke å gå miste om dens vesen, slik alminnelige fortolkninger har gjort.¹⁹ I fenomenologisk tradisjon legger han teoriene til side og går til brukstingen selv i forsøk på å få den til å tre frem.

¹⁷ Hvis vi går til litteraturens klassifiseringer, ser dette verket med andre ord ut til å ha mer til felles med naturalismen enn med realismen, for mens realismens verk beskriver virkeligheten på en gjenkjennelig måte, tar naturalismen for seg alle aspekter av denne virkeligheten, også det som kan synes uviktig eller frastøtende som for eksempel det å vaske toaletter.

¹⁸ Filmen viser noen eksempler på Cotards skriftlige instruksjoner, og de er alle av dyster karakter: ”you have a hang over”, ”nothing matters anymore”, ”your wife just had a miscarriage”, ”you keep biting your tongue”, ”you were raped last night” og ”you lost your job today”.

¹⁹ Heidegger karakteriserer de tradisjonelle fortolkningene av ting som overfall av og overgrep mot tingene (Heidegger 2000: 26, 28).

Heidegger velger seg en spesifikk bruksting, et par sko. Én måte å beskrive dem på er å fortelle hva slags materialer de lages av, hva slags form de kan ha, hvordan de produseres og hvordan de brukes. En slik redegjørelse sier imidlertid ikke noe mer enn det vi allerede visste (Heidegger 2000: 30). Vi kan også oppsøke et par sko i bruk, for det er vel når brukstingen anvendes at vi virkelig kan forstå den? Men nei, når skoene anvendes legger vi ikke egentlig merke til dem (ibid.: 32), det er akkurat som om de forsvinner for oss.

Heidegger går i stedet til et maleri av Vincent van Gogh, *Et par sko* (1886). Han tolker skoene som et par bondesko, og til tross for at maleriet ikke gir noen beskrivelse av verken rommet, bruken eller eieren, forteller bildet oss noe:

Arbeidsskrittene besvår stirrer ut av den mørke åpningen i skoens utgatte indre. I skoene er den langsomme gange oppsamlet, der den vandrer gjennom de vidstrakte og ensartede furer på en åker hvor vinden blåser kaldt. På læret ligger jordens fuktighet og mørke. Under sålene glir markveiens ensomhet forbi mens kvelden faller på. Jordens tause tilrop lyder i skoene, den stillferdige gavmildhet i det modne korn og den uforklarte selvfornektelse i den øde vintermarken. Gjennom denne brukstingen, fottøyet, lyder den klageløse engstelse for brødetts sikkerhet, den ordløse gleden over at nøden er overstått, en beven overfor den forestående fødsel og en skjelving for døden som truer fra alle kanter. Denne brukstingen tilhører *jorden*, og den bevares i bondekoneens *verden*. Ut fra denne bevarte hjemhørighet fremstår brukstingen som i-seg-selv-hvilende. (ibid.: 31-32)

Bildet forteller om eierens strev og engstelse, om vind, fukt og mørke, og om glede og forventning. Vi forstår at skoene hører hjemme i dette og at de fremstår som i-seg-selv-hvilende. I den siste setningen i utdraget gir Heideggers fundamentalontologi seg til kjenne. Han vil bort fra den teoretiske forståelsen av mennesket som en ting som først foreligger og som deretter retter seg mot objekter eller andre mennesker (Øverenget, Mathisen 2000: 146). Han etablerer termen "Dasein" i forsøk på å beskrive vår væren på en radikalt annerledes måte. Dasein er et værende som alltid allerede er rettet mot andre værender. Det er ikke gitt en gang for alle, men eksisterer gjennom å realisere forskjellige måter å være i verden på (ibid.). En konsekvens av dette synet er at virkeligheten ikke kan erkjennes delvis; for å kunne gripe en ting, må en gripe den helheten som denne tingen er en del av.

Med påstanden om at skoene er "i-seg-selv-hvilende" sikter Heidegger til det at skoene på en måte tas for gitt. Bondekone bare bruker dem, setter dem fra seg etter dagens dont og regner med at de er tilgjengelige for bruk dagen etter, uten å tenke nøyere over det. Eieren oppfatter skoene som pålitelige, og det er nettopp slik de er tjenlige. På denne måten hviler tjenligheten i en væren av pålitelighet (Heidegger 2000: 32). Etter hvert som brukstingen

slites, taper den sin pålitelighet. En bruksting er faktisk noe som forbrukes – skulle den bli utslitt, er den ødelagt. Da opphører den å være en bruksting og blir til søppel (ibid.: 33).

Med dette mener Heidegger å ha oppdaget brukstingens væren: Brukstingens væren er pålitelighet. Men hvordan kom han frem til det? Jo, ved å oppsøke van Goghs maleri av et par sko. Det var kunstverket som åpenbarte hva disse skoene i sannhet er (ibid.: 34). Mens vi forsøkte å bestemme brukstingens brukstinglighet, kom vi også nærmere kunstverkets verkemessighet: Kunstens vesen er det værendes sannhet i-verk-settelse av seg selv (ibid.: 35).

”[M]ener vi dermed at maleriet av van Gogh først og fremst avbilder et par forhåndenværende bondesko, og at dette er et verk fordi han har lykket med det?” spør Heidegger (ibid.: 36). På ingen måte. Det er ikke fordi maleriet gjengir noe virkelig at skoenes vesen trer fram. Det er heller ikke fordi gjengivelsen er så velgjort. Dette er ikke noe forsøk på å gjenopplive oppfatningen om at det kunsten gjør er å etterligne eller avbilde noe virkelig (ibid.). Heidegger markerer distanse til oppfatningen av sannhet som riktighet, eller overensstemmelse. Han forstår i stedet sannhet som avdekkethet, eller *alétheia* på gresk.²⁰ Sannheten tenkes som åpenbaring av det værende, av hva og hvordan dette er (ibid.: 35). ”Et verk dreier seg altså ikke om en gjengivelse av et forhåndenværende enkelt værende, men snarere om en gjengivelse av tingenes allmenne vesen.” (ibid.: 36).

Det Heidegger forsøker å gripe i *Kunstverkets opprinnelse* er ikke først og fremst brukstingens brukstinglighet eller tingens tinglighet – målet er å bestemme verkets verkemessighet.²¹ Han kommer frem til at verkets væren kjennetegnes av to vesenstrekk: oppstillingen av en verden (*Welt*) og fremstillingen av jorden (*Erde*) (ibid.: 52).

Når et verk stilles ut, betyr ikke det bare at verket plasseres et eller annet sted i fysisk forstand; det som foregår er først og fremst en innvielse, helliggjørelse eller berømmelse (ibid.: 46). Denne prakten gjør det mulig å få øye på det Heidegger kaller verden. Verket åpner en verden og holder den fast (ibid.). Verden er ikke en gjenstand, en samling av ting, eller en ramme som omslutter alt det som er forhånden (ibid.: 47). Verden verdner (*Welt*

²⁰ Den greske termen *alétheia* er det mest treffende begrepet for sannhet, hevder Heidegger. Det er imidlertid ingen tradisjon for å forstå sannhet som avdekkethet, verken i antikken eller senere (ibid.: 56). Der dette begrepet har vært brukt, har det vært i en annen betydning. Heidegger vil tilbake til den opprinnelige betydningen av termen som avdekkethet.

²¹ Det å bestemme verkets verkemessighet inngår for Heidegger i et større, metafysisk prosjekt. Vanligvis er det vesensmessige skjult for oss. Det værendes væren avdekkes først når det oppstår et brudd, som for eksempel når brukstingen bryter sammen, når vi selv bryter sammen (i angsten), ved kjedsomhet eller i møtet med et kunstverk. *Kunstverkets opprinnelse* kan derfor forstås som et ledd i undersøkelsen av de erfaringene som avdekker det værendes vesen. (Einar Øverenget, pers. komm. 03.06.09)

weltet), sier Heidegger: ”Verden er det ikke gjenstandsmessige som vi er underordnet så lenge fødselens og dødens, velsignelsens og forbannelsens baner holder oss rykket hen i væren. Der hvor vår histories vesentlige avgjørelser faller, hvor vi overtar og oppgir dem, hvor vi stiller spørsmål ved dem og igjen oppsøker dem, der verdner verden.” (ibid.)

Skoene i van Goghs maleri ble beskrevet gjennom det fysiske arbeidet, åkeren som gir korn, engstelsen for ikke å få mat på bordet, gleden over å ha spist nok i dag, og innsikten i livets endelighet, avgrenset av fødsel og død. Denne beskrivelsen ser ut til å stemme godt overens med Heideggers utlegning ovenfor om hvordan verket oppretter en verden.²²

Verket er dessuten i sitt vesen fremstillende (ibid.: 48). Men hva er det verket stiller frem? ”Det verket stiller seg tilbake i og lar fremtre gjennom denne tilbake-stillingen, [kaller] vi jorden” (ibid.: 49). Brukstingen fremstilles av et materiale som tjener bruken. For eksempel lages en kniv gjerne av metall for fungere godt over tid. Metallet blir imidlertid borte for oss i bruken, slik enhver brukstings materiale forsvinner for oss. Det ikke bare brukes, men forbrukes (ibid.). Jo mer stoffet går opp i bruken, dess bedre egnet er det (ibid.). Annerledes er det med verket, det lar ikke stoffet forsvinne. Det lar det tvert i mot komme i mot oss med sine farger, sin glans, sin tyngde eller tone. Kunstneren som bruker metall i sitt verk forbraker ikke materialet, men lar det komme til syne gjennom verket. (ibid.: 51). Skulle en forsøke å trenge inn i metallet for å gripe det, ville en imidlertid bli skuffet. En kan veie det eller analysere det, men jorden er selv-tillukkende, den viser seg bare så lenge den forblir uoppdaget og uforklart (ibid.: 50).

Gjennom maleriet til van Gogh kom vinden, fukten og mørket til syne. En kan dessuten fornemme de revnede lissene og det slitte læret i skoene. Den matte fargen står frem mot den lyse bakgrunnen, og fargeforskjellene på innsiden og utsiden av læret åpenbares. Gjennom maleriet oppdages dessuten rommet som skoene befinner seg i. Skyggen av støvlene til venstre vitner om et lavt lys fra høyre side. Hva slags rom er dette? Står skoene på tregulv eller jordgulv? Slik fremstiller kunstverket jorden ved å vise oss omgivelsene og få stoffet til å tre frem.²³

²² Denne tolkningen er basert på Heideggers beskrivelse av et tempels verden (Heidegger 2000: 43): Gjennom tempelet er guden nærværende. Slik utbres og avgrenses området for det hellige. Tempelet samler sammenhengene rundt seg til en enhet der fødsel og død, ulykke og velsignelse, seier og forsmedelse, utholdenhet og forfall fremtrer som menneskets skjebne. På spørsmålet om hva en verden er, henviser Heidegger nettopp til sin forklaring av tempelets verden (ibid.: 47).

²³ Jeg støtter meg også her til Heideggers utlegning av tempelet, i denne sammenhengen beskrivelsen av hvordan tempelet fremstiller jorden (ibid. 43-44): Byggverket viser sin tyngde og fasthet ved å holde stand mot

Verden og jorden er vesentlig forskjellige. De er likevel aldri adskilte, skriver Heidegger (ibid.: 53). Verden kjennetegnes ved åpenhet, og den tåler ikke det som er tillukket. Den forsøker derfor å heve seg over jorden (ibid.). Jorden, som i sitt vesen er tildekkende, forsøker på sin side å dekke til og inneslutte verden (ibid.). Det er med andre ord motstridende krefter i spill mellom verden og jorden, og Heidegger bestemmer forholdet som en strid (ibid.). Denne striden skal ikke forstås som en destruktiv uenighet – striden mellom verden og jorden lar tvert i mot de stridende parters vesen tre frem (ibid.). ”Jorden kan ikke unnvære verdens åpenhet hvis den selv skal kunne fremtre som jord i kraft av det befriende tilløp som hører med til dens selv-tillukning. Verden kan på sin side ikke sveve bort fra jorden hvis den som enhver vesentlig tilskikkelse skal grunne seg på noe avgjørende.” (ibid.: 54) Slik trer jorden frem som selv-tillukkende gjennom sin kamp med verden. Tilsvarende kommer verden til syne som åpenhet på grunn av striden med jorden.

Verket innstifter denne striden ved å opprette en verden og fremstille jorden (ibid.). Målet er ikke å oppheve striden, men å la striden være strid (ibid.).²⁴ Det er gjennom denne striden at sannheten skjer som ”det værendes avdekkethet som helhet” (ibid.: 63). I van Goghs maleri skjer sannheten når det værendes helhet, verden og jorden i sitt spill, kommer inn i avdekketheten og lar skotøyets væren som bruksting komme til syne (ibid.: 64).

Heideggers teori anvendt på hovedkasus

Heidegger viser hvordan verket avdekker de sammenhenger det er en del av. Det ser dermed ut til at han forstår kunstverket som synekdoke, som en del som betegner helheten. Hvis dette er en riktig tolkning, åpner det for at Cotards teater kan gi erkjennelse.

Oppretter Cotards verk en verden? Verket skildrer forelskelse og krangel, ensomhet og fellesskap, fødsel og død. Gjennom Heideggers kunstfilosofi kommer ytterligere et tema til syne. Filmen viser at Cotard skulle ønske han kunne få instruksjoner i hvordan han skal leve sitt liv. Dette kommer frem blant annet i samtaler mellom Cotard og den kvinnen som betyr mest for han gjennom livet, Hazel. Iblant blir Hazel utålmodig av å vente på at Cotard skal uttrykke sin gunst. Ved én anledning sier hun: ”And then you say: In fact, Hazel, you’re very bright and I love your eyes.” Cotard repeterer og følger opp med: ”Then what do I say?” Når

vær og vind. Gjennom steinens glans og skinn oppfatter vi sollyset, nattemørket og det åpne landskapet. Tempelet får luften som omgir det til å komme til syne.

²⁴ Verkets væren er likefullt en bestridelse av striden mellom verden og jorden: Verkets enhet fremtrer i bestridelsen av striden ved at striden når sitt høydepunkt i inderlighetens enkelhet (ibid.: 54).

han en dag blir med henne hjem, bestemmer hun at han skal ned på kne og be henne om et kyss. Hun gir også beskjed om når han skal gå. På et senere tidspunkt oppsøker en frustrert og nedstemt Cotard kvinnen i sitt liv for få råd om hva han skal gjøre: "Can you tell me what to do?" Hvorpå Hazel svarer "Caden, everyone has to figure out their own life, you know." Regissørens ønske om å bli instruert i hvordan han skal leve sitt liv fungerer som en påminnelse om at vi mennesker er overlatt til oss selv. Vi er kastet ut i det, og vi må selv ta valg og stå til ansvar for våre handlinger. Det ser med andre ord ut til at Cotards teater avdekker trekk ved menneskets tilværelse. I møte med verket oppstår et brudd med hverdagserfaringen som lar publikum få øye på det værendes væren.

Skjer det også en fremstilling av jorden i dette verket? Så lenge teaterbyen befinner seg inne i et byggverk vil denne avgrensningen minne om det den stenger ute, som for eksempel fuglesang, vind, regn, solvarme og motordur. Skulle vi under forestilling høre regnet tromme på taket, se sollyset slippe inn, eller merke at mørket faller på, vil dette bli en del av verket. Når disse hendelsene erfarer som kunst vil publikum bli klar over dem som om de opplevde dette for første gang. Når vi møter graffitimaleriet i kunstverket, lyser fargene med en annen kraft enn når det er en del av bymiljøet. Dersom en telefon ringer, vil publikum legge merke til den lydlige kvaliteten på en annen måte enn utenfor teateret. Dersom publikum passerer en stappfull søppelkasse når de beveger oss rundt i verket, vil de antakelig være mer oppmerksomme på lukten den avgir enn de ville vært i et virkelig bymiljø.

En alternativ mimetisk strategi: *Dogville*

Jeg vil nå presentere et motstykke til Cotards verk for å undersøke hva en sammenligning av de to verkene kan avdekke. *Dogville* er en krysning mellom et teaterstykke og en film. Verket møter sitt publikum som en filmproduksjon, men har flere teatrale kjennetegn som for eksempel at det fiktive universet er bygd opp av kulisser og lyssetting i et mørkt rom. Kameraet veksler mellom nærbilder som trekker publikum inn i fiksjonen og dokumentariske bilder ovenfra som bryter illusjonen.

Filmen begynner med et oversiktsbilde over landsbyen Dogville, som huser 15 voksne og sju barn. Bygningene er markert med krittegninger i hvitt, enkelte møbler og elementer av vegger. Når vi ser stedet ovenfra, ser vi rett inn i boligene, i butikken og i forsamlingslokalet. Det bor en stor hund i Dogville. Dens tilstedeværelse er skildret med krittegning på bakken og en lydkulisse med bjeffing. *Dogville* er fortellingen om hva som skjer når den fremmede

kvinnen Grace kommer til landsbyen som flyktning og ber om å få skjule seg der. Handlingen er strukturert i ni kapitler og en prolog. Hvert kapittel begynner med en tekst som forteller hva dette kapitlet handler om, for eksempel: "Chapter one. In which Tom hears gunfire and meets Grace."

Fortellingen utspiller seg i et avgrenset geografisk univers, langs en gate som strekker seg ca 100 meter. Følger en bilveien ut av Dogville, kommer en til nærmeste by. Går en den andre retningen, kommer en ikke langt, ettersom veien ender ved en nedlagt gruve. Det menneskelige universet er avgrenset til å inkludere landsbyens innbyggere, noen gangstere og en politimann. Scenografien er uvanlig spartansk; ett hjem markeres med en sofa og deler av en vegg, et annet med et skrivebord, en radio og et medisinskap. Dører og vegger skildres ved at skuespillerne forholder seg til tomrommet som om det skulle være dører og vegger på scenen – de griper i et forestilt dørhåndtak når de skal åpne en dør, og de ser konsekvent aldri gjennom det som skal være en vegg. Filmen skildrer ikke alt som utspiller seg i Dogville, den skildrer kun de hendelsene som er relevante for fortellingen om Grace og hennes møte med landsbyen. Kapittelinnstillingen understreker dette. Slik bærer filmen *Dogville* preg av et radikalt utvalg, både i sitt innhold og i sin fremstilling.

Kan *Dogville* med sitt radikale utvalg være en kilde til erkjennelse? Med Aristoteles vil jeg anta at de som etterligner kan lære noe av det. For eksempel vil skuespilleren som spiller den blinde mannen McKay kunne lære noe om hvordan det er å være blind. Publikum vil antakelig også kunne lære noe av verket gjennom gjenkjennelse. Det kan være gjenkjennelse av en spesifikk person som i "dette er han!", eller gjenkjennelse av typer og reaksjonsmåter.

Dogville er ikke en fortelling om det som har skjedd, men om det som kunne ha skjedd. Den skildrer et stramt handlingsforløp der handlingene ikke bare følger etter hverandre, men avløser hverandre av en grunn. Det er derfor mulig at publikum vil fornemme en nødvendighet eller en sannsynlighet i forløpet og tenke "slik må det gå!". I så fall vil tilskuerne kunne oppdage verkets form og ledes til kunnskap om det allmenne.

Den som ser denne filmen vil formodentlig kjenne medynk med Grace og skrekk over hvor dårlig hun blir behandlet. En slik reaksjon ledsages av erkjennelsen "dette kunne hendt meg!".

Dogville har en del til felles med den aristoteliske tragedien: Det er et helhetlig verk der handlingene følger hverandre logisk, med en klar begynnelse og en tydelig slutt. Fortellingen

er av begrenset omfang, og den er enhetlig tematisk sett. Det ligger med andre ord til rette for at verket kan lede tilskuerne til kunnskap om det allmenne.

Sett ut fra Heideggers kunstsyn vil jeg påstå at *Dogville* forteller om strevet med å få endene til å møtes og om engstelse overfor det fremmede. Den skildrer menneskelig smålighet og behovet for å kjenne og utøve makt, og den beretter om menneskelige styrker, så vel som svakheter. Filmen viser menneskets kår og stiller spørsmål ved hvor langt en bør strekke sin toleranse. Slik beskriver *Dogville* en verden, med de sammenhenger vi inngår i av fødsel og død, velsignelse og forbannelse, tilslutning og avvisning, spørsmål og beslutning.

Filmen er spilt inn i et nakent rom, men enkle kulisser vitner om at mye av handlingen foregår utendørs. Det er for eksempel tegnet to bærbusker med kritt på gulvet. Like i nærheten står en utebenk. Det høres fuglesang fra et lydopptak, og et nakent tre vitner om naturlig vegetasjon. Det er påfallende få ting som markerer uteområdet. Som betrakter er en likevel hele tiden oppmerksom på at handlingen foregår ute. En kan fornemme den friske luften, trærne i bakgrunnen, den ujevne marken og sommerfuglene i gresset. Når det blir sagt at det er uvær, og en av skuespillerne drar jakken tettere om seg, kan en kjenne regnet piske og vinden rive. I tillegg trer for eksempel dørens vesen frem gjennom dette filmuniverset uten dører. Dørene markeres ved at skuespillerne oppfører seg som om de håndterer en fysisk dør. Knirking fra et lydspor forteller at dørene i *Dogville* bærer preg av slitasje; de er trege og tunge og lager knirkelyder. Gjennom disse lydene fornemmes treverket som døren er laget av. Slik kommer stoffet til syne i verket. Slitasjen er dessuten ”et vitnesbyrd om det opprinnelige vesen til brukstingens væren”, skriver Heidegger (ibid.: 33). Slik fremstiller verket jorden og lar det værendes vesen tre frem. Med Heideggers ord kan vi si at sannheten i-verk-setter seg i filmen *Dogville*.

Drøfting av de to strategiene

Cotard strekker seg langt i sitt forsøk på å gjenskape livet i New York med fotografisk nøyaktighet. Han pirker på scenearbeidernes graffiti til etterligningen stemmer overens med det virkelige maleriet, og han innfører den fjerde veggen for å gjenskape en hendelse slik han selv opplevde den. Vi overhører dessuten noen av Cotards instruksjoner til skuespillerne, blant annet til Tom som spiller seg selv: ”You don’t walk like that. Just walk like yourself!” Eksempelene viser at Cotard tilstreber fullstendig likhet mellom teaterbyen og den virkelige

byen. Denne strategien er ekstrem i den forstand at den driver etterligningen så langt som overhodet mulig.

Dogville ser på sin side ut til å ha noe til felles med kart, ettersom det er foretatt et stramt utvalg ut fra relevans. I dette verket er det kun de relevante handlingene som er med, og scenografien er skåret ned til et minimum. von Triers strategi er med andre ord også ekstrem i den forstand at den bærer preg av radikalt utvalg. Både *Dogville* og Cotards prosjekt er mimetiske kunstverk, men jeg vil hevde at de utgjør ytterpunkter i hver sin ende av en skala som går fra svært naturtro til lite naturtro etterligning.

Jeg har vurdert *Dogville* med utgangspunkt i både Aristoteles' og Heideggers kunstsyn og kommet frem til at dette verket kan være opphav til erkjennelse. Dette ser ikke ut til å være til tross for, men *på grunn av* at verket bærer preg av radikalt utvalg, både tematisk og visuelt. I kontrast til dette er Cotards verk en kompleks forestilling med et mylder av fortellinger, rom og karakterer. Regissøren lar verket formes av det som skjer i virkeligheten og tar minimale grep for å strukturere eller foredle den fortellingen han vil presentere. I møte med et verk som er så innholdsmettet, kreves tålmodighet og velvilje fra publikum for at verket skal kunne gi erkjennelse. Det å tilstrebe fullstendig likhet mellom teaterbyen og den virkelige byen ser med andre ord ikke ut til å gagne prosjektet.

Cotard tilstreber fullstendig korrespondanse mellom verket og virkeligheten slik han oppfatter den. Ettersom målet med prosjektet er å gi et sannferdig bilde av livet, ser det ut til at regissøren forstår sannhet som korrespondanse. Det er nettopp den sannhetsforståelsen Heidegger vil til livs. Det er ikke ved å gjengi en ting på korrekt måte at vi griper den, sier han. Det å forstå hva en ting er fordrer at vi avdekker dens vesen. Sannhet bør derfor tenkes som avdekkethet, som en åpenbaring av det værendes vesen. Den som er på jakt etter sannhet bør altså søke å avdekke tingenes vesen i stedet for å gjengi tingene i overensstemmelse med hvordan de fremtrer for oss. Analysen av *Dogville* viser at det ikke er nødvendig å kopiere originalen med fotografisk nøyaktighet. Hvis Heidegger har rett, ser det ut til at det heller ikke er ønskelig å oppnå full overensstemmelse mellom verket og den virkeligheten som det etterligner.

Aristoteles ville antakelig også vært kritisk til et prosjekt som går ut på kopiere virkeligheten slik den erfares i all sitt mangfold. For at et diktverk skal kunne gi erkjennelse, er det avgjørende at det som skjer oppstår på grunn av noe annet, ikke bare etter noe annet. Bare slik kan en oppdage verkets form og fornemme forløpets logikk. Cotards verk er så

mangfoldig at det gjør det vanskelig å oppdage noe allment i fortellingen. Handlingsforløpet i *Dogville* er på sin side bygget opp med nødvendighet eller sannsynlighet og kan på den måten lede til innsikt i det allmenne.

Den amerikanske filosofen Arthur C. Danto (f. 1924) advarer dessuten mot å gå for langt i forsøk på å imitere virkeligheten. I artikkelen ”Alminnelige tings transfigurasjon” viser han til fortellingen om den greske maleren Zeuxis (400-tallet f. Kr.) som konkurrerte med en annen maler, Parrhasius, om hvem av dem som var den flinkeste. Zeuxis malte druer som var så naturtro at noen fugler fløy ned til bildet og ga seg til å hakke på det, i den tro at dette var frisk frukt (Danto 2006: 69). I antikken ble fuglenes reaksjon på maleriet tolket som at Zeuxis’ virkelig lyktes med sin etterligning. Danto hevder på sin side at maleren tvert i mot mislyktes, ettersom maleriet ikke lenger er et mimetisk verk, men en illusjon.²⁵ En kunstnerisk etterligning skal ikke være en illusjon, for da har verket fremkalt en uriktig forståelse av tingens ontologiske status (ibid.). Grunnen til at mimetisk kunst vekker begeistring er nettopp at vi vet at det ikke er virkelig (ibid.: 68).²⁶

Kan det oppstå tvil om hvorvidt Cotards prosjekt er et kunstverk? I Kaufmans film kan det iblant være uklart hva som hører til filmens handling og hva som tilhører teaterets handling. Dersom dette verket ble ferdigstilt og presentert for et publikum, ville det formodentlig vært annerledes. Tilskuerne ville da vært klar over at de skulle overvære en forestilling, og verket ville vært klart avgrenset av varehusets tak og yttervegger. Dantos kommentar er likevel interessant i denne sammenhengen ettersom han skisserer en grense for hvor langt en kan gå i sin mimetiske anstrengelse; mimetisk kunst kan bare være kunst så lenge det oppfattes som kunst og ikke er en illusjon.

Konklusjon

Både den som etterligner og den som overværer etterligningen kan lære noe av mimetisk kunst, sier Aristoteles. Publikum kan gå fra uvitenhet til viten gjennom gjenkjennelser av typen ”dette er han!”. Fordi diktningen forteller om det som kunne ha skjedd, kan den dessuten lede til kunnskap om det allmenne. En vellykket tragedie lar publikum oppdage

²⁵ En illusjon er noe som skaper et feilaktig inntrykk hos mottakeren av at det er noe annet enn det er (Danto 2006: 65).

²⁶ Også illusjoner kan være fornøyelige, men begeistringen ligger da i å avsløre at en er blitt lurt eller at en kunne ha blitt det (ibid.).

logikken i utviklingen og erkjenne ”slik måtte det gå!”. Den gjør også tilskuerne klar over fortellingens allmenngyldighet gjennom innsikten om at ”dette kunne hendt meg!”

Jeg har anvendt Aristoteles’ teori om mimetisk kunst på Caden Cotards kunstverk slik det er presentert i filmen *New York i et nøtteskall*. Det er grunn til å tro at både etterlignere og publikum vil kunne lære noe av dette verket. Cotards teater ser imidlertid ut til å bryte med sentrale elementer av Aristoteles’ teori. Dette verket er en etterligning av et nett av hendelser som foregår parallelt. Det går dermed på tvers av idealer som helhet, avgrensethet og enhet. I aristoteliske vendinger kan verket beskrives som episodisk, og det er grunn til å tro at det svekker verkets mulighet til å gi erkjennelse. Det er mulig at Cotards teater kan gi innsikt i det allmenne dersom en tolker verket som synekdoke. Dette er imidlertid en tilnærming som ikke er fundert i Aristoteles’ kunstteori.

Martin Heidegger har en annen tilnærming til temaet kunst og erkjennelse. Det er mulig at hans kunstteori i større grad vil få frem dette verkets mulighet til å gi erkjennelse. Sannhet vil si åpenbaring av det værende, sier Heidegger, og han viser hvordan sannheten i-verksetter seg i kunstverket ved å avdekke det værendes vesen. Det skjer ved at kunstverket oppretter en verden og fremstiller jorden.

Gjennom Heideggers kunstteori ser det ut til at Cotards verk får de sammenhengene vi er en del av til å tre frem. Verket tematiserer grunnleggende betingelser ved menneskelivet og kan slik sies å opprette en verden. Det er også grunnlag for å hevde at jorden fremstilles i verket. Gjennom kunstverket kan omgivelsene tre frem. Tilskuerne vil dessuten kunne oppdage lyder, lukter eller farger på en ny måte, som om de erfarte dette for første gang.

Jeg har introdusert filmen *Dogville* av Lars von Trier som en kontrast til hovedeksempelet. Dette verket skiller seg fra Cotards teater på relevante måter; mens Cotard tilstreber en mest mulig naturtro etterligning, bærer von Triers film preg av radikalt utvalg både tematisk og visuelt. Disse to kunstverkene representerer hver sin mimetiske strategi som begge kan sies å være ekstreme.

Jeg har vurdert *Dogville* ut fra de to kunstteoriene jeg har introdusert. Jeg finner grunnlag i begge disse teoriene for å hevde at dette verket kan være opphav til erkjennelse. I et aristotelisk perspektiv legger filmen til rette for gjenkjennelse. I motsetning til Cotards teater er *Dogville* er dessuten et helhetlig, avgrenset og enhetlig verk som lar publikum erkjenne fortellingens form. Sett gjennom Heideggers kunstteori er det grunnlag for å hevde

at *Dogville* oppstiller en verden og fremstiller jorden. Det ser dermed ut til at dette verket kan avdekke det værendes vesen og på den måten i-verk-settes sannheten.

Det materialet jeg har vurdert her støtter oppfatningen om at mimetisk kunst kan gi erkjennelse. Videre ser det ut til å være en sammenheng mellom den valgte mimetiske strategien og verkets erkjennelsesgrunnlag. *Dogville* ser ut til å kunne gi erkjennelse på grunn av, ikke på tross av, det radikale utvalget. Filmen kan derfor legges frem som argument for at det ikke er nødvendig å tilstrebe fotografisk likhet mellom verket og det verket etterligner. Heideggers forståelse av sannhet som avdekkethet gir grunn til å tro at dette heller ikke er ønskelig. I følge Arthur C. Danto finnes det dessuten en grense for hvor langt en bør gå i sin mimetiske anstrengelse. En bør aldri gå så langt at det oppstår tvil om hva som er objektets ontologiske status, for da har kunstneren mislykkes med sitt prosjekt.

Kilder

- Aristoteles. 2008. *Poetik*, redigert av Ø. Andersen. Oslo: Bokklubben
- Aristoteles. 2006. *Retorikk*, redigert av T. Eide. Oslo: Vidarforlaget
- Berkov, Valerij. 1997. *Norsk ordlære*. Oslo: Universitetsforlaget
- Carroll, Lewis. 1991. *Sylvie and Bruno Concluded*. I *The Complete Illustrated Lewis Carroll*. Hertfordshire: Wordsworth
- Danto, Arthur C. 2006. *Kunstens avslutning*, redigert av E. L. Mølster og M. Aarre. Oslo: Pax Forlag
- Dogville*. 2004. Manus og regi av Lars von Trier. Oslo: Nordisk Film
- Harnoll, Phyllis. 1983. "Artaud". I *The Oxford Companion to the Theatre*, redigert av P. Harnoll. Oxford: Oxford University Press
- Heidegger, Martin. 2000. *Kunstverkets opprinnelse*, redigert av E. Øverenget og S. Mathisen. Oslo: Pax Forlag
- Internet Encyclopedia of Cinematographers. 2009. *Raol Coutard* [URL] Internet Encyclopedia of Cinematographers [oppsøkt 29.05 2009]. Tilgjengelig på <http://www.cinematographers.nl/GreatDoPh/coutard.htm>
- Jablonski, Stanley. 1991. "Cotard syndrome". I *Jablonski's Dictionary of Syndromes & Eponymic diseases*. Malabar: Krieger Publishing Company
- MacArthur. 2009. *About the Fellows Program* [URL] MacArthur [oppsøkt 29.05 2009]. Tilgjengelig på http://www.macfound.org/site/c.lkLXJ8MQKrH/b.4536879/k.9B87/About_the_Program.htm
- New York i et nøtteskall*. 2009. Manus og regi av Charlie Kaufman. Culver City: Sony Pictures Home Entertainment
- Nussbaum, Martha C. 1990. "Flawed Crystals: James's The Golden Bowl and Literature as Moral Philosophy". I *Love's knowledge*. New York: Oxford University Press
- Platon. 2001. *Staten*, redigert av E. K. Emilsson og H. Mørland. Oslo: Vidarforlaget
- Research Gate. Scientific Network. 2009. *A Biographical Note on Marcel Proust's Professor Cottard* [URL] Research Gate. Scientific Network [oppsøkt 29.05 2009]. Tilgjengelig på https://www.researchgate.net/publication/10784449_A_biographical_note_on_Marcel_Proust's_Professor_Cottard
- Vorstrup, Sissel. 2004. "Cotards syndrom". I *Klinisk ordbog*, redigert av S. Nørup. København: Munksgaard