

Om seriebegrepet - Bakhtin, Rabelais og Benjamin

Steinar Bøyum

Rad#1, BEK, Knipsu, 11.3.2011

Jeg har altså fått æren av å åpne denne første raden, den første raden i denne rekken av rader eller serie av serier. Dagens rad, rekke eller serie inneholder blant annet død, latter, språk, vitenskap, dans og radio. Men hva har disse tingene med hverandre å gjøre? Vel, de *har* kanskje ingenting med hverandre å gjøre, men de kan *komme til* å ha noe med hverandre å gjøre, i og med denne raden eller serien. Det er et av flere poeng i det følgende. En serie er en måte ta ting fra hverandre på og å sette sammen igjen på ny.

Jeg skal begynne med å si litt om hva en serie *er*. Løst sagt er en serie flere enkeltstående elementer satt side ved side. Men for å si noe mer bestemt om hva serier er, er det best å se på hva serier *ikke* er.

En serie er for det første ikke en *liste*. Lister er sånt som særlig en viss type unge menn er veldig opptatt av. Vi kjenner dem blant annet fra Nick Hornbys «High Fidelity»: De fem beste platene, de 10 beste filmene, de 100 vakreste kvinnene, de 5 verste kjærestene, osv. Som dette viser, så er en liste en *vertikal* ordning av elementer, der elementene blir rangert ut fra et eller annet parameter, f.eks. kvalitet. Serier derimot, er *horisontale*. Elementene i en serie står side ved side, ikke over og under hverandre.

En serie er heller ikke et *system*. Tanken om at verden er systematisk organisert kjenner vi fra Aristoteles. Her er den enkleste varianten av et slikt «livets tre»:

Alt som finnes, kommer i to typer: Levende ting og ikke-levende ting. Av levende ting er det også to typer, de som ikke beveger seg selv (dvs. planter) og de som beveger seg selv (dvs. dyr). Videre kommer dyr i to typer, de som kan tenke (dvs. mennesker) og de som ikke kan det (dvs. alle de andre).

Slik, tenker man seg, er verden ordnet hierarkisk i over- og underbegreper. Vitenskapens oppgave blir da å avdekke tilværelsens hemmelige organisasjonskart. Og selv om dagens klassifikasjoner er mer komplekse, er grunntanken fortsatt den samme. Lærebøker i biologi har derfor veldig elegante innholdsfortegnelser. Serier derimot, er flate. Ingenting er over- og underordnet. Hvordan ville lærebøker i biologi sett ut dersom livet var serielt organisert? Kanskje på den måten den argentinske forfatteren Borges sier at gamle kinesiske leksikon klassifiserte dyr:

Dyr deles inn i: a) dyr som tilhører keiseren, b) balsamerte dyr, c) tamme dyr, d) pattegriser, e) sirener, f) fabeldyr, g) løshunder, h) de dyr som inneholdes i herværende klassifikasjon, i) som løper rundt som gale, j) som er utallige, k) som tegnes med en svært fin pensel av kamelhår, l) et cetera, m) som nettopp har knust vannkrukken, n) som på lang avstand ser ut som fluer.

Og så videre. En slik serie kan i prinsippet være uendelig.

Serier og politikk

Det er ikke til å legge skjul på at serier har hatt et dårlig rykte. Jean-Paul Sartre er et symptom på dette. Han skiller mellom serier og grupper, som for han er to typer sosiale relasjoner.

I en serie er individene isolerte. De er uavhengige av hverandre, de har ikke et felles mål. Enhver blir til *en annen* og de andre er alltid *de andre*. Typiske serier er køen og ryktet. I køen er de andre i veien, og for de andre er du en av de andre som er i veien. Ryktet er det alltid noen «andre» som står bak, men for de andre i ryktekjeden er nettopp du en av «de andre» som står bak.

Mens serier er kjennetegnet av at alle blir til «en annen», så er grupper kjennetegnet av at alle blir til *den samme*. I en gruppe går vi opp i en større helhet. Vi samarbeider om å nå et felles mål. Her er ikke de andre i veien, men det de andre sier og gjør styrker en selv. En gruppe kan være et lag, f.eks. et fotballag, eller en organisasjon, f.eks. et parti.

Sartre bruker dette skillet politisk. Serien er fremmedgjørende, gruppen er forenende. Kapitalismen er seriell, mens kommunismen skal skape samfunnet om til en gruppe av grupper. Men dette er også et skille mellom to ulike verdensanskuelser. Ser man verden som seriell, består den av isolerte objekter, innbyrdes uavhengige. Ser man derimot verden fra et gruppeperspektiv, er den en organisk helhet, der delene er gjensidig avhengige.

Feministen og filosofen Iris Young overtar Sartre sine begreper, men hun snur opp ned på vurderingen av dem. Hun mener at kategorier som kjønn, rase og legning må forstås som serier, ikke grupper. Kvinner har for eksempel ikke, kun i kraft av å være kvinner, et sett egenskaper felles som skiller dem fra andre, dvs. fra menn. En slik essensialisme, sier Young, underkjenner variasjoner mht kultur, legning, rase, samfunnsklasse og personlighet. Kategorien kvinne bør heller forstås som en serie, og i motsetning til Sartre legger Young noe positivt i dette. Serier respekterer egenarten til hvert enkelt element som inngår i dem. De får stå frem som partikulære individ, i all sin egenart og mangfold, ikke underordnet en gruppe som påtvinger dem en på forhånd fastsatt felles identitet. Så mens Sartre ser serien som fremmedgjørende, ser Young den som frigjørende.

Bakhtin og Rabelais

Vi skal nå gå over til serietenkeren fremfor noen, den russiske filosofen og litteraturviteren Bakhtin. I sin lesning av den franske 1500-tallsforfatteren Rabelais forener Bakhtin de to sidene ved seriebegrepet. Serier er både destruktive og produktive. Å konstruere serier er en teknikk både for å ta fra hverandre ting og for å sette dem sammen igjen på ny.

Rabelais er mest kjent som forfatteren av den burleske og groteske romanserien om de to kjempene **Gargantua** og **Pantagruel**, en saftig sak med vulgære og tidvis pornografiske innslag som fortsatt kan sjokkere en sart sjel. I følge Bakhtin er Rabelais sin teknikk kjennetegnet nettopp av seriekonstruksjon. Disse seriene, som gjennomsyrer Rabelais' bøker, er av syv slag: Kroppsserien, klesserien, matserien, drikke- og fylleserien, kopulasjonsserien, dødsserien og defekasjonsserien (dersom noen ord her er uklare, så .. spør sidemannen).

Noen av disse seriene er eksplisitte, andre er implisitte. La oss begynne med en eksplisitt, hentet fra da Pantagruel besøker det berømte St. Victor-biblioteket i Paris, som var et sentrum for middelalderens teologi, den såkalte skolastikken. I oppramsingen av bøkene i dette biblioteket bemektiger de syv seriene seg den åndelige verdenen og omskaper biblioteket til et karnevalsopptog:

Bigua salutis, Frelsens stake.
Bragueta juris, Rettens skamkapsel.
Pantofla decretorum, Dekretenes tøffel.
Predikantens langskaft, forfattet av broder Fant.
De bolde ridderes elefantballer.
Decretum universitatis parisiensis super gorgiasitate muliercularum ad placitum,
Dekret fra Universitetet i Paris om de små kvinners koketteri blott tillyst.
Ars honeste pettandi in societate, Kunsten å fise dannet i selskaper.
Formicarium artium, Kunstenes maurtue.
Hanreien ved hoffet.
Kontemplasjonens kløft.
Rettens krumspring.
Vinens inspirasjon.
Decrotatorium scholarium, Studenters renhold.
Disiplinens bakende.
Ydmykhetens utgåtte sko.
Den gode tenknings organer.
Om Jomfruers tilgjorthet.
Om enkers hårløse rumpe.
Om tannklapring blant tosker.
Om teologenes rottefeller.
Om de lærdes bakholdsangreper.
Religionens lenker.
Klokkernes stake.
Apekattens Fadervår.
Fromhetens kjettinger.
De fire årstiders gryte.

Vi stopper her, serien inneholder nemlig ikke mindre enn 134 imaginære boktitler.

I følge Bakhtin har slike og lignende serier både et destruktivt og et produktivt siktemål. Ved å beskrive verden og å fortelle dens historier gjennom de syv seriene

oppnår renessansens Rabelais å rive ned middelalderens kristne verdensbilde. Seriene tar fra hverandre ting som tidligere hang sammen, og setter sammen ting som var blitt holdt fra hverandre. Ved å krysse, blande og parallellkjøre seriene destruerer Rabelais et verdensbilde, og konstruerer et nytt i ruinene av det gamle.

Denne de- og rekonstruksjonen har to aspekter. Det første aspektet kan vi kalle *horisontalisering*. Det høyverdige blir dratt ned, og det mindreverdige blir dratt opp. Alt som hadde vært opphøyd, kræslander nå på jorden og må stå side om side med det altfor-jordiske. Det religiøse og åndelige blir dratt inn i mat- og sexserier og settes slik, kan man si, på plass. Et tydelig eksempel har vi når en av Jesus' siste ytringer, «Jeg er tørst», dras inn i fylleserien og blir sitert under festen som etterfølger Gargantuas fødsel. Et annet eksempel er Pantagruels slektstavle, en parodi på Jesus sin genealogi fra Matteus-evangeliet. Vi nøyer oss med et utdrag, siden også denne serien strekker seg over mangfoldige sider:

Det er fra denne slekten kjempene nedstammer, og fra disse, Pantagruel
Den første var Khalbrod,
Som avlet Sarabrod,
Som avlet Faribrod,
Som avlet Hurtali, som var en storspiser av suppe, og hersket da syndefloden kom,
Som avlet Goliat,
Som avlet Eryx, som fant opp taskespillet,
Som avlet Etion, som var den første som fikk syfilis fordi han ikke hadde læstet seg
med kalde drikker om sommeren
Som avlet Briareos, som hadde hundre hender
Som avlet Gabbara, som var den som oppfant kappdriking,
Som avlet Offotus, som fikk en vanvittig fin nese av å drikke rett fra tønne
Som avlet Gemmagog, som oppfant snabelskoene,
Som avlet Sisyfos
Som avlet Gayoffe, som hadde baller av poppel og en pikk av rogntré,
Som avlet Høytyggeren,
Som avlet Jernbrenneren,
Som avlet Vindslukeren,
Som avlet Galahad, som oppfant de rundmagede vinflaskene,
Som avlet Kornpikk,
Som avlet Grandgousier,
Som avlet Gargantua,
Som avlet den edle Pantagruel, min herre og mester.

Det andre aspektet ved Rabelais sine serier, kan vi kalle *materialisering*. Det indre kommer ut på overflaten, tanker blir til kjøtt, kroppsdeler tar over for ideer. Alt det som i middelalderen hadde vært tenkt som uendelig fjernt fra kroppen og fra det jordiske overhodet, blir nå dratt inn i kroppens sfære, av og til bokstavelig talt *inn* i kroppen: *Innvoller* spiller en viktig rolle hos Rabelais. Alt som finnes, skrives inn i de syv seriene og blir underlagt en fysisk-kroppslig logikk. Her et eksempel på hvordan det indre og psykiske blir forstått ut fra det ytre og fysiske, fra Xenomanes beskrivelse av seignuer Fastelavn:

Hukommelsen hans var som en taske,
vettet, som bienes summing,
fantasien, som et klokkespill.
tankegangen, som stærens flukt,
samvittigheten, som en hegreunge som forlater reiret,
forstanden, som en istykkerrevet bønnebok,

intelligensen, som en snegle som kryper ut av jordbær,
begjæret, som seks bunter hestefor,
dømmekraften, som et skohorn,
vurderingsevnen, som en vott
fornuften, som en tromme.

Men her møter vi et problem. Til tross for at Bakhtin ser Rabelais sine serier som positive og produktive, så er deres effekt på leseren langt fra det Iris Young brukte seriebegrepet til. Hun så for seg at seriene frigjorde enkelttingene ved å la dem stå fram i sitt unike mangfold. Men slik fungerer det ikke hos Rabelais. Snarere er seriene til Rabelais kjennetegnet av at enkelttingene suges inn i en malstrøm av ting og ord, dyr og folk, matretter og kroppsdelar. Som hos Sartre er det altså snarere slik at seriene får de individuelle tingene til å forsvinne i mengden. For mengde er avgjørende. Det er alltid mye av ting hos Rabelais. Mest mulig, så mange som mulig, og i den grad man ikke kan ha mer enn en, slik som med kroppsdelar, så i alle fall størst mulig. Men å forsvinne i mengden høres ikke særlig bra ut - *for oss*. Rabelais snur på dette, og der ligger hans storhet. Han makter å gi det å forsvinne i mengden av ting og dyr og folk en positiv valør. Det blir til en kilde for glede, ja, til en betingelse for ekte glede og for den dype, hjertelige latteren som kommer fra en mett mage. Man går opp i livet, smelter inn i seriene, og blir til en del av den naturen som samfunnet igjen er en del av.

Bakhtin og Benjamin

Her kan en sammenligning med Walter Benjamin være instruktiv. Det er nemlig en rekke likheter, men også forskjeller, mellom Bakhtins lesning av Rabelais og Benjamins lesning av noen obskure tyske sørgespill fra barokken på 1600-tallet.

I følge Benjamin er barokkdikterne de første som erfarer verden som meningsløs og gudsforlatt. Gud har, for å si det med Las Vegas, «left the building». Og han har tatt med seg meningen. Ting har ikke lenger noen iboende mening. Men nettopp derfor kan man få de til å bety hva som helst. Følgelig blir det lesset på med metafor på metafor, bilde på bilde, i endeløse allegoriske rekker:

Den som vil kaste glans over
denne skrøpelige hytten
hvor elendigheten pryder alle hjørner
med noen fornuftige sluttord
han ville ingen upassende utsagn gjøre
eller overskride den velfunderte sannhets grenser
om han kalte verden en vanlig butikk
en dødens tollbod
hvor mennesket er den gangbare vare
døden den forunderlige handelsmann
Gud den mest samvittighetsfulle bokholder
men graven er det forseglede handelshus

Og slik fortsetter det, side opp og side ned. Så i likhet med serien er allegorien maksimalistisk. Jo mer, jo bedre. Men dette eksempelet viser også frem to viktige *forskjeller* mellom allegorier og serier.

Allegorien forvandler alt til tegn. Ingenting er hva det er, enhver ting er alltid noe annet. Blader er ikke lenger blader, men står for sannhet, fordi de, sitat, «ligner tungene og hjertene», som det står hos en av tidens mange forfattere av håndbøker i allegorikonstruksjon. Slik søker barokkens allegorikere å fordrive tilværelsens tomhet ved å konstruere lag på lag av betydning. Allegorien ligger, skriver Benjamin, som en dødsmaske over det golde landskapet.

Men mens allegorien handler om en forvandling av ting til tegn, så gjør seriene det motsatte: De forvandler tegn til ting. Seriene til Rabelais betyr ikke noe. Tingene som inngår i dem står ikke for noe annet, slik de gjør i en allegori. De er bare seg selv. Hos Rabelais er en hund en hund, den står ikke for klokskap eller troskap. Men en hund er ikke «bare» en hund, det er allegorikeren i oss som føler en trang til å sette inn et «bare» her, som om det ikke er nok å være en bestemt ting, som om alt må være noe annet for at det virkelig skal *telle*.

Hos Rabelais blir det altså snudd på hodet i forhold til tiden før og tiden etter. Det er ikke ting som må forvandles til tegn for å virkelig bety noe, men tegn som må forvandles til ting for å bli håndgripelige, en manøver som blir satt på spissen i historien om de frosne ordene fra fjerde bok:

Vi befinner oss i ytterkanten av ishavet, og tidlig sist vinter stod det her et stort og grusomt slag mellom arimaspiene og sky-vandrerne. Ordene og skrikene fra menn og kvinner ... frøs til is i den kalde luften. Nå er den strenge vinteren over, og været blir mildere og roligere, så da smelter de og man kan høre dem.

“Se! Se!” sa Pantagruel. “Her er noen som ikke er tint ennå.” Så kastet han opp på dekk noen nevefuller av frosne ord. De lignet perleformede drasjeer i mange forskjellige farger: røde, grønne, blå, svarte, gylne. Når vi varmet dem litt i hendene våre, smeltet de som snø, og så kunne vi virkelig høre dem. Men vi forsto dem ikke.

Men hvordan passer dette med at Rabelais er manisk opptatt av nettopp tegn? Bøkene hans er fulle av navn og ordspill og nyord og oppdiktete språk. Jeg tror at Rabelais er i et Wittgensteinsk ærend her. Han vil vise hvordan tegn, ord og språk så lett begynner å leve sitt eget liv og blir til et blendverk av tomme fraser. Dette er ledd i Rabelais sitt oppgjør med skolastisk filosofi og teologi. Det hele toppe seg i den språkløse disputasen i første bok, der Thaumaste, en engelsk lærd, vil disputere «kun med tegn, uten bruk av tale», hvorpå følger en 7-8 siders debatt mellom Thaumaste og Panurge hvor de vifter med hendene, lager figurer med fingrene og lyder med munnen og magen og det som verre er. Vi skal nøye oss med den relativt anstendige avslutningen:

Panurge bøyde hodet mot venstre og stakk langfingeren i høyre øre mens han pekte oppover med tommelen. Så la han armene i kors over brystkassen og hostet fem ganger. Femte gang trampet han med høyre fot. Deretter løftet han venstre arm og lukket fingrene til en knyttneve mens han holdt tommelen mot pannen, samtidig som han dunket seg på brystkassen seks ganger med høyre hånd.

Men Thaumaste virket ikke fornøyd med dette, og plasserte venstre hånds tommel på nesetippen mens han lukket de andre fingrene til en knyttneve.

Da stakk Panurge begge langfingrene i munnvikene og dro til side alt han kunne, og viste alle tennene. Samtidig brukte han tomlene til å trekke øyelokkene langt nedover, og for tilskuerne så det ut som han gjorde en riktig stygg grimase.

Og etter dette avgjørende argumentet reiser Thaumaste seg, tar av seg luen, og hyller Panurges uovertrufne visdom. Denne debatten gjorde Panurge så berømt i Paris, at han, sitat, «fra nå av begynte han å fremheve skamkapselen sin, og dekorerte den på oversiden med mønstre etter romersk mote». Det ble også laget en sang til ham, sitat, «som små barn sang når de var ute for å kjøpe sennep».

En annen forskjell mellom Benjamin og Bakhtin finner vi i synet på døden.

Døden er sentral i Rabelais sine bøker. Det dør flere mennesker der enn i en gjennomsnittlig amerikansk actionfilm. Men de dør ikke på samme humørløse måte. Døden har alltid noe klovneaktig over seg hos Rabelais. Enten skrives dødsfall inn i komiske serier, eller så dør folk rett og slett mens de ler. Ja, av og til dør de til og med av latter, slik som Crassus som lo seg i hel når han så et esel med store baller spise tistel, hva nå enn som er så morsomt med det.

Like viktig som forbindelsen mellom død og latter, er sammenskrivingen av fødsel og død. Når noen dør hos Rabelais, kan man være sikker på at noe nytt umiddelbart blir født. Dette er mest påtagelig i åpningen av første bok, som skildrer Pantagruels fødsel:

Da Gargantua var firehundre og fire snes og førtifire år gammel, avlet han sønnen Pantagruel med sin kone, som het Badebec og var datter av amaurotenes konge i Utopia. Hun døde under fødselen, for barnet var så forskrekkelig stort og tungt, at det var umulig for det å komme til verden uten på denne måten å kvele moren.

Da Pantagruel ble født, var det hans far, Gargantua, som var den som ble aller mest forfjamset og forvirret. For når han på den ene side så sin døde hustru, Badebec, og på den annen sin nyfødte sønn, Pantagruel, stor, staut og vakker, så visste han ikke hva han skulle si eller gjøre. Og den rådløshet som naget ham dreide seg om hvorvidt han skulle gråte i sorg over sin hustru eller le i glede over sin sønn. Han fant sofistiske argumenter for både det ene og det andre, og disse holdt nå på å kvele ham, for han utla dem etter alle syllogismens regler *in modo et figura*, men var helt ute av stand til å trekke noen konklusjon ut av dem.

«Skal jeg gråte?» spurte han. «Ja, og hvorfor det? Min hustru som var så god, er død. Hun, som var den mest det ene og den mest det andre i hele verden. Aldri mer skal jeg få se henne igjen. Aldri vil jeg finne maken til henne. Dette er meg et umåtelig tap! Å, min Gud, hva har jeg gjort siden du straffer meg slik? ... Åh, Badebec, du søteste, du min kjære, du lille høna mi (selv om hennes riktignok var godt og vel femten og et kvart mål i omkrets); lille godknuppen min, du min skamkapsel, min gamle sko, min tøffel, aldri mer skal jeg se deg! ... »

Og mens han sa dette, gråt han som ei ku. Men plutselig begynte han å le som en kalv da han kom til å tenke på Pantagruel. «Å, min lille sønn,» sa han. «Min lille balleknøl, min lille knøvlefot, så nydelig du er! Og hvor jeg takker Gud for at han har gitt meg en så vakker sønn, så lystig, så blid, så nydelig. Ha, ha, ha, ha, så glad jeg er! La oss drikke! Hau! La oss jage bort alt tungsinn! Få hit det beste vi har, vask glassene, legg på duken, jag vekk disse hundene, pust opp ilden, tenn lyset, steng døren, skjær opp brødet til suppen ... »

Tidligere var døden grensen mellom jorden og himmelen, eventuelt helvete. Nå, for oss, er døden simpelthen det komplett uforståelige. Men i et lite glimt, hos Rabelais, er døden et element i livet. Døden skrives inn i seriene, og slik blir man udødelig.

Man lever videre gjennom andre, først og fremst sine barn. Dette er beskrevet i Gargantuas brev til sønnen Pantagruel, et sjeldent seriøst øyeblikk hos Rabelais:

Jeg takker Gud, min beskytter, fordi han har gitt meg muligheten til å se min hvithårede elde blomstre på ny i din ungdom. For når han som regjerer og styrer alt, kaller min sjel til å forlate denne jordiske bolig, vil jeg ikke regne meg selv som helt død: jeg bare forflytter meg fra ett sted til et annet, tatt i betraktning at jeg i deg og gjennom deg vil fortsette å være i mitt synlige bilde i denne verden, idet jeg lever, sanser og konverserer med andre ærbare mennesker og med mine venner slik jeg pleide.

Siden det for Rabelais er den vesentlige delen av oss som lever videre på denne måten, er ikke dette et «second best», slik det er for oss når vi fra tid til annen prøver å trøste oss med at vi lever videre i andres minner. For et moderne individ fremstår døden som den absolutte slutten. En slik erfaring av døden henger sammen med en type individualisme som ikke finnes hos vår mann. Det er mange personligheter hos Rabelais, men ingen individ. Der går mennesket opp i en større enhet, der den individuelle død rett og slett ikke er så viktig. Hva man ellers måtte tenke i sitt stille sinn, når man sitter alene i stolen sin om kvelden, er irrelevant. Hos Rabelais sitter man ikke alene i stolen sin om kvelden, man sitter ved et bord og spiser og drikker med sine venner. Subjektet sine ensomme tanker har i det hele tatt ikke noen plass i Rabelais sin verden. De er et epifenomen, et appendix, et biprodukt av det egentlige, nemlig mennesket som deltager i de syv seriene.

La oss igjen sammenligne Bahktins serier med Benjamin sine allegorier. Den allegoriske og den serielle erfaring av verden har det til felles at alt er i bevegelse, ingenting er fast og bestanding. Men de responderer helt forskjellig på det: Allegorikeren blir melankolsk, serialisten blir sangvinsk.

Hos Rabelais vokser alt, livet bobler over. Naturens overdådige frodighet blir et bilde på tilværelsen generelt. I den melankolske barokken som Benjamin skriver om, derimot, er alt overmodent. Forråtnelsesprosessen har allerede begynt, tilværelsen er i forfall. Ikke uventet er barokkens sørgespill fulle av lik. «Betraktet fra dødens synsvinkel er livet en produksjon av lik», og det var denne synsvinkelen barokkens sørgespill la an. Men i Rabelais sine serier er det det tøylesløse livet som flommer over. Dødsmasken kastes bort og liket spretter opp som en sprellemann, som en annen Alexander Rybak. Der allegorikeren ser forfall, ser serialisten fornyelse. Mens melankolikeren fortaper seg i ruiner, ser pantagruelisten for seg bymurer bygd opp av tusenvis av kjønnsorgan.

Vi har nå fått et glimt av en annen måte å se tilværelsen på. Selv om vi ikke er i stand til å se å det slik, så håper jeg at det ligger en verdi i å få et slikt glimt. Om ikke annet, så blir det i alle fall bedre fester ut av det.