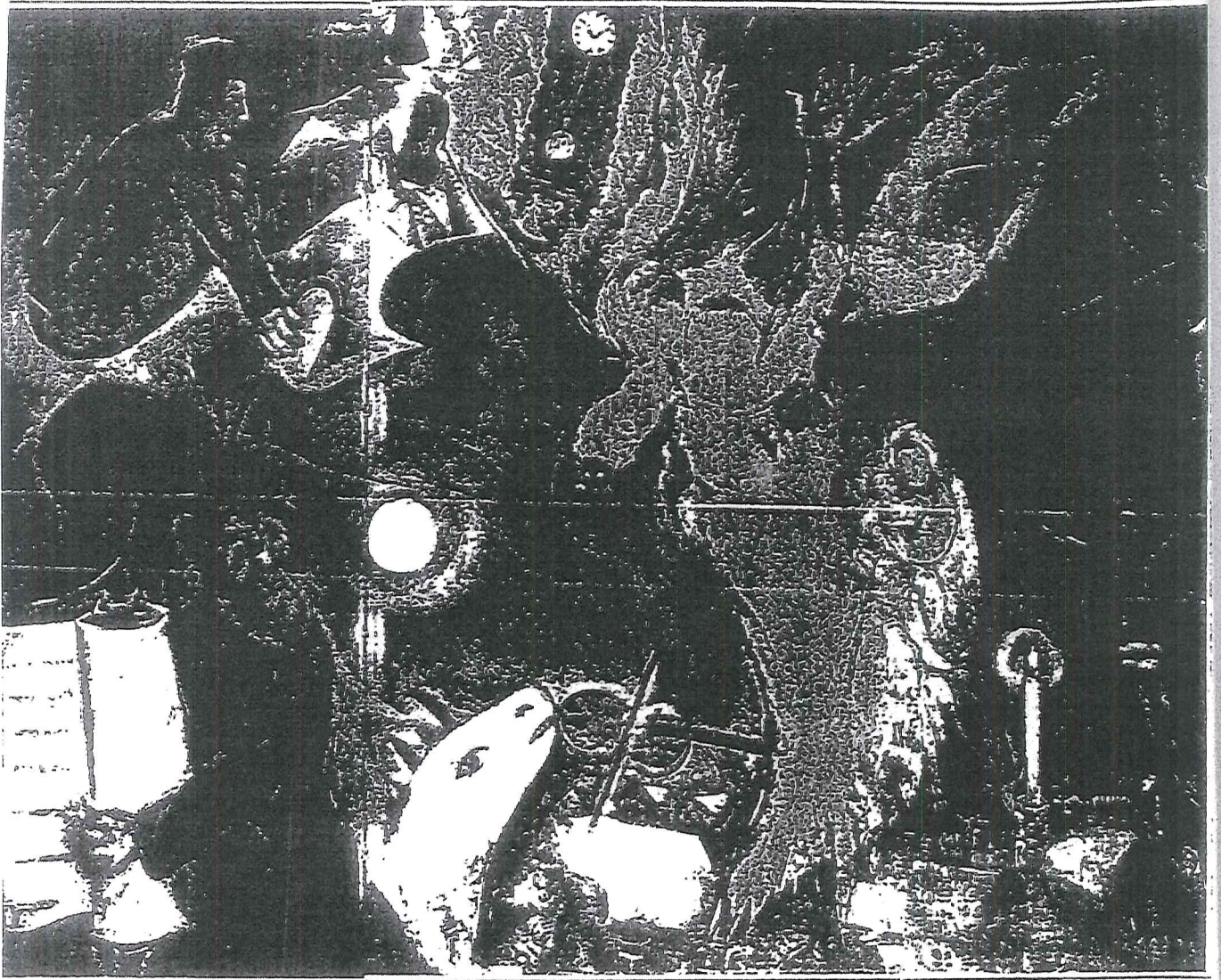


Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap

Universitetet i Bergen, seksjon for litteraturvitenskap

Georg Johannesen og dannelsen: Høst i mars



Marc Chagall: *Fallende engel*, 1923-1947. Bildet var fra Chagalls side ment å summere opp hans erfaring med krig og revolusjon. Vi skal se at bildet spiller en viss rolle også i *Høst i mars*.

Motto:

All litteratur er en fotnote til *Faust*.

Woody Allen

Antimotto:

Det som er fornuftig er virkelig, og det som er virkelig er fornuftig.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel

INNHALDSFORTEGNELSE

Forord	s. VI
1. Innledning om romanen	s. 1
1.1. Historien i <i>Høst i mars</i> : I. forsøk	s. 2
1.2. Tittelen	s. 3
2. Dannelse som avlæring	s. 5
2.1. Litt om dannelsens historie	s. 6
2.2. Den harmoniske dannelsen og den katastrofale avdannelsen	s. 8
2.3. Litteratur og dannelse: De litterære formenes materialistiske historie	s. 13
2.4. <i>Modern Epic I</i>	s. 18
2.5. Liten ekskurs om avlæring og en menneskeligere dannelse	s. 24
3. Resepsjonen av <i>Høst i mars</i>	s. 30
3.1. Resepsjonshistorie	s. 30
3.1.1. Aviskritikken	s. 30
3.1.2. Per Anders Madsens hovedoppgave: <i>Tårnhulens verden - og de andres</i>	s. 32
3.1.3. Tidsskriftresepsjonen - Haaland, Heggelund, Rønning, Vold, Fløgstad, Moe	s. 34
3.2. Resepsjonsanalyse - kritikkens anatomi	s. 41
3.2.1. <i>Quadriga</i> , eller <i>sensus quadruplex</i>	s. 41
3.2.2. Resepsjonen i fire plan	s. 46
3.2.3. Resepsjonen som strukturelt grunnlag for poetisk tenkning	s. 49
3.2.4. Romantypologisering	s. 51
3.2.5. Historien i <i>Høst i mars</i> : II. forsøk - «Generasjon»	s. 52
4. Kunst og virkelighet: Forfatterproblemet og det mimetiske bedrag	s. 54
4.1. Hvem er forfatteren? I	s. 55
4.2. Det mimetiske bedraget	s. 58
4.3. Ond tro	s. 63
5. Johannesens modernisme	s. 66
5.1. Hvem er forfatteren? II	s. 72
6. Intertekstuelle spor i romanen	s. 77
6.1. <i>Modern Epic II</i>	s. 77
6.2. Goethe I	s. 79
6.3. Johan og Liv	s. 81
6.4. Kapitalismen og offentligheten	s. 85
6.5. <i>Tårnhulens verden</i>	s. 87
6.6. Jon Segel	s. 90

6.7. Leif Laheim	s.92
6.8. <i>Dr. Faustus</i>	s.97
6.9. <i>Allegoria</i>	s.98
6.10. Transtekstualitet og hypertekstualitet: litteratur av andre grad	s.99
6.11. Goethe II: En «feillesning»	s.105
6.12. Hypertekstualitetens imperfekte hinterland	s.108
7. Dannelse, opplysning, retorikk -- og krig	s.110
7.1. Visjonen og den allegoriske underliggjøringen	s.110
7.2. <i>Humanitas</i> , opplysning, dannelse -- og krig	s.114
7.3. Fortelleren, dr. Hesgård og Johannesens prototyp	s.116
8. Budskap og overskridelse	s.121
8.1. Det panoptiske	s.121
8.2. <i>Fallende engel</i>	s.125
8.3. Belgmørke og solspråk	s.129
9. Avslutning	s.134

Vedlegg

Litteraturliste

Forord

Georg Johannesen har i førti år virket som forfatter i kongeriket Norge, men han debuterte som radikal bidragsyter til den borgerlige norske offentligheten allerede i 1954, en offentlighet han stort sett har stått utenfor fra slutten av seksti-årene. Georg Johannesen tok magistergraden i litteraturhistorie med avhandlingen - *Vårmotiv* og *Olaf Bull* - våren 1960, altså tre år etter at debutromanen *Høst i mars* kom ut. Det er kanskje mer som tenker enn som forfatter han står frem i dag, og da først og fremst som tenker omkring forholdet mellom individ, språk og samfunn. Johannesen er utvilsomt en av de mest radikale tenkerne og skriverne i norsk etterkrigstid. Den gjennomgripende strid, *Agon*, har hele tiden vært viktigere å nå frem til, for Johannesen, enn overfladisk konsensus. Han refererer ofte til Heraklits aforisme: Krigen er alle tings far. Johannesen er i 1998 Norges eneste professor i retorikk. Han har med sitt bergenske nebb og sine selverklærte små hender kjempet mot at tenkningen og diktningen skulle sitte altfor naturlig sammen på en altfor høy fjelltopp, for der å sanse den altfor naturlige sammenhengen mellom følelsene og fornuften, mellom språket og virkeligheten, mellom fiksjonen og faksjonen, kunsten og samfunnet. Det er bemerkelsesverdig at majoriteten av dem som har skrevet om Johannesens diktning ikke er litteraturvitere, men gjerne filosofer og samfunnsvitere.

Tittelen på denne hovedoppgaven burde muligens vært: '*Georg Johannesen og den borgerlige dannelsen: Høst i mars*', men jeg har i oppgaven ikke bare bestrebet meg på å utlegge debutromanens «forslag» til avlæring og avdannelse. Det har også vært nødvendig å forsøke å sette dette forslaget inn i forfatterverkets større tilbud om avdannelse - at enhver stivnet dannelses alltid krever sin avlæring, for ikke å bli til vold både mot seg selv og mot samfunnet. *Avlæring* og *avdannelse* er to sentrale begreper i oppgaven som jeg forsøker å sette inn i en litterær sammenheng. Av- og de- er forstavelser med samme betydning: Kanskje står Georg Johannesens tenkning nærmere dekonstruksjonen enn han selv liker å tenke? Avdannelsen er en type dekonstruksjon, selv om avdannelsen også er en dannelseskonstruksjon.

Høst i mars er Georg Johannesens debutroman fra 1957. Johannesen var da 26 år gammel, men helt sikkert en belest ung mann. Når jeg refererer til teori og tenkning fra 2500 år, når jeg viser til likheter og forskjeller mellom *Høst i mars* og moderne litteraturteoretiske antagelser, betyr ikke det at jeg nødvendigvis vil fremvise bevisste og intensjonelle sammenhenger iscenesatt av den historiske forfatteren. Når jeg enkelte steder går nærmere inn på den historiske forfatteren, er det derfor ikke forfatterintensjonen som interesserer, men den

historiske situasjonen forfatteren står i og dens relevans for min egen analyse. Min lesning er ikke bare en litterær analyse, men også skissering av et teoretisk bakgrunnsbilde, og et filosofisk forsøk. Metoden er altså ikke først og fremst nærlesning hvor ett betydningsprodukt til slutt manifesterer seg, og hvor dette avslutningsvis utlegges som forfatterens bevisste eller 'ubevisste' intensjon. Den filologiske nøyaktigheten håper jeg imidlertid er av en slik art at mine viktigste påstander er etterprøvbare.

I 50-årenes kulturelle landskap kan man i følge Georg Johannesen fremholde to intellektuelle hovedretninger: En radikal intellektuell og én åndelig intellektuell. Den radikale intellektuelle leste gjerne Arthur Koestler og var en anti-kommunist med kommunistisk fortid. Den åndelige intellektuelle leste gjerne Goethe og antroposofisk litteratur i Steiner-gaten. Georg Johannesen kan i dette perspektivet sies å ha vært en *anti-kulturell*: Han var verken radikal i denne forstand - Johannesen kaller seg fortsatt kommunist «utfra et moralsk og filosofisk standpunkt [...] Jeg ser på det som en aristokratisk holdning»ⁱ - eller åndelig orientert i denne forstand - idealisme og ånd er nettopp det som først og fremst av-konstrueres i *Høst i mars*. Senest i sitt forsinkede etterord til *Ars moriendi*, i nyutgivelsen fra 1996, understreker Johannesen sine fiksjoner og faksjoner som 'materialistisk tenkning'.ⁱⁱ

Høst i mars er utvilsomt en spesiell norsk roman. Den ligner mer på en kinesisk eske enn en labyrint i sin oppbygning, den er preget av bruddenes estetikk mer enn av en rød tråd - men det er alltid også en rød tråd. I analysen av en slik roman må man spørre seg frem for hver ny eske, for hver ny valgmulighet. Svar drives frem av spørring, men det er alltid færre svar enn spørsmål, sannsynligvis også her, selv om jeg har bestrebet meg på å avklare flest mulig av dem. Men svaret følger ikke alltid naturlig etter spørsmålet. Det ubesvarte spørsmålet er en refleksjonsmulighet også for leseren.

Hovedproblemstilling og hovedtema

Dét velger jeg altså å kalle min *hovedproblemstilling*. Å uteske den kinesiske esken *Høst i mars*, og i fortsettelsen avdekke hva slags motiv som er preget inn i de forskjellige eskene. Den foreliggende resepsjonen har i mine øyne ikke maktet dette på en helhetlig måte, selv om det eksisterer mange svært solide lesninger. Jeg må derfor ta utgangspunkt i en resepsjonsanalyse, for å vise hvor mitt bidrag tilbyr ny forståelse av romanen og forfatteren. Dette gjør jeg også for å understreke mitt litteraturvitenskapelige forsett, og for å fastholde en vilje til

ⁱ Intervju i *Kapital*, nr. 7/93, s. 12.

ⁱⁱ Georg Johannesen: «Etterpåkloke etterord 1996», i *Ars moriendi*, Oslo, Cappelen, 1996.

helhetsperspektiv. Jeg har videre ønsket å se romanen i forhold til resten av forfatterskapet, og jeg har ønsket å karakterisere Johannesens spesielle skrivemåte, hans modernisme. Begge disse oppgavene er imidlertid såpass krevende at en analyse som denne kun kan gi glimtvis tilskudd til slik forståelse. Etter hvert som oppgaven tok form ble det nødvendig for meg å gi et historisk bilde av litteraturens utvikling de siste to hundre årene, hvor spesielt Goethes tekster spiller en stor rolle. Et *hovedtema* for analysen er romanens dannelsesproblematikk. Dannelsens problem - forholdet mellom individ og samfunn - antas å være den understrømmen som driver handlingens overflate i romanen fremover.

Leseren vil sikkert også legge merke til en utstrakt bruk av sitat. Sitatteknikken kan være et middel til, på fragmentets premisser, å fastholde et helhetsperspektiv. Sitatene danner automatisk sin egen ramme i teksten. Sitatene og notene er paratekstuelle elementer, ifølge Gérard Genette, som brukt fornuftig gir en ekstra dimensjon til analysen. Det håper jeg er tilfelle også her.

«De rosende adjektivers tollfrie ingenmannsland»,ⁱⁱⁱ har Georg Johannesen kalt den norske litteraturforskningen. Et mål for oppgaven har vært å unngå å skrive Johannesens debutroman restløst inn i dette ingenmannslandet. I motsetning til Johannesen tror jeg at dagens litteraturforskning kan være del av en positivisme-kritikk; at den kan tilby gode materialistiske og litteratursosiologiske forståelsesrammer; og at den kan tilby en tenkning omkring *litterariteten* som ikke tenderer mot det han samme sted har kalt «kunstnerisme».

Tekst i bilder, bilder i språk

Om teoretiske problemer i møtet mellom litteratur og
billedkunst, med utgangspunkt i Håkon Blekens
illustrasjoner til Hedda Gabler

Hej människa,

bilderna ser på dig, Titta tillbaka du!

Märker du att dom ber om ett samtal mellan fyra ögon.

Talar dom inte till dig, säger du? Åja, någon blir du väl tilltalad av. Börja tala själv förresten, ställ frågor, var envis, tvinga dom at tala ur skägget.

Det er verklighet det gäller, ögonfröjd eller själaspis! Angår dom dig inte! Ser dom främmande ut?

Se noga efter, du finns själv med på ett hörna av dom.

Sandro Key Åberg

ht

ht

Innholdsfortegnelse

Forord	s.2
INNLEDNING	
Materialet	s.5
Metodiske refleksjoner	s.6
KAPITTEL I	
Estetikk og kunsthistorie	s.9
Horats	s.9
Middelalder og renessanse	s.11
Felibien og de Piles	s.12
Dubos	s.14
Lessing	s.15
Modernismen	s.21
Narratologi	s.22
Semiotikk	s.24
Billedhermeneutikk	s.30
KAPITTEL II	
Ordet bilde brukt på forskjellig måte	s.35
Intertekstualitet	s.36
Bildet som metafor	s.38
Metafor og kunsterfaring	s.40
Bilder forstått som forestillingsbilder	s.44
KAPITTEL III	
Hedda-bildene som framføringer	s.48
Tragediens fødsel	s.57
Ibsen, Nietzsche og Bleken	s.60
KAPITTEL IV	
Analysen av bildene	s.62
KAPITTEL V	
Analysen av stykket	s.91
Til slutt	s.112

Forord

Vår verden og vår kultur har alltid vært full av tekster. Men i det landskapet hvor tekstene så lenge har rådd grunnen nokså enerådende, blir de nå stadig oftere observert i selskap med bilder: stadig mer hardtslående bilder, stadig større bilder som roper på oppmerksomhet og vil leses. Fra reklame, fjernsyn, film, aviser, magasiner og blader, fra butikkvinduer og dinglende på bybussen strømmer bildene mot oss, effektfulle bilder i bevegelse og urørlige bilder, presentert av dyktige billedmakere. Og også kunstens bilder er tilgjengelige for flere mennesker nå enn noen gang tidligere i historien. I dag kan både tekst og bilder produseres raskt og billig, vi lever i kopimaskinenes, offsetpressenes og fotoapparatenes tidsalder, verken bilde eller tekst er lengre forbeholdt de få. Det er nærliggende å tro at vi er på vei inn i en bildenes sivilisasjon.

Men forholdet mellom tekst og bilde er mer sammensatt enn som så. Bak eller ved siden av det meste av det som presenteres av masseproduserte bilder ligger fremdeles ordene i en eller annen form: bak filmen ligger alltid en tekst, og de aller fleste reklamebilder støtter seg på en tekst. Og ikke minst møtes tekst og bilde i de illustrerte bøkene. Det er dessuten et faktum at de aller fleste bøker som kommer ut har et bilde i en eller annen form på omslaget; det første som møter oss ved inngangen til en ny bok er et bilde.

Og tar man for seg litteratur-, teori- og kunsthistorien, blir det klart at i moderne tid har ord og bilde ofte søkt sammen i forskjellige former for symbioser. Vi har for eksempel hatt imagismen innen litteraturens modernisme, og moderne litteraturteori har i perioder vært dominert av romlige, synkrone modeller som formalismen og strukturalismen. Samtidig har man innen billedkunsten i vårt århundre i stadig større grad søkt det rendyrkede bilde; det abstrakte, ikke-verbale, bilder uten representasjon, ikke-fortellende bilder. Kritiske tunger har hevdet at den moderne kunsten til tross for sine rene billedintensjoner er blitt mer avhengige av ordet, en forklarende tekst, en teori for å kunne oppleves og forstås. I vår tids

kunst ser vi stadig oftere eksempler på at ordene og bildene søker sammen i genrer som kritikken og teorien bare forsøksvis har fått satt merkelapper på, og som gjør det akademiske kategoriseringsarbeidet til en forvirrende og utfordrende oppgave.

I et slikt klima er det som litteraturviter naturlig å ta noen skritt utover det området min egen disiplin tradisjonelt har beskjeftiget seg med, inn på kunsthistorikernes og mediaviternes områder. Og man opplever at disse kollegene fra andre fagfelt søker mot litteraturvitenskapen av de samme årsakene; ikke bare fordi man i tidens ånd finner det riktig å samarbeide på tvers av faggrensene, men som et resultat av nye problemstillinger innenfor de forskjellige disiplinene. Det området man møtes på er gjerne estetikkens område. Og der har det vært folk før; det vil bli tydelig i det følgende.

Naturlig nok vil tverrfaglige møter rundt tekst og bilder preges av at man kommer fra forskjellige disipliner og snakker på forskjellige dialekter, en viss "oversettervirksomhet" vil alltid være nødvendig. Jeg velger likevel å plassere min hovedoppgave her, midt imellom to stoler, balanserende med ett ben på hver, vel vitende om faren for å falle på baken: Det skal ikke handle om bare tekst, og ikke bare om bilder, det skal handle om tekst og bilde.

Det sier seg selv at en oppgave som denne må illustreres. Jeg vil gjøre oppmerksom på at det billedmaterialet jeg benytter, Håkon Blekens litografi-serie til Henrik Ibsens Hedda Gabler, her bare kan gjengis i kopier som ikke gir det samme inntrykk som de virkelige litografiene, verken i format eller fargegjengivelse. Som appendiks til oppgaven legger jeg ved to samtaler jeg har hatt med Bleken, en i forkant og en i etterkant av mitt eget arbeid med hovedoppgaven. Det vil gå fram av disse at det i stor grad er i dialog med ham at jeg har kommet fram til mine egne lesninger av tekst og bilde. Jeg vil gjerne få takke ham for den åpenhjertige og velvillige interessen han har vist for arbeidet mitt.

Denne hovedfagsoppgaven er skrevet med to semestres støtte fra NAVFs forskningsprogram "Grunnlagsproblemer i estetisk

forskning".

Mitt treårige samliv med Hedda Gabler har tidvis vært stormfullt. Vi har vært frustrerte begge to, slik det vel må bli når to egenrådige kvinner som vil ha både i pose og sekk skal få det som de vil. Av alle de jeg har hatt glede og nytte av å diskutere problemstillingene i denne oppgaven med, må jeg her nøye meg med å nevne navnene. Jeg håper likevel at hver enkelt vet at hun eller han har sin del av æren for at jeg (om enn ikke Hedda) kom i land til slutt.

INNLEDNING

Materialet

Materialet mitt er foruten Henrik Ibsens Hedda Gabler (1890), Håkon Blekens illustrasjoner til dramaet. Det dreier seg om fargelitografier i papirstørrelse 53x73 cm og vignetter i svart/hvitt. Litografiene følger en faksimile av originalutgaven av skuespillet, med utvalgte sider satt for hånd av Francois Da Ros, en av de siste berømte tradisjonelle boktrykkere i Europa. Litografiene er trykket i et opplag på 171 eksemplarer og ligger sammen med teksten i en boks som ser'ut som en bok. I samme serie har fire andre norske samtidskunstnere bidratt: Frans Widerberg har illustrert Peer Gynt, Jens Johannessen Brand, Knut Rose Gengangere og Ørnulf Opdahl Rosmersholm. De har alle hatt lengre opphold i Paris på det litografiske verkstedet Clot, Bramsen & Georges under arbeidet med illustrasjonene, der har de fått hjelp av førsteklases håndverkere. Bokbinderiet Bernard Duval har bundet inn bøkene. Initiativtakeren og forleggeren bak prosjektet er Øivind Johansen, næringsdrivende og kunstsamler i Oslo, i samarbeid med Edouard Weiss, kunstforlegger og galleridirektør i Paris.

I det følgende har det for meg vært naturlig å arbeide innenfor et hermeneutisk perspektiv, i tradisjonen etter Gadamer, inspirert av Ricoeurs behandling av horisont-begrepet og hans begrep om den hermeneutiske buen. Jeg velger å plassere min lesning av tekst og bilder innenfor spenningsfeltet Forklare og Fortolke, (Ricoeur 1991, s.48) der en innholdsmessig lesning av Blekens litografier og Ibsens tekst vil gå hånd i hånd med en fortolkning av dem.

I arbeidet med Blekens Hedda Gabler-litografier har det slått meg at denne billedkunstneren med sin horisont har gått dikteren Ibsen i møte - og at det et sted omtrent på halvveien mellom dem oppstår en form for horisonsammensmeltning mellom de to: Det er et møte som foregår ved grensene av begge kunstneres verk, og det er kanskje denne "grensefølelsen" som gjør opplevelsen av møtet så sterk. Jeg vil senere prøve å undersøke hva denne grensefølelsen består av.

Og på samme måte som de to kunstnerne kommer jeg som fortolker av bildene og av teksten til dette interartistiske møtet omsluttet av min egen horisont - og ved grensene av den møter jeg de to kunstnerne. Paul Ricoeur legger vekt på at å forstå kunstverket er å bruke kunstverket til å forstå seg selv på en annen måte, at det altså i første rekke er seg selv man leser når man leser kunstverket. Poenget er ikke bare å forstå teksten og bildene, men å forstå seg selv foran (og gjennom) teksten og bildene.

Hundre år ligger imellom Ibsen og Bleken, og det er hundre år hvor kunsten har vært i utvikling. De to kunstnerne er resultater av forskjellige tradisjoner, når Bleken nærmer seg Ibsen er det selvfølgelig med sitt eget formspråk og sin egen tradisjon i ryggen, alt dette som utgjør hans horisont. Og det blir seg selv han leser når han leser teksten, materialet han maler på blir hans eget dypt personlige materiale. Og når jeg kommer inn som fortolker av bildene er det på samme måte meg selv jeg fortolker - men ikke bare. Mitt område møter de to kunstnerens områder, i en spenning mellom forklaring og fortolkning, vippende på den hermeneutiske buen.

Det er først og fremst en lesning av Ibsens tekst og Blekens bilder jeg vil gjøre i denne oppgaven, mer enn en formell analyse. Og jeg vil benytte begrepet fortolkning og ikke f.eks oversettelse eller illustrasjon om det som skjer når Bleken finner fram til bildene i Ibsens tekst. Det er jo i denne sammenhengen ikke i bokstavelig betydning snakk om at Bleken har oversatt fra ett medium til et annet, slik at tekst og bilde framstår som omtrent identiske utsagn. Tekst og bilder har hvert sitt språk, og et av de problemene som jeg vil belyse er hva som kjennetegner hvert av disse språkene.

Metodiske refleksjoner

Måten man har behandlet forholdet mellom "søster-kunstartene" tekst og bilde på til forskjellig tid i historien reiser problemstillinger som ikke nødvendigvis korresponderer direkte med hverandre. Estetikken synes alltid å ha vært opptatt av forholdet mellom tekst og bilder, men i de mange komparative

studiene som er gjort, alle forsøk på å trekke linjer og påpeke likhetspunkter mellom de to søstrene, har teoriene endret seg etter som forskjellige paradigmer har avløst hverandre. Man har vekslet mellom på den ene side Ut pictura poesis-tanken ("Som bildet, så også diktet"), fulgt av private assosiasjoner rundt dikt og bilder og gjerne ved metaforisk å overføre kunsthistoriske begreper til analysen av litterære tekster. På den annen side har man (i første rekke som et resultat av nykritikkens gjennombrudd) sett en skeptisisme mot i det hele tatt å befatte seg med slike problemstillinger; tekst er tekst og bilde er bilde, og hver har sitt særegne "språk".

I denne oppgaven har det vært nødvendig for meg å innta en pragmatisk holdning til disse problemene, med utgangspunkt verken i det opplagte eller absurde i Ut pictura poesis-doktrinen, men i det faktum at de forskjellige generasjoner av tenkere har fortolket doktrinen på sin egen måte, og at tekstene deres bærer preg av dette. Resultatet for min egen studie blir en viss grad av metodisk pluralisme.

I utviklingen av den moderne kritikken i dette århundret har teorier om bilder stått mindre sentralt enn teorier om språk. Der lingvistikken har sin Saussure og sin Chomsky, har ikonologien sin Panofsky og sin Gombrich, men de sistnevntes teorier har hatt betydelig mindre innflytelse på områder utover sitt eget enn hva språkteoretikerne har hatt. I mange moderne teorier blir bilder sett som en form for språk - bilder kan leses. Men bildene i våre dager er ikke lenger det de synes å være for opplysningstidens filosofer, hvor bilder og språk var gjennomsiktige medier man kunne forstå virkeligheten gjennom. I vår tid er språk og bilder blitt til problemer som må reflekteres over, ikke bare blanke vinduer vi kan se ut på virkeligheten gjennom. De er blitt tegn som representerer en tilsynelatende naturlighet og transparens, mens de i virkeligheten skjuler en ugjennomtrengelig, gåtefull og arbitrær representasjons-mekanisme.

Siden et bilde (forstått som fysisk artefakt) i følge mange teoretikere inneholder en langt større tetthet av informasjon enn andre fysiske objekter i virkeligheten, kan man ikke uten videre sammenlikne en litterær beskrivelse av et bilde med en tekst som

beskriver den ytre verdens objekter. (Lund 1982; s.194) Å beskrive et bilde med en (akademisk) tekst er å fortolke bildet. Som alle andre tilskuere til bildet vil jeg som den som beskriver og analyserer det gjøre et utvalg av de elementene som fins i bildet, og på bakgrunn av dette valget produsere min egen tekst; teksten vil bære mitt eget stempel, på samme måte som bildet bærer billedkunstnerens stempel, slik jeg har antydnet i det foregående. Men det er viktig å huske på at en teksts beskrivelse ikke kan framvise den enheten mellom form og motiv som tilskueren vil oppleve når hun ser på bildet med det Rudolf Arnheim kaller "visual thinking". (Arnheim 1986, s.135) Kort sagt: Tekst er tekst og bilder er bilder. Dette får konsekvenser både i mitt teoretiske komparative arbeid med tekst og bilder og i den teksten som jeg beveger meg i nå, og som jeg vil fortsette å bevege meg i når jeg skal gå i gang med å beskrive og fortolke Hedda-litografiene. I denne oppgaven er mitt medium ikke farge og penselstrøk, men ord. Jeg blir nødt til å bruke ordene til å beskrive bildene, og derved kan jeg nok få sagt noe, men aldri nøyaktig det samme som bildene sier. Jeg vil kunne være klar der Bleken i sine bilder er vag, jeg kan rette oppmerksomheten mot betydning der bildene ikke viser betydning men form. Og der bildene er selvfølgelig glassklare - der de viser tingenes tilstedeværelse og deres form - vil min tekst måtte være vag i sammenlikning. Jeg vil kunne få fram begrepsmessige sammenhenger, men jeg kan ikke på samme måte som bildene vise deres sammensatte mønstre av visuelle forhold; billedkunsten formidler en kunnskap som er ikke-verbal. Bildets innhold ligger i dets egen billedlighet, ikke i det verbale utsagnet som kan utleses fra det. Bildet viser oss noe - og å si hva er kanskje umulig, bortsett fra på svært generelle måter. Og det er kanskje nettopp dette som er bildets virkelige verdi; at det kan gi oss informasjon som ikke kan kodes på noen annen måte. Likevel er det ofte fristende å nærme seg et bildes betydning ved å lete etter hva det representerer, og å begrense fortolkningen av det til de utsagnene som kan oversettes til ord. Man kan altså si at bildets totalitet på denne måten forblir utilgjengelig for ordet, på samme måte som ordets mangetydighet ikke kan fanges av bildet.

DEN INDRE FIENDEN

GEORGES BATAILLE & SURREALISMEN

INNHold

<i>Innledning</i>	4
<i>To surrealismer?</i>	8
<i>Surrealismen: revolt og integrasjon</i>	15
<i>Fantasi og automatisme</i>	21
<i>Batailles lave materialisme</i>	25
<i>Batailles kritikk av surrealismen</i>	31
<i>Fantasi og fornuft</i>	35
<i>Fornuften mot egne grenser</i>	43
<i>Den erotiske evnen</i>	48
<i>Surrealismen etter 1925</i>	52
<i>Estetisering og okkultisering</i>	57
<i>Bataille og surrealismen etter 1929</i>	62
<i>"... Bataille er surrealist i språket ..."</i>	68
<i>Språk, stillhet og poesi</i>	77
<i>Oppsummerende bemerkninger</i>	81
<i>Bibliografi</i>	84

INNLEDNING

“Jeg oppfatter mit arbejde som en forlængelse af, et sidestykke til surrealismen”.¹

Denne erklæringen, som Georges Bataille formulerte i sin *Méthode de méditation* i 1946, står som utgangspunkt for denne oppgaven.

Prosjektet

I denne oppgaven vil jeg analysere Georges Batailles kritikk av, og senere tilslutning til surrealismen.

Jeg vil først vise på hvilken måte konflikten mellom Bataille og surrealistlederen André Breton har sitt utspring i deres respektive idégrunnlag. Surrealismen framstår i min lesning som en spenning mellom to, delvis motstridende impulser: på den ene siden ønsket om *revolt*, og på den andre siden ønsket om *integrasjon*. Ut fra en lesning av Batailles lave materialisme vil jeg – i kontrast til surrealismens integrasjonsønske – lokalisere hans strategi i den absolutte opposisjonen og *negasjonen*.

Deretter vil jeg vise at Batailles kritikk av surrealismen ikke bare var en kritikk utenfra, men også en analyse av et av bevegelsens grunnleggende

problemer: hvordan revolten kunne inkluderes som strategi uten å resultere i at gruppen selv gikk i oppløsning. Ut fra dette viser jeg hvordan konflikten mellom Bataille og Breton var med på å endre surrealismens egenforståelse fram mot lanseringen av *Annet surrealistiske manifest* i 1929.

På bakgrunn av Batailles tildels voldsomme kritikk av surrealismen mellom 1929 og 1931, kan det synes som om hans egenerklærte tilslutning til bevegelsen i 1946 – som også blir gjentatt i forskjellige formuleringer i en rekke sammenhenger i etterkrigsårene – beror enten på en inkonsekvens eller en plutselig helomvending. Jeg vil imidlertid vise at det nettopp er på grunn av sin kritiske holdning til surrealismen at Bataille mener at han kan tilslutte seg den.

Bataille definerer nemlig surrealismen som *vilje til motstand*. Gjennom denne definisjonen oppnår han to ting. Han viser for det første at denne definisjonen løsriver den surrealistiske idéen fra surrealistbevegelsen – altså oppnår han å skille mellom surrealismen som idé og Bretons formulering av denne idéen. For det andre viser han at hans egen strategi, det opposisjonelle og negerende, overlapper med den surrealistiske idéen.

At Bataille erklærer sitt arbeide som en forlengelse av surrealismen trenger derfor ikke å innebære at de grunnleggende idémessige forskjellene mellom hans og Bretons surrealisme faller bort. Dette vil jeg vise at han også kan ta høyde for i sin analyse med konsistensen i behold. Batailles surrealisme vil altså kunne være svært ulik Bretons surrealisme, uten at det tar bunnen ut av erklæringen hans.

¹ *Méthode de méditation* ble trykket som et supplement til andreutgaven av *L'Expérience intérieure* (1954). Sitert fra Bataille 1972: 217.

Surrealismen bygger på ønsket og håpet om å kunne fastsette et punkt der alle opposisjoner mellom subjekt og objekt, mellom menneske og verden og mellom ord og ting forsvinner. I Batailles reformulering av surrealismen erstatter han dette punktet med et punkt av totalt sammenbrudd. Jeg vil vise hvordan dette punktet kan bestemmes som en konsekvens av hans eget idégrunnlag, og hvilke følger denne reformuleringen har for Batailles surrealisme.

Perspektivet

Jeg skriver først og fremst om Batailles forhold til surrealismen, og ikke om surrealismens (eller surrealistenes) forhold til Bataille. Perspektivet mitt vil derfor i all hovedsak ligge hos Bataille, og ikke hos Breton. Imidlertid vil det være naturlig og nødvendig å trekke inn Bretons respons på angrepet fra Bataille. Det er nettopp gjennom denne responsen det blir tydelig at Batailles kritikk bygger på en holdbar analyse av surrealismens indre spenninger, og ikke bare på en eksternt uenighet. Av samme grunn, samt for å gi konflikten en kontekst, vil jeg ta utgangspunkt i en analyse av surrealismens egenforståelse.

I all hovedsak er likevel prosjektet mitt å analysere Batailles surrealisme mer ut fra hans egne utsagn om surrealismen – altså ut fra hans oppfatning av den – enn ut fra surrealismens egenforståelse.

Selv om surrealismen på ingen måte snakket med én stemme – uenighetene innad i surrealismen var mange, og, som vi også skal se, av stor betydning – har jeg ikke valgt å trekke inn andre surrealistiske perspektiver i denne oppgaven enn de som foreligger hos Breton – og hos Bataille.

Jeg har også valgt å forholde meg relativt nært til kildematerialet, som dermed i all hovedsak er Bretons og Batailles egne tekster.

Nærmest i hvert avsnitt i en oppgave som dette vil det være navn og problemstillinger som trer fram nettopp i kraft av å være utelatt. De store navnene – Hegel, Marx, Freud – nevnes knapt, selv om de på flere vis svever mellom linjene i hele oppgaven.

Likeledes har jeg valgt å la være å trekke inn en del tangerende forhold som nok kunne kaste lys over problemstillingen min: forholdet mellom Bataille/Breton og sentrale skikkelser som Artaud, Sartre og Sade er de viktigste i så måte. Konflikten mellom Bataille og surrealismen kan også leses med andre perspektiver enn det opposisjonelle perspektivet jeg har valgt: Jeg har for eksempel utelatt å diskutere antropologi, sosiologi og forholdet til myten.

I tillegg er det en del begreper fra Batailles senere tenkning som naturlig nok vil berøre problemstillingen min, men som jeg har valgt å ikke diskutere: eksempelvis heterologien, den indre erfaringen og tankene omkring økonomi og forbruk.