

Opprør, illusjon og kaos

En analyse av den historiske avantgarden

Emil Bussoli Lund



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

September 2009

Sammendrag

Oppgavens formål er, hovedsakelig gjennom en kunstteoretisk analyse, å vise at den historiske avantgarden – futurismen, dadaismen og surrealismen – i første rekke må analyseres ut fra avantgardistisk ideologi, ikke fra avantgardistisk kunst. Fundamentet for analysen er ideologiene som uttrykkes i de fire sentrale avantgardistiske manifestene: ”Futurismens grunnlag og manifest”, ”Manifest Dada 1918”, ”Første surrealistiske manifest” og ”Annet surrealistiske manifest”. Ideologiene var revolusjonære med en felles frihetsambisjon, men for øvrig innbyrdes motsetningsfylte, til dels også selvmotsigende. Så hva binder retningene sammen som gjør det meningsfylt å snakke om en overordnet historisk avantgarde? I forlengelsen av gjennomgangen stilles spørsmålet om avantgardens dogmatiske ideologi lot seg overføre til kunsten, eller snarere kan betraktes som en hindring for frigjøringen av den. Sentrale elementer i diskusjonen er forholdet mellom prosess og effekt og bildet av avantgarden som original, autonom, sublim og kompromissløs. Avantgardens motsetningsfylte natur illustreres gjennom en diskusjon av Luigi Pirandellos *Sei personaggi in cerca d'autore*, som realiserte mye av avantgardens ambisjon, uten utspring i dens ideologiske strenghet. Oppgaven forsøker å vise at ideologien, i motsetning til andre kunstretninger, ikke ligger i at ideen skal fullbyrdes og konkretiseres i en bestemt praksis, men anviser en kunstnerisk frihet som leder til uforutsigbarhet og kaos og derigjennom til realisering av frihetsidealet gjennom fornyelse. Den konkluderer med at kaosets rolle er vesentlig for forståelsen av den historiske avantgarden som én bevegelse, og at dens motsetningsfylte natur nettopp bidrar til, snarere enn forhindrer, foreningen av avantgardens tre hovedretninger.

Takk

Jeg vil rette en stor takk til min veileder Drude von der Fehr, professor i allmenn litteraturvitenskap, for tilgjengelighet og konstruktive tilbakemeldinger; Kjørsti Bale, instituttleder, for et spennende kurs om avantgarden; Jostein Christensen, René Brunsvik og Katerina Vik for avstressende og interessante samtaler. En særlig takk går til Janicke Stensvaag Kaasa og Agnes Banach for deres humør og store omtanke. Til slutt vil jeg takke mine foreldre, Mirella Bussoli og Ketil Lund, for deres enorme støtte, og selvfølgelig Irja, fordi du er i mitt liv.

Innhold

<i>Sammendrag</i>	1
<i>Takk</i>	2
<i>Innhold</i>	3
<i>Innledning</i>	4
<i>1. Manifestene</i>	11
1.1 Futurismen	11
1.2 Dadaismen	21
1.3 Surrealismen	29
<i>2. Fra ideologi til kunst</i>	40
2.1 Prosess og effekt	41
2.2 Det originale og autonome	48
2.3 Det sublime	53
<i>3. Sei personaggi in cerca d'autore og Le théâtre et son Double</i>	60
3.1 Tradisjon og eksperiment.	60
3.2 <i>Sei personaggi</i> og "Grusomhetens teater"	66
3.3 Det dobbelte og det grusomme.	73
<i>Avslutning: Kaos</i>	79
<i>Bibliografi</i>	85

Innledning

Hva er den historiske avantgarden?¹ Svaret på spørsmålet er avgjørende for forståelsen av de ulike retningene innenfor avantgarden.² Denne oppgavens formål er å vise at svaret i første rekke må knyttes til en analyse av avantgardens ideologi og ikke til den avantgardistiske kunsten, selvfølgelig uten at denne kan forbigås. Oppgaven er således hovedsakelig en kunstteoretisk diskusjon og ikke en analyse av avantgardens litterære og kunstneriske uttrykk.

Jeg har valgt å la fire avantgardistiske manifeste være fundamentet for en slik ideologisk analyse: ”Futurismens grunnlag og manifest”, ”Manifest Dada 1918”, ”Første surrealistiske manifest”, og ”Annet surrealistiske manifest”.³

Jeg vil hevde at den avantgardistiske ideologien overtok kunstens plass som estetikkens sentrum. De ideologiske verkene, altså manifestene, ble dominerende, det som kunsten skulle forholde seg til. Konsekvensen var at ideologien ble autonom og kunsten ble dens tentative representasjon.⁴ I forlengelsen av dette er det naturlig å stille følgende spørsmål: Hvordan lot avantgardens ideologiske kunstparadigme seg overføre til kunsten, hva er det som kjennetegner avantgardistisk kunst, og hvilken rolle spiller det Clement Greenberg oppfatter som avantgardens kunstneriske prosess?⁵ Dette berører også et annet moment som gjør ideologien helt nødvendig for forståelsen av avantgarden. Avantgarden lyktes først og fremst i en ting, og her ligger også mye av dens kunstneriske innflytelse: Nemlig å avvise en logisk og kausal prosess fra idé til ferdig resultat. Det handler ikke lenger om individuelle og selvstendige kunstverk, men om ideen om hva kunsten skal uttrykke. Ideen skal – i motsetning til andre kunstretninger – ikke fullbyrdes i et bestemt resultat, i en bestemt praksis, men anvise en kunstnerisk frihet som leder til

¹ Denne analysen velger å forholde seg til *en* historisk avantgarde i motsetning til flere historiske avantgarder. Futurismen, dadaismen og surrealismen oppfattes ikke her som avantgardistiske bevegelser, men som retninger innenfor den historiske avantgarden. Analysen baserer seg på at det er noe som forbinder disse tre retningene og hensikten blir i så måte å kartlegge hva dette er. Selv om man er uenig i dette, og helst vil vurdere retningene som selvstendige, avantgardistiske bevegelser, må det være enighet om at ved å betegne dem som avantgardistiske må likheter eksistere. De kan ikke vurderes som avantgardistiske uten å sammenlignes med hverandre. At de er avantgardistiske, innebærer at det finnes en avantgarde. Dette vil jeg komme tilbake til i kapittel 1.

² Denne analysen tar kun for seg den historiske avantgarden. Begrepene ”avantgarden” og ”den historiske avantgarden”, vil brukes om hverandre, men referer til det samme.

³ ”Fondazione e manifesto del futurismo”, ”Manifeste Dada 1918”, ”Manifeste du surréalisme”, ”Second manifeste du surréalisme”.

⁴ Jon Refsdal Moe berører dette i sin hovedoppgave i teatervitenskap. (Moe 2002:10).

⁵ Avantgardens kunstneriske prosess er et sentralt poeng i denne oppgaven og vil bli behandlet i kapittelet 2. For å introdusere begrepet, kan det sies at tanken om den kunstneriske prosessen er en avgjørende del av avantgardens forståelse av kunstens tilblivelse og verdi. Dette henger sammen med motstanden mot realismens mimetiske effekt, og en vending mot kunstens opprinnelse og skapelse.

uforutsigbarhet. Når kunsten fjerner seg fra all kausalitet mellom idé og resultat, vil den nærme seg uforutsigbarhet og kaos, og slik realisere sitt frihetsideal.

Det kompromissløse er karakteristisk for avantgardens ideologiske fundament. Det begynte i "Futurismens grunnlag og manifest" som begjærte en total destruksjon av det bestående, og endte i "Annet surrealistiske manifest" som langt på vei tilsluttet seg dette. Ideologien tar sikte på en "ren" avantgarde, en avantgarde som oppfatter sammenblanding med tradisjonelle kunstuttrykk som korrupperende og antiavantgardistisk. Det som er interessant for denne ideologiske diskusjonen, er de megalomane ideologiene, for det er blant dem avantgarden hører hjemme. Megalomane ideologier har mange fellestrekk. Det klareste er at de ikke lar seg gjennomføre. Elisabetta Cassina Wolff diskuterer definisjonen av ideologibegrepet i sin doktoravhandling *Starting from the End. Fascist Ideology in Post-War Italy*:

The term 'idéologie' was introduced in 1796 by the rationalist philosopher Antoine Destutt de Tracy with the meaning of 'general doctrine about ideas' or 'study of ideas' or even 'science of ideas'. Later, in Napoleonic times, the definition assumed the meaning of 'a set of false, even subversive, ideas'. In Marx and Engels, we find a similar definition, which has become dominant in the cultural discourse on ideologies, where ideology is used in the meaning of 'false representation of the world'. Marx warns that when you are not aware that the world is dominated by economic and class interests, you risk representing it through ideas that do not correspond with reality. (Wolff 2008: 38)

Selv om Cassina Wolff er uenig i den marxistiske definisjonen fordi hun mener den er begrensende ved å hevde at alt reflekterer materielle interesser, er det denne definisjonen som skal legges til grunn her. Når ideologienes storslagne idealistiske programmer ikke er realiserbare i en virkelig verden, blir de illusjonistiske. Illusjonen ivaretas ved en desperat fornektelse av ideologiens begrensninger. Ideologien blir grådig og lover for mye. "There is no reason for believing, in line with Marxist interpretation, that an ideology is only a 'Machiavellian' strategy on the road to power, and not also a set of ideas and values in which somebody really believes or has believed." (Wolff 2008: 40). Men er det det Marx hevder? Selv om han mener at ideologier er falske representasjoner av verden, betyr ikke dette nødvendigvis at han bestrider ideologenes opprinnelige gode hensikt. Det handler vel mer om at en ideologi, som krever ødeleggelse av det bestående for å lansere en ny og bedre orden, trenger et handlingsrom hvor tvilen ikke er velkommen. Mangel på tro er ikke problemet, problemet er at man tror for mye og dermed unngår det som kan utfordre

troen. Innenfor politikken er det mange eksempler på dette. Fascismen, nazismen og kommunismen for å nevne noen. Innenfor kunsten har vi avantgarden.

I dag er forestillingen om avantgarden først og fremst knyttet til en eksperimentell kunstretning, men avantgardistisk kunst lar seg vanskelig definere. Der ideologien begrenser seg til manifestene og noen andre tekster, er det mye mer komplisert å gi en oversikt over hvor avantgardens kunst begynner og ender. Men i en analyse av den historiske avantgarden er det naturlig innledningsvis å spørre om hva som definerte denne kunsten. Definisjonsspørsmålet er opphavet til mye av avantgardens kompliserte selvforståelse. Hva som definerte den avantgardistiske ideologi, er noe annet enn hva som definerte det denne ideologien skulle forme. Om det i en viss utstrekning lar seg gjøre å beskrive kunstens kjennetegn og de ideer den ble styrt av, er det langt vanskeligere å gi en definisjon av den. Diskusjonen om hvordan kunsten kan avgrenses, hvordan den kan gjenkjennes og plasseres, er alltid blitt oppfattet som et viktig hjelpemiddel for kunstforståelsen. Men dette stemmer langt dårligere for avantgarden. Om det er rimelig å si at den avantgardistiske kunsten ikke lar seg definere, at forsøket på å definere den til og med kan sies å motvirke hensikten, kan det likevel la seg gjøre å presisere dens ambisjon. Nærmere bestemt: Hva ønsket avantgarden å oppnå? For å svare på dette må vi kjenne avantgardens forskjellige retninger og deres ulike ideologiske overbevisninger.

Som et enkelt og samlende utgangspunkt kan det hevdes at avantgarden ønsket å skape en kunstideologisk revolusjon. En revolusjon som skulle rive ned forstenete verdier og pumpe nytt blod inn i kunsten. Den tradisjonelle kunsten skulle rives ned, men hva som skulle ofres og hvor mye dette ville kreve, hersket det større tvil om. Avantgardens revolusjonære program var langt fra samlende og homogent. Som jeg senere kommer tilbake til, var de tre avantgardistiske hovedretningene – bortsett fra i deres revolusjonære tilknytning – høyst ulike. Surrealismens overbevisning om automatismens nødvendighet, var ikke avantgardens overbevisning. Dadaismens krav om uforutsigbarhet, og futurismens teknologiske fetisj, er heller ikke definerende for avantgarden. Det er disse retningene sine programmer. Å skulle gi en definisjon på en så motsetningsfull bevegelse er derfor meget vanskelig, og tjener trolig heller ikke noe fornuftig formål. Kanskje det er gjennom denne erkjennelsen at avantgarden kommer nærmest ideen om seg selv. Men for å fastslå dette, må vi forstå hva denne ideen egentlig handlet om.

Hvis den handlet om en ekte frigjørelse, kan det ikke være annet enn bra om den ikke lar seg definere. Definisjoner må nødvendigvis støtte seg på et system, en form for

struktur med komponentiske likheter, og er da ikke anvendelig på en total kunstnerisk frihet. En total kunstnerisk frihet er uten noen som helst begrensning, men dette gjelder ikke den historiske avantgarden. Hverken futurismen eller surrealismen er retninger for total frihet. Dadaismen er den eneste som nærmer seg en slik frihet. Betyr det at det kun er dadaismen som virkelig innfrir avantgardens ideal?

Avantgarden assosieres med frihetskamp, med en heroisk motstand mot det system som forherliget kunstens stagnerende konvensjoner. Men en frihetskamp er langt fra å garantere total frihet. Alt må settes i system for å overleve. Anarkiets tilhengere er alltid for få og for utsatte. Det fikk dadaismen erfare. Dadaismen forsvant på en måte inn i surrealismen. Den hadde en kort levetid. Fra etableringen i Zurich i 1916 gikk det bare 6 år før den kollapset i Paris i 1922, da mange av dens medlemmer sluttet seg til surrealismen. Dadaismen har derfor alltid kommet i skyggen av surrealismen, selv om den egentlig er den ubøyelige storebroren, i all hovedsak den som viste vei for surrealismen.⁶

Grunnen til at vi kjenner denne frihetsassosiasjonen i møtet med avantgarden er at selv om den på sitt høydepunkt oppga anarkismen til fordel for større kontroll, bevarte den det heroiske frihetsidealet.⁷ Slik er det gjerne med megalomane ideologier. Selv om idealet må svekkes for å gjøre ideologien mektig nok, er det vanskeligere å gi slipp på pretensjonen om at det står like sterkt og er like hellig. I avantgarden ser vi et tydelig utslag av dette ved overgangen fra dadaismen til surrealismen.

Avantgardens revolusjon var både tredelt og samlet. Den ble påbegynt av alle de tre store retningene, men det var kun surrealismen som forsøkte å gi den en avslutning. Man kan si at like mye som retningene fulgte av hverandre, var de også reaksjoner på hverandre. Dadaismen ønsket den samme rystelsen som futurismen, men var grunnleggende uenig i futurismens kunstneriske og politiske overbevisning. Surrealismen adopterte dadaismens revolusjon og brakte den videre, men brukte dadaismen vel så mye som negativt læreeksempel som nødvendig inspirasjon. Dette vitner om at den historiske avantgarden ble formet av en kamp mellom sterke motsetninger, og det også var dette som i stor grad bestemte dens utvikling.

⁶ Det er stor uenighet om hvor mye surrealismen skylder dadaismen. Dette vil bli nærmere diskutert i kapittel 1.

⁷ Den historiske avantgarden er på sitt mektigste i Paris med surrealismen fra rundt 1923 og frem til midten av 30-tallet.

For å vurdere den avantgardistiske ideologis motsetninger, må jeg først gi en analyse av manifestene. Dette blir gjort i kapittel 1, hvor jeg også ser på de innbyrdes motsetninger i hvert enkelt manifest. I forlengelsen av denne analysen vil jeg vise at kaos er det som egner seg best til å forklare den avantgardistiske kvalitet.

I kapittel 2 foreslår jeg en lesning av manifestene som kan medvirke til å identifisere avantgarden ved å se på forholdet mellom ideologien og kunsten. Herunder vies diskusjonen om prosess og effekt mye oppmerksomhet. Med utgangspunkt i Greenbergs påstand om at avantgarden kun er prosess og ingen effekt, skal jeg redegjøre for ideologienes dominans innenfor avantgarden. Ble kunsten marginalisert av ideologiens narsissisme? Sentralt er bildet av avantgarden som original, autonom, sublim og kompromissløs. Denne diskusjonen støtter seg i første rekke på Bürgers, Krauss', Ecos og Lyotards teorier.

I kapittel 3 ønsker jeg å illustrere avantgardens motsetningsfulle natur gjennom en diskusjon av Luigi Pirandellos *Sei personaggi in cerca d'autore*. Pirandellos skuespill er interessant fordi det representerer en sammenblanding mellom nytt og tradisjonelt som avantgarden ikke ønsket, samtidig som det uttrykker så mye av avantgardens ambisjon. Dette er relevant for oppgavens diskusjon om ideologi og kunst. Om *Sei personaggi* oppnådde den ønskelige avantgardistiske ambisjon uten ideologiens strenghet, men kun fordi stykket forholdt seg til en kunstnerisk frihet, vil dette være egnet til å vise avantgardens dogmatiske dimensjon. Det interessante i denne forbindelse er om avantgardens kompromissløse dogmatikk var overdrevet og mislykket, og at den ikke formidlet frihet, men regler og forutsigbarhet. *Sei personaggi* vil også bli lest opp mot Antonin Artauds *Le Théâtre et son Double*, og hans manifest om "Grusomhetens teater". Hensikten er å påpeke likheter mellom Artauds teatervisjon, som handler om en total transformasjon av teaterets selvforståelse, og Luigi Pirandellos eksperimentelle, men eklektiske stykke. Jeg mener at enkelte av de visjonene Artaud artikulere i *Le Théâtre et son Double*, er ting som Pirandello eksperimenterer med 15 år tidligere.

Avslutningsvis vil jeg diskutere kaos som både destruktiv og reddende kraft. Merriam-Webster's Dictionary definerer kaos blant annet som "a state of things in which chance is supreme". Hva var avantgardens egen forståelse av kaos? Var den opptatt av sin kaotiske side? Igjen vil forholdet mellom kunst og ideologi bli brukt for å belyse den spaltede avantgardistiske identitet. Hvor oppstår kaos? Er ideologien mulig å materialisere uten å skape kaos? Så avantgarden kaosets funksjon og nødvendighet, eller

mente den at den var i stand til å fullbyrde sin visjon med full kontroll, og at den har lykket med den kunsten som er sprunget ut av dens revolusjonære overbevisninger? Her vil vi se forskjeller i den historiske avantgardens retninger. Jeg vil også hevde at selv om kaos ikke gjennomgående hadde en tilsiktet plass på veien fra ideologi til kunst, viser dets rolle seg som immanent og uunngåelig i denne prosessen.

Når jeg nå har presentert analysens hensikt og fremdrift, skal jeg si noe om de mer formalistiske og tekniske valgene jeg har gjort underveis. Når det gjelder de avantgardistiske manifestene og *Le Théâtre et son Double*, har jeg valgt å bruke norske oversettelser i hovedteksten med originaltekstene i fotnotene. Diskusjonen av *Sei personaggi* baserer seg på en norsk utgave og en italiensk. Når det gjelder den italienske, har jeg valgt utgaven fra *Maschere nude*, 1954. Grunnen til at jeg har valgt denne utgaven er at den inneholder de endringer som ble gjort etter stykkets første publikasjon og som jeg benytter i min diskusjon. Dette gjelder først og fremst scenebeskrivelser i første akt. For å gjøre det enklest mulig har jeg valgt å bruke originaltekstene fra samme utgave i og med at utgaven ellers er lik sine forgjengere. For øvrig er oppsettet likt med manifestene og *Le Théâtre et son Double*. Den norske oversettelsen er brukt i hovedteksten og originalen er satt i fotnotene.

Analysen av de fire manifestene har medført enkelte tekstkomplikasjoner. Det gjelder ikke ”Første surrealistiske manifest” der jeg kun vil nevne at den norske oversettelsen jeg har brukt, som er hentet fra antologien *Surrealisme*, er basert på *Manifestes du surréalisme*, 1970, men siden denne ikke er tilgjengelig, er originalteksten fra *Manifestes du surréalisme*, 1967. Med ”Annet surrealistiske manifest” har jeg – for å gjøre det enklest mulig – også her valgt å holde meg til originalteksten slik den foreligger i *Manifestes du surréalisme*, 1967. Den norske oversettelsen opplyser at den baserer seg på originalteksten fra *La révolution surréaliste*, no 12, 1929. Ved nærmere undersøkelse virker dette rart fordi oversettelsen avviker sterkt fra denne franske utgaven. Da tenker jeg ikke bare på at den er kraftig forkortet, men at selve strukturen i teksten er annerledes. For eksempel er det en lang passasje, som i oversettelsen er inkludert i hovedteksten, men som i originalen er satt i fotnote.⁸ Det er også en lang fotnote i den norske oversettelsen

⁸ (Breton 1929: 2-3) og (Breton 1980: 218-219).

som ikke finnes i originalen fra *La revolution surréaliste*, no 12. Den franske teksten i *Manifestes du surréalisme* er mye lenger, men ellers lik den norske oversettelsen.

Når det gjelder ”Manifest Dada 1918” oppstår ingen problemer. Originalteksten er hentet fra International Dada Archive, University of Iowa, og oversettelsen er fra *Rett kopi*, Oslo 2007, i fullstendig utgave.

”Futurismens grunnlag og manifest” har vært årsak til mest forvirring. Dette er knyttet til uklarheter angående manifestets første publikasjon. I *Critical Writings* skriver Günter Berghaus at manifestet første gang ble trykket i et flygeblad under tittelen: ”The International Magazine, *Poesia*, has founded a new literary school with the name ’Futurism.’” (Berghaus 2006: 16). Berghaus forklarer at manifestet stod på trykk i en rekke italienske aviser i begynnelsen av februar 1909. Jean-Pierre A. de Villers hevder derimot i boken *Le premier manifeste du futurism*, at den første endelige utgaven av manifestet stod på trykk i *Le Figaro* den 20 februar 1909. Dette forsvarer han med referanser til Marinettis håndskrevne originalutkast på fransk som inkluderer en del tilføyelser. Deler av manifestet var altså ikke inkludert på det tidspunktet manifestet ble trykket i forskjellige italienske aviser. Når det er sagt ble det gjort ytterligere tilføyelser etter at manifestet ble trykket i *Le Figaro*, og som i dag regnes som en del av den endelige versjonen. Denne versjonen foreligger både på fransk og italiensk, og vi må anta at Marinetti godkjente begge. Det er verdt å merke seg at mange som har skrevet om futurismen har valgt å anvende den italienske versjonen uten å oppgi noe spesifikk grunn til det. Foruten Berghaus gjelder dette for eksempel Luca Somigli med *Legitimizing the Artist*, og Margery Perloff med *The Futurist Moment*. Jeg har også valgt å forholde meg til den italienske versjonen. Hovedgrunnen til dette er at oversettelsen til norsk er gjort fra italiensk og inneholder de avsnittene som ikke var inkludert i *Le Figaro*, men som jeg gjør bruk av i min analyse.

1. Manifestene

Jeg vil begynne med å sammenligne de fire avantgardistiske manifestene som jeg mener er avgjørende for forståelsen av avantgardens ideologi. I denne forbindelse vil jeg konsentrere meg om å diskutere hvorvidt det lar seg gjøre å snakke om én avantgardistisk ideologi, eller om de tre hovedretningene manifestene representerer, er for motsetningsfulle og dermed for ulike for et overordnet ideologisk syn. Det er nærmere bestemt motsetningene og likhetene mellom futurismen, dadaismen, og surrealismen, som er grunnlaget for diskusjonen, og hvilke konsekvenser disse må få for en helhetlig forståelse av avantgarden. I denne sammenheng vil også hver enkelt retnings indre motsetninger spille en viktig rolle. Helt enkelt: Hvordan påvirker dette avantgardens identitet og selvforståelse?

1.1 Futurismen

Da Filippo Tommaso Marinetti skulle gi navn til den futuristiske bevegelse, stod valget først mellom begrepene *elettricismo* eller *dinamismo*. Det ligger også noe utilslørt teknologisk over dem, som ville passet meget bra for den futuristiske ånd. Da Marinetti skrev "Futurismens grunnlag og manifest" i 1909, var han ikke alene om å verdsette denne fremskrittrettede samfunnstendensen. En liten gruppe intellektuelle hadde allerede begynt å interessere seg for teknologisk estetikk. I Spania hadde Gabriel Alomar promotert noe han nettopp kalte Futurisme, og i Italia hadde Mario Morasso foreslått en "aesthetic of speed" noen år før Marinetti kom med sitt første futuristiske manifest. Den mest betydningsfulle, i følge Peter Nicholls, var imidlertid Gabriele D'Annunzio:⁹ "D'Annunzio's Nietzschean cult of action and energy shaped Futurism's most fundamental precepts." (Nicholls 1995: 85). Men hvordan var disse reglene eller forskriftene typisk avantgardistiske?

Peter Nicholls hevder i "A Metaphysics of Modernity: Marinetti and Italian Futurism", at futurismens beskaffenhet var tungt avantgardistisk: "The manifestos of Futurism would constitute a guide to almost every aspect of avant-garde activity to come;

⁹ Gabriele D'Annunzio var en italiensk forfatter og journalist som ble politisk aktiv og fikk stor betydning for den fascistiske bevegelse.

they would also encode some of its most problematic attitudes.” (Nicholls 1995: 84). De futuristiske manifestene anviste nesten ethvert aspekt av fremtidig avantgarde og inneholdt også noen av avantgardens mest problematiske holdninger.¹⁰ Det er altså to påstander det er viktig å merke seg. Den ene retter seg mot de problematiske holdningene. Selv om disse er enkle å forestille seg, er det ikke helt tydelig hvilke konkrete holdninger Nicholls sikter til. Den andre påstanden, som går ut på at futurismen konstituerer så mye av avantgarden, bringer oss tilbake til spørsmålet som innledet denne analysen: Hva er avantgarden, eller mer presist: Hva er avantgardens ideologi?

Om Nicholls mener at den futuristiske ideologi inneholdt nesten alt som karakteriserte den fremtidige avantgarden, må det nødvendigvis bety at han oppfatter avantgardens virksomhet som vesentlig futuristisk. Nicholls hevder således en stor homogenitet mellom futurismen og avantgarden. Men hvorfor mener han at futurismen utmerker seg som så sterkt avantgardistisk?¹¹

Futurismens opprinnelse er viktig for Nicholls’ vurdering av dens originalitet. På grunn av dens opphav i tidligere bevegelser skriver han: ”The content of futurism, then, was hardly original, but its extremism – formal and conceptual – certainly was.” (Nicholls 1995: 85). Det er altså bare futurismens konseptuelle og formalistiske ekstremisme som er original i følge Nicholls. Jeg mener det er rom for å spørre om ikke det konseptuelle slår like mye inn i innholdet. Et konsept er en idé, og en idé, uansett hvor ekstrem, må nødvendigvis basere seg på et innhold. Kan et uoriginalt innhold bli originalt kun ved overdrivelse, og er det formalistiske i stand til å bære avantgardens krav om originalitet alene? For futuristene handlet det ikke om innhold, men om uttrykk. Språket er handling og innholdet ligger i språkhandlingen. Det er her futuristenes viser sin originalitet. Men om jeg sier at jeg elsker fart, eller om jeg sier at jeg elsker fart mer enn oksygen, og at jeg hater folk som ikke elsker fart like høyt som meg, for de er bare noen usle krek som ikke forstår fartens avgjørende betydning for menneskelig utvikling, så sier jeg egentlig det

¹⁰ Det er kun ”Futurismens grunnlag og manifest” det vil tas stilling til her.

¹¹ La oss notere at Nicholls veksler mellom å snakke om flere avantgarder og én avantgarde. Når det gjelder sitatet med påstandene ovenfor, handler det om én avantgarde: “[...] every aspect of avant-garde activity to come.” Kort etter refererer han til flere avantgarder, ”the subsequent avant-gardes”. Dette er ikke uvanlig. Paolo Valesio gjør det samme i ”The Most Enduring and most Honored Name’ Marinetti as Poet”. I begynnelsen av artikkelen beskriver han futurismen som en av de tre store historiske avantgardene: “[...] the basic ’historical’ avant-gardes compose the well-known triad of Expressionism, Cubism, and Futurism.” (Valesio 2002: 149). Når han, noen sider senere, redegjør for problematikken rundt avantgardens historisme og antihistorisme skriver Valesio: ”Thus the expression ’historical avant-garde’.” (Valesio 2002: 154). Som vi husker fra innledningen er hensikten med denne oppgaven å analysere den historiske avantgarden som samlebetegnelse for futurismen, dadaismen og surrealismen. Det er uansett interessant å merke seg at begrepet brukes i både entall og flertall av for eksempel Nicholls og Valesio.

samme. Det er form, ikke innhold, akkurat slik Nicholls hevder. Futuristene ønsket et brudd med den språklige representasjonen. Det handlet ikke om hva språket sier om virkeligheten, men hva det gjør med virkeligheten. Men spørsmålet forblir like fullt om helheten blir original av den grunn.¹²

Selv om Nicholls hevder at futurismens innhold ikke er originalt fordi så mye av dens prosjekt allerede var etablert av andre, er det interessant å drøfte hva dette innholdet bestod av og dermed problematisere det konseptuelle ytterligere. Foruten en maskinistisk og teknologisk forherligelse, var det andre aspekter ved futurismen som karakteriserer den i like stor grad. Alt er unektelig knyttet til en begeistring for fremtiden. Som Paolo Valesio skriver: "Futurism's most durable heritage (perhaps its only lasting one), which is also its most important philosophical element (perhaps the only one of its elements which is endowed with a truly philosophical power), is its constant attention to the presence of the future in the bosom of the present." (Valesio 2002: 151). Dette ønsket om å møte fremtiden, kanskje aller helst komme den i forkjøpet, er også relatert til futurismens kamp med døden og en påfølgende gjenfødelse.

Fremtidshåpet knytter seg til troen på hvordan futuristene skulle forandre verden. De skulle gjøre den levelig igjen ved å utslette fortiden. Åpningen av manifestet har vært tolket som en gjenfødelse: "[...] the opening stages of the manifesto is a ludicrous fantasy of birth, of being born by an act of *self-generation*." (Nicholls 1995: 85). Fantasien fortsetter inn i kampen med døden, for "som unge løver forfulgte vi Døden"¹³, skriver Marinetti. Men skal døden overvinnes, skal ting forgå for å kunne gjenoppstå? Futurismen skulle overvinne døden ved å avlive fortidens råtne idealer. Døden skulle ikke tilintetgjøres, den skulle bare temmes.¹⁴ Måten å avlive fortiden på var å ødelegge institusjonene og alt annet som bevarte dens såkalte skatter. "[Vi] vil ikke lenger vite av den, fortida, vi er nye og sterke *futurister!*" (Marinetti 2007: 8).¹⁵

Tenn på hyllene i biblioteket! Lag nye løp for kanalene, så de oversvømmer museene! ... Å, gleden ved å se de praktfulle gamle bildene flyte i vei med

¹² I følge Krauss' originalitetsforståelse, som diskuteres i kapittel 2, vil denne problematiseringen tydeliggjøres.

¹³ "come giovani leoni, inseguivamo la Morte" (Marinetti 1986: 16).

¹⁴ (Marinetti 2007: 7).

¹⁵ "non vogliamo più saperne, del passato, noi, giovani e forti *futuristi!*" (Marinetti 1986: 18).

strømmen, sønderrevne og misfarga av vannet! ... Ta fram hakkene, øksene og sleggene, og ødelegg, ødelegg de beundra byene, uten nåde! (Marinetti 2007: 8)¹⁶

Ved å rasere det gamle skulle døden bekjempes. Resultatet av å beseire døden er uovervinnelighet, og hva er uovervinnelighet om ikke evigvarende. Motsetningene titter frem. For Marinetti ser også verdien av tilintetgjørelsen av futurismen. Han støtter tanken om generasjonenes kamp mot hverandre, og at når futurismens tid er kommet, så er det livets gang. Som Nicholls poengterer: ”’Art, in fact, can be nothing but violence, cruelty and injustice’, partly because culture, like life, is a war of one generation against another.” (Nicholls 1995: 86). Dette passer bra med følgende utdrag fra ”Futurismens grunnlag og manifest”: ”De eldste av oss er tredve: Da har vi minst et tiår for å fullende vårt verk. Når vi er førti, vil andre yngre og kraftigere menn sikkert kaste oss i søppelkorga som ubrukelige manuskripter. Sånn vil vi ha det!” (Marinetti 2007: 8).¹⁷ Men samtidig klarer ikke Marinetti å gi slipp på ønsket om futurismens udødelighet:

De vil komme mot oss, etterfølgerne våre; [...]

De vil rase rundt oss, gispe av angst og med forakt, de vil alle være fortvila på grunn av vårt overmote, vår utrettelige dristighet, de vil kaste seg over oss for å drepe oss, drivi av et hat som er desto mer uforsonlig jo mer hjertene deres syder av kjærlighet til oss og beundring for oss.

Den sterke og sunne urettferdigheten vil bryte fram i øynene deres. [...]
(Marinetti 2007: 8)¹⁸

Men det er ikke kjærlighet og beundring som foprer revolusjon og krig. Kampen mellom generasjonene kunne ikke fortsette om futurismen ble beundret og elsket av neste generasjon. Den måtte bli hatet, foraktet og forkastet, akkurat slik futurismens revolusjon oppstod gjennom hat til fortidens energiløshet og råttenskap. Å drepe den man elsker kan fungere som en romantisk, estetisk abstraksjon, men forblir også ofte nettopp det. Og det er en slik romantisering Marinetti gir uttrykk for uten å se at det kun er et fantasibilde: Ved futurismens grav står dens bødler og sørger over en stor, fantastisk motstander, og

¹⁶ [...]date fuoco agli scaffali delle biblioteche!... Sviare il corso dei canali, per inondare musei!... Oh, la gioia di veder galleggiare all deriva, lacere e stinte su quelle acque, le vecchie tele gloriose!...Impugnate i piccioni, le scuri, i martelli e demolite, demolite senza pietà le città venerate! (Marinetti 1986: 18).

¹⁷ ”I più anziani fra noi, hanno trent’anni: ci rimane dunque almeno un decennio, per compier l’opera nostra. Quando avremo quarant’anni uomini più giovani e più validi di noi, ci gettino pure nel cestino, come manoscritti inutili. Noi lo desideriamo.” (Marinetti 1986: 18).

¹⁸ Verranno contro di noi, i nostri successori; [...] Essi tumultueranno intorno a noi, ansando per angoscia e per dispetto, e tutti, esasperati dal nostro superbo, instancabile ardore, si avventeranno per ucciderci, spinti da un’odio tanto più implacabile inquantoché i loro cuori saranno ebbri di amore e di ammirazione per noi. La forte e sana Ingiustizia scoppierà radiosa nei loro occhi. (Marinetti 1986: 18-19).

innser gråtkvalt at de ikke gjennomførte drapet av hat og nødvendighet, men av kjærlighet og misunnelse.

Ideen om futurismen blir også fantasien om futurismen. ”Futurismens grunnlag og manifest” nærmer seg således romantisk selvidealisering. Hengitt til en ungdommelig, verdenserobrende fremtid, fjerner den seg fra virkeligheten. Er dette manifestets logikk og rasjonalitet? Og viktigere: sammenfatter dette hele avantgardens logikk og rasjonalitet?

Ja og nei. Ja, fordi det unektelig er noe virkelighetsfjernt ved både futurismens og den øvrige avantgardens ambisjon. Nei, fordi det virkelighetsfjerne ikke er tilstrekkelig til verken å beskrive futurismen eller det essensielle ved avantgarden.

”Futurism was instinctively eclectic,” skriver Peter Nicholls, “its philosophical base formed from a wide range of elements in the contemporary intellectual scene.” Han fortsetter med å si: “Key ideas of dynamism and flux, for example, were drawn from Nietzsche and Bergson, while Georges Sorel’s theory of political violence contributed to Marinetti’s advocacy of artistic aggression.” (Nicholls 1995: 84). Kan dette bidra til å definere futurismen og gi den ”its most problematic attitudes”? Om vi skal følge Nicholls’ argumentasjon, er det slik at det som gjelder for futurismen i stor grad også gjelder for avantgarden. Slik kan det hevdes at essensen i futurismen og avantgarden best representeres gjennom de problematiske holdningene. Futurismen er altså avantgardistisk fordi den formidler problematiske verdier: ”Vi vil lovprise krig – verdens eneste hygiene – militarisme, patriotisme, frihetsskapernes destruktive aksjoner, vakre ideer det er verdt å dø for, og kvinnehat.” (Marinetti 2007: 7).¹⁹ Det er imidlertid lite som tyder på at det er slike problematiske verdier som fanger essensen av den historiske avantgarden.

Futurismens vektlegging av krig må ses i sammenheng med ønsket om ødeleggelse. Hva bedre enn krig til å ødelegge biblioteker og museer, og sette fyr på alt som holder oss tilbake og hindrer utviklingen, den virkelige frigjøringen. Hva kan vi lese av det nådeløse sitatet ovenfor? Det eneste det er verdt å dø for, er vakre ideer som idealiserer ødeleggelse og vold. Krig som verdens hygiene, det eneste som kan rense verden og utslette fortiden. Destruksjonen er helt avgjørende for å kunne bygge nytt. Futurismens revolusjon handler således om vold, om å utslette alt som ikke passer inn i et ”rent” futuristisk verdensbilde. Frihet oppnås best ved ”destruktive aksjoner”. Det er ikke

¹⁹ ”Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna.” (Marinetti 1986: 17).

mulig å bli fri uten å rive ned det bestående, hakke det i stykker, ødelegge alt til siste lille antikvariat, siste lille bilde, er tilintetgjort. Krig er ikke mulig uten hat, uten frykt for at du må leve under andres verdier og regler. Futuristenes hjerter ble drevet av ”brann, hat og hastighet!” (Marinetti 2007: 8).²⁰

Den voldelige aggressiviteten hindrer ikke futurismen i også å formidle et verdisyn som ligger nærmere en overordnet avantgardistisk ideologi. Aggressiviteten må også oppfattes retorisk. Det den ville var å bryte ut av kunnskapens begrensede rammer og kaste seg ”som frukter modna av stolthet ut i vindens breie og forvridde munn!”

(Marinetti 2007: 7).²¹ Her kommer avantgardens mer tradisjonelle karakter frem.

Avantgarden som utbryter og nyskaper. Futurismen er kanskje den av de avantgardistiske retningene som forbindes minst med motsetninger og kaos, antagelig fordi den var best til å tilsløre dem, men Nicholls må sies å antyde at motsetningene også var tilstede for futuristene. Han viser at futurismen var eklektisk og uoriginal.²² Han minner om manifestets formaning om å ”spre oss ut i det ukjente, ikke i fortvilelse, men bare for å fylle det absurdes djupe sjakter!” (Marinetti 2007: 7).²³ Om sjaktene skal tettes igjen med rasjonalitet eller fylles med vanvidd, er ikke like enkelt å forstå. Men Marinetti fortsetter med å si: ”Jeg hadde knapt ytra disse orda, da jeg brått spant rundt i galskapsrus som en hund på jakt etter halen sin, og to syklistere kom mot meg, de ga meg fingeren der de vaklet foran meg som to nøyaktig like overbevisende, men like fullt motstridende argumenter.” (Marinetti 2007: 7).²⁴ Det ligger en klar bevissthet om motsetningenes tilstedeværelse i dette utdraget. Og det er nettopp i motsetningenes kaos at futurismen gjenspeiler avantgardens gemytt. Marinetti formidler en identitetsforstyrrelse hvor futurismen både kjemper for og mot seg selv. Futurismen vil inn i det ukjente for å finne den riktige vei. Det er ved å slippe tanken fri, gi den mulighet til å gå seg vill, at den kan støte på det den søker: ”Hvorfor skal vi se oss tilbake, når det vi vil er å slå inn de mystiske dørene til det umulige?” (Marinetti 2007: 7).²⁵ Men veien inn i det ukjente motiveres ikke av fortvilelse, men av en konkret og gjennomtenkt ambisjon, ”bare for å

²⁰ ”di fuoco, di odio e di velocità!...” (Marinetti 1986: 19).

²¹ ”come frutti primentati d’orgoglio entro la bocca immensa e torta del vento!...” (Marinetti 1986: 16).

²² Eklektisk er brukt i betydningen vilkårlig sammenblanding.

²³ ”Diamoci in pasto all’Ignoto, non già per disperazione, ma soltanto per colmare i profondi pozzi dell’Assurdo!” (Marinetti 1986: 16).

²⁴ ”Avevo appena pronunziate queste parole, quando girai bruscamente su me stesso, con la stessa ebrietà folle dei cani che voglion mordersi la coda, ed ecco ad un tratto venirmi incontro due ciclisti, che mi diedero torto, titubando davanti a me come due ragionamenti, entrambi persuasive e nondimeno contraddittori.” (Marinetti 1986: 16).

²⁵ ”Perché dovremmo guardarci le spalle, se vogliamo sfondare le misteriose porte dell’Impossibile?” (Marinetti 1986:17).

fylle det absurdes sjakter!” Øyeblikket etter virker det derimot som om fortvilelsen er kommet nærmere. Det første som skjer er at han spinner ”rundt som en hund i galskapsrus” og ikke lenger kan skille mellom det absurde og rasjonelle. Begge deler virker ”nøyaktig like overbevisende, men like fullt motstridende”. Kanskje futurismen forstod at en ”ren” kunstform, en kompromissløs kunstform, som er i stand til å overleve kun på egne premisser og unngå all eklektisisme, ikke er realiserbar.

Om futurismen var instinktivt eklektisk slik Nicholls hevder, må det bety at avantgarden også var det. Men hva var denne eklektisismen sammensatt av? I følge Nicholls av alt det nye innenfor samtidens intellektuelle virkefelt. Hvordan kunne så futuristene ønske død og tilintetgjørelse over det tradisjonelle som inngår i dette virkefeltet? Av de tre avantgardistiske retningene, er futurismen den som faktisk er minst i stand til å fjerne seg fra tradisjonell kunstproduksjon, og også den som vektlegger dette minst. Manifestet er riktignok opptatt av å proklamere død over den gamle kunsten, en ny kunst skulle overta, en ny poesi, men først og fremst skulle mennesket frem, aller helst den menneskelige uovervinnelighet: ”Det fins ikke lenger skjønnhet, annet enn i kamp. Et verk som ikke framstår aggressivt, kan ikke lenger være et mesterverk. Man må tenke seg poesien som et voldsomt angrep på ukjente krefter, så de gir etter og kneler i møtet med mennesket.” (Marinetti 2007: 7).²⁶ Dette programmet – mennesket som erobrer – gjenspeiler etter min mening tidsånden i samfunnet, slik den tradisjonelle kunst alltid har gjort.

”Futurismens grunnlag og manifest” markerer seg ved en kjærlighet til industriell teknologi, til en fremtidsvisjon hvor kunsten og samfunnsutviklingen skal omfavne hverandre og lage en ny estetikk. Samfunnets moderne utvikling er således meget viktig for futurismens idégrunnlag. Denne nye estetikken skal vise menneskets makt gjennom å gjenspeile vår evne til å skape kolossale teknologiske nyvinninger. Det handlet om ”evig, allestedsnærværende hastighet”, om en ”racerbil der taket er dekket av rør som likner slanger med eksplosiv pust...” Futuristene ville “[...]fremkalle aggressiv handling, febrilsk søvnløshet, kappløp, dødelige sprang – saltomortaler, fornærmelser og knyttnever.” (Marinetti 2007: 7).²⁷ Opprøret er tydelig, men det er mindre et opprør mot

²⁶ ”Non v'è più bellezza, se non nella lotta. Nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro. La poesia deve essere concepita come un violento assalto contro le forze ignote, per ridurle a prostrarsi davanti all'uomo.” (Marinetti 1986: 17).

²⁷ ”l'eterna velocità onnipresente”, ”automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo”, ”esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno.” (Marinetti 1986: 17).

det borgerlige, mot det mimetiske – som dadaistene og surrealistene vektla, enn mot kunstens stagnasjon i et langsomt og uenergisk portrett av samfunnet. Futurismens grunnpilarer er fart, teknologi og krig, og kunstens oppgave skulle være å projisere menneskets tilsvarende potensial. Bilen, flyet, toget og industribyen skulle virke som symboler på menneskets triumf over naturen:

Vi skal synge om store folkemengder rusa på arbeid, på nytelse eller på opprør: Vi skal synge om de flerfargede og flerstemmige revolusjonære bølgene i de moderne hovedstedene; vi skal synge om den dirrende nattlige gløden i verftene og skipsgårdene, som brenner av elektrisk månelys; grådige togstasjoner som fortærer røykende slanger; fabrikker som henger i snodde tråder av egen røyk; bruer som likner enorme turnere der de strekker seg over elvene, og glitrer i sola som kniver; eventyrlystne dampbåter som snuser på horisonten; lokomotiver med djupe lunger som tramper på skinnegangen som svære stålhester med rør som bissel; og glideflukten til fly der propellen slår i vinden som et banner, der den klapper som om den var en jublende folkemengde. (Marinetti 2007: 7-8)²⁸

Det aggressive er meget sentralt for futurismen. Aggressiviteten er den viktigste ingrediensen for mesterverket. Det er også aggressiviteten som skal understreke menneskets makt over naturen, vår annerledeshet og suverenitet. Men det aggressive kan fort oppfattes som menneskets mest dyriske side. Det aggressive er animalsk atferd, det styres av instinkter, av frykt, av vilje til å herske. Det er altså rovdyrets karakter vi må nærme oss for å underlegge oss verden og naturen. Dette er kanskje en selvfølge, og heller ikke originalt. I 1905 hadde Henri Matisse og André Derain sin første utstilling som fauvister (ville beist). Villdyret var allerede verdsatt, og det mest aggressive vinner. Men det er uansett paradoksalt at futuristene først og fremst forbandt menneskets moderne og siviliserte utvikling med aggressivitet.

Jeg mener at aggressiviteten har forbindelse med futuristenes nasjonalistiske tendens, som de i avantgardistisk sammenheng var alene om. ”Futurismens grunnlag og manifest” er ikke bare voldsomt i sitt oppgjør med kunstens stagnasjon, men også med den italienske nasjonens kulturhistoriske identitet. Således skiller det seg kraftig ut fra de andre manifestene som skal analyseres i dette kapittelet. Det er et opprop for kunstens

²⁸ Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommosa: canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpe che fumano; le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolantedegli aereoplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta. (Marinetti 1986: 17).

broderlige fellesskap og utvikling, men like mye uttrykker det patriotisme og motiveres av at Italias kunstneriske posisjon ikke kunne akseptere at landet ble offer for andre europeiske lands sivilisatoriske underutvikling:

Det er fra Italia vi sender det ut i verden, dette voldsomme manifestet vårt, flammende og omfattende, og med det grunnlegger vi futurismen, fordi vi vil befri dette landet for dets stinkende koldbrann av professorer, arkeologer, ciceroner og antikvarer.

Altfor lenge har Italia vært et bruktnarked. Vi ønsker å befri landet fra dets utallige museer – som utallige kirkegårder dekker de hele landet. (Marinetti 2007: 7)²⁹

Utdraget angir en klar patriotisk dimensjon. Dette kan ikke sies å være tilfellet for det dadaistiske, og de to surrealistiske manifestene. Hvilken betydning har dette? Skrev Marinetti et avantgardistisk manifest eller skrev han utelukkende et futuristisk, som riktignok i sitt innhold minner om senere avantgardemanifester skrevet av Tristan Tzara og André Breton? Det er særlig i denne forbindelse at det futuristiske manifestets patriotiske, nærmest nasjonalistiske innhold, får betydning. Spiller det noen rolle at manifestet er formulert slik at en fornemmer, ikke bare en geografisk avgrensning, men også et proteksjonistisk prosjekt? Det er ikke verden, eller Europa som har vært et bruktnarked i følge Marinetti, det er Italia. Det er ikke verden, men Italia som skal befris for ” dets stinkende koldbrann av professorer, arkeologer, ciceroner og antikvarer.”

Om vi ser på manifestenes politiske slagside, vil vi få øye på store ulikheter. Der særlig surrealistene orienterte seg mot venstreradikale krefter i samfunnet, kan ikke futurismen sies å ha tjent samme politiske overbevisning. Futurismen ble trykket til brystet av fascismen i mellomkrigstidens Italia.³⁰ Den maskinelle og industrielle kraft ble et symbol på noe uovervinnelig. Det ”elektriske hjerte” skulle vise seg å pumpe stolt kulturell kapital rundt i det fascistiske legemet, og bli en uatskillelig del av fascismens propagandistiske uttrykk. På denne måten skiller futurismen seg kraftig fra den politiske tilknytning avantgarden for øvrig assosieres med, som alltid har vært i opposisjon til det

²⁹ È dall'Italia, che noi lanciamo pel mondo questo nostro manifesto di violenza travolgente e incendiaria, col quale fondiamo oggi il *Futurismo*, perché vogliamo liberare questo paese dalla sua fetida cancrena di professori, d'archeologi, di ciceroni e d'antiquarii. Già per troppo tempo l'Italia è stata un mercato di rigattieri. Noi vogliamo liberarla dagli innumerevoli musei che la coprono tutta di cimiteri innumerevoli. (Marinetti 1986: 17-18).

³⁰ "Fascism is a nationalist and revolutionary, anti-liberal and anti-Marxist modern political phenomenon organized in a party-militia. It has a totalitarian conception of politics and of the State, an ideology that is activist and anti-theoretical, rooted in myth, virilistic and anti-hedonistic. Its ideology is sanctified as a secular religion which affirms the absolute primacy of the nation, conceived as an ethnically homogeneous, organic community, hierarchically structured in a corporative State. That State has a warlike calling towards policies to pursue greatness, power and conquest, with the aim of creating a new order and a new civilization." (Gentile i Wolff 2008: 36).

borgerlige, først og fremst gjennom surrealismens affinitet til marxismen. Likevel er det rimelig å hevde at futurismen – som den øvrige avantgarde – var anti-borgerlig ved sin aggresjon mot den bestående populærkulturen. Interessant i denne forbindelse er koblinger mellom populærkulturen, eller massekulturen, og det feminine. Det er blitt hevdet at massekulturen tradisjonelt sett er blitt ansett som feminin. Andreas Huyssen argumenterer for dette i sin bok *After the great divide*:

What especially interests me here is the notion which gained ground during the 19th century that mass culture is somehow associated with woman while real, authentic culture remains the prerogative of men. The tradition of women's exclusion from the realm of "high art" does not of course originate in the 19th century, but it does take on new connotations in the age of the industrial revolution and cultural modernization. (Huyssen 1986: 47)

På den andre siden er det hevdet at denne nedvurderingen av det feminine endret seg med avantgardens innmarsj. En begrunnelse for dette synet er at avantgardens kunstneriske program åpnet for et estetisk klima hvor feminismens politiske estetikk kunne vokse fordi aksepten for annerledeshet var mer fremtredende.

Futurismen må i utgangspunktet sies å passe dårlig med avantgardens påståtte aksept for det feminine: "Vi vil ødelegge museene, bibliotekene, akademier av enhver type, og kjempe mot moralisme, *feminisme* og alle feige «praktiske hensyn» og nyttehensyn." (Marinetti 2007: 7. Min kursiv).³¹ Nicholls skriver at det kvinnelige ble ansett for anti-moderne: "[A] recurrent theme in modernist polemic – a theme given definitive form in the Futurist manifestos – would be that Woman is 'anti-modern', that the feminine denotes a particular psychological formation which is in some sense resistant to the new." (Nicholls 1995: 88). Men Nicholls påpeker i denne sammenheng en motsetning innen futurismen ved å opplyse om at "the Futurist movement, which we tend to think of as a male avant-garde *par excellence*, actually included a number of woman writers", og at "the war years saw a lively dialogue about feminism within the movement." (Nicholls 1995: 89). Det er i denne sammenheng også verdt å merke seg at det ble skrevet et futuristisk manifest for kvinnen.

³¹ "Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie, e combattere contro il moralismo, il femminismo e contro ogni viltà opportunistica o utilitaria." (Marinetti 1986: 17).

1.2 Dadaismen

Om futuristene lovpriste krig, vold og fysiske ødeleggelser, og så på samfunnets maskinelle og industrielle utvikling som det eneste av verdi, fulgte dadaistene en annen overbevisning. Dadaistene så på alt det futuristene mente var avgjørende for kunstens selvutvikling, som nettopp det som korrumperte de kunstneriske og humanistiske idealene. Den dadaistiske bevegelse tok form rundt utbruddet av første verdenskrig, og var i stor grad en protest mot den nasjonalisme og kolonialisme som lå til grunn for krigen. Mange dadaister mente krigen var en direkte konsekvens av det borgerlige, kapitalistiske samfunnets verdisyn. Som Marcel Janco uttalte: "We had lost confidence in our 'culture.'" (Pegrum 2000: 34). Marcel Janco er også kjent for å ha uttrykt dadaismens paradoksalitet. Mark A. Pegrum skriver i sin bok *Challenging Modernity*: "One of the most famous commentaries by a Dadaist on Dada must surely be Janco's description of Zurich Dada as having two speeds – positive and negative – [...]" (Pegrum 2000: 35). Dette vitner om dadaismens motsetningsfulle natur og samsvarer med det Tzara selv skriver i åpningen av "Manifest Dada 1918": "Jeg skriver et manifest og jeg vil ingenting, jeg sier likevel visse ting, og jeg er av prinsipp imot manifest, slik jeg også er imot prinsipper [...]"³² Kort etter understreker Tzara ytterligere motsetningens betydning for dadaismen: "jeg er imot handlingen; for den vedvarende selvmotsigelse, for bekreftelsen også, jeg er verken for eller imot og jeg forklarer ikke for jeg hater sunn fornuft." (Tzara 2007: 40).³³ Motsetningene fremkommer også tydelig i fortsettelsen av manifestet:

Jeg er imot systemer, det mest akseptable av alle systemer er å ikke ha noe av prinsipp. Gjøre seg hel, perfeksjonere seg i sin egen ubetydelighet i slik grad at man fyller sitt jugs beholder, *mot til å kjempe for og imot tanken*, brødets mysterium plutselig igangsettelse av en helvetespropell av økonomiske liljer: [...]
(Tzara 2007: 42. Min kursiv)³⁴

For og imot tanken. Hvilken betydning bør dette gis? Det må antas at det har stor betydning for forståelsen av den dadaistiske ideologi. Tanken er det mektigste. Tanken kan skape godt og ondt, det vakre og det grusomme, og menneskene må være varsomme med hvor de bringer den. Det er fremfor alt logikkens og rasjonalitetens makt over tanken

³² "J'écris un manifeste et je ne veux rien, je dis pourtant certaines choses, et je suis par principe contre les manifestes, comme je suis aussi contre les principes [...]" (Tzara 1918: [i]).

³³ "je suis contre l'action; pour la continuelle contradiction pour l'affirmation aussi, je ne suis ni pour ni contre et je n'explique car je hais le bon-sens." (Tzara 1918: [i]).

³⁴ Je suis contre les systèmes, le plus acceptable des systèmes est celui de n'avoir par principe aucun. Se compléter, se perfectionner dans sa propre petitesse jusqu'à remplir le vase de son moi, courage de combattre pour et contre la pensée, mystère du pain déclenchement subit d'un hélice infernale en lys économiques: [...] (Tzara 1918: [ii]).

som er farlig og som bør vies oppmerksomhet. Tanken kan løpe fra oss, vokse seg større enn oss, overrumple oss, og gjøre seg ukontrollerbar. Hvilken betydning har dette for hvordan ”Manifest Dada 1918” er formulert?

Manifestet er delt opp i en ingress og tre hoveddeler. Den første hoveddelen er ”Dada betyr ingenting.”³⁵ Her skriver Tzara om begrepet og om sin motstand mot orden. Hvordan kan man skape orden for mennesket, som gitt sin natur er grunnleggende kaotisk og selvmotsigende? Han retter også en finger mot det predadaistiske kunstekspériment. Dadaistene er trette av kubistiske og futuristiske akademier.³⁶ Ethvert piktoralt eller plastisk verk er unyttig. Unyttig fordi det vitner om en latterlig kunnskap om livet og kunsten. Men dette betyr ikke at Tzara vet hvor han vil. Han forklarer ikke. Han er både for og imot. Den endelige sannhet finnes ikke.³⁷

Andre hoveddel betegner Tzara som ”Den dadaistiske spontanitet”.³⁸ Her fortsetter oppropet fra første del, men med et enda mer voldsomt språklig engasjement. Kunsten er misforstått, den er tillagt egenskaper den ikke besitter og som har fjernet den fra dens egentlige oppgave:

Kunsten er en privat sak, kunstneren skaper for seg selv; et forståelig verk er journalistens gjerning, og ettersom jeg for tiden finner glede i å blande dette monsteret med oljefarger: Papirtube som hermer etter metallet man presser og automatisk tømmer hat feighet faenskap. Kunstneren, poeten henrykkes over giften fra massen fortettet i en avdelingssjef fra denne industrien, han er lykkelig når han skjelles ut: bevis på hans uforanderlighet. Forfatteren, kunstneren som hylles av avisene konstaterer at hans verk er forståelig: Elendig før i en frakk til offentlig nytte; fyller som dekker over brutaliteten, piss som bidrar til å varme et dyr som ruger på lave instinkter. Slapt og smakløst kjød som mangedobler seg ved hjelp av typografiske mikrober. (Tzara 2007: 42)³⁹

Språket er tidvis forakttfullt og infamt. Det er oppgjørets time, men som så ofte med oppgjør inntreffer det på overtid. Det eksploderer. Edder og galle spruter ut og drukner leseren i kaotiske inntrykk. Kaos er målsetningen og gjennom det avskaffes en umoralsk og urettferdig rasjonalitet. Den beste måten å skape rettferdighet på er derfor å skape

³⁵ “Dada ne signifie rien.” (Tzara 1918: [i]).

³⁶ (Tzara 2007: 40).

³⁷ (Tzara 2007: 41).

³⁸ ”La spontanéité dadaïste” (Tzara 1918: [ii]).

³⁹ L’art est une chose privée, l’artiste le fait pour lui; une œuvre compréhensible est produit de journaliste, et parcequ’il me plait en ce moment de mélanger ce monster aux couleurs à l’huile: Tube en papier imitant le metal qu’on presse et verse automatiquement haine lacheté vilénie. L’artiste, le poète se réjouit du venin de la masse condensée en un chef de rayon de cette industrie, il est heureux en étant injurié: preuve de son immuabilité. L’auteur, l’artiste loué par les journaux constate la compréhensibilité de son œuvre: misérable doublure d’un manteau à utilité publique; haillons qui couvrent la brutalité, pissat collaborant à la chaleur d’un animal couvant les bas instincts. Flasque et insipide chair se multipliant à l’aide des microbes typographiques. (Tzara 1918: [iii]).

kaos. Om vi følger logikken og rasjonaliteten, vil verden aldri bli rettferdig. Logikken vil alltid gjøre noen få til eiere av verdens hell og lykke, mens den rasjonelt ofrer de aller fleste på rettferdighetens alter:

Logikken er alltid falsk. Den trekker i begrepenes og utsagnenes tråder, i deres formelle ytre, mot deler av illusoriske sentre. Dens lenker dreper, enormt tusenbein som kveler uavhengigheten. Dersom kunsten var gift med logikken ville den leve i blodskam, sluke, svelge sitt eget lem, deretter sin kropp, og hore med seg selv, og lynnet ville bli et mareritt asfaltert med protestantisme, et monument, en haug gråaktige og tunge innvoller. (Tzara 2007: 42)⁴⁰

De etablerte menneske- og samfunnsnyttige styringsmekanismer vies ingen tillit. Det rasjonelle, moralske og gode paradigme må avskaffes. De er til skade for kunsten så vel som samfunnet.

Moralen forkrøpler som en hver svøpe intelligensen har forårsaket. Moralens og logikkens kontroll har gjort oss likegyldige overfor politikonstablene – årsak til slaveriet, råtnende rotter som borgerskapets mager er fulle av, og som har forpestet de eneste klare og rene glasskorridorene som fremdeles var åpne for kunstnerne. (Tzara 2007: 42)⁴¹

Slike råtebefengte normative retningslinjer inkluderer ikke hele samfunnets menneskelige og kunstneriske mangfold som dermed blir skadelidende. Når dette systemet brytes ned og erstattes med kaos, vil hele mangfoldet åpenbare seg. De som har tjent på verdens logiske urettferdighet, som har satt dagsorden ved å rive ned revolusjoner og motarbeide menneskelig og kunstnerisk frihet, vil gå til grunne.

”Manifest Dada 1918” pretenderer ikke å forstå hvordan realiseringen av en ny kunst og et nytt samfunn er mulig. Det artikulere ingen strategi eller overbevisning når det gjelder hva kunsten må gjøre for å nå sine mål og fullbyrde sitt potensial. Nettopp ved dette kan det hevdes at manifestet vokter seg for å la tanken anta form av utopisk og megaloman fantasi, som både futurismen og surrealismen underlegges. Slik fremstår det dadaistiske manifestet som det mest virkelighetsnære av de avantgardistiske manifestene, men dette er kanskje også dets klareste mangel. Det konsentrerer seg kun om

⁴⁰ La logique est toujours fausse. Elle tire les fils des notions, paroles, dans leur extérieur formel, vers des bouts des centres illusoires. Ses chaînes tuent, myriapode énorme asphixiant l'indépendance. Marié à la logique l'art vivrait dans l'inceste, engloutissant, avalant sa propre queue toujours son corps, se fornicant en lui-même, et le temperament deviendrait un cauchemar goudronné de protestantisme, un monument, un tas d'intestins grisâtres et lourds.” (Tzara 1918: [iii]).

⁴¹ ”La morale atrophie comme tout fléau fabricant de l'intelligence. Le contrôle de la morale et de la logique nous ont infligé l'impassibilité devant les agents de police – cause de l'esclavage, rats putrides dont les bourgeois et ont plein le ventre et qui ont infecté les seuls corridors de verre clairs et propres qui restèrent ouverts aux artistes.” (Tzara 1918: [iii]).

revolusjonen og er i så måte utelukkende et destruktivt opprop. Det destruktive vies for mye oppmerksomhet har noen hevdet. Mary Ann Caws mener at dadaismen ikke kan oppfattes negativt:

[...]Tzara's own view of poetry as he states it in 1919 can scarcely be described as negative: "Vigor and thirst, emotion in response to the formation which is neither to be seen nor to be explained: poetry.... A will to the word: a being on its feet, an image, a construction unique, fervent, of a deep colour, intensity, communion with life." (Caws 1970: 95)

Selv om Tzara uttrykker håp og tro på poesien, den nye dadaistiske poesien, er det lite som tyder på at dadaismen av den grunn må forstås som positiv og ikke nedrivende og pessimistisk. Det kan ikke være noen tvil om at "Manifest Dada 1918" uttrykker stor avsky for samtidens og kunstens bærende verdier. "Måtte ethvert menneske skrike ut: Et omfattende destruktivt og negativt arbeid må utføres." (Tzara 2007: 42).⁴² Caws fortsetter med å si: "In fact, the values held in highest esteem by Dada are exactly those values which recur in surrealist pronouncement – first of all, the intensity, enthusiasm, and strenght [...]" (Caws 1970: 95). Om Caws mener at dadaismen hadde tro på fremtidens poesi og kunst, på fremtidens samfunn, kan hun ha rett. Men dette er ikke det sentrale slik Tzara presenterer dadaismen i "Manifest Dada 1918". Det var revolusjonen som var viktig, og revolusjonens utfall var upredikabelt. Tzara ønsket en "anarchic, disorganized and incoherent Dada [...]" (Short 1980: 79).

Den demagogiske tonen i manifestet er til tider så burlesk og nådeløs at virkningen blir parodisk: "All gjennomsviving av dette slag er kandisert diaré." (Tzara 2007: 42).⁴³ "Jeg erklærer alle kosmiske evners motstand mot denne gonoreen til en råtnende sol utgått fra den filosofiske tankes fabrikker, iherdig kamp, med alle midler som finnes i **Den dadaistiske avsky.**" (Tzara 2007: 42).⁴⁴ Meningen var uansett å formulere et nødvendig og avgjørende standpunkt overfor samfunnets og kunstens feilslåtte verdier. Håpet lå i nedbrytningen. Den eneste måten å stake ut en ny kurs på var å knuse det bestående og få utdelt nye kort. Trygghet og komfort skulle ofres for å slippe til rettferdigheten. Å våge å løpe risikoen dette medførte, ble forstått som absolutt nødvendig for samfunnets og kunstens fremtid. Selv om dadaismen proklamerer en nedbrytning av

⁴² "Que chaque homme crie: il y a un grand travail destructif, négatif à accomplir." (Tzara 1918: [iii]).

⁴³ "Toute filtration de cette nature est diarrhée confie." (Tzara 1918: [iii]).

⁴⁴ "Je proclame l'opposition de toutes les facultés cosmiques à cette blénoragie d'un soleil putride sorti des usines de la pensée philosophique, la lutte acharnée, avec tous les moyens du **Dégoût dadaïste.**" (Tzara 1918: [iii]).

det meningsbærende i tiden, og som vist også benytter parodiske virkemidler, må det også være klart at en fullstendig tilintetgjørelse av mening kunne den ikke se seg tjent med. Om parodien skal fungere, kan ikke en total nihilisme tillates. Hanne Bergius skriver i *Dada – Studies of a Movement*: ”In this quest, meaning is not totally destroyed – indeed, a discernible meaning had of necessity to remain if the parodistic intention of Dada artworks was to be effective since parody works only in relation to a sense of meaning.” (Bergius 1980: 26). Parodien er blitt fremhevet som et sentralt element for dadaismen, og den parodiske effekt var en av dadaistenes nyttigste redskaper for å realisere sin ambisjon. Om parodi samtidig er ironi, eller i det minste langt på vei baserer seg på ironi, nærmer vi oss Bergius’ definisjon av hva som er Dada:

The rootless position of the Dada artist, coupled with his ambiguous desire to negate and synthesize, generated three features which are typical of the Dada artwork: the use of *Chance*, a concern with *the inner logic of the creative process* (gestalterische Konsequenz) and a predilection for *indifference and irony*. (Bergius 1980: 29)

Chance, som her betyr tilfeldighet, er logikkens og rasjonalitetens utfordrer. Som verdens og kunstens drivkraft representerer den rettferdighet. Det fornuftige eller rasjonelle har selv skylden for kaosets inntog. Dadaistene fant det umulig å tro at tingene ”could be grasped from a single point of view [...]” (Bergius 1980: 28). Dette perspektivet, eller synspunktet, var den rasjonelle og logiske verdens moralske koder. Grunnen til at flere perspektiver måtte eksistere var forståelsen av samfunnets bærende verdibegreper. Disse hadde ikke levert hva de var satt til; nemlig å skape rettferdighet. Men hvordan kunne den dadaistiske kunsten representere rettferdighet? Tzara mente den kunne gjøre det på følgende måte:

Ta en avis. Ta en saks. Velg ut en artikkel i denne avisen med den samme lengden De tenker å gi Deres dikt. Klipp ut artikkelen. Klipp deretter ut hvert ord som utgjør artikkelen og legg dem i en pose. Rist forsiktig. Ta deretter ut hvert utklipp, ett av gangen. Kopier samvittighetsfullt i den rekkefølgen de forlot posen. Diktet vil ligne Dem. (Min oversettelse)⁴⁵

⁴⁵ Prenez un journal. Prenez des ciseaux. Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème. Découpez l’article. Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac. Agitez doucement. Sortez ensuite chaque coupure l’une après l’autre. Copiez consciencieusement dans l’ordre où elles ont quitté le sac. Le poème vous ressemblera. (Tzara 1963: 62-63).

Et godt eksempel på en slik kunstnerisk prosess er Hans Arps ”Die Quadrate” (1916/1917). Arp tok et stykke papir, rev det i stykker og slapp bitene på gulvet. Han tillot tilfeldighetene å diktere deres plassering. Dette er kunst som eksisterer i opposisjon til en kontrollert og rasjonell ordning av tingene. Det gjør tilfeldighet til et artistisk prinsipp. En slik prosess, hvor tingene settes i systemer som åpner opp for tilfeldighetens rettfærdige spill, formidler også likegyldighet og ironi. Ikke en likegyldighet overfor kunsten, men en likegyldighet overfor det kontrollerte og rasjonelle paradigme. Det handler om den absolutte uforutsigbarhet. At man tillater en slik uforutsigbar kunstnerisk prosess, kan ikke oppfattes som noe annet enn ironisk når man tenker på hvilken detaljstyring kunsten alltid har vært underlagt. I dette ligger også avvisningen av kunstnerens suverenitet og signatur, som får oss til å tenke på Duchamps urinal. Kanskje det fremste symbolet på avantgardistisk kunst.

Det dadaistiske manifestet proklamerer at verden er fundamentalt hyklerisk. Hva vi tror på, er korrumperte idealer som vi fremdeles tillegger en storslagen humanistisk gehalt. Men de ærverdige begrepene er hule og tomme, og vi er ikke lenger i stand til å forstå hva de egentlig betyr og krever. Vi benytter oss av dem i døsig vane, men ser ikke lenger alvoret i deres idé, og er ikke lenger interessert i deres mening:

Moralen har bestemt innholdet i nestekjærligheten og medlidenheten, to talgklumper som har vokst som elefanter, planeter og som kalles gode. De har ingenting med godhet å gjøre. Godheten er klarsynt, tydelig og bestemt, nådeløs mot kompromisset og politikken. Moraliteten er en sjokoladeinnsprøytning i menneskenes blodårer. Denne oppgaven er ikke pålagt oss av en overnaturlig kraft, men av idékjøpmennenes og universitetsmonopolistenes sammenslutning. Sentimentalitet: Ved synet av en gruppe mennesker som kranglet og kjedet seg fant de opp kalenderen og medisinen visdom. Da de begynte å klistre på etiketter brøt kampen mellom filosofene ut (handel, vekt, nøyaktige og tarvelige mål) og man forstod for annen gang at medlidenhet er en følelse, som diareen også er det, i forhold til avskyen som bederver helsen, det er åtseleternes avskyelige oppgave å bringe solen i vanry. (Tzara 2007: 42)⁴⁶

De første to delene av manifestet er en innføring i revolusjonens grunnlag og motivasjon.

⁴⁶ La morale a déterminé la charité et la pitié, deux boules de suif qui ont poussé comme des éléphants, des planètes et qu'on nomme bonnes. Elles n'ont rien de la bonté. La bonté est lucide, claire et décidée, impitoyable envers le compromis et la politique. La moralité est l'infusion du chocolat dans les veines de tous les hommes. Cette tâche n'est pas ordonnée par une force surnaturelle, mais par le trust des marchands d'idées et accapareurs universitaires. Sentimentalité: en voyant un groupe d'hommes qui se querelle et s'ennuie ils ont inventé le calendrier et le médicament sagesse. En collant les étiquettes, la bataille des philosophes se déchaîna (mercantilisme, balance, mesures méticuleuses et mesquines) et l'on comprit pour la seconde fois que la pitié est un sentiment, comme la diarrhée aussi, en rapport au dégoût qui gâte la santé, immonde tâche de charognes de compromettre le soleil. (Tzara 1918: [iii]).

Motivasjonen er livet. Det er det som skal reddes. Det er livet som dadaistene forstår som truet. Tredje del, som Tzara har kalt ”Den dadaistiske avsky”, formulerer revolusjonens program. Det er en gjentagende, rytmisk deklarasjon, som oppstiller revolusjonens nedbrytning av menneskets blindveier, mer presist: avskaffelsen av vår idéverden. Det er avskyen som skal drive revolusjonen. Det er avskyen som er den dadaistiske kraft:

dada; avskaffelse av logikken, de impotente skapernes dans: **dada**; av alle hierarkier og sosiale ligninger gjort til verdier av våre tjenere: [...] DADA; avskaffelse av erindringen: **DADA**; avskaffelse av arkeologien: *DADA*; avskaffelse av profetene: **DADA**; avskaffelse av fremtiden: **DADA**; absolutt udiskutabel tro på enhver gud som er et umiddelbart resultat av spontaniteten: [...] Frihet: **DADA** **DADA DADA**, de ansente smerters hyl; sammenfletning av motsetninger og alle selvmotsigelser, av alt grotesk, av inkonsekvensene: **LIVET**. (Tzara 2007: 43)⁴⁷

Det har ofte vært sagt at dadaismens ideologi bærer preg av anti-kunstneriske holdninger. ”Manifest Dada 1918” er ikke håpefullt og visjonsrikt. Det anser seg ikke som løsningen, og det foreslår heller ingen løsning. Det er vanskelig å si helt konkret hva det er og hva det vil, utover å slippe anarkiets kaos løs. Det er et enigmatisk manifest og dadaismen er utvilsomt den mest gåtefulle retningen innenfor avantgarden. Men anti-kunsten er ikke bare et viktig aspekt for dadaismen, men også for surrealismen, og egentlig for hele den eksperimentelle kunstneriske disiplin. Betydningen av ready-mades kan i denne sammenheng ikke overdrives. Disse verkene er ikke kunstneriske arbeider, men ikke-kunstneriske arbeider. Dette betyr at kunsten dreide seg mot en diskursiv interesse og bort fra en sanselig. Det er avvissningen av det sanselige, som kan vise oss meningen med ready-mades.

Det er vanskelig å tro at kunstnerne, selv innenfor en bevegelse som den dadaistiske, var helt samstemte i sin motivasjon og overbevisning om hva den nye kunsten skulle være. Dada handlet om en desakrering av kunsten, som en tid hadde minnet mer og mer om religion. ”For Dada, art will no longer be noble, uplifting, transcendent; it will no longer be an object for the contemplation of aristocrats or bourgeois in their spare hours. Dada will bring it down out of the sky [...]” (Pegrum 2000: 197). Uansett om deres holdninger til kunst og anti-kunst var varierende, og hvor

⁴⁷ ”**Dada**; abolition de la logique, danse des impuissants de la création: **dada**; de tout hiérarchie et équation sociale installée pour les valeurs par nous vallets: [...] DADA; abolition de la mémoire: **DADA**; abolition de l’archéologie: *DADA*; abolition des prophètes: DADA; abolition du futur: **DADA**; croyance absolue indiscutable dans chaque dieu produit immédiat de la spontanéité: [...] Liberté: **DADA DADA DADA**; hurlement des couleurs crispées, entrelacement des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences: **LA VIE**.” (Tzara 1918: [iii]).

sterkt og jevnt deres angrep på kunsten var, så skapte dadaistene alle sammen kunst. "[...] it may be an art well removed from traditional notions, but it is still art. Perhaps it might be said that some Dadaists are artists by vocation, while others are so more by necessity [...]" (Pegrum 2000: 199).

Dadaismens kunstneriske revolusjon bestod kanskje aller mest nettopp i å trekke kunsten ut av himmelen. Ved å gjøre dette oppga dadaistene samtidig alle kunstneriske normer, normer som skulle ivareta kunstens betydning og suverenitet. Som et avantgardistisk prosjekt, må dadaismen i denne forbindelse anses som vellykket. Det fanger mye av avantgardens ambisjon ved å slippe kunsten fri, gjøre den udogmatisk og dermed også uforutsigbar. Som nevnt tidligere pretenderer ikke "Manifest Dada 1918" å forutse revolusjonens konsekvenser, eller å forstå hvordan en ny kunst kunne realiseres. Dadaistene var på den måten realister. Og det var paradoksalt nok dette som i stor grad skapte dadaismens karakter. Robert Short skriver i sin artikkel "Paris Dada and Surrealism", som er en del av *Dada: Studies of a Movement*:

By incarnating the abolition of all norms, the Dadaist could turn his own voluntary degradation into a kind of liberation. But this could only be done once or twice. When the Dada trick became familiar, it could no longer provoke either shock or liberation – with the result that the Dadaist became an unfunny clown. The very energy with which Dada proclaimed its nihilism also involved a contradiction which could only be sustained for a short while. Dada lived of acts from which it had to detach itself at the moment it committed them. (Short 1980: 88)

Beskriver ikke Short her kjernen i den historiske avantgardens vesentligste problem? For å svare på dette er det nødvendig å koke avantgarden ned til dens klareste bestanddeler. Om vi kan være enige om at avantgarden skal være original og autonom, krever dette både en eksperimentell og antinormativ tro på kunsten. Det antinormative er ikke bare en likegyldighet ovenfor regler, det er en motstand mot regler. Det eksperimentelle handler ikke bare om en utforskning, det innebærer også en tro på at det uforutsigbare er verdt prisen uansett. Disse aspektene har en viktig ting til felles: de er sårbare og har kort levetid, særlig ved sammenkobling. Sammen utgjør de hva vi kaller anarkisme, og anarkismen vil over tid bevise seg livsudugelig. Akkurat slik gikk det med dadaismen. Den ble udugelig og dermed utslettet. For det er som Short skriver. Det eksperimentelle kan vanskelig opprettholdes over tid, og det antinormative gir for grenseløst rom. Det har vært av aller største betydning for kunstforståelsen å innlemme disse dimensjonene, men det var bare et spørsmål om tid før grensene igjen måtte trekkes opp. Duchamps urinal

kan kun fungere en gang. Etter hvert er det mindre og mindre som fremprovoserer den ønskelige reaksjon. Det var ved å være selvutslettende at dadaismen materialiserte avantgardens ideologi om ødeleggelse av alt bestående.

1.3 Surrealismen

Da surrealismen overtok skjedde det et omslag. Fra å være en revolusjonær kraft ble avantgarden underlagt en maktdiskurs. "Ultimately, Tzara's Dada and Surrealism were divided by their speculative attitudes towards the human condition. Tzara's Dada tended towards passivity and resignation, Surrealism towards an attempt to recover control over man's destiny." (Short 1980: 94). Denne påstanden fra Short er noe unyansert, men berører vesensforskjellen og grunnen til surrealismens overtagelse av hegemoniet innenfor avantgarden. Aggressiviteten, som må sies å karakterisere både "Manifest Dada 1918" og de to surrealistiske manifestene, går fra å være foraktfull overfor kunstens stillstand hos Tzara, til å bli direkte voldsopfordrende hos Breton i "Annet surrealistiske manifest". Omslaget markerer også surrealismens avvísning av dadaismens tilfeldighet og kaos som forutsetning for rettferdighet, selv om surrealismen ønsket å bevare et tilfeldighetsprinsipp gjennom automatismen. Med surrealismen går avantgarden fra å være en frigjører av kunsten til å underkaste seg et snevert og autoritært program for den kunstneriske utfoldelse. Det er opplagt at surrealismen ønsket å holde avstand til den borgerlige, realistiske kunstens hegemoni. Surrealismen ville formidle en ny måte for kunsten å eksistere på. Kunsten skulle ikke lenger være trygg og forutsigbar, men drevet av større og mektigere krefter som skulle oppstå i den kunstneriske prosessen mellom kunstneren og den frie utfoldelse. Dette var automatismen. Den ønskelige effekt var en sparring mellom kunstneren og kunsten, som åpnet for en prosess hvor kunsten både drev og lot seg drive av kunstneren. Men den frie utfoldelse var underlagt et meget bestemt og rigid system. Det viste seg fort at det ikke handlet om en fri utfoldelse, men kun om automatisme, som snart skulle fungere som surrealismens eneste redskap. På dette redskapet hvilte brått hele den surrealistiske visjon. Jeg vil hevde at det var denne ideen som ble fundamentet i den surrealistiske selvtillit. Derfor er det riktig å si at surrealismen ikke bare dreide seg om revolusjon og anarkisme, om en forakt og motstand mot den borgerlige, forslitte kunsten, men like mye om innsettelsen av seg selv som absolutt autoritet. Kanskje mer enn en revolusjon var det et kupp. Hvorvidt kuppet var vellykket

eller ikke, kan diskuteres, men om noen av avantgardens tre store retninger var vellykket, var det i så fall surrealismen. Ikke hovedsakelig i forhold til avantgardens idealer, hvor dadaismen virker mer redelig, men i forhold til det eneste som betyr noe: å vinne folks gehør ved å si noe det er mulig å tro på.

Det var mulig å tro på surrealismens automatisme. Den var akkurat passe absurd, akkurat passe tilgjengelig. Det var mulig å tro på muligheten av at ordene ikke bør ordnes rasjonelt om de nedtegnes urasjonelt, at penselstrøket ikke bør overmales om det ble for kort eller langt. Det var i hvert fall mulig å tro på at det var forsøket verdt. Det var mulig fordi Breton la frem sine overbevisende forklaringer, sine inderlige formaninger om kunstens uendelige muligheter så lenge vi bare slipper den løs gjennom de riktige kanalene. Men jo mer han forklarte surrealismen, jo mer han forsvarte sitt syn og foraktet alt annet, jo likere ble surrealismen det borgerlige, rasjonelle paradigme den ønsket å unnsnippe. Jo mer den nærmet seg en normativ definisjon, jo fjernere ble den sitt eget ideal. Hva var så dette ideal?

Kanskje mer enn en kunstnerisk frihet bestod dette ideal av en åndelig frihet, ”*den største åndelige frihet*” (Breton 1980: 95).⁴⁸

ENCYKL. Philos. Surrealismen baserer seg på troen på visse, lite påaktede assosiasjonsformers høyere virkelighet, på drømmens absolutte makt og på tankens fordomsfrie spill. Det tenderer mot å nedbryte definitivt alle andre psykiske mekanismer og erstatte disse i løsningen av livets fundamentale spørsmål. [...] (Breton 1980: 107)⁴⁹

Om vi husker Tzaras overgang til Den dadaistiske spontanitet i ”Manifest Dada 1918”, står den i sterk kontrast til Bretons definisjon av surrealismen. Der Breton er hemningsløs angående surrealismens evner og muligheter, er Tzara forsiktig og realistisk.

Surrealismen baserer seg på tankens fordomsfrie spill, mens dadaismen baserer seg på å ”[g]jøre seg hel, perfektjonere seg i sin egen ubetydelighet i slik grad at man fyller sitt jegs beholder” (Tzara 2007: 42). Surrealismen hevder å være kunstens redning, ja hele verdens redning, ved å kunne løse ”livets fundamentale spørsmål”. Det er kanskje ikke minst ved dette at den blir surrealistisk.

⁴⁸ “[...]la plus grande liberté d’esprit” (Breton 1967: 13).

⁴⁹ ENCYCL. Philos. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d’associations négligées jusqu’à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie. (Breton 1967: 37).

”Å være tro uten svik overfor det surrealismen forplikter en til, forutsetter oppgivelse av egeninteresser”,⁵⁰ skriver Breton i ”Annet surrealistiske manifest” (Breton 1980: 220). Men var Breton fri for egeninteresser? Det er på tide med en presisering. Breton var ikke først og fremst avantgardist, han var surrealist. Den oppbyggende og stabiliserende funksjon, som surrealismen antok, motarbeider dens troverdighet og tilfører den noe heroisk i forhold til den øvrige avantgarden. Det er vanskelig å si om Breton så dette, men vi må anta at han gjorde det. Surrealismen, som avantgardistisk bevegelse, skulle aldri hatt en stabiliserende ambisjon, men kjempet for en evigvarende revolusjon, eller gjort som dadaismen, godtatt sin egen snarlige forgjengelighet. Slik kunne den lettere ha bevart ideen om avantgarden.

Surrealismen var ikke en revolusjonær, men en illusjonistisk bevegelse. Det handlet ikke lenger om å tro på revolusjonen, den hadde allerede vart lenge. Det handlet om å tro på gjenoppbyggingen av kunsten etter revolusjonen som surrealismen skulle vise vei for ved å utslette alt den ikke kunne akseptere. Men denne gjenoppbyggingen, med sin veiledende plan, var sterkt illusjonistisk som det vil fremgå av eksempelet nedenfor. I planen lå verdien av revolusjonen innebygget. Revolusjonens etterspill ville bli en suksess og måtte formidles klart og tydelig uten rom for tvil. Den surrealistiske forpliktelse handlet kanskje først og fremst om å tro på planen, på det programmet som Breton la frem. Men hadde dette noe med en avantgardistisk forpliktelse å gjøre? I ”Første surrealistiske manifest” fremkommer forpliktelsen blant annet gjennom den ”surrealistiske magis hemmeligheter”:

Skaff dem noe å skrive med, og slå dem ned på et sted der de kan konsentrere dem så godt som mulig. Sørg for at de er så passiv og så mottagelig som de kan. Glem deres geni, Deres talenter, både egne og andres. Si til dem selv at litteraturen er en trist vei som fører alle og ingen steder hen. Skriv fort uten noe på forhånd fastlagt emne, så fort at de ingenting husker av det De har skrevet og ikke fristes til å lese det om igjen. Den første setningen vil komme av seg selv; De kan være sikker på at det hvert øyeblikk dukker opp en setning som er fremmed for den bevisste tanke, og som bare venter på å få komme til uttrykk. Det er vanskeligere å ha noen presis mening om den neste setningen; den har antagelig å gjøre med både den bevisste aktivitet og med den andre, såfremt man går med på at det å skrive den første setningen medfører et minimum av sansevirksomhet. For øvrig skal de ikke bry Dem med det; i dette spill ligger det som for en stor del gjør surrealismen interessant. Tegnsettingen vil nok gjøre motstand mot den absolutte kontinuitet i

⁵⁰ “C’est que la fidélité sans défaillance aux engagements du surréalisme suppose un désintéressement, [...]” (Breton 1967: 83).

ordflommen som strømmer frem, selv om skilletegnene synes like nødvendige som en serie knuter på en dirrende streng. Fortsett så lenge De ønsker. Stol på at kildene er uuttømmelige. Om tausheten truer fordi De har begått en feil – kan hende har De vært uoppmerksom – så nøl ikke med å avbryte den linje som fortøner seg altfor klar. Etter det ord som synes å ha et mistenkelig opphav, skriver De en eller annen bokstav, bokstaven 'l' for eksempel, hele tiden den samme bokstav 'l', og De kan gjenopprette vilkårligheten ved å la neste ord begynne på 'l'. (Breton 1980: 109)⁵¹

Er det slik ”tankens fordomsfrie spill” kan oppnås? Om surrealismen skulle lykkes, var det avgjørende at automatismen oppnådde tillitt. Men noen spørsmål viser seg uunngåelige. Er ikke automatismen høyst dogmatisk? Hvordan kan det være plass til noen frihet i dette tvangspregede systemet? ”[A]utomatism suggests not liberation but compulsion”, skriver Hal Foster i *Compulsive Beauty*. (Foster 1993: 11). Friheten ligger skjult i automatismen, ville kanskje Breton sagt. Det er ikke mulig å oppnå større frihet. Og det er det dikteren må forstå, og om hun ikke forstår det, så må hun tvinges til å forstå. Det er til hennes eget beste. Hennes eget potensial ligger skjult i automatismen, og det er ikke før hun behersker denne teknikk at hun vil se sine egne muligheter. Om kunstens høyeste verdi skal kunne la seg frembringe, må fantasien forløses, og den kan bare forløses gjennom automatismen.

Automatismen skulle frigjøre fantasien og kunsten gjennom menneskets viktigste redskap: språket. Surrealismen formante en fullstendig omgjøring av språkets premisser. Det skulle ikke lenger være rasjonelt betinget: ”Mennesket har fått språkets gave for å anvende det surrealistisk.”(Breton 1980: 110).⁵² I *Surrealism*, redigert av Silvano Levy, skriver Conroy Maddox: ”Nevertheless, to channel all creative practice into automatic writing, I feel, was rather like denying that spirit of inquiry that Surrealism claimed to support.” (Maddox 1996: 13). Og hvordan artet det seg for andre kunstformer? Hvordan

⁵¹ Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Places-vous dans l'état le plus passif, ou réceptive, que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout. Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas *être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase étrangère à notre pensée consciente qui ne demande qu'à s'extérioriser. Il est assez difficile de se prononcer sur le cas de la phrase suivante; elle participe sans doute à la fois de notre activité consciente et de l'autre, si l'on admet que le fait d'avoir écrit la première entraîne un minimum de perception. Peu doit vous importer, d'ailleurs; c'est en cela que réside, pour la plus grande part, l'intérêt du jeu surréaliste. Toujours est-il que la punctuation s'oppose sans doute à la continuité absolue de la coulée qui nous occupe, bien qu'elle paraisse aussi nécessaire que la distribution des nœuds sur une corde vibrante. Continuez autant qu'il vous plaira. Fiez-vous au caractère inépuisable du murmure. Si le silence menace de s'établir pour peu que vous ayez commis une faute: une faute, peu-on dire, d'inattention, rompez sans hésiter avec une ligne trop claire. A la suite du mot don't l'origine vous semble suspecte, posez une lettre quelconque, la lettre / par exemple, toujours la lettre /, et ramenez l'arbitraire en imposant cette lettre pour initiale au mot qui suivra. (Breton 1967: 42-43).

⁵² Le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste.” (Breton 1967: 46).

skulle automatismen for eksempel virke i billedkunsten?⁵³ Breton var utvilsomt mest opptatt av litteraturen. Ikke bare var han selv poet, men kanskje billedkunsten ikke passet med tanken om automatisme, at det ble for naivt å tro at det kunne fungere. Men selv for skrivekunsten oppstod det betenkeligheter. Maddox fortsetter med å si:

To be fair to Breton, he soon recognized the danger of his early definition of Surrealism as ‘pure psychic automatism without any conscious control’ when applied to poetic creation, since this mode of expression frequently leads to repetition and monotony. While proposing utmost fidelity to automatism, Breton recognized that, in order to complete the work, an element of conscious control might become necessary to realize the discovery initiated by the technique. Yet reservations still existed, as we can see when we consider that Breton’s writings on painting were published in 1928 under the tentative title ‘Le Surréalisme et la peinture’ (Surrealism and Painting). (Maddox 1996: 13)

Automatismen var surrealismens redskap for å bekjempe realismen. Hvorfor skal kunsten etterligne livet? Kan det være noen annen forklaring enn vane? Hva er poenget med kunsten om den utelukkende skal gi oss bilder på livet? André Breton kunne ikke godta at realisme i det hele tatt kan forstås som kunst:

Jeg avskyr den fordi den er skapt av middelmådighet, av hat og platt suffisance. Det er den som i dag er skyld i alle disse latterlige bøker, alle disse teaterstykker som er en fornærmelse mot tanken. Den vokser seg stadig sterkere i avisene og motarbeider effektivt vitenskapen og kunsten ved å appellere til opinionens laveste og mest tarvelige smak; den såkalte klarheten grenser opp til den rene stupiditet. (Breton 1980: 96-97)⁵⁴

Den realistiske litteraturen var for Breton den rene ”telegramstil”. Han var oppriktig forarget og oppgitt over menneskenes tilbøyelighet til å interessere seg for slik elendighet. Realistenes opptatthet av omstendelige og unødvendige detaljer får Breton til å mistenke dem for å drive gjøn med ham. Det verste er all den nitidige informasjonen som ikke etterlater rom for den minste kreative tanke. Alt forklares og presenteres i stykker, og beskrivelsene er så tafatte at det er vanskelig å tenke seg noe mer intetsigende.⁵⁵ Breton

⁵³ I ”Første surrealistiske manifest” vies billedkunsten liten eller ingen oppmerksomhet. Hal Foster skriver i *Compulsive Beauty*: ”in the 1924 ”Manifesto of Surrealism” Breton addressed it only as an afterthought, in a footnoted list of mostly historical painters deemed surrealist *avant le letter*. And when they did consider painting it was often in order to argue for other practices in its stead as more psychically incisive and / or socially disruptive; such is the case with the 1930 Aragon manifesto “La Peinture au défi” (Challenge to Painting) and the 1936 Ernst treatise “Au-delà de la peinture” (Beyond Painting), [...] (Foster 1993: xv).

⁵⁴ Je l’ai en horreur, car elle est faite de médiocrité, de haine et de plate suffisance. C’est elle qui engendre aujourd’hui ces livres ridicules, ces pièces insultantes. Elle se fortifie sans cesse dans les journaux et fait échec à la science, à l’art, en s’appliquant à flatter l’opinion dans ses goûts le plus bas; la clarté confinant à la sottise, [...]” (Breton 1967: 14-15).

⁵⁵ (Breton 1980: 97).

hugger ned Dostojevski og bruker en rombeskrivelse i *Raskolnikov* som eksempel på den ypperste realistiske banalitet.⁵⁶ Han spør: Hvor er denne forfatterens interesse for livet? Hva får denne forfatteren til å skrive som han gjør?

At et tenkende menneske, om enn bare forbigående, skulle beskjeftige seg med slike *emner*, det nekter jeg å akseptere. Man vil hevde at dette elevarbeide her kommer på sin rette plass, at forfatteren på dette sted i boken har sine grunner til å sette min tålmodighet på prøve. Det er likevel spilt møye for jeg akter ikke å gå inn i hans rom. Andres dovenskap eller tretthet opptar meg ikke. Jeg er så lite sikker på at livet fortsetter at jeg ikke vil sette mine beste øyeblikk på linje med øyeblikk av svakhet og depresjon. Og jeg foretrekker at man tier når man ikke lenger føler. Forstå meg rett, jeg anklager ikke mangelen på originalitet som sådan. Jeg sier bare at jeg ikke gjør noe vesen av de likegyldige øyeblikk i mitt liv, og at det er uverdig av mennesket å utkrystallisere de øyeblikk som fortøner seg som sådanne. (Breton 1980: 97)⁵⁷

Men hva var det så Breton ville at surrealismen skulle handle om? I ”Første surrealistiske manifest” skriver han avslutningsvis: ”Surrealismen slik jeg ser den, erklærer vår absolutte *nonkonformisme* med så stor styrke at det ikke kan komme på tale å innkalle den som forsvarsvitne når den faktiske verden stilles for retten.” (Breton 1980: 117).⁵⁸

Nonkonformismen er altså surrealismens kjerne. Men hvordan uttrykker nonkonformismen surrealismens stemme? Om vi sier at den borgerlige kunsten ikke var i kontakt med det ekte livet og menneskene, må det innebære at den konforme forstanden vi omga oss med, var konstruert og til hinder for kunstens fulle potensial. I motsetning til ”Manifest Dada 1918” var Bretons manifest også et omstendelig veikart for å finne tilbake til kunstens mening. Essensen i veikartet er en tydeligere orientering rundt den kunstneriske prosessen, altså prosessen rundt skapelsen av verket. For å understreke bruddet måtte innholdet i denne prosessen underlegges dramatiske forandringer.

⁵⁶ Det lille rommet den unge mannen ble vist inn i, hadde gule tapeter, musselgardiner og geranier i vinduet; ettermiddagssolen kastet et skarpt lys over det hele... Rommet inneholdt ingenting spesielt. De gule tremøblene var alle meget gamle. En divan med stor buet rygg, et ovalt bord vis-a-vis divanen, en toalett-kommode og et speil ved veggen mellom vinduene, stoler langs veggene, et par verdiløse stikk som forestilte tyske ungpiker med fugler i hendene – det var hele møblementet. (*Raskolnikov* i Breton 1980: 97).

⁵⁷ ”Que l’esprit se propose, même passagèrement, de tels *motifs*, je ne suis pas d’humeur à l’admettre. On soutiendra que ce dessin d’école vient à sa place, et qu’à cet endroit du livre l’auteur a ses raisons pour m’accabler. Il n’en perd pas moins son temps, car je n’entre pas sa chambre. La paresse, la fatigue des autres ne me retiennent pas. J’ai de la continuité de la vie une notion trop instable pour égaler aux meilleures mes minutes de dépression, de faiblesse. Je veux qu’on se taise, quand on cesse de ressentir. Et comprenez bien que je n’incrimine pas le manque d’originalité *pour* le manque d’originalité. Je dis seulement que je ne fais pas état des moments nuls de ma vie, que de la part de tout homme il peut être indigne de cristalliser ceux qui lui paraissent tels.” (Breton 1967: 16-17).

⁵⁸ “Le surréalisme, tel que je l’envisage, déclare assez notre *non-conformisme* absolu pour qu’il ne puisse être question de le traduire, au procès du monde réel, comme témoin à décharge.” (Breton 1967: 63).

Forandringen bestod av en vending mot det absurde, mot det abstrakte, men likevel mot noe det var mulig å definere og forstå intellektuelt: automatismen.

Poenget med automatisme er enkelt å forstå, men vanskeligere å tro på. Det er til nød mulig å tro at en og annen genial kunstner kunne fått det til å fungere, kunne nådd frem til det essensielle i kunstens vesen ved å følge den surrealistiske oppskrift, men det er ikke lett å tro at det kunne gjelde for særlig mange, kanskje ikke for noen i det lange løp. At den ”ekte” kunsten er avhengig av at tanken formidles fullstendig uberørt, at den ikke skal tilskjæres, men presenteres upolert og spontant, er en betagende ambisjon. Breton var opptatt av Freud og hans analysemetoder, i første rekke psykoanalysens vekt på frie assosiasjoner. Det underbevisste skulle frem. Håpet var en talestrøm som var rask nok til å unndra seg den rasjonelle tankens kontroll og kritiske vurdering, og følgelig artikulere og formidle underbevissthetens opprinnelige tanke så nøyaktig som mulig.⁵⁹ Breton var overbevist om ”at tanken ikke er raskere enn talen” (Breton 1980: 105),⁶⁰ og det var også bærebjelken i hans håp for automatismen. Et slikt fokus på verdien av tankens rene opprinnelighet distanserte det kunstneriske uttrykk fra opptatthet av kunstens effekt. Om ikke det var mulig å nå frem til sannheten, skulle surrealismen i det minste hengi seg til ærligheten:

SURREALISME, subst. m. Ren psykisk automatisme som middel til å uttrykke muntlig eller skriftlig eller på hvilken som helst annen måte tankens egentlige virkemåte. Tankens diktat, unndratt enhver fornuftskontroll og enhver estetisk eller moralsk beskjefteigelse. (Breton 1980: 107)⁶¹

En ureflektert talestrøm vil gi innsikt. Men hvilken innsikt vil en slik talestrøm, en slik automatisme, gi? Er det innsikt i livets realiteter surrealismen etterstreber, eller er det en annen sannhet den søker? Det ligger implisitt i hele avantgardens prosjekt at det må handle om noe større. At det ikke bare er kunsten som har vært begrenset og fantasiløs, men at kunstens begrensninger er uttrykk for den menneskelige bevisstløshet. Avantgarden iscenesatte oppvåkningen. Den skulle riste både den menneskelige og den kunstneriske bevissthet til live. Om futurismens og dadaismens revolusjoner også stod for selve oppvåkningen av mennesket og kunsten, skulle surrealismen i tillegg sørge for at de ikke sovnet igjen med det samme. Det er denne rollen surrealismen påtar seg, og som

⁵⁹ (Breton 1980: 105).

⁶⁰ “[...] la pensée n’est pas supérieure à celle de la parole,[...]” (Breton 1967: 34).

⁶¹ SURREALISME, .n m. Automatismes psychiques pur par lequel on se propose d’exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l’absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. (Breton 1967: 37).

uttrykkes i automatismen. Men automatismen er et vanskelig redskap. For det første fordi den ikke skal la seg kontrollere. For det andre fordi den kun kan fungere i kompromissløs form. Den kan ikke tillate sammenblanding. Når det gjelder skriften skriver Breton:

Om en eller annen av mine setninger gir meg et øyeblikks skuffelse, stoler jeg på at den neste setning skal gjenoppveie den forrige feil. Jeg akter meg vel for å skrive den om eller rette på den. Bare den minste lille pause i skrivingen vil være ødeleggende. Ordene og ordgruppene som følger etter hverandre har den aller største gjensidige solidaritet. Det er ikke min sak å favorisere de ene på bekostning av de andre. Det er opp til denne mirakuløse kompensasjonskraft å gripe inn – og det gjør den også. (Breton 1980: 111)⁶²

I ”Annet surrealistiske manifest” understreker Breton at surrealismen ”ikke er åpen for noe kompromiss.” (Breton 1980: 219).⁶³ Det er ikke vanskelig å forstå hvorfor det kompromissløse har så stor verdi for ham. Den kompromissløse, geniale kunstneren er alltid vært dyrket i vår kultur. Hun skal være utilgjengelig, lidenskapelig og gjerne sinnsyk. Genialitet er ofte forbundet med det ubegripelige, det som unngår vanlige folk, og den geniale kunstneren er overbevisende nettopp ved å være ukurant. Om hun skal vekke tillitt, må hun i det minste være sær, provoserende og egenrådig. Det er forventet.

André Breton var antagelig sær, provoserende og egenrådig, og når han mente det var viktig å unngå dyrkelsen av store menn uansett størrelse, må dette også kunne tolkes som en uærlig iscenesettelse av ham selv.⁶⁴ Det er vanskelig å tenke seg at mennesker som er så tilbøyelige til å dyrke ideer, går helt fri fra å dyrke mennesket bak ideene. Dessuten vil det ofte være slik at de som lar seg dyrke, også er dyrkere. Ved å si at ingen fortjener å bli dyrket, formidler Breton både en avvisning av historiens store kunstnere, samtidig som han antyder, ja, endog innsetter seg selv som kunstens redningsmann. ”He had written to Tzara on 20 April 1919 that he was ‘nursing a project which ought to overthrow one or two worlds’ [...] Significantly, Breton had also warned Tzara that preparation for such *coup d’état* could take a few years.” (Short 1980: 85). Om det er noen menneskene har lett for å dyrke, er det redningsmenn. Det er lite som tyder på at Breton ikke lå under for dette menneskelige trekk. Han hadde for eksempel meget store

⁶² Si telle ou telle phrase de moi me cause sur le moment une légère déception, je me fie à la phrase suivante pour racheter ses torts, je me garde de la recommencer ou de la parfaire. Seule la moindre perte d’élan pourrait m’être fatale. Les mots, les groupes de mots *qui se suivent* pratiquent entre eux la plus grande solidarité. Ce n’est pas à moi de favoriser ceux-ci aux dépens de ceux-là. C’est à une miraculeuse compensation d’intervenir – et elle intervient. (Breton 1967: 47).

⁶³ “[...] ne comporte pas d’accommodements.” (Breton 1967: 82).

⁶⁴ Lautréamont er eneste unntak. Breton mener han fortjener all dyrkelse. *Les Chants de Maldoror* som ble oppdaget av Philippe Soupault fikk meget stor betydning for surrealismen, og Lautréamont ble nærmest gitt en profetisk rolle.

forhåpninger til Tzara. Dette kommer tydelig frem ved ankomsten til Dada og Tzara i Paris i 1920. Andre Breton var ikke særlig interessert i dadaismen på den tiden, men han var meget interessert i Tzara som poet. "Tzara was awaited 'a little like the messiah', wrote Breton later." (Short 1980: 81). Short skriver videre: "It seems as if Breton, in these years of his life, was seeking a hero figure or 'guru', an exemplary mediator of the poetic spirit." Selv skrev Breton meget flatterende til Tzara før hans ankomst til Paris: "Of all living poets, you are the one who moves me the most" (04.04.1919); "I have a mad faith in you" (20.04.1919); "I am waiting for you. Now I wait no one but you" (26.04.1919).⁶⁵

Det er viktig å være oppmerksom på Bretons makt og posisjon i den surrealistiske bevegelse. Han ble også uten tvil den mektigste personen innenfor avantgarden. Hva kommer dette av? Hvorfor ble han for eksempel så mye større enn Tzara? Igjen finner vi samme svar. Fordi han ikke bare proklamerte hva som måtte avskaffes, men også hvordan kunsten skulle fornyes. I "Paris Dada and Surrealism" refererer Robert Short til Michel Sanouillet og skriver: "For Michel Sanouillet, the fortune of André Breton's movement is largely explained by the poet's alertness in distinguishing certain elements in the complex and inorganic ideology of Dada and then simplifying and rationalizing them to the taste of the Parisian public." (Short 1980: 75).⁶⁶ Short diskuterer Sanouillets påstand og stiller seg langt på vei kritisk til oppfatningen om at surrealismen aldri kunne eksistert uten dadaismen. Han er uenig i uttalelser fra Georges Ribemont-Dessaignes, og Lucy Lippard,⁶⁷ som hevdet at surrealismen fremstod som en fattig kopi. Lippard skriver at "[s]urrealism is in fact housbroken Dada, postgraduate Dada, Northern fantasy subjected to French lucidity, chaos tamed into order", og Ribemont-Dessaignes tilføyer at "[e]verything in Surrealism that belonged to the domain of liberty, revolt and nonconformism was contained in Dada." (Short 1980: 76). Dette resulterer i en devaluering av surrealismen som for Short er vanskelig å akseptere. Likevel er det lite som tyder på at det er feil. Som vi allerede har sett i manifestene minner surrealismens opprør sterkt om det dadaistiske, og mye taler for at surrealismen kan oppfattes som en optimistisk og systematisert dadaisme. Short forsvarerer seg med at kunsthistorikere som Sanouillet til og med går lenger enn dadaistene selv, og referer til en uttalelse fra Tzara: "It is sure that the 'tabula rasa' which we made into the directing principle of our activity,

⁶⁵ (Short 1980: 81).

⁶⁶ Sanouillet var en fransk kunsthistoriker og regnes som ekspert på dadaismen.

⁶⁷ Ribemont-Dessaignes var en av få dadaister som ikke ble surrealist, og Lippard er amerikansk kunstteoretiker som fikk stor betydning for feministisk kunst.

only had any value in so far as something else would have to succeed it.” (Tzara i Short 1980: 76). Men dette motsier ikke det som allerede er sagt. Tvert imot, det forsterker Tzaras forståelse av dadaismen som et eksperiment, og at et eksperiment har en begrenset levetid. Det overlever ikke menneskets behov for tilgjengelig mening.

”Første surrealistiske manifest” bekrefter avantgardens motsigende natur. Ikke bare bekreftes den, men den forsvares og blir tillagt betydelig verdi. Motsigelsen, eller kaos, gir et godt bilde på avantgardens desperate sannhetssøken, en søken som tydeliggjøres i en sterk vilje til tro og som samtidig krever at denne troen skal gjelde det aller største i verden, nemlig kunstens (og menneskets) frigjøring. Det er kraften i en slik tro surrealismen skulle forløse og som ble dens mål. Men ved å oppstille et rigid, normativt system som kunsten skulle virke gjennom, påføres kunsten den ufrihet surrealismen skulle frigjøre den fra. Surrealismen ble således ingen frigjørere, men nok en okkupant som ønsket å frelse kunsten med sitt verdisyn. I så måte var den fanatisk i sitt opprør, fundamentalistisk i sin tro, og dogmatisk i sin lære. Ved dette rev den ned det mangfold kunstneren er avhengig av, og som er drivkraften i all dynamisk utvikling: Å la flere bevegelser, flere skoler og overbevisninger, eksistere sammen. Å ikke oppleve en slik sameksistens som truende og korrupperende, ikke hate og forakte den, men se verdien i at mangfoldet, fra den verste smakløshet til den mest raffinerte uforståelighet, er av største verdi både for kunsten og samfunnet. Men det ligger ikke til mennesket å ta sjansen på et slikt mangfold. Mennesker trives best, later det til, innenfor nokså snevre rammer, og det er ingen mangel på dem som ønsker å sette disse rammene.

Om troen på et nytt totalitært styresett ble introdusert i ”Første surrealistiske manifest”, er diktaturets kreatur trygt på plass i ”Annet surrealistiske manifest”. Livsretten til andre overbevisninger enn den surrealistiske aksepteres ikke. ”Vi spytter i forbifarten på Edgar Poe”,⁶⁸ skriver Breton. (Breton 1980: 219). Annet manifest er aggressivt og blottet for sjenerøsitet. Den ”åndelige krise”, som det første manifestet rettet seg mot, har vokst seg så stor at alt er lovlig for å sikre menneskets og kunstens fremtid. Futurismens voldelighet titter frem:

Den enkleste surrealistiske handling består i å gå ut på gaten med en revolver i hver neve og skyte på måfå det man er god for inn i folkemengden. Den som ikke en eneste gang har hatt lyst til å gjøre slutt på det ynkelige, fornedrende og fordummende system som nå gjelder, hører bestemt hjemme i mengden, med

⁶⁸ ”Crachons, en passant, sur Edgar Poe.” (Breton 1967: 81).

magen i skuddhøyde. Å legitimisere en slik handling er i mine øyne ingenlunde uforenlig med troen på det lys som surrealismen mener å finne i dypet av oss alle. (Breton 1980: 218)⁶⁹

Som det fremgår i dette kapitlet, er det kanskje mer som skiller avantgardens tre hovedretninger enn som forener dem. Det er derfor ingen overraskelse at noen hevder at det er vanskelig å snakke om *en* historisk avantgarde. Futurismen var eklektisk, nasjonalistisk og formalistisk. Dadaismen ønsket å skape et rom for kunsten hvor alt skulle overlates til tilfeldighetene. Surrealistene ville løse livets store spørsmål og mente automatismen kunne gjøre jobben. På den andre siden har vi også sett at det er mye som forener disse tre retningene, og som derfor motsier oppfatningen om at hver av retningene representerer en selvstendig avantgarde. Felles for alle tre er avvisningen av den tradisjonelle kunsten. Gjennom denne avvisningen, som skulle arte seg som en større eller mindre voldelig destruksjon av det bestående, skulle kaos fremprovoseres. Jeg forstår kaos som utspringet til den nye kunsten. Den nye kunsten skulle oppstå og formes av kaos. Videre mener jeg at motsetningene, som antagelig helst blir brukt til å argumentere for flere ulike avantgarder, også har en forenende side. Gjennom motsetningene oppstår det en dialektisk prosess mellom retningene og deres manifeste. Gjennom denne dialektikken kan vi følge avantgardebevegelsen fra futurismens destruksjonsiver, gjennom dadaismens kaotiske opprør, til det som kan sies å være surrealismens ”modne” løsningsorientering. Studiet av denne utviklingen er avgjørende for forståelsen av *en* avantgarde. Noe jeg vil komme tilbake til i avslutningen.

⁶⁹ L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule. Qui n'a pas eu, au moins une fois, envie d'en finir de la sorte avec le petit système d'avalissement et de crétinisation en vigueur à sa place toute marquée dans cette foule, ventre à hauteur de canon. La légitimitation d'un tel acte n'est, à mon sens, nullement incompatible avec la croyance en cette lueur que le surréalisme cherche à déceler au fond de nous. (Breton 1967: 78-79)

2. Fra ideologi til kunst

I kapittel 1 ønsket jeg å introdusere den historiske avantgardens tre hovedretninger ved å presentere deres ideologier og kunstneriske program. I dette kapittelet skal jeg diskutere hvorvidt ideologiene lot seg materialisere i kunsten. Jeg vil fremheve den avantgardistiske ideologien gjennom noen sentrale begreper for på den måten å foreslå en overordnet avantgardistisk ambisjon: Begrepene handler om prosess og effekt hos Greenberg og Eco, om det originale og autonome hos Krauss og Bürger, og om det sublime hos Lyotard. Ved hjelp av disse teoretikerne vil jeg diskutere hva som gjør kunst avantgardistisk.

Hva er kunst og hva skal kunsten tjene? Disse spørsmålene lå til grunn for de kunstidealistiske strømmingene som motiverte og formet avantgarden. Utformingen av de ideologiske manifestene var komplisert nok, men veien fra ideologi til kunst skulle vise seg enda vanskeligere. Avantgarden er, som jeg allerede har understreket, en kunstideologisk bevegelse i større grad enn en kunstnerisk. Derfor egner også ideologien seg bedre enn kunsten til å besvare hva avantgarden er, eller mer presist, hva den ønsket å være. En av årsakene til dette er at det er lettere å beskrive avantgardistenes kunstneriske ambisjoner enn deres kunstverk innenfor en noenlunde enhetlig ramme. Så lenge den faktiske kunsten blir holdt utenfor, har avantgarden, på tross av sine motsetninger, noen felles kjennetegn. Med kunstverkenes innmarsj blir det hele forstyrret. Men vi kan likevel ikke la være å spørre oss: Hva er avantgardistisk kunst, og var denne kunsten i stand til å materialisere ideologiene? Det vi dessverre må avfinne oss med, er at det er problematisk å finne tilfredsstillende svar.

Tanken om den ”rene” avantgarden er ideologiens målsetning. Med ”rene” menes den kompromissløse avantgarden. Spørsmålet blir derfor ikke hva avantgardistisk kunst er, men hva som er utelukkende avantgardistisk kunst? Det handlet ikke om et nytt estetisk uttrykk som ønsket å distansere seg fra det etablerte samtidig som det erkjente at dette ikke var mulig. Ideologene ville at avantgarden skulle unngå sammenblanding med tradisjonell kunst for å styrke sin troverdighet. Det handlet om å skape en helt ny idé om hva kunsten skulle være. For å realisere dette nye idealet, var det ikke nok å kun konsentrere seg om et og et produkt og dets virkninger. Det dreide seg om å skape et nytt fundament for hele kunstfeltet. Konsekvensene av en slik transformasjon medførte uforutsigbarhet og kaos.

Avantgarden ville fjerne seg fra en direkte representasjon av virkeligheten. Den skulle heller forsøke å skille erfaringen av kunst fra erfaringen av hverdagslivet ved å avvise kunstens mimetiske bestrebelse, og dermed åpne opp for en refleksjon over kunsten selv.⁷⁰ Men revolusjoner og omveltninger åpner for kaos. Det er vanskelig å avgjøre om avantgarden i så måte er en hederlig og selvbevisst agent for kaos, eller om dette er noe som har overfalt den bakfra, og som den ikke er i stand til å kjempe seg ut av. På den ene siden pretenderte avantgarden å kunne styre kunstens prosess og effekt med kald, ideologisk beregning. På den andre viste den at dette var lettere sagt enn gjort.

2.1 Prosess og effekt

Clement Greenberg tiltrakk seg oppmerksomhet med essayet "Avant-Garde and Kitsch" i 1961, da han påstod at avantgarden imiterer den kunstneriske prosessen. Men hva er egentlig den kunstneriske prosessen? Jeg tolker det slik at den kunstneriske prosessen handler om tilblivelsen av kunsten, altså prosessen fra idé til ferdigstillelse. Greenberg så resultatet av avantgardens redefinering av kunsten som en overgang fra effekt til prosess. Før jeg går videre ønsker jeg å tydeliggjøre hva som menes med prosess.

Forståelsen av prosess og effekt blir klarere om vi ser på forholdet mellom avantgarden og kitsch. Avantgardens ideologi står i skarp kontrast til kitschens korrumpierende plagiater. Der avantgarden dyrker tanken om det originale med fanatisk motstand mot alt bestående, omfavner kitschen kopien og alt den kan stjele og bederve. For kunsten er det viktig å distansere seg fra kitsch. Med kunsten menes her den ekte kunsten, den som ikke gir oss følelsen av å forstå, men lysten til å forstå, og slik verner om avantgardens heroiske vilje mens den distanserer seg fra kitschens parasittiske grådighet. "Whereas the Avant-garde stresses the importance of the processes that lead to the work and turns them into the very object of its discourse, Kitsch focuses on the reactions that the work provoke in its audience and sees these as its very *raison d'être*." (Eco 1989: 186).

I følge Greenberg kan kitsch betraktes som en snarvei. En snarvei som ikke må forveksles med betimelig strategi, men som heller minner om bedagelig juks. Det er en

⁷⁰ Dette foregriper diskusjonen om avantgarden og livspraksis som særlig Bürger er opptatt av og som jeg vil komme tilbake til lenger frem. Poenget her er bare å understreke at kunsten beveget seg bort fra vanlige menneskers umiddelbare assosiasjoner med realistisk kunst, og over i en mer krevende refleksiv prosess.

snarvei som ikke krever noen form for refleksjon fordi alt formidles umiddelbart. I sin gjennomgang av forskjellene mellom kitsch og avantgarden eksemplifiserer Greenberg med Repin og Picasso, og beskriver således forskjellen mellom bonden og det kultiverte byborgerskapet:

Ultimately, it can be said that the cultivated spectator derives the same values from Picasso that the peasant gets from Repin, since what the latter enjoys in Repin is somehow art too, on however low a scale, and he is sent to look at pictures by the same instincts that send the cultivated spectator. But the ultimate values which the cultivated spectator derives from Picasso are derived at a second remove, as the result of reflection upon the immediate impression left by the plastic values. It is only then that the recognizable, the miraculous and the sympathetic enter. They are not immediately or externally present in Picasso's painting, but must be projected into it by the spectator sensitive enough to react sufficiently to plastic qualities. They belong to the "reflected" effect. In Repin, on the other hand, the reflected effect has already been included in the picture, ready for the spectator's unreflective enjoyment. Where Picasso paints *cause*, Repin paints *effect*. Repin predigests art for the spectator and spares him effort, provides him with a short cut to the pleasure of art that detours what is necessarily difficult in genuine art. Repin, or kitsch, is synthetic art. (Greenberg 1961: 14-15)

Greenberg forklarer her et stykke på vei avantgardens avvisning av den tradisjonelle kunsteffektens dominans. Kunsten skal ikke gi en umiddelbar tilgjengelig reaksjon, men sette i gang en refleksiv respons. Men denne refleksive responsen kan også regnes som en effekt. Og uansett kan ikke avantgarden og abstrakt, eksperimentell kunst sies å være alene om å sette ting i omløp. Hva med Michelangelo, Bernini og Rembrandt? Tilhører disse kunstnerne effektmakerne, og mener i så fall Greenberg at all kunst av realistisk art er kitsch fordi den ikke evner å forløse den ønskelige refleksive prosessen? Jeg vil diskutere dette spørsmålet med utgangspunkt i Umberto Ecos essay "The Structure of Bad Taste", hvor Ernest Hemingways *The Old Man and the Sea* kritiseres for slett populisme. Angrepet rettes åpningen av boken:

He was an old man who fished alone in a skiff in the Gulf Stream and he had gone eighty-four days now without taking a fish. In the first forty days a boy had been with him. But after forty days without a fish the boy's parents had told him that the old man was now definitely and finally *salao*, which is the worst form of unlucky, and the boy had gone at their orders in another boat which caught three good fish the first week. It made the boy sad to see the old man come in each day with his skiff empty and he always went down to help him carry either the coiled lines or the gaff and harpoon and the sail that was furled around the mast. The sail was

patched with flour sacks and, furlled, it looked like the flag of permanent defeat. (Eco 1989: 190)

Eco tar utgangspunkt i MacDonalds analyse av historien om den gamle mannen og havet. Eco er enig med MacDonald som savner nettopp den refleksive effekten som Greenberg snakker om. For å tydeliggjøre dette setter Eco *The Old Man and the Sea* opp mot en av Hemingways tidlige noveller, ”The Undefeated”, en historie om tyrefekting fra 1920-tallet:

Manuel Garcia climbed the stairs to Don Miguel Retanas office. He set down his suitcase and knocked on the door. There was no answer. Manuel, standing in the hallway, felt there was someone in the room. He felt it through the door. (Eco 1989: 190)

Eco og MacDonald fremhever en overgang fra antydning til avklaring, fra en nyansert og mesterlig indikasjon i ”The Undefeated”, som fører leseren inn i en refleksiv, krevende prosess, til en banal og forklarende fremstilling i *The Old man and the Sea*, som serveres uten mulighet til å kunne være noe annet. Der Hemingway i ”The Undefeated” lader leseren gjennom den språklige prosessen, hvor språket selv er drivkraften og formidleren, og slik etablerer spillet mellom refleksjon og forestilling, er historien om den gamle mannen overgitt til ordets manipulerende begrensning. Ikke bare utelukkes spillet mellom refleksjon og forestilling, det trengs overhode ikke:

It is not difficult to see why this tale appeals to the average reader: it still has the exterior trappings of the early Hemingway (raw, distant), but here they are diluted and reiterated till they are fully digested.

[...]

The bad luck of the old man is [instead] explained to the reader, whose sympathy is nudged by the author’s waving in front of his eyes, until they well with tears, that tattered sail that looks like ”the flag of permanent defeat”[...] (Eco 1989: 191).

Om vi sier oss enige i denne argumentasjonen, betyr det at *The Old Man and the Sea* er kitsch. For å tydeliggjøre MacDonalds og Ecos poeng vil jeg kort presentere massekulturen slik den blir forklart i Ecos essay.

Midcult utgjør sammen med Masscult og kitsch fundamentet i hva vi kaller massekulturen. Det er nærmest noe syklisk ved forholdet mellom disse tre. Det er når Masscult skal forbedres, at syklusen begynner. Ønsket er å skjule det åpenbart primitive og smakløse, strekke seg etter et annet publikum som man kan narre med enkle triks. Det er

dette uærlige spillet som gjør Masscult til Midcult, og Midcult, selv om det ikke sies direkte, antar lett kitschens kjennetegn. Kitschen, på sin side, blir igjen del av Masscult, og slik fortsetter det. Det interessante ved denne syklusen er at man kanskje kunne tenke seg at den starter i andre enden. At det er Masscult som automatisk er kitsch, og at Midcult kun er et hederlig forsøk på å stanse talentløsheten. Men således tenker ikke MacDonald slik Eco presenterer hans analyse av Masscult:

It is a "dynamic, revolutionary force, breaking down the old barriers of class, tradition, and taste, dissolving all cultural distinctions. It mixes, scrambles everything together, producing what might be called homogenized culture... Masscult is very, very democratic." (Eco 1989: 189)

Masscult er ærlig og dermed ufarlig. Den gir seg ikke ut for å være noe annet enn det den er. 'We are dealing with mass products that aim at the production of effects without pretending to be art.' (Eco 1989: 189). Midcult derimot, er uærlig. Igjen siterer Eco MacDonald:

[...] a "corruption of High Culture, which has the enormous advantage over Masscult that, while also in fact 'totally subjected to the spectator', it is able to pass itself off as the real thing... Midcult has the essential qualities of Masscult – the formula, the built-in reaction, the lack of any standard except popularity – but it decently covers them with a cultural figleaf." (Eco 1989: 189-190)

Utdraget over fra *The Old Man and the Sea* er i følge Eco et perfekt eksempel på Midcult fordi:

(1) it borrows the avant-garde's procedures and bends them out of shape to create a message that can be understood by all; (2) it borrows these procedures after they have already been amply used, and abused, after they are already quite worn out; (3) it constructs the message as a source of effects, (4) sells it as art, and (5) satisfies its consumers by convincing him that he has just experienced culture. (Eco 1989:192)

Men hva gjør en slik polarisering med kunstnere som Edward Hopper og Stanley Kubrick, med forfattere som, Hemingway, Steinbeck og Dostovjeski? Hva skjer med et bilde som *Nighthawks*⁷¹, under avantgardens ideologiske og prosessuelle tyranni? For det er sannsynlig at Hopper ikke bare hadde tanke for prosessen da han malte de fire

⁷¹ Blant Edward Hoppers mest kjente malerier. Malt i 1942. Fikk stor betydning for amerikansk populærkultur.

menneskene gjennom vinduet, men at det nettopp var en effekt, en umiddelbar følelse, han var ute etter. Akkurat som antagelig Steinbeck var det med *The Grapes of Wrath*, Dostovjeski med *Raskolnikov* og Kubrick med *A Clockwork Orange*. Om vi skal følge argumentasjonen om prosess og effekt, kan ikke kunst overleve som kunst ved å produsere og formidle umiddelbart tilgjengelige følelser. Diskusjonen om prosess og effekt, om Hemingway er en kunstner, eller bare en simpel forfatter, viser seg å være en diskusjon om hvilke målsetninger kunsten bør ha. Skal kunsten kunne tillate seg å gi et bilde på menneskelig mangfold, eller skal den kun tjene seg selv, kun være opptatt av hvordan den kan fullbyrdes i overensstemmelse med de idealer som er konstruert for den? I denne sammenheng er det også verdt å merke seg at kunsten, enten det dreier seg om skrift eller bilder, vanskelig kan frigjøre seg fra imitasjoner. Jeg mener at imitasjonen er en av kunstens vesentlige egenskaper. Forskjellen ligger i hvilke imitasjoner den har etterstrebet. Avantgarden foraktet etterligningen av livet. En realistisk fremstilling av menneskelige konflikter og psykologi ble oppfattet som i beste fall banal. I sin avsky for realismens forslitte og begrensede muligheter fant avantgarden noe annet å imitere. Noe som skapte så stor avstand til datidens kunstneriske konvensjoner at det til tider evnet å tilsløre imitasjonen. Den avantgardistiske kunsten vendte seg bort fra å imitere fysiske ting, til å imitere sin egen ideologi. Den skulle bli ideologiens representasjon. Ideen om automatismen illustrerer dette. Automatismen vant frem av ideologiske grunner. Den skulle være redskapet som kunne materialisere ideologien. Gjennom den skulle avantgardens ambisjon realiseres ved å bli satt i et system som skulle garantere en avvisning av det gamle, og en forløsning av kunstens egentlige potensial. Greenbergs teori om prosess og effekt underbygger denne tolkningen. For at kunsten skal kunne være selvrefleksiv – opptatt av den kunstneriske prosessen – må den fokusere på seg selv som kunstteoretisk uttrykk.

Overgangen fra effekt til prosess, slik Greenberg omtaler det, kom lenge før avantgarden begynte å artikulere hva kunsten skulle sikte mot. Eco skriver i ”The Structure of Bad Taste” at det aller første tegn på dette dukket opp med tilsynekomsten av impresjonistisk malerkunst: “[...] to paint not what people thought they saw but the very process of perception, the very interaction between light and matter that constitutes the act of vision.” (Eco 1989: 186). Det interessante med denne formuleringen er at Eco antyder at prosessen ikke bare skal innebære produksjon av kunstverket, men også produksjonen av publikums reseptive og perseptive evner. På den måten eksisterer det en

prosess både før og etter ferdigstillelsen av kunstverket, som er i vedvarende dialog og som ikke kan eksistere uten hverandre. Mye tyder på at Greenberg ikke inkluderer Ecos andre prosess når han skriver: ”the avant-garde imitates the process of art, [...]” (Greenberg 1961: 15), og at Greenberg kun tenker på tilblivelsen av kunst? Hevder han således at avantgarden er fullstendig frigjort publikum, og at den gjennom sin imitering av den kunstneriske prosessen kun eksisterer før den kan fremstilles og erfares? Dette er ikke en ukjent problemstilling i avantgardistisk sammenheng: Kan avantgarden kun eksistere i sitt eget fravær?

Eugene Ionesco skriver i essayet ”The Avant-Garde Theatre” at det kun er mulig å se at det har eksistert en avantgarde når den ikke lenger eksisterer. Avantgarden kan derfor bare identifiseres ved tilbakeblikk på hva den var, men ikke lenger er, ettersom den er blitt innhentet av utviklingen og ikke lenger er original og banebrytende. Poenget er at i det øyeblikk avantgardistisk kunst opplever tilslutning og anerkjennelse, tilintetgjør den seg selv. Slik er avantgarden kun levedyktig så lenge publikum hverken forstår eller gjenkjenner hva de står overfor. Ionesco gir her et svar på spørsmålet om effekten i det hele tatt bør tillegges verdi. Som ren abstraksjon kan effekten være verdifull, men som avantgardistisk kan den ikke være det. Dette kan minne om et forsvar for prosessen. Når det er slik at opplevelsen av avantgardens verk som nettopp avantgardistisk samtidig tilintetgjør enhver avantgardistisk verdi, kan avantgarden kun overleve i den kunstneriske prosessen. Avantgarden må enten være misforstått og provoserende uten å røpe sin hensikt, eller dø. I følge Ionesco er hensikten meget enkel. Det handler om en motstand mot alt bestående:

I prefer to define the avant-garde in terms of opposition and rupture. While most writers, artists and thinkers believe they belong to their time, the revolutionary playwright feels he is running counter to his time.

[...]

An avant-garde man is like an enemy inside a city which he is bent on destroying, against which he rebels; for like any system of government, an established form of expression is also a form of oppression. The avant-garde man is an opponent of an existing system. (Ionesco 1960: 45)

Hvis vi strekker argumentasjonen til Ionesco til det ytterste, vil avantgarden ikke kunne utstå noen form for popularitet. Den kan – om man vil – ikke ha betydning utenfor bevegelsen uten å utslettes. Problemet er bare at den, ved å skape så strenge

overlevelsesvilkår for seg selv, i realiteten overlater hele kontrollen til massene. I ”The Structure of Bad Taste” problematiserer Eco forståelsen av at “[t]he avant-garde theatre, and indeed all new art and theatre must be unpopular.”(Ionesco 1960: 46).

[...] the moment something that was initially meant for the few is appreciated and desired by many, it loses its value as well as its validity. But this would mean that criticism is replaced by snobbery and that sociology and the awareness of the demands of the masses have an extraordinary, if negative, ascendancy over the taste and the judgement of the critic: he will never love what the average man loves, but he will always hate what he loves. In either case it is the average public that dictates the law, and the aristocratic critic becomes the victim of his own game. (Eco 1989: 193)

Eco snakker her om den aristokratiske kritiker, men det samme gjelder for avantgardistene selv (som kanskje nettopp kan oppfattes som aristokratiske kritikere). Dette spillet mellom avantgardens innadvendte selvrefleksivitet, som vil låse verden ute, og dens avhengighet av nettopp denne verden for å kunne overleve, bidrar til avantgardens kaotiske og spaltete identitet. Den vil være sin egen herre, uten innblanding fra omverden og uten påvirkning av denne verdens interesser. Men ved å gjøre denne selvstendigheten og annerledesheten så betydningsfull for sin egen overlevelse, vil den aldri klare å frigjøre seg fra den. Det avantgardistiske prosjekt blir i så måte sin egen umulighet. Som det mest markante modernistiske prosjekt, og som det beste eksempel på eksperimentell og kunstnerisk utvikling, ser det ut som om det er en ting den har oversett: Hvor dårlig den tåler sitt eget prosjekt. Idealene som ble fremelsket av kunstnere og dyrket av ideologer og teoretikere, kunne ikke imøtekommes i praksis. Ved sine målsetninger, ved de kompromissløse krav til hva den skulle være og ikke være, og til vektleggingen av prosessen, var avantgarden nærmest selvdestruktiv. Den var ikke interessert i hva som var mulig, men kun i ideen om seg selv, slik også politiske ideologier kan synes å være. Avantgarden er i sin ideologiske og teoretiske form besnærende. Om kunsten skal ha noen mening må vi videre, vi må aldri si oss fornøyde, vi må finne noe uoppnåelig å strekke oss mot. I dette lå også avantgardens forakt for konformitet, den uhemmete eksperimenteringen, og kanskje aller mest: hysteriet rundt det originale.

2.2 Det originale og autonome

Tanken om det originale er tett forbundet med avantgarden. Den er så å si utenkelig uten kravet om originalitet. Rosalind Krauss fremhever dette samtidig som hun antyder innholdet i originalitetskravet:

Avantgarde-kunstneren har hatt mange forkledninger gjennom de første hundre årene av sin eksistens: revolusjonær, dandy, anarkist, estet, teknolog, mystiker. Han har også forfektet en mengde forskjellige trosretninger. Det er bare én ting som synes å være nokså konstant i avantgardistenes tale, og det er temaet om originalitet. Med originalitet mener jeg her mer enn bare det opprøret mot tradisjonen som gjenlød i Ezra Pounds "Make it new!" eller kunne høres i futuristenes løfte om å ødelegge museene som dekker Italia som "utallige kirkegårder". Mer enn som en avvisning eller oppløsning av fortiden, oppfatter jeg avantgarde-originalitet som en bokstavelig opprinnelighet, en begynnelse fra nullpunktet, en fødsel. (Krauss 2002: 82)

I "Avantgardens originalitet" problematiserer Krauss vår originalitetsforståelse. Ved å peke på kunstens opprinnelsesgrunnlag fremhever hun at originalitetsbegrepet trenger utfyllende diskusjon. Hvor original kan kunst være når dets fundament baserer seg på reproduksjon? Krauss mener det er feil å snakke om originalitet når opprinnelsen alltid er det samme. Dette eksemplifiserer hun med rutenettet i avantgardistisk maleri:⁷²

Dersom vi dermed kan betrakte selve begrepet avantgarde som en funksjon av originalitetsdiskursen, synes det som om dagens avantgardistiske praksis har en tendens til å avsløre at "originalitet" er en virksom antakelse som selv fremtrer mot en bakgrunn av repetisjon og gjentakelser. Én figur, hentet fra avantgardistisk billedkunst, er et godt eksempel på dette. Det dreier seg om rutenettet. (Krauss 2002: 85)

Forståelsen av at det originale krever et originalt opprinnelsesgrunnlag, må sies å være i tråd med avantgardens ambisjon, med oppfatningen om kunstens uendelige muligheter, og minner om den type krav avantgarden likte å oppstille for seg selv. Forholdet mellom original og kopi er selvfølgelig av stor betydning for avantgarden. Mia Göran skriver i sin doktoravhandling: *Mening og tilfeldighet: en studie av John Cages Europeras 3 & 4*:

Krauss så altså rutenettet som en estetisk strategi for å etablere et kreativt nullpunkt, et nullstilt utgangsnivå som skulle sikre skapelsen av hvert enkelt bildes eksistens som noe originalt. Dette bildet som unik eksistens satte hun opp mot det

⁷² Rutenettet er en oppdeling av lerretet i like store ruter som dekker hele overflaten.

faktum at rutenettet var en repetert figur i kunstfeltet, sett som et iterativt system av betydningsproduksjon. (Göran 2009: 17-18)

Krauss er opptatt av hvilke illusjoner kunsten selv ligger under for. Hun mener at rutenettet i så måte tjener diskusjonen godt fordi den viser at den frie utfoldelse nettopp bare er en illusjon. Det er "[...] et fengsel der den innesperrede kunstneren føler seg fri." (Krauss 2002: 87).

Strukturelt, logisk og aksiomatisk *kan rutenettet kun gjentas*. Og med en gjentakelses- eller replikasjonsakt som det «opprinnelige» monumentet for en gitt kunstners bruk av det, består rutenettets fortsatte liv i denne kunstnerens arbeid utelukkende av enda flere gjentakelser, idet han gir seg inn på gjentatte selvimitasjoner. At så mange generasjoner av kunstnere i det tyvende århundre skulle ha manøvrert seg frem til denne spesielle, paradoksale posisjonen – der de nærmest tvangsmessig er dømt til å gjenta den logisk sett bedrageriske originalen – er virkelig beundringsverdig. (Krauss 2002: 89)

Göran diskuterer Krauss' teori om rutenettet i forhold til John Cages plass i den musikalske modernisme.⁷³ Noe som er interessant for denne gjennomgangen av Krauss' originalitetsforståelse, er hvordan Göran presenterer Krauss' teori om rutenettets estetikk som uttrykk for en av modernismens grunnleggende strukturer.⁷⁴ Rutenettet bevarer illusjonen om det originale ved hjelp av en tilslørt repetisjon, og "manifesterer seg i kunstfeltet som en myte der kunstneren i sin kunsthandling kan forene to uforenlige verdensanskuelser: en åndelig og en vitenskapelig." (Göran 2009: 16). Denne uforenlige forenlighet er høyst overførbar på avantgarden. Surrealismen illustrerer poenget best. Den "største åndelige frihet" var avhengig av en rigid formel for å kunne materialiseres. Frihet kan kun oppstå så lenge den forholder seg til et avgrenset område. Surrealistene kalte dette området automatisme. Området fungerer som utgangspunktet og er alltid det samme. På den måten er det også repetitivt. Hvordan man fyller området kan variere, men variasjonene vil også ta slutt, eller vil bli for vanskelige å få øye på, fordi det blir så lite som til slutt skiller dem.

I streng forstand mener Krauss at det er umulig å male et originalt bilde ved å gjøre bruk av rutenettet fordi man da låser seg inne i et begrenset handlingsrom. Hvorfor stoppe der? Målet må i så fall være å avskaffe alle tradisjonelle kunstneriske rammer og

⁷³ En av de betydeligste eksperimentelle amerikanske komponistene i det 20. århundre.

⁷⁴ Selv om Krauss' teori i første rekke retter seg mot billedkunst er det aktuelt å diskutere den i forhold til et tverrestetisk perspektiv.

hjelpemidler. Men en avvisning av disse krever erstatninger som kan tjene samme formål. Krauss' poeng om rutenettet er for all del gyldig. At mye kunst, som vi anser som spesifikt avantgardistisk, har samme formale utgangspunkt er problematisk. Men om rutenettet ikke hadde vært brukt, hva med lerretet, hva med maling og pensler, hva med gips, leire og terracotta? Og om man hadde funnet substitutter for alt dette en stund, ville denne oppgaven vist seg vanskeligere og vanskeligere over tid. Krauss' dissekering av avantgardens originalitet, forsterker følelsen av dens selvdestruktive karakter i det vi innser at målene den har satt seg, eller som er forventet av den, er uoppnåelige. Denne frihetsillusjonen, som overfor blir presentert som en hindring for den frie utfoldelse, bør heller oppleves som en alliert, og vi må forstå at det er illusjonen, mer enn noe annet, som setter grensene for originalitetens og kunstens muligheter. Etter min mening ble illusjonen en av avantgardens viktigste og sterkeste drivkrefter. Om den ikke hadde tillatt seg å være illusjonistisk ville også forestillingene om kunsten, som identifiserer mye av avantgardens egenart, blitt fattigere. Avantgardens ambisjon gjorde seg avhengig av å tro på noe det ikke er mulig å tro på.

Modernismens initiativ om kunstens autonomi ble brakt videre av avantgarden. Autonomiseringen ble sett på som en avgjørende del og en uunngåelig konsekvens av det frigjøringsprosjekt som kunsten skulle gjennomgå. Med utgangspunkt i avantgardens avvisning av virkelighetskopien, er det kanskje naturlig å tenke seg at spørsmålet om kunstens autonomi er knyttet til skillet mellom hverdagsliv og kunst. Men det er ikke uproblematisk å påstå at avantgarden ønsket et slikt skille. Avantgardens overbevisning var ikke at kunsten skulle ekskludere "livspraksis", men at den livspraksis den borgerlige kunsten formidlet, ikke lenger var i kontakt med det egentlige livet: "Slik sett blir kunstens atskillelse fra livspraksis til et avgjørende kjennetegn på den borgerlige kunstens autonomi." (Bürger 1998: 82). Avantgardens standpunkt viderefører derimot det realismen hadde kjempet gjennom et halvt århundre før i sitt brudd med hoffenes dominans på scenen. Peter Bürger skriver i *Om Avantgarden*:

De europeiske avantgardebevegelsene lar seg bestemme som angrepet på kunstens status i det borgerlige samfunn. Det som negeres er ikke et tidligere kunstuttrykk (en stil), men kunstinstitusjonen som adskilt fra menneskenes livspraksis. Når avantgardistene stiller kravet om at kunsten atter må bli praktisk, så betyr ikke denne fordringen at kunstverkenes gehalt skal være samfunnsmessig betydningsfull. Kravet angår et annet nivå enn enkeltverkenes innhold. Det retter

seg mot kunstens funksjonsmåte innenfor samfunnet, som bestemmer verkenes virkning akkurat som den særegne gehalten. (Bürger 1998: 82).

Dette stemmer godt med det som er nevnt ovenfor, om å ikke betrakte hvert enkelt verk individuelt og som selvstendige verdiformidlere. Verkene skal inngå i et større prosjekt som i en felles front, den avantgardistiske front, skal redefinere kunstfeltets virkelighet og dens betydning i samfunnet. Det er dermed ikke tale om en konkret forskyvning fra et samfunnsplan til et annet, slik det for eksempel var med det realistiske dramaets gjennombrudd i siste halvdel av 1800-tallet (fra ren underholdning til anskueliggjøring av reelle samfunnsproblemer), men om kunstens egen virkelighet innenfor samfunnet. Kunsten skal ikke gjenspeile samfunnet så mye som den skal gjenspeile seg selv. I dette ligger det en selvbevisstgjøring. Kunsten skal ikke lenger være opptatt av hvordan den kan være nyttig for samfunnet, men hvordan den kan være nyttig for seg selv og dermed for vår livspraksis. Samfunnets forventninger og krav skal ikke lenger diktere hvilken kunst som er ønskelig. Man skulle kanskje trodd at Bürgers forståelse av kunstens autonomi var et avantgardistisk ideal. Slik er det ikke. For ham hører, som sitatet ovenfor viser, den autonome kunsten til den borgerlige kunsten. Den er knyttet til tanken om enkeltverkenes suverenitet og våre selvstendige og ensomme betraktninger av disse. ”Akkurat som avantgarden negerer den individuelle produksjon som kategori, så også den individuelle resepsjon.” (Bürger 1998: 87). Han ser altså for seg den nye kunsten som en kollektiv opplevelse, og som nettopp derfor er i stand til å bringe seg selv inn i menneskenes livspraksis. Forutsetningen for det autonome er derimot at livet og kunsten holdes atskilt, slik avantgarden beskyldte borgerskapets kunst å gjøre. Bürger skriver til slutt om avantgardens negasjon av kunstens autonomi:

Som en oppsummering kan vi holde fast ved at de historiske avantgardebevegelsene negerer de bestemmelser som er vesentlige for den autonome kunsten: kunstens adskillelse fra livspraksis, den individuelle produksjonen og den individuelle resepsjonen som er adskilt fra den. Avantgarden tar sikte på å oppheve den autonome kunsten ved å overføre kunsten til livspraksis. (Bürger 1998: 88-89)

Bürgers mer sosiologiske analyse av avantgardens forhold til det autonome er vesensforskjellig fra Krauss sin tolkning av samme spørsmål. For Krauss var forståelsen av kunstverkenes autonomi uløselig knyttet til dets opprinnelse. Om ikke opprinnelsen var autonom, hvordan kunne man da pretendere at kunsten noensinne kunne bli det? I sin

analyse av rutenettet ser Krauss nettet som representativt for kunstens selvstendige opprinnelse: ”For dem som anså kunsten som noe som begynner i en slags opprinnelig renhet, var rutenettet emblematiske for kunstverkets rene interesseløshet, dets absolutte formålsløshet, som også innebar et løfte om kunstverkets autonomi.” (Krauss 2002: 86). På den måten kan det virke som om det nettopp var på grunn av et felles utgangspunkt at mange kunstnere benyttet seg av rutenettet og anså det som vellykket i sin nøytralitet: ”Rutenettets absolutte stasis, dets fravær av hierarki, av sentrum, av bøyning, understreker ikke bare dets anti-referensielle karakter, men – enda viktigere – en avvisning av narrativitet.” (Krauss 2002: 86). Troen på rutenettets nøytralitet blendet tilhengerne fra å se noen av de mer problematiske sidene ved denne kunstformelen:

[...] et slående trekk ved rutenettet er at mens det er mest effektivt som et frihetstegn, er det ekstremt restriktivt i den faktiske utøvelsen av frihet. Rutenettet er utvilsomt den mest formelpregede konstruksjonen som overhodet kan legges på en flat overflate, og der det også svært ubøyeleg. Så akkurat som ingen kan hevde å ha oppdaget det, er rutenettet idet man begynner å anvende det, svært vanskelig å bruke for å skape nytt. Og når vi undersøker de kunstnerne som har vært mest opptatt av rutenettet, kunne vi si at de, i det øyeblikk de begynte å forholde seg til denne strukturen, så å si slutter å utvikle seg, og derimot blir opptatt av gjentakelser. (Krauss 2002: 88)

Rutenettet er en illusjon i følge Krauss, og kunstnere som har anvendt det, må sies å ha ligget under for illusjonenes makt. Det ligger i illusjonens natur at den bare kan eksistere så lenge den ikke gjenkjennes. Og når den rakner, er det ingen vei tilbake. Da avslører den sin forføreriske og falske rolle og må nødvendigvis avvises. Illusjonen er som regel selvskapt. Skapt av et ønske om å kunne løse svært vanskelige oppgaver. I så måte er den overbevisende ved å våge å utfordre hva som helst. Kanskje aller mest derfor er den utsatt for en slik brutal ødeleggelse når man forstår at den ikke kan innfri. Vår avvisning av illusjonen baserer seg ikke så mye på et tillitsbrudd som på et ønskebrudd. Det er ikke bare fordi vi har trodd så sterkt på dens ufeilbarlighet at vi forkaster den, men fordi ønsket om og behovet for å tro, har vært så stort. Når vi innser at det eneste som kan gi våre revolusjonære visjoner liv, aldri vil oppfylles og samtidig avslører seg selv som illusjon, da avviser vi det som en simpel bedrager.

Jeg mener den avantgardistiske visjon gir et godt bilde på illusjonen ved i så stor grad å ha vært avhengig av den. Det virker som om de på en måte er bestemt for hverandre. Om avantgarden, som Ionesco sier, kun kan eksistere så lenge den ikke begripes, er det samme tilfellet for illusjonen. Med det samme de avsløres, tilintetgjøres

ideen om dem og de opphører å eksistere. Det er noe avgjort illusorisk i avantgardens natur. At kunsten mer enn å imitere den kunstneriske prosessen, som Greenberg hevder, imiterer ideologien og dens illusjon. Illusjonen om hva kunsten skal være. Hvordan overså avantgarden en slik selvmotsigelse som Krauss påpeker? Hvordan kunne avantgardemalerne ha unnlatt å se at deres originalitetsforståelse er en illusjon fordi deres opprinnelsesgrunnlag er det samme? Og hvis det gjelder malerkunsten, hvorfor skal det ikke gjelde scenen, litteraturen, skulpturen og filmen?

I artikkelen "Rutenett" forsterker Krauss sine argumenter om avantgardens selvbedrageriske originalitetsforståelse når hun skriver: "Rutenettets regelmessighet er ikke et resultat av imitasjon, men av en estetisk forordning." (Krauss 2002: 9). Dette utfordrer min påstand om at avantgarden, som realismen, også handler om imitasjon, men at den imiterer noe annet, nemlig ideologien. Samtidig støtter det min påstand om at avantgardens kunstideologiske gjennomslagskraft handlet om å erstatte et system (virkelighetskopien), med et nytt system, (ideologirepresentasjonen). Jeg mener innføringen av det nye systemet, hva Krauss kaller "en estetisk forordning", ikke avviste imitasjonen, men brakte den med seg.

2.3 Det sublime

En analyse av det originale motiverer diskusjonen om en annen avantgardistisk forestilling: Forståelsen av det sublime. Lyotard skriver i "Det postmoderne forklart for børn": 'Jeg mener, at det især er i det sublimes æstetik, at den moderne kunst (inklusive litteraturen) finner sin drivkraft og avantgardernes logik sine aksiomer' (Lyotard 1986: 16). Men hva er det sublime? Er det en forestilling, en fornemmelse om noe vi ikke vet hva er? Er det en tilstand som oppstår i møtet mellom forestillingen og det den strekker seg mot? Det sublime eksisterer ikke som en del av vår fysiske verden, og vil trolig distansere seg ettersom vi nærmer oss det. Slik driver det avantgarden videre og blir dens motor. Det handler ikke om troen på et fullkomment objekt. Snarere tvert imot. Følelsen av det sublime er avhengig av at det ikke lar seg fremstille. Det er heller en evne til kontemplasjon hos mottageren, og det er i denne kontemplasjonen, som oppstår i møtet med kunst, at forestillingen om, eller følelsen av det sublime, tar form. 'Frågan är inte längre "Hur gör man et konstverk?", utan "Vad innebär det att uppleva den affekt som tillhör konsten?"' (Lyotard 2000: 80). Diskusjonen om det sublime er selvfølgelig av interesse for kunstforståelsen. Det er kanskje aller tydeligst her at avantgarden

understreker sin distanse til en allerede fullført og fastlåst effekt. Det er også her den avslører sin abstrakte pretensjon, og formulerer annerledesheten i den kunstopplevelsen den ettertrakter. En opplevelse som trolig kun er mulig på et åndelig nivå, på et bestemt sted, i et bestemt øyeblikk:

”Det sublima är nu” utan som ”Nu är det sublima så här”. Inte nogon annanstans, inte därovan eller därborta, inte tidigare eller senare, inte i ett ”det var en gång”. Men som här, nu, detta sker ... och det är denna målning. Här och nu finns denna målning snarare än ingenting, och detta är vad som är sublimt. Att ge avkall på den fattande intelligensen och dess makt, att avvärja den, att innse att detta måleriska skeende inte var nödvändigt och knappast förutsägbart, en berøvelse inför Sker det? Som bevarar skeendet ”före” varje försvar, varje illustration och varje kommentar, som skyddar innan vi blivit på vår vakt, innan vi blickar hän i skydd av nu, detta är avantgardets stränghet. [...] (Lyotard 2000: 76-77)

Vi ser at tiden er av vesentlig betydning for Lyotard. Det sublime er ikke vedvarende. Det sublime er slik her og nå. Det må oppfattes mens det pågår, før tiden forandrer det og gjør det til noe annet. Samtidig er det noe evigvarende ved at det sublime ikke kan fremstilles, ved dets upredikable natur: ’Konstföremålet underkastar seg inte längre modeller, utan försöker framställa det faktum att det finns något uframställbart; [...] (Lyotard 2000: 82). Det er riktignok umulig å vite om man vil lykkes. Det faller ene og alene på om forsøket utløser den ønskelige kontemplative prosess: ’att synliggöra det som får oss att se, och inte det synliga’ (Lyotard 2000: 83). Kunsten skal ikke gi oss følelsen av å forstå, men ønsket om å forstå. Men det er en fare for noe håpløst i en slik uendelig søken. Den kan vise seg å renne ut i selvrefleksive påfunn hvor avantgardens hensikt ikke realiseres, men ene og alene ender i narsissistiske selvportrett. Kunst for kunstens skyld, for all del. Men er kunst i stand til å være kunst om dette er det eneste den verdsetter, eller vil den da drukne i Duchamps urinal.

Det sublime er i og for seg egnet til å presisere avantgardens ambisjon, men viser at ambisjonen vanskelig lar seg identifisere. Vi kan forstå ideen om ambisjonen, men om den lykkes og hvorfor den i så fall lykkes, er vanskeligere å avgjøre. Vi kan forstå at ambisjonen tilstreber originalitet og således vender oppmerksomheten mot den kunstneriske prosessen for å riste i kritikeres og publikums holdninger til hvilken rolle kunsten bør ha. Vi skjønner også at ambisjonen skal føre kunsten frem til et høyere nivå, hvor møte mellom produkt og tilskuer igangsetter en reseptiv prosess som endelig

åpenbarer kunstens virkelige potensial. I denne prosessen ligger muligheten for å erfare det subline.

Hva skal vi så gjøre for å nærme oss det subline? Kan det eksistere en konsensus om kunstens virkelighet, og hvordan vi kan nå frem til denne virkeligheten? Det er ikke noe lett spørsmål i en verden hvor mangel på virkelighet er inkorporert i selve oppfinnelsen av virkelighet: ”Med moderniteten følger alltid, lige meget fra hvilken periode den stammer, en rystelse af overbevisningerne og en opdagelse af virkelighedens *mangel på virkelighed*, som knyttes sammen med oppfindelsen af andre virkeligheder.” (Lyotard 1986: 16). Mangelen på virkelighet er en del av vår idéverden på samme måte som vår virkelighetsoppfatning er det. Det er forestillinger vi gjør oss for å kunne håndtere et ikke-sanselig plan, og gjøre dette planet til en del av vår virkelighetshorisont. Det subline er en del av vår idéverden som det er mulig å ha en forestilling om, og forutsatt de riktige omstendighetene, mener Lyotard dermed at vi kan erfare det subline. Men dette forutsetter en aksept for mangel på virkelighet, og det er gjennom betydningen av denne mangelen at Lyotard kommer frem til det subline. Ved ikke å gi virkeligheten kun en historiserende fortolkning, som fort ender i Nietzsches nihilisme, velger han å vende seg mot Kant og hans teori om det subline:

Den subline følelse, som også er følelsen af det subline, er ifølge Kant en sterk og splittet sindsstemning: den indeholder både lyst og ulyst. Eller bedre: lysten kommer af ulysten i denne følelse. I subjektfilosofiens tradition, der udgår fra Augustin og Descartes, og som Kant ikke radikalt sætter spørsmålstegn ved, udvikles denne modsigelse, som andre ville kalde neurose eller masochisme, som en konflikt mellem et subjekts evner, evnen til at fatte noget og evnen til at ”fremstille noget”. (Lyotard 1986: 16)

Det er presist dette som er avantgardens største utfordring, og som er hovedspørsmålet i analysen av spillet mellom dens ideologi og hva den faktisk evner. Derfor fungerer det subline som et beskrivende bilde på avantgarden. Det omfavner nemlig de tilsynelatende uforenlige motsetningene som preger avantgardens to poler, og viser tydelig at dens suksess ikke avhenger av om den innfrir det den sier, eller ikke. Det handler ikke om den er i stand til å realisere ideologien i kunsten og slik skape en ren, kompromissløs avantgarde. Det handler langt mer om å tro på at kunsten er til for å utforskes, og at et sted i denne utforskningen vil det oppstå møter med omveltende konsekvenser. Det er i slike møter avantgarden kan fullbyrde sitt potensial. I følge Lyotard oppstår ikke det subline ved at avantgarden har kontroll, og trygt kan manøvrere mellom idé og kunst,

men nettopp ved at den mangler det. Det sublime kan kun oppstå ved kaos, ved uforutsigbarhet og til dels også bortkommenhet. Kontroll vil aldri bringe det sublime nærmere, men alltid støte det fra seg fordi det ettertrakter forutsigbarhet, erfaringer som lar seg definere og forklare rasjonelt. Lyotard gir et godt bilde på dette ved å sette følelsen av det sublime opp mot identifiserbare og gjenkjennelige følelser:

Smagen vidner således om, at der mellem evnen til at fatte og evnen til at fremstille et objekt, som svarer til begrebet, er en ubestemt og regelløs enighed, der giver anledning til en dom, som Kant kalder reflekterende, og som kan føles i form af et velbehag. Det sublime er en anden følelse. Den er til stede, når det tværtimod ikke lykkes for forestillingsevnen at fremstille et objekt, der, om det så kun er i princippet, stemmer overens med et begreb. Vi har f.eks. Ideen om verden (totaliteten af det, som er), men vi har ikke evnen til at give et eksempel på den. Vi har Ideen om det simple (det ikke-delelige), men vi kan ikke illustrere den med et sanseobjekt, som ville være et eksempel på den. Vi kan fatte det absolut store, det absolut mægtige, men enhver fremstilling, som er bestemt til at "vise" denne absolutte storhed eller denne absolutte mægtighed, forekommer os smerteligt at være utilstrækkelig. Det er Ideer, som det ikke er muligt at fremstille, de meddeler altså intet om virkeligheden (erfaringen), de forbyder også den frie enighed mellem evnerne, som fremkalder følelsen af det smukke, de forhindrer dannelsen og stabiliseringen af en smag. Man kan sige, at de er ufremstillelige. (Lyotard 1986: 17)

Gjennom forståelsen av det ikke-fremstillbare oppdager vi at problemet om den kunstneriske illusjonen vokser. For selv om vi erkjenner at vi har evnen til å fatte noe, men ikke fremstille det, er vi ikke i stand til å frigjøre oss fra illusjonen om en slik fremstillingsevne. Og ideen om å kunne fremstille det ikke-fremstillbare kan ikke oppfattes som noe annet enn en illusjon. I følge Lyotard er det ikke-fremstillbare sterkt knyttet til det moderne:

Jeg vil kalde den kunst for moderne, som bruger sin "lille teknikk", som Diderot sagde, til at fremstille, at der er noget, som ikke kan fremstilles. Vise, at der er noget, som man kan fatte, men som man ikke kan se eller vise. (Lyotard 1986: 17)

Et betimelig spørsmål i denne sammenheng er hvordan vise at det er noe som ikke lar seg vise? Kant mener at det formløse, eller mer presist "fraværet af form" vil kunne fungere som en "mulig indikator for det ufremstillelige." (Lyotard 1986: 18). Et godt eksempel på dette er det formløses rolle i den sublime malerkunstens estetikk:

som malerkunst vil den selvfølgelig "fremstille" noget, men på en negativ måte, den vil derfor undgå det figurative og afbildningen, den vil være "hvid" som et kvadrat af Malevitj, den vil kun gøre noget synlig, idet den forbyder os at se, den

vil kun vække lyst, idet den skaber ulyst. Man vil i disse vejledninger genkende den avantgardistiske malerkunsts aksiomer, i det omfang den stræber efter at antyde det ufremstillelige ved hjelp af synlige fremstillinger. De systemer af grunde, i hvis navn eller med hvilke man har kunnet forsvare eller retfærdiggøre denne opgave, fortjener stor oppmerksomhet, men de kan kun oppstilles med utgangspunkt i kaldet til det sublime og for at legitimere det, dvs. for at maskere det. De forbliver uforklarlige uten den virkelighetens inkommensurabilitet med begrebet, [...] (Lyotard 1986: 18)

Når avantgarden som eksperimentell disiplin dyrker tanken om det originale og autonome med klar forakt for kunstneriske konvensjoner, må vi innse at dette har en høy og til tider uoversiktlig pris. Over har vi sett på konsekvensene av at avantgarden ikke kan godta aksept eller kommersiell suksess, og hvilke implikasjoner dette har for dens identitet som en selvstendig og upåvirkelig bevegelse. Kunstens optimale betingelser er også gjort rede for med vektlegging av prosessens originalitet og effektens sublimitet. I forlengelsen av dette er det et spørsmål som gjenstår: Trodde avantgarden at visjonen, slik den er formulert i ideologien, kunne overføres i sin helhet til kunsten? Hvordan er dette mulig når avantgarden i all hovedsak baserer seg på det eksperimentelle, som i sin natur er uforutsigbart, og uten uforutsigbarhet mister sin verdi. I dette lyset handler det ikke lenger om avantgarden som en imitator av kunstnerisk prosess, men om en kunstnerisk bevegelse som trodde den kunne gjøre det umulige: Forutsi det uforutsigbare.

Avantgarden ville knuse det bestående for å avskaffe kunstens mimetiske forutsigbarhet. Opprøret handlet om en frigjøring som skulle rive i stykker de rustne lenkene kunsten var holdt tilbake av. Uansett hvor stor aggresjon og vilje avantgarden klarte å fremprovosere, er det likevel interessant at den ikke klarte å frigjøre seg fra den intuitive kunstforståelse som har hersket over mennesket siden vi først begynte å tegne figurer på huleveggene. Slik blir avantgardens håp og tro på det sublime ekstra interessant fordi denne kontemplative prosess skulle baseres på emosjoner så vel som intellekt. Det er altså noe som i stor grad styres instinktivt og som i så måte skal kommunisere med vår primitivitet. Uansett hvor avanserte vi er blitt, vil vårt sanne kunstneriske instinkt fremdeles ikke være utviklet nok til å forstå det uforutsigbare som mer naturlig enn det forutsigbare: Et maleri skal ha et klart og gjenkjennelig motiv, en historie skal settes sammen av situasjoner som virker troverdige, et teaterstykke skal handle om virkelige mennesker. Det er dette vårt instinkt forteller oss. Selv om vi nå nærmer oss 100 år med eksperimentell scenekunst, er instinktet ikke forandret. Vi er villige til å avfinne oss med

at vi vil bli eksponert for noe annet, men de aller fleste av oss lar seg fremdeles styre av sine instinkter. Dette kommer ikke av intellektuelle begrensninger, men kanskje heller fordi denne forståelsen ligger i våre gener. Så lenge har den vært en del av oss at når opprøret kommer og barrikadene rives ned, ønsker man fremdeles å inkorporere det forutsigbare. Selv rundt en idé som den avantgardistiske, som i sitt eget selvbylde overhodet ikke tåler dets nærhet. Dette vitner om den avantgardistiske revolusjonens utfordringer. For i og med at den måtte basere seg på kaosets brutale energi, ville utfallet vanskelig bli det man ønsket. Rystelsen inntraff og hadde stor kraft, men den kalkulerte visjonen ble sjelden eller aldri realisert, i hvert fall ikke innen den tid og på den måten som var ønskelig.

Jeg har nå redegjort for noen begreper som kan bidra til å definere avantgardistisk kunst. Det kan være interessant å spørre seg om hva som er felles for disse begrepene. Jeg har kommet frem til at dette må være det Greenberg legger stor vekt på, nemlig den refleksive prosessen. Refleksjonen må forstås som den effekten avantgardistisk kunst jobber mot. Hva enten det gjelder prosess og effekt, det originale og autonome, eller det sublime, er det tale om elementer av den refleksiviteten som skal forløses i publikum. Mye tyder på at det handler om en refleksivitet som fører frem til det sublime gjennom manifestasjonen av de øvrige begrepene. Det er altså ikke bare den kunstneriske prosessen som underlegges en streng dogmatikk, slik surrealismen anviser, også publikums refleksive respons er bundet av strenge retningslinjer for hvordan avantgarden skal forstås.

Avantgardens kunst er ikke alene om å fremprovosere intellektuelle refleksjoner, men ved å angi et program for hva refleksjonen utløses av, og hva den skal inneholde, kan avantgarden også her gjøre krav på særegenhet. Det er liten tvil om at mye av den kunsten avantgarden ønsket å distansere seg fra, også skapte refleksive prosesser. Eksempelet med kitsch er brukt for å tydeliggjøre avantgardens kunstambisjon til forskjell fra massekulturens, men forskjellene blir naturligvis mindre om vi sammenligner avantgarden med annen høyverdig kunst. Det er dessuten mye kunst som er av eksperimentell og abstrakt art, og som dermed utløser en tilsvarende refleksjon, men som ikke av den grunn er avantgardistisk, eller følger en avantgardistisk ideologi. Spørsmålet er om også noe av denne kunsten kan inneholde avantgardens ambisjon, slik jeg har fremstilt den gjennom begrepene i dette kapittelet. For å undersøke dette vil jeg bruke et teaterstykke som markerte et tydelig gjennombrudd for eksperimentelle og absurde

innslag på scenen, og som ønsket å fjerne seg fra tradisjonelt realistisk teater: Luigi Pirandellos *Sei personaggi in cerca d'autore* fra 1921.

3. Sei personaggi in cerca d'autore og Le théâtre et son Double

I forrige kapittel diskuterte jeg noen sentrale begreper i avantgardens kunstambisjon og problemer knyttet til realiseringen av disse. Luigi Pirandellos *Sei personaggi in cerca d'autore*⁷⁵ er et eksempel på hvordan denne ambisjonen har latt seg materialisere. Min hypotese er at selv om stykket ikke inneholder avantgardens ideologiske kompromissløshet, innfrir det på samtlige punkter når det gjelder den avantgardistiske ambisjon for kunstens selvrefleksivitet, og for hva kunsten skal utløse hos publikum. *Sei personaggi* tjener diskusjonen på to nivåer. Først som et eksempel på at ambisjonene er mulige, deretter som et eksempel på at dette ikke er som følge av avantgardens dogmatiske ideologi. Hensikten med å bruke dette stykket er å videreføre diskusjonen fra kapittel 1 om den ideologiske absolutismen, og problematisere oppfatningen om at avantgardens ambisjon er avhengig av ideologien.

3.1 Tradisjon og eksperiment.

Sei personaggi hadde premiere på Teatro Valle i Roma 1921. Publikums reaksjon kan kalles overskridende. Fischer-Lichte skriver i *History of European Drama and Theatre*: "Actors, critics and spectators came to blows with one another on stage; after the performance, members of the audience pulled together and threatened the author. [...]" (Lichte 2004: 306). Jennifer Lorch bifaller i sin bok: *Pirandello: Six Characters in Search of an Author*:

The reaction to the first night of *Six Characters in Search of an Author* has made of it a theatrical legend: vociferous defenders and detractors of the play, scuffles in the theatre and a hasty exit by Pirandello and his daughter by the stage door thence to be bundled into a taxi by friends. The event was described as a 'battle', the most violent and noisy ever experienced in the Teatro Valle. Outside in the street angry encounters continued into the night. (Lorch 2005: 31)

Virkingen var reell. Ikke bare var den reell, men den var kollektiv. Det var ikke bare tale om en individuell resepsjon, som Bürger gjør et poeng av, men langt på vei en opplevelse

⁷⁵ *Sei personaggi in cerca d'autore* vil i det følgende refereres til som *Sei personaggi*.

av autonomien som definerte den borgerlige kunsten – at kunsten var distansert fra ”livspraksis”. Etter kort tid viste det seg at stykket ble en sjelden suksess, og med Georges Pitoëffs oppføring i Paris i 1924, skulle *Sei personaggi* få betydelig innflytelse for utviklingen av moderne drama. Men det er ikke dette skifte fra ren provokasjon til genialt eksperiment det først og fremst skal handle om her. Mest interessant vil det være å plassere *Sei personaggi* i diskusjonen om de begrepene som er foreslått i kapittel 2. Stykket egner seg godt til å problematisere disse forholdene ved kunsten, fordi det innfridde så mye av den avantgardistiske ambisjonen, uten å ha latt seg styre av dens ideologi. I denne forbindelse spiller premieren på Teatro Valle i 1921 en viktig rolle, og illustrerer hvordan prosessuelle og effektmessige sider ved kunsten opptrer i møte med hverandre. *Sei personaggi* var utvilsomt originalt, det brøt med det borgerlige, og det skapte en kollektiv opplevelse av noe som var bestemt av en gitt tid og et gitt sted, og som i sin egenart må karakteriseres som foranderlig. På samme tid videreførte det arven fra realismens psykologiserende samfunnsdramatikk. Det er på grunn av motsetningene mellom det tradisjonelle og eksperimentelle, som jeg skal forklare og eksemplifisere, at *Sei personaggi* er valgt.

Den ”rene” avantgarden ønsker som sagt ikke sammenblanding. Ideologien er fundamentert i overbevisningen om at revolusjonen kun er mulig i kompromissløs tilstand. Den er således en autoritær kunst. Riktignok innså den kanskje at den ikke ville være i stand til å gjennomføre kunstnerisk rensing, men mye tyder på at det var det den ønsket. Den så ingen verdi i borgerlig og realistisk kunst, som ble ansett som mindreverdige. Som jeg har vært inne på tidligere, er oppfatningen om at en slik ukorrumpert kunst er mulig, ikke annet enn illusjon. Det kompromissløse krav forutsatte originalitet i alle ledd av produksjonen. Men dette er sjelden eller aldri gjennomførbart. Akkurat som dens motsats, kitschen, låner og kopierer avantgarden som alle kunstbevegelser har gjort. Matei Calinescu tar opp denne belåningen i *Faces of Modernity*. Selv om hans eksempel retter seg mot kitschen, gjelder det samme for avantgarden: ”The possibility of the avant-garde’s using kitsch elements and, conversely, of kitsch’s using avant-garde devices is just an indication of how complex a concept kitsch is.” (Calinescu 1977: 232). Eller hvor komplisert det avantgardistiske konseptet er. Det er vanskelig å tro at det kan være annerledes, at kunstneriske bevegelser faktisk er i stand til ikke å påvirkes av hverandre. Kanskje det kan hevdes at det er kunstens instinkt. At kunst så å si alltid vil oppta i seg det den vet fungerer og som gjør den sterk, og at

dette er drevet instinktivt like mye som intellektuelt, på samme måte som vår forståelse av kunsten er det.

Sei Personaggi kan også karakteriseres som produkt av en slik påvirkning. Dets eksperimentelle og banebrytende idé står i kontrast til stykkets tradisjonelle innhold, som fremdeles er lenket i ben og armer til realismens familiedrevne tragedier. Jeg vil nå kort presentere stykket:

En familie på seks personer oppsøker en teaterprøve og krever deres historie prøvet for scenen. De hevder at de ikke er virkelige mennesker, men født som skikkelser i et skuespill. Etter at familien har vunnet gehør hos regissøren, forsøker en gruppe skuespillere å spille ut noen av episodene som er årsaken til familiens tragedie. Familien kjenner seg ikke igjen i skuespillernes tolkninger, og etter store protester og latterliggjøring av tolkningene, blir scenen overlatt familiemedlemmene selv. Problemet er bare at de seg i mellom ikke kan bli enige om hva som er skjedd, for de har alle ulike oppfatninger av familiens "virkelighet" og historie. Allerede her virker det utenkelig for dem å kunne oppnå den rettferdighet som de på hver sin kant ønsker. For hvordan kan hver av dem oppnå rettferdighet om ingen har samme forståelse av virkeligheten? Og kan noe være rettferdig når man er alene om å oppfatte hva som er rettferdig? Er det mulig å skille mellom en objektiv rettferdighet og eget ønske om kompensasjon, en egen selvrettferdighet? I tråd med dette er problemet hos Pirandello at selv om hans karakterers ønsker kan forenes i et felles begrep, har alle ulik forståelse av begrepets innhold anvendt på konkrete situasjoner. Det ligger en gammel lovmessighet i det: Den enes rett er den andres urett. "[...] hver enkelt er alene i sitt eget psykiske rom. Relativiteten, som bevirker at vi ikke lenger opplever det samme, har gjort kommunikasjonen mellom mennesker umulig fordi de forskjellige individers verdener ikke faller sammen" (Klem 1982: 219).

Denne analysen av *Sei personaggi* skal ikke hovedsakelig konsentrere seg om Pirandellos tematiske, og dermed filosofiske anliggender, men holde seg til hans eksperimentelle prosjekt. Men dette er lettere sagt enn gjort. Det er vanskelig å behandle det eksperimentelle isolert uten å inkludere det tematiske. Om vi sier at stykkets eksperimentelle idé baserer seg på fremstillingen av de seks personene som annet enn virkelige mennesker, er dette bare delvis riktig. For denne uvirkeliggjøringen av personene har en klar funksjon i forhold til Pirandellos interesse for menneskelig kommunikasjon, som igjen legger grunnlag for hans eksperimentelle og filosofiske

orientering. Uvirkeliggjøringen skal forsterke bildet av virkeligheten i menneskelige relasjoner. Følgende uttalelse fra faren i stykket, kan illustrere dette:

FAREN: Her er det selve dramaet ligger for meg... i bevisstheten om at jeg – og enhver av oss, ikke sant – mener å være ”en”, men i virkeligheten er ”mange”, alt etter de vesensmuligheter som er nedlagt i oss. Overfor den ene er vi ”en”, overfor den annen er vi også ”en”... og allikevel en helt annen. Samtidig som vi holder fast ved illusjonen om at vi er en og den samme for alle, nemlig den ”en” som vi innbiller oss at vi er i alt vi foretar oss. Men det stemmer jo ikke, det er ikke sant! Det oppdager vi lett når vi plutselig, ved et uhell, blir hengende fast i en av våre handlinger. Jeg mener: da merker vi at vi ikke var med i denne handlingen med hele vårt vesen, og at det altså ville være en blodig urett å dømme oss bare ut fra den, holde oss bastet til skampælen hele livet igjennom, som om hele vårt liv var sammenfattet i denne ene handlingen. (Pirandello 1998: 30-31)⁷⁶

For å skape en overgang fra denne korte presentasjonen av skuespillets handling og tematikk, vil jeg koble det motsetningsfulle, eller dikotomiske nivået i handlingen opp mot stykkets iscenesettelse av seg selv, for slik å illustrere forbindelsen mellom prosess og effekt i avantgarden. Det dikotomiske nivået er interaksjonen mellom ”virkelige” og ”uvirkelige” skikkelser på scenen, men det er også den spaltede personligheten de seks familiemedlemmene har ved på den ene siden å være totalt underlagt determinismen til fiktive skikkelser, og på den andre siden forstå sin egen determinisme. Dette kommer særlig til uttrykk hos faren:

[...] Vi forandrer oss ikke, kan ikke forandre oss, kan ikke bli andre, aldri... fordi vi alt er fastlagt og uforanderlig virkelighet, akkurat slik vi er... for bestandig... det er forferdelig! (Pirandello 1998: 69)⁷⁷

Stykkets eksperimentelle og absurde trekk manifesteres ved at personene er uvirkelige. Det er dette, ikke handlingsgangen i seg selv som tilfører det en eksperimentell dimensjon. Dette premisset må aksepteres for at skuespillet skal fungere. En sammenligning med for eksempel Samuel Becketts *Waiting for Godot*, vil kunne illustrere poenget. Hos Beckett, som av Martin Esslin ble beskrevet som en av

⁷⁶ Il dramma per me è tutto qui, signore: nella coscienza che ho, che ciascuno di noi – veda – si crede « uno » ma non è vero: è « tanti », signore, « tanti », secondo tutte le possibilità d'essere che sono in noi: « uno » con questo, « uno » con quello – diversissimi! E con l'illusione, intanto, d'esser sempre « uno per tutti », e sempre « quest'uno » che ci crediamo, in ogni nostro atto. Non è vero! non è vero! Ce n'accorgiamo bene, quando in qualcuno dei nostri atti, per un caso sciaguratissimo, restiamo all'improvviso come agganciati e sospesi: Ci accorgiamo, voglio dire, di non esser tutti in quell'atto, e che dunque una atroce ingiustizia sarebbe giudicarci da quello solo, tenerci agganciati e sospesi, alla gogna, per una intera esistenza, com se questa fosse assommata tutta in quel atto. (Pirandello 1954: 46).

⁷⁷ Non cangia, non può cangiare. Nè esser altra, mai, perché già fissata – così - « questa » - per sempre – (è terribile, signore!) (Pirandello 1954: 82).

nøkkelpersonene i ”Theatre of the Absurd”, opererer eksperimentet, eller det absurde, som en del av den faktiske handlingen. Skuepillet om Estragon og Vladimir, antar surrealistiske dimensjoner nettopp som en representasjon av livets vanvidd. Det presenterer oss ikke for alternative virkeligheter, men blir absurd gjennom en form for latterlig og ekstrem realisme. Et teaterstykke om to gamle menn som venter på en mann som aldri kommer. Hos Pirandello skjer det absurdes inntreden gjennom de seks personenes uvirkelighet. De er ikke mennesker. De er skikkelser i et oppgitt skuespill. Dette premisset etableres i begynnelsen av første akt:

FAREN: [...] Ikke annet enn at det går an å komme til verden på så mange måter og i så mange former: som tre eller sten, som vann eller sommerfugl... eller som kvinne. Og at også skikkelsene i et skuespill fødes.

TEATERSJEFEN (ironisk): Og så er kanskje De og disse menneskene som er sammen med Dem, født som skikkelser i et skuespill?

FAREN: Akkurat, herr teatersjef. Og lys levende, som De ser.

(Teatersjefen og skuespillerne setter i å le, som om de overværer en farse.)
(Pirandello 1998:14)⁷⁸

Opptakten til denne avsløringen og betingelsen for stykkets eksperimentelle idé, er at de seks personene avbryter teaterprøven. Under stykkets første år på scenen varierte måten familien ble introdusert på. Introduksjonen markerte et brudd med det borgerlige teaterets formalistiske realisme. Denne realismen baserte seg på en klar grense mellom scene og publikum ved å gjøre bruk av en kikkereffekt. Avgjørende for kikkereffekten var at livet på scenen skulle holdes atskilt publikum:

The proscenium-arch⁷⁹ stage represents a decisive step towards the complete separation of audience and stage, and towards the notion of the ‘absolute autonomy’ of dramatic fiction. The illuminated stage is separated from the darkened auditorium by the proscenium arch and the footlights, thus creating the illusion of an enclosed image. Set, costumes, properties, the manner of acting and use of language are conceived as a faithful imitation of society, and this illusion is preserved during scene-changes by the use of the proscenium curtain. The audience looks into a room, one of whose walls is missing – apparently without the actors within that room being aware of this. (Pfister 1993: 22)

⁷⁸ IL PADRE [...] Dimostrarle che si nasce allaa vita in tanti modi, in tante forme: albero o sasso, acqua o farfalla... o donna. E che si nasce anche personaggi. IL CAPOCOMICO. (con finto ironico stupore). E lei, con codesti signoriaattorno, è nato personaggio? IL PADRE. Appunto, signore. E vivi, come ci vede. *Il Capocomico e gli Attori scoppierano a ridere, come per una burla.* (Pirandello 1954: 30).

⁷⁹ The proscenium arch er sceneåpningen, som i moderne drama fra slutten av 1800-tallet, hadde en form for innramming som definerte scenerommet. Det kan sammenlignes med rammeverket til et maleri.

Et slikt forhold mellom scene og publikum var grunnleggende for det borgerlige teater: ”This particular type of stage and the stage – audience relationship associated with it were influential in determining a particular dramatic form, namely the realist, illusionist theatre of Ibsen and Chekhov.” (Pfister 1993: 22). Bruddet med dette i *Sei personaggi* blir tydelig når vi ser på den sceniske fremstillingen av de seks personenes entré, og i denne sammenheng får Pitoëffs oppføring i Paris i 1924 stor betydning. ”[...] Pitoëff approached the play as theatre of ideas” skriver Lorch i sin historiske fremstilling av stykket. Den endringen Pitoëff gjorde, gjelder introduksjonen av familien:

In a stroke of genius, he devised an entrance that differentiated the Characters strikingly from the Actors, shook the audience, and at the same time revealed the aspirations of the Characters to fulfil themselves as characters for the stage: he brought the Characters in by the stage lift, bathed in a green light. Like Gods from on high, six strange, disturbed beings, dressed in black (with the exception of the Little Girl who wore a white dress) descended on to the stage. (Lorch 2005: 61-62)

Dette må betegnes som eksperimentelt i seg selv, og som et markant brudd med datidens teaterkonvensjoner. Det skulle også vise seg å få store implikasjoner for stykkets utvikling og historie. Pitoëffs eksperimentelle introduksjon av familien førte til at Pirandello ble interessert i å utforske stykkets tekstuelle og formalistiske muligheter. Den reviderte utgaven av teksten, som utkom i 1924 og som Pirandello brukte da han oppførte stykket på Teatro Odescalchi i Roma i 1925, karakteriserte han selv som den første endelige versjonen.⁸⁰ Den inneholder viktige endringer:

These include a rewrite of the introductory scene; a new entrance for Characters who in 1925 appeared from the auditorium; a different presentation of the Characters evidenced from their heavy make-up and stylised clothes; the use of steps that linked the stage with the auditorium, allowing the director to view the stage from the spectators’ viewpoint; [...] and the laughter of the Stepdaughter as she escapes through the auditorium. (Lorch 2005: 80)

Fra å la de seks personene komme inn samme vei som skuespillerne, som var tilfellet i den første utgaven fra 1921, omskrev Pirandello deler av stykket for å tilpasse det hans nye ideer. Disse ideene omhandlet hele teaterrommet, auditorium og scene. Scenebeskrivelsen av familiens entré i den forandrete utgaven følger her:

⁸⁰ (Lorch 2005: 80)

Imens er teaterets portvakt kommet inn i salen med gullrandet lue på hode, gått midtgangen ned mellom setene og nærmet seg scenen for å meddele teatersjefen ankomsten til de seks personene, som etter å ha kommet inn i teatersalen, ga seg til å følge ham, på en viss avstand, litt forvirrete og perplekse, mens de så seg rundt. (Min oversettelse).⁸¹

Bare ved en slik enkel forstyrrelse hadde man brutt med det tradisjonelle forholdet mellom scene og auditorium. Forestillingen om teaterets fire vegger, hvor den som vender ut mot publikum er fjernet for å la tilskuerne ta del i det som skjer, er revet ned. Lorch gjennomgår denne scenen i sin bok om *Sei personaggi*. Hun skriver om familiens tilsynekomst:

From appearing from the back of the stage in 1921, their entrance is divided into two phases in 1925. They follow the theatre usher through the auditorium and remain at the bottom of the flight of steps that lead up to the stage. The Stepdaughter is the first to rush on to the stage in dialogue with the Director, followed by the Father, with the Mother and two children on the first steps and the Son below, sulky and detached. (Lorch 2005: 83)

Pirandellos skuespill var altså ikke bare eksperimentelt og banebrytende i sitt faktiske innhold, men også ved sin utnyttelse av teaterets formalistiske rammer. På grunn av sin utnyttelse av hele teaterrommet kan det regnes som et formeksperiment. Ved å utfordre teaterets inndeling mellom scene og auditorium, problematiserte Pirandello forståelsen av hele teaterets interiør.

3.2 *Sei personaggi* og “Grusomhetens teater”

Antonin Artaud var også opptatt av teaterrommet. I *Le Théâtre et son Double* skriver han:

Vi avskaffer scenen og salen og erstatter det med et helhetlig rom, uten skillevegger eller barrierer av noen art, og som i seg selv utgjør teatret hvor handlingen finner sted. Det vil igjen bli skapt direkte kontakt mellom tilskueren og forestillingen, mellom skuespilleren og tilskueren, som følge av det faktum at tilskueren er plassert midt i handlingen og blir omgitt og gjennomrystet av denne. Denne plasseringen er betinget av selve utformingen av rommet. (Artaud 2000: 86)⁸²

⁸¹ L'Uscere del teatro sarà intanto entrato nella sala, col beretto gallonato in capo e, attraversato il corridoio fra le poltrone, si sarà appressato al palcoscenico per annunziare al Direttore-Capocomico l'arrivo dei Sei personaggi, che, entrati anch'essi nella sala, si saranno messi a seguirlo, a una certa distanza, un po' smarriti e perplessi, guardandosi attorno. (Pirandello 1954: 26).

⁸² Nous supprimons la scène et la salle qui sont remplacées par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte, et qui deviendra le théâtre même de l'action. Une communication directe sera rétablie entre le spectateur et le spectacle, l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle. Cet enveloppement provient de la configuration même de la salle. (Artaud 1964: 114-115).

Utdraget er hentet fra ”Grusomhetens Teater – første manifest”, som utgjør en viktig del av *Le Théâtre et son Double*. Artaud ønsker en fullstendig transformasjon av teaterets formale betingelser. Scene og publikum skal være i interaksjon. Stykkets tilstedeværelse skal ikke være mulig å unnslippe. Tilskueren skal eksponeres for handlingens umiddelbare og direkte grep.⁸³

Troen på at denne forandringen vil heve teaterets virkninger, var som vi ser knyttet til en omgjøring av hele teaterinstitusjonens selvforståelse, og denne omgjørelsen ble oppfattet som fundamental for teaterets overlevelse. Pirandellos interesse for det eksperimentelle lignet Artauds i sin opprinnelse, den ønsket å utfordre konvensjoner, men var knapt drevet av samme syn på endringens nødvendighet. Det er også derfor *Sei personaggi* er interessant å sette opp mot Artauds visjon om den nye scenekunsten. Nettopp fordi stykket ikke var styrt av en absolutt ideologi, men heller må regnes som en mild og kompromisspreget variant av den avantgardistiske ambisjon, kan det like fullt regnes som en klar forløper for ”Grusomhetens Teater”.

Den utviklingen som *Sei personaggi in cerca d'autore* var gjenstand for de første fire årene, er også viktige i forhold til de strømningene som gjorde seg gjeldende i kunsten i denne tiden. Fra å være et tekstuellet eksperiment, et stykke med antirealistisk premiss, ble det også å et formeksperiment som la sterke føringer for et nytt teater:

The theatre critic Paul Brisson went to see a play by Sardou and *Six Characters* over two consecutive evenings and felt that he had ‘crossed a distance of fifty years in twenty-four hours’. On the one side, he concluded, ‘there is the theatre as conceived by our grandparents; on the other there is the most new and courageous of contemporary works’. (Lorch 2005: 54)

Lorch siterer Georges Neveux som tydeliggjør Pitoëffs rolle for selve skuespillet, og for det fremtidige teateret:

Without Pirandello and without the Pitoëffs⁸⁴ (for one can no longer separate them, the genius of the Pitoëffs having given its form to that of Pirandello), we would not have had Salacrou, nor Anouilh, nor Ionesco, nor...but here I stop, this enumeration would be endless. All the theatre of an epoch has emerged from the belly of this play, *Six Characters in Search of an Author*. (Lorch 2005: 54)

⁸³ (Artaud 2000: 87)

⁸⁴ Georges Pitoëff og hans kone Ludmilla Pitoëff som spilte datteren. Georges Pitoëff spilte selv faren i oppsetningen i Paris.

Denne gjennomgangen av stykkets utvikling og historie er gjort for å åpne analysen opp for de begrepene jeg drøftet i forrige kapittel. Det er hensiktsmessig å understreke noen få avgjørende spørsmål: Hvordan kan vi si at avantgardens prosessuelle egenskaper, slik Greenberg fremstiller dem, kommer til uttrykk i *Sei personaggi*? Hvorfor inviterer *Sei personaggi* til en diskusjon av avantgardens sentrale aspekter om originalitet, autonomi og sublinitet? Og hvordan passer Artauds visjon for ”Grusomhetens Teater” inn i disse diskusjonene?

Jeg mener *Sei personaggi* illustrerer den kunstneriske prosessen ved å iscenesette seg selv. Det er tale om to prosesser som skjer på to forskjellige nivåer. En prosess handler om den virkelige kunstneren (Pirandello), og kan påvises gjennom konkrete endringer i teksten som resulterte i den reviderte utgaven som er presentert ovenfor. Den andre prosessen omhandler handlingen stykket kretser rundt, og som dreier seg om å skape teater. Disse to prosessene er nært forbundet. Ikke bare formidler de begge en kunstnerisk prosess, men den prosessen endringene krevde av Pirandello, gjenspeiles i selve stykket gjennom samarbeidet mellom teatersjefen og faren. Det er en vedvarende dialog om hvordan de seks personenes historie bør oppføres, og denne dialogen foregår hovedsakelig mellom faren og teatersjefen.

Om man mener at stykkets relativistiske karakter, som fremgår av familiemedlemmenes ulike virkelighetsoppfatning, er stykkets sentrale tema, må dets metateatrale dimensjon og kraft heller ikke undervurderes. I denne oppgaven er det ikke familiemedlemmenes psykologiske rom som skal være orienteringspunktet. Dette er utførlig behandlet av Peter Szondi i *Theorie des modernen Dramas*, og eksempelvis brakt videre av Lone Klem i avhandlingen om *Pirandello og dramaets krise*. Også der er Artaud aktuell. Han ville for en hver pris bort fra teaterets psykologiserende rolle, som han mente var en total avsporing:

Denne psykologien som hårdnakket jobber for å redusere det ukjente til det kjente, det vil si til det dagligdagse og ordinære, er årsak til denne fornedrelse og dette forferdelige tap av energi som nå synes å ha nådd den ytterste grense. Og det

forekommer meg at både teateret og vi selv bør slutte med psykologi.
(Artaud 2000: 70)⁸⁵

Pirandello var imidlertid ikke interessert i å oppgi psykologiseringen som preget det realistiske, borgerlige teater.⁸⁶ *Sei personaggi* er i dette henseende ikke originalt. Som allerede nevnt, følger det i realismens tradisjon og bygger sin dramatik rundt den borgerlige kunstens arvegods. Men det er også i møtet mellom originalt og uoriginalt at dramaet er interessant for forståelsen av spillet mellom ideologi og kunst. Det gir anledning til å sammenligne avantgardens kompromissløshet med et slags avantgardistisk kompromiss, et tidlig eksperimentelt teater med Artauds strenge visjon.

I motsetning til avantgardistene ser Artaud effektens rolle som helt avgjørende for kunstens muligheter. Der avantgarden er nødt til å distansere seg fra massene for å overleve og bevare sitt særpreg, tror ikke Artaud bare på en transformasjon av kunsten, men på en parallell transformasjon av massene. Han fjerner seg i så måte betraktelig fra avantgardistenes frykt for publikum og deres behov for å heve seg over dem.

”Grusomhetens Teater”, og avvisningen av psykologien, skal ikke føre til et brudd med massene. Tvert imot. Artauds ønske er at massene, nettopp gjennom ”Grusomhetens Teater”, endelig skal forstå hvilket storslagent forum teateret er for den menneskelige bevissthet:

Gjennomtrengt av denne ideen at folket først tenker med sine sanser, og at det er absurd – slik man gjør i det vanlige psykologiske teatret – først å henvende seg til dets forstand, så har Grusomhetens Teater som mål å skape et teater for de store folkemassene; og i den opphisselse som man kan finne i store menneskemasser som kastes mot hverandre og rystes i kramper, vil dette teateret søke noe av poesien som finnes i store folkefester og i store folkemasser på de dagene, som nå sjelden forekommer, når folket går ut i gatene. (Artaud 2000: 76)⁸⁷

Tanken om en kollektiv kunstopplevelse husker vi som et viktig poeng for Peter Bürger i avantgardens brudd med den borgerlige kunsten. Ved første blick kan det virke risikabelt

⁸⁵ La psychologie qui s'acharne à réduire l'inconnu au connu, c'est –à-dire au quotidien et à l'ordinaire, est la cause de cet abaissement et de cette effrayante déperdition d'énergie, qui me paraît bien arrivée à son dernier terme. Et il me semble que le théâtre et nous-mêmes devons en finir avec la psychologie. (Artaud 1964: 92).

⁸⁶ Selv om *Sei personaggi* kan tolkes som en negasjon av det realistiske, psykologiske titteskapsteateret, kan ikke stykkets psykologiske dimensjon undervurderes.

⁸⁷ Pénétré de cette idée que la foule pense d'abord avec ses sens, et qu'il est absurde comme dans le théâtre psychologique ordinaire de s'adresser d'abord à son entendement, le Théâtre de la Cruauté se propose de recourir au spectacle de masses; de rechercher dans l'agitation de masses importantes, mais jetées l'une contre l'autre et convulsées, un peu de cette poésie qui est dans les fêtes et dans les foules, les jours, aujourd'hui trop rares, où le peuple descend dans la rue. (Artaud 1964: 102).

å gi tilskueren så mye av ansvaret for kunstens mulighet til å nå sitt potensial. Mens den borgerlige kunsten samlet publikum i et avgrenset tolkningsrom, skulle avantgardens kunst være kollektiv og individuell på samme tid. Folkemassene Artaud ser for seg, skal ikke preges av sekterisk enstemmighet. Det må være rom for selvstendige opplevelser. Diskusjonen om det kollektive versus det individuelle i avantgarden er problematisk. Forestillingen om det sublime for eksempel, fremprovoserer bildet av en ensom betrakter som nærmer seg det sublime gjennom en intellektuell prosess. Betyr det at Bùrgers teori om den kollektive opplevelse er uforenlig med Lyotards teori om det sublime? Nei, ikke nødvendigvis. For det er nettopp møter mellom det kollektive og individuelle som kan virke forløsende for det sublime. Slike møter kan føre til en kollektiv reaksjon som ikke nødvendigvis er samlende, men også kan være individuell og selvstendig. Det er en slik reaksjon som inntraff på premieren til *Sei personaggi* i 1921. Publikums reaksjon var i høyeste grad kollektiv, men den var splittende i sin voldsomhet. Jeg vil hevde at det kollektive førte til at oppsetningen fikk kontakt med "livspraksis", og at dette utvilsomt var et resultat av dets originalitet. Om skuespillet også åpnet for en sublim opplevelse, er vanskeligere å avgjøre, men reaksjonen var bestemt av en gitt tid og et gitt sted og var på den måten i overensstemmelse med Lyotard. Spørsmålet blir om det sublime kan oppstå i et slikt kaos som hersket på Teatro Valle i 1921, eller om det krever hva bildet av det forespeiler: En meditativ ro som i et øyeblikk gir deg en følelse av noe du ikke vet hva er, men som ved ettertanke kan ha vært det sublime. Etter min mening er det liten tvil om at også kaos kan utløse en undring som trekker opplevelsen mot det sublime.

Artauds vektlegging av effekten betyr ikke at han fjernet seg fra prosessen. For å kunne realisere et nytt teater, mente han at hele vår forståelse av teateret måtte forandres. Jon Refsdal Moe siterer Niels Lehmann som er inne på dette i sin Derrida-baserte lesning av Artaud:

Et sådant projekt må med nødvendighed føre til et opgør med forestillingen om, at kunstens opgave er at afspejle virkeligheden, at beskrive eller mime den, sådan som den virkelig er. I videre forstand må repræsentationen som sådan, og dermed sproget generelt blive et problem. (Lehmann i Moe 2002: 44)

Teateret trengte et nytt fundament. Det kunne ikke lenger hovedsakelig være tekstdrevet. Det fundamentale spørsmål vi da må stille oss, er hvordan teateret skiller seg fra det skrevne ord. Artaud mener at det tradisjonelle teateret baserer seg utelukkende på tekst. Det er i dialogen mellom karakterene at alt skjer. Men det eneste ordet tjener til, er å gi

psykologiske portretter av mennesker og deres relasjoner, og Artaud mener det er en feilslutning at teateret skal bry seg med denne forslitte psykologisering. ”Enhver sann følelse er i virkeligheten uoversettelig. Å uttrykke den er å forråde den” (Artaud 2000: 65).⁸⁸ Dette er aktuelt i forhold til *Sei personaggi*. Selv om *Sei personaggi* er tekstdrevet, er stykket opptatt av å problematisere menneskets evne til å uttrykke seg gjennom språk. Dette bærer mye av tematikken i de seks personenes ”virkelighet”, og kommer eksplisitt til uttrykk gjennom faren. Språket evner ikke å representere og formidle våre følelser, og å stole på det er risikabelt. Ord kan aldri gi fullstendige forklaringer fordi betydningsinnholdet er begrenset. Men der Artaud så avvisningen av språket som det avgjørende for teaterets fremtid og potensial, ønsket Pirandello å tematisere språkets begrensninger for menneskelig kommunikasjon. For Pirandello handlet det ikke bare om ordets begrensninger på scenen, men også i det virkelige liv. Dette medvirket kanskje til at han ikke anså avvisningen av tekstdrevet teater som en mulighet. For om teateret skal representere livet og gi oss en opplevelse av ”livspraksis”, bør det inkludere menneskets betydeligste og mest karakteristiske egenskap: nemlig evnen til å kommunisere, selv om denne viser seg bedragerisk og ikke fortjener vår tillit. Det er kanskje også her den betydeligste forskjellen mellom Artaud og Pirandello ligger. Artauds visjon handler om scenekunsten, og for scenekunstens potensial mente han at talen ikke var det mest egnete middel. I denne sammenheng fremhever Artaud det balinesiske teater som ærligere og langt nærmere livet, og som et ideal for vestlig teater. Hans kritikk minner imidlertid like mye om en kritikk av det vestlige samfunn som av det vestlige teater. Artaud, som en kort periode selv var surrealist, brøt med surrealismen fordi han mente den hadde blitt for politisk, og det var etter hans mening en uakseptabel begrensning for den surrealistiske revolusjon.⁸⁹ Men innebærer ikke Artauds kritikk av det vestlige teater også politiske og verdimeslige spørsmål, er ikke hans kritikk også en sivilisasjonskritikk? Det eksotiske, det metafysiske nære og tilhørigheten til naturen, som igjen er ukorrumpert og ren, blir for Artaud teaterets målestokk. De vestlige samfunn var ikke lenger i kontakt med dette, slik det balinesiske – i langt større grad – fortsatt var. Derfor kunne det vestlige teater heller ikke representere slike verdier. Dette kan vitne om at teateret, og antagelig all kunst, intuitivt er drevet av kulturrepresentasjoner. Det kan ikke utelukkes at det også gjelder det

⁸⁸ ”Tout vrai sentiment est en réalité intraduisible. L’exprimer c’est le trahir.” (Artaud 1964: 86).

⁸⁹ (Artaud 2000: 155).

balinesiske teater, som Artaud hadde så store følelser for, mer enn balinesernes evne til å forstå teaterets egentlige potensial. Enten liker du orientens fargespreke, lydsterke og bevegelsesutfoldende teater, eller du liker Hedvigs tragiske endelikt i *Villanden*. Like mye som teaterforståelse, er det kanskje snakk om en kultur- og verdiforståelse.

Artauds ønske var uansett å skape gehør for at det er mer enn muntlig fremføring som skiller bok fra scene. Vi må grave dypere for å finne det sanne teaterets vesen. Artaud bruker selv ikke ordet prosess, men det er rom for å se at hans teaterrevolusjon nærmer seg en prosessuell arbeidsmetode som minner om Greenbergs oppfatning av avantgardens kunstneriske prosess. Grusomhetens Teater skulle fjerne seg fra realismens blindvei og gi rom for en ny scenekunst. Ved å endre ambisjon ville det gjennomgå en annerledes prosess og skape en ny effekt. Slik skulle teateret avslutte sin rolle som platt underholder en gang for alle:

Vi er blitt så vant til at teateret bare skal være underholdning at vi har glemt ideen om et alvorlig teater som snur opp ned på alle våre forestillinger, som benåder oss med den glødende magnetismen av sine bilder og til syvende og sist virker på oss som en sjelelig terapi som setter evige spor. (Artaud 2000:76)⁹⁰

Det formalistiske er tildelt atskillig verdi i ”Grusomhetens teater”. Det handlet ikke om å avskaffe effekten, men om å redefinere den og gjøre den annerledes. Det vestlige teater vektla kun den konvensjonelle, realistiske effekt, og i en selvgratulerende transsynthet vurderte det aldri om denne målsetningen var den beste. Artaud mente at om teateret skulle nå frem til sitt potensial, måtte det spesifikt teatrale frem. Det er iscenesettelsen og oppførelsen som må få hovedrollen. Ved å gjøre dette skifte er den effektmessige forandring også uunngåelig:

I hvert fall er det slik, og jeg skynder meg å si det straks, at et teater som betrakter iscenesettelsen og oppførelsen, det vil si alt som er spesifikt teatralt, som underordnet teksten, det er et teater for idioter, tåper, homser, skolemestere, kolonialhandlere, antipoeter og positivister, – det vil si for Vestens mennesker. (Artaud 2000: 38)⁹¹

⁹⁰ La longue habitude des spectacles de distraction nous a fait oublier l’idée d’un théâtre grave, qui, bousculant toutes nos représentations, nous insuffle le magnétisme ardent des images et agit finalement sur nous à l’instar d’une thérapeutique de l’âme dont le passage ne se laissera plus oublier. (Artaud 1964: 102).

⁹¹ En tout cas, et je m’empresse de le dire tout de suite, un théâtre qui soumet la mise en scène et la réalisation, c’est-à-dire tout ce qu’il y a en lui de spécifiquement théâtral, au texte, est un théâtre d’idiot, de fou, d’inverti, de grammairien, d’épicien, d’anti-poète et de positiviste, c’est-à-dire d’Occidental. (Artaud 1964: 49-50).

Sanseabstraksjoner skulle overta hovedrollen. Disse bestod av en hel rekke visuelle og auditive inntrykk som skulle rive folk løs fra det gjenkjennelige rollespill. I stedet for å kopiere virkeligheten skulle teateret produsere drømmer og forestillinger. Det handler altså om hva teateret burde forsøke å formidle, om det er i stand til å formidle det, og eventuelt hvordan det formidles. Det realistiske teater kan tjene som eksempel. Det realistiske teater ønsket å gi et sant bilde på samfunnet, det skulle vise oss samfunnets sanne ansikt gjennom sosialrealistiske portretter. For Artaud var det en feiltagelse at sannheten best nås gjennom virkelighetskopi. Realismen, som hevder å gjenspeile det ekte livet ved slavisk å kopiere det, har narret oss til å tro at den er udiskutabelt best i å formidle sannheter. Grunnen til at den så lenge har fått stå i fred, er at menneskets forhold til det gjenkjennbare er så sterk. Følelsen av å identifisere seg med karakterer og situasjoner, er ikke innenfor realismen bare enklere, men også klarere og derfor vanskeligere å betvile.

Hvilken sannhet er det Artaud snakker om? Hvordan skal vi forstå relasjonen mellom kunstens sannhet og livets sannhet? Er det hensiktsmessig å trekke opp et skille her? Det virker ikke som Artaud nødvendigvis mener at det realistiske teater farer med usannheter, men at sannheten den ønsker å formidle er uinteressant, og at kunstens oppgave ikke er å være hverdagslivets imitator. Dessuten er ikke det realistiske teater seg bevisst at det finns rom for mennesket som aldri kan nås gjennom en begrensende imitasjon eller gjentakelse, og det psykologiske teater er av natur gjentakende. Aller tydeligst er det gjentakende i sin tro på talens muligheter. Det første som må gjøres for å kunne bygge et nytt teater, er derfor å bryte med talens tyranni og finne frem til det virkelige språk som oppstår i spillet mellom gesten og tanken. I dette spillet kan en utfoldelse i rommet realiseres. Teksten forlattes og visualiseringen begynner. Det visuelle språk er mangfoldig der talens er enfoldig. Det visuelle er mektigere og kan oppnå mer. Artaud ser for seg en lang rekke uttrykksmåter som åpner opp teateret for helt nye dimensjoner hvor det kosmiske plan åpenbarer seg, og man kommer i kontakt med skapelsen, tilblivelsen og kaos. Det er dette som kan bringe oss sannhet og vise oss den andre siden.

3.3 Det dobbelte og det grusomme.

Hvordan passer Artauds begreper om det ”dobbelte” og det ”grusomme”, med hans forståelse av sannheten? Dette spørsmålet fordrer en rekke andre spørsmål: Hvorfor skal

kunsten etterligne livet? Eller hvorfor skal den ikke etterligne noe annet? Eller hvorfor bare én dimensjon av livet?

For å forstå ”grusomhetens” og det ”dobbeltes” rolle i Artauds teatertenkning, skal jeg kort vende tilbake til Niels Lehmann. Lehmann skriver i sin bok *Dekonstruktion og dramaturgi*:

Derrida tager utgangspunkt i den meget citerede passage hos Artaud: »Jeg har derfor sagt » grusomhed«, som jeg kunne have sagt »liv««. Af denne bestemmelse følger det at *grusomhedens teater* ikke er »en repræsentation. Det er livet selv, i den udstrækning livet er urepræsenterbart. Livet er den ikke-repræsenterbare oprindelse til repræsentation«. Grusomhed er altså »livet selv«- det er den mest grundlæggende bestemmelse, hvoraf alle øvrige bestemmelser følger.

Grusomhedens teater tenkes af Artaud ikke som *et udtryk for* livet, men som selve den væren, der altid allerede er til stede før enhver (menneskelig) gengivelse eller fortolkning af dette liv. (Lehmann 1996: 69)

Artauds egen forklaring lyder slik:

Jeg har derfor sagt «grusomhet» som jeg kunne ha sagt «liv», eller som jeg kunne ha sagt «nødvendighet», for jeg vil fremfor alt vise at for meg er teateret handling og evig utstråling, at her er intet som er stivnet, at for meg er teateret det samme som sann handling, derfor er det også levende, derfor er det også magisk. Og både på det tekniske og det praktiske plan søker jeg alle midler som kan føre teatret nærmere denne opphøyde tanke, denne kanskje overdrevne, men i hvert fall levende og voldsomme tanke som jeg gjør meg om teateret. (Artaud 2000: 101)⁹²

Men hvorfor er ”grusomheten” det beste bildet Artaud finner på livet selv? Hverken sitatet fra Lehmann eller ham selv besvarer dette. Det handler ikke om grusomheten som fysisk avstraffelse eller som voldspreget assosiasjon. ”Grusomhet er slett ikke synonymt med blodsutgytelse, kjødets martyrium og korsfestede fiender.” (Artaud 2000: 90).⁹³ Forestillingen om det grusomme må ikke knyttes middelalderske tilstander med offentlige halshugginger og jublende menneskemasser. I en åndelig sammenheng innebærer grusomhet det samme som strenghet. Grusomhet er, slik Artaud forstår det, ”uforsømlig avgjørelse og håndhevelse, absolutt og ugjenkallelig beslutning.” (Artaud 2000: 90).⁹⁴ For ham handler det grusomme om klarhet, om kompromissløs beslutning som betegner livet

⁹² J’ai donc dit ”cruauté”, comme j’aurais dit ”vie” ou comme j’aurais dit ”nécessité”, parce que je veux indiquer surtout que pour moi le théâtre est acte et émanation perpétuelle, qu’il n’y a en lui rien de figé, que je l’assimile à un acte vrai, donc vivant, donc magique. Et je cherche techniquement et pratiquement tous les moyens de rapprocher le théâtre de l’idée supérieure, et peut-être excessive, en tout cas vivante et violente que je m’en fais. (Artaud 1964: 137)

⁹³ ”Cruauté n’est pas en effet synonyme de sang versé, de chair martyre, d’ennemi crucifié.” (Artaud 1964: 121)

⁹⁴ ”application et décision implacable, détermination irréversible, absolue.” (Artaud 1964: 121).

selv, og som derfor også er teaterets høyeste målsetning. Ikke bare er det målsetningen, men også det mest egnede redskap for å nå denne målsetningen. Slik kan det grusomme tolkes både som det som er nødvendig for å realisere endringen, og selve resultatet av endringen. Det handler om en uunnværlig og påkrevet prosess. I tredje brev om grusomheten svarer Artaud på kritikk vedrørende tittelen ”Grusomhetens teater”:

Jeg må innrømme overfor Dem at jeg hverken kan forstå eller akseptere de innvendingene som er blitt reist mot min tittel. For det forekommer meg at skapelsen og livet selv bare kan defineres som en slags strenghet, altså en form for grunnleggende grusomhet som fører tingene mot deres uunngåelige mål, koste hva det koste vil. (Artaud 2000: 92)⁹⁵

Hvordan kan det ”dobbelte” plasseres i forhold til ”grusomheten”? Det dobbelte representerer, i sin originalitet, det overskridende. Originaliteten ligger i det grusomme, en ny ambisjon for scenekunsten, som omfatter prosessen – skapelsen – og effekten, fremstillingen av teateret som livet selv. Eller vi kan si at om ”grusomheten” gjelder prosessen, gjelder det ”dobbelte” effekten. De er gjensidig avhengige av hverandre for å realisere teaterets bortglemte metafysikk. Men hvilken betydning tillegger Artaud det metafysiske i denne sammenheng? Artaud snakker om en ”aktiv metafysikk”, altså en metafysisk dimensjon som kan fremstilles på scenen ved å fokusere på det spesifikt teatrale, og ikke det litterære. ”Grusomhetens” oppgave er å få kontakt med denne dimensjonen. Ved å avvise vestens psykologisering og vende seg mot Østens teater, vil det metafysiske tre frem og realisere det ”dobbelte”.

Men har det ”dobbelte” også en dobbelt funksjon og hva er så denne andre funksjonen? Kanskje ligger denne dobbeltheten i at teateret parallelt med å strekke seg etter det ”dobbelte”, også må støtte det fra seg. Bare ved å akseptere og gjøre seg til del av denne spaltede virkelighet, kan teateret fullbyrde sitt potensial. Dette griper igjen inn i diskusjonen om kunstens virkelighet, og minner om de motsetninger som er karakteristisk for *Sei personaggi*. Dette er fremtredende i Pirandellos stykke. Samtidig som *Sei personaggi* søker mot en overskridende effekt som minner om det ”dobbelte”, støter det det fra seg ved å ikke løsrive seg fra realismen.

⁹⁵ Je vous avouerai ne pas comprendre ni admettre les objections qui ont été faites contre mon titre. Car il me semble que la création et la vie elle-même ne se définissent que par une sorte de rigueur, donc de cruauté foncière qui mène les choses à leur fin inéluctable quel qu'en soit le prix. (Artaud 1964:123).

Artaud mener at den sanne poesien er metafysisk. Det betyr at den operer på et annet nivå enn vår sanselige og forklarlige verden. Og det er nettopp metafysikken som gjør den sanne poesien så mektig. Artaud hevder til og med at det er ”dens metafysiske rekkevidde, dens metafysiske slagkraft, som utgjør dens virkelige verdi.” (Artaud 2000:41).

Kan Artauds metafysiske ønsker for teateret sammenlignes med Lyotards forståelse av det sublime. Om det metafysiske kan forstås som oversanselig, uhåndgripelig meningsdimensjon, må det sies å ligne det sublime. Da vil det metafysiske også kunne være underlagt tids- og stedsbetingelser som minner om Lyotards avantgardistiske ambisjon. I forhold til avantgardens selvbevisstgjøring er denne problemstillingen interessant, fordi Artauds metafysiske prosjekt og ambisjon i alle tilfeller må ha økt teaterets selvrefleksivitet. Dette medfører at teaterets verdi ikke lenger fastlegges utad, overfor samfunnet, men i forhold til teateret selv, ikke som enkeltskuespill, men som institusjon. Sei personaggi illustrerer dette godt ved å utfordre den borgerlige realismens enfoldighet og insistere på at det ikke bare finnes en virkelighet. Det er denne oppdelingen av virkeligheten Pirandello presenterer oss for i sitt drama. Ikke for en hver pris en avvisning av virkeligheten. Kanskje heller en ny virkelighet, hvor teateret ikke lenger strekker seg etter den virkeligheten som hører livet utenfor teateret til, men hvor det skaper sin egen virkelighet. På denne måten forsterker den uvirkelige dimensjonen de seks personenes virkelighet. Deres virkelighet som personer av teateret. Artaud hadde nok innvendinger mot Pirandellos personer. Hvorfor bry seg med å etablere en spesifikk virkelighet for teateret når personene du gir liv på scenen, er helt like dem i den virkelige verden? Det er nesten ingen forskjell i deres strev. De er alle sammen underkastet de samme kreftene, som manifesterer seg i uløselige kommunikative og relative problemer.⁹⁶

Diskusjonene om hva teateret bør være handler om å foreta konkrete og målbevisste valg for hva det skal formidle. Artauds fordømmelse av vestlig psykologisering på scenen binder hans visjon til en spesifikk forståelse av hva dette er og hvordan det skal oppnås. For teateret som kunstart var Artaud meget viktig. Han tvang

⁹⁶ Det er mye å si om dette. De seks personenes uvirkelighet, gir dem en determinisme nettopp som fiktive personer, som forsterker den relative dimensjonen i stykket og som derfor illustrer bedre stykkets tematiske motiver. Dette er imidlertid ikke denne analysens oppgave å diskutere. Dette blir for eksempel diskutert i *Eksistens og form* og *Pirandello og dramaets krise*.

frem nytenkning og åpnet for at teateret også kunne være noe annet enn det vi hadde sagt oss fornøyd med. Men det er lite som skiller Artauds teaterideal og for eksempel surrealistenes kunstideologi. De krever begge at friheten rammes inn for å nå frem til kunststartenes egentlige kjerne. Det kan virke som om Pirandello ikke trodde på slike restriksjoner. Han skriver:

Sannheten er at poeten ikke leter etter emnet som kan være ham beleilig: han finner det uten å lete, intuitivt ved et trekk, naturligvis, uten den minste anstrengelse. Emnet er en spire som mange ganger også kan være oppholdt i et ord, høstet fra en konversasjon eller lest i en bok; spire som poeten gjenkjenner med det samme gjennom en improvisert befruktet følelse som fremkalles i ånden og hvorfra det kunstneriske verket utvikles som en organisk og levende undersøkelse. (Min oversettelse)⁹⁷

For noen vil kanskje dette utdraget minne om surrealismens idé. Poeten finner sitt emne intuitivt, uten å lete, uten anstrengelse. Var det ikke det automatismen kunne forløse? Noe intuitivt, kanskje til og med instinktivt, som når det først har oppstått ikke lar seg stoppe. Men det er selvfølgelig forskjell på en intuitiv forklaring på kunstens utspring, og dogmatiske krav til kunstneriske prosesser, og Pirandello avviser enhver dogmatikk. Den kunstneriske prosessen må gis total frihet. For at kunsten skal være fri, må dens opprinnelige idé kunne oppstå hvor og når som helst. Det er en avvisning av rutenettet, av automatismen, av et hvert system som proklamerer at kunst kun kan virkeliggjøres om bestemte betingelser er innfridd. Poenget med å følge betingelser og dermed innfri kunstens potensial, er å skape den ønskede effekt. Men den ønskede effekt avhenger i stor grad av at man ikke vet hva den er eller hvordan den vil oppstå. Den må følge av eksperimentets uventete konsekvenser. Den må være uforutsigbar. Oppgivelsen av kausalitet blir igjen aktuelt. Det er dette som kan gjøre kunsten fri og materialisere avantgardens ambisjon.

I begynnelsen av *Le Théâtre et son Double* skriver Artaud om teateret og pesten. Her søker han å gi et bilde på teaterets formål som kan ses i sammenheng med hans tanker om grusomhetens rolle. Gjengivelsen på scenen skal utløse reaksjoner i tilskueren

⁹⁷ La verità è che il poeta non cerca il soggetto che gli possa convenire: lo trova senza cercarlo, lo intuisce a un tratto, naturalmente, senza il minimo sforzo. Il soggetto è un germe che tante volte può essere contenuto anche in una parola colta in una conversazione o letta in un libro; germe che il poeta riconosce subito per l'improvvisa emozione feconda che gli suscita nello spirito e da cui l'opera d'arte poi si svilupperà com un esame organico e vivente. (Pirandello i Vicentini 1983:15).

som antar epidemisk form. Slik skal teateret ryste menneskemassene på samme måte som pesten.

På samme måte som man ikke kan utelukke at den innestengte fortvilelse og skrikene fra en sinnssyk på asylet kan forårsake pest, ved en form for forvandling av følelser og bilder, kan man godt forestille seg at de ytre begivenheter, politiske konflikter, naturkatastrofer, revolusjonens orden og krigens uorden, når de blir overført til teateret, kan utløse seg i tilskuerens følelsesliv med kraft av en epidemi. (Artaud 2000: 26)⁹⁸

Oppsetningen av *Sei personaggi* på Teatro Valle i Roma i 1921 kan sies å ha resultert i lignende tilstander. Men dette var ikke et resultat av et program formulert gjennom ideologiske manifeste. Det var snarere et resultat av et møte i kunsten mellom det gjenkjennelige og det eksperimentelle, mellom tradisjonell orden og uforutsigbar kunstnerisk utvikling. Epidemi er kaos. En pestepidemi det totale kaos. Artaud bringer meg over til oppgavens avslutning og konklusjon som skal handle om nettopp kaos.

⁹⁸ Et de même qu'il n'est pas impossible que le désespoir inutilisé et les cris d'un aliéné dans un asile, ne soient cause de peste, par une sorte de réversibilité de sentiments et d'images, de même on peut bien admettre que les événements extérieurs, les conflits politiques, les cataclysmes naturels, l'ordre de la révolution et le désordre de la guerre, en passant sur le plan du théâtre se déchargent dans la sensibilité de qui les regarde avec la force d'une épidémie. (Artaud 1964: 31-32).

Avslutning: Kaos

La meg raskt rekapitulere oppgavens gang: I kapittel 1 diskuterte jeg avantgardens motsetningsfulle natur ved å peke på de forskjellene som preget dens tre hovedretninger: Futurismen, dadaismen og surrealismen. I kapittel 2 foreslo jeg å samle den avantgardistiske ideologi gjennom drøftelsen av noen begreper som manifesterer avantgardens kunstneriske ambisjon. I kapittel 3 illustrerte jeg denne ambisjonen gjennom *Sei personaggi* og *Le Théâtre et son Double*, og viste at den like godt, eller kanskje best, lot seg gjennomføre ved å ikke være bundet av ideologi. Hensikten med oppgaven har altså ikke bare vært å problematisere forståelsen av avantgarden, og drøfte hvorvidt dens ambisjonsrike kunstideologi var materialiserbar, men også om ideologien faktisk var nødvendig for ambisjonens materialisering. Om det kan hevdes at ideologien ikke er nødvendig for å forløse ambisjonen, men at den like godt lot seg gjennomføre uten, kan vi også reise spørsmålet om ikke avantgardens dogmatiske lære var mer til hindring enn til hjelp. Men hvor bringer dette oss? Endrer det noe rundt forståelsen av avantgardens ideologiske visjoner?

Gjennom oppgaven har jeg forsøkt å understreke at avantgarden var grunnleggende kaotisk. Men hvordan kan vi definere kaos? I sin skapelsesberetning, *Theogonien*, beskrev Hesiod kaos som et umåtelig formløst rom som var verdens begynnelse og alle tings opphav. Betydningen vi gir begrepet i dag, er forbundet med uorden, forvirring, sammenblanding og uoversiktligheit. Innledningsvis refererte jeg til Merriam-Webster Dictionary, som sier at kaos også er en tilstand hvor tilfeldighetene rår. Disse forskjellige oppfatningene av kaos, fra formløs opprinnelse, til tilfeldighetens hegemoni, fanger mye av hva avantgarden handlet om.

Ideologienes forhold til kunsten var fulle av motsetninger og selvmotsigelser, og dogmatikken de var underlagt, gjorde dem nærmest ugjennomførbare. Surrealismen, med sin strenge automatisme, illustrerer dette best. Friheten motarbeides av nettopp det program som skulle forløse den. Men surrealismen tjener med sin ubeskjedenhet også poenget. Dens absolutte krav til skapelsen av en ”riktig” kunst, bidrar til å problematisere avantgardens frihetskamp, og forsterker følelsen av motsetninger og kaos. På den måten kan automatismen oppfattes som en forsterker av det surrealistiske ved surrealismen. Uansett bidrar motsetningene til kaos, som jeg mener mest treffende kan brukes som en

oppsummerende karakteristik av avantgarden. Som jeg har argumentert for, er det "Manifest Dada 1918" som best manifesterer avantgarden ved så kompromissløst å forfekte avantgardistiske kjerneprinsipper. Jeg tenker da fremfor alt på det tilfeldige, det uforutsigbare og nettopp det kaotiske. Som Tzara skriver i "Manifest Dada 1918": "Hvordan vil man skape orden i det kaos som danner denne uendelige uformerlige variasjonen: mennesket?" (Tzara 2007: 40).⁹⁹ Og om mennesket ikke unnslipper kaos, vil neppe kunsten unnslippe det. Men viktigere: Kunsten må for all del ikke unnslippe det. Det er gjennom kaoset kunsten kan forløse sitt potensial som bidrag til rettferdighet.

Ethvert forsøk på å skape orden i kaos vil sannsynligvis føre til enda mer kaos. Kanskje vil forsøket fremstå som vellykket der og da, som automatismen antagelig gjorde, men ved nærmere belysning førte denne snarere til en forsterkning enn en begrensning. Slik ser vi at selv om dadaismen var tydeligst i sin formidling av kaosets verdi, var surrealismens idé om å sette kaos i system vesentlig for avantgardens kaotiske identitet. Hal Foster hevder at Breton håpet på at det surrealistiske skulle bli det realistiske.¹⁰⁰ Dette innebærer en ambisjon om ikke lenger å være i opposisjon mot det etablerte, men simpelthen være det etablerte. Å tro at surrealismen og avantgarden ville overlevd en slik posisjon virker rart. Å sikte mot det virker nesten rarere. Vi får i så fall håpe at Breton tenkte som Marinetti: At snart ville generasjonene etter utslette dem, og at det var ønskelig.

Forskjellene mellom surrealismens og dadaismens vurdering av kaosets betydning er etter min oppfatning nokså klare. Men hvordan passer futurismen inn i denne diskusjonen? Også når det gjelder Marinettis manifest, vil jeg hevde at kaoset er tydelig. Dette er åpenbart i forhold til aggressiviteten i "Futurismens grunnlag og manifest", og destruksjonen det ser som nødvendig. Å avskaffe alt det gamle, alle museer, biblioteker og akademier, vil føre til kaos. Slik ligner Marinetti sine to etterfølgere. De er alle enige om at avvisningen og ødeleggelsen av det gamle er nødvendig. Men ideologiene var, som det har framgått, også meget forskjellige. Tzara tar tydelig avstand fra futurismen i "Manifest Dada 1918". Diskusjonen i kapittel 1 om futurismens formmessige og konseptuelle sider, kommenteres også i hans manifest og underbygger dette. Tzara ser kunstens utvikling frem til dadaismen som repetisjon, og futurismen var intet unntak:

⁹⁹ "Comment veut-on ordonner le chaos qui constitue cette infinie informe variation: l'homme?" (Tzara 1918: [i]).

¹⁰⁰ (Foster 1993: 209-210).

Cézanne malte en kopp 20 centimeter nedenfor øynene sine, kubistene så den ovenfra, andre kompliserte dens utseende ved å lage en vinkelrett seksjon av den og oppskriftsmessig plassere denne ved siden av [...]
 Futuristen ser den samme koppen i bevegelse, en rekke av gjenstander ved siden av hverandre og legger skøyersk til noen kraftlinjer. Det forhindrer ikke at lerretet blir et godt eller dårlig maleri, beregnet til plassering av intellektuell kapital.
 (Tzara 2007: 41)¹⁰¹

Hvilken betydning bør dette få? Ideologiske og kunstneriske ulikheter innenfor avantgarden må selvfølgelig vies oppmerksomhet når man søker å forstå hva som karakteriserte denne bevegelsen. Men skader ulikhetene tanken om én historisk avantgarde? Betyr disse at det er riktigere å snakke om flere historiske avantgarder? Jeg har argumentert for at motsetningene har verdi ved å tydeliggjøre kaoset. Men motsetningene er også avgjørende for avantgardens opprinnelige opprørske motivasjon. Så lenge avantgarden oppstod og utviklet seg som en utfordrer av det bestående, ville det vært rart om den ikke også ønsket å utfordre seg selv. Ikke bare var dette nødvendig for avantgardens selvutvikling, men en eksperimentell bevegelse som ikke oppfatter dette som påkrevet og naturlig, vil aldri kunne være det den utgir seg for. I stridighetene mellom futurismen, dadaismen og surrealismen, ligger derfor mye av avantgardens ærlighet som opposisjonell, ikke bare mot hva den anså som en anakronistisk kunstoppfatning, men også mot seg selv. Jeg kan ikke se at de interne ulikhetene truer oppfatningen om én overordnet avantgarde. Futurismen, dadaismen og surrealismen var forenlige hva deres opprørske motivasjon og ambisjon angikk, og ikke minst i betydningen av kaos. Etter min mening er det særlig kaos, som forløser av nye verdier, som forener dem. For å begripe dette må vi distansere oss fra den alminnelige betydning vi gir kaosbegrepet i dag.

William W. Demastes behandler kaos i sin bok *Theatre of Chaos*. Demastes skriver i sin innledning at kaos alltid har blitt vurdert som det diametralt motsatte av orden, men at dette er i ferd med å snu. Vestlige samfunn begynner å se at kaos heller kan være en mulighet, en tilstand som krever ny orden, og at den fordrer en interaktivitet mellom orden og uorden. Dette samspillet mellom statisk orden og bevegelig uorden utløser en dynamisk sammenblanding. Kaosets rolle er ikke lenger å regne som

¹⁰¹ Cézanne peignait une tasse 20 centimètres plus bas que ses yeux, les cubistes la regardent tout d'en haut; d'autres compliquent l'apparence en faisant une section perpendiculaire et en l'arrangeant sagement à côté. [...] Le futuriste voit la même tasse un mouvement, succession d'objets un à côté de l'autre et ajoute malicieusement quelques lignes-forces. Cela n'empêche que la toile soit une bonne ou mauvaise peinture destinée au placement des capitaux intellectuels. (Tzara 1918: [i]).

destruktivt, men som konstruktivt for samfunnets utvikling og fremskritt. Orden har vært menneskets mål for livet. Selv i alt kaoset det har skapt, har målet vært å utsette kaos, bringe orden tilbake. I følge Demastes viser ny forskning at vårt ønske for orden og stabilitet er ensbetydende med en avvisning av naturlig dynamikk og resulterer i død, den absolutte stabilitet.¹⁰² Liv vil uansett finne sin egen "orden": "Life, these scientists argue, is a soup of vitality demanding change and functioning in rich patterns of nonlinear creativity." (Demastes 1998: xiii).

Det ikke-lineære kan ses i sammenheng med avvisningen av kausalitet, som etter min mening er viktig for forståelsen av avantgarden. Det lineære følger en logikk som bringer deg trygt og enkelt fra et sted til et annet. Det innebærer nødvendigvis kausalitet. Men som jeg hevdet allerede i innledningen, kan avantgarden best gjøre seg fri ved å distansere seg fra en kausal eller logisk vei fra idé til resultat. Det er derfor lett å kritisere surrealismens automatisme, for selv om den tilsiktet uforutsigbarhet, etterstrebet den et resultat som stod i nødvendig årsaksforbindelse med en bestemt fremgangsmåte.

Eller kanskje automatismen heller er et eksempel på hva Demastes hevder er kaosets funksjon: Å fremprovosere nye systemer, å bringe orden i uorden. I dette spillet, skriver Demastes, er det utviklingen skjer: "Between the extremes of order and disorder lies a vast middle realm that embraces a certain stability as it also promotes change." (Demastes 1998: xiii). Det er dette en rekke forskere er blitt opptatt av i følge Demastes. Stabiliteten vi erfarer, er av midlertidig karakter. Den er kun en del av en prosess som også inneholder noe som til stadighet utfordrer stabiliteten, nemlig uorden. Stabiliteten ender derfor som et produkt av kampen mellom orden og uorden. Det gjør stabiliteten svakere enn om den hadde eksistert i total orden, men samtidig ikke fullstendig tilfeldig, slik resultatet hadde vært om uorden fikk regjere alene. Det er denne ordnete uorden som de nye forskerne oppfatter som kaos.

Forståelsen av kaosets tilsynekomst i spillet mellom orden og uorden er lett å overføre til den historiske avantgarden. Langt på vei vil jeg hevde at det er akkurat det avantgarden handler om. En konsekvent og innstendig kamp for å bringe kunsten videre gjennom å utfordre orden med uorden og uorden med orden. Om vi så følger argumentasjonen til Demastes, skiller ikke utviklingen av den historiske avantgarden seg betydelig fra all annen menneskelig og samfunnsmessig utvikling. Dette forsterker

¹⁰² (Demastes 1998: xii – xiii).

argumentet om en overordnet historisk avantgarde, og at uten kampen mellom motsetninger, både internt i hver enkelt retning og retningene i mellom, ville avantgarden aldri kunne blitt den dynamiske bevegelsen den ble. Etter min mening går noe vesentlig tapt om den historiske avantgarden ikke ses som én bevegelse, men deles opp og forstås som separate og selvstendige avantgarder, særlig om man argumenterer for en slik forståelse med at motsetningene gjør dem uforenlige. Uten motsetningene kunne avantgarden aldri eksistert.

Det er ikke grunn til å se det annerledes om vi forstår avantgardens ambisjon i tråd med det Bürger hevder, som et forsøk på å nærme seg livspraksis. Mennesket er preget av motsetninger. Kanskje fordi våre emosjonelle og intellektuelle koblinger styres vilkårlig og irrasjonelt i større grad enn vi er oss bevisste. Demastes illustrerer dette med en analyse av *Byggmester Solness*, gjort av Robert Brustein i en artikkel Brustein kalte ”The Crack in the Chimney”. Brustein mener hele premisset for stykket er ulineært og irrasjonelt. Byggmester Solness tilstår i andre akt at han en dag oppdaget en sprekke i pipa på huset sitt. Han reparerte aldri sprekken på grunn av en følelse han fikk om at sprekken ville forårsake at huset brant ned. Dermed ville det kunne bygges et nytt hus som ville bringe ham den anerkjennelsen han drømte om. Huset brant ned, og Solness’ ønske gikk i oppfyllelse, men dette forårsaket også at hans familie ble ødelagt. Brannen hadde riktignok ingenting med sprekken i pipa å gjøre, men Solness’ skyldfølelse, på grunn av hans etterfølgende suksess, endte med å hjemseke ham resten av livet. Brustein mener at Ibsens stykke utfordret datidens publikum ved å undervurdere hvor fastlåst det var i årsakssammenhenger. At stykket nærmest måtte oppfattes som absurd, fordi det ikke eksisterte noen egentlig kausalitet mellom Solness’ tragedie og årsaken til tragedien. På den måten kan ikke *Byggmester Solness* sies å være et naturalistisk stykke. Brustein hevder at Ibsen her kritiserer naturalismen og oppfatningen om at alt kan forklares lineært mellom årsak og virkning, at alle begivenheter fører til uunngåelige resultater.

Eksempelet med *Byggmester Solness* illustrerer godt kampen mellom det logiske og det ulogiske, det irrasjonelle og det rasjonelle og mellom det emosjonelle og det intellektuelle, som var mye av drivkraften i den historiske avantgarden. Det interessante er nettopp det Demastes gjør et poeng av angående orden i uorden. For det er ikke slik at Byggmester Solness ikke forstår irrasjonaliteten i sin egen skyldfølelse, men det ligger noe rasjonelt i det irrasjonelle, noe logisk i det ulogiske, og dette livnærer seg på spillet mellom det emosjonelle og det intellektuelle. Kanskje vi kan si at det emosjonelle

representerer uorden mens det intellektuelle representerer orden. Det emosjonelle lar seg vanskelig styre av det intellektuelle. Det irrasjonelle kan forstås på et intellektuelt nivå, men det spiller ingen rolle så lenge følelsen forblir den samme. Det er fordi avantgarden uttrykker denne kampen at den realiserer livspraksis og viser sin betydning.

I Innledningen stilte jeg spørsmål om avantgardens egen forståelse av kaos. Var avantgarden opptatt av sin egen essensielt kaotiske side, var den opptatt av å skape kaos som forutsetning for ny og dynamisk frihet i kunsten? Alle de tre retningene innenfor avantgarden var revolusjonære kaosmakere i den forstand at de gjennom sine program gikk inn for nedrivning av alt bestående. Som jeg har vist, var også futurismen full av motsetninger og kaos. Men når den – av de avantgardistiske retningene – minst forbindes med dette, er det antagelig nettopp fordi den, i motsetning til dadaismen, ikke var seg det bevisst, og i sin tøylesløse fremtidstro maktet å tilsløre det kaotiske. Dadaismen må sies å ha vært alene om å oppfatte kaos som nødvendig betingelse for utviklingen av en ny frihet, kanskje også som tilstrekkelig betingelse, altså ikke bare et sted der tilfeldighetene rår, men også ett der en dynamisk utvikling kan finne sted. I hvert fall var dadaismen etter min mening instinktivt i nærheten av Demastes' beskrivelse av kaos og dets funksjon ifølge nyere forskning. At ikke surrealismen springer ut av en slik bevissthet, er etter min mening også klart. Surrealismen oppfattet det kaos som ble påbegynt av futurismen og videreført av dadaismen, som negativt, i tråd med menneskers nærliggende redsel for det kaotiske. Som påvist henga surrealismen seg til å bekjempe dette kaos ved å anviser bindende forskrifter for kunsten – og paradoksalt nok var mange dadaister positivt innstilt til dette og endte selv opp som surrealist. Uten å være seg det bevisst, tilførte surrealismen avantgarden ytterligere kaos gjennom automatismens pedantiske krav. Slik ser vi at surrealismens manglende selvforståelse forsterket avantgardens kaotiske egenart ved forsøket på å skape orden i kaos. Også i refleksjonen over betydningen av kaos er altså de avantgardistiske retningene høyst ulike. Det er som man måtte vente innenfor en så motsetningsfull bevegelse.

Bibliografi

- Artaud, Antonin. 1964. *Le Théâtre et son Double: Oeuvres complètes*. [1938] Paris
- Artaud, Antonin. 2000. *Det dobbelte teater*. No. overs. Kjell Helgheim. Oslo
- Berghaus, Günter. 2006. *F.T. Marinetti Critical Writings*. New York
- Bergius, Hanne. 1980. "The Ambiguous Aesthetic of Dada: Towards a Definition of its Categories". *Dada: Studies of a Movement*. Red. Richard Sheppard. Chalfont St. Giles
- Breton, André. 1967. "Manifeste du surréalisme" [1924]. *Manifestes du surréalisme*. Paris
- Breton, André. 1967. "Second manifeste du surréalisme" [1929]. *Manifestes du surréalisme*. Paris.
- Breton, André. 1929. "Second manifeste du surréalisme". *La révolution surréaliste*, no 12, 1929. Paris
- Breton, André. 1980. "Første surrealistiske manifest". *Surrealisme: En antologi*. Red. Kjartan Fløgstad, Karin Gundersen, Kjell Heggelund og Sissel Lie. No. overs. Solveig s. Ulriksen. Oslo
- Breton, André. 1980. "Annet surrealistiske manifest". *Surrealisme: En antologi*. Red. Kjartan Fløgstad, Karin Gundersen, Kjell Heggelund og Sissel Lie. No. overs. Solveig s. Ulriksen. Oslo
- Bürger, Peter. 1998. *Om avantgarden*. No. overs. Eivind Tjønneland. Oslo
- Calinescu, Matei. 1977. *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*. Bloomington
- Caws, Mary Ann. 1970. *The Poetry of Dada and Surrealism: Aragon, Breton, Tzara, Eluard & Desnos*. Princeton, New Jersey
- Demastes, William W.. 1998. *Theatre of Chaos: Beyond Absurdism, into Orderly Disorder*. Cambridge
- de Villers, Jean-Pierre. 1986. *Le premier manifeste du futurism*. Ottawa
- Eco, Umberto. 1989. "The Structure of Bad Taste". *The Open Work*. Eng. overs. Anna Cancogni. Cambridge, Mass
- Fischer-Lichte, Erika. 2002. *History of European Drama and Theatre*. Eng. overs. Jo Riley. London

-
- Foster, Hal. 1993. *Compulsive Beauty*. Cambridge, Mass
- Göran, Mia. 2009. *Mening og tilfeldighet: en studie av John Cages Europæras 3 & 4*. (Doktoravhandling til vurdering ved institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo)
- Greenberg, Clement. 1961. "Avant-Garde and kitsch". *Art and Culture. Critical Essays*. Boston
- Huyssen, Andreas. 1986. *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington
- Ionesco, Eugene. 1960. "The Avant-Garde Theatre". *The Tulane Drama Review*, Vol. 5, No. 2. Dec. 1960.
- Klem, Lone. 1982. *Eksistens og form: 12 stadier i europæisk åndshistorie set gennem værker fra italiensk litteratur*. Oslo
- Krauss, Rosalind. 2002. *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter*. No. overs. Agnete Øye. Oslo
- Lehmann, Niels. 1996. *Dekonstruktion og dramaturgi*. Århus
- Lorch, Jennifer. 2005. *Pirandello: Six Characters in Search of an Author*. Cambridge
- Lyotard, Jean-François. 1986. "Svar på spørsmålet: hva er det postmoderne". *Det postmoderne forklaret for born: korrespondance 1982-85*. Da. overs. Niels Brügger, Finn Frandsen, Susanne Lervad. København
- Lyotard, Jean-François. 2000. "Det sublimate og avantgardet". *Avantgardet*. Red. Tom Sandqvist og Clement Greenberg. Göteborg
- Maddox, Conroy. 1996. "Only Chaos within One Gives Birth to a Dancing Star". *Surrealism. Surrealist Visuality*. Red. Silvano Levy. Staffordshire
- Marinetti, Filippo Tommaso. 1986. "Fondazione e manifesto del futurismo" [orig. 1909]. *Archivi del futurismo*. Red. Maria Drudi Gambillo, Teresa Fiori. Roma
- Marinetti, Filippo Tommaso. 2007 "Futurismens grunnlag og manifest" [it. orig. 1909]. *Rett Kopi*. Red. Ellef Prestesæter, Karin Nygård. Overs. Espen Grønlie. Oslo
- Merriam-Webster's Online Dictionary*. URL: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/chaos> 12.09.09
- Moe, Jon Refsdal. 2002. *Møte med Mythos: Mot en overskridende erfaring i en dekonstruert estetikk*. Oslo

-
- Nicholls, Peter. 1995. "A Metaphysics of Modernity: Marinetti and Italian Futurism". *Modernisms: a literary guide*. Basingstoke
- Pegrum, Mark A.. 2000. *Challenging Modernity: Dada between Modern and Postmodern*. New York
- Pirandello, Luigi. 1954. *Maschere nude: Sei personaggi in cerca d'autore* [1921]. Milano
- Pirandello, Luigi. 1998. *Seks personer søker en forfatter*. No. overs. Carl Fredrik Engelstad. Oslo
- Pfister, Manfred. 1993. *The Theory and Analysis of Drama*. Eng. overs. John Halliday. Cambridge
- Short, Robert. 1980. "Paris Dada and Surrealism". *Dada: Studies of a Movement*. Red. Richard Sheppard. Chalfont St. Giles.
- Tzara, Tristan. 1918. "Manifeste Dada 1918". *Dada* nr. 3, desember 1918. URL
 [i] http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/dada/3/images/Dada3_01.pdf 08.09.09
 [ii] http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/dada/3/images/Dada3_02.pdf 08.09.09
 [iii] http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/dada/3/images/Dada3_03.pdf 08.09.09
- Tzara, Tristan. 2007. "Manifest Dada 1918". [fr. orig. 1918] *Rett Kopi*. Red. Ellef Prestesæter, Karin Nygård. Overs. Geir Uvsløkk. Oslo
- Tzara, Tristan. 1963. *Sept manifestes Dada*. Paris
- Valesio, Paolo. 2002. "The Most Enduring and Most Honored Name" Marinetti as Poet". *Selected Poems and Related Prose*. F.T. Marinetti. New Haven/London
- Vicentini, Claudio. 1983. "Il problema del teatro nell'opera di Pirandello". *Pirandello e il teatro del suo tempo*. Red. Stefano Milioto. Firenze.
- Wolff, Elisabetta Cassina. 2008. *Starting from the End. Fascist ideology in Post-War Italy (1945-1953)*.