

Camilla Skovbjerg Paldam:

Konstruktive collager

Tekstuel og visuel collage som æstetisk strategi i surrealismen

Resumé

Med udgangspunkt i eksempelmateriale af primært Max Ernst og Louis Aragon påvises udvekslingen mellem poetiske billeder og tekstuelle såvel som visuelle collager i 1920'ernes surrealisme. I kritisk diskussion med Peter Bürger genlæses de surrealistiske collage-teknikker og der vises – med reference til Claude Lévi-Strauss' bricolage-begreb samt Paul Ricœurs metaforopfattelse – en sammenhæng mellem surrealisternes interesse for myte og alkymi og deres brug af collage.

Abstract

With works primarily by Max Ernst and Louis Aragon as point of departure the exchange between poetic images and textual as well as visual collages in 1920's Surrealism is investigated. The surrealist collage techniques are reread in critical discussion with Peter Bürger, and – with reference to Claude Lévi-Strauss' concept of bricolage and Paul Ricœur's idea of metaphor – a relation between the Surrealists interest in myth and alchemy and their use of collage is demonstrated.

Indhold

Indledning	3
Politisk fordring i surrealismen	4
Surrealisternes myteopfattelse	5
Bricolage.....	7
Collage som bricolage vs. Bürgers montageforståelse	7
Max Ernsts collager	10
Læsning af <i>Au-dessus des nuages</i>	18
Alkymi i <i>Au-dessus de nuages</i>	19
Tekstuel collage og poetiske billeder	21
Cadavre exquis	23
Collagebegrebets bredde.....	25
Det underfuldes historie – opgør med kristendommen.....	25
Collageteknikker i <i>Le paysan de Paris</i>	34
Immanent transcendens	37
Collage som metafor	39
Opsummerende om metafor og collage	44
Bricolage som konstruktiv avantgarde-praksis.....	45
Collage som æstetisk strategi med politisk potentiale	45
Bibliografi	49
Noter.....	51

Indledning

Forlægget for dette arbejdsblad er forelæsningsen "Konstruktive collager" holdt på Æstetisk Seminar, Århus Universitet, i foråret 2004. Arbejdsbladets gennemgående tese er, at der er en sammenhæng mellem surrealisternes brug af collageteknikker og den interesse for det mytiske, mystiske og alkymi, der var udbredt blandt dem i 1920'erne. Jeg vil udfolde sammenhængen mellem myte og collage med afsæt i Lévi-Strauss' begreb om bricolage og vil først introducere til surrealisternes forhold til det mytiske, for herefter at gå nærmere ind i Louis Aragon og Max Ernsts collageteknikker og deres egne teorier om collagerens funktion.

Udviklingen af surrealistiske collageteknikker går på tværs af kunstarterne, og lighederne mellem collage i litteratur og visuel kunst er ofte slående. Louis Aragon bygger således sin forståelse af collage på Max Ernsts visuelle collager, mens Max Ernst hævder, at hans visuelle collager er inspireret af Lautréamonts tekstuelle collager. Derudover beskriver Aragon Ernsts collager som fuldstændige analogier til poetiske billeder og hævder i øvrigt, at collagen hos Ernst bliver til metafor. Jeg vil prøve at udvikle analogien mellem surrealisternes poetiske billeder og collager i deres visuelle såvel som tekstuelle former, og med baggrund i Paul Ricœurs beskrivelse af den metaforiske proces, vil jeg desuden demonstrere en lighed i den måde, metafor og collage virker. Jeg vil hermed undersøge, hvordan surrealistiske collager generer ny mening og nye virkeligheder. Endelig vil jeg berøre den politiske fordring, der ligger manifest i surrealismen og se denne i forhold til collagerne.

Politisk fordring i surrealismen

Målet for 1920'ernes franske surrealistiske var at nå en anden og højere virkelighed, hvilket i det første surrealistiske manifest "Manifeste du surréalisme" (1924) hovedsageligt fremstår som et personligt projekt for den enkelte surrealist, der skal frasige sig fornuften og frisætte sine tanker, drømme og fantasmer. I den tidlige surrealisme er der dog også et ønske om at brede surrealismen ud til alverden, hvilket bl.a. kommer frem, når surrealismen omtales mere generelt som en "uafhængighedskrig" (Breton 1972: 56/2000: 60). Fordringen om en surrealistisk revolution vokser i løbet af 1920'erne sammen med den surrealistiske bevægelses politiske engagement. "Second manifeste du surréalisme" (1930) er således langt mere eksplicit politisk end det første, og foruden et ønske om gennem surrealismen at nedbryde begreberne familie, fædreland og religion (Breton 1972: 75/2000: 77) skriver André Breton her, at surrealismen:

drejede og drejer [...] sig stadig om, med alle midler og for enhver pris, selv at føle og at få andre til at erkende det kunstige i de gamle modsætninger, som hyklerisk var bestemte til at imødegå enhver sindsbevægelse hos mennesket. [...] Alt tyder på, at der eksisterer et bestemt punkt i sindet, hvorfra liv og død, virkeligt og imaginært, fortid og fremtid, meddeleligt og umeddeleligt, højt og lavt, ikke længere opfattes som modsætninger. Og det ville være forgæves, om man søgte nogen anden bevæggrund for den surrealistiske aktivitet end håbet om at bestemme dette punkt. (Breton 1972: 71-72)

([...] il s'agit encore d'éprouver par tous les moyens et de faire reconnaître à tout prix le caractère factice des vieilles antinomies destinées hypocritement à prévenir toute agitation insolite de la part de l'homme [...] Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point.) (Breton 2000: 72-73)

Surrealisternes myteopfattelse

Denne, for surrealismen grundlæggende, ophævelse af modsætninger er, som vi skal se i det følgende, relevant for en forståelse af den udbredte interesse for alkymi, det mytiske og mystiske (herunder også en fascination af 'primitive' kulturer), som man finder blandt surrealistene. Interessen kommer mest eksplicit til udtryk i Louis Aragons *Le paysan de Paris* (1926), hvor en af hovedideerne er skabelsen af en *mythologie moderne*, en moderne mytologi. I tråd med "Manifeste du surréalisme" er tanken, at man ved at afskære sig fra fornuften og sansen barnligt åbent kan finde det "underfulde"¹ i det hverdagslige, det metafysiske i det oversete. Dette hænger sammen med surrealisternes interesse for *l'objet trouvé*, som man bl.a. kan se i André Bretons *Nadja*, hvor ubrugelige ting bliver indsamlet og hyl-det, og i *Le paysan de Paris*, hvor målet er at se det, der normalt ikke ses, at se det guddommelige i steder folk normalt bare blindt ville passere, og lade disse metafysiske steder, *lieux sacrés*, føre én tilbage til barndommen (jf. Paldam 2002: 103-105).

Barndommen er tæt knyttet til det mytiske hos surrealistene. I "Manifeste du surréalisme" betegnes den som ubekymret og som det, der kommer tættest på "det sande liv" (Breton 1972: 15, 50/2000: 13, 52). Surrealisterne opfatter – romantisk² – såvel barnet som den vilde (og til dels også kvinden) som værende tættere på 'det oprindelige'. Freud skriver i *Die Traumdeutung*, at barndommen i retrospektiv synes at være et paradys, og at drømmen kan tage os tilbage i dette paradys (Freud 2000: 250). Det forekommer langt hen ad vejen at være dette "barndommens paradys" surrealistene søger og til-lægger mytisk værdi.³ Barndommen er blevet en privilegeret *temps de l'origine* i en gudløs verden: I mangel på transcendens søges 'begyndelsen' i mennesket selv. Som religionshistorikeren Mircea Eliade påpeger, hæver en sådan 'privat mytologi' (drømme, forestillinger og fantasmer) sig dog ikke til at være et ontologisk mytesystem, men åbner kun op for menneskets individuelle situation (Eliade

1996: 178-80). Således også hos Louis Aragon og Max Ernst, hvor det mytiske – som vi skal se i det følgende – individualiserer sig til den enkeltes billedoplevelse.⁴

Mytiske fortællingers narrative strukturer interesserer ikke Aragon. "Det mytiske" er et privilegeret øjeblik, der åbner for en pludselig indsigt (à la det man ser i f.eks. Joyces epifanier og Prousts *memoire involontaire*), med Hans Frei's præcise formulering: "Det mytiske manifesterer sig hos Aragon i erfaringen af en momentan enhed af sanselige tegn og oversanselig betydning" ("Das Mythische manifestiert sich bei Aragon in der Erfahrung einer momentanen Einheit von sinnlichem Zeichen und übersinnlicher Bedeutung") (Freier 1983: 165).⁵ Det er ofte storbyen, der er scene og materiale for dette. I *Le paysan de Paris* beskrives Paris eksplicit som et drømmelandskab og bliver erfaret som en gådefuld natur, i hvilken surrealistene bevæger sig som den primitive i den virkelige natur: i en søgen efter en mening, der skal forefindes i det givne (jf. Bürger 1996: 96-97).

Hos surrealistene synes forsøget på myteskabelse at hænge tæt sammen med de drømmelignende montager/collager, som den åbne perception eksponerer: Collagen bliver en måde at nå den nye mytologi, hvilket Aragon og Ernst til dels selv er inde på i deres collage-teoretiske tekster: Aragon bl.a. når han taler om collage som middel til at nå det moderne "underfulde". Og Max Ernst, når han i "Au-dela de la Peinture" (1936) kalder collagen for alkymi og i øvrigt sammenkæder collage med visioner set i halvsøvn⁶ og med de skabninger, der kan vise sig, når man kigger på skyer. Collagen bliver et redskab til at videreformidle disse "myte-genererende" visioner: den åbne, barnlige, drømmelignende, og til tider hallucinatoriske perception finder sit udtryk i surrealisternes collager. Med værker af Louis Aragon og Max Ernst som primært materiale er det dette arbejds-papirs ærinde at underbygge denne tese.

Bricolage

Til en forståelse af collage som strategi for myteskabelse er Claude Lévi-Strauss' teori fra *La pensée sauvage*, om den mytiske tanke som en form for bricolage, perspektivrig. Ifølge Lévi-Strauss er det karakteristisk for den mytiske tanke, som for gør-det-selv arbejdet på det praktiske plan, at den udarbejder strukturelle helheder, idet den anvender rester og smådele af hændelser: affald og skrammel, der vidner om et individs eller et samfunds historie. Den mytiske tanke skaber nye meningsfyldte helheder, idet den genanvender det forhåndenværende (der er ikke andet materiale til rådighed), og bricolage er således, ligesom montage/collage, en sammensætning af elementer fra forskellige kategorier. Elementerne må redefineres for at realisere den nye sammenhæng, og bricoleuren undersøger, hvad hver af de forskelligartede genstande kan 'betyde'. Mulighederne vil altid være begrænset af hvert elements forhistorie og af, i hvor høj grad det stadig er prædetermineret. Dette gælder for såvel de elementer, som altmuligmanden samler og anvender, som for de helheder, der udgør myten, og hvis mulige forbindelser begrænses, fordi de er lånt af sproget, hvor de allerede har en mening. Da der udelukkende benyttes forhåndenværende materialer, vil helheden i sidste ende ikke adskille sig på anden måde fra materialernes helhed end ved delenes indbyrdes placering, men den vil alligevel afgive en ny betydning (Lévi-Strauss 1994: 27-32/1962: 26-33).

Collage som bricolage vs. Bürgerers montageforståelse

At se collage/montage som bricolage fordrer en anden forståelse af montage/collage, end den Peter Bürger har fremsat i *Theorie der Avantgarde*. Hvor Peter Bürger bygger sit kanoniserede montagebegreb på en opløsningsteori og en institutionsanalyse, er bricolage snarere en strukturel strategi for helhedsdannelse. Ifølge Bürger opstår montage historisk først med den tidlige kubismes collager (*papiers collés*), som han også ser som baggrund for den tekstuelle montage/collage.



Fig. 1 - Max Ernst: "Au-dessus des nuages marche la minuit", 1920

Her skal det indskydes, at Peter Bürger generelt bruger betegnelsen montage, mens Max Ernst og Louis Aragon benytter betegnelsen collage (også om det Bürger f.eks. ville kalde fotomontage). Ligeledes bygger Bürger sit montage-begreb på kubisternes *papiers collés*, som Aragon og Ernst kalder collager. Det vil derfor blive for omfattende i dette arbejdsblad at skelne mellem collage og montage, der i øvrigt ofte ses som underkategorier af hinanden.



Fig. 2 - Max Ernst: Uden titel, 1920

Ved at gøre kubismens collager til privilegeret forlæg for sit arbejde med montage/collage kommer Bürger til næsten udelukkende at fokusere på realitetsfragmentets betydning. Men det synes ikke altid at være realitetsfragmentet, der er det væsentlige i montage/collage. Det er ikke nødvendigvis opbrydningen af billedets helhed og sammenstødet mellem virkelighed og kunst, der slår os, når vi møder montage. Tværtimod kan collagen af og til skabe sammenhænge mellem det fjerntliggende og nedbryde skellet mellem virkeligt og imaginært, fortid og fremtid, meddeleligt og umeddeleligt, højt og lavt, netop som Breton fordrede det for surrealismen i "Second manifeste du surréalisme."

Max Ernsts collager

Max Ernsts collager er et godt eksempel på en anden type collager end de kubistiske, der er Bürgers udgangspunkt. Ernsts collager består sjældent af et påfaldende sammenstød mellem noget malet og noget præfabrikeret, som kubismens collager. Oftest er det tværtimod forsøgt skjult, at elementerne er klæbet sammen.⁷ Det ser man for eksempel i "Au-dessus des nuages marche la minuit" [Fig. 1], hvor overgangene mellem elementerne, på trods af disses forskellighed (fotos af kvindebæn, et garnnøgle og et hæklearbejde på en skybaggrund), er lavet omhyggeligt, så figuren kommer til at fremstå sammenhængende.⁸ I Ernsts collager kan noget af billedet være tegnet eller malet af Ernst selv, mens andet er klippet ind, eller det hele kan være klippet og klæbet sammen. De indklæbede elementer kan være fotos eller, hvilket er det hyppigst forekommende, illustrationer fra romaner, varekataloger, videnskabelige magasiner samt hække- og strikkeopskrifter. Illustrationscollagerne finder man allerede blandt Ernsts tidlige collager omkring 1920 [Fig. 2], men de er især kendt fra hans tre collageromaner fra slutningen af 20'erne og starten af 30'erne: *La femme 100 têtes* (1929), *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930) [Fig. 11-16] og *Une semaine de bonté* (1934) [Fig. 3 + 5-7].



Fig. 3 - Max Ernst: fra *Une Semaine de Bonté*, 1934

I disse collager har Ernst inkorporeret elementerne så godt i billederne, at man sommetider ikke opdager dem. Materialet til collagerne er omhyggeligt udvalgt, således at elementerne passer sammen størrelsesmæssigt, og ofte består materialet af træ- og stålstik, hvis fine linier har gjort det muligt at skære elementerne præcist ud og sætte dem sammen, sådan at overgangene bliver umærkelige. Ernst har yderligere sløret sammenføjningerne med fine streger, og har til slut ladet collagerne trykke, således at man i det færdige resultat dårligt kan se, hvad der oprindeligt hørte til billedet, og hvad der er sat ind (jf. Warlick 2001: 105-108). Collagen kommer hermed til at fremstå som et samlet billede. Vi bliver ikke – som Bürger hævder – gjort opmærksomme på værkets konstruktionsprincip. Vi ser f.eks. ikke et billede af en kvinde, der har fået klæbet manke og hestehoved på, men en kvinde med manke og hestehoved [Fig. 4].



Fig. 4 - Max Ernst, "Elle ressemblait légèrement à un cheval...", 1938



Fig. 5 - Max Ernst: fra *Une semaine de bonté*, 1934

Idet Ernst udvisker skellet mellem del og helhed og understreger enheden i det endelige billede, distancerer han sig, ifølge M. E. Warlick, fra kubisternes *papiers collés* og de berlinske dadaisters fragmenterede collager (Warlick 1991: 106). Også Louis Aragon understreger i "Max Ernst, peintre des illusions" (1923) forskellen på Max Ernsts collager og kubisternes. Han skriver, at for kubisterne er avisen, frimærket, tændstikæsken, som klæbes på maleriet, et instrument til at kontrollere selve virkeligheden. Det er gennem objektet, som er direkte lånt fra verden udenfor, at der gives en vished. Aragon ser den kubistiske collages intention som rent realistisk, hvorimod han kalder Ernst for magiker og illusionens maler. Hos Max Ernst er elementerne hovedsageligt tegnede, og collagen bliver her, ifølge Aragon, en poetisk proces med helt andre mål end den kubistiske collages, idet Ernst leder hvert objekt bort fra dets betydning for at skabe en ny virkelighed. Der etableres minutiøst en kontinuitet mellem fremmedelementerne og Ernsts eget værk, og alle elementerne

tjener til at fremmane andre gennem en proces, der er fuldstændig analog til det poetiske billedes, siger Aragon (Aragon 1923: 29-30) og går i en senere tekst så langt som til at sige, at med Ernst bliver collagen til metafor (Aragon 1965: 114).



Fig. 6 - Max Ernst: fra *Une semaine de bonté*, 1934



Fig. 7 - Max Ernst: fra *Une semaine de bonté*, 1934

At overgangene mellem de indklæbede elementer er slørede i Ernsts collager medfører dog ikke, at collagerne udgør stabile helheder. Fordi elementerne stammer fra forskellige kontekster, der sædvanligvis ikke optræder sammen (en blæksprutte om et mandehoved i et bjerglandskab [Fig. 5], en bedende kvinde med dragevinger i en dagligstue [Fig. 6], en piberygende mand med løvehoved, der opsamler en hovedløs kvindekrop med et syvtal [Fig. 7] etc.), vedbliver

collagerne med at have noget foruroligende, drømmelignende over sig, hvilket, som Werner Spies påpeger, frister os til metaforisk at sætte dem lig med det, Freud kalder manifest drømmeindhold (Spies 1991: 20). I tråd med dette skriver Ernst selv om sin collage-teknik i "Au-dela de la peinture", at han i illustrerede kataloger side om side fandt ting, der var så fjerne fra hinanden, at han fik hallucinationer af modsætningsfyldte billeder, sådan som man også kan have det med visioner set i halvsøvn. Ved at tilføje dét til katalogsiderne, som han så i dem, kunne han få et pålideligt billede af sin hallucination og hermed transformere de banale reklamesider til dramaer, der afslørede hans mest hemmelige begær (Ernst 1936: 263).

I collagen, som i hallucinationen, mødes forskellige betydninger, som uden for kunstværket er urelaterede. Ifølge Aragon er de lånte elementer hos Ernst enten taget for at repræsentere det, de allerede repræsenterede (f.eks. et billede af en fugl, der i collagen stadig repræsenterer en fugl), eller elementerne kan – gennem en absolut ny form for metafor, siger Aragon – repræsentere noget helt andet, således at et stykke hæklearbejde f.eks. kan repræsentere en væddeløbsbane (Aragon 1930: 61) [Fig. 8], eller, som vi vil se det i det følgende, et garnnøgle kan repræsentere en nederdel. Sammenkoblingen af disse betydninger medfører en semantisk transformation, som ofte sker i et samspil mellem collagen og dens titel (som hos Ernst spænder fra få ord til hele digte). Der opstår en spænding og betydningsudveksling mellem titel og billede, som Werner Spies præcist formulerer det:

billedet hører sammen med titlen og kan kun forstås i kraft af den, ganske som titlen kun giver mening i sammenhæng med billedet. Således fungerer billede og tekst [...] som to tegn-systemer, der kun i kombination er i stand til at afgive deres betydning, idet denne er afhængig af foreningen af to medier. [...] Ordene i hans titler forbliver uadskillelige fra kompositionerne – de er integrerede dele af en helhed.

(the image belongs with the title and can be understood only in terms of it, just as the title makes sense only in conjunction with the image. Hence image and text [...] function as two systems of signs capable of signifying content only in combination, depending on a unification of two media [...] The words in his titles remain inseparable from the compositions – they are integral parts of a whole) (Spies 1991: 62).

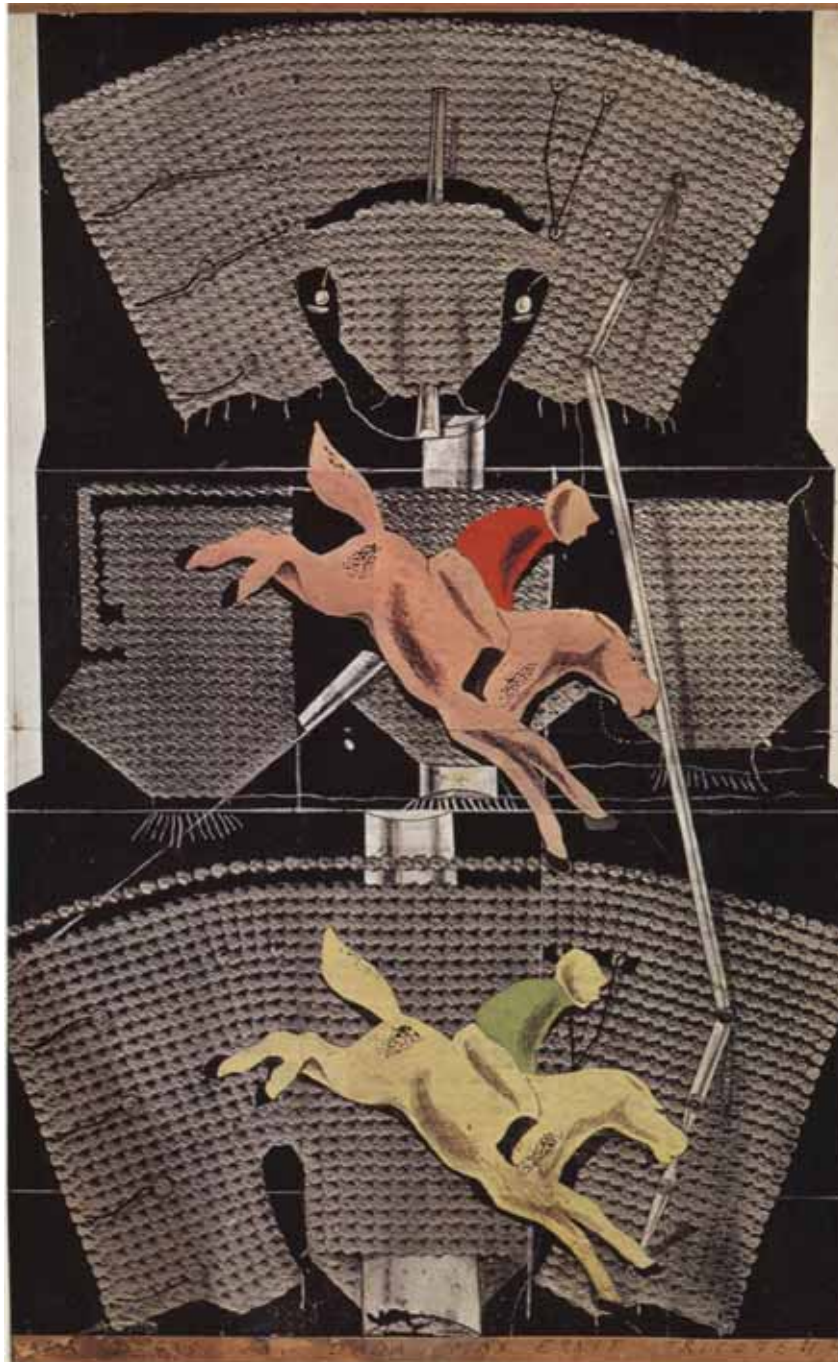


Fig. 8 - Max Ernst: "Dada-Degas", 1920/21

Læsning af *Au-dessus des nuages*

Denne sammenhæng mellem titel og billede kan vi se et eksempel på, hvis vi igen kaster et blik på collagen "Au-dessus des nuages marche la minuit" (1920) [Fig. 1], hvis titel i sin helhed lyder:

Over skyerne vandrer midnatten...Over midnatten svæver fuglen usynlig for dagen. Lidt højere end fuglen driver æteren og murene og tagene flyder.

(Au-dessus des nuages marche la minuit...Au-dessus de la minuit plane l'oiseau invisible du jour. Un peu plus haut que l'oiseau l'éther pousse et les murs et les toits flottent) (Spies 1991: 530).

Titel og billede hænger uløseligt sammen, de forklarer hinanden. Set i sammenhæng med titlen forstår vi således, at billedet bl.a. er en personificering af "midnat", der vandrer over skyerne, mens billedet også forklarer titlen ved at give os viden om "midnats" natur: en skikkelse bestående af velformede kvindeben i høje hæle, der synes at tage et forførende skridt ud mod beskueren, en ganske kort nederdel, som ved nærmere eftersyn er et hvidt garnnøgle, og en overdel/overkrop bestående af et hæklearbjede, der både kan ses som en kvindeoverkrop med to bryster og pufærmer, og som et fuglelignende ansigt med to store øjne og et langt, fallisk næb. Overkroppen er således også fuglen, der nævnes i titlen. Den er ikke fritsvævende, men en del af skikkelsen, der fremstår androgyn, hvilket understreges af, at Ernst har feminiseret ordet "minuit", der egentlig er maskulinum, og hermed fremhæver ordets deling i "mi", der betyder halv, og "nuit" (nat), der er femininum. Ud af den sirlige husflid opstår et flertydigt, erotiseret kimærisk væsen. "Midnatsfuglen" er som de skyer, den vandrer på, og må 'læses', som man 'læser' drivende skyer (jf. Ernsts egen sammenkædning af collage med skyers billedformationer). Den er let sløret og hermed drømmelignende, en stemning eller tilstand, som titlens flydende mure og tage også formidler.

Alkymi i *Au-dessus de nuages*

Såvel fuglen som den androgyne var meget yndede motiver for Ernst og er i øvrigt alkymistiske symboler: For at starte sit arbejde måtte alkymisten først finde *materia prima*, en mystisk substans, der indeholdt alt, hvad der var nødvendigt for at fuldstændiggøre arbejdet, og som bestod af to modstillede maskuline og feminine principper. Disse skulle udskilles, lutres og genforenes, hvilket ofte blev illustreret vha. den androgyne. Også æteren, der nævnes i titlen, er central for alkymisten, der mener, det er her, "kvintessensen" vil opstå i foreningen af de fire elementer (jord, ild, vand, luft).

Collagen modsætter sig entydig fortolkning, den er mystisk, men er på ingen måde meningsløs eller uforståelig. Den synes at viderefremme Ernsts personlige oplevelse af ikke mindst midnat, men collagen forekommer samtidig ikke privat. Gennem en sammenligning af alkymistens arbejde og collage-processen giver M. E. Warlick sit bud på en forståelse af denne dobbelthed. Som tidligere nævnt, skriver Ernst i "Au-dela de la peinture", at collage er "som det visuelle billedes alkymi" (1936: 253), og Ernsts interesse for alkymi og dennes indflydelse på hans kunst er grundigt dokumenteret af Warlick i *Max Ernst and Alchemy*, hvor hun blandt andet sporer og fortolker mange af de alkymistiske symboler, der optræder i Ernsts collager. Warlick sammenfatter parallellerne mellem alkymistens arbejde og collageprocessen således:

Alkymisten må finde *materia prima* for at begynde arbejdet, som Ernst fandt allerede eksisterende billeder til at lave sine collager. Så blev *materia prima* ødelagt, som træsnit eller andre fundne billeder blev taget ud af deres oprindelige kontekst. De adskilte dele blev genforbundet, sammen smeltet af ilden i den alkymistiske kolbe og af klister i collage. Målet for alkymisten var produktionen af guld; for Ernst var det et nyt billede af forvandling og opdagelse. Dog var produktionen af guld traditionelt mindre vigtig end den selverkendelse som engagementet i arbejdet resulterede i. Ligeledes, blev skabelsen af et kunstværk redskabet til en undersøgelse af og viden om hans personlige identitet.

(The alchemist must find Primal Matter to begin the work, as Ernst found preexisting images to make his collages. Then the Primal Matter was destroyed, as wood engravings or other found images were cut from their original context. The separated parts were then recombined, fused by the fire in the alchemical vessel and by paste in the collage. The goal for the alchemist was the production of gold; for Ernst it was a new image of transmutation and discovery. Yet traditionally, the production of gold was less important than the self-knowledge that resulted from engaging in the work. Likewise, the making of a work of art became the vehicle for an investigation and knowledge of his personal identity.) (Warlick 2001: 134-135)

Gennem analogien til alkymistens arbejde, der i øvrigt har åbenlyse strukturligheder med Lévi-Strauss' bricolage, viser Warlick, hvordan collagen tjener såvel et personligt som et højere formål. Også Breton ser i "Second manifeste du surréalisme" en "bemærkelsesværdig analogi" mellem formålet for de surrealistiske og alkymistiske undersøgelser, og siger i denne forbindelse:

de vises sten er intet andet end det, der burde give menneskets fantasi mulighed for at tage en strålende revanche over alting, og nu prøver vi igen, efter århundreders optræning af sindet og tåbelig resignation, at frigøre denne fantasi definitivt ved *langvarigt og systematisk at bringe uorden i alle sanser* og alt det andet. (Breton 1972: 116).

(la pierre philosophale n'est rien autre que ce qui devait permettre à l'imagination de l'homme de prendre sur toutes choses une revanche éclatante et nous voici de nouveau, après des siècles de domestication de l'esprit et de résignation folle, à tenter d'affranchir définitivement cette imagination par le "*long, immense, raisonné dérèglement de tout les sens*" et le reste. (Breton 2000: 124).

Den nye alkymi, som surrealismen har opfundet, har taget mennesket selv som *materia prima* (Caws 1966: 50). Det er i mennesket selv, at begyndelsen, myten eller de vises sten skal søges og findes. Collagen udtrykker surrealistsens hallucinationer og poetiske drømme-

rier og er hermed redskab for den frisatte fantasi og de "uordentlige" sanser. Kunsten får derfor – i det mindste i surrealisternes egen selvforståelse – politisk potentiale, idet den er med til at ændre menneskets grundliggende vilkår. Ifølge Mary Ann Caws opfatter surrealismen ligefrem dette som en mere radikal revolution end kommunismens, netop fordi den hævder at have indflydelse på ikke blot det materielle univers, men også sindets univers (Caws 1966: 39).

Tekstuel collage og poetiske billeder

At Aragon, som vi har set i det ovenstående, kalder Ernsts collager for metaforer og poetiske billeder, afspejler et slægtsfællesskab mellem tekstuelle og visuelle collager. Aragon behandler således også de sætninger og digte, der ledsager Ernsts billeder, og siger, at det er tekster, der består af materiale fra alle mytologier og al overtro, og at det er en slags intellektuel collage, som man kan sige alt det samme om, som der er sagt om visuelle collager (Aragon 1923: 31). For Aragon kan collagerne det samme, om de er visuelle eller tekstuelle billeder. Tilsvarende er Ernst i sine visuelle collager inspireret af Comte de Lautréamonts tekstuelle collage, herunder ikke mindst det berømte citat fra *Les Chants de Maldoror* (1869): "Smuk som [...] det uventede møde mellem en symaskine og en paraply på et dissektionsbord" (Lautréamont 1986: 194, oversættelse revideret af CSP) ("Beau comme [...] la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un paraplu!") (Lautréamont 2001: 234)⁹. Denne sætning er ifølge Max Ernst indbegrebet af collagens teknik, som han beskriver som "udnyttelsen af to fjerntliggende virkeligheders uventede møde på et upassende plan" ("l'exploitation de la rencontre fortuite de deux réalités distantes sur un plan non-convenant") (Ernst 1936: 253). Som det fremgår, involverer Lautréamonts tekstuelle collage ikke realitetsfragmenter i Bürgersk forstand, men er et poetisk billede, der knytter sig til chokket, ting som er på det forkerte sted og ikke (umiddelbart) hører sammen. Det er her – som i Ernsts visuelle collager – sammensætningen af elementer

fra forskellige kategorier, elementer med forskelligt semantisk indhold, der udgør collagen.

Ernsts bestemmelse af collagens teknik er meget tæt på den definition af det surrealistiske billede, som André Breton med et citat fra Pierre Reverdys lille tekst "L'image" giver i "Manifeste du surréalisme":

Billedet er et rent produkt af sindet.

Det kan ikke opstå af en sammenligning, men af en tilnærmelse mellem to realiteter som er mere eller mindre langt fra hinanden.

Jo fjernere og spinklere forbindelserne mellem disse to realiteter, som man har nærmet til hinanden, jo stærkere bliver billedet – jo mere emotionel kraft og poetisk realitet vil det besidde... (Breton 1972: 32)

(L'image est une création pure de l'esprit.

Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.

Plus les rapport des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique...) (Breton 2000: 31)

Breton skriver senere i manifestet om det surrealistiske billede, at tanken overbevises om den højere virkelighed i disse billeder, og at det stærkeste billede er det, der viser den højeste grad af vilkårlighed, det man anvender længst tid på at omsætte til praktisk sprogbrug (Breton 1972: 48/2000: 50). Breton giver følgende eksempler på surrealistiske poetiske billeder, hvoriblandt Ernsts titel "Au-dessus des nuages marche la minuit" kunne have været med, ligesom flere andre af hans billedtitler:

Champagnens rubin. Lautréamont

Smuk som loven om standsning af brystets udvikling hos de voksne, hvis hang til at vokse ikke står i noget forhold til mængden af de molekyler, som deres organisme optager i sig. Lautréamont

En kirke rejste sig strålende som en klokke. Philippe Soupault.

I Rose Sélavys søvn er der en dværg som er kommet op af en brønd for at spise sit brød om natten. Robert Desnos.

På broen vuggedes duggen med kattehoved. André Breton

Lidt til venstre i det firmament jeg kan skimte, opdager jeg – men uden tvivl er det kun en dis af blod og mord – det matte skær fra frihedens rystelser. Louis Aragon

I den brændende skov var løverne friske. Roger Vitrac

Farven på en kvindes strømper er ikke nødvendigvis skabt i hendes øjnes billede; det har fået en filosof, som det er unødvendigt at nævne her, til at sige: Blæksprutterne har flere grunde til at hade fremskridtet end de firbenede dyr. Max Morise (Breton 1972: 49).

(Le rubis du champagne. Lautréamont.

Beau comme la loi de l'arrêt du développement de la poitrine chez les adultes dont la propension à la croissance n'est pas en rapport avec la quantité de molécules que leur organisme s'assimile. Lautréamont.

Une église se dressait éclatante comme une cloche. Philippe Soupault.

Dans le sommeil de Rose Sélavy il y a un nain sorti d'un puits qui vient manger son pain la nuit. Robert Desnos.

Sur le pont la rosée à tête de chatte se berçait. André Breton.

Un peu à gauche, dans mon firmament deviné, j'aperçois – mais sans doute n'est-ce qu'une vapeur de sang et de meurtre – le brillant dépoli des perturbations de la liberté. Louis Aragon.

Dans la forêt incendiée,

Les lions étaient frais. Roger Vitrac.

La couleur des bas d'une femme n'est pas forcément à l'image de ses yeux, ce qui a fait dire à un philosophe qu'il est inutile de nommer : "Les céphalopodes ont plus de raisons que les quadrupèdes de haïr le progrès." Max Morise.) (Breton 2000: 50-51)

Cadavre exquis

Den surrealistiske sondring mellem poetisk billede og collage i tekst og billede er således uklar. At surrealisterne ikke skelnede strengt mellem poetiske og visuelle virkemidler ses også i legen *cadavre exquis*, som findes i både en tekstuel og en visuel version. *Cadavre exquis* var en enkel og populær leg blandt surrealisterne: de foldede et stykke papir, og så skrev de hver især et ord eller tegnede en del

uden at kigge på de ord eller tegninger, de andre lavede. Til sidst blev papiret foldet ud, og man kunne læse eller se den i fællesskab skabte sætning eller tegning i sit hele. Navnet på legen kom fra den første sætning, der blev skabt på denne måde: "Le cadavre – exquis – boira – le vin – nouveau". For at sikre et minimum af semantisk koherens blev der lavet regler for ordenes rækkefølge: substantiv (subjekt) – adjektiv – verbum – substantiv (direkte objekt) – adjektiv.



Fig. 9 - Cadavre Exquis, 1929
(Breton, Muzard, Desnos, Sardoul)

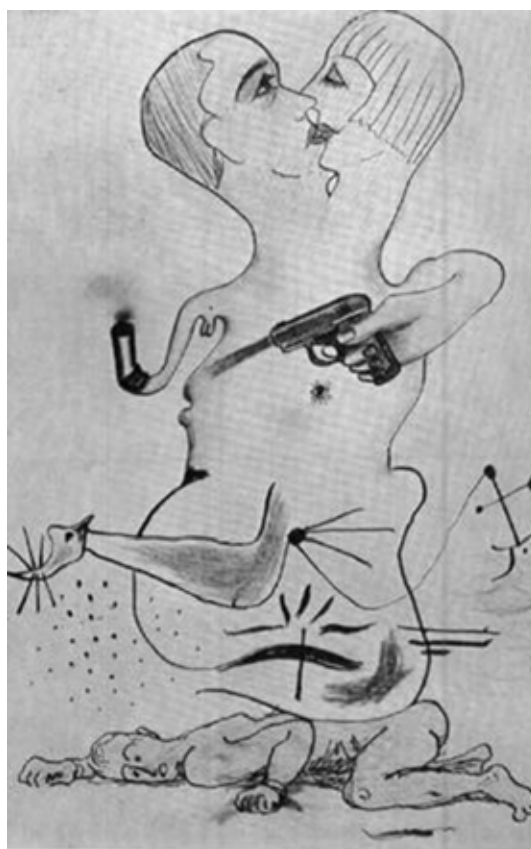


Fig. 10 - Cadavre Exquis, 1928
(Man Ray, Tanguy, Miro, Morise)

Tilsvarende blev alle tegninger delt i tre eller fire (alt efter deltagerantallet), i øverste, midterste og nederste del af en krop (Schwarz 1975: 18, 24) [Fig. 9-10]. André Breton siger, at surrealistene med cadavre exquis havde "et aldrig svigtende middel til at sende den kritiske forstand på ferie og sætte forstandens metaforiske aktivitet fuldstændig fri" ("d'un moyen infallible de mettre l'esprit critique en vacance et de pleinement libérer l'activité métaphorique de

l'esprit") og at "alt dette både gælder på det grafiske og det verbale plan" ("Tout ce qui est dit ici vaut aussi bien sur le plan graphique que verbal") (Schwarz 1975: 12). Breton ser således ingen signifikant forskel mellem den tekstuelle og den visuelle leg, der begge ligner collagerne ved at være stykket sammen.

Collagebegrebets bredde

Nu vil det være en fuldstændig udvanding af collage-begrebet at kalde ethvert poetisk billede for collage. Men da målet for dette arbejdsblad er en forståelse af surrealisternes fremskrivning af det, de kaldte "det mytiske" eller "det underfulde", og af deres brug af det, de selv opfattede som collage i denne sammenhæng, skal vi ikke her gå ind i en nærmere definition af tekstuel collage – det ville også blive alt for omfattende –, men blot konstatere, at surrealisternes sammenstilling og sammenligning af visuelle og tekstuelle billeder fremhæver en række fællestræk medierne imellem, som gør, at vi i det mindste kan kalde de poetiske billeder for collage-lignende. De poetiske billeder og visuelle collager er tænkt på samme måde: som udtryk for den uensurede, surrealistiske tanke. De er strategier til at åbne nye verdener ved at bygge broer mellem tilsyneladende fjerntliggende materiale, og hermed bliver de veje til det overraskende og "underfulde", der ellers, ifølge Aragon, har været fortrængt siden kristendommens indtog.

Det underfuldes historie – opgør med kristendommen

Som en forudsætning for at forstå den surrealistiske fremgangsmåde, herunder collagen, giver Aragon sin version af det underfuldes historie: For grækerne og romerne var det underfulde stadig blandet med livet, men dette ændrede sig med kristendommen. Mennesket vovede næsten ikke at tænke noget længere. Krop, instinkter og den menneskelige indbildningskraft blev undertrykt, og alt det, som ikke længere havde ret til at udtrykke sig, søgte tilflugt i en anden verden, den overnaturlige, hvortil intet fra hverdagslivet havde ad-

gang. Således fødtes feerne og giganterne. Efter den franske revolution begyndte en kamp, som endnu ikke tillod at frigive monstrene og kimærerne. Aragon nævner bl.a. Rimbaud og Sade i denne kamp, men udråber Lautréamont til den sande ophavsmand for fremkomsten af det moderne underfulde, *le merveilleux moderne*. Med Lautréamont blandes det underfulde atter med hverdagslivet, og Aragon siger, at det er den offensive genkomst af djævelen, som vi ser hos Lautréamont, som vi har at takke for det underfuldes nedstigning blandt os. Der er ikke længere tale om en fjern eventyrverden, nej, det bevæger det, som er omkring os (Aragon 1930: 37-41).

Dette er naturligvis et meget farvet og forenklet historiesyn, der smager af romantisk idealiseret græcitetsdyrkelse og optimistisk tro på, at det tabte kan vindes tilbage. Man kan komme med mange indvendinger mod det og bl.a. oplagt spørge, om kristendommen, med evangeliernes beskrivelse af den inkarnerede Guds mirakler på jorden, virkelig kan siges at udelukke det underfulde fra det dennesidige, sådan som Aragon hævder. At jeg nævner Aragons historiesyn, er da heller ikke pga. dets sandhedsværdi, men som en forklaringsfaktor, der kan hjælpe til en forståelse af surrealisternes omgang med det mytiske i deres egen kunst.

Når Aragon her taler om kristendommen, er det især katolicismen, han sigter til, og nok i højere grad kirken som institution end evangeliernes indhold. Aragons ærinde synes at være et opgør med den dogmatiske morallære, kirken har prædikeret, med sin medfølgende krop-sjæl dikotomi, driftsundertrykkelse, syndsbevidsthed og heraf følgende tankeundertrykkelse. Opgøret med den katolske kirke var centralt for surrealisterne. Det ser man også i Ernsts collager, der ofte er blasfemiske. Et eksempel på dette er collageromanen *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au carmel* (1930). Romanen gengiver, som titlen siger, en drøm, drømt af en lille pige, der ønsker at gå i kloster. Af Ernsts tre collageromaner, har denne den mest sammenhængende fortælling, der nogenlunde er til at følge, og den

kredser gennemgående om sex, incest, personlighedsspaltning og blasfemi. Romanen består af 79 collager ledsaget af tekst. Til den første collage en længere tekst, der fortæller hovedpersonen Marceline-Maries forhistorie, og til de efterfølgende collager, som udgør hendes drøm, oftest nogle ganske få linier. Jeg vil ikke gå nærmere ind i romanen her, blot vise nogle få collager fra den for at give et indtryk af genren, samt give en fornemmelse af både incesten og kirkekritikken. Her de første to collager fra Marceline-Maries drøm [Fig. 11 og 12]:



Fig. 11 - Faderen: "Dit kys synes voksent, mit barn. Når det kommer fra Gud, vil det føre langt. Gå, min pige, gå videre og..."

(Le Père: "Votre baiser me semble adulte, mon enfant. Venu de Dieu, il ira loin. Allez, ma fille, allez en avant et...")



Fig. 12 - regn med mig!" Marceline-Marie: "Mine klæder synes mig uanstændige, fader, i Fader Dulacs nærvær. Den vanskeligste prøvelse for et Marias barn..." Den ærværdige Fader: "Glæden skal være din, mit barn!" Faderen: "Lad mig græde og..."

(... comptez sur moi!" Marceline-Marie: "Ma tenue me semble indécente, papa, en présence du Père Dulac. L'épreuve la plus délicate pour une Enfant de Marie ..." Le R. P.: "La joie sera près de vous, mon enfant!" Le Père: "Laissez-moi pleurer et ...")

Kort herefter spaltes Marceline-Marie i to – Marceline og Marie [Fig. 13].



Fig. 13 - "Sig mig hvem jeg er: mig eller min søster..."

("Dites-moi qui je suis: moi ou ma sœur ...")

Denne spaltning ses konkret ved at Marceline og Marie optræder som to. – Her i nogle collager fra sidste del af romanen, hvor Jesus, Marceline-Maries himmelske brudgom, er kommet ned på jorden [Fig. 14-16]:



Fig. 14 - Marie: "Hvor har du din vugge?" – Den himmelske brudgom: "Min vugge er ordet man bruger i vrede. Jeg er søn af den guddommelige skalpør. Jeg er ikke en meddelelse til læseren."

(Marie: "Quel est votre berceau?" – Le céleste fiancé: "Mon berceau est le mot qu'on emploie en colère. Je suis le fils du divin scalpeur. Je ne suis pas un avis au lecteur.")



Fig. 15 - Marie: "Jeg ser dig smile" – Den himmelske brudgom: "Jeg ler fordi jeg er synonym med sulten. Men man fordøjer mig temmelig godt på tom mave."

(Marie: "Je vous vois sourire." – Le céleste fiancé: "Je ris parce que je suis le synonyme de la faim. Mais on me digère assez bien quand on se trouve à jeun.")



Fig. 16 - Marceline og Marie (med én stemme): "Det er vi lykkelige og stolte over." – Den himmelske brudgom: "Jeg er den kvindeløse Gud. Jeg er den hungrige Gud. Selv som billede må jeg dø." Han forsvinder ind i Sankt Marthehallen.

(Marceline et Marie (d'une seule voix): "Nous en sommes heureuses et fières." – Le céleste fiancé: "Je suis le Dieu sans femme. Je suis le Dieu affamé. Même en image, je dois mourir." Il disparaît dans la salle Sainte-Marthe.)

Blasfemi finder man også i rigt mål i Lautréamonts *Les Chants de Maldoror*. Blasfemien kan være humoristisk – som når en ærkeengel, der er sendt til jorden af Gud, tager form som en taskekrabbe på størrelse med en lama for ikke at blive genkendt (Lautréamont 1986: 211/2001: 253), og Den Almægtige selv stiger ned til jorden forvandelt til et næsehorn (Lautréamont 1986: 218/2001: 262). Men blasfemien kan også være voldsom, spottende og hadefuld, som i følgende citat:

[...] jeg fik øje på en trone, dannet af menneskelige ekskrementer og guld, hvor han, der selv titulerer sig Skaberen, tronede med et idiotisk hovmod, med kroppen dækket af et ligklæde af uvaskede hospitalslagener! I sin ene hånd holdt han en død mands rådne krop og førte den skiftevis fra øjnene til næsen og fra næsen til munden; når han nåede munden, kan man gætte sig til hvad han gjorde. Hans fødder stak dybt i en uhyre sø af kogende blod, på hvis overflade der pludseligt dukkede et par forsigtige hoveder op, ligesom bændelorm kommer til syne gennem en natpottes indhold [...] (Lautréamont 1986: 67-68)

([...] j'aperçusse un trône, formé d'excréments humains et d'or, sur lequel trônait, avec un orgueil idiot, le corps recouvert d'un linceul fait avec des draps non lavés d'hôpital, celui qui s'intitule lui-même le Créateur! Il tenait à la main le tronc pourri d'un homme mort, et le portait, alternativement, des yeux au nez et du nez à la bouche; une fois à la bouche, on devine ce qu'il en faisait. Ses pieds plongeaient dans une vaste mare de sang en ébullition, à la surface duquel s'élevaient tout à coup, comme des ténias à travers le contenu d'un pot de chambre [...]) (Lautréamont 2001: 81)

og det fortsætter videre i den dur.

Endelig er der scener, hvor Gud optræder såre menneskeligt, og f.eks. kommer til jorden i et øjeblikks fristelse og liderlighed for at gå på bordel, hvilket vi får en detaljeret beskrivelse af, for efterfølgende at høre om hans anger og skamfølelse (Lautréamont 1986: 117-24/2001: 141-151).

Når Aragon skriver, at med Lautréamont blandes det underfulde atter med hverdagslivet, så er det bl.a. denne respektløse profanering han sigter til. Lautréamont trækker det guddommelige ned på jorden og lader det indgå på lige fod med det jordiske. "Som om det man ser til daglig ikke i lige så høj grad burde vække vores beundrende opmærksomhed" (Lautréamont 1986: 178) ("Comme si ce qui se voit quotidiennement n'en devrait pas moins réveiller l'attention de notre admiration!") (Lautréamont 2001: 215), skriver han et sted i *Les Chants de Maldoror*. Dette fokus på det hverdagslige, jordiske, videreføres af surrealisterne, som vi bl.a. så det i Ernsts "midnatsfugl", der var en komposition af elementer så prosaiske som et hæklearbejde og et garnnøgle.

Collageteknikker i *Le paysan de Paris*

Ikke overraskende er det også netop i det hverdagslige, dennesidige, at det underfulde kommer til syne i Aragons *Le paysan de Paris*, hvilket formidles gennem montagelignende teknikker: Det kan være særlige steder – *lieux sacrés* – der beskrives gennem en lang montage af indtryk, der synes at falde oven i hinanden uden i øvrigt at være forbundne (dette har fællestræk med den filmiske montage). Eller fremmedelementer, der bliver klippet ind over billedet af noget ellers velkendt – en kvinde dækkes f.eks. af et edderkoppespind, et stort rødbrunt insekt og en guldsmed:

Et øjeblik så jeg hendes skuldre: et edderkoppespind skjulte dem. Derpå var det hendes hår, der forsvandt under et stort rødbrunt insekt. En guldsmed gjorde bytte lidt længere nede end bæltstedet.

(Un instant je vis ses épaules : une toile d'araignée le déroba. Puis ce fut le tour aux cheveux de disparaître sous un gros insecte marron. Une libellule butinait un peu plus bas que la ceinture) (Aragon 1998: 29–30).

Denne kvinde er i øvrigt beskrevet som en Medusa med slangehår og som dagens guddommelighed, tidens ide.

Montagen kan også have karakter af drømmeagtig transformation: En syngende havfrue svømmer eksempelvis pludselig rundt i en stokkebutiks udstillingsvindue, der i øvrigt er forunderligt badet i et grønligt, undersøisk lys. Hun bliver siden genkendt som en tysk prostitueret, fortælleren engang kendte, og han råber "Idealet!" ("L'idéal!"), hvorpå stokkene i vinduet vælter konvulsivisk rundt (Aragon 1998: 31-32).

Som det burde fremgå, har kvinden en mytisk stilling hos Aragon, hvilket i høj grad er knyttet til hendes transformationspotentiale. Kvinden kan, som vi har set det her, det ene øjeblik være noget velkendt, det næste være forvandlet til en havfrue eller Medusa; mytiske væsener, der netop er karakteriseret ved at være sammensatte, monterede, at være "både og" (jf. Paldam 2002).

Endelig er der også monteret egentlige realitetsfragmenter, som f.eks. vejskilte eller avisudklip, i teksten. I tråd med Bürgers opfattelse af montage spiller de indklippede avisudklip og vejskilte i *Le paysan de Paris* på spændingen mellem fiktion og virkelighed. Dette bliver særligt tydeligt, når realitetsfragmenterne manipuleres, og der f.eks. optrykkes et skilt med påskriften "Passage de l'Opéra Onirique" (Aragon 1998: 109) [Fig. 16].

Et sådant skilt kommer til at fungere som dokument for den surrealistiske tanke: virkeligheden er det, vi ser, selv når vi drømmer og hallucinerer, her er et håndgribeligt bevis, synes det at sige og opfordrer hermed læseren til at acceptere de uventede sammenhænge og billeder, som teksten præsenterer, at acceptere dem som "mirakler", ville Aragon sige. For miraklet er for Aragon en uventet uorden, en overraskende disproportion, som så, når det er blevet accepteret som mirakel, bliver forsoningen af det virkelige og det underfulde. Den nye sammenhæng, der etableres på denne måde, er surrealismen. Det er den reelle linie, som sammenbinder alle virtuelle billeder, som omgiver os, siger Aragon, og giver som eksempel på et mirakel i litteraturen den hjelm, der falder ned i Walpoles *Castle of Otranto* (Aragon 1930: 41). Eksemplet kunne lige såvel have været en

havfrue i et butiksvindue. Forsoningen af det virkelige og det underfulde, det er miraklet, og det er surrealismen. Som vi også så det i forbindelse med Ernsts collage "Au-dessus des nuages marche la minuit", er det er ikke et objektivt billede af verden, vi præsenteres for, snarere surrealistens perception, hans (i egen selvforståelse) uzensurerede tanker,¹⁰ hvilket Aragon også eksplicit understreger i *Le paysan de Paris* (jf. Paldam 2002: 97). Den regulative fornuft bliver fordrevet og en ny virkelighed opstår; gennem billedet bliver verden forvandlet.

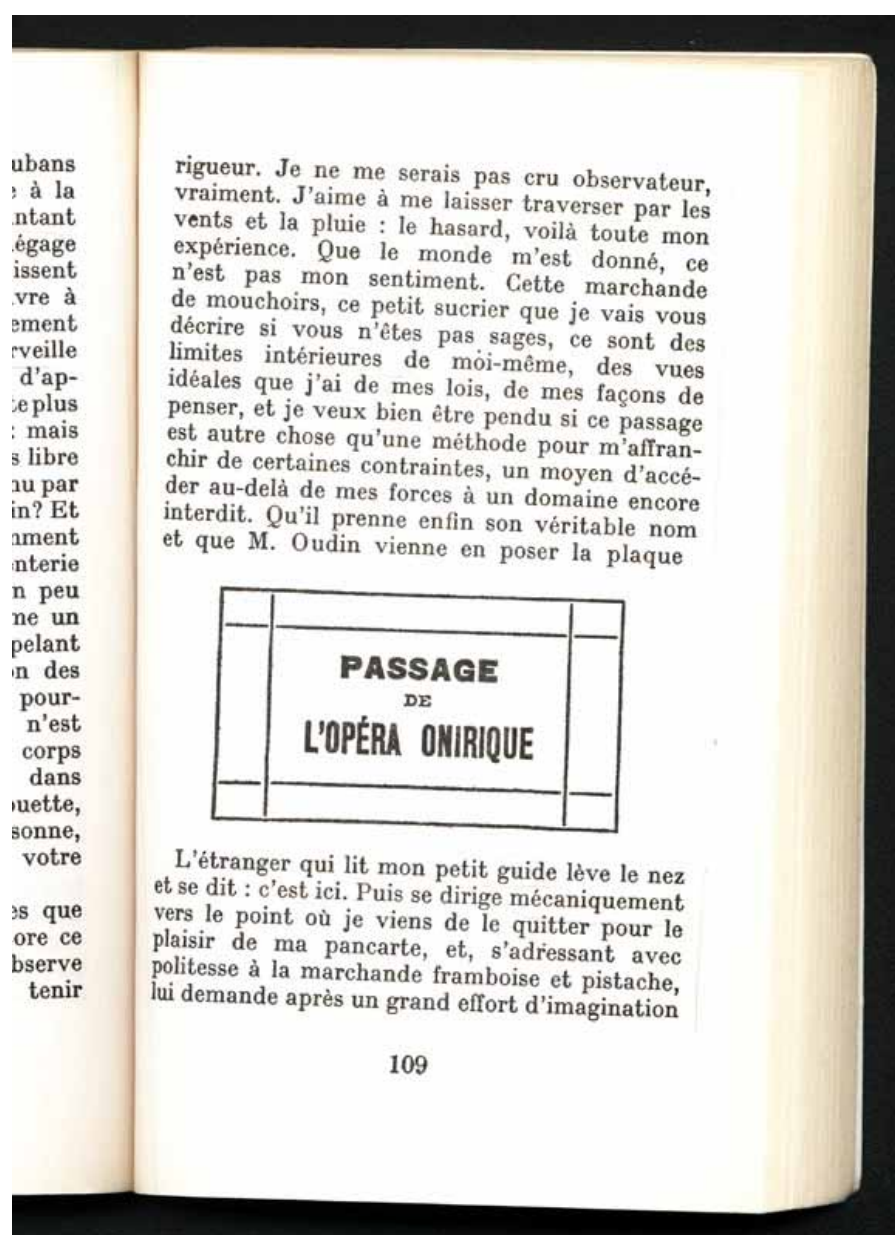


Fig. 16 - Louis Aragon: *Le paysan de Paris*, 1998

Immanent transcendens

Det er i en søgen efter dette dennesidige underfulde, at Aragon forkaster maleriet og hylder collagen: Malerne repeterer mekanisk uden at tillægge magiske gestus og ceremonier, hvis betydning er glemt, den mindste betydning. De interesserer sig ikke for ceremoniens skønhed. Hvorimod collagen giver den gamle billedlige fremgangsmåde sin sande betydning tilbage ved at tage den tilbage til magiske fremgangsmåder, som er oprindelsen og berettigelsen for plastisk repræsentation, siger han (Aragon 1930: 54, 57). Dette kommer til at lyde noget mystisk. Og mystisk er det måske nok, jf. den tidligere nævnte interesse for alkymi, men Aragon understreger, at den moderne poesi essentielt er ateistisk og at "tilsynekomsternes kongerige er af denne verden" ("le royaume des apparitions est de ce monde") (Aragon 1930: 39-40). Når dette umiddelbart kan synes selvmodsigende, er det fordi, vi er vant til at tænke det, man traditionelt inden for filosofien og teologien ville kalde "mystisk erfaring", som noget der forsøger at komme *ud over* det konkrete og sanselige (jf. Jørgensen 2002: 110), hvilket jo netop er det, som surrealisterne i deres collager insisterer på og holder fast i. For at forstå surrealisternes collageprojekt er det derfor nødvendigt at sætte sig ud over modsætningen mellem åndelig mystik og sanselig æstetik ved at sigte efter det åndelige i det sanselige uden at lægge sanseligheden bag sig (se Jørgensen 2002: 111). Dette kan gøres med Dorthe Jørgensens begreb om *immanent transcendens*. Med immanent transcendens mener Dorthe Jørgensen en moderne erfaring af merbetydning og ekstra-menneskelighed, og som sådan en form for guddommelighedserfaring; uden at guddommelighed her skal forstås som det samme som hverken Gud, guder eller dét guddommelige. Erfaringen af immanent transcendens er ifølge Jørgensen udtryk for, at selvom verden er blevet sekulariseret, så kan vi stadig i glimt få en oplevelse af sammenhæng, enhed eller mening, samtidig med at sådanne oplevelser er helt og aldeles immanente. Hermed

udgør erfaringen af immanent transcendens altså på den ene side en slags transcendererfaring, men på den anden side synes den ikke at referere til noget transcendent som f.eks. Gud (Jørgensen 2002: 106-107). Ifølge Jørgensen manifesterer immanent transcendens sig æstetisk som en erfaring af profan aura, dvs. som den moderne skønhedserfaring, der indfanger den omtalte merbetydning, og som kan opstå hvor som helst og når som helst. Jørgensen hævder, at det er denne form for skønhedserfaring, der er reflekteret i den moderne kunsts iscenesættelse af profane tings magi, ikke mindst i collagen (Jørgensen 2002: 108), og jeg vil give hende helt ret. Det er netop en sådan moderne guddommelighedserfaring, som Aragons begreb om "det moderne underfulde" indebærer, og som man finder hos surrealisterne i de epifaniske øjeblikke af profan åbenbaring, som ikke mindst collagerne er udtryk for.

For surrealisterne er de elementer, der er at gøre med, dennesidige. Det handler om at være i stand til at se verden på en ny måde, og hermed lade den genfødes. En elektrisk lampe kan for Francis Picabia blive en lille pige, og et hæklearbejde kan for Ernst blive en væddeløbsbane. Malerne giver sig her i sandhed sig til at bruge objekterne som ord, siger Aragon: De nye magikere har genopfundet inkarnationen (Aragon 1930: 49). Den "magiske fremgangsmåde", som Aragon kaldte collageteknikken, kan forstås, med Lévi-Strauss' bricolagebegreb, idet det forhåndenværende af bricoleuren netop udnyttes, redefineres – "inkarneres" – som noget andet. Metamorfosen og kimæren genopdages med collagen. Monstrer vækkes til live. Det velkendte (f.eks. et garnnøgle) tages ud af sin vante sammenhæng og bliver genbrugt som noget nyt og andet (en pikant nederdel til en forførende kimærisk metafor for midnat). Aragon siger i "La Peinture au défi", at det er sikkert, at det underfulde fødes af afvisningen af én virkelighed, men også af udviklingen af en ny sammenhæng, af en ny virkelighed som denne afvisning har frigjort (Aragon 1930: 36-37). Dette er bricolage, og det er netop hvad vi har set i Ernsts, Lautréamonts og Aragons collager.

Collage som metafor

For Lévi-Strauss er den mytiske tanke, og hermed også bricolage, som udgangspunkt sprogligt struktureret. Som jeg nævnte tidligere, så er de helheder, der udgør myten, lånt af sproget, hvor de allerede har en mening, som hæmmer deres bevægelsesfrihed (Lévi-Strauss 1994: 29/1962: 29), hvilket Lévi-Strauss illustrerer vha. analogien til altmuligmandens bricolage, hvor elementerne også har haft en funktion tidligere. Holder vi fast i det sproglige udgangspunkt for collagerne, så kan vi analysere dem som de metaforer, de også er, og metafor-teorien kan hjælpe os til på mere detaljeret vis at forstå, hvordan collagerne virker. Når garnnøglet for eksempel både repræsenterer et garnnøgle og en nederdel, gennem det Aragon kalder en "absolut ny form for metafor" (Aragon 1930: 61), så er denne tvetydighed i referens, hvad Ricœur i sin metafor-teori (med Roman Jakobson) kalder "delt referens": elementerne bliver set som noget nyt – den almindelige, bogstavelige referens er suspenderet – men på samme tid bevarer elementerne også deres oprindelige betydning. Gennem suspensionen af den almindelig referens, bidrager imaginationen, ifølge Ricœur, til *projektion* af nye muligheder for at genbeskrive verden (Ricœur 1997: 290/1979: 152). Ophævelsen af den bogstavelige mening er således den negative betingelse for opkomsten af metaforisk mening, på samme måde som suspensionen af den referens, der er forbundet med almindeligt beskrivende sprog, er den negative betingelse for opkomsten af en mere radikal måde at anskue tingene på (Ricœur 1997: 290/1979: 151–52). Dette er også, hvad der sker i oplevelsen af surrealisternes collage. I collagen, som i metaforen, får sidestillingen af elementer imaginationen til at suspendere de almindelige, bogstavelige referenser og producere ny mening. Som vi så det i læsningen af "Au-dessus des nuages marche la minuit", var denne mening kompleks uden at være helt utilnærmelig. Vi er i stand til at læse den, vi *ser* den, vi *føler* den¹¹, selvom det kan være svært at sætte ord på disse følelser. I artiklen "The Me-

taphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling" er Paul Ricœurs mål netop at undersøge "metaforens evne til at fremføre uoversættelige oplysninger" (Ricœur 1997: 277) ("investigate the capacity of the metaphor to provide untranslatable information") (Ricœur 1979: 141), og hans arbejde kan være nyttigt i vores forsøg på at forstå, hvordan produktionen af mening genereres fra de surrealistiske collager. Ricœur siger:

metaforisk betydning [består] ikke blot af et semantisk sammenstød, men også af den *nye* prædikative betydning, som udspringer fra den bogstavelige menings sammenbrud, dvs. fra det meningssammenbrud, der opstår, hvis vi kun bygger på vore ords almindelige eller sædvanlige leksikalske værdi. Metaforen er ikke gåden, men løsningen på gåden. (Ricœur 1997: 281, oversættelse revideret af CSP)

(metaphorical meaning not merely consist of a semantic clash but of the new predicative meaning which emerges from the collapse of the literal meaning, that is, from the collapse of the meaning which obtains if we rely only on the common or usual lexical values of our words. The metaphor is not the enigma but the solution of the enigma) (Ricœur 1979: 145).

Og han fortsætter senere, at

En ny metafors mening [...] er opkomsten af en ny semantisk kongruens eller pertinens fra ruinerne af den bogstavelige mening, som den semantiske uforenelighed eller meningsløshed har brudt ned (Ricœur 1997: 290)

(the sense of a novel metaphor is the emergence of a new semantic congruence or pertinence from the ruins of the literal sense shattered by semantic incompatibility or absurdity) (Ricœur 1979: 151–52).

Dette gælder også for den surrealistiske collage. Det meningsgivende er ikke så meget sammenstødet af elementer, som det er mødet mellem fjerntliggende virkeligheder, og den betydning der opstår ud af dette møde. I vores tidligere eksempel var det ikke damebenene, garnnøglet og hæklearbejdet, der hver for sig gav collagen dens

mening. Det var ikke nok udelukkende at fokusere på de individuelle elementer af sådanne billeder, for, som Ricœur siger, "meningsfrembringelsen [bliver] båret af hele udsagnet" (Ricœur 1997: 280) ("the production of sense is borne by the whole utterance") (Ricœur 1979: 144), den er født af *interaktionen* mellem subjekt og prædikat, den er ikke blot en erstatning af noget med noget andet. Meningen opstod af den nye semantiske kongruens, som blev gjort mulig, idet vi så elementerne som et hele. Og det uafhængigt af om alle elementerne bestod af ord, billedmateriale eller af en blanding af disse, som i Ernsts collager, hvor samspillet mellem collage og titel bidrog til meningsproduktionen. Således var "midnat" Ernsts hæklearbejde med dameben, "skønhed" var mødet mellem symaskinen og paraplyen, og "dagens guddommelighed", "tidens ide" var Aragons insektdækkede Medusa. Collagerne er metaforer, og de etablerer nye semantiske forbindelser. Den metaforiske mening er etableret gennem imaginationens semantiske rolle: Ricœur kalder den produktive karakter af denne indsigt for "prædikativ assimilering". Assimileringen består i "at gøre de termer, som det metaforiske udsagn kæder sammen, lig hinanden, dvs. semantisk nærliggende" (Ricœur 1997: 283) ("[t]he assimilation consists precisely in *making* similar, that is, semantically proximate, the terms that the metaphorical utterance brings together") (Ricœur 1979: 146). Dette involverer en spænding, som ikke så meget er mellem et subjekt og et prædikat som mellem semantisk inkongruens og kongruens. Ved hjælp af "prædikativ assimilering" ses ligheden således mellem subjekt og prædikat, den bliver set på trods af og gennem det forskellige (Ricœur 1997: 283/1979: 146), og det er netop dette, vi gør i vores læsning af collagen.

Ifølge Ricœur er

[m]etafor*skaber*en [...] en håndværker med sproglige færdigheder, som fra et bogstaveligt fortolket usammenhængende udsagn uddrager et i en ny fortolkning betydningsbærende udsagn, der fortjener at blive kaldt meta-

forisk, fordi det genererer metaforen som ikke blot afvigende, men også som acceptabel (Ricœur 1997: 281).

(The *maker* of metaphors is this craftsman with verbal skill *who*, from an inconsistent utterance for a literal interpretation, draws a significant utterance for a new interpretation which deserves to be called metaphorical because it generates the metaphor not only as deviant but as acceptable.) (Ricœur 1979: 144)

Det afgørende kendetegn er altså den semantiske innovation, takket være hvilken en ny kongruens, bliver dannet på en sådan måde, at udsagnet som helhed "giver mening" (Ricœur 1997: 280-81/1979: 144). Man kan også her se en parallel til Lévi-Strauss' bricolagebegreb. Om sit etnografiske arbejde skriver Lévi-Strauss, at det ikke er relevant at spørge, om et spættænøb helbreder tandpine, men om det er muligt, fra et bestemt synspunkt, at få spættænøbet og tanden til at "passe sammen" (Lévi-Strauss 1994: 20/1962: 16). Bricolage handler således, ligesom Ricœurs metafor-teori, grundlæggende om at finde ligheder – at klassificere ville Lévi-Strauss sige. Han påpeger, at naturfolk klassificerer langt udover det nødvendiges grænser, hvilket han tilskriver en almenmenneskelig interesse for taksinomier, der tjener til at ordne universet, idet enhver klassificering står over kaos (Lévi-Strauss 1994: 26/1962: 24). Ifølge Lévi-Strauss har den æstetiske sans mulighed for at åbne vejen til taksinomien, ja endog at foregribe nogle af dens resultater (Lévi-Strauss 1994: 23/1962: 21). Og det er her collage kommer ind i billedet. Lévi-Strauss nævner surrealisternes og også collage flere gange i *La pensée sauvage* uden explicit at knytte forbindelsen mellem collage og bricolage. Andre steder har han dog selv sammenlignet sin etnografiske myteindsamling med surrealisternes collagearbejde¹², som han gennem sit nære venskab med Max Ernst kendte særdeles godt. Det er således ikke helt tilfældigt, at bricolage synes at ligne collage, og Lévi-Strauss sammenligner da også selv den strukturalistiske metodes systematiske udarbejdelse af binære oppositioner mellem observe-

rede elementer med Max Ernsts collagedefinition fra "Au-dela de la peinture", altså "udnyttelsen af to fjerntliggende virkeligheders uventede møde på et upassende plan".

Lévi-Strauss, Reverdy, Ernst og Breton taler således alle om mødet mellem fjerne virkeligheder, og Ricœur bruger også en rummetafor til at forklare overgangen fra bogstavelig inkongruens til metaforisk kongruens mellem to semantiske områder. "Ting eller ideer, som før var fjerne, fremtræder nu som nære. Lighed er i sidste ende ikke andet end denne tilnærmelse, som afslører et generisk slægtskab mellem heterogene ideer" (Ricœur 1997: 282), siger han ("Things or ideas which were remote now appear as close. Resemblance ultimately is nothing other than this rapprochement which reveals a generic kinship between heterogeneous ideas") (Ricœur 1979: 145). Dette "generiske slægtskab" synes måske dunkelt i de foreliggende eksempler. De surrealistiske metaforer er komplekse, uden dog at være uforståelige. I *Les Chants de Maldoror* indrømmer Lautréamont, at det kan være svært at se koherensen i hans billeder, men han understreger, at de rent faktisk er meget præcise (se Lautréamont 1986: 129-31, 151, 178/2001: 155-57, 182, 215). I nogle af sine mange meta-refleksioner, understreger han eksplicit logikken i sine metaforer. For eksempel bliver et billede, der glider fra søjler til knappenåle til enorme tårne, forklaret og forsvaret med "optikkens love":

når jeg i begyndelsen så rigtigt sammenlignede søjlerne med knappenåle [...], lagde jeg optikkens love til grund, der har fastslået at jo længere borte synets stråle er fra en genstand, desto mere formindsket aftegner billedet sig på nethinden (Lautréamont 1986: 130-31).

(quand au commencement j'ai comparé les piliers aux épingles avec tant de justesse [...], je me suis basé sur les lois de l'optique, qui ont établi que, plus le rayon visual est éloigné d'un objet, plus l'image se reflète à diminution dans la rétine) (Lautréamont 2001: 157).

Det tekstuelle billede skal således forstås ved hjælp af visuelle principper. Det tekstuelle billede skal *ses*, ikke bare læses. Lautréamont er hermed med til at lægge grunden for surrealisternes synæstetiske opfattelse af metaforen, som udmønter sig i deres metaforforskabelse på tværs af tekstuelle og visuelle medier.

Opsummerende om metafor og collage

For nu at opsummere, så siger Ricœur, at "en metafor kan ses som en model for at ændre vores måde at se tingene på, at opfatte verden på" (Ricœur 1997: 288) ("a metaphor may be seen as a model for changing our way of looking at things, of perceiving the world") (Ricœur 1979: 150). Det er et sådant metaforisk potentiale som surrealisternes – inspirerede af Lautréamont – udviklede i deres collager. Målet er at se verden på en ny måde, og herigennem at lade den blive genfødt. Det velkendte tages ud af sin sædvanlige kontekst og gennem processen af prædikativ assimilering bliver det genbrugt som noget andet og nyt. Ricœur siger at:

poetisk sprog ikke [handler] mindre *om* virkeligheden end nogen anden form for sprogbrug, men refererer til den ved hjælp af en kompleks strategi, der som en grundlæggende komponent implicerer en suspension og tilsyneladende en ophævelse af den almindelige referens, der er forbundet med det deskriptive sprog (Ricœur 1997: 289).

(poetic language is no less *about* reality than any other use of language but refers to it by the means of a complex strategy which implies, as an essential component a suspension and seemingly an abolition of the ordinary reference attached to descriptive language) (Ricœur 1979: 151).

Det er denne "komplekse strategi" vi har undersøgt i de foregående eksempler. Vi har undersøgt, hvordan den surrealistiske collage siger noget om virkeligheden. En virkelighed, der ikke er objektiv, men snarere er et udtryk for surrealistens subjektive og åbne perception. De metaforiske collager fremstår som samlede billeder, trods

deres umiddelbart heterogene elementer, og de formidler erfaringen af immanent transcendens, af enhed og merbetydning, som den åbne perception i glimt kan føre med sig. Collagerne fungerer således som bricolage, og for surrealistene bliver de en strategi til at fremmane og formidle miraklet, det underfulde eller ligefrem en ny mytologi, sådan som Aragon eksplicit ønsker det i *Le paysan de Paris*.

Bricolage som konstruktiv avantgarde-praksis

Ved at se bricolage som avantgarde-praksis (hvor flygtige de monterede helheder så end er) er der således her sat fokus på det konstruktive frem for det destruktive i avantgarden. Det betyder ikke, at Peter Bürgers montage-teori helt bør afvises. Der er mange montager og collager, der hovedsageligt er interessante på grund af deres inddragelse af realitetsfragmenter – f.eks. de indklippede avisudklip og vejskilte i *Le paysan de Paris*. Men Bürger er ikke opmærksom på, at der findes i hvert fald to forskellige principper for collage/montage: ét, der 'realistisk' og materialebevidst lader elementerne træde frem, som vi ser det hos f.eks. kubisterne, og et andet, der forsøger at lade elementerne smelte sammen, som vi har set det hos bl.a. Ernst (og i dag i øvrigt kan ses i teknisk forfinet form i computergrafikkens *morphing*). Hvis man, som Bürger, låser sig fast på, at spændingen mellem kunst og virkelighed og herunder en kritik af kunstinstitutionen er, hvad montage/collage til hver en tid handler om, at dét er, hvad montage/collage kan give os, så risikerer man at overse dette andet collage-princip, som Aragons og Ernsts tekster og billeder er udtryk for og kan hjælpe os til at se.

Collage som æstetisk strategi med politisk potentiale

Mens det således i nogle collager er af mindre betydning, om der er klæbet et frimærke eller en busbillet ind, fordi det indklæbede element hovedsageligt virker som en håndfast henvisning til virkeligheden midt i kunsten, så er der andre typer collager – f.eks. hovedparten af Max Ernsts – hvor det slet ikke er ligegyldigt, hvor det

tværtimod er de sammensatte deles semantiske kvaliteter, og sammenstødet mellem forskelligt semantisk indhold, der er virkningsfuldt. Det betyder ikke, at denne type collager er blottet for politisk og kritisk potentiale. Slet ikke. Målet for surrealisterne er stadig at lade kunsten påvirke livspraksis, hvilket vil ske, når vi formår at læse verden og collagen på samme måde, med samme åbenhed som i Ernsts surreale verdener. Denne politiske dimension vedbliver med at være knyttet til det mytiske gennem den tidligere omtalte voksende politisering af den surrealistiske bevægelse, der fortsætter gennem trediverne og fyrkerne. Breton siger således i et interview fra 1948, at virkeligheden ligesom drømmen har et manifest og et latent niveau:

Det manifeste er historikernes og politikernes felt, det latente er sociologernes og kunstnerens. Kunstnerne udmærker sig ved at bearbejde det latente niveau, og resultatet af dette arbejde – åbningen mod det latente – hedder myten (Lübecker 2005).

Montage/collage er stadig en central æstetisk strategi i denne myteskabende bearbejdning omkring 2. verdenskrig. I artiklen "Organisk eller uorganisk – kunst og samfund hos Breton, Bataille og Jean-Luc Nancy" beskriver Nikolaj Lübecker eksempelvis, hvordan André Breton (Aragon er for længst smidt ud af den surrealistiske bevægelse) i forbindelse med udstillingen *Om visse myters overlevelse og om visse andre myters fremkomst eller dannelse*, New York 1942, blander forskellige medier og mytetraditioner i kompositioner, der på en gang er kunstnerisk montage og mytestudium. Lübecker mener dog, at disse montager snarere underminerer end stabiliserer myten. Han ser en diskrepans mellem

surrealisternes samfundstænkning, der synes at ligge inden for rammerne af det 19. århundredes romantiske organismetænkning og en æstetisk praksis, der producerer eklektiske og humoristiske "myter", der på avantgardistisk manér underminerer det organiske værkbegreb (Lübecker 2005).

Lübeckers montageforståelse ligger hermed i forlængelse af Bürgers, og Bretons montager fra 1940'erne er da også langt mindre syntetiserende end Aragons og Ernsts fra 1920'erne. Derfor kan Lübecker modstille surrealisternes samfundstænkning og deres æstetiske praksis, mens disse, som det er blevet demonstreret i det ovenstående, arbejder i samme retning hos ikke mindst Ernst og Aragon i 1920'erne.

Denne forskel bunder dels i udsving i forskellige surrealistiske kunstneres æstetiske strategier, dels i en udvikling af opfattelsen af det politiske og samfundsmæssige. Hvor surrealisterne i 1940'erne forholder sig til en konkret politisk virkelighed (herunder ikke mindst fascismen) – Breton laver eksempelvis en parodisk montage af Nietzsche og supermand, der ifølge Lübecker kommer til at virke som flertydig politisk kommentar til både USA og overmennesketænkning (Lübecker 2005) – er det politiske og samfundsmæssige langt mere inderliggjort for surrealisterne i 1920'erne. Den utopiske, revolutionære dimension er til stede, men forandringerne skal ske på mikroniveau, i den enkelte. Selv når Aragon i *Le paysan de Paris* beskriver de prostitueredes rå vilkår, sker det snarere i fascination af det hæslige, forbudte og beskidte end i samfundsmæssig indignation. Collagerne fra 1920'erne ryster ganske vist en borgerlig opfattelse af seksualitet, kvindens traditionelle rolle, katolicismen m.m., men det er i første omgang på et indre plan og ikke i den politiske offentlighed, at disse kampe kæmpes; en egentlig påvirkning af den ydre politiske virkelighed forventes afledt af det nu åbent perciperende menneskes forandrede livs- og virkelighedssyn. For surrealisterne i 1940'erne består virkelighedens latente niveau, og hermed myterne, ifølge Lübecker, af en idylliseret fortælling om oprindelsen, der udgør et fællesmenneskeligt niveau, som kan bruges til at forankre en etik. I 1920'ernes surrealisme er det latente niveau knap så fællesmenneskeligt. Der er også i tyverne en idyllisering af det latente niveau, men det forjættede land søges i mennesket selv. Barndommen er *le temps de l'origine*, og i sin bearbejdning af det la-

tente refererer kunsten til indre forhold som fortrængninger og indsocialiserede normer. Det politiske potentiale ligger i rystelsen af den enkelte (herunder såvel kunstneren selv som læseren eller beskueren), samt i et ønske om at udbrede en sådan rystelse til alverden. Denne inderliggørelse af det politiske betyder ikke, at 1920'ernes collager påvirker livspraksis mindre effektivt. Tværtimod. Hvor Bürgers materialeorienterede montager med deres institutionskritiske, men flygtige chok har en kortsigtsvirkning, står f.eks. Ernsts collager for en mere langsigtet ændring, idet de vedbliver med at forurolige os og bearbejde vores måde at opfatte virkeligheden på. Collagen fortæller os noget om verden – og ikke bare at denne er fragmenteret og svær at begribe. Tværtimod giver 1920'ernes surrealistiske collage bud på en forståelse. Den er generativ, konstruktiv. Den nedbryder modsætninger, får det fjerntliggende til at hænge sammen, inkarnerer det som noget nyt, og skaber hermed nye sammenhænge, nye mulige (drømme)-verdener.

Bibliografi

- Aragon, Louis (1965), "Collages dans le roman et dans le film" (1965). In: Aragon, Louis, *Les Collages*, Paris: Hermann, 107-129
- Aragon, Louis (1965), "Max Ernst, peintre des illusions" (1923) In: Aragon, Louis, *Les Collages*, Paris: Hermann, 27-33
- Aragon, Louis (1998), *Le paysan de Paris*, Paris: Folio Gallimard, (1926)
- Aragon, Louis (1965), "La Peinture au défi" (1930). In: Aragon, Louis, *Les Collages*, Paris: Hermann, 35-71
- Breton, André (1972), *De surrealistiske manifeste*, København: Gyldendal
- Breton, André (2000), *Manifestes du surréalisme*, Saint-Amand: Gallimard
- Bürger, Peter (1996), *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, (1974)
- Caws, Mary Ann (1966), *Surrealism and the literary imagination. A Study of Breton and Bachelard*, Haag: Mouton & Co
- Eliade, Mircea (1996), *Le sacré et le profane*, Paris: Folio Gallimard, (from German: *Das Heilige und das Profane*, 1957).
- Ernst, Max (1970), "Au-déla de la peinture" (1936). In: Ernst, Max, *Écritures*, Paris: Gallimard, 237-269
- Freier, Hans (1983), "Odyssee eines Pariser Bauern: Aragons 'mythologie moderne' und der Deutsche Idealismus", In: *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion* (ed. Karl Heinz Bohrer), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 157-193
- Freud, Sigmund (2000), *Die Traumdeutung*, Studienausgabe, Bd. II, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, (1900)
- Jørgensen, Dorthe (2002), "Guddommelighedserfaring i en moderne verden", In: *Interesse for Gud – ni tidssvarende essay* (ed. N. Grønkjær og H. Brandt-Pedersen), Frederiksberg: Anis, 98-117
- Lautréamont, Comte de (1986), *Maldorors Sange*, Nansensgade Antikvariat, København

- Lautréamont, Comte de (2001), *Les Chants de Maldoror*, In: *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, (1869), 7-266
- Lévi-Strauss, Claude (1994), *Den vilde tanke*, København: Gyldendal (from French: *La pensée sauvage* 1962)
- Lévi-Strauss, Claude (1962), *La pensée sauvage*, Paris: Plon
- Lévi-Strauss, Claude (1985), *The View from Afar*, Oxford: Basil Blackwell (from French: *Le Regard Eloigné*, 1983).
- Lübecker, Nikolaj (2005 in press), "Organisk eller uorganisk? – kunst og samfund hos Breton, Bataille og Jean-Luc Nancy", In: *En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik* (ed. Ørum og Huang), Hellerup: Spring
- Paldam, Camilla Skovbjerg (2002), "Woman as Cohesive Agent. Surrealist Perception and Montage as Reconstructive Strategy in Louis Aragon's *Le paysan de Paris*", In: *From Homer to Hypertext. Studies in Narrative, Literature and Media* (ed. Hans Balling), Odense: University Press of Southern Denmark, 95-110
- Ricœur, Paul (1979), "The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling", in: *On Metaphor* (ed. Sheldon Sacks), Chicago: The University of Chicago Press, 141–157
- Ricœur, Paul (1997), "Den metaforiske process som kognition, imagination og følelse", In: *Billedsprog. Om metaforen og andre troper* (ed. Per Krogh Hansen og Jørgen Holmgaard), Center for Æstetik og Logik, Viborg, 277-97
- Schwarz, Arturo (1975), *André Breton: Le Cadavre Exquis, son Exaltation*, Saint Etienne: Musée d'art et d'industrie
- Spies, Werner (1991), *Max Ernst collages: The Invention of the Surrealist Universe*, New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Warlick, M. E. (2001), *Max Ernst and Alchemy. A Magician in Search of Myth*, Austin: University of Texas Press

Noter

¹ Aragon bruger ordet *le merveilleux*, der på dansk både er det underfulde, besynderlige og overnaturlige.

² Surrealisternes myteopfattelse har stærke romantiske rødder – hos Aragon ikke mindst til Schelling. En indgående studie af dette kan findes hos Hans Freier (1983).

³ Hos religionshistorikeren Mircea Eliade kaldes *le temps de l'origine* også *le temps du rêve* (Eliade 1996: 77).

⁴ Som Werner Spies skriver: "Max Ernsts værker udtrykker en vis grad af personlig mytologi og privat, ritualiseret ikonografi" (1991: 30).

⁵ Alle oversættelser af citater fra værker på fremmedsprog er mine egne, hvor autoriseret oversættelse ikke foreligger. Når sidstnævnte er tilfældet er det markeret med reference.

⁶ Idet surrealismen skal føre til en sammensmeltning af drøm og virkelighed (Breton 1924: 26), bliver halvsøvnen – vel som et skridt i den rigtige retning – en yndet og ofte beskrevet tilstand for flere surrealerister, herunder Breton og Ernst.

⁷ Omkring 1930 laver Ernst en række collager, hvori der indgår en fuglelignende skabning, der hedder Loplop. Loplop præsenterer ofte et eller andet, og i disse collager er det indklæbede element sjældent forsøgt integreret i billedet, som man ellers ser det i hovedparten af Ernsts collager, men minder mere om kubisternes *papiers collés*.

⁸ Ernst har indtegnet en skygge på figurens lår, der dæmper kontrasten mellem elementernes kanter (Spies 1991: 77).

⁹ I dansk avantgardesammenhæng kan man se en parallel til Lautréamonts symaskine-eksempel i foto-serien *Ting: nogle parforhold* (1980), hvor Lene Adler Petersen monterer forskellige objekter på en bageplade (f.eks. en rulle snor og en cykellygte eller en hårbørste og en hårklemme). Som beskuer søger og finder man mere eller mindre oplagte sammenhænge, der både kan knytte sig til formlighed og funktionssammenhæng.

¹⁰ Man kan i høj grad diskutere, om de surrealistiske kunstværker virkelig formidler den ucensurerede tanke, et virkeligt udtryk for drømmen eller ligefrem det ubevidste, og om dette overhovedet er muligt. For en diskussion af dette se: (Paldam 2002).

¹¹ Ricœur foreslår at der er en *strukturel analogi* mellem de kognitive, imaginative og de emotionelle komponenter i den komplette metaforiske handling. Han prøver at vise, at imagination og følelse ikke er udvendige i forhold til den metaforiske menings opståen og til den delte reference (Ricœur 1997: 296/1979: 156–157). Følelserne ledsager og fuldender imaginationen i dens *skematisering* af den nye prædikative kongruens. At *føle* i ordets emotionelle forstand er at gøre det til vores, som tænkningen i den objektiverende fase har lagt afstand til. Følelserne gør den skematiserede tanke til vores (Ricœur 1997: 292-293/1979: 153–154)

¹² "Af alle former for moderne maleri er jeg især tiltrukket af Max Ernsts. Findes der nogen analogi mellem det jeg har prøvet at gøre i mine bøger, længe efter ham, og den rolle han altid tildelte maleri? Som hans malerier og collager, er mit værk om mytologi blevet udarbejdet ved hjælp af prøver udefra – myterne selv. Jeg har klippet dem ud som så mange billeder i de gamle bøger hvor jeg har fundet dem, og så arrangeret dem på siderne, som de har arrangeret sig i min bevidsthed, men ikke på nogen bevidst eller overvejet måde. Den strukturalistiske metode opererer, som vi ved, ved at præsentere og systematisk udarbejde binære modsætninger mellem elementer givet ved observation – fonemer for lingvisten eller mytemer for antropologen. Denne metode genkendes let i Max Ernsts definition fra 1934, hvor han priser "sammenbringningen af to eller flere tilsyneladende modsatte elementer, på en flade hvis natur er den modsatte af deres." Dette er et dobbelt spil af modsætning og korrelation mellem, på den ene side, en kompleks figur og den baggrund der viser den, eller, på den anden side, mellem de konstituerende elementer i figuren selv."

("Out of all the modern forms of painting, I am particularly attracted to those of Max Ernst. Does some analogy exist between what I have attempted to do in my books, a long time after him, and the role he always assigned to painting? Like his paintings and collages, my work on mythology has been elaborated by means of samples from without – the myths themselves. I have cut them out like so many pictures in the old books where I found them, and then arranged them on the pages as they arranged themselves in my mind, but in no conscious or deliberate fashion. The structuralist method, as we know, operates by presenting and systematically working out binary oppositions between elements supplied by observation – the phonemes of the linguists or the mythemes of the anthropologist. The method is easily recognized in Max Ernst's definition of 1934, where he extols "the bringing together of two or more elements apparently opposite in nature, on a level whose nature is the opposite of theirs." This is a double play of opposition and correlation, on the one hand, between a complex figure and the background that shows it off or, on the other, between the constituent elements of the figure itself") (Lévi-Strauss 1985: 243-244).

CV

Camilla Skovbjerg Paldam, cand.mag., phd.stipendiat ved Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet. Medredaktør af *Passage* siden 1999. Seneste udgivelser: "Myte og collage i 1920'ernes franske surrealisme. Max Ernst og Louis Aragon som eksempler", i: *En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik* (ed. Ørum og Huang), Spring, 2005 (in press), "Metaphor and surrealist collage in text and image" in: *Literature and visual culture*, 2005 (in press).