

Teori & praksis 2012, vol. 1:

Teori & praksis
Monradsgate 1c
0577 Oslo

Ansvarlig redaktør: Trond Solberg
ISSN 1893-4277

Del I

| | |
|---|----|
| Bokomtale: <i>Schoenberg's New World</i> . Av Trond Solberg | 3 |
| Tall. Av Trond Solberg | 9 |
| Tegn. Av Trond Solberg | 10 |
| Woyzeck i bevegelse. Av Trond Solberg..... | 11 |
| Nasjonens kroppslighet: kubisme og keltisk nasjonalisme. Av Mark Antliff..... | 20 |

Bokomtale: *Schoenberg's New World*. Av Trond Solberg

Feisst, Sabine

Schoenberg's New World / The American Years
Oxford University Press, New York 2011

Sabine Feisst tar utgangspunkt i at våre oppfatninger av Schönberg er basert på et sett forestillinger dannet på grunnlag av mangelfull informasjon og misforståelser omkring Schönbergs biografi. Dette kulturelle og historiske bildet av Schönberg er i følge Feisst eurosentrisk og bærer i følge Feisst preg av ukritisk helgentilbedelse.

Biographers have often been heavily influenced by Schoenberg's sometimes pessimistic perspectives. His own preference for biographies stressing discussions of his works, along with his strong opinions and his (European) students' worshipful attitude toward him, has led to hagiography-like portraits that suggest the image of Schoenberg as a strong and incorruptible musical prophet. (Feisst 2011, 3)

Feisst har gjennomgått et bredt materiale knyttet til Arnold Schönbergs liv i USA i perioden 1933 – 1951. Dette materialet er til dels hentet fra Arnold Schönberg Center i Los Angeles, dels fra Library of Congress og New York Public Library. Feisst har gått gjennom fullendte og ufullendte verk, Schönbergs korrespondanse og arkiverte lydopptak av intervjuer med Schönbergs studenter og omgangskrets. I tillegg har Feisst selv intervjuet Schönbergs elever og gått gjennom annet mer ukjent materiale knyttet til Schönbergs liv i USA.

Feisst tar utgangspunkt i en etablert myte om at Schönberg ikke fant seg til rette på det amerikanske kontinentet. Og det var i særdeleshet oppholdet i Los Angeles, den kommersielle kulturens hovedstad Hollywood, som førte til en isolert

tilværelse for en kompromissløs elitistisk musiker som Schönberg slike myter. Feisst legger fram solid dokumentasjon for at det romantiske bildet av den misforståtte europeiske kunstneren med dårlig helse og økonomiske problemer er kraftig fortegnet.

Feisst peker på at Schönberg var i stand til å avslå smigrende jobbtillbud fra amerikanske undervisningsinstitusjoner. Hun redegjør også for hvilken påvirkning Schönbergs undervisning har hatt på amerikanske komponister etter 1945. Et eksempel er John Cage, som fulgte flere av Schönbergs forelesningsrekker. Cage pleiet også mer privat kontakt med Schönberg og Schönbergs familie. USA var etter 1945, i følge Feisst, preget av en kulturell situasjon som favoriserte kunstnertyper som Schönberg. USA var preget av en fornyet tro på framskritt og teknologi, og Schönberg ble oppfattet som musikkens svar på Einstein.

In this spirit Schoenberg's champions eagerly emphasized the progressive and quasi-scientific aspects of his music. [...] The reputation of Schoenberg's music profited from Cold War politics as well. Contending with Europe's nonrepresentational and abstract art, the U.S. government began to sponsor abstract visual and musical art, as culturally on a par with its competitors, changing the image of a country mainly dedicated to commercial entertainment and materialism. Schoenberg's dodecaphony became not only a politically correct compositional approach, but also a symbol of creative freedom in both America and Europe, epitomizing resistance against the repressive cultural politics of both fascist and communist regimes. (Feisst 2011, 235-236)

To av Schönbergs elever – Wallingford Riegger og Milton Babitt – som benyttet seg av tolvtoneteknikk og dodekafoni, ble tildelt viktige utmerkelser i 1948 og 1949. I 1956 hedret UCLA Schönberg med en egen sal: *The Schönberg Hall*. I 1974 opprettet California State University, UCLA og California Institute of Arts et eget *Arnold Schönberg Institute*. Feisst redegjør også for hvilken betydning Schönberg har hatt for ulike komponister innen feltet *filmmusikk* i Hollywood.

Feisst bygger opp en alternativ forståelse av Schönberg, i form av en utlevering av Schönberg i rollen som en politisk engasjert kunstner. Dette bildet står i kontrast til forestillingen om den *ikke-representerende* eller *abstrakte* kunstneren. Schönberg skal i følge Feisst faktisk ha ytret behov for å legge til side all kunstnerisk virksomhet i den første perioden etter at han ankom USA. Schönberg skal ha sett for seg en rolle som en slags førerskikkelse for en militant og autoritær utgave av sionismen. Feisst hevder at dette intense engasjementet kan representere et viktig element for å forstå Schönbergs lave kunstneriske produksjon i den første perioden han bodde i USA. Feisst peker på at en slik innfallsvinkel har vært underkommunisert i tidligere biografier om Schönberg, men at enkelte har begynt å inkorporere denne typen opplysninger i de senere år.

More recently, however, Schoenberg biographers such as Gervink, Ringer, Shawn, and Hartmut Krones have begun to incorporate into their work discussions of Schoenberg's public speeches (for instance, "The Jewish Situation", 1933) and his most substantial essay on Jewish politics, his "Four-Point Program for Jewry (1933 - 38). While these writers refrain from a critical assessment of the antidemocratic and authoritarian positions that mark Schoenberg's polemics, Richard Taruskin, Bluma Goldstein, and Klára Móricz, among others, accuse Schoenberg of sympathizing with fascism. (Feisst 2011, 7)

I et eget kapittel behandler Feisst Schönbergs oppfatning av egen gruppeidentitet. Schönberg bevarer sin tyske identitet mens han tilpasser seg til samfunnet i USA. Samtidig har han også en identitet med utgangspunkt i sitt jødiske barndomshjem. Som 24-åring – i 1898 – skal Schönberg ha konvertert til protestantismen. Schönbergs *assimilasjonstankegang* skal ha blitt svekket i 1921, da han i en rasistisk motivert episode skal ha blitt utvist fra hotellet *Mattsee*. Feisst peker på muligheten

for at Schönbergs tilslutning til den sionistiske positive betoningen av ideen om *dissimilasjon*¹ antakelig springer ut av denne episoden.

His conscious rapprochement with Judaism is reflected not only in his correspondence and political statements, but also in musical and literary works, including *Jakobsleiter* (Jacob's Ladder, 1917 – 22), *Der biblische Weg* (The Biblical Path, 1926 and *Moses und Aron* (1930–32). Yet at the same time, he saw himself as a rightful heir of and innovator in the German music tradition, and even suggested that his newly developed twelve-tone technique could secure supremacy of German music. (Feisst 2011, 45)

Feisst antyder at denne kombinasjonen av autoritetstro tysk identitet med jødisk nasjonalisme innfor det sionistiske tankesettet, fikk utvikle seg til det parodiske i Schönbergs forestillingsverden. Mens brødrene Thomas Mann og Heinrich Mann insisterte på å representere et annet og bedre Tyskland og et immaterielt og idealistisk Tyskland, skal Schönberg ha utviklet sin tyske identitet i en nostalgisk retning.

Schönberg så for seg selv som etablerer av – og den suverene leder for – *Jewish Unity Party*. I Schönbergs skuespill *Der biblische Weg* tillegger Schönberg sionismen en avhengighet av en førerskikkelse lignende den rolle Vladimir Jabotinsky hadde for sin fraksjon – Revisjonistene – innen WZO². I tillegg tematiserer Schönberg i *Der biblische Weg* forestillingen om at realiseringen av den sionistiske idé er avhengig av et altutslettende våpen. I 1933 skal Schönberg som nevnt ha ytret seg i retning av å

¹ Processes of adaption have often been called “assimilation” and “acculturation.” Assimilation means the rapprochement of cultures and styles through their sustained contact and interpretation, often implying a loss of features. It generally refers to the emancipation of European Jews before 1933 and their adoption of certain traits of the dominant group. Acculturation however, has become the preferred concept for discussing many complex cultural changes based on interaction of different cultures. Understood as a process or the result of process, acculturation implies a range of forms that vary from complete identification with the dominant culture to its total rejection. (Feisst 2011, 45) Dissimilation therefore refers to poly-cultural and hybrid phenomena. Zionists, critical of assimilation in view of growing anti-Semitism in Europe, were among the first to promote dissimilation. Dissimilation furthered individualism and pluralism, allowing manifold combinations of elements from Jewish and non-Jewish cultures. Dissimilation became, before and after 1933, an important strategy for many Jews, Schoenberg among them. (Feisst 2011, 45 – 46)

² World Zionist Organization

legge ned all kunstnerisk virksomhet til fordel for et politisk engasjementet. Schönberg skal ha møtt sterk motstand mot sine nedskrevne ideer og skal ikke ha klart å finne en forlegger som var villig til å publisere de politiske tekstene. Schönberg skal blant annet ha forsøkt å få Thomas Mann til å hjelpe seg. Thomas Mann ønsket imidlertid ikke å låne sitt navn til å promotere et tekstmateriale han oppfattet som voldsromantiserende og hadde et innhold som minnet om fascistiske prinsipper.

Feisst presenterer i det hele tatt en svært interessant gjennomgang av forholdet mellom Mann og Schönberg i denne tidsepoken. Mann fikk ideen til - og arbeidet med - romanen *Doktor Faustus*. Schönberg skal ha blitt svært provosert av Manns frimodige lån, eller tyveri fra Schönbergs egne tekster. Mann skal også ha basert romanen på tanker Schönberg skal ha formidlet i verbal form i fortrolige og private samtaler mens Schönberg fremdeles var uvitende om Manns bokprosjekt. Feisst påpeker da også hvordan Mann utleverer Schönberg:

Mann's novel critiques Schoenberg's *l'art pour l'art* approach, dodecaphony, and even his religious works, suggesting that the cultism, constructivism, and aestheticism of Leverkühn's music, indicated a crisis in contemporary German art and a lack of freedom, thus paving the way for the political decay, fascism, and barbarism of Nazi Germany. (Feisst 2011, 63)

Schönbergs politiske prosjekt, hvor han så for seg hvordan han selv inntok dirigents rolle ovenfor et orkester, strandet. Schönberg støttet isteden Hilleil Kook alias Peter Bergsons *Committee for a Jewish Army of Stateless and Palestinian Jews*, og Bergsons arbeid med sionistiske Reinhardt-inspirerte masseteater. Bergson var knyttet til Vladimir Jabotinskys revisjonistiske fraksjon og leder av revisjonistenes underavdeling av Betar i New York. Implikasjonene av Schönbergs politiske valg

innebar også en konflikt med Albert Einstein. Einstein på sin side var tilhenger av en spirituell form for sionisme, en form for jødisk universalisme, og pasifisme.

For spesielt musikkinteresserte tilbyr Feisst bakgrunnshistorier for, toner til, og annet materiale tilknyttet enkelte av Schönbergs musikalske verk fra tiden i USA.

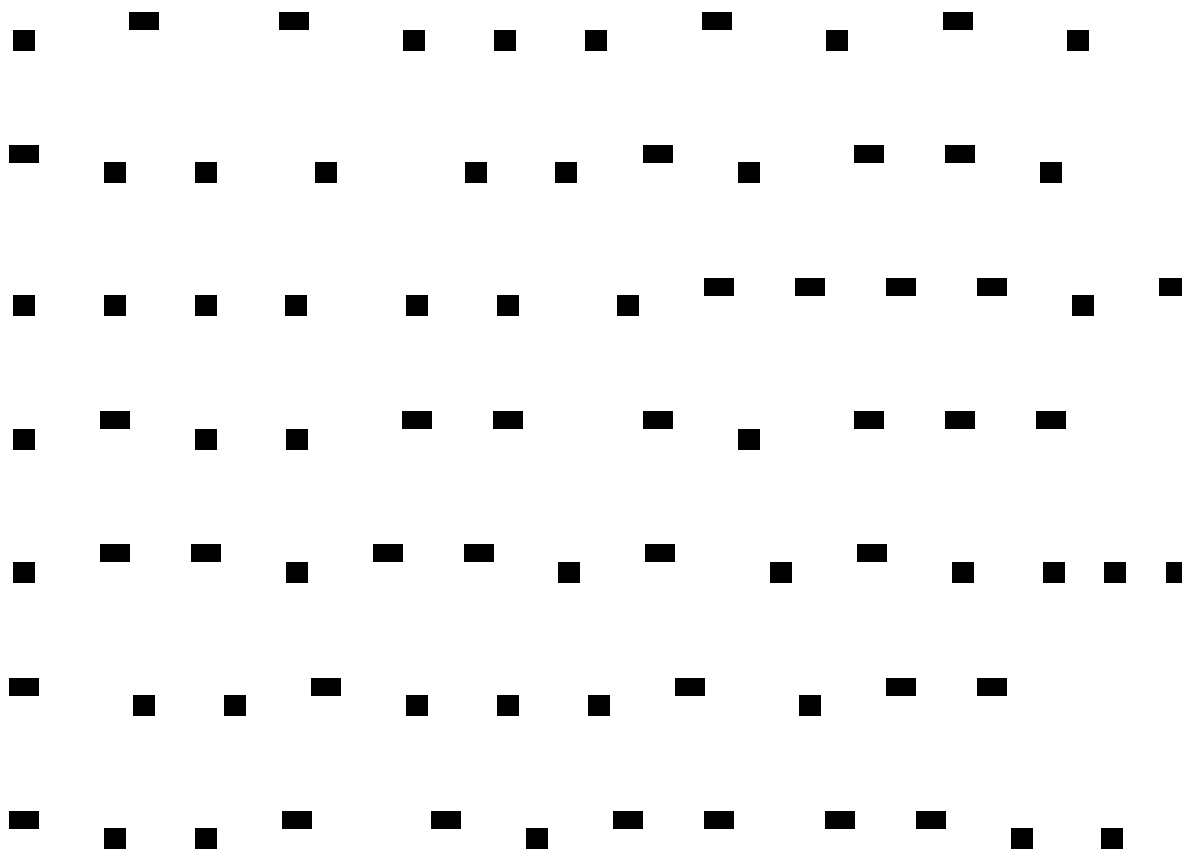
Schoenberg's New World gir nye perspektiver på kunstneren Arnold Schönbergs liv. Implisitt i en slik nyanserende versjon av personen Schönberg, ligger også kimen til en mer nyansert tilnærming til viktige historiske fenomener innen både det estetiske og det politiske feltet.

T.S. Oslo 25. januar 2012

Tall. Av Trond Solberg

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| ■ | ■ | ■ | ■ | ■ |
| ■ | ■ | ■ | ■ | ■ |
| ■ | ■ | ■ | ■ | ■ |
| ■ | ■ | ■ | ■ | ■ |
| ■ | ■ | ■ | ■ | ■ |
| ■ | ■ | ■ | ■ | ■ |
| ■ | ■ | ■ | ■ | ■ |
| ■ | ■ | ■ | ■ | ■ |
| ■ | ■ | ■ | ■ | ■ |
| ■ | ■ | ■ | ■ | ■ |

Tegn. Av Trond Solberg



Woyzeck i bevegelse. Av Trond Solberg

Tanker rundt danseforestillingen *Woyzeck* med referanse til Georg Büchners teatermanuskript *Woyzeck*.

Woyzeck på hovedscenen ved *Den Norske Opera & Ballett*, Oslo 26. september 2011

Koreograf: Christian Spuck

Musikk: Martin Donner, Philip Glass, György Kurtág og Alfreds Schnittke

Dirigent: Vello Pähn

Dramaturg: Bibbi Moslet

Büchner og *Woyzeck*

Med utgangspunkt i Büchners tekst beregnet for iscenesettelse, *Woyzeck*, viste *Den Norske Opera & Ballett* i september 2011 en form for narrativ dans i ballettforestillingen med samme navn. Büchners tekst baserer seg på svært sentimentale elementer. Rollefiguren Woyzeck er offer for autoritære mekanismer og svik: Som menig soldat er han underlagt militær disiplin; en lege bruker Woyzeck som forsøksperson i vitenskaplige eksperimenter; og i tillegg blir Woyzeck sveket av sin kvinnelige livsledsager. *Woyzeck* kan, i lys av Büchners samfunnsengasjement, betraktes som et drama som er basert på den franske filosofen Rousseaus tanker om en naturtilstand som korrektiv til det bestående samfunn. På bakgrunn av en slik sammenheng kan *Woyzeck* leses som en del av den romantiske epokens kritikk av opplysningstidens idealer. Büchners engasjement blir i mange sammenhenger tolket inn i en sosialistisk tradisjon. Samtidig hadde Büchner et nasjonalt engasjement.

Til en viss grad kan romantikken som stilart representere universelle allmenngyldige idealer. I forestillingen om en naturtilstand ligger også prinsippene for den franske revolusjonens krav om frihet, likhet, brorskap og folkestyre.

Samtidig utvikles nasjonalromantikken som en avart av romantikken. I ytterste konsekvens resulterer nasjonalromantikken i en bevegelse som tenderer i retning av nasjonal og kulturell sjåvinisme. En positiv betoning av det irrasjonelle er en forutsetning for nasjonalsjåvinismen. Romantikken som stilart kan dessuten være problematisk fordi vesentlige trekk ved de juridiske betraktninger knyttet til individets ukrenkelighet – og kravene til statsmakten om å ivareta disse – også rammes av den fornuftskritikk som tillegges romantikkens idealisering av middelalderens samfunnsforhold. På bakgrunn av Büchners fornuftskritikk og nasjonalisme ble *Woyzeck* en del av det nazifiserte teaterets repertoar under NSDAPs regime i Tyskland.

***Woyzeck* på Den Norske Opera & Ballett**

Den Norske Opera & Balletts oppsetning av *Woyzeck* belyser den innvirkning Büchner har hatt på utviklingen av scenekunst fra midten av 1800-tallet til vår samtid. Büchners *Woyzeck* har gitt inspirasjon til den tyske teaterfornyeren Gerhardt Hauptmanns tilnærming til et naturalistisk teateruttrykk. Hauptmanns naturalistiske sosiale dramaer tillegges, på samme måte som Büchners *Woyzeck*, svært ofte kvaliteter med et progressivt eller sosialistisk samfunnsengasjement.

Hauptmannresepsjonen kan være et symptomatisk eksempel på at nyere forskning ser på vante forestillinger i teaterhistorien med et mer kritisk blikk. Hauptmann framstilles stort sett svært entydig i teaterhistorien og teaterteorien. Hauptmann regnes som en sosialistisk naturalist.

Skuespillere som på 30-tallet ønsket å profilere seg på venstresiden av politikken spilte gjerne Hauptmanns 1880-talls dramaer. Nyere kritisk historieforskning tyder imidlertid på at Hauptmann i denne perioden, selv sang Horst Wessel-visen med

de brunskjortede vigilantene³ og seilte opp som NSDAP-statens viktigste dramatikere i løpet av Hitlers diktatur.⁴

Bertolt Brecht har også henvist også til Büchner som et forbilde. I tillegg har teaterteoretikere som Antonin Artaud eksplisitt henvist til *Woyzeck* av Büchner som utgangspunkt for utvikling av sine særegne og kompromissløse teaterteorier. Artauds begrep om Grusomhetens Teater er det viktigste orienteringspunkt for eksperimentell performativitet etter 1945.

Hos Artaud er det særlig Woyzecks primitive eller uartikulerte *skrik* som vektlegges.

På et nivå ser det ut til at Woyzeckforestillingen på Den Norske Opera & Ballett er inspirert av Rudolf Labans systematisering av dansenotasjoner til gruppeformasjoner som kan benyttes til å orkestrere slike grupper etter egnede partiturer. I så måte kan man peke på at Artauds forestillinger om partiturbasert orkestrering av menneskemasser høyst sannsynlig viser tilbake til Labans ferdigutviklede system fra 1928. Artaud oppholdt seg i Berlin i flere perioder i perioden 1930 – 1932. Laban etablerte seg kort tid senere som en del av kultureliten i NSDAP-staten. I Nazi-Tyskland ble det korporative kulturuttrykket tillagt en funksjon som samsvarte med partiets korporative ideologi.

³ Williams i Ackerman & Puchner, 2006, 103: Despite its strict control, the Ministry of Propaganda was inconsistent in its policies. While the government discouraged naturalism because of its association with socialism, Gerhardt Hauptmann, who gave the Nazi salute and sang the Horst-Wessel-Lied in public, continued to write and enjoy success.

⁴ Williams i Ackerman & Puchner, 2006, 103: There is a surreal, almost hagiographical quality to the drama that undercuts its socio-political impact, and its historical specificity; again, like *Before Daybreak*, it takes Naturalism to its historical specificity, ending not with a moment of moral clarity, but rather with a martyrdom that can only seem superfluous and decontextualized, a moment of sublime irrelevance. Despite this epic/allegorical turn, *The Weavers* situates itself quite unambiguously within the anti-idealist tradition of Naturalist drama.

Det er med andre ord all grunn til å peke på sannsynligheten for en forbindelse mellom Artaud, og de ekspresjonistiske kunstnere som aktivt valgte å støtte NSDAP i tiden før Artaud skrev sine manifeste for Grusomhetens Teater. Labans utvikling av et notasjonssystem for performative gruppebevegelser og Labans biografi, tilsier at relasjonen mellom Laban og Artauds teoretiske tekster kan være utgangspunkt for en kritisk studie av Artaud.

Samlet sett later det til at Den Norske Opera & Ballett i sin oppsetning av *Woyzeck* orienterte uttrykket i bevegelser og musikk svært bevisst i retning av *en* historisk tradisjon innen eksperimentell performativitet.

Brecht [...] traced his own genealogy in the theater of dissent back to *Sturm und Drang* via Grabbe and Büchner. But a closer inspection of the treatment of the themes of leadership, power and revolution in *Napoleon* and *Danton* reveals very different approaches to the question of dissent. Dantons' rejection of the status quo exudes ennui rather than thrusting energy and self-belief. [...] Much has been said about Büchner's own inconsistency in throwing himself into activist role prior to launching into an intensive programme of creative writing. Within the same year (1834) he could express [...] his sense of 'the monstrous fatalism of history' and the futility of political endeavor.⁵

Den kunstneriske ledelse ved Den Norske Opera & Ballett tillegger forestillingen *Woyzeck* en nokså entydig liberal eller sosialistisk samfunnskritikk. Denne klokertroen på denne tradisjonelle tolkningsvariasjonen vitner om et foreldet og forenklet historiesyn. En innfallsvinkel til å forstå denne typen tilsidesettelse av historien, kan tilskrives et teoretisk behov for å tillegge den historiske avantgarden entydige og lineære kausalitetsrekker av sammenfall mellom formmessig progresjon og et idealistisk sosialt eller humanistisk politisk engasjement.

⁵ Meldrum Brown i Hamburger&Williams 2008, 159

Spesifikt kan den antiautoritære og prodemokratiske bruken av Büchner tilskrives Brecht, Erwin Piscator og muligens også Alban Bergs oppsetning av Büchners stykker i Weimartidens Tyskland. Imidlertid har Büchner-resepsjonen og Woyzeck-narrasjonen en mer problematisk historie.

Implisitt i fornuftskritikken i Büchners *Woyzeck* ligger en tilslutning til det Schopenhauerske dystopiske univers. Høyreekstrem bruk av Schopenhauer er fremstilt i Norman Mailers siste roman, *Slottet i skogen*.

Ubehagelige tolkningsvariasjoner

Styrken i Büchners provoserende sentimentale drama *Woyzeck* blir samtidig dets svake punkt. Den patos teksten uttrykker, kan lett trekkes i ulike politiske retninger. I historisk sammenheng har Büchners *Woyzeck* til dels vært et forbilde for den delen av europeisk avantgarde som posisjonerte seg ytterst til høyre på den politiske skalaen på 1930-tallet. Overraskende mange tyske ekspresjonister tok et aktivt valg til fordel for NSDAP. Ekspresjonisten og SS-offiseren Friedrich Bethge sto for den mest kjente Thingspiel-versjonen av Büchners *Woyzeck*.⁶

Det kan altså se ut som om Büchner og *Woyzeck* også ble omfavnet av deler av den ekstreme høyre bevegelsen NSDAP. I sin undersøkelse av NSDAPs tilnærming til teaterpolitikk, propaganda og repertoar i tysk teaterliv, beskriver Gerwin Strobl hvordan Erwin Piscator i utgangspunktet tilpasset Büchners *Dantons død* "to fit left wing reading."⁷ Bakgrunnen for en slik tillemping kan ha vært at et tysk-nasjonalistisk publikum ved en tidligere anledning prøvde å sabotere en *Danton*-forestilling ved å bråke med medbrakte instrumenter under forestillingens

⁶ Strobl 2007;178

⁷ Strobl 2007; 32

fremføring av *Marseillaisen*.⁸ Noe av bakgrunnen for denne tolkningen av Büchners skuespill kan henge sammen med Büchners rolle som forgrunnsfigur for *Gesellschaft der Menschenrechte*, som Büchner etablerte i 1834 med forbilder i den franske revolusjons idealer⁹. Meldrum Brown hevder at Alban Berg utviklet Büchners *Woyzeck* til det ekspresjonistiske syngespillet *Wozzeck* i 1925, med vekt på "social satire directed at prevailing injustices."¹⁰

Strobl hevder imidlertid at nettopp *Dantons død* ble satt opp på tyske teatre av NSDAP for å feire utbruddet av Andre verdenskrig, som en del av det tredje rikets propagandastrategi.¹¹ Strobl nevner bruken av Büchners *Woyzeck* som et eksempel på hvordan motstridende krefter i NSDAP vurderte kulturfenomener svært inkonsekvent. Etter 1933 forsøkte Goebbels å unngå *elendighetsbeskrivelser* knyttet til tysk samtid eller tysk historie. Samtidig ble Georg Büchners *Woyzeck* "the ultimate 'misery play' in the German canon," satt opp i Frankfurt av Friedrich Bethge¹².

Noe av bakgrunnen for denne kontroversen innad i NSDAP kan spores tilbake til Gottfried Benns innsats for å konseptualisere tysk ekspresjonisme som et uttrykk for NSDAPs revolt mot det bestående. Skriket i *Woyzeck* kan settes i sammenheng med tradisjonen for fornuftskritikk og favorisering av det ordløse univers. En slags instinktiv reaksjon. En stump protest manifestert i rollefiguren *Woyzecks* tragiske skrik. Alternativt kan man peke på skriket som et vesentlig element i NSDAPs

⁸ Strobl 2007; 94: Members of a Stuttgart audience in 1924 arrived at the theatre armed with toy trumpets. They used these to disrupt the playing of the 'Marseillaise' during a scene of Büchner's *Danton*.

⁹ Hilda Meldrum Brown i Williams and Hamburger 2008; 159

¹⁰ Hilda Meldrum Brown i Williams & Hamburger 2008; 160

¹¹ Strobl 2007; 192: Gründgens greeted the outbreak of war with Büchners [...] *Danton*.

¹² Strobl 2007; 178

forsøk på å tilpasse "'the expressionist scream' in the ultimate Thing plays,"¹³ til ekspressionistiske virkemidler i utviklingen av Thingspielteateret.

I tråd med en slik tolkningsvariasjon av *Woyzeck* kan skriket representere det undertrykte behovet for en remilitarisert nasjon. Skriket i *Woyzeck* kan også representere en situasjon der enkeltmennesket, som er presset av ulike undertrykkende mekanismer, gir utløp for sin følelsesmessige turbulens, og gir opp både sin kultiverthet og sine ideer om humanisme. Skriket kan representere et punkt hvor enkeltmennesket skreller av seg lagene med tillærte omgangsformer, og stiller sin primitivitet til skue. Hvilke konsekvenser tilnærmingen til slike forestillinger fikk for det tyske samfunnet i perioden 1933 – 1945 er allment kjent. Friedrich Bethges interesse for *Woyzeck* må antakelig spores tilbake til mulighetene for å lansere den remilitariserte tyske nasjon og føreren Adolf Hitler som løsning på *Woyzecks* dilemma. Büchners rolle som sosialrevolusjonær nasjonalist later til å korrespondere med NSDAPs selvbilde i egenskap av at NSDAP, i tillegg til å fremstille seg som restauratør av den tyske nasjon, også fremstilte seg som det tyske proletariatets redning.

Artauds opphold i Berlin

Det later til at Artauds teorier i stor grad baserer seg på Rudolf Labans tanker om et notasjonssystem for bevegelse. Artaud oppholdt seg i Berlin i flere perioder mellom 1930 – 1932 og kan også ha funnet inspirasjon til sine to manifeste for Grusomhetens Teater i Tyskland. Laban utviklet sitt system i forlengelsen av Max Reinhardts innfallsvinkel til masseteater. Labans tidlige kontakt med høyreekstreme organisasjoner innebar at det var relativt lett for Laban å tilpasse sin

¹³ Strobl 2007;176

tilnærming til ekspresjonistisk dans i retning av å fungere som en sentral støttespiller for NSDAP. Laban forberedte et innslag til åpningsseremonien for de Olympiske leker i Berlin i 1936. Da Goebbels i siste øyeblikk refuserte Labans bidrag, sto Mary Wigman, med sin ekspressive dans, igjen alene som NSDAP-statens viktigste eksponent for det korporative kunstuttrykk.¹⁴

De folkloristiske elementene i *Woyzeck* ble strukket mot det vi kjenner til av høyreekstrem forkjærlighet for begrepet *Völkisch*. Det berømmelige *skriket* som er et vesentlig trekk ved *Woyzecks* dystopiske univers, ble i utgangspunktet tolket som ropet på en idealistisk nasjonaldannelse, men ble på 1930-tallet også tolket i retning av den tyske nasjonens rop etter en sterk leder, eller NSDAPs behov for en sterkt militarisert nasjon med tanke på å ta oppgjør med Versaillestraktatens strenge betingelser. Skriket i *Woyzeck* kan også tolkes i retning av å representere et sterkt innslag av *revansjisme*. Nazistene utviklet en tematikk knyttet til de to millioner tyske soldatene som døde på slagmarken i Første verdenskrig. Ledelsen av NSDAP utviklet denne tematikken til retoriske uttrykk for at hver enkelt av de døde soldatene representerte et "lost object". De ansvarlige ble utpekt, for at uretten skulle straffes. Et lignende uttrykk for samme *revansjismen* ble også manifestert i form av Thingspiel-forestillinger hvor rollefigurene var nettopp døde tyske soldater.

Forestillingen på Den Norske Opera & Ballett kan derfor framstå som både utydelig og historisk ufarliggjort. På mange måter blir oppsetningen et eksempel på en farlig lettvinnt omgang med politisk historie i kombinasjon med scenekunst.

Dansesforestillingen *Woyzeck* manifesterer seg i en type uttrykk som kan relateres til ulike sammenhenger mellom Woyzeck og Artaud på den ene siden, og Laban og Artaud på den andre siden. En slik kritikk av forestillingen innebærer at det ideologiske fundamentet for en tradisjonell tolkning av Büchners *Woyzeck*, som denne forestillingen er et eksempel på, smuldrer opp.

Utenfor institusjonsscenenes vegger utforsker eksperimentelle dansere også andre muligheter. Ikke minst er det interessant å legge merke til at enkelte utøvere av eksperimentell dans går i retning av spennende meningsbærende verbal dialog.

T.S. september 2011 og januar 2012

Litteratur

- Ackerman, Alan
Puchner, Martin *Against Theatre/ Creative Destructions on the Modernist Stage*
Palgrave Macmillan, Basingstroke 2006
- Strobl, Gerwin *The Swastica and the Stage*
Cambridge University Press, Cambridge 2007
- Williams, Simon
Hamburger, Maik *History of German Theatre*
Cambridge University Press, Cambridge 2008

Nasjonens kroppslighet: kubisme og keltisk nasjonalisme. Av Mark Antliff

Utdrag fra Mark Antliffs *Inventing Bergson/Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*. Princeton University Press, 1993.

Oversatt av Trond Solberg og publisert med forfatterens tillatelse. Utdragene er fra innledningen og fra kapittel 4.

Om å finne opp Bergson – kultur, politikk og den parisiske avantgarden, del 1

Etter at den franske filosofen Henri Bergson hadde lest Jean Metzingers *Cubisme et tradition* i november 1911, ga han uttrykk for at han ikke var særlig begeistret. Til Metzingers påstander om at kubistene innarbeidet et aspekt av *tid* i arbeidene ved å bevege seg "rundt objektet, med den hensikt å gi... en konkret representasjon av kunstverket, bygget opp av dets enkelte aspekter," responderte Bergson i et intervju, med å beskrive Metzingers essay på denne måten: "det er veldig

interessant, er det ikke, som teori?" Bergson fortsatte:

En av de mer bekymrende konklusjoner i en studie, skrevet av R. C. Grogin, er at det før første verdenskrig, "ikke var noe tydeligere intellektuelt angrep mot det rasjonalistiske grunnlaget for det franske demokrati enn den Bergsønske vitalisme."

Jeg beklager at jeg ikke har sett arbeidene til disse kunstnerne... Det som er vanlig i dag, er at teoridannelse foregriper den skapende prosessen... Ja i alt, i kunsten og i vitenskapen... Tidligere var det motsatt... På kunstens område vil jeg foretrekke det geniale. Ville ikke du? ... Men vi har

mistet enkelheten og det er blitt nødvendig å erstatte den med noe.ⁱ

Vi blir med andre ord fortalt at kunst skal være et produkt av geniet, av "intuisjoner," uten teoretisering. Teori blir faktisk fremstilt som et substitutt for den kreativiteten som i følge Bergson tidligere lå i forkant av teoridannelsen. Når Bergson to år senere blir spurt om å sammenligne kubismen med sin filosofi, gjentok Bergson denne dikotomien i den hensikt å anklage kunstretningen for å analysere kunstnerisk virksomhet istedenfor intuitivt å utøve kunst.ⁱⁱ Bergson anså kubistenes forsøk på å bevege seg fra analyse til kunstnerisk kreativitet som et håpløst foretagende. Bergsons grunninnstilling, slik det blant annet kommer fram i "Introduction to Metaphysics", var at man kunne bevege seg fra intuisjon til analyse, men at det ville være umulig å bevege seg fra analyse til intuisjon.ⁱⁱⁱ Kubismen ble ansett som nok et eksempel på hvordan intellektuell tankegang invaderte det feltet som skulle beherskes av intuisjonen alene.

Bergsons manglende bifall av kubismen var imidlertid ikke av særlig stor betydning for det miljøet av kunstnere og kritikere som anså seg selv som "Bergsonister". Det som er mer relevant i denne sammenhengen er bruken av Bergsons ideer i den Parisbaserte avantgarden på denne tiden da Bergsons filosofi var del av en kulturell kontrovers som hadde pågått siden rundt 1905 og som nådde sitt høydepunkt i månedene før Første verdenskrig. Bergson var den mest feirede tenker i sin tid. Han ble en internasjonal anerkjent skikkelse i etterkant av publiseringen av *Creative Evolution*. Tidligere hadde Bergson utgitt to bøker om den metafysiske betydningen av begrepet tid. I *Time and Free Will* (1889) beskrev Bergson midlertidigheten som kjennetegner den menneskelige bevissthet, som synonym med kreativ frihet. I *Matter and Memory* (1896) tilpasset Bergson sine tidligere funn til en filosofisk analyse av forholdet mellom tanke og kropp. Etter 1900 spredte Bergson ideene sine gjennom offentlige forelesninger ved Collège de France og ved turneer som førte ham til Italia (1911), England (1911), og Amerika

(1913). I tillegg tiltrakk Bergson seg flere av tidens folkeopplysere, som Charles Péguy, redaktøren for *Cahiers de la Quinzaine*, den katolske thomisten Jacques Maritain og anarkosyndikalistene George Sorel. Bergsons ukentlige ettermiddagsforelesninger, populært kalt "fem-Bergsonaden" ("Five o'clock Bergsonians"), tiltrakk seg også et stort og høyt utdannet publikum. På grunn av plassmangel i auditoriet sto publikum både i og utenfor dørene. Charles Péguy beskriver Bergsons brokete tilhørerskare i 1902:

I saw elderly men, women, young girls, young men, many young men, Frenchmen, Russians, foreigners, mathematicians, naturalists, I saw there students in letters, students in science, medical students, I saw there engineers, economists, lawyers, laymen and priests, ... I saw there poets, artists, I saw there M. Sorel, I saw there Charles Guieysse and M. Maurice Kahn, I saw there Emile Boivin, who takes notes for someone in the provinces; they descend from the *Cahiers*, from *Pages libres*... they come from the Sorbonne and I think the Ecole Normale; I saw there well known bourgeois types, socialists, anarchists.^{iv}

Bergsons berømmelse som foreleser sto ikke tilbake for hans posisjon som eminent forfatter. Alle hans viktigste arbeider var oversatt til engelsk, tysk, polsk og russisk innen 1914.^v Da den Bergsonske moteretningen var i sitt klimaks, oppsto et fenomen R. C. Grogin har beskrevet som "mystisismens pilegrimsreiser". Folk valfartet til Bergsons sommerhus i Sveits,^{vi} der "den lokale frisørens samling av hårlokker ble ansett som hellige relikvier."^{vii} Denne populariteten skapte grobunn for påstander om at Bergsons intuisjonsfilosofi banet vei for irrasjonalitet på bekostning av den analytiske fornuft, og at den angivelige panteismen og nominalismen som sprang ut av Bergsons filosofi, underbød den thomistiske ideologien i den katolske kirke.

Bergsons filosofiske verker hadde påvirket den katolske intelligentsiaen i den grad at tekstene ble satt på den katolske kirkens indeks over forbudte bøker. Dette

skjedde i 1914, det samme året som Bergson ble valgt inn i det franske akademi. Da kandidaturet ble foreslått satte det rojalistiske Action française igang en heftig offentlig debatt. Lederen for Action française, Charles Maurras, anså Bergsonisme som ødeleggende for Frankrike. Maurras' synspunkter ble sekundert av Julien Benda, som angrep Bergson fra det samme kartesiske ståsted som Maurras. I den andre enden av det politiske spekteret hadde anarkosyndikalistene George Sorel provosert fram en debatt av et annet slag, ved å anvende Bergsons ideer til å rettferdiggjøre klassekamp, i den berømte boken *Reflections of Violence* (1908). Tre år senere, i 1911, hadde Henri Massis og Alfred de Tarde gjort Bergson til et springbrett for sine egne angrep på det de anså som "rasjonalistiske" og "germanske" tilbøyeligheter ved Sorbonne. Massis og de Tarde, som publiserte tekster under pseudonymet "Agathon", satte i gang en debatt om tilstanden i fransk kultur, en debatt som varte til starten av Første verdenskrig. Omfanget av denne debatten har blitt fanget opp i Gaston Picard og Gustave Tautains "Enquête" om Bergsons innflytelse, publisert i *La Grand revue* i 1914.^{viii}

Bergsons påvirkning, spesielt på skribenter og forfattere, har vært undersøkt i en rekke studier, likeledes hans innvirkning på politisk tenking.^{ix} I senere tid har R.C. Grogin analysert de mer populariserte forestillingene om Bergsons filosofi, for å belyse den rollen ideene hans har hatt i debattene nevnt ovenfor. Til tross for den utbredte aksepten for Bergsons sentrale posisjon i kulturdebatten i Frankrike før Første verdenskrig, fortsetter man i kunsthistorien å betrakte Bergson som en marginal figur i det kulturelle landskapet. Til tross for noen spredte studier av Bergsons påvirkning på enkeltmedlemmer av de fauvistiske, kubistiske og futuristiske bevegelsene,^x har ikke Bergsons teorier om disse kunstretningene blitt betraktet som en del av en større kulturell matrise.

I det hele tatt har kunsthistorikere begrenset sine betraktninger rundt Bergsons innflytelse på kunstfeltet kun til det som gjelder estetikk. På denne måten har Bergsons relevans blitt isolert til betraktninger knyttet til formell innovasjon. Til tross for at kapasiteter som Daniel Robbins, David Cottington, Nancy Troy og Patricia Leighton har initiert en nyanserende innfallsvinkel til vår forståelse av kubismen før 1914,^{xi} ved å relatere kritikken, og kunsten som var en del av dette fenomenet, til aspekter ved fransk politisk kultur. Det kulturelle fenomenet *Bergsonisme* er et aspekt ved de kulturelle og politiske konsekvensene av fenomenet *avantgarde* som det gjenstår å kartlegge.

Nasjonens kroppslighet – kubismens funksjon i lys av keltisk nasjonalisme

Da Albert Gleizes i 1913 publiserte sitt essay *Cubisme et la tradition* i *Montjoie!*, et selvproklamert "organ for fransk kunstnerisk imperialism," kastet han seg inn i en pågående og opphetet debatt om Frankrikes kulturelle identitet.^{xii} I forbindelse med valget av Poincaré som fransk president i januar 1913, vedtok Frankrike et økende fokus på militær tilstedeværelse på den internasjonale arena. Samtidig ble det franske samfunnet gjennomsyret av en form for kulturell nasjonalisme. Historikeren Eugen Weber har sporet opprinnelsen til denne formen for kulturettorikk til de oppildnende utsagnene fra den rojalistiske grupperingen *Action française*. Nyere kunsthistorisk diskurs har fulgt i Webers fotspor.^{xiii} Foreløpig har både historikere og kunsthistorikere i stor grad unngått å kommentere den tilsvarende nasjonalistiske ideologien målført av selverklærte venstreradikale, og den rolle de venstreradikale hadde i denne viktige debatten om politiske aspekter ved kultur og nasjonalisme. Faktisk plasserer *Cubisme et la*

tradition kubismen i en kontekst som fram til nå har blitt forbigått som ikkeeksisterende. Essayet relaterer seg til den nasjonalistiske strømmingen ved å gi uttrykk for en antiroyalistisk, anarkosyndikalistisk og raseorientert ideologi, som hadde sitt utspring i en organisasjon som var kjent under navnet *Celtic League* (grunnlagt 1911). I sitt essay identifiserer Gleizes det franske proletariat som inkarnasjonen av en "keltisk" nasjonal egenart og fordømmer både *Latinisme* og monarkisme som fremmed for det franske proletariats rasebaserte essens. Ved å politisere budskapet i *Du Cubisme* (1912), skrevet i samarbeid med Metzinger, og dermed også et uttrykk for deres felles oppfatninger, presenterer Gleizes seg selv som den ideologiske talsmann for kubismen i det offentlige rom. Denne påberopelse er en logisk videreføring av Gleizes' engasjement til fordel for *Abbaye de Créteil*, et "sosialistisk" felleskap av kunstnere og skribenter.^{xiv} Gleizes' forsøk på å redefinere kubismen politisk, kan både tolkes som et tegn på den kulturelle nasjonalismens sentrale posisjon, og avdekker kompleksiteten i, og omfanget av, debatten rundt nasjonal identitet var i forkant av Første verdenskrig. I tidsrommet mellom sommeren 1911 og publiseringen av Gleizes' *Cubisme et la tradition* i februarutgaven av *Montjoie!*, 1913, ble begrepet om klassisisme (...) diskutert og satt i sammenheng med keltisk nasjonalisme. Hyllesten av de keltiske historiske røtter og den gotiske kultur – fordi disse angivelig skulle stå for "det ekte franske" – ble i kubistisk-symbolistiske kretser en del av et orkestrert forsøk på å svare på Action françaises promotering av gresk-latinsk kultur. I denne manøveren trakk Gleizes med seg Bergson, hvis vekt på intuisjon, ble ansett som likestilt med den idealismen og panteismen man tilla gotisk kunst og bardisk poesi. Våren 1911 hadde Robert Pelletier grunnlagt *Ligue Celtique Française* og avisen *L'Etendard celtique* for å utbre den keltiske bevegelsens agenda. På den tiden da *L'Etendard celtique* ble erstattet av *Revue des nations* i februar 1913, hadde den keltiske ligaens

medlemstall vokst. Mange individer assosiert med Puteaux Cubists hadde latt seg verve. De mest prominente blant dem var Gleizes' og Metzingers nære venn, Alexandre Mercereau, forfatteren som etablerte *Vers et prose*, Paul Fort og utgiveren av *Du Cubisme*, Eugene Figuière. I løpet av det samme året meldte følgende kjente kubister seg inn i bevegelsen: Ferdinand Divoire, som bidro regelmessig til Barzuns *Poeme et drame* og til *Montjoie!*, den kubistiske kritikeren Olivier-Hourcade og Bergsons viktigste symbolistiske tilhenger, Tencrede de Visan.

[...]

Barzuns kunstsyn tilsvarer Le Fauconniers og Billiets. Begge hevder at kunstnerisk produksjon reflekterer en periodes sætrekk, og at enhver periode er unik som resultat av dette. I forlengelsen av denne tankegangen knytter Barzun sine forestillinger til Billiets teorier om klassisisme. Barzun kobler Le Fauconniers kubisme til en politisk agenda som ligger tett opp til Billiets egen. Faktisk utvider Barzun Billiets kampanje, ved å redefinere begrepene "tradisjon", "frihet", "disiplin" og "klassisisme" på en måte som vi i ettertid kan kjenne igjen som *Bergsonsk*. Barzun følger denne modellen, ved å avvise enhver doktrine som identifiserer tradisjonen med retrospektive imitasjoner av stiler fra fortiden. Siden den sosiale utvikling blir definert ved periodens kunstneriske sætrekk, vil enhver imitasjon av fortiden overse hva som er et sætrekk og dermed klassisk ved samtiden. Til tross for at kunstnerisk tradisjon blir skapt av "tidligere tiders kunstnere som har avløst hverandre", krever ikke en tilslutning denne tradisjonen "etterligning av noen av".^{xv} Sannhet krever frihet, i følge tradisjonen. Den nye definisjonen av frihet formuleres som "artistens uavhengighet av fortiden og fortidens foreldete kunst, og viljen til å velge, å definere, å bekrefte sine kunstneriske bestrebelser på grunnlag av sin egen epoke."^{xvi} Uten slik frihet anses den poetiske ånd som et resultat av "inorganisk utglidning"; en talende frase som

tryller fram dialektikken mellom den inorganiske og organiske orden, slik begrepsparet ble brukt av de Bergsonske symbolistene for å kritisere de imiterende metodene Action française forsvarte. Begrepene "disiplin" og "klassisisme" omdefineres også fra et tilsvarende utgangspunkt. "Disiplin" er for eksempel ikke "en generell regel påført utenfra som en offentlig lov"^{xvii} i den kunstneriske erfaring, "det er den oppadstigende kraften i [kunstnerens] uttrykk" eksemplifisert med "plikten til å skape."^{xviii} Barzuns skille mellom generelle regler påført utenfra og kreativ kraft som oppstår innenfra, innkapsler på elegant vis dikotomien mellom den eksterne og den interne orden, som er så viktig i Visans og Billiets Bergsonske paradigme. Det samme paradigmet er virksomt i Barzuns definisjon av klassisismen. Etter hans vurdering bør ikke dette begrepet tolkes som "en servil kopiering av slik eller slik historisk kunst. Kunst blir klassisk i relasjon til seg selv, til sin opprinnelse, til sin oppadstrebbende kraft, eller vending mot et punkt av innvielse."^{xix} Denne indre oppadstigende vendingen, eller kraften, omslutter den "nyskapende kraft" som er iboende - i kunstneren og kunstnerens epoke. Det er nyskapningene som "påberoper seg å være klassisk."^{xx} Under slike betingelser innebærer det at klassisisme ikke representerer "gjenfødelse" eller "gjenskapning" av kunstneriske stilarter; men motsatt; at det særegne ved enhver periode som avløser en annen, vil bli klassisk og tradisjon etter hvert. "Så for oss er den romanistiske parnasskunst, naturalismen og symbolismen nå blitt klassisk. Fra nå av er det forbudt, for alle - med fare for nasjonal diskvalifisering - å utelate disse retningene fra begrepet om fransk kunst."^{xxi}

Nok en gang blir klassisismen definert som en fremtidig mulighet; som den kollektive arven etter en periodes kreative særegenhet. Her identifisert ved en periodes "personlighet" (eller hva Le Fauconnier kalte "kvalitativ verdi"). Begrepet "persolighet" referer imidlertid til en egenskap ved den franske nasjonen. Barzun

spisser sin definisjon av klassisisme i opposisjon til en definisjon med utgangspunkt i "Gresk-Latinsk" i en neoklassisistisk nåtid.^{xxii} Barzun tar mål av seg til å "sette en stopper for kanoniseringen" av denne falske kunsten. Hans ønske er å: "fordømme dens platte utgangspunkt og former, dens regularitet og symmetri, tilbakevise dens ubevegelige kalde fornuft, dens kunstige likevekt, dens dødsstille perfektet."^{xxiii} Barzuns fordømmelse av regularitet, symmetri og balanse knyttes til en døende kald fornuft og later til å være et ekko etter angrepene på rådende "rasjonelle" kunstformer i neosymbolistiske kretser. På samme måte som Billiet gjør det, anser Barzun de rasjonelle kunstformer som fremmede overfor det nasjonale særpreg ved det franske folk.

"Vår nasjonale kunst," tilføyer Barzun:

cannot be, must not be Greco-Latin without signaling its decline. It is a crime against our racial genius to want to subject it . . . to the rules and artistic credos of extinct civilizations. Neither two centuries of the Renaissance, nor humanism can make us forget these fifteen centuries of national and social autonomy . . . which left us unique treasures: *our cathedrals*. Enough of Parthenons and mythologies! . . . That our art is above all that of our audacious *Gallo-Celtic* race, and is free, enthusiastic, living and passionate like it, on this condition alone will it be able to take its place in the *highest* tradition of peoples of the earth, where Greek art took its place *in its time*, according to its genius, its race.^{xxiv}

Sitatet, "According to its genius, its race": tydeliggjør at de gresk-latinske, eller neoklassisistiske kunstformer Action française forsvaret, er fjernt fra forestillingen om rasemessige opprinnelse for fransk kreativitet. I denne passasjen slutter Barzun seg til neosymbolistenes Bergsonbaserte kritikk av rojalistenes motstand mot Celtic Leagues rasebaserte nasjonalisme. I essayet er det, i Barzuns utlegning av trekkene som visstnok skal kjennetegne den gallisk-keltiske rase, dessuten en sterk Bergsonsk gjenklang.

[...]

Om å finne opp Bergson – kultur, politikk og den parisiske avantgarden, del 2

I min bok, *Om å finne opp Bergson*, prøver jeg å bryte stillheten, ved å oppklare den utslagsgivende rollen Bergsonismen har hatt for fauvismen, kubismen og futurismen som kunstretninger. For å forstå samspillet mellom kunst og politikk, kreves det imidlertid at vi tilegner oss en mer generell forståelse av de historiske forholdene som ga impulsen til dialogen mellom disse underkategoriene av avantgarden, og de politiske bevegelsene som var for eller imot den filosofiske posisjonering de samme gruppene inntok.

Det politiske klimaet i Frankrike i perioden 1900 til første verdenskrig utviklet seg i retning av dannelsen av høyre- og venstregrupperinger i opposisjon til republikken.^{xxv} Opposisjonen på høyresiden besto hovedsaklig av tilhengere av Charles Maurras, som tok initiativ til Action française. På venstresiden fantes en bredspektret anarkistbevegelse som besto av anarkoindividualister, anarkokommunister og anarkosyndikalister. Disse grupperingene dannet i 1895 *Confédération Générale du Travail* (CGT) for å samordne streiker mot republikken. I tillegg ledet Gustave Hervé, redaktøren for tidsskriftet *La Guerre sociale* (1906 – 1915), og den anarkosyndikalistiske teoretikeren Georges Sorel, som tilla voldsaspektet en positiv funksjon i klassekampen, selvstendige fraksjoner innen den antirepublikanske bevegelsen. Blant aktører som var villige til å arbeide innenfor den republikanske styringsformen fantes det berømte skikkelser i begge ender av den politiske skala. På venstresiden var for eksempel Jean Jaurés, som prøvde å forene alle venstrefraksjoner i en "Bloc des Gauches" etter 1906. På høyresiden fantes skikkelser som Raymond Poincaré og Henri Massis. Dette var individer som delvis sympatiserte med de konservative verdiene Action française propaganderte for, men som ga uttrykk for disse verdiene i et forsvar for

republikken.^{xxvi} Skikkelser som Maurras, Sorel og Hervé er blitt beskrevet som "radikale" av historikeren Eugen Weber, på grunn av deres prinsipielle standpunkt mot samarbeid av noen art med det parlamentariske systemet de ønsket å bekjempe.^{xxvii} Weber og Paul Mazgaj peker allikevel på at disse prinsippene ble forlatt når ulike fraksjoner i den radikale leiren sluttet seg til ustabile allianser, eller når de samme grupperingene kjempet om støtte fra mer moderate grupperinger innen de rojalistiske eller syndikalistiske kretser.^{xxviii} George Sorel for eksempel, inngikk en midlertidig allianse med Action française, da syndikalistenes generalstreik i 1908 utviklet seg i retning av et nederlag. Denne streiken kulminerte med Clemenceauregjerings blodige represalier mot CGTs streikeaksjoner i Villeneuve-Saint-Georges. Da Gustave Hervés linje ble nedstemt under sosialistpartiets kongress i 1907, søkte han støtte fra annet hold. I etterkant av massakren i Villeneuve-Saint-Georges, oppfordret Hervé arbeidere til å forlate sin rival Jean Jaurés "sammensvergelse" med den republikanske regjeringen, og samarbeidet med Action française om en antirepublikansk protest. Hervé selv satte en ny standard i denne sammenheng, da han mellom 1908 og 1911 tillempet rojalistenes antisemittiske strategi til *La Guerre sociale*, og anklaget regjeringene til Clemenceau og Briand for å undertrykke arbeiderne på vegne av jødisk storkapital.^{xxix} I de samme årene lanserte Action française en kampanje for å vinne støtte i arbeiderklassen, og inngikk en allianse med Sorels syndikalister. Som et mer militant alternativ til den konservative korporativismen, fremmet av den katolske konservative La Tour du Pin og rojalisten Firmin Bacconnier, dannet en Sorelsk fraksjon innen Action française tidskriftet *Revue critique des idées et des livres* (1908 – 1924) for å fremme syndikalistideologien. Under ledelse av Jean Rivian og Georges Valois overtok rojalistene i *Revue critique*, Marie og Henri Clouard, *Revue de l'Action française* som talerør for den militante høyresiden. Dette på sin side forårsaket

uoverensstemmelser med litteraturhistorikeren Pierre Lasserre^{xxx} som var redaktør for *Revue de l'Action française*. Da *Revue critique* ble opprettet, ble dette tolket som en støtte til rojalistenes angivelige behov for oppslutning i arbeiderklassen. Denne type forestillinger ble understøttet av rojalisten Léon Daudets kampanje i arbeiderkvarterene i Paris etter mars 1909.^{xxxi} I november 1908 ble grupperingen tilknyttet *Revue critique* forsterket av rojalisten Maurice Pujos skandaleomsuste gruppe *Camelots du Roi*, som var en gruppering med den "direkte aksjons taktikk". De slo til mot statsinstitusjoner, parader og enkeltpersoner.^{xxxii} Fra november 1908 til våren 1909 aksjonerte *Camelots du Roi* flere ganger mot Sorbonneuniversitetet for å vise sin protest mot historikeren Francois Thalamas. Fra 1910 og utover økte den notoriske gruppens ry, da Camelot Lucien Lacour ga statsminister Artiste Briand en ørefik ved en offisiell seremoni. I mars 1911 angrep *Camelots du Roi Comédie Française* på grunn av en forestilling basert på Henri Bernsteins "Après moi". Det offisielle franske teateret så seg nødt til å avlyse forestillingen på grunn av disse antisemittiske aksjonene. Som bevis for sin arbeiderklassetilhørighet deltok *Camelots du Roi* på Daudets turneer i arbeiderdistrikter. Den prominente Henri Lagrange skrev kritikker for det Sorelorienterte tidskriftet *Revue critique*.^{xxxiii} Maurras på sin side begynte å uttrykke støtte til militante arbeidergrupperinger. I en kommentar til begivenhetene i Villeneuve-Saint-Georges erklærte Murras: "Revolusjonær syndikalisme" er "en mye mindre trussel for landet, religionen, og samfunnsordenen, enn det konsortium ledet av Clemenceau-Fallières-Briand."^{xxxiv}

Ulikheter av både praktisk og teoretisk art underminerte grunnlaget for et samarbeid mellom høyresiden og venstresiden. For Hervé førte frykten for at et samarbeid om en antisemittisk kampanje ville svekke støtten fra venstresiden, til et endelig brudd med det reaksjonære høyre i april 1911. I etterkant av Aristide

Briands vellykkede mottiltak overfor CGTs forsøk på å gjennomføre en generalstreik til støtte for jernbanearbeidere i oktober 1910, hadde Hervé tilegnet seg rojalistenes antisemittisme ved å koble Briands streikebrytertaktikk til forretningsinteressene til Rothschildfamilien.

[...]

Den ideologiske utviklingen innen kubismen, fauvismen og futurismen kan ikke forstås løsrevet fra det samspillet mellom kultur og politikk som jeg har gjort rede for i det ovenstående.(...) Bergsonisme er et kjennetegn ved disse retningene. Bergsonisme er et også et særtrekk som er en forlengelse av denne gruppens allierte definert som "neosymbolister". De ulike kunstnere i denne studien deltok i de ideologiske debattene knyttet til Bergsons kulturelle og politiske påvirkning. Relaterer vi denne typen debatter til Bergsonske kubister som Albert Gleizes, Jean Metzinger, og Henri Le Fauconnier kan dette materialet gi utslagsgivende sammenligninger og kontraster, når det sammenstilles med Bergsonske fauvister som Dunoyer de Segonzac, J. D. Fergusson og Anne Estelle Rice og på tilsvarende måte; Bergsonske futurister som Gino Severini, Umberto Boccioni og Carlo Carrá. Arven fra de ulike retningenes Bergsonisme analyseres i en konkluderende påstand, der jeg behandler de ideologiske konsekvensene av deres organistiske og vitalistiske doktriner. Jeg viser hvordan deres estetisering av vold og deres *organiske* definisjon av nasjonalstaten, var del av en matrise av ideer som bidro til å fremme de fascistiske ideologiene etter Første verdenskrig.

At Bergsonisme, som særtrekk ved disse kunstretningene, kan sammenlignes med de grunnleggende ideologiske retningslinjene som kjennetegner fascismen, er kanskje en av de mer bekymrende konklusjoner i R.C. Grogins undersøkelse.

Grogin hevder at det før Første verdenskrig "ikke var noe tydeligere intellektuelt angrep mot det rasjonalistiske grunnlaget for det franske demokrati enn den Bergsonske vitalisme." Historikeren Zeev Sternhell har vist at den Sorelinspirerte Valois skapte det franske fascistpartiet *Fasciseau* i tråd med disse vitalistiske prinsippene.^{xxxv}

Den antidemokratiske vitalismen som preget disse personene, står i sterk kontrast til de politiske holdningene Bergson selv gir uttrykk for. Bergson tok avstand fra rasisme og forsvarte de republikanske og demokratiske prinsippene gjennom hele sitt liv.^{xxxvi} Medlemmer av den Bergsonske avantgarde unnlot å følge Bergsons eksempel fordi de prøvde å tillempe menneskets historie i mytiske og organiske teorier om kollektivitet. De politiske aspektene ved deres tilnærming til Bergson er en arv etter Bergsonismen, ikke etter Bergson.

På det teoretiske nivå er denne ideologiske arven konstituert på grunnlag av hva Richard Terdiman har kalt en "dominerende diskurs." Denne innfallsvinkelen belyser at enkelte tegnsystem krever hegemoni over andre på grunnlag av en forutsetning om å representere "transparente og radikalt ahistoriske" kvaliteter.^{xxxvii} Ved å forutsette at intuisjon kunne skape en umiddelbar relasjon mellom avsender og mottaker, hevdet Bergson og Bergsons etterfølgere at de kunne skape "naturlige" tegn. Tegn hvis midlertidige egenskaper, gjenspeilende personligheten, sto overfor og var forløperen til alle andre konvensjonelle tegnsystem. Tegn som avspeilte personlighet. Tegn som var kjernen i og opprinnelsen til alle konvensjonelle tegnsystemer. I kategorien av transparente tegn var det en liste over egenskaper som ble tillagt positive konnotasjoner. Eksempelvis kategorier av kvalitative, rytmiske og organiske tegn, som sto i kontrast til kvantitative, urytmiske eller mekaniske tegn.

Som en konsekvens av dette delte Bergsons tilhengere opp tegnene mellom intuitive og intellektuelle tegn. Konsekvensen ble et radikalt sett med dikotomier, hvor sonderingene sto mellom begrepspar som: umiddelbar eller middelmådig, naturlig eller konvensjonell og spirituell eller materialistisk.

I forutsetningene for denne organiske diskursen, ligger spiren til systemets selvdekonstruksjon, spesielt med hensyn til utlegningene om de mimetiske egenskapene ved intellektuelle og intuitive tegn. I Bergsonsk teori er kartesianismen avvist, fordi den med urett hevder en evne til å speile verden med rasjonelle midler. Bergson erstattet denne mimetiske kvaliteten ved rasjonaliteten med intuisjon, som ble tillagt evnen til å imitere de kreative frembringelser i naturen. Da utgangspunktet ikke lenger var rasjonell forståelse, ble kreativitet lyskilden med utspring i sin egen eksistens. Denne opplystheten avspeilte seg i kunstnerens kreasjoner. I *Du Cubisme* gir eksempelvis Gleizes og Metzinger uttrykk for at de formidler den organisk "opplyste organisering" i sine malerier, til tross for at de fordømte *la lumière de la raison*.^{xxxviii} Kort sagt befinner vi oss fremdeles i området for den spekulerende mimesis, til tross for den tilsynelatende endring fra en metafor til en annen. Som jeg senere vil argumentere for (...) var Bergsonistenes favorisering av en mimetisk diskurs over en annen en ideologisk manøver, som ble skreddersydd for å forklare kunstnerens elitistiske posisjon i samfunnet – det Derrida har definert som "economimesis."^{xxxix}

Den organiske metafor er i seg selv en konstruksjon som baserer seg på en deterministisk logikk som overkjører de kreftene av oppstandelse den påstås å omfavne. Organisk form blir, i følge Bergsonsk kritikk, betraktet som kreativ frihet og kontinuerlig oppfinnsomhet, mens mekanisk form er forutbestemt og en livløs fabrikkering.

Det er en innebygget motsetning i dette systemet. Samtidig som kunstnerisk oppfinnsomhet ikke kan være mekanisk forutbestemt, er relasjonen til den organiske metafor om vekst eller selvgenerering basert på en annen determinering.^{xi} Når Bergson utroper menneskelig kreativitet, som en manifestasjon av et kosmisk *élan vital*, defineres kunstnerisk kreativitet som både et produkt av, og skaper av en metakreativ prosess. Kort sagt, personligheten blir tilsidesatt som senter for den kunstneriske kreativiteten, og erstattet av mønstergyldigheten ved materialiseringen av *élan vital*. Tilnærmingen mot den organiske formen innebærer at de kreative kapasiteter ikke springer ut av kunstneren. For å nærme seg den intuitive relasjonen til selvet, må tilstedeværelsen av selvet oppløses fullstendig. Denne tematikken kompliserer Bergsonistenes differensiering av *élan vitals* kreative kapasiteter når det kommer til kjønnsproblematikk.^{xii}

En analyse av Bergsons teori om personligheten demonstrerer at det innenfor Bergsons system ikke er noen vesentlig impuls forut for den romlige manifesteringen i form. Konsekvensen er at forskjellene mellom naturlige og konvensjonelle tegn blir uklare. Siden tid, i forkledning som *élan vital* innebærer det samme som kreativitet, blir *tiden* uløselig bundet til de formene den skaper. En kritisk granskning av Bergsons metafysikk innebærer en avsløring om at intet radikalt brudd skiller tid og rom. I stedet finnes grader av *utstrekning* som forbinder det intensive med det utholdende, eller ren *durée* med de materielle manifestasjoner.

[...]

ⁱ (Note 1, Innledning) Maurice-Verne. Hvis annet ikke er oppgitt, er oversettelsene gjort av meg [til engelsk av Mark Antliff].

ⁱⁱ (Note 2, Innledning) Having declared that he knew nothing of the Cubists and Futurists, Bergson stated that he ignored art that was the product of “a school,” adding, “En principe, on ne peut exposer une théorie avant de faire une oeuvre d’art; on ne peut tenter de la faire en se basant sur telle ou telle théorie.” Sitert i Villanova, 3.

ⁱⁱⁱ (Note 3, Innledning) Bergson, “The Introduction to Metaphysics” (1903), 213.

^{iv} (Note 4, Innledning) *La Vie parisienne* 50 (1912), 509, sitert i Grogin, 123.

^v (Note 5, Innledning) Charles Péguy, *Oeuvres en prose, 1898 – 1908* (Paris, 1959), sitert i Bistus, 115.

^{vi} (Note 6, Innledning) For den mest komplette listen over Bergsons publikasjoner, og publikasjoner om Bergson, se Gunter.

^{vii} (Note 7, Innledning) Grogin, ix.

^{viii} Note 8, Innledning) Picard og Tautain, (10. februar, 1914), 544-60; (25. februar 1914), 744-60; (10. mars 1914), 111-28; (25. mars 1914), 307-28; (10. april 1914), 513-28. Grogin har behandlet disse spørsmål i delen av sin bok kalt “Controversies.”

^{ix} (Note 9, Innledning) Romeo Arbour’s *Henri Bergson et les lettres française* (Paris, 1955) står fremdeles som den mest substansielle studien av Bergsons påvirkning på fransk litteratur før 1914. En gjennomgående studie av Bergsons påvirkning på Charles Péguy, Paul Valéry, og Marcel Proust finnes i A. E. Pilkingtons *Bergson and his Influence: A Reassessment* (Cambridge, 1976). Shiv K. Kumar, *Bergson and the Stream of Consciousness Novel* (New York, 1963) analyserer på sin side skriftene til Dorothy Richardson, Virginia Woolf og James Joyce. Senere studier som analyserer Bergsons litterære innflytelse i Storbritannia og USA, er Paul Douglass, *Bergson, Eliot and American Literature* (Lexington, 1986); Tom Quirk, *Bergson and American Culture: the Worlds of Willa Cather and Wallace Stevens* (Chapel Hill, 1990); og Sanford Schwarz, *The Matrix of Modernism: Pound, Eliot and Early 20th-Century Thought* (Princeton, 1985). Se H. Stuart Hughes *Consciousness and Society*, for Bergsons påvirkning på den franske politiske sfære; Irving L. Horowitz *Radicalism and the Revolt against Reason: The Social Theories of George Sorel* (New York, 1961); Ray Nichols, *Traeson, Tradition and the Intellectual: Julien Benda and Political Discourse* (Lawrence, Kansas, 1978); og Grogin. For en boklengdes studie av Bergsons egen politiske utvikling, med vekt på hans diplomatiske aktiviteter i løpet av Første verdenskrig, se Philippe Soulez, *Bergson politique* (Paris, 1990)

^x (Note 10, Innledning) Grogin, 107- 96.

^{xi} (Note 11, Innledning) Forbindelsene mellom Bergson og modernismen før 1914 er basert på referanser til Matisse, Kupka, Delaunay, Léger, Le Fauconnier, Gleizes, Metzinger, Duchamp og Boccioni. Se i særdeleshet de delene som belyser Bergson og Matisse i Jack Flam, *Matisse: The Man and his Art* (London, 1986); om Kupka og Delaunay i Virginia Spate, *Orphism* (Oxford, 1979); om Delaunay og futurisme i Sherry Buckberrough, *The Discovery of Simultaneity* (Ann Arbor, 1982); om Léger og Le Fauconnier i Christopher Green, *Léger and the Avant-Garde* (New Haven, 1976); og om Gleizes og Metzinger i Mark Roskill, *The Interpretation of Cubism* (Philadelphia, 1985). I tillegg er en rekke artikler om Bergsonisme og de individuelle kunstnerne nevnt i denne oversikten. Se Ivor Davies, “Western European Art Forms Influenced by Nietzsche and Bergson Before 1914, particularly Italian Futurism and French Orphism,” *Art International* 19.3 (mars 1975), 44-55; Ivor Davies, “New Reflections of *The Large Glass*: The Most Logical Sources for Duchamp’s Irrational Work,” *Art History* 2/1 (1979), 85-94; George Beck, “Movement and Reality: Bergson and Cubism,” *The Structurist* 15/16 (1975.1976), 109 16; Mark Antliff, “Bergson and Cubism: A Reassessment,” *Art Journal* 47 (Winter 1988), 341-49; Timothy Mitchell, “Bergson, Le Bon and Hermetic Cubism,” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34 (Winter 1977), 175-84; David Cottington, “Henri Le Fauconnier’s ‘L’ Abondance’, and its Literary Background,” *Apollo* (February 1977), 129-30; og Brian Petrie, “Boccioni and Bergson,” *The Burlington Magazine* 116 (mars 1974), 140-47.

^{xii} Se Daniel Robbins, “The Formation and Maturity of Albert Gleizes” (Ph.D. Diss., New York University, 1975); David Cottington, “Cubism and the Politics of Culture” (Ph.D. Diss., Courtauld Institute, University of London, 1985); Nancy J. Troy, *Modernism and the Decorative Arts in France: Art Nouveau to Le Corbusier* (New Haven, 1991); og Patricia Lighten, *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897 – 1914* (Princeton, 1989). Studier av relasjonen mellom kubismen og politisk kultur ble i stor grad initiert av Kenneth E. Silver i studien om kunst og politikk under og etter Første verdenskrig. Se Kenneth E. Silver, “Esprit de Corps: The great War and French Art, 1914-1925,” (Ph.D. Diss, Yale University, 1981).

^{xiii} (Note 1, Kap. 4) Albert Gleizes, “Cubisme et la tradition,” *Montjoie!*, 1 (10. februar 1913), 4; og *Montjoie!*, 2 (25. februa 1913), 2-3; gjenoptrykt i Gleizes, *Tradition et cubism: vers une conscienceplastique* (Paris, 1927), 15-23. Alle sitater er fra det gjenoptrykte essayet.

- ^{xiv} (Note 2, Kap. 4) Weber 1959. Se Green 1987; Silver; *On Classic Ground: Picasso, Leger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930* (ex. Cat., Tate Gallery, London, 1990); Lubar; og Cottington 1985)..
- ^{xv} (Note 3, Kap. 4) Se Robbins (1963-1964), 111-17. Gleizes noterte senere, i "The Abbey of Créteil, A Communist Experiment," *The Modern School* (October 1918), 300-15, at Abbaye mislyktes, i stor grad på grunn av den anarkoindividualistiske orientering hos medlemmene, en beklagelse som bidrar til å forklare hans påfølgende dreining mot de kollektivistiske teoriene i Celtic League.
- ^{xvi} (Note 45, Kap. 4) Barzun 1912, 77.
- ^{xvii} (Note 46, Kap. 4) Ibid
- ^{xviii} (Note 47, Kap. 4) Ibid.
- ^{xix} (Note 48, Kap. 4) Ibid.
- ^{xx} (Note 49, Kap. 4) Ibid
- ^{xxi} (Note 50, Kap. 4) Ibid., 77.
- ^{xxii} (Note 51, Kap. 4) Ibid., 77-78.
- ^{xxiii} (Note 52, Kap. 4) Ibid., 78
- ^{xxiv} (Note 54, Kap. 4) Ibid., 78-80.
- ^{xxv} (Note 13, Innledning) For gjennomgang av sammenhenger mellom venstre og høyre i fransk førkrigstid, se Michael Curtis, *Three Against the Third Republic: Sorel, Barrès, and Maurras* (Princeton, 1959); Zeev Sternhell, *La Droite révolutionnaire, 1885-1914: Les Origines française du fascisme* (Paris, 1978); Eugen Weber, "France," in *The European Right: A Historical Profile*, ed. Hans Rogger and Eugen Weber (Berkeley, 1965) 71-127; og Paul Mazgaj, *The Action française and Revolutionary Syndicalism* (Chapel Hill, 1979)
- ^{xxvi} (Note 14, Innledning) Om den republikanske nasjonalismen og Massis (pseudonym Agathon) og Raymond Poincaré, se Eugen Weber, *The Nationalist Revival in France, 1905-1914* (Berkeley, 1959).
- ^{xxvii} (Note 15, Innledning) Se Eugen Weber, "Introduction," i Rogger og Weber, 1-28
- ^{xxviii} (Note 16, Innledning) Se Mazgaj; og Weber, *Action Française, Royalism and Reaction in Twentieth-Century France*, 1962, 3-88.
- ^{xxix} (Note 17, Innledning) Mazgaj, 87-97 og 155-65.
- ^{xxx} (Note 18, Innledning) Weber 1962, 79-82.
- ^{xxxi} (Note 19, Innledning) Mazgaj, 96-99.
- ^{xxxii} (Note 20, Innledning) Weber 1962, 52-53. Weber rapporterer at Pujos var ansvarlig for å koordinere relasjonene mellom Action française og Camelottene og var også ansvarlig for "den absolutte disiplin."
- ^{xxxiii} (Note 21, Innledning) Mazgaj, 170-71.
- ^{xxxiv} (Note 22, Innledning) Charles Maurras, "Revue de la presse," *Action française* (7. Februar 1909), sitert i Mazgaj, 133-34.
- ^{xxxv} (Note 32, Innledning) Grogin, 88; Sternhell 1986, 90-118. Historikere har med rette kritisert Sternhell for å karakterisere antidemokratisk irrasjonalisme i fransk kultur før 1914 for fascistisk *avant la letter*, med det resultat at termen "fascist" er tilegnet bevegelser som ikke kan settes i sammenheng med mellomkrigstidsfenomener. For en god oversikt over reaksjoner på Sternhells arbeider blant historikere, se Antonio Cost Pinto, "Fascist Ideology Revisited: Zeev Sternhell and His Critics," *European History Quarterly* 16 (1986), 465-83, og Robert Wohl, "French Fascism, Both Right and Left: Reflections on the Sternhell Controversy," *Journal of Modern History* (Mars 1991), 91-98.
- ^{xxxvi} (Note 33, Innledning) Grogin, 88. For Bergsons egen vurdering av sine politiske oppfatninger, se Gilbert Maire, *Bergson, mon maitre* (Paris, 1935); og Isaak Benrubi, *Souvenirs sur Henri Bergson* (Nuchatel, 1942). For evaluering av de politiske aspektene ved Bergson som motsetning til Bergsonisme, se Ellen Kennedy, "Bergson's Philosophy and French Political Doctrines: Sorel, Maureras, Péguy, and deGaulle," *Government and Oppositions* 15/1 (Vinter 1980), 75-91; og Philippe Soulez, *Bergson politique* (Paris, 1990).

^{xxxvii} (Note 34, Innledning) Se Richard Terdiman, *Discourse/Counter-Discourse: The Theory and Practice of Symbolic resistance in Nineteenth-Century France* (Ithaca, 1985), 25-81.

^{xxxviii} (Note 35, Innledning) Se kapitlene 1 og 2 [i *Inventing Bergson*] for hele diskusjonen om denne forskjellen og dens bruk i politikken; for referanser til "the light of organization" i *Du Cubisme*, se Gleizes og Metzinger 1912 (trans. 1964), 5.

^{xxxix} (Note 36, Innledning) Derrida 1981, 3-25. Jonathan Culler har satt favoriseringen av ett mimetisk system over et annet i sammenheng med romantikkens metafor om speilet og lampen slik de er utredet av M. H. Abrams. I kapittel 2 [i *Inventing Bergson*] analyserer jeg kubistenes sammenstilling av deres angrep på de mimetiske pretensjoner i impresjonismen til deres ideologiske avvisning av kartesianismen. Jeg viser også at Bergson satte kunstnerisk intuisjon i en ambivalent posisjon i og med at intuisjonen både skulle reflektere naturens åndelige essens og representere lyset i form av å være seg selv. Bergsonismen er derfor er videreføring av tidligere romantisk diskurs. Se Jonathan Culler. "The mirror Stage," in *High Romantic Argument: Essays for M. H. Abrams*, ed. Lawrence Lipking (Ithaca, 1981), 149-63.

^{xl} (Note 37, Innledning) For å se dokumentasjon på en slik diskusjon om det paradoksale i romantisk teori, se Culler, 153-54.

^{xli} (Note 38, Innledning) Se kapittel 3 [i *Inventing Bergson*].