

Artauds Manifestasjoner

av Trond Solberg



Masteroppgave i Teatervitenskap (60 sp)

IKOS vårsemesteret 2011

Institutt for kulturstudier og orientalske språk, Universitetet i Oslo

Til mine to flotte døtre Oda og Matilde

Til det barnet som vokser inne i Sofie mens jeg skriver disse linjene

Til Sofie

Til Bianka Bech, Mikkel Bech, Fredrik Horn, David Weigand, Jan Lange.

Takk til Anita Hammer som har vært en inspirerende foreleser og generøs nok til å fungere som min veileder til tross for sterk skepsis til prosjektbeskrivelsen og respektfullhet til tross for vesentlige uenigheter om innholdet i oppgaven. Respekten er gjensidig. Takk til Siren Leirvåg for tips og vink i begynnelsen av dette prosjektet – spesielt for betoningen av Schopenhauers betydning som jeg ikke hadde rekkevidde av å forstå selv. Takk til Live Hov for inspirerende forelesninger i teaterhistorie og all annen støtte jeg har fått. Takk til Kjell Helgheim for strålende forelesninger og oversettelser og forbilledlig forvaltning av rollen som akademiker og instituttbestyrer. Takk til hele miljøet rundt Institutt for teatervitenskap for eksemplarisk forvaltning av den akademiske forutsetningen om fritt ord og fri tanke – med den konsekvens at Institutt for teatervitenskap fremstår som et institutt med stor takhøyde. Takk til min far, Tore Solberg, og alle diskusjoner om historie og estetikk opp gjennom årene. Takk for den betydning du har hatt konkret for denne oppgaven ved at du har kastet deg over historiske studier relatert til arbeidstittelen: ”Årsaker til nazismen”. Takk for at du har introdusert Harald Ofstad, Zeev Sternhell, Albert E. Kahn, og rekken av forfattere og boktitler som direkte eller indirekte har hatt betydning for denne oppgaven ved siden av de jeg har funnet fram til selv. Takk til min mor, Britt Solberg, som har støttet meg med tålmodighet og klokskap. Takk til Sofie for at du er den du er, og for at det er mulig å prate med deg om alt – alvorlige faglige spørsmål, litteratur, litteraturhistorie, barnebøker, teater, voksenbøker, politikk, katalogisering, rettskriving, begreper, dine tanker, mine tanker, skrøner og en hel masse tulliball du ofte finner på i farta.

Takk til alle andre som på ulike vis har støttet meg til fullføring av denne oppgaven – ingen nevnt, ingen glemt.

Trond Solberg, Oslo 1/5 2011

Innhold

Forord.....	3
1.0. Innledning.....	4
2.0. Teori og metode.....	12
Kunnskapsinteresse og epistemologi.....	16
Begreper	19
Begrensninger.....	21
Kilder.....	22
3.0. Artaud i Paris.....	25
Tre mulige påvirkningskilder for Artauds manifeste	28
De to manifeste I.....	29
Wolins Bataille.....	43
Oppsummering	46
4.0. Artaud i Berlin.....	47
Rudolf Laban og det korporative språk – Doerrs <i>Dancer of the Crystal</i>	49
Labans innflytelse på Artaud.....	53
De to manifeste II.....	54
Begreper i annet manifest.....	55
Begreper i tysk høyreekstrem terminologi	57
The Myth of the Twentieth Century.....	57
Fellestrekk i Artauds manifeste og NSDAPs sonderinger rund teater	58
Oppsummering	72
5.0. Artauds relasjon til <i>sionismen</i> - Old New Land	72
Bubers utlegning av <i>Sohar</i>	73
Jabotinskys posisjon i WZO 1929 - 1933.....	80
Sionismens tilknytning til Gobineu – Bubers framstilling av Moses Hess	86
Ilden som metafor.....	87
Schönbergs kritikk av <i>sionismen</i>	89
Oppsummering	89
6.0. New York-basert resepsjon av Artaud i lys av <i>the Revisionists</i>	90
Oppsummering.....	92
7.0. Avslutning	92
Litteraturliste:	98

Forord

Jeg begynte å studere teatervitenskap høstsemesteret 2000. Min motivasjon den gang teatervitenskap var at grunnfag i teatervitenskap bestod av et delkurs innen dramaturgi. Denne innfallsvinkelen innebar først en skuffelse fordi jeg hadde sett for meg at dramaturgikurset var mindre teoretisk orientert og mer rettet mot en praktisk skriveprosess. Imidlertid utviklet den teoretiske innfallsvinkelen til dramaturgi og til faget teatervitenskap som helhet å interessere meg mer og mer. Denne teksten som nå – omtrent ti år senere – er i ferd med å fullføres, kan understreke dette forholdet. Jeg fikk tidlig en forståelse for at Institutt for teatervitenskap framsto som en motsats til den postmoderne stereotypien hvor instituttbestyreren forvalter sannheten som sin personlige eiendom. Jeg har ofte tenkt på hvilke grunner dette kan ha. Faget - var og er - relativt ungt. Subjektet i disiplinen – *teateret* eller *performativiteten* – er immaterielt og materielt samtidig. *Teateret* er avgrenset til en konkret tidssekvens og en konkret lokalisering i form av en forestilling på et spillested. Denne spesifikke forestillingen oppstår kun en gang og blir i prinsippet kun en forestilling i minnet. Samtidig som *performativiteten* og ulike former for spill er en del av de fleste sosiale sammenhenger.

Jeg har i perioden 1996 til 2009 hatt min hovedinntekt fra fiske. De første årene har sto jeg om bord i liten trebåt fra Solund i Sogn og Fjordane og lært meg garnfiske og notfiske. Denne båten var bygget i 1908 og skipperen bodde i en veiløs liten grend på nordsiden av øygruppen.

Jeg har med andre ord lest *estetisk teori* og tekster *knyttet til teaterteori* eller *performanceteori* på bakgrunn av at jeg har vært en aktiv del av en kultur som i noen grad er upåvirket av industrialisering og urbanisering . I den grad denne spesielle kulturen på Sollund kan representere et korrektiv til *urban samtid*, har jeg lyst til å peke på at øyboere og kystfiskere later til å ha utviklet sosiale systemer som er lite preget av territorielle konflikter og aggressiv adferd. Slik jeg har opplevd denne kulturen blir det harde fysiske arbeidet kombinert med toleranse, selvinnsikt, empati, tålmodighet ovenfor andre mennesker. Havet har blitt betraktet som en allmenning og tenkningen rundt forvaltningen av naturressursene har vært preget av denne allmenningstanken. I tillegg kan det se ut til at reell distribuering av basisstørrelser knyttet til *power-play* kan være et sentralt element i denne kulturen. Havet fungerer også som en *universaliserende* faktor. Øyboere og fiskere på små båter kan late til å være avhengig av *høy sosial kompetanse*. Med denne erfaringsbakgrunnen leser jeg det feltet innen estetisk teori som beskriver og favoriserer territorielle konflikter og aggressive omgangsformer som noe *opprinnelig*, *autentisk* eller *egentlig*. Denne innfallsvinkelen har undret meg en smule og jeg setter denne type positiv valørisering av en type "primitivitet" som *opprinnelig* som politiske innlegg i en samtidsdebatt. Som aktør i en bransje som er preget av risiko, vet jeg av erfaring at innfallsvinkelen til å takle risikomomenter er rutiner og forberedelser som har til hensikt å skape strukturer som kan redusere elementet av risiko ved risikabel adferd. Kalkulert rasjonell adferd er i mine øyne en sentralt utgangspunkt. Muligens kan betraktninger rundt slike spørsmål fortone seg annerledes sett fra en *urban synsvinkel* og på et mer *estetisk-teoretisk* plan.

Artauds manifestasjoner

1.0. Innledning

Jeg vil i denne teksten stille en rekke spørsmålsteget ved politiske implikasjoner relatert til ulike tekstfragmenter som knyttes til Antonin Artaud. Mye av dette materialet ble publisert i tråd med Artauds ønsker og som et ledd i Artauds polemikk med andre aktører i samtiden. Andre tekstfragmenter har blitt publisert posthumt på grunnlag av Artauds notater. Jeg har gitt meg selv et mandat til en kritisk gjennomgang av Artauds manifeste. Jeg har i utgangspunktet ønsket å gjøre dette på grunn av Artauds posisjon som referansepunkt for den utøvende performative virksomheten i et felt som kan defineres som *eksperimentell performativitet som samtidsuttrykk*. Niels Lehmann peker på betydningen Antonin Artaud har hatt i dette feltet i sitt verk *Dekonstruksjon og dramaturgi*¹ som ble publisert i 1996. Lehmanns *Dekonstruksjon og dramaturgi* tenderer mot en gjennomgang av Derrida som Artauds *advokat* for Artauds teatersyn.² Lehmann spissformulerer, med henvisning til Elinor Fuchs verk *Precence and the Revenge of Writing*, Artauds store betydning for feltet *eksperimentell performativitet som samtidsuttrykk* i USA i perioden 1960 - 1980³. Lehmann later til å diskutere Artaud ut fra et perspektiv som tenderer mot filosofiske problemstillinger hvor sonderinger rundt vitenskapsteori, språkteorier og juss er sentrale elementer. I denne oppgaven vil jeg sette Artaud inn i en kontekst som tenderer mot politisk historie eller politiske idéhistorie. I følge Arnold Aronson kan det amerikanske fokuset mot Artaud spores til Black Mountain College og 1948 i form av blant andre Gertrude Stein og John Cages interesse for Artaud og Brecht.⁴ Susan Sontag kan også regnes for en av Artauds fremste *advokater* i og med at hun står som redaktør for en engelskspråklig samling av Artauds skrifter under tittelen *Antonin Artaud/Selected Writings*.⁵ Hans Behrens peker på at Sontags tekster har hatt betydning for feltet *eksperimentell performativitet som samtidsuttrykk* i USA i moderne tid.⁶ I feltet teatervitenskap later det dessuten til at Artaud er sentral i og med at Artaud blir tillagt en rolle som inspirator for de *rent teatrale* virkemidler som motpol til

¹ Lehmann 96

² Lehman 96; 65 – 90

³ Lehmann 96; 14 Konteksten for Fuch's teoretiske overveielser er den amerikanske teateravantgarde i 60'erne og 70'erne, der i høy grad hentede sin inspiration fra Antonin Artaud og Jerzy Grotowski.

⁴ Aronson 2000; 5

⁵ Artaud 1976

⁶ Bertens 1996; 27 – 30

begreper som *tradisjonelt teater* eller *deadly theatre*⁷. Til en viss grad kan det se ut som om Artaud tillegges en rolle i et opprør mot den *Aristoteliske poetikk* som ofte forlenges til et begrep om *Hollywoodmodellen*. Martin Puchner setter amerikansk resepsjon av Artaud inn i et slikt perspektiv:

<...> these manifestos are abrupt, poetic, and "accented," intending to hide as much as to show, and they promote such values as liveness and immediacy that are impossible to realize in the theater. It was perhaps, this combination of means and end that has been responsible for the extraordinary impact of Artaud's manifestos on the theater of the twentieth century, as detailed recently by Arnold Aronson, an impact so pervasive that one might even compare it to Aristotle's Poetics.⁸

De segmenter av Artauds tekster hvor Artaud er kritisk til dramatikerens innflytelse på teateret og til skriftlig og muntlig tekst kan være et viktig utgangspunkt for det teater-teoretiske begrepet om "performance-tekst."⁹ Jeg vil denne oppgaven belyse problemstillinger knyttet til Artaud i form sonderinger som tenderer mot den teatervitenskaplige underdisiplinen teaterhistorie. Denne oppgaven er et forsøk på å relatere teaterhistorie til politisk idéhistorie og politisk historie. I og med at deler av Artauds tekstmateriale er vesentlig i den teatervitenskaplige underdisiplinen teater-teori, innebærer denne teksten at den også kommenterer sider ved teater-teori, men dette er i så fall en bieffekt. Mitt ønske om en slik kritisk gjennomgang av Artauds tekster oppsto første gang jeg kom i kontakt med de tekstfragmenter av Artaud som ble presentert i publikasjonen *Det dobbelte teater*,¹⁰ oversatt, redigert og kommentert av Kjell Helgheim, i forbindelse med en forelesningsserie på Institutt for Teatervitenskap ved Universitetet i Oslo. Dette ønsket hadde sin årsak i at jeg assosierte enkelte formuleringer, språkbruk og metaforbruk hos Artaud jeg mente å kunne gjenkjenne i primærlitteratur og sekundærlitteratur knyttet til økonomisk historie, politisk idéhistorie og politisk historie. Dette ønsket har i løpet av studiene innen teatervitenskap modnet og kommer nå til uttrykk i denne teksten.

Jeg vil i denne teksten ikke bestrebe meg på å presentere en balansert fremstilling av *pro et contra*. Formålet mitt med denne teksten er å rette et kritisk blikk på innholdet i Artauds postulater, men jeg vil allikevel legge vekt på en ryddig og etterprøvbar framstilling.

Utgangspunktet er først og fremst *første manifest for Grusomhetens Teater* og *annet manifest for Grusomhetens Teater*. Jeg vil presentere Artauds tekstmateriale i lys av en modell som baserer seg på at det later til at kanoniseringen av en rekke enkeltindivider i teaterhistorien

⁷ Brook 1968

⁸ Puchner 2006; 207 – 208

⁹ Puchner 2006; 204

¹⁰ Artaud 2000

forenkles ved å se bort fra eller ved å trekke oppmerksomheten bort fra aspekter knyttet til biografi, samtidskontekst og andre forhold som kan komplisere resepsjon og tolkning.

Jeg vil i denne oppgaven konsekvent bruke Kjell Helgheims ortografi med små forbokstaver i de to første leddene og to store forbokstaver i de to siste leddene når jeg nevner *første manifest for Grusomhetens Teater* og *annet manifest for Grusomhetens Teater*. Alternativt nevner jeg disse som *første manifest* og *annet manifest*. På et nivå er denne oppgaven som nevnt en kritisk gjennomgang av biografiske detaljer knyttet til historiske fenomener relatert til Artauds tekster og er et forsøk på å sette disse detaljene inn i en større sammenheng. På et annet nivå tenderer denne oppgaven mot en sammenstilling av et utvalg av metaforbruk og språkbruk i Artauds tekstunivers som har ekvivalenter i *det høyreekstreme segmentet* av europeisk politikk i Artauds samtid. Som det går fram av oppgaven er Artauds samtid preget av fenomener av teoretisk og konkret art som er mer sammenvevet og uoversiktlig enn hva vi som betraktere av disse fenomenene i ettertid kanskje liker å forestille oss. Derfor vil jeg også allerede i her forordet ta et forbehold om at min kritiske gjennomgang av Artaud kan virke en smule urettferdig i og med at jeg legger fram en argumentasjon som tenderer mot en utlevering av Artaud som en aktør som plasserer sin argumentasjon i eller i utkanten av datidens høyreekstreme argumentasjon. Det er imidlertid ikke min hensikt å fordømme Artaud eller noe teatersyn som ettertiden har utviklet med referanse til Artaud. Derimot ønsker jeg med denne oppgaven å stimulere min egen og andres kritiske sans. En innvending mot dette prosjektet er blant annet at jeg også har foretatt en strategisk lesning av materialet som ligger til grunn. I tillegg har jeg funnet fram til mye av materialet på bakgrunn av en tilsvarende strategi i forhold til søk i bibliotekbaser og andre ressurser. La meg derfor innledningsvis poengtere at Artaud kommenterer høyreekstreme fenomener to steder i det tekstmaterialet jeg har hatt til rådighet. Jeg oppfatter det som om Artaud distanserer seg fra høyreekstreme fenomener i disse to sekvensene. I tekstfragmentet som presenteres under tittelen *The Trip to Mexico (1936)/What I came to Mexico to do* skriver Artaud:

The present civilization of Europe is in a state of bankruptcy. Dualist Europe no longer has anything to offer the world but an incredible pulverization of cultures. <...> As for the Orient, it is totally decadent. India is lost in the dream of a liberation which has a value only after death. China is at war. The Japanese of today seem to be the fascists of the Far East.¹¹

I tillegg har jeg funnet et tekstfragment med et tilsvarende kritisk utgangspunkt som er presentert som: *Letters from 1937/To André Breton* hvor Artaud skriver:

¹¹ Artaud 1976; 371

If I say in the pamphlet that the left is politically doomed, that does not mean that the Right is going to rule, for the Right I have in mind is the right of Man and not the stupid reaction. The Right must be swept away with the left and after having swept away the left, so that the Natural Right, for in Nature it is the Right Hand which generally rules over the left, can come into power.¹²

I dette sitatet avslører Artaud imidlertid en for ham ganske typisk kommunikasjonsstrategi i form av at Artaud først ytrer seg mot ”stupid reaction” og i neste setning erklærer seg som tilhenger av ”Natural Right” uten at det kommer klart fram hva dette begrepet innebærer.

På grunn av at Artaud periodevis oppholdt seg i Tyskland vil jeg presentere min lesning av en del nyere litteratur knyttet til tysk teaterhistorie i perioden mellom 1920 – 1940. For min egen del har det vært interessant å tilnærme meg stoffet som belyser kulturpolitikk og teateret som fenomen i NSDAP-staten Tyskland 1933 – 1945. Av ulike grunner kan det late til at synet på den kulturelle situasjonen i Tyskland i denne epoken har vært preget av stereotype forestillinger når den har blitt beskrevet av *seierherrene* i perioden etter 1945 og fram mot vår samtid. Jeg har fått et mer nyansert bilde av denne epoken i Tysk kultur- og teaterhistorie. Jeg har i mine søk for å finne fram til relevant litteratur lagt vekt på å lete etter kilder av nyere dato. Utgangspunktet for dette har vært en forestilling om at nyere historisk forskning har begynt å bevege seg bort fra de forestillinger som i etterkrigstiden kan ha vært preget av et *etterkrigstraume*. Eksempelvis kan det være lett å forestille seg at tysk teater under Goebbels og propagandaministeriets ledelse fungerte som et propagandaorgan, men tysk teater under Hitler og Goebbels kan ha vist tendenser i motsatt retning: at det *teatrale nærvær* ble tildelt en rolle som tenderte mot et *innholdsmessig fravær*.¹³ I tillegg tar jeg i denne oppgaven utgangspunkt i at situasjonen i Tyskland i de periodene Artaud oppholdt seg i Berlin 1930 - 1932 var preget av NSDAP ennå ikke hadde formalisert sin maktposisjon og at et segment av tyske ekspresjonister samarbeidet tett med NSDAP¹⁴. Tyske ekspresjonister hadde forestillinger om at ekspresjonismen skulle bli den offisielle kunstarten i NSDAP-staten:

Joseph Goebbels, Nazi minister of propaganda and failed expressionist playwright, promoted a type of drama that very much tapped into the aesthetics of expressionism. The ‘*Thingspiel*’ or ‘play of judgment’ sought to ape the more collective practices of expressionism, <...>¹⁵.

Dette later til å ha preget NSDAPs kulturpolitikk før maktovertakelsen i 1932 – 1933 og lenge etter man hadde startet *ensrettingen* eller *Gleichschaltung*.¹⁶

¹² Artaud 1976; 401 – 402

¹³ Strobl 2007; 153 - 173

¹⁴ Strobl 2007; 50 og 176

¹⁵ Barnett i Williams & Hamburger; 219

¹⁶ Wilmer i Williams & Hamburger; 238 – 239

Jeg vil i denne oppgaven ta utgangspunkt i at konsensus relatert til historie har endret seg på to områder i nyere tid. Det ene aspektet er knyttet til Zeev Sternhells bestrebelse på å falsifisere en forestilling som har blitt betegnet som *immunitetsteorien* eller *immunitetshypotesen*. Sternhell har tatt utgangspunkt i at fransk selvforståelse i etterkrigstiden har vært preget av en forestilling om at Frankrike var uberørt av de autoritære tendensene i Europa i første halvdel av 1900-tallet.¹⁷ Denne immunitetshypotesen har Sternhell underminert grundig.

Det andre aspektet relaterer seg til at nyere sonderinger rundt kulturhistoriske fenomener i Tyskland 1933 – 1945 resulterer i endringer av bildet av NSDAP som aktør på den kulturelle eller kulturpolitiske arena. Jeg har et inntrykk av at disse forestillingene tidligere har vært dominert av et syn på NSDAP som en absolutt motpol til kunstuttrykk innenfor definisjonen av *modernisme*. Inntrykket fra materialet jeg har gått gjennom er at det er i ferd med å danne seg en mer nyansert konsensus også med hensyn til samspillet mellom autoritære strømninger i Europa og feltet modernistisk kunst/ avantgarden i perioden 1900-1945, slik blant andre Martin Puchner gir inntrykk av.¹⁸ Ved nærmere undersøkelse av de referanser Artaud selv lanserer i sine tekster kan det virke som om konsensus rundt Artaud som aktør i et kunstpolitisk felt har blitt dannet som resultat av en systematisk seleksjon hvor viktige aktører i spillet rundt tolkningen av Artaud overser en rekke momenter. I tillegg kan det se ut til at etterkrigstidens promotering av Artaud kan ha tendenser som føyer seg inn i en polemikk mellom aktører knyttet til amerikansk resepsjon på den ene siden og aktører knyttet til europeisk resepsjon på den annen side. Denne problemstillingen belyses i Lehmanns *Dekonstruksjon og dramaturgi* hvor Lehmann hevder at Derridas teorier om dekonstruksjon har blitt utsatt for en *instrumentaliserende* tolkning på det amerikanske kontinentet og returnert til Europa i denne tilstanden. Artaud er i følge Lehmann en del av et slikt kompleks.¹⁹

Etablert konsensus

Jeg vil la Susan Sontag representere en tilsvarende instrumentaliserende tendens relatert til Artaud. I kapittelet ”Approaching Artaud” i boken *Under the Sign of Saturn* presenterer Sontag et syn på europeisk modernisme som blir interessant i mer enn én forstand fordi hun

¹⁷ Se side 38

¹⁸ Basert på samtaler og foredrag med Martin Puchner

¹⁹ Lehmann 1996; 254 – 279 Lehmann setter Artaud og Derridas tolkning av Artaud inn i en modell hvor Artaud/Derrida utsettes for tilnæringsmåte Lehmann kaller *instrumentell*. Utgangspunktet er i denne sammenheng at Derridas forestilling om *dekonstruksjon* ikke er en metode, mens Lehmann hevder at *dekonstruksjon* blir fortolket i retning av *metodisk dekonstruksjon*.

på mange måter avslører at den amerikanske jakten på kulturell identitet knyttes til en forestilling om muligheten for avpolitisering av det kunstneriske feltet:

Artaud's call to Cultural Revolution suggests a program of heroic regression similar to that formulated by every great anti-political moralist of our time. The banner of Cultural Revolution is hardly a monopoly of the Marxist or Maoist left, it appeals particularly to apolitical thinkers and artists (Like Nietzsche, Spengler, Pirandello, Marinetti, D.H. Lawrence, Pound) who more commonly become right-wing enthusiasts. On the political left, there are few advocates of Cultural Revolution. (Talin, Gramsci, and Godard are among those who come to mind.)<...> Artaud's plans for subverting and revitalizing culture, his longing for a new type of human personality illustrates the limits of all thinking about revolution which is anti-political.²⁰

Denne problemstillingen åpner for enda et *felt* som kan se ut til å være i endring. Dette *feltet* er knyttet til sonderinger rundt aktører som deltar i prosessen for å la USAs nyvunne hegemoni innen det militære feltet etter 1945 bekreftes gjennom et hegemoni på det kulturelle feltet. Begrepet om *anti-political Cultural Revolution* kan settes i en kontekst som beskrives i *Counterrevolution of the Word*²¹ hvor Alan Filreis dokumenterer hvordan modernismen, som i utgangspunktet ble oppfattet som ensbetydende med kommunisme og dermed ble ekskludert av amerikansk *establishment* fram til 1945, i løpet av 1950-tallet ble *avkontekstualisert* og *avpolitisert* og omformet til en praksis som tenderte mot *mainstream* og som ble stimulert av og omfavnet av *the establishment*.²² I tillegg kan forestillingen om *anti-political Cultural Revolution* være en forestilling knyttet til amerikansk tilnærming til Derridas begrep om *différance* i tråd med Lehmanns analyse jeg har nevnt over.

Sontag definerer Artaud som *anti-political* ganske enkelt ved å skyve ham bort fra begrepet om *right-wing enthusiasts*. Tendensen til å definere fenomener som *anti-political* kan se ut til å være symptomatisk for en epoke i amerikansk kulturhistorie og kan bekreftes ved å peke på tilsvarende utgangspunkt for Schechners tilnærming til *performanceteori*:

The avant-garde from the Italian Futurists through the Dadaists, surrealists, and on to practitioners of earth art² and happenings introduces us to the ideas that art is not a way of imitating reality or expressing states of mind.²³

Jeg vil i denne oppgaven vise hvordan Artaud til dels posisjonerer seg svært bevisst i forhold til *reality* og hvordan Artaud også er bevisst i forhold til *politiske aspekter* ved sitt virke. Jeg vil i denne oppgaven blant annet vise til tekstmateriale hvor Artaud definerer seg inn i en politisk virkelighet og i tillegg vise at Artauds tekster kan settes inn i en politisk virkelighet i

²⁰ Sontag 83; 46 - 47

²¹ Filreis 2008

²² Filreis 2008; ix - xv

²³ Schechner 1993;

Artauds samtid. Konsekvensen er ikke å prøve å etablere en ny *verifiserbar* eller *falisifiserbar* påstand om Artaud. Målet er å stille et sett med spørsmål som kan nyansere bildet av Artaud. Drøftingen vil tendere mot problemstillingen om hvorvidt Artaud som historisk skikkelse, eller sider ved den historiske skikkelsen Artaud, er gjenstand for en underkommunisert konsensus. Til en viss grad har Niels Lehman gjort en tilsvarende studie av Artauds angrep på tekst i *Dramaturgi og dekonstruksjon*. Lehmann knytter språksonderinger med henvisninger til Artaud/Derrida opp mot språksonderinger med henvisninger til *Saussures phonocentrisme*²⁴. Noe som i Lehmanns tekst innebærer en konsekvens som tenderer mot en nedtoning av forestillingen om konflikten mellom skriften og talen og skriften og tanken.²⁵ Jeg vil i denne oppgaven problematisere forhold knyttet til Artauds tekster ut fra et videre spekter av problemstillinger. Jeg vil derfor legge vekt på å presentere *funn* i form av materiale fra skriftlige kilder og utsette drøftelsene av materialet til siste del av oppgaven.

Et vesentlig trekk ved de høyreekstreme bevegelsene i Artauds samtid beskrives i flere verk som *secular religion*.²⁶ *Sakralisering av sekulære fenomener* ser ikke bare ut til å gå i retning av *sakralisering* av lederskikkelser og *sakralisering* av nasjonen og andre stedsspesifikke fenomener, men det ser også ut til at det i Tysklands tilfelle - i et gitt tidsrom – at teaterformen *Thingspiel* var et ledd i denne sekulariseringsprosessen. Teateret som sådan ser også ut til å ha vært et ledd i denne strategien.²⁷

Skisse til forståelse av problemstilling

Tilfellene George Hauptmann og Hugo von Hoffmansthal kan illustrere min problemstilling. Stephen Wilmer hevder at Hauptmann aktivt støttet NSDAP og at Hugo von Hoffmansthals librettoer ble betraktet som uttrykk for NSDAPs ideologi.²⁸ Jeg har inntrykk av at konsensus, særlig knyttet til Hauptmann, men også til Hugo von Hoffmansthal baserer seg på å overse slike fakta. Slik jeg ser det presenteres Hauptmanns tidlige naturalistiske dramaer i de fleste sammenhenger som en del av en sosialkritisk tradisjon. Kritikken av Hauptmann slik vi finner i

²⁴ Lehmann 1996; 143 - 175

²⁵ Lehmann 1996; 150

²⁶ Antliff 2007; 35 - 40 Antliff viser til Emilio Gentile og George Mosse som har beskrevet fascistregimes etablering av "*secular religion*": *fascist regimes "adapted religious rituals to political ends, elaborating their own system of beliefs, myths, rites, and symbols" which the aim not only to govern human beings but to regenerate them in order to create a new humanity.*

²⁷ Strobl 2007; 65 – 88 og 197 – 212 og Wilmer i Williams and Hamburger; 237: The most original dramatic form developed under the Nazis was the Thingspiel, evolved from Gottfried Kellers *Am Mythenstein* and the idea of a 'sacred space' around national monuments for performances.

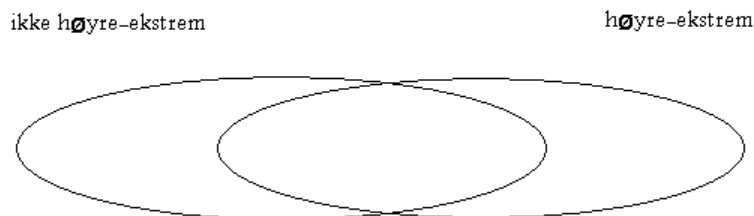
²⁸ Wilmer i Williams and Hamburger; 236

Against Theater hvor Kirk Williams i sin analyse av Hauptmanns *The Weavers* og *Before Daybreak* later også til å ha liten effekt på forståelsen av Hauptmann:

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.²⁹

Uavhengig av Williams' kommentar til tolkningene av Hauptmanns skuespill er det mulig å peke på at relasjonen mellom NSDAP og Hauptmann underkommuniseres til fordel for en skjematisk framstilling av teaterhistorie. Tilsvarende problemstilling kan gjelde for Hoffmansthal. Hva er det ved Hoffmansthals librettoer som tiltrekker ledelsen i NSDAP? Og hvorfor problematiseres ikke dette i forhold til Hoffmansthals og den posisjonen *Jedermann* har knyttet til idealisering av middelaldersk dramaturgi. Gerwin Strobl peker på hvordan *völkisch counter-culture* representerte en blanding av tradisjon og innovasjon og at denne type *Heimatkunst* la grunnlaget for *blood-and-soil dramas*.³⁰ Skjematisk kan dette fenomenet fremstilles på denne måten:

Overlappende tendenser hos individer i i kulturfeltet 1930 - 1938



Overlappende tendenser i *høyreekstrem* retning og *ikke-høyreekstrem* retning kan se ut til å bli sortert etter et gitt mønster i gitte tilfeller. I enkelte tilfeller blir dette vektlagt. I andre tilfeller blir dette oversett. Finnes det en generell årsak til at det i enkelttilfeller blir oversett? Finnes det en systematikk i denne praksisen? I denne oppgaven vil jeg undersøke Artauds tekstmateriale for å belyse om denne problemstillingen er relevant i forhold til Artaud. Ezra Pound, Wyndham Lewis, Filippo Tomasso Marinetti, Leni Riefenstahl, representerer for meg velkjente tilfeller innen denne gruppen som hadde langvarige relasjoner og aktivt og offentlig

²⁹ Williams i Ackemann & Puchner, 2007, 103

³⁰ Strobl 2007; 45 - 46

støttet de høyreekstremer bevegelsene på 30-tallet og 40-tallet. I løpet av perioden jeg har arbeidet fram mot denne teksten har jeg funnet belegg for å tilføye navn som Hauptmann³¹, Rudolf Laban³², Corbusier³³, Gottfried Benn (som representant for et segment av tyske ekspresjonister)³⁴ og Salvador Dalí³⁵ på denne listen. I tillegg finnes det belegg for å hevde at dette er relativt tungtveiende eksempler på at sammenhengene er komplekse.

Jeg vil også trekke fram forhold ved Artaud som problematiserer forhold knyttet til *modernisme* og *avantgarde*. Dette er forhold som dreier seg om: a) De åpenbare korporative og anti-intellektuelle trekk ved Artauds teatersyn³⁶. b) Artaud som en ekstrem representant for regissørens teater³⁷. c) Segmentet av *korporativt språk* som Artaud fremhever *første manifest for Grusomhetens teater* kan se ut til å ha klare likhetstrekk med Rudolf Labans tanker om ”lesbarhet” av ”kroppspositurer³⁸”. Artaud utvikler riktignok slike tanker til et begrep om ”hieroglyfer,³⁹” men hovedideen kan se ut til å være svært lik. Jeg vil belyse Labans forhold til høyreekstremer bevegelse i Europa 1900 - 1936⁴⁰. d) Bruken av *pesten*⁴¹ relatert til bruk av Vilfredo Paretos begrep om samfunnet som en organisme som skades av *toxic matter* som politisk metafor i etterkant av Paretos *Manual of Political Economy*⁴². e) Jeg vil også relatere forestillinger om ild, bål og lys hos Artaud⁴³ og til en politisk kontekst i Europa på 30-tallet.

Jeg vil også antyde årsakssammenhenger knyttet til at Artaud får en så sentral plass i etterkrigstidens miljø *for eksperimentelt performativitet som samtidsuttrykk* hvor New York-miljøet spiller en ledende rolle.

2.0. Teori og metode

Kritisk teori

Jeg tar i denne oppgaven utgangspunkt i å tilnærme meg til kritisk teori som innfallsvinkel til en metodikk for å belyse forhold først og fremst knyttet til Artaud og Artauds samtid med

³¹ Wilmer i Hamburger & Williams 2008 ; 236

³² Doerr 2008

³³ Antliff 2007; 116 -117

³⁴ Michaud 2004 ;165 – 172

³⁵ Chenieux-Gendron 1990; 72

³⁶ Artaud 2000; 80 - 89

³⁷ Artaud 2000; 80 - 89

³⁸ Se side 49 - 54

³⁹ Artaud 2000; 80 - 89

⁴⁰ Doerr 2005; 92 – 93 og 137 - 180

⁴¹ Artaud 2000; 80 - 89

⁴² Pareto 1971

⁴³ Artaud 2000; 80 - 89

hovedfokus på perioden 1930 - 1933. Frèdèric Vandenberghe gir en grundig oversikt i *Philosophical History of German Sociology*⁴⁴. Lasse Thomassen gir en god fremstilling av forhold knyttet til Habermas.⁴⁵ *Rasjonell rekonstruksjon som metodisk innstilling*⁴⁶ av Jørgen Pedersen gir også en ryddig oversikt knyttet til *kritisk teori* som tilnærming til metodikk.

Min presentasjon av *kritisk teori* vil ligge tett opp til Vandenberghes gjennomgang av fenomenet. I de tilfellene hvor jeg bruker andre kilder vil jeg gjøre dette tydelig.

Jeg vil sette Artaud i sammenheng med høyreekstreme fenomener i Artauds samtid. Vandenberghe peker på at det i tilnærming til *kritisk teori* ikke finnes en klart definert *metode*, men at forskjellige kritiske teoretikere belyser beslektede problemstillinger knyttet til *domination* på bakgrunn av en felles tanketradisjon basert på *Western Marxism*⁴⁷. Formålet med denne aktiviteten er ikke å framstille *falsifiserbare* eller *verifiserbare sannheter*, men mot *kommenterende aktivitet* hvor formålet er å utdype forståelser av sammenhenger for å skape *change*^{48 og 49}. Med denne teksten ønsker jeg med andre ord til å bidra til å nyansere konsensus knyttet til teaterhistorie og nyansere forestillingene om Artauds i denne teaterhistorien.

Det marxistiske utgangspunktet er en tilnærming til tre sentrale begreper:

1. *Alienation*
2. *Fetischism*
3. Reification

1. *Alienation* er et begrep som beskriver menneskets eller individets plass i et produksjonssystem som preges av en utvikling i retning av spesialiserte arbeidsoppgaver hvor individet mister kontakt med helheten. I Marxistisk teori er *alienation* en stadig eskalerende størrelse med tanke på at arbeidsoppgavene stadig blir mer spesialiserte og at individets relasjon til samfunnet i økende grad blir uoversiktlig.

⁴⁴ Vandenberghe 2009

⁴⁵ Thomassen 2010

⁴⁶ Pedersen 2005

⁴⁷ Vandenberghe 2009; 161

⁴⁸ Thomassen 2010; 20: Critical theory must be both diagnostic and remedial. It has a practical interest in social change and this is possible because it does not take society as second nature.

⁴⁹ Thomassen 2010; 20: The scientist – including the critical theorist – has interests, and science itself has political consequences. One must therefore clarify these interests and choose to work for the right interests: the critical theory<...> very consciously makes its own that concern for that rational organization of human activity<...> and never aims simply at an increase of knowledge as such. Its goal is man's emancipation from slavery<...>.

2. Begrepet *Fetischism* tenderer mot psykologiske overlevelsesmekanismer og systematiske undertrykkelsesmekanismer i et system som er preget av *alienation*. *Fetischism* er sonderinger rundt religion og religiøse forestillinger i vid forstand. I Marxistisk terminologi er sonderinger rundt basisforhold avgjørende. Det vil si eiendomsforhold. I denne oppgaven tillegger jeg derfor verk av politisk-økonomisk betydning en sentral rolle i utviklingen av kunstneriske manifeste. *Fetischism* innebærer altså at sonderinger rundt perifere eller uviktige fenomener gis stor betydning og mye oppmerksomhet på bekostning av sonderinger rundt basisstørrelser.

3. *Reification* betegner et aspekt ved systemets *alienation*, hvor individet blir betraktet som en vare på linje med råvarer og produksjonsutstyr. I kritisk teori kan begrepet *reification* se ut til å være et sentralt begrep.⁵⁰ På mange måter beskriver begrepet om *reification* en motsatt prosess enn begrepet om *fetischism* innebærer. Det mest vesentlige i den humanistiske tradisjon er begrepet om et *universelt individ*. Dette begrepet betegner en tilstand hvor differensierende parametere som religion, hudfarge og andre aspekter individet blir født inn i ideelt sett skal oppheves og erstattes med parametere som relaterer seg til individets universelle rettigheter. *Reification* beskriver altså en prosess hvor enkelte aktører i et samfunn eller organisasjoner beveger seg bort fra forestillingen om det universelle individet med universelle rettigheter. Årsakene til *reification* knyttes i marxistisk tankegang i siste instans til økonomiske betraktninger. *Fetischism* kan fungere som argumenter for *reification*. En notasjon om *de andre* i betydning å frata andre status som subjekt eller individ kan i flere teoretikers øyne være kulturelle betraktninger, moralske sonderinger, rasemessige eller etniske vurderinger, og også betraktninger rundt kjønn. Slike forestillinger manifesterer seg i eksempelvis feministisk teori og postkolonial teori.

I tilknytning til Marxistisk teori kan det også være på sin plass å nevne at det finnes aspekter ved resepsjon av *Marxisme* som teori. Den ene retningen anser *Marxisme* som en videreføring av *enlightenment-idealene* som var grunnlaget for den franske og den amerikanske revolusjon. Den andre retningen tar utgangspunkt i *Marxisme* som en ideologi som innebærer en *totalitær praksis*. Jeg vil i denne sammenhengen legge til grunn en tolkning av *Marxisme* som et idegrunnlag som har som utgangspunkt å videreføre de *humanistiske prinsippene* og ideen om *enlightenment*. Et viktig aspekt ved disse prinsippene er for meg *framtidsoptimisme* i tråd med det *dialektiske historiesynet* og vektlegging av at *kommunikasjon* mellom

⁵⁰ Vandenbergh, 2009, 9: Reification can be defined literally as "effective or mental transformation" <...> into a thing from something which was originally not a thing.

mennesker er mulig og at denne kommunikasjonen kan løse konflikter. Jeg ønsker i denne oppgaven å tilnærme meg kritisk teori fordi kritisk teori tenderer mot et tekstunivers hvor *metode* ikke skal være overordnet tekstens meningsbærende innhold. Ideelt sett skal kritisk teori definere og belyse en problematikk ut fra en helhetlig forståelse av en problemstilling. Pierre Bourdieus relaterer gjerne sine problemstillinger til svært generelle definisjoner av kategorier som kalles *field*⁵¹. Et vesentlig trekk ved kritisk teori kan også se ut til å være tendensen mot å lage analyser som gir økt forståelse for og gir innsikt i emner som er vesentlige for samtiden.

Konsensus – krav til kommunikasjon

Konsensus later til å være et sentralt begrep i tilknytning til kritisk teori som genre.

Konsensus kan dannes på flere måter. Jeg vil hen vise til Jørgen Pedersens undersøkelse av Habermas sin metode og Habermas sine krav til *rasjonell konsensus*:

1. Den hviler på felles overbevisning. 2. Minst en av aktørene lærer noe nytt i prosessen. 3. Minst en av aktørene forandrer standpunkt i løpet av prosessen. 4. Enigheten kan forsvares i offentlig debatt. 5. Aktørene gir grunner i første person entall. 6. Aktørene har like eller identiske grunner til å støtte et standpunkt. 7. Prosessen kvalifiserer ikke som rasjonell konsensus før alle berørte parter er hørt.⁵²

Jeg vil ikke bestrebe meg på å være *nøytral* eller *objektiv* i min oppgave. Derimot vil jeg bestrebe meg på å forklare mitt utgangspunkt og bakgrunnen for min interesse for problemstillingen. Jeg har antydnet et utgangspunkt for etablerte *sannheter i feltet* i min innledning og jeg vil underbygge alternative innfalsvinkler til *konsensus* med *refleksjon* rundt et utvalg av kilder jeg mener er relevante.

Mitt utgangspunkt er i denne sammenhengen at det later til å være et avvik mellom verdier i det kunstneriske feltet og utenfor det kunstneriske feltet. Utenfor det estetiske feltet eksisterer en konsensus om at idealene for den franske revolusjon og den amerikanske revolusjon har en universell og reell verdi. Disse idealene har konsekvenser for individets rettigheter og ligger som en premiss for ideen om rettsstat og demokrati. Disse humanistiske betraktningene ligger dermed implisitt i felt som juss, politisk polemikk og regler for krigføring. I tillegg er disse kriteriene tilnærmet synonyme med humanistiske prinsipper som ligger til grunn for Norges Grunnlov, FNs menneskerettighetserklæring, Genèvekonvensjonen og andre dokumenter som har til hensikt å strukturere stater måte å ivareta individer og å strukturere stater måte å organisere relasjoner til andre stater og andre stater innbyggere. Problemstillingen jeg vil belyse tenderer mot et spørsmål i retning av: hvorfor er det estetiske feltet er preget av sterke

⁵¹ Bourdieu 1990; 14

⁵² Pedersen 2006; 100

tendenser til en konsensus som innebærer en motsats til denne etablerte konsensus utenfor det estetiske feltet. For å belyse denne problemstillingen vil jeg ta utgangspunkt i Artauds *første manifest for Grusomhetens Teater* av 1932 og Artauds *andre manifest for Grusomhetens Teater* av 1933.

Denne problemstillingen kan se ut til å følge kritikken av fenomenet *postmodernisme* slik det er utlagt av eksempelvis Richard Wolin i *The Seduction of Unreason*⁵³ og Hans Bertens i *The Idea of the Postmodern*.⁵⁴ Det later ikke til at kritikerne av *postmodernismen* tilbyr en forklaring på sammenhengene som kan belyse årsakssammenhengene i tilknytning til det fenomenet som kritiseres. Jeg vil i denne oppgaven derfor også belyse en sammenheng som svært sjelden blir berørt - i form av å trekke inn momenter relatert til sionismens påvirkning på kulturfeltet og de *performative uttrykk* og tilsvarende momenter relatert til Artaud. Dermed kan kritisk teori være egnet som metodisk tilnæringsmåte fordi denne tekstens konklusjon vil framstå med et *provisorisk resultat*. Et av kriteriene til *rasjonell konsensus* er som nevnt at en slik tilstand ikke oppstår uten at alle parter er hørt. Jeg vil altså at denne teksten skal leses som en *kommunikasjonshandling*.

Kunnskapsinteresse og epistemologi

I og med at jeg i denne oppgaven i den form den presenteres, belyser en problemstilling som naturlig nok er en form for manifestering av historiske fenomener som kulminerer i to tekster ført i pennen av ett individ og publisert på to gitte tidspunkter som er plassert ca 80 år tilbake i tid vil denne oppgaven være avhengig av en hermeneutisk innfallsvinkel. For å belyse disse to manifestene har jeg hatt behov for å trekke inn forhold så langt tilbake som ca 1850 på grunn av at det finnes eksplisitte referanser til Büchner i disse to tekstfragmentene. Dessuten har jeg sett det som nødvendig å nøste opp bakgrunnen for noen fenomener ved å trekke linjer som viser sammenhenger over et langt tidsperspektiv forut for *første manifest* og *annet manifest*. Kapitlene *Korporativ tekst II* og *Artauds Manifeste II* representerer resultater av *nærlesning* og en form for *dialog* med tekstene. Sammenhenger er blitt tydeligere etter fordypning i stoffet jeg har hatt til rådighet.

Tidsaspektet knyttet til de to konkrete manifestene spenner over et tidsrom jeg har avgrenset til perioden fra ca 1926 til ca 1938. Dermed kan valget av kritisk teori virke noe underlig. Min ambisjon har hele tiden vært å trekke inn etterkrigstidens resepsjon av Artaud og trekke inn trekk ved *eksperimentell performativitet som samtidsuttrykk* for å belyse høyreekstremer

⁵³ Wolin 2006

⁵⁴ Bertens 1996

tendenser i samtidens eksperimentelle teater, men dette har jeg utelatt. Oppgaven som nå foreligger isolerer et sett av problemstillinger som er knyttet til Artauds to manifeste for *Grusomhetens Teater*. Oppgaven vil dermed i stor grad basere seg på Nils Lehmanns syn på Artauds dominerende plass i amerikansk og europeisk praksis i feltet *eksperimentell performativitet som samtidsuttrykk* for å kunne bli vellykket i relasjon til ambisjonen om å tilnærme meg *kritisk teori*. Jeg vil presentere et utvalg av det materiale jeg har samlet og legge vekt på å presentere dette materialet på en måte som gir en historisk oversikt men også et innblikk i detaljer. Mot slutten av oppgaven vil jeg drøfte det materialet jeg har lagt fram og belyst.

Utgangspunktet mitt er en kunnskapsinteresse og en bred lesning som innebærer tekster fra flere fagdisipliner og genrer. Jeg har tidligere studert sosialøkonomi og russisk og lest tekster relatert til felt som historie, politisk idéhistorie, filosofi, arkeologi, estetikkteori, estetikkhistorie og skjønnlitteratur. I tillegg har jeg lest en del biografiske fremstillinger knyttet til disse emnene. Mats Alvesson og Kaj Sköldberg beskriver et fenomen som karakteriseres som *emancipatorisk kunnskapsinteresse*⁵⁵. Dette begrepet henviser til ”negasjonen av pseudo-naturlige restriksjoner.”⁵⁶ Gjennom selvrefleksjon og kritisk prøvning av ideer og forestillinger kan den intellektuelle innsikten bekjempe undertrykking⁵⁷.

Harald Ofstads *Vår forakt for svakhet: en analyse av nazismens normer og vurderinger*⁵⁸ vil jeg også trekke fram som et verk som har bidratt til å danne grunnlaget for de sonderinger jeg gjør i denne oppgaven. Ofstad definerer fascismen og nazismen til et sett av kriterier som ligger latent i enhver kultur. Ofstads argumenterer imot overfladisk antagonisering som kan innebære en tilsøring av hva man eventuelt tar avstand fra hos antagonistene. Ved å redusere definisjonen av fascisme og nazisme til et sett av tilsynelatende svært allmennmenneskelige kriterier, kan Ofstads tekst fungere som en advarsel mot likegyldighet.

Mistankens hermeneutikk og tekstkritikk

I min lesning fram mot denne oppgaven har jeg oppsøkt kilder som ofte er perifere i hovedteksten. Jeg har også bevisst lett etter spor av ubevisste lag i tekster. På denne måten har min lesning beveget seg mot ytterkanten eller utenfor grensen for etablert konsensus knyttet til en rekke spørsmål. En slik lesning tenderer mot en form for kildekritisk praksis. Samtidig innebærer det en fare for å bli for ukritisk til de kildene som representerer avvik fra etablert

⁵⁵ Alvesson og Schöeldberg 1994; 193

⁵⁶ Alvesson og Schöeldberg 1994; 193

⁵⁷ Alvesson och Schöeldberg 1994; 193

⁵⁸ Ofstad 91

konsensus. Derfor har jeg behov for å understreke at jeg er klar over og er bevisst på dette forholdet. For eksempel beskriver Lenni Brenner og Mitchell Cohen samme problemstilling hvor Cohens tekst virker mer gjennomarbeidet og basert på et bredere kildemateriale. Jeg velger da i oppgaven hovedsakelig å forholde meg til Cohen og i mindre grad til Brenner. I de sekvensene av denne oppgaven som relaterer seg til Artauds eget tekstmateriale, og i relasjon til Sontags rolle som redaktør for den amerikanske oversettelsen av Artauds tekster, tenderer min tekst mot en form for *mistankens hermeneutikk* hvor Artauds egne tekster og Sontags presentasjonen av disse avslører *livshistorier*⁵⁹ som ligger implisitt i teksten eller utvalget av tekster. *Mistankens hermeneutikk* overlapper Heideggers *avslöjandesbegrepp för sanningen* og *Frankfurterskolens ideologikritik*⁶⁰ i følge Alvesson og Sköldberg.

Enkelte sekvenser i denne oppgaven tendere også mot *metodisk dekonstruksjon* slik Niels Lehmann beskriver det i *Dekonstruksjon og Dramaturgi* hvor Lehmann gir inntrykk av å restaurere Derrida fra en amerikansk forvrengning i instrumentell retning.⁶¹ I følge Lehmann har den *instrumentelle* tilnærmingen medført at begrepet om dekonstruksjon har blitt tillagt metodiske egenskaper, mens Derrida, ifølge Lehmann har betraktet dekonstruksjon som en *filosofisk erkendelsesinteresse*.⁶²

Jeg vil forholde meg til norske ekvivalenter til Vandenberghes begreper knyttet til Marxistisk terminologi.

1. Alienation - Fremmedgjøring
2. Fetischism - Fetisjering
3. Reification – Tingliggjøring

Begreper som *modernisme* og *avantgarde* oppfattes ofte som motsats til de autoritære og ekstreme strømningene i det politiske liv. Utgangspunktet for denne oppfatningen kan da tendere i retning av at *liberale statsdannelser* aksepterer ekstreme uttrykk i kunsten – og at kunsten oppfattes som en *autonom sfære* - mens de *autoritære* og ”*ekstreme*” statsdannelser ikke tolererer slik aktivitet. Andrew Hewitt trekker fram Renato Poggioli og verket *The theory of the avant-garde*⁶³ som argumenterer for et slikt syn. Filreis belyser forhold ved utviklingen

⁵⁹ Alvesson og Schöeldberg 1994; 149

⁶⁰ Alvesson og Schöeldberg 1994; 149

⁶¹ Lehmann 1996; 251 - 274

⁶² Lehmann 1996 ; 252

⁶³ Poggioli 1968

av synet på modernisme og avantgarde i etterkrigstidens USA ut fra et syn om at *avantgardismen* eller *modernismen* omformes og brukes instrumentelt i politisk øyemed.⁶⁴

Begreper

Naturalisering

Naturalisering innebærer uttrykk som tenderer mot normalisering av at konsensus ikke kan oppstå ved kommunikasjonsprosesser. Som grunnlag for begrepet om naturalisering tar jeg utgangspunkt i at det er en tendens i naturalistiske kunstuttrykk i retning av eksponering av konflikter som i siste instans ikke kan løses på grunn av at årsakene har rot i irrasjonalitet. *Naturalisering* innebærer naturliggjøring av de aspekter som bygger opp under forestillinger om at en konflikt eller et sett med konflikter er uløselige. *Naturalisering* kan innebære en normalisering av en forestilling om naturlover som er preget av alles kamp mot alle på individuelt nivå og som en arts eksistens på bekostning av andre arter. Disse forestillingene om naturlover overføres eksplisitt eller implisitt til eksempler på sosial adferd i samfunn av mennesker.

I sin ekstreme form presenteres denne naturaliseringen i Habermas sitt essay om Bataille i *Bataille: A Critical Reader*:

Fascism uses the mimetic behavior (eliminated by civilization) for its own purposes. The suppression of the archaic ambivalence between flight and self surrender, disgust and allure, becomes reflexive in an ironic way: 'In modern fascism rationality has reached a point at which it is no longer satisfied with simply repressing nature; rationality now exploits nature by incorporating into its own system the rebellious potentialities of nature'.⁶⁵

I konkret betydning later det til at det er nettopp en slik innkorporering av *natur* som er et av kjennetegnene ved naturalismen som retning i teateret. Habermas peker på dikotomien i begrepene *flight* eller *self surrender*. Jeg vil i denne sammenhengen bare kort peke på at både *flight* og *self surrender* med nødvendighet vil innebære ulike forhandlingssituasjoner og at vektleggingen av dette begrepsparet kan være et særtrekk ved naturaliseringen som sådan. Strobl peker på at litteraturen innen genren *Lebensreform* hadde sin ekvivalent i dramaer som tematiserte *heredity* og *eugenics*. I tillegg fantes det en genre knyttet til *animal kingdom* som skal ha tendert i retning av en feiring av *maternal instincts* og utagerende territorielle

⁶⁴ Filreis 2008

⁶⁵ Habermas i Botting & Wilson 1998; 168

bestrebelse hos *alpha males*: ” what united these various strands<...>, and what made them modern, was the prevailing cult of the healthy and strong, <...>.”⁶⁶

Korporativt språk

Det korporative språk i performative fenomener som idrettsarrangementer later til å være en del av bildet jeg har beskrevet over. Det korporative uttrykket tenderer med andre ord mot å fungere som en bestanddel i en *naturaliseringsprosess*. Vektleggingen av det korporative uttrykket i teatrale fenomener kan muligens oppfattes som radikalt i feministisk perspektiv, men min definisjon av *det korporative språk* tar utgangspunkt i at *det korporative språk* utvikles som en konsekvens av *den korporative ide*. Utgangspunktet for den korporative ide er i min analyse knyttet til Paretos *Manual of Political Economy*.⁶⁷ Jeg vil i oppgaven relatere dette verket til Theodor Herzls *Old New Land*.⁶⁸ I Artauds samtid var den *korporative ide* sterkest representert ved Mussolinis fascistiske parti og ved Hitlers nazistiske bevegelse, men også sterkt representert i Henry Fords forretningskonsept og tanker om å strukturere det sosiale livet rundt bedriften.⁶⁹

Hysterisering

Begrepet om *hysterisering* tar utgangspunkt i at prosesser i retning av naturalisering er avhengig av et sett med forestillinger som underbygger hypoteser om uoverstigelige konflikter. *Hysterisering* kan være et av flere virkemidler for å nå dette målet. En form for *hysterisering* er *dehumanisering* av motstandere. *Hysterisering* er med andre ord beslektet med begrepet om *tingliggjøring*. Jeg vil da tillegge begrepet om *hysterisering* en egenskap i tillegg i form av et mytifiserende eller religiøst aspekt. Eksklusjon er en konsekvens av denne *dehumaniseringen*. Jeg ser for meg at begrepet om *hysterisering* er betegnende for omstendighetene knyttet til de historiske fenomenene som hekseprosessene de to første århundrene etter Martin Luthers *reformasjon* og Nazistenes forfølgelsene av grupper og individer i Europa fra 1933 til 1945. Forfølgelse, internering og utryddelse basert på politisk tilhørighet og raseideologi, funksjonsdyktighet eller andre kriterier. *Hysterisering* er også en forutsetning for andre ekstreme sosiale prosesser hvor individer eller grupper ut fra en *pseudologikk* orienterer seg etter parametre som later til å fjerne seg fra instrumentelle betraktninger rundt årsak virkning. I historisk kontekst bidro NSDAP til å *hysterisere* latent tysk nasjonalisme ved å utvide interessesfæren for engasjementet fra en nasjonalisme med

⁶⁶ Strobl 2007; 46

⁶⁷ Pareto 1971

⁶⁸ Herzl 1960

⁶⁹ Pool & Pool 1978; 81 - 118

utgangspunkt i nasjonalstatens grenser til en nasjonalisme begrunnet med forestillingen om et *folk*. Forestillingen om et *folk* baserte seg på kulturelle parametre – som språk, kulturell identitet og historisk identitet.

Et trekk ved *hysteriseringen* gjorde seg gjeldende i form av å ytre seg på vegne av de døde eller å ta døde til inntekt for en politisk bevegelse. I teaterkontekst manifesterte dette seg som eksempler på Thingspiel hvor *spillet* besto av rollefigurer i form av tyske soldater som døde under første verdenskrig.⁷⁰ Terje Oestigard definerer dette fenomenet som *suffering myths* og advarer mot dette fenomenet fordi det lett leder til tanker om hevn.⁷¹ Et annet *hysteriserende* trekk kan se ut til å innebære en tendens i retning av *teatralisering av politikk*. Elementet av *spill* eller *performativitet* forsterkes av ulike aktører for at elementet av *spill* eller *performativitet* skal ta oppmerksomheten bort fra politikkenes muligheter til å danne *konsensus* relatert til reelle interessekonflikter. Et tredje *hysteriserende* trekk tenderer mot omforming av religiøse forestillinger, som i utgangspunktet er rettet mot abstrakte størrelser, til konkrete samtidsfenomener som personer, partier, og eventuelt geografiske lokaliteter. Et vesentlig trekk ved *hysterisering* er også manglende refleksjon og selvrefleksjon. Konsensus tenderer mot å være endelig fastlagt og altså ikke gjenstand nyansering gjennom kommunikasjon eller forhandlinger. En strategi for å bevege et samfunn i retning av en *hysteriserende* tilstand kan være å fokusere på undergangstematikk og at en eller flere parter i et samfunn fremstiller seg som det eneste alternativet til trusselen som truer fundamentet for samfunnet. Vold som alternativ til kommunikasjon eller som kommunikasjonsmiddel vil også virke *hysteriserende*. Et *hysteriserende* trekk jeg vil trekke fram innebærer trekk i retning av å oppheve tradisjonelle prinsipper som ligger til grunn for *rettsstaten*. *Anti-intellektualisme* kan også se ut til å være en nødvendig forutsetning for *hysterisering*.

Begrensninger

Dette er ikke en tekst som relaterer seg til sansemotorikk eller andre beslektede sonderinger mellom relasjonen mellom *hode* og *kropp*. Denne teksten relaterer seg ikke til noen sonderinger knyttet til praktisk skuespillerteknikk. Dette er heller ikke en tekst som forgir å være noen kvalitativ vurdering av Artauds teatersyn eller noen kvalitativ vurdering av aktører i feltet *eksperimentelt performativitet som samtidsuttrykk* som tar utgangspunkt Artauds tekstmateriale for å diskutere eller produsere *eksperimentelt performativitet som samtidsuttrykk*. Til dels fungerer denne teksten som historiske sonderinger rundt

⁷⁰ Strobl 2007; 61 – 64

⁷¹ Oestigard 2007; 37

høyreekstreme fenomener i og utenfor feltet *eksperimentelt performativitet som samtidsuttrykk*.

Kilder

Primærkilder

Ulike oversatte og redigerte samlinger av Artauds tekster utgjør de viktigste primærkildene i mitt arbeid med denne teksten. I og med at jeg ikke leser og forstår fransk har jeg benyttet meg av engelskspråklige, norske og svenske oversettelser. Når det gjelder Artauds *første manifest for Grusomhetens Teater* og *annet manifest for Grusomhetens Teater* vil jeg konsekvent forholde meg til Kjell Helgheims oversettelse *Det dobbelte teater*.⁷² Jeg støtter meg allikevel til Susan Sontags redigering av Artauds tekster i *Antonin Artaud/Selected Writings*⁷³ og en svensk utgivelse – *Artaud av Artaud*⁷⁴ – redigert av ”Percival”. I tillegg bruker jeg enkelte primærkilder som knyttes til enkeltindivider som er sentrale i høyreekstreme organisasjoner i Europa i perioden 1920 - 1945. *Mein Kampf*⁷⁵ av Adolf Hitler er relevant i lys av tematikken knyttet til Artauds opphold i Tyskland. Jeg vil dessuten bruke *Mein Kampf* til å belyse teatralitetens rolle i NSDAP. Jeg vil også trekke inn Alfred Rosenbergs *The Myth of the Twentieth Century*⁷⁶ for å sette begrepet *myte* i samtidens politiske kontekst. Begge disse verkene avslører begrepsbruk, argumentasjonsrekker, og orientering mot problemstillinger i den høyreekstreme organisasjonen NSDAP. Jeg sammenstiller deler av disse verkene med Artauds manifeste. I de tilfeller hvor jeg har hatt muligheten til å velge engelske versjoner av tyskspråklige primærkilder har jeg valgt den engelske versjonen for å unngå problematikken med oversettelse av tekstmaterialet. Georges Batailles *Erotismen*⁷⁷ utgjør også et orginalverk som jeg trekker inn i analysen av sammenhenger mellom Artaud og Bataille. Jeg har benyttet meg av Paretos *Manual of Political Economy*.⁷⁸

Til tross for at jeg ikke bruker Bourdieus *The Political Ontology of Martin Heidegger*⁷⁹ i utstrakt grad er dette verket også sentralt som grunnlag for oppgaven. Bourdieu argumenterer i dette verket for et syn hvor det er kjernen i Heideggers filosofi som gjør Heidegger til en

⁷² Artaud 2000

⁷³ Artaud 1976

⁷⁴ Artaud 1981

⁷⁵ Hitler 1971

⁷⁶ Rosenberg 2004

⁷⁷ Bataille 1996

⁷⁸ Pareto 1971

⁷⁹ Bourdieu 1991

medløper for NSDAP⁸⁰. I motsetning til et syn som ofte forfektes; at det var Heidegger som privatperson som var ubevisst, mens de filosofiske tekstene var og er uberørt av forholdene rundt filosofen. Bourdieu hevder at Heideggers dualistiske forestilling om hverdagsmennesket og det autentiske mennesket som forløser sin autensitet i voldelig handling er selve kjernen i de forestillinger som ligger til grunn for det høyreekstreme verdensbildet. Jeg vil også benytte Martin Bubers *On Zion*⁸¹ og Herzls *Old New Land*⁸² i analyser knyttet til enkelte aspekter ved Artaud.

Sekundærkilder

Min oppgave vil allikevel i stor grad være avhengig av sekunderlitteratur knyttet til disse emnene. Sekundærlitteraturen jeg bruker kommer fra ulike fagfelt. Utgangspunktet for dette er at jeg har gjort relativt brede søk i Universitetsbibliotekets databaser for å finne fram til kilder. Richard Wolins *The Seduction of Unreason/The Intellectual Romance with Fascism from Nietzsche to Postmodernism*⁸³ er i denne oppgaven viktig på grunn av at Wolin tar opp problemstillinger rundt Batailles sonderinger i forhold til politikk i perioden 1930 -1940. I min oppgave viser jeg en sammenheng mellom Artauds manifeste og Batailles tekster og bruker disse sammenhengene for å sannsynliggjøre at Artaud kan ha posisjonert seg med positivt ladet interesse til aktører i eller i tilknytning NSDAP da Artaud periodevis oppholdt seg i Berlin 1930 – 1932. I min oppgave viser jeg sammenheng mellom Artauds manifeste og Rudolf Labans arbeider med å lage notasjonssystemer og transkripsjonssystemer for bevegelse. I den aktuelle perioden rundt *første manifest for Grusomhetens Teater* og annet manifest for Grusomhetens Teater representerer Laban dessuten det segmentet av individer i tilknytning til det tyske ekspresjonistiske miljøet som av ulike grunner blir en del av maktapparatet i NSDAPs og Hitlers Tyskland. Wolin gir dessuten et kritisk innblikk i biografisk materiale knyttet til en rekke individer som har hatt en sentral plass i postmoderne teori. Wolins kritikk retter seg mot Jung, Gadamer, Bataille og Blanchot.

For å belyse forhold knyttet til Artauds bakgrunn i Frankrike trekker jeg inn verk som *Surrealism*⁸⁴ av Jacqueline Chénieux-Gendron og Martin Puchners *Poetry of the Revolution*. Jeg bruker en artikkel av Brian Jenkins i *France in the Era of Fascism* som belyser Zeev Sternhells arbeid med å imøtegå det fenomenet Sternhell definerer som *immunitetshypotesen*.

⁸⁰ Bourdieu 1991

⁸¹ Buber 1973

⁸² Herzl 1987

⁸³ Wolin 2004

⁸⁴ Chenieux-Gendron 1990

Immunitetshypotesen er en beskrivelse av hvordan fransk selvforståelse etter 1945 ble tuftet på en forestilling om at fransk aktører i ulike deler av samfunnslivet var immune mot de autoritære tendensene i andre deler av Europa. Sternhell påstår det motsatte og hevder at eksempelvis George Sorel la et viktig grunnlag for Mussolinis fascisme og at Frankrike på den måten var et av arnestedene for de høyreekstreme bevegelsene i Europa. I og med at Artaud i perioder oppholdt seg i Berlin i perioden som ligger forut for tekstfragmentene som i ettertid er kjent som *første manifest for Grusomhetens Teater* og *annet manifest for Grusomhetens Teater* har jeg undersøkt forhold knyttet til teaterfenomener og beslektede fenomener innen kulturliv og politikk. Evelyn Doerr gir en ryddig presentasjon i *Rudolf Laban/The Dancer of the Crystal*⁸⁵ som er publisert i 2008. Jeg knytter hennes biografi om Rudolf Laban opp mot de segmenter av Artauds manifeste som tematiserer notasjonssystem og kritikk av skrift og verbal tekst og bruker Doerrs biografiske materiale til å sette denne sammenhengen inn i 30-tallets politisk kontekst. Sønderingen rundt denne sammenhengen tenderer mot sønderinger rundt *korporativt språk* og *korporativ tekst*.

Erwin Strobl gir i *The Swastika and the Stage*⁸⁶ et godt innblikk forhold vedrørende Weimartidens teater, interne stridigheter om teaterpolitikk i NSDAP og utviklingen av tysk scenekunst i perioden fra slutten av 1920 – 1945 under NSDAPs ledelse. Simon Williams og Maik Hamburger presenterer en samlet framstilling av tysk teater fra middelalderen til vår samtid *History of German Theatre*.⁸⁷ Stephen Wilmer som deltar i dette verket med teksten *Nationalism and its effects on the German theatre 1790 – 2000*⁸⁸. Felicity Rash analyserer språkfenomen knyttet til NSDAP og Hitler i *The Language of Violence*.⁸⁹ Mark Antliff er i min oppgave representert med *Avant-Garde Fascism/The Obilization of Myth, Art, and Culture in France 1909 - 1939*⁹⁰, *Inventing Bergson*⁹¹ og *Fascist Visions/Art and Ideology in France and Italy*⁹² og med en tekst i *Rethinking Art Between the Wars*⁹³ av Øystein Hjort, Niels Marup Jensen og Hans Dam Christensen. Til slutt vil jeg også nevne Martin Puchners *Poetry of the Revolution/Marx, Manifestos and the Avant-Gardes*⁹⁴ og *Against Theater*.⁹⁵

⁸⁵ Doerr 2008

⁸⁶ Strobl 2007

⁸⁷ Williams & Hamburger 2008

⁸⁸ Wilmer i Williams & Hamburger 2008; 222 – 248

⁸⁹ Rash 2006

⁹⁰ Antliff 2007

⁹¹ Antliff; 1993

⁹² Antliff&Affron; 1997

⁹³ Hjort, Marup Jensen og Dam Christensen; 2001

⁹⁴ Puchner 2006

I tillegg vil jeg trekke inn *Der biblische Weg*⁹⁶ av Arnold Schönberg som en referanse som eksemplifiserer en utøver i feltet *tysk teater i perioden 1920 – 1936*. Schönberg blir i denne oppgaven en representant for *modernisme/avantgarde* som eksponerer en tydelig politisk motsats til NSDAP. Jeg vil også referere til dette stykket av Schönberg fordi det eksponerer kritikk av visse aspekter ved det sionistiske prosjekt. Dessuten anser jeg *Der biblische Weg* for å være en tekst som kan relateres til Enzo Traversos studier av ulike måter å posisjonere seg til problemstillinger knyttet til sionisme, i verket *Die Marxisten und die jüdische Frage/ Geschichte einer Debatte 1843 - 1943*.⁹⁷

3.0. Artaud i Paris

I den trånga cistern som ni kallar>>Tanke<<, ruttnar de andeliga strålarna som halm. Nog med språklek, syntax, färdighet, formeltaskspeleri! Nu gäller det at finna Hjärtats stora Lag, Lagen som inte är en lag, ett fångelse, utan en vägvisare för den forlorade Anden i dess egen labyrint. Mycket längre än denna vetenskap någonsin kan nå, där varest förnuftspilknippena bryts sönder mot molnen, existerar denna labyrint, den centrala punkten där alla varats krafter sammanstrålar, Andens slutliga ådernät<...>⁹⁸

I Helgheims biografiske oversikt over Antonin Artaud⁹⁹ går det fram at Artauds liv er mangslungent. Han er født i 1896. Han fikk sin første behandling for syfilis i 1917. Han var opptatt av improvisasjon og ønsket å starte *Theatre Spontane* i 1919. Artauds kunstneriske arbeid knytter seg til sentrale representanter for ulike kunstneriske *ismer*: Aurélien Marie Lugné-Poë som representant for symbolismen. Artaud er knyttet til André Breton og surrealistene. Han arbeider i tilknytning til Alfred Jarry. Han er knyttet til miljøet rundt Roger Vitrac. Dette miljøet som har forgreninger som leder til *absurdismen*. I perioden 1937 – 1946 er Artaud innlagt på mentalsykehus.

På mange måter personifiserer Artaud deler av kulturhistorien. Artauds fødsel faller mer eller mindre sammen med Stéphane Mallarmés manifest for symbolismen.¹⁰⁰ Artauds første tilnærming til teateret starter med Lugné-Poë sitt symbolistiske teater. Artaud følger en utviklingslinje hvor han forlater symbolismen til fordel for et kunstsyn som kan relateres til Oskar Kokoschkas ekspresjonisme¹⁰¹, til dadaistenes og surrealistenes videreføring av

⁹⁵ Ackerman & Puchner 2007

⁹⁶ Schönberg 95

⁹⁷ Traverso 1995

⁹⁸ Artaud 1981; 104

⁹⁹ Helgheim i Artaud 2000; 179 - 186

¹⁰⁰ Helgheim 2010; 108

¹⁰¹ Innes 1994; 52: "Kokoschkas' <...< Murder the Womens Hope(1909), transposes<...> principles from canvas to the stage, and the results prefigure Artaud's work so exactly that it could almost be called a paradigm of the Theatre of Creulty."

prinsipper i Marinettis futurisme. Artaud en viktig støttespiller for Breton men har også en viss tilknytning til ”opprøret” mot Breton.¹⁰² Artaud er med andre ord ikke en entydig skikkelse. Artauds tekstlige uttrykk bidrar heller ikke til å forenkle forståelsen av Artaud. Poetiske vendinger står side om side med klare postulater. Det meningsbærende kan ofte trekke i ulike retninger samtidig. Og i manifesttradisjonens ånd kan den provokative ytringen være et mål i seg selv framfor veloverveide uttalelser. En god illustrasjon på Artauds motsetningsfylte tekstunivers kan være tekstfragmentet at han har etterlatt seg som: *Tillägg till resa i Tarahumaralandet*¹⁰³. Her kommer det fram at Artaud etter en årelang propagandering mot den katolske kirke bekjenner seg til den katolske tro. I teksten som presenteres som *Tillägg till resa i Tarahumaralandet* går det fram at Artaud gjennomgår en religiøs vekkelse mens han oppholder seg i Mexico. Som et grunntrekk har Artauds tekster, som nevnt, vært svært fiendtlige mot den institusjonaliserte kristendom og katolisismen i perioden 1920 – 1935/1936. *Tillägg till resa i Tarahumaralandet* kan sammenfattes til en tekst som vitner om forfatterens omvendelse til en form for katolisisme. Muligens er dette Tarahumara-indianernes kristentro? Tekstfragmentet avsluttes imidlertid på følgende måte: ”<...> det er den Eviga Barmhertighetens Gud som jag året därpå bagav mig av för att återfinna hos irländarna”¹⁰⁴. I *Brev til Henri Parisot*¹⁰⁵ (datert 7. september 1945) vedkjenner ikke Artaud seg lenger denne teksten. Jeg mener at det kan være en interessant innfallsvinkel å betrakte Artaud som en skribent som endret sitt uttrykk avhengig av hva slags miljø han var en del av og hva slag reaksjoner tekstene hans utløste eller hva slags forventninger han hadde til slike reaksjoner. Jeg vil komme tilbake til dette senere.

Til dels legger jeg en slik tolkning av Artauds personlighet til grunn for min kritiske gjennomgang av Artauds *første manifest* og *annet manifest*. En viktig detalj i denne sammenhengen er jeg anser det som plausibelt at Artaud følte seg tvunget til å skrive et *annet manifest for Grusomhetens Teater* relativt kort tid etter *første manifest*. Jeg vil derfor gjerne antyde at det kan være en tendens til at *annet manifest* er et forsøk fra Artauds side på å redusere den skadeeffekten Artaud opplevde at *første manifest* har hatt på hans omdømme i kunstkretsene i Paris.

¹⁰² Chenieux-Gendron, 1990; 41 - 45

¹⁰³ Artaud 1981; 213 - 222

¹⁰⁴ Artaud 1981; 222

¹⁰⁵ Artaud 1981; 203 - 205

Artauds (ufrivillige) reise i det politiske landskap

Politisk sett er det interessant at Artauds liv også en reise i det politiske. Artauds fødsel sammenfaller mer eller mindre med at Herzl etablerer den sionistiske verdenskongress. Relasjonen til Første Verdenskrig – som resulterer i oppsplittingen av det keiserlige imperiet Østerrike-Ungarn til et utall av småstater - er preget av at han er gjør ferdig artium i denne krigens første år. Artauds militærtjeneste i 1916 erstattes av opphold på klinikker for behandling av syfilis. Etter første fase av revolusjon og borgerkrig i Russland skrives Artaud ut fra de beskyttede anstalter og ankommer Paris i 1920. Artauds *annet manifest* sammenfaller i tid med Hitlers og NSDAPs maktovertakelse i Berlin og innføringen av diktaturet i Tyskland. Mens forholdene i Europa tilspisser seg til en form for samfunnspsykose, med symptomer som blir synlige for all verden med *Krystallnatten* i 1938, er Artaud igjen innlagt på institusjon for psykiske forstyrrelser og lever innenfor asylets vegger til annen verdenskrig er over. Artaud dør i 1948 – samme år som staten Israel blir opprettet.

Artauds reise i det teatrale

I relasjon til metodikk i teaterarbeid argumenterte Artaud for svært ulike idealer. Den unge Artaud forfektet rundt 1919 et syn hvor han insisterte på skuespillernes improvisasjon.¹⁰⁶ Senere representerte Artaud et svært bastant syn på regissørens eller iscenesetterens rolle som *unik Skaper* slik det ble fremlagt i *første manifest*¹⁰⁷ av 1932. Artaud pekte på at denne kontrollen over uttrykket kunne etableres med *transkripsjoner* og *partiturer* for å oppnå: ”presise og umiddelbart leselige symboler på scenen”¹⁰⁸ eller ved å bruke menneskekroppen og gjenstander som ”hieroglyfer”¹⁰⁹. Disiplinen og kroppsbeherskelsen var også sider ved det balinesiske performative uttrykket som tiltalte Artaud. Improvisasjon i teaterarbeid innebærer en ide om at skuespillerne eller utøverne skal ha stor medbestemmelsesrett i prosessen. Den *unike Skaper*¹¹⁰ later til å bli tillagt en mer diktatorisk rolle. Artaud erklærte seg i til tider som en motstander av verbal tekst på scene. I tillegg argumenterer Artaud for å gjøre det sceniske uttrykket uavhengig av dramatikerens skriftlige tekst. Jeg vil i denne oppgaven prøve å gjøre rede for sammenhenger knyttet til Artauds tekstproduksjon generelt og Artauds manifesters spesielt; hvor jeg tar utgangspunkt i at jeg skal systematisere og sortere ulike segmenter i Artauds tekstunivers og analysere disse i relasjon til annet tekstmateriale fra Artauds samtid eller tekstmateriale som omhandler Artauds samtid.

¹⁰⁶ Artaud 2000; 179

¹⁰⁷ Artaud 2000; 84

¹⁰⁸ Artaud 2000; 84

¹⁰⁹ Artaud 2000; 84

¹¹⁰ Artaud 2000; 84

Artaud – et upolitisk fenomen og et politisk fenomen

Av tekstmaterialet som ligger til grunn for denne kritiske studien av Artaud går det fram at Bretons ankepunkt mot Artaud i 1926 – 1927 var Artauds manglende engasjement for politikk over hodet.¹¹¹ Spørsmålet blir da om Artaud rammes av et syndrom som kan ha være karakteristisk for flere av hans samtidige i kunstfeltet på 1920-tallet og 1930-tallet hvor kunstnerisk eksentrisitet og politisk naivitet ble en uheldig kombinasjon. Artaud markerte i enkelte tekster et tydelig engasjement mot marxisme. I brevet stilet til *Jean Paulhan, Mexico City, March 26, 1936*, skriver Artaud: "I shall speak against Marxism and in favour of the Indian Revolution".¹¹² I *Man against Destiny* fra Mexico i 1936 påberopte Artaud seg å være representant for: "the thinking of French youth and the thinking of enlightened intellectuals."¹¹³ I følge Artaud hadde *French youth* gjennomskuet Marxismen. På den ene siden angrep han den dialektiske materialismen som *eurosentrisisme*.¹¹⁴ På den andre siden angrep Artaud den samme materialismen som en form for *mystisisme*: "They (The French youth) blame historical materialism for the birth of a form of idolatry which, <...>, is religious, religious because it introduces a mystical element into the mind."¹¹⁵ I språkbruk, innhold og selvforståelse minner slike utsagn mistenkelig mye om de utfall og angrep NSDAPs sjefsideolog Alfred Rosenberg rettet mot sine politiske motstandere på venstresiden basert på tanken om at NSDAP bekjempet *mørkemenn* eller *Dunkelmänner*.¹¹⁶

Tre mulige påvirkningskilder for Artauds manifest

I denne teksten vil jeg ta utgangspunkt i tre mulige påvirkningskilder til Artauds *første manifest* og *annet manifest*. Jeg kan ikke utelukke at det kan påvises flere kilder til påvirkning, men jeg har i løpet av prosessen med denne oppgaven definert følgende tre segmenter i Artauds manifest. 1) Bataille, 2) tysk ekspresjonisme og 3) sionisme.

Bataille

Til en viss grad kan det se ut som om Artaud gjør seg til et medium for Bataille i manifestene for *Grusomhetens Teater*. Omstendigheter rundt opprøret mot Breton taler til fordel for en slik hypotese.

Tysk ekspresjonisme

I denne oppgaven vil jeg også problematisere bruken av Büchners *Woyzeck* og analysere korrelasjoner mellom Artauds manifest for *Grusomhetens Teater* og tilsvarende uttrykk som

¹¹¹ Chénieux-Gendron 1990; 43

¹¹² Artaud 1976; 365

¹¹³ Artaud 1976; 357

¹¹⁴ Artaud 1976;357, 358

¹¹⁵ Artaud 1976; 358

¹¹⁶ Rosenberg 1935

kan knyttes til det samtidige ekspresjonistiske eller avantgardistiske miljøet i Tyskland. Oscar Kokoschka kan ha vært et forbilde for Artaud. Rudolf Laban var sentral del av eksperimentell performativitet som samtidsuttrykk i Tyskland 1930 – 1932 da Artaud hadde en rekke opphold i Berlin på grunn av filmroller. Jeg vil derfor legge vekt på korrelasjonen mellom Rudolf Labans arbeid med notasjoner eller et eget skriftspråk for bevegelser og Artauds uttrykk for tilsvarende tanker. Rudolf Laban er den fremste eksponenten for å utvikle et scenespråk – bokstavelig talt *scenetekst* – som skal gjøre annen tekst overflødig¹¹⁷. Tekst i verbal eller skriftlig form.

Sionismen

Jeg vil også trekke inn et segment i Artauds *første manifest* som kan relateres til sionismen. Det finnes tekstsekvenser som henviser til ”Erobringen av Jerusalem”¹¹⁸ og til ”Zohar”¹¹⁹ og ikke minst til forestillingen om *ild* som metafor for tilstedeværelse slik man finner det hos Buber.¹²⁰

De to manifest I

Artauds *første manifest for Grusomhetens Teater*, eller *Le Theatre de la Craute* ble trykket i oktober 1932 i det franske kulturmagasinet N.R.F., nr. 229.¹²¹ I 1933 publiserte Artaud *annet manifest for Grusomhetens Teater* i form av en brosjyre.¹²²

Det later til at publiseringen av Artauds *første manifest for Grusomhetens teater* markerer et høydepunkt i Artauds virksomhet som manifestforfatter. Det kan virke som at Artaud tidligere har produsert og publisert tilsvarende tekster som et akseptert medlem av ulike miljøer og ikke stått alene, men *første manifest for Grusomhetens Teater* kan synes å vise sterkere tendenser til å være et individuelt *statement*. Det later også til at Artaud har vært relativ passiv som manifestforfatter siden den fasen da han var leder for *La Centrale surréaliste* i 1925 fram til bruddet med Breton og surrealistene i 1926¹²³. En plausibel tolkning av *første manifest for Grusomhetens Teater* kan være å anse dette manifestet som en modnet oppsummering av bruddet med det surrealistiske miljøet i Paris. I så fall kan dette betraktes som en videreutvikling av tematikken i en artikkel Artaud fikk publisert i 1927: *Svart natt eller Den*

¹¹⁷ Doerr 2008; 141 - 144

¹¹⁸ Artaud 2000;

¹¹⁹ Artaud 2000

¹²⁰ Buber 1973; 119 og Buber 1995; 17

¹²¹ Helgheim i Artaud 2000; 183

¹²² Helgheim i Artaud 2000; 183

¹²³ Helgheim i Artaud 2000; 179 - 186

*Surrealistiske bløff*¹²⁴ og en konsekvens av Artauds kontakt med Roger Vitrac og miljøet rundt Vitrac som brøt med Breton og surrealistene i 1925 – 1927.

I *Brev om grusomheten, Tredje brev*, stilet til ”M.R de R” og datert til november 1932, beklager Artaud seg over reaksjoner han har fått relatert til *første manifest*. I dette *Tredje brev* er det begrepet *grusomhet* Artaud har behov for å utdype og forklare: ”Jeg må innrømme overfor Dem at jeg verken kan forstå eller akseptere de innvendingene som er blitt reist mot min tittel.”¹²⁵ I *Brev om språket, Annet brev* som er stilet til ”J.P.” og datert til 28. september 1932 – altså før *første manifest* var publisert gir Artaud uttrykk for en tilsvarende forsvarsposisjon: ”Kjære venn, Jeg tror ikke at De, når De først har lest mitt Manifest, vil opprettholde Deres innvendinger, eller så har det seg slik at De ikke har lest det, eller De har lest det dårlig.”¹²⁶ I *Brev om språket, Tredje brev* som er stilet til ”J.P.” 9. November 1932 er tonen den samme:

Kjære venn, Av de innvendinger man overfor Dem og overfor meg har rettet mot Manifest for Grusomhetens Teater, er det noen som gjelder grusomheten, fordi man ikke riktig skjønner hva den har å gjøre i mitt teater, i det minste ikke som noe vesentlig og avgjørende element<...>, det dreier seg slett ikke om grusomheten som ondskap, om grusomheten som utbrudd av perverse behov som kommer til uttrykk gjennom blodige handlinger, som sykelige utvekster i et allerede besmittet kjød; men tvert imot dreier det seg om en ren og uberørt følelse, en virkelig bevegelse i sinnet, basert på selve livets gestus;<...> som<...> også gir plass for det onde. Og alt som er uløselig knyttet til det onde.¹²⁷

I første manifest sirkler Artaud inn begrepet om *Grusomheten*:

Det dreier seg altså om å skape en talens, gestens og uttrykkets metafysikk for teateret, slik at det kan rive seg løs fra sin psykologiske og menneskelige tredemølle. Men alt dette er til ingen nytte hvis det ikke bak et slikt forsøk finnes en form for virkelig metafysisk fristelse, en appell til visse uvante ideer, hvis skjebne er at de ikke kan være begrenset og ikke engang formelt avtegnet. Disse ideene som har å gjøre med Skapelsen, Tilblivelsen og Kaos,< ... >, gir en foreløpig forestilling om et område som teateret fullstendig har avskrevet. De kan skape en form for besettende ligning mellom Mennesket, Samfunnet, Naturen og Gjenstandene.¹²⁸

I *annet manifest* kan det virke det som om *Artaud* prøver å innfri den kritikken han henviser til i sine brev og har et behov for å utdype begrepet om *grusomheten*:

Grusomhetens Teater er blitt til for å gjeninnføre ideen om et lidenskapelig og desperat liv på teateret, og det er i denne betydningen av voldsom strenghet, og av ekstrem fortetning av de sceniske elementene, man må oppfatte den grusomheten som dette teateret vil bygge på. Denne grusomheten, som kan bli

¹²⁴ Helgheim i Artaud 2000; 182

¹²⁵ Helgheim i til Artaud 2000; 92

¹²⁶ Helgheim i Artaud 2000; 97

¹²⁷ Helgheim i Artaud 2000; 100 - 101

¹²⁸ Helgheim i Artaud 2000; 80 - 81

blodig når det er nødvendig, men som ikke systematisk blir det, er altså identisk med en form for konsekvent moralsk renhet som ikke er redd for å betale livet den pris som skal betales.¹²⁹

I *annet manifest* er sekvensen fra *første manifest* som har overskriften *PROGRAMMET* erstattet med en påstand om at første oppsetning i *Grusomhetens Teater* vil ha tittelen *EROBRINGEN AV MEXICO*.¹³⁰ Mens *programmet* i *første manifest* består av 9 kortfattede punkter som beskriver ulike prosjekter for *Grusomhetens Teater* bruker Artaud relativt mye plass på å beskrive dette ene prosjektet i *annet manifest*. Med utgangspunkt i at *første manifest* utgjør 10 sider i Helgheims oversettelse fra 2000, mens *annet manifest* utgjør godt over 5 sider i samme verk, er det interessant å legge merke til at *Programmet* i *første manifest* kun er i underkant av en bokside, mens *Erobringen av Mexico* beskrives over 2 boksider i *annet manifest*. Rent kvantitativ innebærer dette en firedobling og kan antyde at Artaud oppfatter at han har et forklaringsproblem.

De ni punktene om *Programmet*¹³¹ i *første manifest* består av:

1. *En bearbeidelse av Shakespare*
2. *Et stykke med ekstrem poetisk frihet av Leon-Paul Fargue*
3. *Utdrag fra Zohar*
4. *En rekonstruksjon av historien om Ridder Blåskjegg*
5. *Erobringen av Jerusalem*
6. *En fortelling av Marki de Sade*
7. *Ett eller flere romantiske melodramaer*
8. *Woyzeck av Büchner*
9. *Et verk fra Elizabethansk teater ribbet for sin tekst*¹³²

I beskrivelsen av forhold rundt *Erobringen av Mexico*¹³³ i *annet manifest* for *Grusomhetens Teater* peker følgende punkter seg ut:

1. Iscenesettelse av hendelser – ikke mennesker
2. A. Europas forhold til resten av verden. Kolonisering og kristendom i kontrast til hedenskap og naturreligion.
B. Rasers overlegenhet over andre. Artaud tenderer mot å idyllisere den aztekiske sivilisasjonen og å beskrive de katolske erobrere som korrumpert av vestlig religion.
3. Aztekernes samfunn er en ”naturlig tilstand” hvor *sosial revolusjon* er overflødig.
4. Montezumas indre kamp relatert til: ”skrikene fra de vantrø, filosofenes og prestenes ordkløveri, poetenes jammer, kjøpmennenes og borgernes forræderi, kvinnenenes renkespill og seksuelle slapphet.”¹³⁴
5. *Kraftlinjer* – ”Massenes tanker og pustet fra hendelsene flytter seg i fysiske bølger<...> og på disse bølger flyter enkelte menneskers innskrenkede, opprørte, eller desperate bevissthet som et halmstrå.”¹³⁵

¹²⁹ Helgheim i Artaud 2000; 108

¹³⁰ Artaud 2000; 89 og 111

¹³¹ Artaud 2000; 89

¹³² Artaud 2000; 89

¹³³ Artaud 2000; 111, 112 og 113

¹³⁴ Artaud 2000; 111 – 113

6. Forestillingen skal beskrives som et slags musikalsk partitur.¹³⁶

Det er verdt å legge merke til at Artaud i *Erobringen av Mexico* beskriver sin virkelighet i bilder som *hedensk orden/moralsk harmoni* hvor motsatsen betraktes som *katolsk anarki/kolonimaktens tyranniske anarki*. Hvis man vektlegger disse dikotomiene i *Erobringen av Mexico* kan man lese inn en forløper for *postkolonial kritikk* eller en sivilisasjonskritikk med et *universelt* utgangspunkt hvor det eurosentriske verdensbildet er gjenstand for kritikk. Jeg vil legge vekt på at denne type problemstillinger kan anses som en repetisjon av Artauds tekstmateriale som *Åpent brev til Paven* fra 1925 da Artaud var ansatt som leder for *La Centrale Surrealiste*. Jeg vil imidlertid argumentere for at Artauds angrep på den katolske kirke slik denne problemstillingen er representert i *Erobringen av Mexico* kan anses som en strategisk tilnærming til det toneangivende kunstnermiljøet i Paris hvor Breton fremdeles er en dominerende skikkelse. Og at grepet med religionskritikk og kolonisasjonskritikk er et strategisk grep for å redusere kritikken Artaud har møtt etter *første manifest*. I begge manifestene er Artaud svært opptatt av hieroglyfer, partiturer og andre virkemidler som skal demme opp for det skrevne ordet og dramatikerens innflytelse på teateret. I *Første manifest* finnes følgende passasjer hvor denne problemstillingen tematiseres: ”Teaterets oppgave <er> å organisere<...> virkelige hieroglyfer av personer og gjenstander.”¹³⁷ Videre heter det:

Når det gjelder alminnelige gjenstander, eller menneskekroppen for den saks skyld, som er opphøyet til tegn, er det innlysende at man kan hente inspirasjon fra hieroglyfskriften, ikke bare for å notere disse tegnene slik at de kan leses og reproduseres etter behag, men også for å komponere presise og umiddelbart leselige symboler på scenen.¹³⁸

Artaud skriver videre: ”Det blir ingen dekorasjon. Til dette formål er det tilstrekkelig å anvende hieroglyfaktige personer,<...>.”¹³⁹ Og: ”Forestillingen vil bli notert i kode fra ende til annen, som et språk.”¹⁴⁰ I *annet manifest* finnes tilsvarende passasjer: ”<...> man kan si at det er ånden fra de eldste hieroglyfer som vil herske når det gjelder å skape dette rene teaterspråket.”¹⁴¹ I denne oppgaven vil jeg peke på en sammenheng jeg mener er relevant for denne typen utsagn. Rudolf Laban kan karakteriseres som den fremste eksponenten for denne type tilnærming til det sceniske eller performative uttrykk. Artauds meninger minner svært om Rudolf Labans tilstrebelser i retning av å utforme et eget skriftspråk som – av innviede

¹³⁵ Artaud 2000; 111 – 113

¹³⁶ Artaud 2000; 111, 112 og 113

¹³⁷ Artaud 2000; 80

¹³⁸ Artaud 2000; 84

¹³⁹ Artaud 2000; 87

¹⁴⁰ Artaud 2000; 88

¹⁴¹ Artaud 2000; 110

dansere og skuespillere – kan leses som et partitur for å unngå å beskrive disse bevegelsene i tale eller tekst.¹⁴² I tillegg minner Artauds forestillinger om direkte persepsjon av, ”menneskekroppen... opphøyet til tegn... slik at de kan leses og reproduseres... for å komponere presise og umiddelbart leselige symboler på scenen<...>,”¹⁴³ svært mye om Labans forsøk på å etablere et alfabet for kroppsposisurer. I min gjennomgang av Laban viser jeg blant annet til den viktige betydning kroppskultur og det *korporative språk* ble tillagt i NSDAPs organisering av Tyskland

Et skeptisk blikk på Artauds samtid

Som en grunnlagsproblemstilling kan det være interessant å legge merke til at mange sentrale personer i teaterhistorien unngår kritikk. Hauptmann er et talende eksempel.¹⁴⁴ Fortolkningen av Hauptmanns *Before Daybreak* og *The Weavers* som eksempler på teateruttrykk som i sin samtid later til å ha blitt oppfattet som progressive eller med sosialkritisk innhold.

Konklusjonen i denne sammenhengen blir mer usikker når disse to stykkene blir gjenstand for en kritisk analyse av Kirk Williams¹⁴⁵ :

What emerges from this analysis is a somewhat different picture of naturalism as a 'social' or political genre. However much Naturalist drama sought to reveal, expose and scrutinize social and political injustice, it also worked to 'naturalize' them such that they are seen to be not only inevitable, but symptomatic of a world fallen into theatricality and dissimulation. Despite its emphasis on the scientific and empirical, naturalism relies on mythical structures and assumptions that can only subvert any humanist notion of social progress<...> it betrays an ethical ambivalence that confounds any stable meaning or closure. Hauptmanns early dramas<...> seem to look in these<...> directions.¹⁴⁶

Relatert til Artaud kan det være av interesse å peke på at flere tyske ekspresjonister støttet NSDAP og at Artaud oppholdt seg i Berlin ved flere anledninger 1930 - 1932. Slik jeg oppfatter det er det vanlig å peke på motsetningsforholdet mellom NSDAP og ulike modernistiske retninger. Det er tegnet et bilde av dette motsetningsforholdet ved framstilling av de tyske nazistenes utstøting av *entartete Kunst*. Imidlertid kan det se ut til at dette forholdet er mye mer komplisert. For det første kan det se ut som at det er klokt å skille mellom NSDAPs måte å forholde seg til ulike kunstuttrykk før og etter 1933. Etter 1933 startet prosessen man kaller *Gleichschaltung* eller *ensrettingen*.¹⁴⁷ Etterkrigstidens konsensus

¹⁴² Se side 49 – 54

¹⁴³ Artaud 2000; 84

¹⁴⁴ Wilmer I Williams & Hamburger 2008; 236: 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.

¹⁴⁵ Williams i Ackerman & Puchner 2007; 95 - 109

¹⁴⁶ Williams i Ackerman & Puchner 2007; 108

¹⁴⁷ Strobl 2007; 79 - 73

rundt *modernisme* og *avantgardisme* later til å vektlegge dikotomien som illustreres i den konservative og høyreekstreme kritikken mot et begrep om *modernisme* som ”cultural bolshevism.”¹⁴⁸ I perioden fram til 1933 later det til at NSDAP forholdt seg strategisk til mulige støttespillere for å bygge opp sitt maktgrunnlag. Det kan derfor se ut til at det var en tendens til at NSDAP var inkluderende snarere enn ekskluderende. I tillegg kan det se ut som om ledelsen i NSDAP hadde et uensartet syn på kulturfenomener. Enkelte trekk ved NSDAP og Mussolinis fascisme kan også defineres som modernistiske – i form av et ønske om å bryte med samtidens stigma ved hjelp av en voldsom - en revolusjonær - omveltning til fordel for ”modernisering” av tekniske og sosiale mekanismer i samfunnet; basert på en ide om en ideell urtilstand i et primitivt kollektiv.¹⁴⁹ En undergruppe av tyske ekspresjonister så for seg at ekspresjonismen skulle spille samme rolle for utviklingen av Hitlers Tyskland som futurismens rolle i utviklingen knyttet til Mussolinis Fascist Italia.¹⁵⁰ Jeg belyser Mary Wigman og Rudolf Laban som representanter for denne variasjonen¹⁵¹ i min oppgave. Jeg vil i denne oppgaven blant annet peke på et segment i Artauds tekstmateriale jeg mener representerer Rudolf Labans tilnærming til performativt uttrykk.

Etter 1933 og i kjølvannet av ”renselsene” innen kunstlivet under NSDAPs regime er det heller ikke noe absolutte svar på hva kultur under diktaturet skulle innebære. Himmler oppfattet for eksempel Edvard Munch som en potensiell nazist og tyske sendemenn forsøkte i perioden fram mot 1945 å få kontakt med Munch for å få ham til å signere støtteerklæringer til fordel for NSDAP og Hitler.¹⁵² Jeg tar i denne oppgaven utgangspunkt i at noe av forklaringen på dette og lignende tilfeller dreier seg om Munch og NSDAP som propagandist for forestillinger som kan spores til Schopenhauerianske forklaringsmodeller. Dette sammenfallet kan det se ut til at er relevant for en rekke ekspresjonistiske kunstnere i Tyskland i perioden 1925 – 1936. Man kan velge å anse dette fenomenet på individuelt nivå, men man kan også spørre seg om det finnes trekk ved den estetiske retningen ekspresjonisme som munner ut i fenomener relatert til politisk høyreekstremisme. Gottfried Benn står som den sterkeste eksponenten for denne kategorien ekspresjonister. I den tidlige fasen av *ensrettingen* av kulturlivet i Tyskland etter 1933 forsvarte Benn i følge Eric Michaud *ekspresjonismen* innad i NSDAP da Rosenberg angrep kunstretningen. Argumentasjonen later til å følge NSDAPs retorikk:

¹⁴⁸ Hortmann i Williams & Hamburger 2008; 282

¹⁴⁹ Antliff 2007; 43 - 48

¹⁵⁰ Bennet i Williams & Hamburger 2008; 219

¹⁵¹ Wilmer i Williams & Hamburger 2008; 238 og 239 og Strobl

¹⁵² Næss 2004; 526 og 528

Benn described it as "a European style" produced by "a wide, united front of artists of exclusively European an Aryan heredity." All its manifestations had been devoted to "the destruction of reality" (at that time perceived as a "capitalist notion") and to promoting the spirit's return to "its own inner reality, its being, its biology, its structure, its interactions of physiological nature, its creation, its radiance."¹⁵³

I tillegg kan man spørre seg om ikke de høyreekstremer diktaturene i Europa 1920 - 1945 legemliggjør selve kjernen i modernismen. Et segment i retorikken kunstmaleren Adolf Hitler og forfatteren Goebbels, samt andre i NSDAPs ledelse skal ha benyttet tenderer mot at de betrakter seg som kunstnere i det politiske feltet. De skal eksempelvis ha sammenlignet den politiske gjerningen med billedhuggerens måte å tilnærme seg et objekt på og kunstmalerens billedskapning.¹⁵⁴ Michaud siterer Goebbels utsagn: "For us the masses are simply a shapeless material. Only under the hand of an artist can a people be shaped from the masses, a nation from the people."¹⁵⁵ NSDAPs begrep om *Tautonere* og *vikinger* representerte et korrektiv til samtidens sivilisasjon. Sivilisasjonskritikken ble kombinert med forestillingen om framskritt innen teknologi og samfunnsorganisering i retning av modernitet.

Artaud og Bataille – Wolins vektlegging av unreason

I *The Seduction of Unreason* presenterer Wolin påstander med utgangspunkt i biografiske og bibliografiske opplysninger om blant annet Jung, Blanchot, Gadamer og Bataille.¹⁵⁶ Wolins utgangspunkt er å vise at retorikken mot *liberale* og *humane* prinsipper basert på idealene som danner grunnlaget for den *franske revolusjon* og den *amerikanske revolusjon* har en historikk fra slutten av 1700-tallet. Innholdet i denne retorikken repeteres på 1930-tallet. Wolin har også et fokus i retning av at *postmodernismen* er preget av samme argumentasjonstype – til dels inspirert av nettopp Jung, Blanchot, Gadamer og Bataille. Wolin gir et innblikk i historien knyttet til fenomener han definerer som *enlightenment* og *anti-enlightenment*. Wolin trekker en linje fra 1797 da Joseph de Maistre publiserte *Considerations on France*:

Maistre sought to defend the particularity of historical traditions against the universalizing claims of Enlightenment humanism, which had culminated in the Declaration of the Rights of Man and Citizen of August 20, 1789.¹⁵⁷

Wolin peker vider på at den overhengende faren for en monarkistisk motrevolusjon var reell helt fram til midten av 1870-tallet og at den Tredje Republikk(1870 – 1940) var truet av fascistoide fenomener som *Boulangism*¹⁵⁸.

¹⁵³ Michaud 2004; 165

¹⁵⁴ Michaud 2004; 3 - 123

¹⁵⁵ Michaud 2004; 3

¹⁵⁶ Wolin 2006

¹⁵⁷ Wolin 2006; 5

¹⁵⁸ Wolin 2006; 156

Anti-Enlightenment

I *The Seduction of Unreason* viser Wolin til Isaiah Berlin, som hevder at man kan trekke en linje fra opponenter mot den franske revolusjon til høyreekstremisme i Europa i perioden 1900 – 1945. Wolin trekker som nevnt fram de Maistre og Johan Hamann som representanter for denne orienteringen på slutten av 1700-tallet.¹⁵⁹ Wolin viser til det konkrete utgangspunktet for å dele inn politikk i høyre og venstre. Republikkens forsvarere og *enlightenments* representanter tok den 27. juni 1789 setene til venstre i det franske parlamentet, mens forsvarerne av monarkiet plasserte seg på høyre side¹⁶⁰:

Maistre sought to defend the particularity of historical traditions against the universalizing claims of Enlightenment humanism, which had culminated in the Declaration of the Rights of Man and Citizen of August 20, 1789.¹⁶¹

Wolin trekker også fram Herders fiendtlige innstilling til *universal reason* og Herders forsvar for *cultural particularism* som hos Herder er forbundet med nasjonen.¹⁶² Wolins formål synes å være å undergrave *postmodernismen* ved å trekke lange historiske linjer og ved å kritisere teoretikere som har inspirert Foucault, Derrida, Deleuze og Guattari. Wolin peker på Heideggers forhold til NSDAP og NSDAPs bruk eller missbruk av Nietzsche. I tillegg trekker han fram mindre kjente og sjelden nevnte detaljer ved Blanchot, Gadamer, Jung, og ikke minst – av betydning for forhold relatert til Artaud - Bataille. Wolins utgangspunkt er at USA er den siste forsvarer av *enlightenment humanism*. Dette utgangspunktet er kanskje en smule underlig, men det gir Wolin et utmerket utgangspunkt for en kompromissløs kritikk av historiske fenomener i Europa. I relasjon til Bataille etablerer Wolin et begrep om *left fascism*. En slik klassifisering er heller ikke uproblematisk. Hvis jeg derimot skal prøve å gi en generell forklaring på hva dette begrepet innebærer tenderer *left fascism* mot de segmenter i nasjonalsosialistiske bevegelser som tok sosialismen alvorlig på den ene siden og på den andre siden sosialister, kommunister og andre venstreradikale som falt for fristelsen til å beundre høyreekstremistenes effektive metoder som i siste instans innebærer førerdyrkelse. Sorel stiller i så måte i en egen kategori. Relatert til Artaud er Wolins kritiske fremstilling av omstendigheter og tekstmateriale knyttet til Bataille og Blanchot av betydning.

¹⁵⁹ Wolin 2006; 2

¹⁶⁰ Wolin 2006; 1

¹⁶¹ Wolin 2006; 5

¹⁶² Wolin 2006; 6

Wolins begrep om Left Fascism

Relatert til det politiske miljøet i Artauds samtid er det verdt å merke seg at en betydningsfull figur som George Sorel forlot sosialismen til fordel for *Action Francaise*¹⁶³. I følge Wolin foretok Sorel denne manøveren som en reaksjon på at *Dreyfus-saken* endte med at Dreyfus ble rehabilitert. Wolin bruker tilfellet Sorel som utgangspunkt for å definere et begrep han kaller *Left Fascism*.

In France such tendencies would come to fruition in the avowedly “national socialist”<...> Faisceau founded by Georges Valois in the mid-twenties. The time for “action” – a keyword for French fascism – was now ripe, and Valois established the Fasciseau to meet this challenge<...> Valois’s political aims – a “total revolution” that would be a “negation of the whole political, economic and social philosophy of the nineteenth century – would a decade later culminate directly in the fascist drift of former leftists Gaston Bergery, Marcel Deat, and Jaques Doriot.¹⁶⁴

Jeg vil i dette kapittelet prøve å argumentere for at Artauds *første manifest for Grusomhetens Teater* og *annet manifest for Grusomhetens Teater* i stor grad kan knyttes til Batailles tekstproduksjon, forestillingsunivers og begrepsapparat. Begrepet om *totalitet* er viktig i denne sammenheng, fordi det blir brukt eksplisitt av Artaud. Eksempelvis i *første manifest for Grusomhetens Teater*, hvor Artaud skriver: ”Vi må la ideen om den Totale forestilling gjenoppstå.”¹⁶⁵, og bruker begreper som: ”det totale mennesket.”¹⁶⁶. I andre sekvenser later forestillingen om det *totale teater* eller den *totale forestilling* til å ligge som en implisitt forutsetning. Jeg tenker da på passasjer som: ”Det vil igjen bli skapt direkte kontakt mellom tilskueren og forestillingen, mellom skuespilleren og tilskueren, som følge av det faktum at tilskueren er plassert midt i handlingen.”¹⁶⁷

Begrepet om denne *totale omveltningen* later til å være et vesentlig trekk ved de høyreekstreme bevegelsene i Europa 1920 – 1945.¹⁶⁸ Ideen om totalitet henger sammen med at de høyreekstreme organisasjonene argumenterer med at de angriper både den gamle samfunnsorden i form av et stivnet borgerskap med de tilhørende borgerlige institusjoner og den eksisterende hovedutfordrer til den borgerlige samfunnsorden i form av sosialistenes og

¹⁶³ Wolin 2006; 157

¹⁶⁴ Wolin 2006; 159

¹⁶⁵ Artaud 2000; 88

¹⁶⁶ Artaud 2000; 108

¹⁶⁷ Artaud 2000; 86

¹⁶⁸ Se side 70

kommunistenes organiserte forsøk på å redusere eller tilintetgjøre borgerskapets og kapitalistenes dominans over det sosiale feltet.¹⁶⁹

Immunitetshypotesen og høyreekstremisme

I *France in the Era of Fascism* presenterer Brian Jenkins Zeev Sternhells arbeid med å falsifisere etterkrigstidens forestilling om at Frankrike var immun mot fremveksten av autoritære og høyreekstreme retninger.¹⁷⁰ Sternhell peker på den sentrale betydningen George Sorel har hatt for fremveksten av de ulike høyreekstreme grupperingene før annen verdenskrig. Sternhell hevder at en rekke franske tenkere representerer: “<...>fascism in its purest ideological form, uncontaminated by the inevitable compromises of political action or the exercise of power.”¹⁷¹ Med utgangspunkt i Sorel og teoretikere som Doriot, Buchard, Drieu la Rochelle og Brasilach tenderer Sternhells kritikk i retning av at utgangspunktet for profascismen er et segment av teoretikere karakterisert som: *antimaterialist revisionists of Marxism* som kombinerer dette utgangspunktet med en forestilling om *revolt against liberal democracy*.¹⁷² Sternhell peker også på at noe av utgangspunktet for det kultiske synet på vold eller *violence* kan spores tilbake til Sorel.¹⁷³ Sternhell påstår at:

The revolutionary Right is rooted... in the psychological determinism of the Barresian antinomy of self and anti-self which erupted at the time of the Dreyfus Affair and which anticipated Carl Schmitt's famous antimony of friend/enemy.¹⁷⁴

Sternhell lar blant andre René Rémond representere de franske høyreekstreme partiene og peker på at Rémond systematiserer forsøkene på å redde de moderne bysamfunnen fra fremmedgjøring. Oppskriften er i følge Sternhell: ”anti-Marxist, and secreting an organic, tribal nationalism, a nationalism of *La Terre et Les Morts*, of *Blut und Boden*.”¹⁷⁵

Terminologien i Sternhells system tenderer mot *revolutionary right* og *national revolution*. I tillegg bruker Sternhell til tider termen *nonconformist right*. Sternhell beveger seg i sin artikkel inn på forfedredyrking i som kjennetegn ved disse organisasjonene.¹⁷⁶ Sternhell peker på at det kan ha vært naturlig for tyske høyreekstreme å omdefinere nasjonalisme til en mer

¹⁶⁹ Hitler 1971; eksempelvis 471: bourgeois press<...> could not prevent the masses from becoming the sharpest enemy of its own bourgeois world.<...> This can prove only two things: either unsoundness of the content of this whole literary production of our bourgeois world or the impossibility of reaching the heart of the broad masses solely by written matter.

¹⁷⁰ Jenkins 2005; 23

¹⁷¹ Jenkins 2005; 23

¹⁷² Jenkins 2005; 23

¹⁷³ Sternhell i Jenkins; 40

¹⁷⁴ Sternhell i Jenkins 2005; 33

¹⁷⁵ Sternhell i Jenkins 2005; 32

¹⁷⁶ Sternhell i Jenkins 2005; 34

uklar følelse av tilhørighet, men undrer seg over at franske høyreekstreme på tilsvarende måte omdefinerer nasjonen i retning av et familiefelleskap, som et stammesamfunn - eller som Sternhell selv beskriver det: ”a tribe clustered around its churches and cemeteries, communing a ancestor-worship.”¹⁷⁷ I tekstfragmentet om Schopenhauer vil jeg belyse Schopenhauers begrep om verdensviljens tilsynekomst i form av et typegalleri med avindividualiserte individer som reinkarneres i artens kamp mot andre arter. *Ancestor-worship* later også til å være et kjennetegn ved NSDAPs kultutøvelse. Alfred Rosenberg innleder *The Myth of the Twentieth Century* med ordene: “In Memory of the Two Million German Heroes who fell in the World War for a German Life and a German Reich of Honour and Freedom.”¹⁷⁸ Sternhell hevder også at toneangivende franske høyreekstremister vektla betydningen av å distansere seg fra anti-semitisme og eksemplifiserer dette med en artikkel fra 1930 skrevet av La Roque som var leder for *Croix de Feu*.¹⁷⁹ Anti-Marxisme later til å ha vært et viktig parameter for høyreekstreme i Frankrike. Robert Soucy later til å bekrefte et tilsvarende forhold i Italia i perioden 1922 til 1933 og refererer til Susan Zuccotti som hevder at: “by 1934 approximately 10 percent of Jewish-Italians had joined the party<Mussolinis fascistparti>, ’about the same percentage as Italians as a whole.”¹⁸⁰

Et vesentlig trekk i *modernismen* later til å være en dobbelt bevegelse. Kritikken av det bestående baserer seg på en forestilling om en urtilstand som enten tillegges en egenskap ved en historisk tilstand eller tillegges samfunn som ikke er industrialiserte. Det later til at forestillingen om en urtilstand skal fungere som et korrektiv til det bestående. For meg ser det ut til at bruken av referansepunktet *urtilstand* kan deles inn i to svært forskjellige kategorier. I den ene kategorien brukes forestillingen om en menneskelig *urtilstand* som en *universell* tilnærming. I den andre kategorien kan det se ut til at forestillingen om en *urtilstand* brukes som en *tribalistisk* tilnærming. I tillegg kan det være vesentlig å stille spørsmål knyttet til måten denne *urtilstand* relateres til forestillinger om *restaurering/ retour* eller om denne *urtilstanden* brukes som et mer abstrakt referansepunkt.

Breton – Bataille – stridende fraksjoner i kunstmiljøet i Paris

I forordet til *The Political Ontology of Martin Heidegger* henviser Bordieu til Adornos gruppering av Heidegger i relasjon til et begrep om *German Mandarins* som beskriver aktører

¹⁷⁷ Sternhell i Jenkins 2005; 34

¹⁷⁸ Rosenberg 2004; blad 5

¹⁷⁹ Sternhell i Jenkins 2005; 50

¹⁸⁰ Soucy i Jenkins 2005; 68

i en sosialt felt av ”increasingly reactionary conservatism.”¹⁸¹ Bourdieu benytter seg av et teoretiserende grep ved å sette Heideggers tekstunivers i en *blokk* av høyreekstreme skribenter¹⁸². Det kan være fristende på prøve et tilsvarende teoretisk grep i forholdt til Artaud og plassere Artaud som en skikkelse i en anti-kommunistisk blokk i Paris rundt 1930. Korporativismen, forestillinger om individuell eller samfunnsmessig renselse knyttet til *pesten*, begrepet om den *totale forestilling* og andre forhold i Artauds tekster kan være elementer som kunne brukes til å definere ham innenfor en slik *blokk*. Chénieux-Gendron beskriver beskyldningene mot Artaud i forbindelse med oppgjøret i surrealist-miljøet i 1926/1927 slik: ”Philippe Soupault, Roger Vitrac, and Antonin Artaud <were> accused of being lukewarm politically(not to say active indifference on Artaud’s part).”¹⁸³ Jeg vil på bakgrunn av dette ikke å foreta et tilsvarende grep. Tekstmateriale knyttet til Artaud er variert. I tilknytning til Artaud virker det mer interessant å gå mer detaljert til verks. Jeg vil i dette kapitlet derfor introdusere Artrauds relasjon til Bataille. Jeg vil presentere Richard Wolins kritikk av Bataille og presentere de segmentene i Artauds manifeste jeg mener kan spores tilbake til påvirkning fra Bataille. I 1927 offentliggjorde Artraud *A grande nuit ou le Bluff surréaliste* som svar på angrepene fra Breton i *Au grand jour*.¹⁸⁴ Første manifest for Grusomhetens Teater kan ses i sammenheng med fraksjonsdannelsen og splittelsen i miljøet rundt surrealistene og Breton, hvor Breton angriper navngitte personer i *Second manifest du surréalisme den 15. desember 1929*. Artaud ble eksplisitt nevnt.¹⁸⁵ Motstanden mot Breton manifesterer seg i publikasjonen av *Un Cadavre nr. 2*, januar 1930. Et aspekt av denne konflikten kan ha sin årsak i personlige konflikter og et opprør mot Bretons autoritet og personlige stil i det kunstneriske miljøet i Paris. Et annet aspekt ved denne konflikten kan ha utspring i politisk orientering. I mars 1929 ville Breton organisere sine medlemmer etter politiske retningslinjer. Breton arrangerte et møte med tema *internasjonal kommunisme og Leon Trotsky*¹⁸⁶ Til dette møtet kom medlemmer og ikke-medlemmer av Bretons surrealist-

¹⁸¹ Bourdieu 1991; 3

¹⁸² Bourdieu 1991; vii - viii:I have thus taken the risk of obscuring the fact that, contrary to one widely-held view of sociology, it was a reading of the work itself, with its dual meanings and covert undertones, that revealed some of the most unexpected political implications of Heidegger’s philosophy<...>; its condemnation of the welfare state, hidden deep inside a theory of temporality; its anti-semitism, sublimated as a condemnation of rootlessness<...>; its refusal to disavow the commitment to Nazism<...>. All of this was in the text, waiting to be read,<...>.

¹⁸³ Chénieux-Gendron 1990; 43

¹⁸⁴ Helgheim i Artaud 2000; 182

¹⁸⁵ Chenieux-Gendron 1990; 43

¹⁸⁶ Chenieux-Gendron 1990; 45

organisasjon. Noen kom for å protestere mot eksklusjonen av Artaud, Vitrac og Soupault noen år tidligere og andre ville protestere mot at Breton ”monopoliserte” avantgarden¹⁸⁷:

The meeting turned sour at the condemnation of Roger Villand, guilty of having justified Perfect of Police Chiappe: the whole Grand jeu contingent (Renè Dumal, Roger Gilbert-Lemonte, Rolland de Renèville, whom Breton must have hoped to rally to Surrealism, joined forces with Vailland in front of Breton himself. And a number of notable personalities moved away from Breton: Georges Ribemont-Dessaignes, George Bataille, the painter André Masson, Robert Desnos, Jaques Prèvert, Michel Leirs, George Limbour, and Others¹⁸⁸.

Bataille later til å være en av toneangivende opponenter i relasjon til Breton¹⁸⁹. ”Opprørerne” samler bidragsytere og tekster til en pamflett mot Breton med tittelen *Un cadavre*: I *Un cadavre* ble Breton presentert som en kristusfigur kronet med tornekrans og i artikkelen *Papologie d`Andrè Breton* kritiseres Breton for sin lederstil, men det ligger også politiske aspekter i dette opprøret i og med at Breton i denne perioden prøvde å knytte de franske surrealistene til *internasjonal kommunisme*. Artaud velger altså side i denne konflikten. Et valg som innebærer at han kan oppfattes som en aktør som engasjerer seg til fordel for Bataille’s fraksjon mot Breton.

Kontakt Artaud – Bataille?

I skrivende stund sitter jeg ikke inne med biografisk dokumentasjon som antyder kontakt mellom Artaud og Bataille. Jeg vil derfor trekke fram passasjer i Artauds manifeste jeg mener Artaud kan ha lånt fra Batailles tekster. Disse viser at Artaud legger sin interessesfære tett på Batailles interessefelt i manifestene for *Grusomhetens Teater*. Jeg vil peke på at Artaud utvikler ny tematikk i manifestene for *Grusomhetens Teater*. Batailles anti-katolisisme som innebærer en religions-uavhengig ritualisering kan se ut som et fellestrekk Artaud og Bataille hadde før 1930. Artauds siste viktige bidrag til den surrealistiske manifestproduksjon var et manifest kalt *Adresse la Pape* i 3. Nr av *La Revolutioin surréaliste* med tittelen: *Slutten på den kristne epoke*.¹⁹⁰

1. Først og fremst dreier denne nye tematikken i *første manifest* og *annet manifest* seg om begrepet om *grusomheten* i seg selv. Bruken av dette begrepet tenderer mot Batailles utledninger av Mauss etnografiske arbeider slik Wolin beskriver denne relasjonen mellom Bataille og Mauss.¹⁹¹

¹⁸⁷ Chenieux-Gendron 1990; 45

¹⁸⁸ Chenieux-Gendron 1990; 45

¹⁸⁹ Chenieux-Gendron 1990; 72

¹⁹⁰ Helgheim i Artaud 2000; 181

¹⁹¹ Wolin 2006; 166 – 169

2. Fokuset mot Mexico og da først og fremst fokuset mot Azteker-kulturen og forestillinger om menneskeofringer er en del av dette bildet. I Batailles forestillingsverden er erotisk eller voldelig transgressjon løsningen på frigjøringsproblematikk. En måte å forklare ekstreme standpunkter i denne retning kan være å henlede oppmerksomheten mot generasjonen av frontkjempere – som har hatt en rekke erfaringer av nettopp denne type.
3. Artauds uttalte ønske om å sette opp en fortelling av Marki de Sade kan da ha utgangspunkt i Batailles tilsvarende interesse for de Sade. *Senci* av Shelly kan i så måte anses som en variasjon over denne tematikken.

De Sade og grusomheten, det ritualistiske og grusomheten - transgresjonen

I *Erotismen* har Bataille nevnt De Sade i to kapiteloverskrifter. Det ene har tittelen: *De Sades overmenneske*. Det andre har tittelen: *De Sade og det normale mennesket*. Over ca 30 sider (i min norske utgave) reflekterer Bataille over De Sades *system* og De Sades ”opdagelse på kunnskapens felt.”¹⁹² I disse tekstene later det til at Bataille også støtter seg til Blanchot.¹⁹³

De Sades oppdagelse hylles av Bataille som oppdagelsen av at solidariteten står i veien for individets forbryterske draging mot nytelsen.¹⁹⁴ Gjennomføringen av forbrytelsen er en måte individet kan hevde sin suverenitet på:

<...> det ekte mennesket vet at det er alene, og aksepterer denne tilstanden. Det fornekter alt som <...>, etter sytten århundres arv av feighet, dreier seg om andre enn det selv; for eksempel medlidenhet, takknemlighet, kjærlighet: det ødelegger disse følelsene, og ved å ødelegge dem gjenerobrer det hele den kraften som det ble tvunget til å oppgi for disse svekkede instinktene, og , enda viktigere, fra dette ødeleggesarbeidet oppstår begynnelsen til en virkelig styrke.¹⁹⁵

Bataille beskriver De Sades biografi og hvordan De Sade hever seg over den alminnelige moral og blir en representant for *herreklassen*.¹⁹⁶

<...> vold er avsporing, og vold er det samme som den vellystige galskapen volden resulterer i. Dersom vi ønsker å lære noe av volden, kan vi ikke lenger bare passivt rives med og fortape oss i denne ekstreme sanselighet. <...> Vi har nådd bevissthetens nivå ved å følge en kurs av regelmessig aktivitet. Men når vi forstyrrer denne kursen med vold, vender vi oss i motsatt retning og kommer tilbake til erotismens utskeiende og uforståelige utbrudd.¹⁹⁷

¹⁹² Bataille 1996; 168 – 174

¹⁹³ Wolin 2006; 214 – 218

¹⁹⁴ Bataille 1996; 172

¹⁹⁵ Bataille 1996; 174

¹⁹⁶ Bataille 1996; 169 - 170

¹⁹⁷ Bataille 1996;196

Grusomheten, dobbeltheten og drømmen om Mexico

Det later til at Bataille resonerer ut fra en tanke om et univers som preges av en dobbelthet hvor den ene tilstanden er uforenlig med den andre. På den ene siden er mennesket et rasjonelt vesen. På den annen side er mennesket et vesen som søker overskridelsen. I Batailles system later det til at denne overskridelsen representerer et *overskudd* fordi den hverdagslige hensiktsmessighet har en motpol i den hensiktsløse overskridelse og det er denne ødselheten ved overskridelsen som begrepet *overskudd* baserer seg på. Overskridelsen – i form av forbrytelsen, normbruddet, eller lovbruddet blir altså betraktet som et positivt gode.

Bataille skriver om et slektskap man i *oldtiden* så mellom *kjærlighetsakten* og *ofringen*.¹⁹⁸ I *Erotismen* vier Bataille sin oppmerksomhet mot menneskeofring uten at Aztekerne blir nevnt eksplisitt. Bataille erotiserer menneskeofringen ved å hevde at offeret representerte det attråverdige og *perfekte utseende* objekt som skulle bli maltraktert for å eksponere ”organenes mest motbydelige dyriskhet.”¹⁹⁹ Batailles system kan med andre ord knyttes til romantikkens forestillinger om det sublime i form av det sublimt vakre som kontrast til det sublimt heslige. Bataille later til å skille ut slike forestillinger som et område som er annerledes enn den ”intellektuelle tenkingens konstruksjon.”²⁰⁰ Bataille kaller dette området for den *mystiske erfaring*.²⁰¹ Bataille beskriver døden som løsningen på et problem knyttet til *kontinuitet*. I og med at Bataille fremstiller menneskets søken etter denne *kontinuiteten* blir menneskeofring betraktet som en positiv egenskap ved religiøse samfunn ved at ofringen bidrar til en form for Heideggerske *autensitet*. En avart av denne kontinuiteten får mennesket i form av sexuell erfaring i følge Bataille. ”Bare en spektakulær henrettelse, utført under omstendigheter diktert av religionens høytidlighet og kollektivitet, kan åpenbare det som vanligvis unnslipper oppmerksomheten.”²⁰² I slike betraktninger med en valør av positiv bedømmelse av overskridelse av normer og lover finnes det klare likhetstrekk med Carl Schmitts og andre sentrale premissleverandører for NSDAP sine sonderinger rundt betydningen av det hemmende regelverket og lovverket kontra *overmenneskets* handlingsrom.²⁰³

Wolins Bataille

I *The Seduction of Unreason*, presenterer Wolin funn han har gjort relatert til Batailles politiske engasjement på 30-tallet.

¹⁹⁸ Bataille 1996; 94

¹⁹⁹ Bataille 1996; 146

²⁰⁰ Bataille 1996; 29

²⁰¹ Bataille 1996; 28-29

²⁰² Bataille 1996; 29

²⁰³ Bourdieu 1991; 9 og Scheuerman 1999; 15 -39

Bataille: by day the unassuming librarian at the Biblioteque Nationale specializing in medieval collections, at night, mystic, occultist, heretic, novelist, libertine and champion of “erotism”, cofounder of a secret society (“Acéphale,” or “headless”) as well as of the posthumously celebrated College of Sociology; sworn foe of Andre Breton and the surrealists; member of the avant-garde anti-Stalinist group, “La Critique sociale,” founded by former Bolshevik and Stalin biographer Boris Souvarine; and... cofounder of the short-lived anti-fascist group “Contre-Attaque,” which made no secret of its desire to fight fascism via fascist means. Bataille, who, according to contemporary and kindered spirit Pierre Klossowski, wanted above all “to create a religion without god.”²⁰⁴

Wolin knytter Batailles aversjon for fornuft til tilsvarende posisjonering hos *German* “*revolutionary intellectuals*,” hvor begreper som *affect*, *life* og *experimental immediacy* er uforenlig med tilsvarende begreper som *mediation* og *reflection*²⁰⁵. I tillegg trekker Wolin inn Oswald Spenglers begreper om *visual thought* og *the sovereignty of the eyes*. Wolin hevder også at Spengler deler en felles interesse for *violence* med Bataille. Wolin peker på muligheten for at dette har sammenheng med at begge tilhører *the front generation*. Wolin setter også likhetstegn mellom tekstpassasjer han finner hos Ernst Jünger – ”war is the primary politics of everything that lives”²⁰⁶ – og tekstpassasjer hos Bataille – ”Conflict is life. Man’s value depends upon his aggressive strength.”²⁰⁷ Wolin trekker inn Benjamins definisjon av fascisme som innebærer at estetiseringen av *violence* representerer ”the essence of fascism.”²⁰⁸

Bataille later til å stå i et avhengighetsforhold til Mauss’ arbeider innen etnografi. Problemet ifølge Wolin er at Batailles bruk av Mauss’ arbeider står i fare for å miste kontakten med Mauss’ vitenskapelige arbeid; ”<...> his<Batailles> naive employment of Mauss’s findings risks regressing behind his mentor’s account.”²⁰⁹

I den norske utgaven av *Erotismen* presenterer Espen Hammer Bataille som skribent og tenker og presenterer også biografiske detaljer om Bataille. Hammer legger vekt på en relativt nøytral presentasjon av Bataille, men peker kort på en angivelig kritikk Walter Benjamin skal ha kommet med ovenfor Bataille: ”at dennes<Batailles> påberopelse av arkaiske, irrasjonelle energier selv stod i fare for å bekrefte, om enn ufrivillig, fascistisk tankegods.”²¹⁰ Jürgen Habermas har en noe grundigere gjennomgang av denne problemstillingen i *Bataille: A Critical Reader*. Habermas plasserer *Batailles* sonderinger rundt *sacral elements* og *the world of the profane* i en kontekst hvor Habermas tar utgangspunkt i påvirkningen fra *the Durkheim*

²⁰⁴ Wolin 2006; 155

²⁰⁵ Wolin 2006; 159

²⁰⁶ Wolin 2006; 160

²⁰⁷ Wolin 2006; 160

²⁰⁸ Wolin 2000; 169

²⁰⁹ Wolin 2006; 169

²¹⁰ Hammer i Bataille 1996; viii

school.²¹¹ Kjernen i Habermas's kritikk tar utgangspunkt i at Batailles system tenderer mot uforenelige universer. På den ene siden "reattachment to the Hegelian project of the dialectic of enlightenment"²¹² og på den andre siden sidestillingen av *scholarly analysis* og *mysticism*.²¹³ Habermas hevder at denne kombinasjonen forvansker avsløringen av fellestrekk mellom Bataille og Heidegger. Habermas peker allikevel på at begge har som mål å løsrive seg fra "the prison of modernity"²¹⁴ og frigjøre seg fra "occidental rationalism."²¹⁵

I følge Habermas publiserte Bataille *The Psychological Structure of Fascism* i november 1933.²¹⁶ Habermas hevder at Bataille fokuserte på "social-psychological phenomena of the new political movements."²¹⁷ Tilsvarende Marxistiske verk fokuserte på "economic and socio-structural causes."²¹⁸ Habermas later til å underbygge Wolins kritikk av Bataille. Denne kritikken kan illustreres i to sitater fra Habermas sin tekst. På den ene siden beskriver Habermas Bataille på denne måten: "Bataille was Marxist enough at the time to recognize the objective conditions of crisis of which fascism was the only exploiter."²¹⁹ På den andre siden hevder Habermas at en form for beundring gjorde seg gjeldende:

It is not without admiration that Bataille speaks of their heterogeneous existence. Against the background of interest-oriented mass democracy, Hitler and Mussolini appear to be the 'totally other'.²²⁰

Habermas påstår også at Bataille er fascinert av *the violence* som hever Hitler og Mussolini "over the people, the parties, and even the laws."²²¹

He<Bataille> is particularly interested in the connection between the masses and their plebiscitarian and charismatic Führer figures, and generally in the show aspect of Fascist leadership<...> - the cultic honoring of leaders as of sacral personages, the artfully staged mass rituals, the manifestly violent and hypnotic elements, the break-down of legality, the renunciation of even the appearance of democracy and all egalitarian values.²²²

Habermas peker på Horkheimers og Adornos analyser av hvordan *Fascism* benytter "age-old patterns <of> mimetic behaviour."²²³

²¹¹ Habermas i Botting & Wilson 1998; 172

²¹² Habermas i Botting & Wilson 1998; 171

²¹³ Habermas i Botting & Wilson 1998; 171

²¹⁴ Habermas i Botting & Wilson 1998; 168

²¹⁵ Habermas i Botting & Wilson 1998; 169

²¹⁶ Habermas i Botting & Wilson 1998; 171

²¹⁷ Habermas i Botting & Wilson 1998; 171

²¹⁸ Habermas i Botting & Wilson 1998; 171

²¹⁹ Habermas i Botting & Wilson 1998; 172

²²⁰ Habermas i Botting & Wilson 1998; 173

²²¹ Habermas i Botting & Wilson 1998; 172

²²² Habermas i Botting & Wilson 1998; 172

²²³ Habermas i Botting & Wilson 1998; 174

Nasjonal modernisme - nasjonal avantgard

Artauds henviser i en passasje eksplisitt til Bergson i *The Trip To Mexico(1936)/man Against Destiny*.²²⁴ I relasjon til henvisningen til at Artaud eksplisitt nevner Bergson vil jeg tilnærme meg Bergson som fenomen i lys av Antliffs *Inventing Bergson/Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*.²²⁵

Antliff viser til hvordan aktører i det feltet han kaller *Bergsonian Cubism* tilla sine kubistiske malerier nasjonale kvaliteter.²²⁶ Denne særegne kubistiske estetikken blir av Antliff fremstilt som et opprør mot en fransk forestilling om en latent trussel i form av *Latin oppression, greco latin people* og *Germano Latin races*.²²⁷ Dette trusselbildet føyde sig inn i en historieforståelse hvor kubisme ble ansett for å være en egen form for estetikk med kvaliteter i retning av *Gallo-Celtic*. En måte å omskrive Bergsons *anarcho-individualism* kan da se ut til å være å betrakte en gruppe, et felleskap eller en nasjon som en kropp. Denne samfunnskroppen tillegges Bergsons frigjørings-retorikk. En variant av Bergsons teorier tenderer altså mot å sette Bergsons begrepspar *organic/inorganic* inn i problemstillinger som viste tendenser til å klassifisere befolkningsgrupper i relasjon til kulturfenomener som *cold reason* på den ene siden, eller *intuitive* på den andre siden, hvor *greco-latin* og *Germano Latin* representerer *inorganic* og *cold reason* mens *Gallo-Celtic* representerer positivt ladete termer *intuitive* og *organic*.²²⁸ Bataille kan i følge Chénieux-Gendron ha vist tendenser til en slik favorisering av ”Celtic art”²²⁹ og ”Celtic rhythm”²³⁰.

Oppsummering

Hensikten med denne gjennomgangen av Bataille og mulige forbindelser mellom Artaud og Bataille er ikke å fastslå at Bataille er fascist og at dette medfører tilsvarende konsekvenser for Artaud. Hensikten er å vise at Artaud plasserer seg i - eller i ytterkanten av - et miljø rundt Bataille og at Artaud tar oppgjør med et annet miljø knyttet til surrealistene og Breton. Kretsen rundt Bataille later til å ha produsert tekster blant andre Wolin og Habermas stiller kritiske spørsmål til. Habermas hevder at tilsvarende kritikk rammet Bataille i Batailles samtid i form av Benjamins kritikk. Hensikten min blir altså å sannsynliggjøre at Artauds bakgrunn fra Parisbaserte miljøer ville tilsi at Artaud under sine arbeidsopphold i Tyskland

²²⁴ Artaud 1976; 358

²²⁵ Antliff 1993

²²⁶ Antliff 1993; 106 – 134

²²⁷ Antliff 1993; 106 – 134

²²⁸ Antliff 1993; 179

²²⁹ Chénieux-Gendron 1990; 20

²³⁰ Chénieux-Gendron 1990; 21

1930 - 1932 snarere ville imøtegå ytringer fra ytterliggående høyreekstreme miljøer med interesse enn å avvise enhver form for dialog.

4.0. Artaud i Berlin

Jeg vil i min analyse trekke fram en skikkelse i tysk kulturliv som direkte eller indirekte later til å ha øvet innflytelse på Artaud – Rudolf Laban. I tillegg vil jeg peke på fellestrekk mellom *thingspiel*-bevegelsen - og *thingspiel*-forløpere i utviklingen fram mot thingspielenes korte æra - og Artauds sonderinger knyttet til *Grusomhetens Teater*. Jeg vil også trekke inn påstander om Artaud skal ha møtt Hitler i Berlin. I perioden 1930 – 1932 mens Artaud oppholdt seg i Berlin ved flere anledninger; og i en periode som strekker seg 2 til 3 år etter Hitlers maktovertakelse i 1933; spilte flere toneangivende tyske ekspresjonister på lag med NSDAP.²³¹

Som tidligere nevnt oppholdt Artaud seg i Berlin ved flere anledninger i årene forut for *første manifestet for Grusomhetens Teater*. Som innfallsvinkel til disse oppholdene i Berlin i perioden 1930 - 1932 har jeg lyst til å henlede oppmerksomheten på Chenieux-Gendrons påstander om en generell Germanofili i de surrealistiske kretser i Paris:

The deepseated pacifism and antimilitarism of the Surrealists, together with their spiritual debt to Germany because of Novalis and Hegel, led them to protest against any policy of surrounding or isolating Germany – a Germany of which Hitler's Germany did not seem to them a total negation<...>.²³²

Chénieux-Gendron tar riktignok utgangspunkt i en beskrivelse av en konkret situasjon i 1935, men antyder en generell Germanofili i de surrealistiske kretser. Det kortvarige samarbeidet mellom Breton og Bataille i Forbindelse med *Contre Attaque* (oktober 1935) sier også noe om den labile situasjonen i disse årene. Breton valgte Trotskistenes side. Moskva-prosessene lot til å sementere mistroen mot den Stalinistiske versjonen av kommunismen.²³³ I 1935 publiserte eksempelvis Salvador Dali i følge Chénieux-Gendron sine første ”pro-Hitler proclamations.”²³⁴ Le Corbusier var i en periode var knyttet til redaksjonen av den fascistiske avisen *Nouveau Siécle*.²³⁵ Le Corbusiers interesse for Valois' parti *the French Faisceau* dalte riktig nok ganske raskt, men Valois interesse for Le Corbusier dalte ikke på tilsvarende måte. ”From May to July 1927, Valois published a series of essays in *Nouveau Siécle* in which he

²³¹ Se gjennomgang av Benn side 66. Se Goebbels relasjon til ekspresjonismen side 7.

²³² Chenieux-Gendron 1990; 72

²³³ Chenieux-Gendron 1990; 72

²³⁴ Chenieux-Gendron 1990; 72 og 164

²³⁵ Antliff i Hjort, Marup Jensen og Dam Christensen 2001; 13 – 45

allied his conception of the fascist “New Order” with Le Corbusier’s “New City”.²³⁶ Med disse to eksemplene vil jeg antyde at Artaud i perioden 1926/1927 til 1933/1936 levde i en tid hvor de politiske grensene var uklare og de politiske frontene kunne skifte relativt raskt. Selv for et menneske med engasjement for politikk – som eksempelvis Breton – var det ikke enkelt å holde tritt.

Møttes Artaud og Hitler?

Stephen Brown henviser til et tekstfragment fra *A thousand plateaus* av Deleuze og Guattari hvor Deleuze og Guattari presenterer en tekst ført i pennen av Artaud. Fragmentet antyder at Artaud møtte Hitler i Berlin 1932. Eventuelt dreier det seg om en fiksjon Artaud selv har produsert, men det kan uansett være grunn til å stille spørsmålstegn vedrørende Hitlers som et referansepunkt i Artauds bevissthet. Brown introduserer teksten på denne måten:

Doubtless the notion of ‘crisis’ in the social nervous system is key to the anecdotes Artaud would later tell of meeting Hitler in 1932. In that year, Artaud visited Berlin to act in a crime thriller directed by Serge Poligny. According to Barber (1993), Artaud became fascinated by the scenes of social decay that he witnessed, which he perceived as a further instance of the cultural slide towards the chaos which he routinely celebrated as ‘plague’. Artaud told later of meeting Hitler in a literary café in the city, where they discussed the arbitrary nature of the fascist totalitarianism Hitler planned to impose on Europe, culminating in a violent brawl. Whether or not this is a matter of pure invention on Artaud’s part clearly Hitler is a symbol interwoven in Artaud’s thinking of the social body as nervous system. During the early years of his incarceration in a series of asylums between 1937–1946, Artaud prepared a series of ‘spells’ addressed to various figures. These spells consisted of short texts written in a highly stylised form with coloured inks on sheets of paper ritualistically part-burned with cigarettes. The text of the spell which Artaud notoriously prepared to be sent to Hitler in 1939 runs as follows:

Dear Sir, In 1932 in the Ider Café in Berlin, on one of the evenings when I made your acquaintance and shortly before you took power, I showed you a series of roadblocks on a map that was not just a map of geography, roadblocks against me, an act of force aimed in a certain number of directions you indicated to me. Today Hitler I lift the roadblocks I set down! The Parisians need gas. Yours, A.A.

—P.S. Be it understood, dear sir, that this is hardly an invitation; it is above all a warning. (cited in Deleuze & Guattari, 1988: 163–4)²³⁷.

Til tross for at Artaud i dette tekstfragmentet nekter for at han inviterer Hitler er det vanskelig å tolke denne teksten som noe annet enn nettopp det – en invitasjon. Jeg vil legge vekt på setningen: ”Today Hitler I lift the roadblocks I set down.” Artaud er relativt tydelig på at han fjerner de mentale sperringene som Artaud eventuelt har hindret Hitler å komme til Artaud. Uavhengig om dette møtet fant sted eller ikke antyder tekstenfragmentet Brown henviser til en oppmerksomhet fra Artaud side og en velvillighet over for Hitler som person. Med utgangspunkt i slik tekstfragmenter har Tom Peuckert skrevet en forestilling som heter *Artaud erinnert sich an Hitler in der Romanischer Café*.²³⁸ I følge Helgheim oppholdt Artaud seg i

²³⁶ Antliff 2007; 116 -117

²³⁷ Brown 2005; 241 - 242

²³⁸ *Artaud erinnert sich an Hitler in der Romanischer Café*, Berliner Ensemble 2009 og 2010

Berlin i 1930 og 1932 på grunn av filmminspillinger²³⁹. Den fremste representanten for synspunkter relatert til transkripsjon av *scenisk språk* - eller en form for formalisert kroppslig *performancetekst* - virket i Berlin i Artauds samtid og kjent som Rudolf Laban.

Rudolf Laban og det korporative språk – Doerr's *Dancer of the Crystal*



Figur 1: Transkripsjonssystem av Rudolf Laban 1926.²⁴⁰

Rudolf Laban gjorde i følge Doerr stor furor i 1920 med boken *Die Welt des Tanzers*. I denne boken lanserte Laban sine nye ideer om koreografi og presenterte en variasjon over temaet *crystal philosophy*. *Crystal philosophy* var inspirert av Ernst Haeckel, som i sin bok *Kristallseelen*²⁴¹ i 1917 lanserte en spirituell eller mystisk innfallsvinkel til forståelse for naturvitenskapelige problemstillinger, først og fremst innen biologi. Doerr peker på hvilken betydning Haeckel fikk for ekspresjonismen:

Haeckel's conception of nature was expressed in aesthetic terms with the catchphrase "organization of the inorganic" <...> In the hands of the expressionists, the contradiction between the organic and the abstract or between the natural and the artificial became creatively productive.²⁴²

Laban og Haeckel promoterte en teori hvor natur tilegnes en bevissthet. I Labans system kan danseren få innsikt i denne bevisstheten ved å tilnærme seg naturligheten i sine egne bevegelser. Til tross for at Labans koreografi var i utakt med begrepene om avantgarde på 1920-tallet ble Laban betraktet som den ledende skikkelsen i tysk ekspressiv dans og ble betraktet som "dance revolutionary"²⁴³. Relatert til Artaud er det av interesse at Doerr henviser til samtidige beskrivelser av Labans forestilling i Stuttgart. *Die Geblendeten* fra 1922: "cult, eroticism, cruelty and myth" were presented in dance <...> The performance resembles a living stage set, <...> .²⁴⁴ Labans ide om *dancing runes* som uttrykk for det

²³⁹ Helgheim i Artaud 2000; 183

²⁴⁰ Doerr 2008; 136 -137

²⁴¹ Doerr 2008; 82

²⁴² Doerr 2008; 83

²⁴³ Doerr 2008; 88

²⁴⁴ Doerr 2008; 90

mytiske ble i følge Doerr oppfattet som et uttrykk for nasjonalisme. I 1922 etablerte Laban kontakt med *Colony of Klingberg*. Doerr hevder at Laban viet seg til denne sekten som tidlig tok i bruk svastikaen, dyrket og solen og var innspiret av forestillinger om *the Teutonic solstice festival* og la planer for *cultural renewal*. Slike forestillinger manifesterte seg i teorier om *human breeding* som innebar en praksis Doerr kaller ”special women’s dwellings.”²⁴⁵ Doerr peker riktig nok på at Laban brøt med dette miljøet vinteren 1922 – 1923, men at Laban samtidig unngikk å ta et oppgjør med *the Colony of Klingberg*. Etter å ha etablert en form for base i Hamburg begynte Laban i perioden 1926 – 1927 å utvikle *movement writing* eller *movement notation*. I 1928 later det til at Labans organisasjon av danseskoler og danseteatere brøt sammen. Laban etablerte seg i Berlin i 1928. Han var da knyttet til *Deutsche Gesellschaft für Schrifftanz* som noen av hans tilhengere hadde etablert. Laban publiserte også tekster i tidsskriftet *Schrifftanz*. Senere samme år opprettet Laban sitt eget institutt for koreografi: *Institut für Tanzwissenschaft und Tanzschrift*. *Kinetography* ble utviklet til et notasjonssystem for dans og bevegelse. Elevene ble skolert til å lese og forstå disse notasjonene og til å overføre dem til til bevegelse. Den første forestillingen basert på skriftssystemet for dans ble gjennomført 23. juni 1929 på *Mannheim Stadion*. Forestillingen het *Alltag und Fest* og ble gjennomført med 500 utøvere. Forestillingen var en komposisjon for tre grupper av utøvere kledd i forskjellige farger – røde, gule og blåhvite. Doerr referer kritikeren Fritz Böhme:

Clustered together like military units, the group trudged with bent knees. Oscilating the arms, bodies tensed, one advances to attack; the others turn back, bent over, in submission, not beaten... Then in turn a thousand legs whirl shimmering in the air, it looks like a field of fluttering pigeons...²⁴⁶

Notasjonssystemet later til å bli utviklet for relativt store grupper av dansere eller for *dance choirs*. Doerr refererer også til et begrep som må kunne ledes tilbake til Hackels forestillinger om mystikk og naturvitenskap. Aktørenes bevegelser inngikk i et overordnet hele. Gruppeformasjonene dannet sin egen scenografi eller *architectonic-organic whole*. Pressen etablerte etter hvert Laban som *the dance poet* og forestillingene ble svært populære. Til tross for Labans store popularitet gikk *Choreographisches Institut* konkurs i 1929. Tidsskriftet *Schrifftanz* gikk inn og ble overtatt av *Der Tanz*. I september 1930 ble Laban utnevnt til *director for dance and movement art* ved *Prussian Staatstheater*. Noe som også innebar ansvar i forbindelse med *Beyreuth Wagner Festival*. Laban ble tilbudt en ny kontrakt som varte til 1934. I 1931 brøt det ut en konflikt fordi en rekke dansere protesterte mot å danse barfot – noe som utelukket *pointe technique*. Pressen later til å ha tatt dansernes parti mot

²⁴⁵ Doerr 2008; 93

²⁴⁶ Doerr 2008; 141

Laban med utgangspunkt i argumenter knyttet til at Laban ikke ønsket å sette opp forestillinger som inneholdt solo-prestasjoner.

Doerr beskriver Laban som a *liberalist* og *positivist*.²⁴⁷ Resepsjonen av Labans forestillinger og ideer later til å være preget av at *venstresiden* satte pris på og inkorporerte Laban og Labans tilnærming til bevegelse i sine arbeider.²⁴⁸ Doerr referer også til at Laban var klar over hvilken innflytelse hans tanker rundt koreografi fikk i Sovjet. Laban skal ha skrevet til Suzanne Perrottet i forbindelse med konkurransen: ”I am a role modell in Moscow in particular.”²⁴⁹ I 1933 fikk NSDAP full kontroll over maktapparatet i Tyskland. Goebbels fikk ansvaret for å rydde opp i kulturlivet på grunnlag av forestillinger om kaos i Weimartiden. Som det går fram av Doerrs biografi etablerte Laban seg som en støttespiller for det nye regimet. Denne gjensidige relasjonen varte fram til 21. juni 1936 da Goebbels refuserte Labans bidrag til åpningsseremonien til Olympiaden i München. Doerr beskriver hvordan dansere og koreografer i opposisjon til det nye regimet forsvant. Martin Gleisner som var erklært sosialdemokrat rømte til Holland, Jenny Getz som bekjente seg til *The German Communist Party* ble arrestert, Valeska Gert fik forbud mot å opptre, Jean Weidt emigrerte til Sovjet og Jo Mihaly emigrerte til Sveits.²⁵⁰ Det *korporative kunsttrykk* ble ansett som *national-patriotic*. I det nye regimet ble det opprettet organisasjoner: *Militant League for German Culture, Reich Society of German Gymnastics, Sprots and Exercise Instructors*. Rudolf Bode og Franz Hilker var de fremste propagandistene for at et begrep om *Deutsche Gymnastik* skulle innebære *renewal of German culture*. Ganske raskt fikk Bode organisert danselærere, amatøransere og kunstdansere i en NSDAP-vennlig paraplyorganisasjon.²⁵¹ Mary Wigman takket ja til å være regional leder for *the Gymnastic and Dance Division of the NS Teachers' League in Dresden*²⁵². Doerr fremstiller Wigman som en ivrig nasjonalistisk medspiller snarere enn en motvillig medløper for NSDAP.²⁵³ Doerr beskriver Laban som noe mer reservert, men siterer samtidig tekstmateriale skrevet av Laban i 1934:

Like every art form, dance has the task of representing mental tensions and experiences. This representation should bring about an intensification and confirmation of the spectator's racially determined vital feelings. The meaning and content of the artwork must therefore be those tensions that are rooted in the hereditary abilitiees and strengths of a people. The native has a constructive effect, the

²⁴⁷ Doerr 2008; 66

²⁴⁸ Doerr 2008; 142 – 143: The “leftist,” who had already included Laban’s choreographies in their repertoires for years, were enthusiastic about his notation.

²⁴⁹ Doerr 2008; 145

²⁵⁰ Doerr 2008; 156

²⁵¹ Doerr 2008; 157

²⁵² Doerr 2008; 157

²⁵³ Doerr 2008; 157 - 158

forign a destructive one... The German people are consciously and forcefully turning away from a purely material attitude to life and thus also need new, different cultural stimulation, new symbols of national becoming... dance, when it is approached correctly, succeeds in awakening not only individual decency and capacity for enthusiasm, but can also promote the larger values of national camaraderie.²⁵⁴

Doerr peker også på hvordan Laban hadde pleiet kontakt med Tysk-nasjonale organisasjoner på 1920-tallet og hevder at dette var en nærliggende årsak til hvordan han tilpasset seg etter 1933. Laban lanserte også en NSDAP-vennlig tolkning av *ethnological dance studies* hvor han konkluderte med: “We have our own way of moving, one that has as its means of depiction the Ur-element of the dance, flowing movement.”²⁵⁵ Doerr konkluderer med at de to hovedgrunnene til at Laban var villig til å samarbeide med NSDAP var:

1. ...his fundamental agreement with the racial policy of the Nazis
2. Laban was fascinated by their propagandaist “people’s demonstrations,” which had been staged since 1933...²⁵⁶

Doerr peker også på at Hitlers politiske og estetiske ide om å skape et samfunn som et *Gesamtkunstwerk* tiltalte mange kunstnere i denne perioden.²⁵⁷ I 1934 fikk Laban tilbud om å bli direktør for *Deutschen Tanzbühne* og fikk ansvaret for all dans i Tyskland. *Choric dance* later til å ha vært konsept som var akseptebelt for Goebbels. I mai 1936 takket Laban ja til en henvendelse fra Goebbels om å bli utnevnt til *director of the Master Academy for Dance*. Doerr beskriver også hvordan divergerende syn på dramaturgi og andre estetiske vurdering fikk Goebbels til å avlyse Labans store samling av nasjonens *dance choirs* på *Dietrich Eckhardt Stage* i en forestilling som skulle være en del av åpningsseremonien under de Olympiske leker i 1936.²⁵⁸

Goebbels kalte generalprøven *intellectual*. Goebbels syn på *eksperimentell performativitet som samtidsuttrykk* var knyttet til en positiv valørisering av fenomener som henvendte seg til sansene og ikke til tanken. I følge Doerr var Goebbels opptatt av at performative fenomener skulle ”address the senses and not the mind”.²⁵⁹ Forestillingen på *Dietrich Eckhardt Station* ble avlyst av Goebbelse personlig. 1. November 1936 mistet Laban stillingen som direktør ved *the Master Academy for Dance*. Senere ble karriere-mulighetene for Laban lukket skritt for skritt. Laban forlot i følge Doerr Tyskland sent på høsten 1937 og ankom England 6.

²⁵⁴ Doerr 2008; 159

²⁵⁵ Doerr 2008; 159

²⁵⁶ Doerr 2008; 159 - 160

²⁵⁷ Doerr 2008; 168

²⁵⁸ Doerr 2008; 168 – 169

²⁵⁹ Doerr 2008; 171

februar 1938²⁶⁰. Opplysningen om at en av Rudolf Labans elever sto for regien i et prosjekt som innledet den korte æraen for *Thingspiel* i Tyskland kan være relevant for flere aspekter av den utviklingen Artaud går gjennom i perioden 1932 – 1933. Artauds kontakt med Reinhardt later til å være etablert konsensus - bla annet av Helgheim.²⁶¹ Reinhardts betydning for *Thingspiel* og offisielle NSDAP-arrangementer bekreftes av Strobl og Fisher-Lichte. Begge fenomenene tenderer mot forestillinger om det *totale teater*. Denne sammenhengen kan være en antydning om at bestrebelsene på å forlate scenerommet eller det tradisjonelle teateret sto sentralt hos det segmentet av tyske ekspresjonister som støttet NSDAP, og i toneangivende kretser i NSDAP. I tillegg vil jeg som en liten kuriositet nevne at Leni Riefesthal i 1923 var engasjert som danser av Max Reinhardt på Deutsches Theater.²⁶²

Labans innflytelse på Artaud

Doerr nevner en rekke tidlige forsøk på å etablere et notasjonssystem for dans eller scenisk bevegelse, men hevder at det først er i 1928 at Laban lanserer sitt gjennomførte system og benytter dette systemet for første gang i 1929 i en forestilling: *Alltag und Fest*. Tidligere forsøk har i følge Doerr vært svært ufullstendige og mer ment som veiledning for individuelle prestasjoner snarere enn den orkestrering av hele performative sett – gjerne på hundrevis av aktører.²⁶³ Derfor er det svært sansynlig at Artaud henviser til Laban og når Artaud i *første manifest for Grusomhetens Teater* uttrykker seg i fraser som:

Når det gjelder... menneskekroppen..., som er opphøyet til tegn, er det innlysende at man kan hente inspirasjon fra hieroglyfskriften, ikke bare for å notere disse tegnene slik at de kan leses og reproduseres etter behag, men også for å komponere presise og umiddelbart leselige symboler på scenen.²⁶⁴ <...> teaterets oppgave <er> å organisere det ved å skape virkelige hieroglyfer av personer og gjenstander<...>.²⁶⁵ Forestillingen vil bli notert i Kode fra ende til annen, som et språk. På den måten vil ikke en eneste bevegelse gå tapt, alle bevegelsene vil adlyde en rytme; og hver person, som i ekstrem grad er gjort til type, vil med sin gestikulasjon, sitt utseende og sitt kostyme fremstå som like mange lysglimt.²⁶⁶

Doerr hevder at Laban i større grad var interessert i det mystiske elementet ved tegn. De keltiske runene var et forbilde og basis for *kinetography*. ”<... above all <...> importance was the interest in hierograms and ” formal mysticism.”²⁶⁷ Selv om Artaud oftest referer til

²⁶⁰ Doerr 2008; 176 – 180

²⁶¹ Helgheim i Artaud 2000; 183

²⁶² Sigmund 1998; 100

²⁶³ Doerr 2008; 141

²⁶⁴ Artaud 2000; 84

²⁶⁵ Artaud 2000; 80

²⁶⁶ Artaud 2000; 88

²⁶⁷ Doerr 2008; 143 - 144

hieroglyfer virker det som om det mystiske ved tegnene i seg selv er en fascinasjon Artaud deler med Laban. Her representert ved et tekstfragment fra *første manifest*:

Dette tinglige og rent konkrete teaterspråk... gjør endelig slutt på den intellektuelle avhengigheten av språket idet det avdekker betydningen i en ny og dypere intellektualitet som gjemmer seg under gestene og under tegnene som nå har fått rang av besvergelses.²⁶⁸

De to manifest II

Jeg har tidligere presentert en hypotese om at *annet manifest* er et tilbaketog for å imøtegå den kritikk fra utvalgte kunstnere i Paris jeg mener Artaud har vært følsom for. Jeg har tidligere vist hvordan Artaud føler seg misforstått i brev blant annet til forlegger. Jeg vil i dette kapitlet peke på en motsatt tendens. Denne tendensen vil jeg eksemplifisere med innholdsmessige sekvenser fra første manifest som kan sammenlignes med tilsvarende sekvenser fra annet manifest. Tendensen jeg vil peke på i dette kapitlet er en radikaliserende tendens i retning av høyreekstrem retorikk og begrepsbruk. Jeg vil i denne sammenheng utelate et segment som er sterkest representert i *første manifest*. Dette segmentet består av henvisninger til *Zohar* og *erobringen av Jerusalem* i *PROGRAMMET*.²⁶⁹ Jeg vil senere vise hvordan dette segmentet kan relateres til *sionisme*.

Her vil jeg peke på en tendens i *annet manifest* som innebærer at Artaud tillemper sin språkbruk til høyreekstrem tysk retorikk. I *første manifest* skriver Artaud:

Disse ideene som har å gjøre med Skapelsen, Tilblivelsen og Kaos, og alle tilhører den kosmiske orden, gir en foreløpig forestilling om et område som teateret fullstendig har avskrevet. De kan skape en form for besettende ligning mellom **Mennesket, Samfunnet, Naturen og Gjenstanden**<min utheving>.²⁷⁰

I *annet manifest* forandrer Artaud disse sentrale begrepene i en tilsvarende passasje: ”de store sosiale omveltningene, konfliktene mellom forskjellige **raser, naturkreftene, tilfeldighetenes innflytelse og skjebnens magnetisme**<min utheving>.”²⁷¹

Artaud erstatter med andre ord begrepet *menneske* med begrepet *rase*. I så fall dreier det seg om en dobbelt-manøver fra Artaud sin side. På den ene siden øker Artaud i *annet manifest* fokuset mot angrepene på *den gamle orden* i form av *katolsk kolonialisme*. Og støtter seg på denne måten til en kritikk han har vært med på å etablere i samarbeid med Breton på 1920-tallet og appellerer muligens til dette fellesskapet. På den andre siden kan det se ut som om Artaud i større grad tilpasser sitt *annet manifest* til den bevegelsen som påberoper seg en ny

²⁶⁸ Artaud 2000; 81

²⁶⁹ Artaud 2000; 89

²⁷⁰ Artaud 2000; 81

²⁷¹ Artaud 2000; 109

orden i form av en *sekulær/hedensk* autoritær statsdannelse i Tyskland. Artauds tidligere angrep mot den katolske kirke kan se ut til å være av en helt annen karakter enn den hyldest Artaud kommer med til den *hedenske orden*.²⁷² Jeg vil i denne sammenhengen understreke betydningen av at disse angrepene på den katolske kirken var et fellestrekk for NSDAP og Artaud. Nettopp dette fellestrekket kan være et av flere avgjørende fellestrekket som ville gjort NSDAP til en alliert i Artauds øyne. Ved siden av et felles anti-katolsk segment kan det være sider ved den nazistiske teaterfenomenet *Thingspiel* som kan ha tiltrukket Artaud:

The artistic scene before 1914 divided the Nazis almost as much as the efforts to rescue parts of the Weimar legacy. The Thingspiel itself was not just a target in the cultural wars: it had itself been conceived as a battering ram against tradition. The more extreme Thing proponents initially aimed at a kind of **völkish cultural revolution, which was to sweep away everything connected with the proscenium stage**. German theatre was to have undergone compulsory reruralisation.<min utheving>²⁷³

Etter hvert som jeg trenger dypere inn i materialet blir jeg i økende grad klar over at jeg ønsker å sette fram en påstand om at Artauds *første manifest* og *annet manifest* kan være et innlegg i NSDAPs interne stridigheter om hvilken retning teateret skal gå i et nazifisert Tyskland. Jeg vil komme tilbake til dette senere men vil inn til videre legge fram et tekstfragment fra *annet manifest* som kan belyse dette utgangspunktet: ”Dermed slutter vi oss igjen til det gamle **folkelige** skuespill som ble direkte fortolket og oppfattet, uten språkets forvrengninger og talens og ordenes farefulle skjær<min utheving>.”²⁷⁴ Begrepet *folkelig* brukes 2 ganger i *annet manifest*. Begrepet *folkelig* blir ikke brukt i første manifest. Den tyske ekvivalenten *Völkisch* er som kjent en innarbeidet frase i det nasjonalistiske segmentet av tysk politikk før 1920 og spesielt i NSDAPs retorikk.²⁷⁵

Begreper i annet manifest

Artaud bruker et begrepsapparat i *annet manifest* som skiller seg vesentlig ut fra første manifest. Artaud innfører begreper som ”hypnotisk suggesjon”²⁷⁶, ”besvergende”²⁷⁷, ”virkelig magisk funksjon”²⁷⁸, ”magiske midler”²⁷⁹, ”nervøst dirrende gester”²⁸⁰, ”den hedenske orden”²⁸¹ og ”massenes tanker”²⁸². Dette er begreper som ikke finnes i første

²⁷² Artaud 2000; 112

²⁷³ Strobl 2007; 176

²⁷⁴ Artaud 2000; 109

²⁷⁵ Rash 2004; 36 og 38

²⁷⁶ Artaud 2000; 110

²⁷⁷ Artaud 2000; 110

²⁷⁸ Artaud 2000;110

²⁷⁹ Artaud 2000; 110 og 111

²⁸⁰ Artaud 2000; 111

²⁸¹ Artaud 2000; 112

²⁸² Artaud 2000; 112

manifest. Artaud bruker ikke begrepet *myte* i første manifest, men han bruker begrepet *myte* 3 ganger i *annet manifest*.²⁸³ I *første manifest* er ikke begrepet *rase* brukt. I *annet manifest* er begrepet *rase* brukt 3 ganger.²⁸⁴ *Hedensk orden* blir ikke brukt i *første manifest*, men blir brukt to ganger i *annet manifest*. Begrepet *lidenskap/lidenskaper* er brukt to ganger i *annet manifest*, men er ikke brukt i *første manifest*. Utfallene mot tekst er relativt moderate i *første manifest* men hardere utfall mot tekst er representert flere ganger i *annet manifest*. I *annet manifest* går Artaud så langt som å bruke frasene ”overtro på teksten”²⁸⁵, ”forfatterens diktatur”²⁸⁶, ”språkets forvrengning”²⁸⁷ og ”ordenes farefulle skjær”.²⁸⁸ Sammenstilt med angrepene på språket og tanken kan fraser som ”organisk hierarki i det aztekiske monarkiet,”²⁸⁹ tas til inntekt for et slags førerprinsipp som et alternativ til demokratiske valg av ledere. Begrepet *kamp* blir brukt 3 ganger i *annet manifest*.²⁹⁰

Blant de positive kjennetegnene ved den gruppen Hitler definerte som det tyske folk peker Rash på to kvaliteter som er relevante i forhold til Artaud. Hun peker at ”rücksichtslose Brutalität og fanatische, ja hysterische Leidenschaften,”²⁹¹ var sentrale positivt ladede begreper knyttet til Hitlers vokabular. I *annet manifest* bruker Artaud frasene: ”Grusomhetens Teater er blitt til for å gjennomføre ideén om et lidenskapelig og desperat liv på teateret.”²⁹² I *annet manifest* skal *Grusomhetens Teater* være tilgjengelig ”for den mest tilbakestående og åndsfraværende del av publikum.”²⁹³ Artaud sammenstiller i *annet manifest* ”grusomheten som kan bli blodig”²⁹⁴ med ”konsekvent moralsk renhet.”²⁹⁵ Ved siden av en nedvurdering av skrift tillegger Hitler også talen en magisk kraft.²⁹⁶ Jeg har tidligere pekt på at et element i *hysteriseringen* av den politiske språkbruken var at nasjonalitetsbegrepet ble erstattet med et begrep om *folk*(Volk). Denne forestillingen ble brukt som grunnlag for at Tyskland hadde en form for plikt til å utvide sine grenser for å samle befolkningsgrupper med visse folkelige(*Volkisch*) kjennetegn innen for det 3. rikets grenser. I sammenheng med denne

²⁸³ Artaud 2000; 108, 109 og 113

²⁸⁴ Artaud 2000; 109 og 112

²⁸⁵ Artaud 2000; 109

²⁸⁶ Artaud 2000; 109

²⁸⁷ Artaud 2000; 109

²⁸⁸ Artaud 2000; 109

²⁸⁹ Artaud 2000; 112

²⁹⁰ Artaud 2000; 112 og 113

²⁹¹ Rasch 2006; 56

²⁹² Artaud 2000; 108

²⁹³ Artaud 2000; 109

²⁹⁴ Artaud 2000; 108

²⁹⁵ Artaud 2000; 108

²⁹⁶ Rash 2006; 46 – 47

sammenligningen av *første manifest* og *annet manifest* kan det ha betydning at Hitler kom til makten etter valget i 1932 og innførte diktaturet i 1933. En rekke av disse sitatene kan føye seg inn i begrepet Rash henviser til som: ”Sprache der Kampfformen(’language of violence)’²⁹⁷ eller ”Gewaltstil(’style of violence’).”²⁹⁸

Begreper i tysk høyreekstrem terminologi

Rash viser til en studie av Peter von Polenz hvor retorikken til NSDAP settes i historisk kontekst. Hun påstår at positivt ladede begreper om *Vernunft* og *Humanität/Menschheit* preget slutten av 1800-tallet, men at begreper som *Nation*, *Volkstum*, *Volksgeist* og *Deutschheit* ble brukt i økende grad med positiv ladning tidlig på 1900-tallet.²⁹⁹ Som en konsekvens av dette ble også karakteristikkene som *Reichsfeind* og *Vaterlandsfeind* brukt i større grad. Disse begrepene ble brukt om franskmenn, medlemmer av polske samfunn innen den prøyssiske stat, dansker, katolikker, jøder og liberale.³⁰⁰ Rash beskriver hvordan Prøyssisk nasjonalistisk sjåvinisme ga seg uttrykk i angrep på slavisk befolkning med begreper som *Polyp*, *Bazillen*, *Parasiten*, *Polenkrebs*.³⁰¹ Løsningene på problemet ble beskrevet i begreper som *vernichten*, *ausrotten*, *ausmerzen*³⁰². Rash henviser videre til von Polenz beskrivelser av NSDAPs vokabular på dette området. Begreper som *Abschaum*, *entartete*, *Krebs*, *Parasit*, *Schädling*(pest) brukes om individer eller grupper av individer som utgjør en trussel mot fellesskapet.³⁰³ Rash viser til at bruken av slike begreper kan spores til middelalderen og Martin Luthers skrifter.³⁰⁴ Ofte var slike nedsettende betegnelser brukt mot jøder. Videre beskriver Rash hvordan Hitler betraktet *Democracy*, *pacifism* og *internationalism* som jødiske dyder som ble betraktet som mindreverdige. De tyske dyder ble beskrevet i henhold til *blood’-values* eller *race-values* hvor begreper som *Kampfsinn* og *Selbsterhaltungstrieb*³⁰⁵ var positivt ladede begreper.

The Myth of the Twentieth Century

Jeg vil kort peke på språklige uttrykk som er så sammenfallende at det kan være nærliggende å påstå et Artaud nærmest driver avskrift etter Rosenbergs *The Myth of the Twentieth Century*. Rosenberg gir uttrykk for en tilsvarende anti-materialisme som man finner hos Artaud:

²⁹⁷ Rash 2006; 29

²⁹⁸ Rash 2006; 29

²⁹⁹ Rash 2004; 36

³⁰⁰ Rash 2004; 36

³⁰¹ Rash 2004; 36

³⁰² Rash 2004; 36

³⁰³ Rash 2004; 37

³⁰⁴ Rash 2004; 37

³⁰⁵ Rash 2004; 22

The **mystic releases himself** more and more from the entanglements of the material world. <...>The more he overcomes earthly bonds, all the greater, richer and more **Godlike** does he feel himself inwardly become.³⁰⁶

Artaud skriver i *annet manifest* at *Grusomhetens Teater* har til hensikt:

<...> å finne fram til **Mytene** om det moderne mennesket og det moderne livet. Men det vil gjøre det på sin måte, det vil si at det i **opposisjon til den økonomiske, nyttebestemte og tekniske utglidningen i vår verden** vil bringe på mote igjen de store spørsmål og de store grunnleggende lidenskaper, som det moderne teateret har hold skjult under et ferniss av falsk dannelses<Min utheving>.³⁰⁷

Artaud skriver i en annen sekvens av *annet manifest*:

Dessuten vil de store sosiale omveltningene, konfliktene mellom forskjellige raser, naturkreftene, tilfeldighetenes innflytelse og skjebnens magnetisme komme til uttrykk, enten indirekte i form av bevegelser og gester hos **personer som har vokst på høyde med guder**, helter eller uhyrer og har fått mytiske dimensjoner, eller direkte, i form av fysiske åpenbaringer<Min utheving>.³⁰⁸

Rosenberg Fortsetter:

He <the mystic> discovers a **purely spiritual power** and feels that his soul represents a centre of strength to which nothing can be compared. Such freedom and serenity of soul towards everything, even In the face of God, reveals the profoundest depths into which we can follow the Nordic concepts of honor and freedom<Min utheving>.³⁰⁹

I *annet manifest* beklager Artaud at: ”våre dagers fordøyelsesteater med vilje ser bort fra<...> en bestemt fysiologisk følsomhet.”³¹⁰ Artaud vil at *Grusomhetens Teater* skal finne tilbake til de: ”gamle utprøvde magiske midlene<...>.”³¹¹ Et spørsmål som oppstår relatert til Susan Sontags redigering av Artauds tekster er om hun er bevisst på disse tendensene jeg peker på over og derfor har utelatt *annet manifest* i hennes *Antonin Artaud/Selected Writings*.³¹²

Fellestrekk i Artauds manifest og NSDAPs sonderinger rund teater

Anti-katolsk agitasjon og spiritualitet

I etterkant av annen verdenskrig har den katolske kirken blitt angrepet for en stilltiende aksept for de grusomheter som ble begått av det tyske regimet i Europa 1933 – 1945. I tillegg har Vatikanet blitt utsatt for kritikk for den hjelp den katolske organisasjon har gitt til tyske nazister på flukt fra krigsoppgjøret i form av Nürnberg-prosessene.

³⁰⁶ Rosenberg 2004; 135

³⁰⁷ Artaud 2000; 108

³⁰⁸ Artaud 2000; 109

³⁰⁹ Rosenberg 2004; 135

³¹⁰ Artaud 2000; 110

³¹¹ Artaud 2000; 110

³¹² Sontag 1971

Jeg vil i dette kapittelet peke på tydelige anti-katolske strømninger i NSDAP. I første omgang vil jeg vise til angrep mot den katolske kirke representert ved Alfred Rosenbergs *The Myth of the Twentieth Century*. I neste omgang vil jeg kort skissere hvordan gammeltestamentlige forestillinger ble omformet til en hedensk førerkult.

Jeg har allerede pekt på de anti-katolske segmentene i Artauds tekstunivers generelt og i Artauds *første manifest* og *andre manifest*. Jeg peker på sammenfallet mellom toneangivende skikkelser i NSDAP sitt begrepsunivers og i begreper i Artauds manifest for å underbygge en påstand om at Artaud kan ha funnet likesinnede i NSDAP da Artaud oppholdt seg i Tyskland i perioden 1930 – 1932. På mange områder ble Alfred Rosenberg og *The Myth of the Twentieth Century* ansett som teoretiserende og noe høytravende når det kom til den konkrete utformingen av NSDAPs politikk. Hitler hadde vegret seg mot og prøvd å motarbeide tendensene til at boken ble en slags partibibel. Rosenberg ble angrepet av den katolske kirke da den ble gitt ut i 1930.³¹³

Når det gjelder Rosenbergs angrep på den katolske kirke kan det virke som om Rosenberg ytrer de sentrale kjerneverdier i NSDAP. Ulike aktører innad i NSDAP enes imidlertid om en gjenetablering eller restaurering av hedenske riter og tilnærming til samfunnsorganisasjon. I Rosenbergs tilfelle dreier det seg om forestillinger om germansk-nordiske forhold.³¹⁴ I Himmlers tilfelle tenderer det mot fetisjering av en egenartet ”spiritual renaissance”/”spiritual revolution”³¹⁵ som også orienterer seg mot Tibet og østlig mystikk.³¹⁶ For Hitlers del kan det være tendenser til en *omfunksjonering* av forestillinger, begreper og språklige vendinger som er hentet fra det gamle testamentet men som brukes til å legitimere en sekulær tilnærming til etikkløshet i mange viktige samfunnsspørsmål. I tillegg kan de messianske aspektene ved det gamle testamentet ha blitt brukt til å legitimere den messianske dyrkingen av Adolf Hitler som fører. Det segmentet av NSDAP som fokuserte på østlige mystikk kan knyttes til Schopenhauers tekstunivers og de utslag dette kan ha gitt i retning av en absurd logikk relatert til død og gjenfødelse. Den typen absurd logikk jeg her viser til ga seg til kjenne ved en type argumentasjon som var typisk for NDSAP og det finnes eksempler på i *Hitlers Bordssamtal*:

Om det här kriget kostar oss en kvarts million döda och 100 000 invalider, så återfår vi dem alla fall tack vare det födelseöverskott som det tyske folket kan uppvisa alltsedan vårt maktövertagande. De kommer at återuppstå i mangdubbelt antal i de nya samhällen som jag skapat åt det tyske blodet i öster.<...> Detta,

³¹³ Picker 84; 94

³¹⁴ Se for eksempel Rosenberg 2004; 136 - 138

³¹⁵ Bourdieu 1991; 26

³¹⁶ Pringle 2008; 106 – 199

att vi har barn som vill leva, rättferdigar våra anspråk på de nyvunna områdena i öster. Det kommer att bli vår lycka att vi alltid har överskott på barn. Ty det skapar nød. Och nöden tvingar oss att sätta oss i rörelse.³¹⁷

Mythos, mystisisme og mystikk

En type argumentasjon knyttet til NSDAP blir i ettertid ofte kalt *vulgær-Darwinisme*. Dette er en type argumentasjon som i ettertid gir inntrykk av å være en form for pseudovitenskaplig innstilling. Denne argumentasjonen fra NSDAPs lederskap ga inntrykk av å påberope seg en form for nytte-/kostnadsanalyse som alternativ til etikk. I Hitlers bords samtaler later det til at Hitler referer til gresk mytologi og gresk hedenskap³¹⁸. Hitler skal ha uttalt: ”Jag bryr meg ikke om trossatser, men jeg tolererer ikke at svartrockarna befatter seg med det jordiske. Den organiserade lögnen måste krossas så att staten blir allenarådende.”³¹⁹ Et element i angrepene på religionen kan i denne sammenhengen være et behov for omfunksjonering av religiøse forestillinger til fordel for NSDAP og personkulten rundt føreren. Utgangspunktet for Rosenberg er at den katolske kirke er et instrument for undertrykking av umiddelbarhet og krigerskhet knyttet til et begrep om *the Nordic west*. Disse kvalitetene later til å ha bli knyttet til evnen til å skaffe seg innsikt i mystikk. ”The joyous message of German mysticism was strangled by the anti-European church.”³²⁰ Rosenberg henviser svært ofte til *the Dominican priest Meister Eckhart* som ved siden av ”Edda and the cycle of Germanic ideas”³²¹ representerte *the German mysticism*.³²² I følge Rosenberg representerer Meister Eckhart et før-Luthersk opprør mot paveautoriteten i Roma hvor Eckhart som enkeltindivid oppdager ”the ’strong one from above’ in his own soul.”³²³ Rosenberg tolker *Meister Eckhart* inn i germansk og nordisk mytetradisjon og hevder at *Meister Eckhart* representerer et syn hvor ”freedom of the soul is one of freedom from God.”³²⁴

Videre tillegger Rosenberg Meister Eckhart Schopenhauerske forestillinger om *viljens tilsynekomst* og Heideggerianske forestillinger om *retour*. ”Meister Eckhart shows himself to be superior to Indian wisdom, and recognises eternal rythm as the precondition of all fruitfulness.”³²⁵ Rosenberg utbroderer sammenhengen mellom de østlige religioner og

³¹⁷ Heims i Picker 84; 40

³¹⁸ Heims i Picker 84; 26

³¹⁹ Heims i Picker 84; 29

³²⁰ Rosenberg 2004; 136

³²¹ Rosenberg 2004; 136 – 137

³²² Rosenberg 2004; 136 – 137

³²³ Rosenberg 2004; 136 – 137

³²⁴ Rosenberg 2004; 139

³²⁵ Rosenberg 2004; 152

”Nordic spiritual values og the Teutonic idea of God.”³²⁶ Egenskapene *freedom* og *Godlikeness* er representert i: “Indian doctrine of the identity of Ātaman with Braman”³²⁷ og “The Persian doctrine of the common struggle of man and Ahura Mazda the Luminous”³²⁸. I samme åndedrag nevner Rosenberg at: “the Greek heaven of the Gods<...> sprang from<...> Platon’s aristocratic doctrine of ideas.”³²⁹

Argumentasjonen følger i Nietzsches fotspor for å oppheve alle forestillinger om moral. Med dette utgangspunktet angriper Rosenberg the *Jewish-Roman doctrine*³³⁰, *African-Syrian chaos*³³¹ og “dogma<...> of<...> Jewish-Roman African origin”³³². Rosenberg trekker inn forestillinger om at nordiske og indiske myter betrakter ”cosmos as having arisen from an ordering principle working against chaos.”³³³ Svaret på den evige bevegelsen i retning av *chaos* er i følge Rosenberg *Race and self, blood and soul*.³³⁴ Senere behandler Rosenberg Lao Tse og bruker relativt mye energi på å distansere tysk kultur fra kinesisk kultur.³³⁵ Rosenberg bruker altså østlige kilder instrumentelt for å etablere forestillinger om en germansk-nordisk historisitet. Det som imidlertid er interessant i denne sammenhengen er å betrakte hvor mange internasjonale referanser Rosenberg bruker i sitt system for å etablere sitt begrep om Mythos som alternativ til vestlig religion generelt og den romersk-katolske kirke spesielt. Og at referanserammene ikke er ulikt de referanserammer Artaud bruker.

Den Unike Skaper – the Artist Führer

Eric Michaud tar i boken *The Cult of Art in Nazi Germany* utgangspunkt i forestillinger han har hentet fra tekster av Goebbels hvor Goebbels gir uttrykk for at politikk er en kunst³³⁶. Michaud trekker fram forestillinger som verserte i NSDAP om at Hitler var en skulptør. Michaud beskriver Hitlers tekst *Die deutsche Kunst als stolzeste Verteidigung des deutsches Volkes*: ”Hitler managed to transpose to the political sphere his artist’s conviction that “art is a sublime mission that demands fanaticism”.³³⁷ Michaud presenterer et historisk bakteppe som beskriver tilsvarende forestillinger opp gjennom historien. Denne historien fremstiller

³²⁶ Rosenberg 2004; 152

³²⁷ Rosenberg 2004; 152

³²⁸ Rosenberg 2004; 152

³²⁹ Rosenberg 2004; 154

³³⁰ Rosenberg 2004; 156

³³¹ Rosenberg 2004; 153

³³² Rosenberg 2004; 157

³³³ Rosenberg 2004; 156

³³⁴ Rosenberg 2004; 161

³³⁵ Rosenberg 2004; 166 - 172

³³⁶ Michaud 2004; 3

³³⁷ Michaud 2004; 5

Michaud i blant annet i relasjon til romantikkens forestillinger om kunstnerens rolle som frigjort eller uavhengig individ og eksempelvis naturalistene Victor Hugos og Jules Antoine Castagnarys oppfordringer til grenseløs frihet. Et slikt krav om frihet mener Michaud er et paradoks. Michaud skriver: "..., Nazism would sort out this paradox in its own way by installing an artist-führer, who alone would assume this problematic liberty, thereby delivering the artist community of the people from what Hitler himself called "the burden of liberty."³³⁸ Michaud peker videre på at Marinetti resirkulerer den romantiske forestillingen om et motsetningsforhold mellom *artist* og *bourgeois*. Publikum, eller borgeren, eller massen (*The "crowd"*) representerer både en fiende og en lojal støttespiller. Denne type performativitet beskriver Thomas Mann i sin roman *Mario und der Zauberer*.³³⁹ Denne romanen regnes til de tekster hvor Thomas Mann tar oppgjør med sin tysknasjonale innstilling og som en advarsel mot NSDAPs vekst i Tyskland. Michaud peker på trekk ved Apollinaire for å belyse antidemokratiske strømninger og henviser til at Apollinaire, André Gide, Marcel Proust, og August Rodin delte en felles beundring for den høyreekstreme, antisemittiske, antidemokratiske organisasjonen *Action Francaise* under ledelse av Charles Murras.³⁴⁰ Michaud skriver videre relatert til ekspresjonismen: "A true artist was thus necessarily revolutionary: the very exercise of his liberty as an artist implied a kind of negation of the real world that was reflected in his works."³⁴¹ Videre peker Michaud på en tradisjon fra Dante og fremover som tenderer mot å mytologisere kunstneren som stedfortreder for gud og skaper³⁴² og at det nettopp er slike forestillinger NSDAP spiller på i sin førerkultus.³⁴³ Jeg har tidligere henvist til Artauds utvikling av synet på metoder i teaterarbeidet som beveger seg fra ytringer som fremhever improvisasjon, til ytringer i *første manifest for Grusomhetens Teater* hvor han understreker betydningen av regissøren som *unik Skaper*.

Shakespeare og NSDAP

Strobl peker i sin gjennomgang av forhold innen tysk teateradministrasjon i perioden 1933 – 1945 at svært mange underorganisasjoner av det statsbærende NSDAP hadde svært sterke meninger om teaterpolitikk og repertoar.³⁴⁴ Hitler selv skapte et teaterpolitisk vakuum i og

³³⁸ Michaud 2004; 6

³³⁹ Mann 1981

³⁴⁰ Michaud 2004; 8

³⁴¹ Michaud 2004; 9

³⁴² Michaud 2004; 11

³⁴³ Michaud 2004; 11 - 16

³⁴⁴ Strobl 2007; 192; Goebbels berated <Heinrich> George for favouring Shakespeare over Schiller<min tilføyelse>.

med at Hitler valgte å unnlåte å gi uttrykk for autoritative synspunkter på dette området.³⁴⁵ Hitler overlot til ulike aktører å fylle dette vakuemet med det resultat at en rekke nyrestaurerte teaterbygg³⁴⁶ fikk et snevrere og snevrere repertoar.³⁴⁷ I relasjon til Artauds *første manifest* og *annet manifest* vil jeg i denne sammenheng komme inn på hvilken betydning Shakespeare hadde for Hitler personlig³⁴⁸ og tilsvarende for en rekke aktører i det tredje rikets toppsjikt.³⁴⁹ Problemstillingen jeg fremdeles har for øyet tenderer mot et spørsmål om hvorvidt Artauds manifestere indirekte eller direkte var stilet til Hitler for å propagandere for et teatersyn i et Tyskland hvor mulighetene for å etablere en statsdannende avantgardistisk teaterpolitikk var tilstede i 1933. I denne sammenhengen vil jeg vise til Artauds henvisning til første og siste punkt i *PROGRAMMET* i første manifest hvor *Shakespeare, Shakespeares tid* og det *elizabethianske teater* er nevnt.³⁵⁰ Hitler skal i følge Strobl ha gitt et løfte om å gjenreise Shakespeare på den tyske scenen i *Mein Kampf*³⁵¹. Schlösser skal i egenskap av Reichsdramaturg ha tillagt Shakespeare antijødiske sentimente – konkret i *The Merchant of Venice* hvor Lancelot i følge Strobl gir uttrykk for at Jessica ikke er Shylocks barn.³⁵²

³⁴⁵ Strobl 2007; 153: The Third Reich regarded itself as a strictly hierarchical society organized in accordance with the so-called Führer principle. All individuals within each chain of command theoretically enjoyed untrammled powers over their subordinates, while owing total obedience to their superiors.<...> Since the Führer took only an intermittent interest in the non-musical stage, control over German theatre essentially devolved to Joseph Goebbels.

³⁴⁶ Strobl 2007; 197 – 200<...> the Hitler years were probably the most opulent in the history of the German stage. That opulence can be conveyed in numbers, <...> In the years 1933 – 1940, the theatre sector had grown from 147 resident companies to 248, and the number of people employed in the theatre had almost doubled. By 1942, there were no fewer than 362 working theatre buildings; in addition, there existed 47 ‘summer theatres’ in tourist resorts, 44 open-air stages with resident repertoier companies<...> It was almost as though the Nazis were waging war solely to be able to reopen theatres .

³⁴⁷ Strobl 2007; 176 - 177

³⁴⁸ Strobl 2007; 153: Goebbels was, however, overruled by Hitler on a number of occasions.<...> Once or twice, Hitler even intervened in repertoier policy: the initial ban on Shakespeaere as an enemy dramatist after the outbreak of war, for instance, was lifted on the Führer’s personal orders. Yet Goebbels was left to implement the Führer’s wishes, and thus enjoyed some leeway in interpreting Hitler’s commands. In the case of Shakespeare, Goebbels instructed his own subordinates to limit all theatres to one play by the Bard per season, even though Hitler had not suggested any limitations;<...>

³⁴⁹ Strobl 2007 176 – 177: Shakespeare, too, polarized the party. On the one hand, he had been pronounced a central pillar of German theatre in *Mein Kampf*; various encomia lauded the Bard’s supposed ‘Nordic’, ‘Germanic’ or even ‘German’ spirit, Alfred Rosenberg came close to self parody by praising as inspirational characters Macbeth and Iago; a leading Nazi racial scientist collated Shakespearean quotations for a racial primer to guide the young in their quest for a suitable mate; Shakespeare was even used in a wartime newspaper cartoon to underline the Reich’s cultural credentials. Such Nazi appropriation was not just empty talk. The Hitler Youth sponsored a festival where all the history plays were performed on successive nights; nothing like that had been attempted before anywhere in the world, as the organisers proudly pointed out. In the major playhouses, too, some of the Third Reich’s most memorable productions were Shakespearian:<...>

Strobl 2007; 202

³⁵⁰ Artaud 2000; 89

³⁵¹ Strobl 2007; 113

³⁵² Strobl 2007; 130

Tysk enhet og kritikk av sachlichkeit

En av overraskelsene i arbeidet med å finne fram til bakgrunnsmaterialet til denne teksten er bildet som danner seg av at *samtidsdrama* eller *nyskrevet dramatik* gradvis og mer eller mindre forsvinner fra tyske scener tidlig i perioden 1933 – 1945³⁵³. Årsakene til dette er mange og sammensatte men for meg tegner det seg et bilde av at selv NSDAPs aktive støttespillere sin kritikk av Weimar-republikken også ble en trussel mot det bildet av tysk enhet som Goebbels ønsket å favorisere. Mot slutten av perioden ble samtidsdramatik mer eller mindre innskrenket til Hauptmanns nyskrevne tragedier basert på greske myter og gresk dramatik: ”the polished production itself was sometimes the message.”³⁵⁴

Tidlig i perioden 1933 – 1945 ser det ut til at situasjonen er preget av utskifting av dramatik og yrkesforbud rettet mot teaterpersonell på bakgrunn av sonderinger knyttet til rase. Dermed blir ”jøder” utsatt for yrkesforbud i teateret og ”jødisk” dramatik blir ekskludert.³⁵⁵ Ved siden av ”love of tradition og nostalgia for the sunken empire” nevner Strobl NASDAP’s ”dislike of the republic’s *Sachlichkeit*”³⁵⁶ som en generell trend i NSDAP teaterpolitikk.³⁵⁷

Strobl referer til en av de toneangivende kulturpolitikere i NSDAP-systemet, doktor i litteratur Hans Severus Ziegler³⁵⁸ som i 1932 angrep teaterfenomener preget av *Sachlichkeit*: ”We are sick of that barren and cold tone.”³⁵⁹ Slike angrep på *sachlichkeit* kan ses på i sammenheng med Wagners forestillinger om angrep på sansene og et ideal om Wagnersk patos og sentimentalitet i forestillingene, men viktigere i denne oppgaven er at utsagn av denne typen kan knyttes til Artauds manifest.

Büchners *Woyzeck*

I *første manifest for Grusomhetens Teater* nevner Artaud i forbindelse med *Programmet* at han vil sette opp en forestilling med Büchners *Woyzeck*. Jeg har et inntrykk av at Büchner og dramaet *Woyzeck* i sin tid ble brukt som en del av det kulturhistoriske fundamentet for statsdannelsene i både Øst-Tyskland og Vest-Tyskland. Artauds ønske om å programfeste dette dramaet i sitt prosjekt som et element som trekker allikevel helhetsbildet av Artaud i retning av de høyreekstreme strømninger i Europa på 1930-tallet. Til tross for at jeg

³⁵³ Strobl 2007; 162: It is remarkable how many leading Nazi dramatists who chose to withdraw from the theatre or were actively forced to do so.

³⁵⁴ Strobl 2007; 187

³⁵⁵ Strobl 2007; 116

³⁵⁶ Strobl 2007; 26

³⁵⁷ Strobl 2007; 26

³⁵⁸ Strobl 2007; 9

³⁵⁹ Strobl 2007; 26

registrerer at *Woyzeck* i dag regnes som et uproblematisk stykke dramatik har dette stykket også en historie knyttet til NSDAP.

Det kan se ut som om også *Woyzeck* ble omfavnet av deler av den ekstreme høyreekstreme bevegelsen NSDAP. I presentasjonen av ulike sonderinger knyttet til NSDAPs teaterpolitikk, propaganda og repertoar i tysk teaterliv, beskriver Strobl hvordan Erwin Piscator i utgangspunktet tilpasset Büchners *Dantons død* ”to fit left wing reading”³⁶⁰. Bakgrunnen for en slik tillemping kan ha vært at tysk-nasjonalistisk publikum tidligere hadde prøvd å sabotere *Danton*-forestillinger ved å bruke medbrakte instrumenter under forestillingens fremføring av *Marseillaisen*³⁶¹. Noe av bakgrunnen for dette kan henge sammen med Büchners rolle som etablerer av *Gesellschaft der Menschenrechte* i 1834³⁶². Hilda Meldrum Brown hevder at Alban Berg utviklet Büchners *Woyzeck* til et ekspresjonistisk syngespill – *Wozzeck* – i 1925 med vekt på ”social satire directed at prevailing injustices.”³⁶³ Samtidig hevder Strobl at nettopp *Dantons død* ble satt opp på tyske teatre for å feire utbruddet av Andre Verdenskrig som en del av NSDAPs propagandastrategi.³⁶⁴ Strobl nevner Büchners *Woyzeck* som et eksempel på hvordan motstridende krefter i NSDAP vurderte kulturfenomener inkonsekvent. Etter 1933 forsøkte Goebbels å unngå *elendighetsbeskrivelser* knyttet til tysk samtid eller historie. Samtidig ble Georg Büchners *Woyzeck* ”the ultimate ’misery play’ in the German canon”, satt opp i Frankfurt av SS-mannen Friedrich Bethge.³⁶⁵

Bakgrunnen for denne kontroversen kan spores tilbake til Gottfried Benns innsats for å gjøre tysk ekspresjonisme til uttrykk for NSDAP revolt mot det bestående. Skriket i *Woyzeck* kan settes i sammenheng med den fornuftskritikk og hyllest av de ubearbeidede instinkter i form av den stumpe protest: ”the expressionist scream’ in the ultimate Thing plays.”³⁶⁶ Bakgrunnen for å forstå den høyreekstreme, bruken av *Woyzeck* kan spores til Büchners rolle i tidlige tyske bestrebelse på nasjonsbygging. På det planet kan *Woyzeck* fungere hevet over ideologier.

En tolkningsvariasjon av *Woyzecks* skrik kan innebære det *ordløse opprøret* mot *urettferdighet, troløshet* og mot en form for *instrumentell fornuft*, men det later altså til at

³⁶⁰ Strobl 2007; 32

³⁶¹ 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 scen of Büchner’s *Danton*.

³⁶² Meldrum Brown i Williams & Hamburger 2008; 159

³⁶³ Meldrum Brown i Maik & Hamburger 2008; 160

³⁶⁴ Strobl 2007; 192: Gründgens greeted the outbreak of war with Büchners stark *Danton*.

³⁶⁵ Strobl 2007;178

³⁶⁶ Strobl 2007;176

skriket også kan brukes mot ideen om *enlightenment*. I tråd med en slik tolkningsvariasjon i forhold til *Woyzeck* kan skriket representere det undertrykte behovet for en nasjon. Skriket i *Woyzeck* kan representere en situasjon der enkeltmennesket, som er presset av instrumentell fornuft og følelsesmessig turbulens, gir opp sin kultiverthet og sine ideer om humanisme. Skriket kan representere punkt hvor enkeltmennesket mennesket skreller av seg lagene med tillærte omgangsformer og stiller sin primitivitet til skue.

SS mannen Bethges interesse for *Woyzeck* må antakelig spores tilbake til muligheter for å fremheve den tysken nasjonen og eventuelt *føreren* som løsning på *Woyzecks* dilemma. Büchners rolle som sosial-revolusjonær nasjonalist later til å korrespondere med NSDAP's selvbilde i egenskap av at NSDAP selv fremstilte seg som en representant for proletariatet. Som jeg tidligere har henvist til har Artaud henvist til Büchner og *Woyzeck* i *PROGRAMMET* i første manifest. I *andre manifest* legger Artaud vekt på: ”grunnleggende lidenskaper, som det moderne mennesket har holdt skjult under et falskt ferniss av dannelsen.”³⁶⁷

Artauds bruk av pesten som metafor – satt i sammenheng med korporativitet som politisk fenomen

Den korporative ide kan i moderne tid først og fremst knyttes til Vilfredo Paretos *Manual of Political Economy* som ble publisert i 1904.³⁶⁸ Forestillingen om at *toxic matter* i form av individer – og i enda sterkere grad at grupper av individer – utgjør en trussel mot denne samfunns kroppen på samme måte som bakterier og virus for menneskekroppen kan spores til befolkningskapittelet i *Manual of Political Economy*.³⁶⁹ Jeg har i denne oppgaven satt Artaud i sammenheng med Labans og NSDAPs sonderinger rundt det korporative språk.

Artauds bruk av pesten i skiller seg tilsynelatende ut fra dette bildet. Visekongen i byen Caligari får i følge Artaud kontakt med pesten gjennom drømmene. Derfor avvises skipet og som når fram til Marseille noe som i sin tur medfører at Marseille blir rammet av pest. Artaud påstår at pesten ikke springer ut av en virusssmitte men er resultat av en psykisk tilstand. Artaud har en forestilling om at pesten er befriende. Samfunnets kollaps og individer stilt ovenfor døden skaper en tilstand hvor de pestrammede feirer en form for *karnevalistisk* tilstand hvor alle verdier er snudd opp ned. Utgangspunktet later til å være en tekst hvor *Sankt Augustin* fremstiller sin kritikk av teaterets skadeeffekt. Augustins vurderinger av skadelige sider ved teateret snus på hodet. Artaud vil at Teateret skal være som pesten, ”en krise som løses med død eller helbredelse. Og pesten er et overlegent onde for den er en total krise som

³⁶⁷ Artaud 200; 108

³⁶⁸ Cirillo 79; 25

³⁶⁹ Cirillo 79; 25

kun etterfølges av død eller ekstrem renselse.”³⁷⁰ For det første føyer bruken av pesten som metafor inn i høyreekstrem retorikk knyttet til en korporativ tanke om samfunn og sykdom i samfunn. For det andre er det en tendens i retning av en Heideggersk forestilling om hverdagsmennesket som bryter med vante forestillinger og blir *autentiske*. Dette er en forestilling *Bourdieu i Political Ontology of Martin Heidegger* plasserer som kjernen i Heideggers filosofiske system og et av de viktigste teoremer som ligger til grunn for høyreekstrem selvforståelse. I tillegg tenderer de positivt ladede forestillingene om pest, krig, og andre former for apokalyptiske tilstander i retning av Schopenhauer og den type *pseudologikk* jeg har vist til i *Hitlers Bords samtaler*. I Schopenhauers forestillingsverden later det til at individer er fenomener som kommer og går. I utgangspunktet kan det virke som om verdensviljen er maktesløs. Men verdensviljen er egentlig ikke opptatt av å fremme individenes liv, mener Schopenhauer, det er artens liv som er det vesentlige. Videreføring av arten innebærer at forplantning er vesentlig. Når forplantningen er besørget kan de eldre individene kasseres. Viljesmetafysikken kan også brukes til å angi en form for trøst overfor døden. En slik trøst innebærer å peke på at som ting i seg selv er vi ikke individer, vi er verdensviljen, og den er uforgjengelig.³⁷¹

Den korporative ide – Paretos Manual of Political Economy – samfunnet som kropp

Paretos *Manual of Political Economy* som ble publisert på italiensk 1904 og på fransk 1907.³⁷² Paretos hovedtese tenderer mot at inntektsfordeling er låst til en bestemt fordelingsnøkkel og at løsningen for å unngå revolusjon i et samfunn er sosial mobilitet og økonomisk vekst.

Pareto was delighted to have found an answer to the socialist attack on the distribution of wealth. The only hope for the working class was to attain a higher standard of living and get closer to the better-off classes lay in an overall increase in production.³⁷³

Samfunnets fiender i Paretos forestillingsverden er det nok først og fremst de revolusjonære sosialistiske og kommunistiske organisasjoner og betraktes som *toxic matter*.³⁷⁴ Pareto angrep også kirken på grunn av motstand mot befolkningskontroll og andre religiøse restriksjoner knyttet til høytider som forhindret en rasjonell utnyttelse av kostbar produksjonskapital.

”Quite apart from any economic motive, religious conservatives are indignant at the mere idea

³⁷⁰ Artaud 2000; 31

³⁷¹ Sløgedal 2004; 29

³⁷² Cirillo 1979; 19

³⁷³ Cirillo 1979; 25

³⁷⁴ Pareto 1971; 288

that anyone might want to act contrary to the divine precept of increase and multiply<...>.”³⁷⁵

I befolkningskapittelet beskrives samfunnet som en kropp. Og på samme måte som menneskekroppen dør hvis den ikke er i stand til å støte ut *toxic matter*, går samfunnet, i følge Pareto, under hvis det ikke er i stand til å kvitte seg med *toxic matter*.

Jeg vil hevde at Pareto betrakter samfunnsorganisering som en form for legevitenenskap eller ingeniørkunst.

It is not only the accumulation of inferior elements in a social stratum which harms society, but also the accumulation in the lower strata of superior elements which are prevented from rising. When, at the same time, the upper strata are full of inferior elements and the lower strata full of superior ones, social equilibrium becomes highly unstable and a violent revolution is imminent. In a way the social body may be compared to the human body, which soon perishes if the elimination of toxic matter is prevented.³⁷⁶

Bildet Pareto tegner nærer opp under forestillinger om likvidasjon av individer eller grupper som sammenlignes med skadelige bakterier. Slike forestillinger later til å gå som en rød tråd i de høyreekstremeres organisasjonenes verdensbilde. I NSDAPs tilfelle er det en ekstrem variant av nettopp denne forestillingen som ligger til grunn for handlingene. Venstreradikale, jøder, sigøynere, homofile og funksjonshemmede dehumaniseres og ble betraktet som *toxic matter*. Et annet element i Paretos forestillingsverden er at tidligere økonomiske modeller ikke har beskrevet mulighetene av *lukket økonomi*. Dermed satte Pareto i gang en forestilling som i politisk øyemed fremdeles er egnet til å fremme proteksjonisme og nasjonalisme. Cirillo peker på at Mussolini benyttet seg av Paretos teorier, mens Pareto forholdt seg mer avventende til Mussolini, men bekreftet relasjonen ved å takke ja til å representere fascistene i Senatet i 1923³⁷⁷. Hovedtesen til Pareto danner grunnlaget for Paretos vitenskaplige gjennombrudd er relatert til politikk og spesielt til Marxistiske doktriner. Pareto uttrykker i følgende postulat også kjernen i den korporative ide: “A great many people believe that new social forms are determined much more by variations in the distribution of wealth than by variations of wealth per capita. This view is absolutely wrong.”³⁷⁸ Pareto etablerer et sett med empirisk belagte postulater som brukes instrumentelt mot Marx: “These violent revolutions can be replaced by a percolation process in which the select, the most apt, elements rise and decayed elements move downward.”³⁷⁹

³⁷⁵ Pareto 1971; 309

³⁷⁶ Pareto 1971; 288

³⁷⁷ Cirillo 79; 12 og 13

³⁷⁸ Pareto 1971; 313

³⁷⁹ Pareto 1971; 315

Pareto bruker det jeg i denne oppgaven kaller *Schopenhauerske* forestillinger knyttet til argumentasjon rundt *race* og *selection*.

Alcoholism<...> is a powerful agent of selection and causes the disappearance of individuals and races who do not know how to resist it. The objection is usually raised the alcoholism harm not only the individual but also his descendants. This is a very strong objection from the ethical point of view, but nothing from the point of selection. This objection even works against those who use it. It is obvious, in fact that an agent of selection is so much the better when its action applies not only to individuals but also to their descendants. Tuberculosis is also a powerful means of selection since only a small number of the strong are affected, while it destroys a large number of the weak.³⁸⁰

Utgangspunktet for Pareto er at samfunnsingeniøren forvalter nasjonaløkonomien til felleskapets beste. Denne totale staten behøver ikke å være i konflikt med konseptet om privat eiendomsrett.³⁸¹ Pareto ser for seg at demokratiet er selvutslettende:

Increase in the wealth per capita fosters democracy; but the latter at least according to what we have been able to observe up to now, entails great destruction of wealth and even eventually dries up the sources of it. Hence it is its own gravedigger; it destroys what gave it birth.³⁸²

Totalitetsbegrepet

Scheuermann presenterer Carl Schmitts biografi og betydning for sonderinger rundt juss i mellomkrigstidens Tyskland og etterkrigstidens USA. Schmitt skal i følge Scheuermann ha spilt en sentral rolle som premissleverandør for den ultrakonservative og høyreekstreme kritikken av Weimar-republikken og Schmitt meldte seg inn i NSDAP i 1933.³⁸³ I tillegg skal også ha hatt stor innflytelse på amerikansk "free-marked conservatism" i form av de referanser premissleverandører som Friedrich A. Hayek vektlegger i sine sonderinger og Joseph Schumpeters "theory of democratic elitism".³⁸⁴ I følge Scheuermann skal Schmitt ha initiert en debatt som satte begrepet *totalitet* på dagsordenen i 1931:

In the final years of the Weimar Republic, German jurists, political thinkers, and publicist focused enormous amount of attention on the concept of the "total state". Once again it was Carl Schmitt who played a pivotal role in this debate. Schmitt introduced the term total state into German political discourse in 1931, and it was Schmitt's initial conceptualization of it that spawned the controversial discussion that followed.³⁸⁵

Artaud bruker begrepet *den totale forestilling* en gang i *første manifest*.³⁸⁶ I *annet manifest* bruker Artaud begrepet *det totale mennesket* en gang.³⁸⁷ Dette begrepet om *totalitet* kan føres

³⁸⁰ Pareto 1971; 289

³⁸¹ Pareto 1971; 314

³⁸² Pareto 1971; 300

³⁸³ Scheuermann 1999; 1

³⁸⁴ Scheuermann 1999; 209 – 224 og 183 – 207

³⁸⁵ Scheuermann 1999; 86

³⁸⁶ Artaud 2000; 88: Vi må la ideen om den totale forestilling gjenoppstå.

tilbake til Wagners begrep om *Gesamtkunstwerk* som til dels brukes *synonymt med det totale kunstverk* eller *det enhetlige kunstverk*. Denne tolkningen blir forstyrret av at Artaud i tillegg knytter begrepet om *det totale mennesket* opp mot det ”sosiale mennesket som ikke er underlagt lover.”³⁸⁸ Når Artaud sammenstiller slike forestillinger kan det argumenteres for at Artaud relaterer seg til Schmitts kritikk av de demokratiske institusjoner og den liberale statens rettspraksis enn til Wagners begrep om *Gesamtkunstwerk*. Denne problemstillingen blir ytterligere forsterket av sitatet jeg har latt innlede kapittelet i denne oppgaven ”Om å tilnærme seg Artaud” hvor Artaud betoner ”Lagen som inte är en lag”³⁸⁹ med positive fortegn og beskriver motsatsen – altså ”lagen” – med negative fortegn, som et ”fängelse”³⁹⁰. Artaud skriver i *annet manifest: Det <Grusomhetens Teater>* henvender seg til det totale mennesket, ikke det sosiale mennesket som er underlagt lover og er forkrøplet av religioner og forskrifter.³⁹¹

I tillegg har jeg lyst til å trekke inn forestillinger om estetisering eller teatralisering av politikk i forbindelse med beskrivelser av utviklingen av NSDAP og utviklingen av Tyskland under NSDAP totalitære lederskap. Strobl beskriver denne situasjonen slik:

An important section of German society which continued to look to the stage rather than the screen... found it in a new style of politics: in Hitler's highly theatrical Gesamtkunstwerk of uniforms, music, lightening and carefully chosen settings.

Aspektet av ”fundraising” ved Artauds manifest for Grusomhetens Teater

Jeg har tidligere vist til hvordan Artaud har henvendt seg til Hitler i tekstfragmenter etter 1938. Uavhengig av en *Artaudkritisk* eller en *Artaudvennlig* tolkning av disse fragmentene kan disse fragmentene fungere som en indikasjon på et engasjement. Det er verdt å legge merke til en del forhold som tilsier at Artauds relasjon til Hitler og NSDAP ville oppfattes som mindre problematisk i 1932 enn i dag. Jeg har forsøkt å redegjøre for Batailles posisjon i gråsonen mellom sosialisme/kommunisme og høyreekstremisme. I den grad jeg har klart å etablere Bataille i en slik gråsoner, er det interessant for relasjonen Bataille har hatt til Hitler fordi Hitler også ble oppfattet som lederen for Ernst Röhm's 8 000 000 SA-folk med glødende revolusjonær iver og tro på ”socialismen” i *nasjonalsosialismen*. Röhm ble som kjent henrettet i 1934. NSDAP oppløste kort etter SA.

³⁸⁷ Artaud 2000; 108: Dette teateret gir avkall på det psykologiske mennesket med dets klare avgrensede karakter og følelsesliv, det henvender seg til det totale mennesket, ikke det sosiale mennesket som er underlagt lover og er forkrøplet av religioner og forskrifter.

³⁸⁸ Artaud 2000; 108

³⁸⁹ Artaud 1981; 104

³⁹⁰ Artaud 1981; 104

³⁹¹ Artaud 200; 108

Puchner belyser i *Poetry of the Revolution* et aspekt ved Artauds *første manifest for Grusomhetens Teater* og *annet manifest for Grusomhetens teater* som fort kan overses.

Puchner peker på at manifestene hadde som hensikt å samle økonomisk støtte og velvilje hos potensielle mesener til å få realisert prinsippene som Artaud legger til grunn for et teater som skal realiseres.³⁹²

Puchner beskriver hvordan Artauds korrespondanse er preget av ”embarrassing attempts<...> to enlist the movers and shakers in art and culture from Gaston Gallimard og André Gide”³⁹³.

På grunn av at Artaud har store problemer med å finne kunstnere i Paris som vil stå offentlig fram oppretter Artaud i følge Puchner et anonymt selskap for eventuelle støttespillere: *Société Anonyme du Théâtre de la Cruauté*³⁹⁴. I følge Puchner inneholder den pamfletten Artaud fikk trykket for å presentere *annet manifest* en annonse for dette anonyme selskap i tillegg til ”favorable newspaper clippings of Artauds previous theatrical efforts.”³⁹⁵

I følge Puchner skal Artaud ha reagert sterkt på Jean Paulhans beskyldninger om at *første manifest* og *annet manifest* skal ha vært *chimerical*. Artaud skal ha parert den kritikken med eksemplifisering av Wagners forhold til Ludvig II av Bavaria:

Wagner was chimerical before Bayeruth and before Ludvig II of Bavaria, without whom we would never have seen Wagner, who would have remained utopian without Ludvig II of Bavaria.³⁹⁶

Det kan da være betimelig å stille spørsmålet om hvem Artaud ser for seg at skal spille rollen som *Ludwig II of Bavaria*. I tillegg kan det være aktuelt å stille spørsmålet om svaret på denne problemstillingen kan finnes i *første manifest* og *annet manifest*. Jeg har antydnet et svar i min sammenlikning av det språklige innholdet og enkelte meningsbærende deler i disse to dokumentene. Jeg har vist til tendenser som kan peke i ulike retninger relatert til sammenstillingen av *første manifest* og *annet manifest*. På den ene siden kan det se ut til Artaud foretok en manøver for å tilfredsstille den franske kritikken som later til å ha bekymret ham i forbindelse med *første manifest*. På den annen side kan det se ut til at *annet manifest* har trekk som kan fungere i retning av en tilpasning til den retorikk som preget NSDAP. I tillegg har jeg vist hvordan flere av punktene i PROGRAMMET i *første manifest for Grusomhetens Teater* kan settes i relasjon til forestillinger om teater i problemstillinger direkte knyttet til

³⁹² Puchner 2006; 200: One of the things his manifesto was supposed to accomplish was to round up patrons and supporters for the theatre of cruelty.

³⁹³ Puchner 2006; 200

³⁹⁴ Puchner 2006; 200

³⁹⁵ Puchner 2006; 200

³⁹⁶ Puchner 2006; 200

NSDAP. Jeg tenker da på Hitlers favorisering av Shakespare. SS-dramatikerer Bethges favorisering av Büchners *Woyzeck* og *the expressionst scream*. Jeg har vist til *hvordan det korporative språk* ble favorisert ikke bare i relasjon til Laban og Wigman, men også i form av fenomener knyttet til et bredere begrep om *korporativt språk*.

Jeg vil derfor minne om sekvenser fra Artauds manifeste som kan leses i kontekst av Hitlers retorikk og NSDAPs måte å organisere partimøter og overlate en eventuell konklusjon til leseren av denne teksten: 1) ”Hypnotisk suggesjon og intet pusterom og intet tomrom i tilskuernes tanker eller følelser.”³⁹⁷ 2) ”Den hedenske orden<...>, det indre slektskap som forbinder en rases egenart med ganske presise former for sivilisasjon<...> og det organiske hierarki<...>, som var basert på ubestridelige prinsipper”³⁹⁸

Oppsummering

Jeg har i dette kapittelet vist til Doerrs beskrivelser av Labans virke. Laban utviklet et notasjonssystem for dans. Det er svært plausibelt at Artaud har hatt Laban som forbilde for de sekvensene i *første manifest* og *andre manifest* hvor han erklærer seg som tilhenger av notasjonssystemer som blant annet skal gjøre *den unike Skaper* uavhengig av dramatikerer. Jeg har vist til forholdet i tilknytning til et segment innefor feltet tysk ekspresjonisme som samarbeidet med NSDAP og delte en visjon om at ekspresjonismen skulle være den statsbærende kunstformen på linje med forestillinger om futurismen som statsbærende kunstform i Italia. Jeg har også vist til sekvenser i Rosenbergs *The Myth of the Twentieth Century* og sammenstilt dette med passasjer i Artauds tekstunivers. Til slutt har jeg vist til hvordan enkelte sekvenser i *PROGRAMMET* i *første manifest* relaterer seg til dagsaktuelle sonderinger rundt teater internt i NSDAP. Jeg har også vist til at annet manifest kan vise en tendens til å tilnærme seg terminologien i NSDAP ved å tillempe språkbruken til elementer i NSDAPs retorikk. Til slutt har jeg på grunnlag av Puchners påpeking av *fundraising*-aspektet, fremmet en tanke om Artaud kan ha stilet *første manifest* og, i enda større grad, *annet manifest* til Hitler.

5.0. Artauds relasjon til *sionismen* - Old New Land

Jeg finner også grunn til å understreke at jeg tilnærmer meg fenomenet *sionisme* som en *politisk kategori*. I analysen av sionistiske aspekter ved Artaud vil det være vesentlig å nyansere begrepet om *sionisme*. Et første grep i så måte innebærer å poengtere at sionisme har

³⁹⁷ Artaud 2000; 110 - 111

³⁹⁸ Artaud 2000; 112

vært og fremdeles er en samlebetegnelse for individer og grupperinger med svært sprikende ideologi. I tillegg er det mulig å skille mellom sekulære interessenter i den ene enden av skalaen og interessenter som forfekter ulike former religions praksis i den andre enden av skalaen. I tillegg avspeiler sionismen ulike retninger inne jødedommen. Ytterpunktene i politisk sammenheng synes å være representert ved venstreekstreme, høyreekstreme og ekstremt liberale aktører. I tillegg har *sionisme* samlet individer og grupper i et sentrum i forhold til disse ytterposisjonene.

Immunitetshypotesen relatert til Artaud og til sionismen

Artaud personifiserer på mange måter den franske forestillingen om fransk immunitet mot autoritære tendenser i Europa på 1930-tallet i og med at Artaud rent fysisk befant seg innefor asyllets skjermende vegger i perioden 1937 - 1945. Sternhell og Wolin peker på den utbredte praksisen med å påberope seg en mer abstrakt asylantstatus etter 1945 for å begrense kritikk av samarbeid med representanter for den tapende part i *Annen Verdenskrig*. Jeg har tidligere henvist til at det er et segment i Artauds *første manifest* som eksplisitt berører problemstillinger knyttet til *sionisme*. Jeg viser da til PROGRAMMET hvor Artaud nevner ”Utdrag fra Zohar”³⁹⁹ og ”Erobringen av Jerusalem”⁴⁰⁰ og andre sekvenser hvor Artaud nevner *Zohar* i forbindelse med en *ildmetafor*: ”historien om Rabbi Simèon, som brenner som en ild.”⁴⁰¹ Jeg vil i det følgende argumentere for at heller ikke *sionismen* var uberørt av de høyreekstreme autoritære tendenser i første halvdel av 1900-tallet og hvordan Artauds manifest passer inn i dette bildet..

Bubers utlegning av *Sohar*

Buber knytter spiritualiteten til tilstander i kroppen: ”No symbol has authentic existence in the spirit if it has no authentic existence in the body.”⁴⁰² Buber refererer til bibelske forestillinger: “From the very start the whole destiny of man is indissolubly bound up with the soil but the converse is likewise true.”⁴⁰³ Buber henviser til “the Roman derivation of homo from humus.”⁴⁰⁴ Buber knytter dette spåkfenomenet til gamle forestillinger om at “man is <...> born out of earth.”⁴⁰⁵ Buber utleder bibelske begreper som *Adam* og *Adama* og beslektede begreper på arabisk og hebraisk til forestillinger knyttet til jorden:

³⁹⁹ Artaud 2000; 68

⁴⁰⁰ Artaud 2000; 68

⁴⁰¹ Artaud 200; 87

⁴⁰² Buber 1973; 8

⁴⁰³ Buber 1973; 10

⁴⁰⁴ Buber 1973; 11

⁴⁰⁵ Buber 1973; 11

”**light brown color**’ <min utheving> which gave its name to the fruitfull earth, which contrasts in its bright, brownish colors with the sterile grey lime rocks of Toron and Cenaman and the dazzlingly white Senon of the deserts”⁴⁰⁶.

Buber knytter denne språklige betrakningen til et forhold mellom menneske og jordsmonn: ”The light brown man is formed out of the light brown earth into wich he is finally dissolved.”⁴⁰⁷ Buber henviser til bibelske forestillinger om at det eksisterer et absolutt forhold mellom *people, land* og *God*,⁴⁰⁸ og henviser til Hess’ polemikk fra 1865: ”We too <...> believe in a revival of the genius of our race, which only lacks a centre of activity<...>.”⁴⁰⁹

Buber henviser til “the ancient Oriental notion of the correspondence between the heavenly and the earthy abode of God.”⁴¹⁰ Buber henviser til *the Cabbala* som beskriver korrespondansen og samspillet mellom *upper and lower Jerusalem*: ”Here it is one and the same essential substance that appears in heavenly and in earthly form, seen first from the divine, and then from the human point of view.”⁴¹¹ I følge Buber belyser *the Cabbala* den spesielle relasjonen mellom “the people and the land.”⁴¹² Buber henviser til “the older Cabbala, the ‘Book of Radiance’ ”⁴¹³ og skriver at: “The idea that Jerusalem is the centre of the world <...>, is deepened here in a peculiar way.”⁴¹⁴ Buber henviser at denne forestillingen forekommer i flere verk, men at denne variasjonen også vektlegger – ”with the strongest possible emphasis” – *Jerusalems* betydning fra tidens begynnelse.⁴¹⁵

The work of Creation begins in the heart and the heart of the whole world is in the Holy of the Holies in Jerusalem where the Shekhima used to dwell and whence the whole inhabited world is fed. Although the Temple has been destroyed and the Shekhina, like Israel, is in exile, the earth still continues to be fed from this place, thanks to the powerfulness and worthiness of the ‘good land’. But the same applies in the upper world, in the ‘Mystery of the Upper King’, where within the river of Fire circle upon circle is formed around the Holy City<...>.”⁴¹⁶

I følge Buber deler *Cabbala* verden inn to adskilte deler. Den ene delen er “the habited part”⁴¹⁷ Den andre delen er ”the deserted part.”⁴¹⁸ Understrekingen av dualismen er et

⁴⁰⁶ Buber 1973; 11: <henvisning til footnote>: Leonhard Rost, Die Bezeichnungen für Land und Volk in Alten testament(Festschrift Otto Proksch, 1934, p. 126.)

⁴⁰⁷ Buber 1973; 11

⁴⁰⁸ Buber 1973; 18

⁴⁰⁹ Buber 1973; 18

⁴¹⁰ Buber 1973; 72

⁴¹¹ Buber 1973; 72

⁴¹² Buber 1973; 72

⁴¹³ Buber 1973; 72

⁴¹⁴ Buber 1973; 72

⁴¹⁵ Buber 1973; 72

⁴¹⁶ Buber 1973; 73

⁴¹⁷ Buber 1973; 73

⁴¹⁸ Buber 1973; 73

gjennomgående trekk i Bubers framlegging. *The inhabited earth* danner en sirkel med Jerusalem som sentrum og *The Holy of the Holies* utgjør senteret i Jerusalem. *The desert* eller "the Other side"⁴¹⁹ er likeledes bygd opp rundt et sentrum. "This is the desert of horrors, where the 'Other side' has the seat of its dominion."⁴²⁰ Buber peker på at dette er et bilde som tilsvarer de 40 års vandring i ørkenen og legger til at "'the Other' side would have been obliterated from the face of earth"⁴²¹ hvis "Israel<...> had been perfectly true to God in this time."⁴²² Resultatet er at: "Israel must do the battle against demonry to obtain access to Zion; but what Israel succeeds in wresting from it will be for the benefit of the whole world, oppressed by the demonry."⁴²³ Bubers beskrivelse av de absolutte motsetninger mellom Zions venner og Zions fiender slik det er beskrevet i *Sohar* kan underlig nok virke som et speilbilde av Nazistenes forestilling om *Volk* og *Gegenvolk* slik Michaud har beskrevet det i *The Cult of Art in Nazi Germany*.⁴²⁴ Den demoniske kraften skal i følge Buber danne en skorpe rundt "the delicate world brain."⁴²⁵ I Bubers framstilling tillegges Israels synder en påvirkning som øker denne skorpens kraft:

Israel's sin is always sin against the land, Israel's suffering always the suffering of the land, Israel can be redeemed only with and in union with its land. Even though 'the heart of the world' is desolate and the people that settled in it dispersed over a vast area, they are still attached to one another and nothing can happen to the one that does not happen to the other.⁴²⁶

Buber peker på at *Israel* stammer fra Abraham. Abraham skal i følge Buber ha oppdaget at kraften ("the power"⁴²⁷) som styrer resten av verden springer ut fra *The Holy Land*. Buber peker på det spesielle forholdet mellom *God* og *Israel*:

God has appointed delegates to all people and lands; only the land of Israel is subject to no heavenly prince, to non of the angels, but to god alone. 'Therefore He brought the people that has no ruler beside Him, into the land that has no ruler beside Him.'⁴²⁸

Buber understreker denne forestillingen :

The haggadic doctrine of the land's immediate relationship to God, of its independence of all subordinate powers, which is based on sayings from the Bible, is ingeniously inserted into the cabbalistic view of the world.⁴²⁹

⁴¹⁹ Buber 1973; 73

⁴²⁰ Buber 1973; 73

⁴²¹ Buber 1973; 73

⁴²² Buber 1973; 73

⁴²³ Buber 1973; 73

⁴²⁴ Michaud 2004; 80

⁴²⁵ Buber 1973; 73

⁴²⁶ Buber 1973; 74

⁴²⁷ Buber 1973; 75

⁴²⁸ Buber 1973; 75

Buber tillegger *Israel* kollektivt ansvar og kollektiv straff.

Since Israel sins and desecrates the land, the two sides of the opening in the hard shell draw together<...> and holds the brain of the world wholly in its embrace. The Temple is destroyed, Israel is driven from the land<...>.”⁴³⁰

Forestillingen om *supranational task* gir seg utslag i en forestilling om *the great world drama*:

The great world drama is constructed around the historical fate of Israel and Zion. The guilt of the people injures the life of the land and thereby the welfare of the whole world. From the expiatory punishment of the people intense suffering comes over the land and from the land over the whole world.⁴³¹

Det er verdt å peke på at Bubers tekst er basert på en forelesningsserie fra 1944. Noe av materialet jeg framlegger kan være påvirket av dette. Fra siste del av Bubers utlegning om *Sohar* kan det se ut som at dette faktum har fått et merkelig utslag. Buber hevder at: “The disaster that has come upon the world derives from the fact that this people and this land are separated from one another.”⁴³² Allikevel har jeg inntrykk av at Buber legger fram en tenkemåte som har preget ham i en årrekke, slik det også kommer fram av *Baal Shem*⁴³³. Jeg vil be om lov til å avslutte min gjennomgang av Bubers tanker rundt *Sohar* med et fragment som vil skape en overgang som relaterer seg til Schönbergs kritikk av *sionisme*.

The ‘Other Side’ will be wiped out and will vanish from the face of earth and the power of God Himself will take the place of the hard shell, as it is written of Jerusalem: ‘For I, saith the Lord, will be unto her a **wall of fire round about**’ <min utheving>.⁴³⁴

Begrepet “wall of fire” jeg vil trekke fram og belyse ut fra Schönbergs skuespill *Der biblische Weg*.

Old New Land, futurismen og Herzls teaterpolitikk

Herzl later til å representere en liberal utopi om *Zion*. Jacques Kornberg peker i forordet til Herzls *Old New Land* på hvordan Herzl tidlig på 1890-tallet arbeidet iherdig mot et mål om å finne måter å reformere *Austrian liberalism* for å restaurere det østerrikske monarkiets *universalistic appeal*⁴³⁵. Kornberg beskriver i sitt forord om Herzl hvordan Herzl i sin prosess i retning av sitt sionistiske engasjement forlater ”the rationalist tone of liberalism”⁴³⁶ *Old New*

⁴²⁹ Buber 1973; 75

⁴³⁰ Buber 1973; 75

⁴³¹ Buber 1973; 76

⁴³² Buber 1973; 77

⁴³³ Buber 1995

⁴³⁴ Buber 1973; 77

⁴³⁵ Kornberg i Herzl 1987; xxiv

⁴³⁶ Kornberg i Herzl 1987; xiii

Land er en form for reisebeskrivelse. Friedrich Loewenberg forlater sitt miljø til fordel for en årelang sjøreise med en prøyssisk ”ex-cavalry officer”⁴³⁷ ved navn Kingscourt. Før de reiser ut på havet for å forlate menneskeheten for en årrekke besøker de Palestina, hvor Joe Levy legger fram planene for et utopisk samfunn. Dette samfunnet er et rasjonelt og teknologisk idealsamfunn med visse korporative trekk: ”Each man knew that he was working for all his comrades, and that all were working for him.”⁴³⁸

Teknologien settes i sammenheng med bibelske forestillinger og restaurering av den hebraiske kulturen som motsetning til den jiddiske. Rent konkret som i følgende sitat: ”The larger engineering enterprises – the water works – had been finished. We linked ourselves with a very ancient Jewish heritage – The Pools of Solomon, which still bear witness to the skill of our ancestors.”⁴³⁹ På et mer abstrakt nivå: med utgangspunkt i feiringen av *Passover*⁴⁴⁰ som innfallsvinkelen til historien og *Jerusalem*⁴⁴¹ som løsningen. Herzl viser i *Old New Land* hvordan *The New Society* oppstår fra visjon til realitet mens Friedrich er isolert på havet over en lengre periode. Men selv i den liberale Herzls visjon ligger det begreper som ligger tett opp til *New Order* og en visjon om en korporativ stat som nedvurderer de humanistiske idealer:

The average decent man of our day realized that the raw egotism of the individual had to be curbed by society. The restrictions are not, indeed, oppressive here, because the New Society compensates the individual in one form for what it takes from him in another<...> Legalism and Europeanism obscure your vision.⁴⁴²

Det er også interessant at Kornberg tar i bruk begrepet futurisme for å beskrive Herzls forestillinger om et utopia:

Herzl’s effort to counter what he considered archaic trends in Jewish nationalism through futuristic myth-making had a political dimension as well. Old-New Land’s institutional framework was to promote hegemony by a technocratic elite and undercut the political power of the common people, considered by Herzl the carriers of nationalistic atavism.⁴⁴³

Kornberg hevder at Herzl i *The Jewish State* hadde forstått at mekanismen i nasjonalismen baserte seg på “sacred common historical myths, rituals and dogmas.”⁴⁴⁴ Kornberg tillegger

⁴³⁷ Kornberg i Herzl 1987; ix

⁴³⁸ Herzl 1987; 227

⁴³⁹ Herzl 1987; 229

⁴⁴⁰ Herzl 1987; 192 – 244

⁴⁴¹ Herzl 1987; 247 – 295

⁴⁴² Herzl 1987; 272

⁴⁴³ Kornberg i Herzl 1987; xvii

⁴⁴⁴ Kornberg i Herzl 1987; xv

Herzl en forståelse av ”Nationalism’s superior attractive power”.⁴⁴⁵ Henvisningen til en ærerik fortid, eller en forestilling om en gullalder hadde sterkere påvirkning enn det *bruddet* med det bestående *liberalism* og *communism* foreslo som løsning på *superstition* og *injustice*.⁴⁴⁶

I følge Kornberg ser Herzl for seg at det teatrale uttrykket er et middel i den nasjonalistiske mobiliseringen.

Herzl’s early schemes for mobilizing nationalist fervor included the cult of festivals – feature of German nationalism – which linked the modern striving for national unity to historic memories of an ancient tribalistic communion. Such festivals were to feature archaic dress, a flag. To parallel the ancient Germanic tribal brotherhood with its warrior austerity, Herzl evoked the memory of the Maccabees. For the oak and the sacred flame, archaic symbols from Germany’s tribal past, Herzl substituted the seven-branched candelabrum<...> The menorah’s form, he believed, was based on a tree. Herzl also called for Jewish National Passion Plays’, a copy we can assume, of the passion play performed every ten years at Oberammergau, considered to be genuine *völkish* theater <...>.⁴⁴⁷

Herzls visjon var en stat som skulle være en modell for ”modern liberty and economic justice.”⁴⁴⁸ Kornberg hevder at Herzl forandret innstilling mellom *The Jewish State* og *Old New Land*: *Old New Land* skal i følge Kornberg ha blitt skrevet i perioden 1899 til 1902.⁴⁴⁹ Kornberg peker på at Herzl har hatt en instrumentell hensikt med denne romanen. WZO var preget av sterke motsetninger. Herzl var i utgangspunktet urban liberal advokat, mens *Hovei Zion* – en sterk fraksjon i WZO - var preget av *Russian Populism*.⁴⁵⁰ Herzl skal ha ansett *Hovei Zion* som som representanter for ”peasants as a reactionary class.”⁴⁵¹ Kornberg hevder at *Old New Land* var et innlegg i denne opphetede debatten. Kornberg beskriver denne dreiningen:

What Herzl depicted was not a practical scheme of settlement but a futuristic utopia created *de novo*, with no links to the past.<...> Palestine answered to a futuristic vision<...>⁴⁵²

Kornberg henviser til et brev Herzl skal ha skrevet til Lord Rothschild i august 1902 hvor Herzl prøver å overvinne Rothschilds motstand mot sionismen. I følge Kornberg skal Herzls disputer med opposisjonen i WZO ha øket Herzls ”distrust of the non-rational side of nationalism.”⁴⁵³ Som det går fram av Kornbergs gjennomgang innebar den tidligere

⁴⁴⁵ Kornberg i Herzl 1987; xv

⁴⁴⁶ Kornberg i Herzl 1987; xv

⁴⁴⁷ Kornberg i Herzl 1987; xiv

⁴⁴⁸ Kornberg i Herzl 1987; xv

⁴⁴⁹ Kornberg i Herzl 1987; x

⁴⁵⁰ Kornberg i Herzl 1987; xi

⁴⁵¹ Kornberg i Herzl 1987; xi

⁴⁵² Kornberg i Herzl 1987; vii

⁴⁵³ Kornberg i Herzl 1987; xviii

posisjoneringen en *teaterpolitikk* i retning av omfunksjonering av tysk-nasjonale *passion plays* til *Jewish National Passion Plays*. Problemstillingen jeg mener er relevant blir da om Herzls nye posisjonering også innebærer en ny *teaterpolitikk* fra Herzls side. Herzl er i 1896 bevisst på at betydningen av det sionistiske prosjektet må innebære konsekvenser for persepsjonen av virkeligheten. Engasjementet til fordel for sionismen innebærer ”eine nationale Frage”⁴⁵⁴, men også ”einer politischen Weltfrage <...> die im Rate der Kulturvölker zu regeln sein wird”⁴⁵⁵ Verken Herzl eller noen av verkene til Herzl eller etableringen av *Den sionistiske verdenskongress* blir nevnt i eksempelvis Berghaus sin oversikt over relevante orienteringspunkter knyttet til *The Historical Avant-garde* i perioden 1872 – 1913, mens Røntgen, Markoni, Bequerell, Freud og andre tas med i betraktning.⁴⁵⁶ Denne sammenhengen synes å være fraværende i analyser av kulturfenomener i perioden 1890 – 2010 generelt. Jeg vil derfor kort vise til at en rekke forhold knyttet til høyreekstreme aspekter ved *sionismen* later til å være underkommunisert. Herzls *Old New Land* kan se ut til å stå i et relasjonsforhold til *Paretos Manual of Political Economy*. Mulighetene for å realisere Herzls visjon om *Old New Land* øker ved at Herzls visjon beskrives i økonomiske termer i *Manual of Political Economy*. Jeg mener det kan være sannsynlig at disse to verkene - hver for seg eller samlet – kan forklare noe av bakgrunnen for futurismen.

Herzl later til å representere en liberal utopi om *Zion*. Jacques Kornberg peker i forordet til Herzls *Old New Land*⁴⁵⁷ på hvordan Herzl tidlig på 1890-tallet arbeidet iherdig mot et mål om å finne måter å reformere *Austrian liberalism* for å restaurere det østerrikske monarkiets *universalistic appeal*. Kornberg beskriver i sitt forord om Herzl hvordan i sin prosess i retning av sitt sionistiske engasjement forlater ”the rationalist tone of liberalism”⁴⁵⁸ *Old New Land* er en form for reisebeskrivelse. Friedrich Loewenberg forlater sitt miljø til fordel for en årelang sjøreise med en prøysisk ”ex-cavalry officer <...> Kingscourt”⁴⁵⁹. Før de reiser ut på havet for å forlate menneskeheten for en årrekke besøker de Palestina hvor Joe Levy legger fram planene for et utopisk samfunn. Dette samfunnet er et rasjonelt og teknologisk idealsamfunn med visse korporative trekk: ”Each man knew that he was working for all his comrades, and

⁴⁵⁴ Utdrag fra *Der Jüdenstaat* av 1896 i Klabunde 1999; 29

⁴⁵⁵ Utdrag fra *Der Jüdenstaat* av 1896 i Klabunde 1999; 29

⁴⁵⁶ Berghaus 2005; 29 – 31

⁴⁵⁷ Kornberg i Herzl 1987; xxiv

⁴⁵⁸ Kornberg i Herzl 1987; xiii

⁴⁵⁹ Kornberg i Herzl 1987; ix

that all were working for him.”⁴⁶⁰ Teknologien settes i sammenheng med bibelske forestillinger og restaurering av Hebraisk språk. Rent konkret som i følgende sitat:

The larger engineering enterprises – the water works – had been finished. We linked ourselves with a very ancient Jewish heritage – The Pools of Solomon, which still bear witness to the skill of our ancestors.⁴⁶¹

På et mer abstrakt nivå: med utgangspunkt i feiringen av *Passover*⁴⁶² som innfallsvinkelen til historien og *Jerusalem*⁴⁶³ som løsningen. Herzl viser i *Old New Land* hvordan *The New Society* oppstår fra visjon til realitet mens Friedrich er isolert på havet over en lengre periode. Men selv i den liberale Herzls visjon ligger det begreper som ligger tett opp til *New Order* og en visjon om en korporativ stat som nedvurderer de humanistiske idealer:

The average decent man of our day realized that the raw egotism of the individual had to be curbed by society. The restrictions are not, indeed, oppressive here, because the New Society compensates the individual in one form for what it takes from him in another<...> Legalism and Europeanism obscure your vision.⁴⁶⁴

Det er også interessant at Kornberg tar i bruk begrepet futurisme for å beskrive Herzls forestillinger om et utopia:

Herzl's effort to counter what he considered archaic trends in Jewish nationalism through futuristic myth-making had a political dimension as well. Old-New Land's institutional framework was to promote hegemony by a technocratic elite and undercut the political power of the common people, considered by Herzl the carriers of nationalistic atavism.⁴⁶⁵

Jabotinskys posisjon i WZO 1929 - 1933

I den grad det er relevant å knytte Artauds *første manifest* til de sionistiske bestrebelser blir det interessant å spørre om Artaud også relaterer seg til noen av de ulike fraksjonene i WZO. Jeg vil legge til grunn Artauds bruk av begrepet *Natural Right* i min tilnærming til denne problemstillingen. Ved siden av Ben Gurions sosialdemokratiske *Mapai* og sentrumsalternativet *General Zionists*, eksisterte det en fraksjon *the Revisionists* i WZO som fikk 25 % oppslutning under den 17. WZO-kongressen i 1931.⁴⁶⁶ Det kan virke som at problemstillinger knyttet til sionisme blir betraktet ut fra et tilsvarende immunitetssyndrom

⁴⁶⁰ Herzl 1987; 227

⁴⁶¹ Herzl 1987; 229

⁴⁶² Herzl 1987; 192 – 244

⁴⁶³ Herzl 1987; 247 – 295

⁴⁶⁴ Herzl 1987; 272

⁴⁶⁵ Kornberg i Herzl 1987; xvii

⁴⁶⁶ Cohen 1987; 159

som Sternhell har beskrevet i tilknytning til fransk historie. Artauds bruk av begrepet *Natural Right* tilsier at Artaud eventuelt ville ha støttet *the Revisionists*.

The Revisionists og kamporganisasjonene Betar og Irgun

La meg derfor henlede oppmerksomheten mot den aktuelle situasjonen i WZO i perioden like før, under og etter Artauds to manifeste for *Grusomhetens Teater*. Relatert til de *sionistiske aspektene* ved Artauds manifeste er det to forhold jeg vil trekke fram. Arlosoroffaffæren og *the Revisionists* oppslutning under WZO-kongressene i 1929 og 1931. I Anja Klabundes biografi om Magda Goebbels kommer de nære relasjonene mellom NSDAP og WZO fram i form av forhold på det personlige plan og i form av forhold knyttet til politikk og økonomi. Magda Goebbels har i sin ungdom ifølge Klabundes fremstilling et kjærlighetsforhold til Victor Arlosoroff.⁴⁶⁷ Arlosoroff representerer senere ”den Ideen des sozialistischen Zionismus”⁴⁶⁸ i WZO. Magda Goebbels skal ha deltatt regelmessig på sionistiske møter i Arlosoroffs regi.⁴⁶⁹ På grunn av Magda Goebbels relasjon til Arlosoroff forfølger Klabunde denne sammenhengen senere i sin bok. *I Zion and State*⁴⁷⁰ viser Cohen til at Arlosoroff i egenskap av å være ”political secretary of the Jewish Agency”⁴⁷¹ sto for forhandlingene mellom NSDAP og Jewish Agency i 1933. Partene sluttforhandlet en handelsavtale som blant annet regulerte kapitaloverføringer fra Tyskland til Jewish Agency.⁴⁷²

Cohens gjennomgang av forhold knyttet til WZO peker på to interessante forhold. Det ene forholdet er knyttet til at den sosialdemokratiske ledelsen i WZO og i Jewish Agency forhandlet fram og inngikk en avtale med Hitler og NSDAP i 1933. Det andre forholdet jeg vil peke på – i tråd med Cohen og Brenner - er hvilken sterk posisjon *The Revisionists* hadde innad WZO 1929 – 1933. Cohens gjennomgang peker også på mulighetene for at Ben Gurion kan ha forandret innstilling til Jabotinsky og *the Revisionists* i perioden etter 1934.⁴⁷³ Cohen hevder at Jabotinsky representerte en form for fascisme.

He called himself liberal, but had a defined, strong bent to sloganing, demagogy and an authoritarian style. He seems to have been especially adept in tapping the sense of humiliation his followers felt as members of a much-disparaged people, compensating for their sense of deficiency with nationalist militancy.⁴⁷⁴

⁴⁶⁷ Klabunde 1999; 28 – 32

⁴⁶⁸ Klabunde 1999; 30

⁴⁶⁹ Klabunde 1999; 30

⁴⁷⁰ Cohen 1987

⁴⁷¹ Cohen 1987; 158

⁴⁷² Cohen 1987; 158

⁴⁷³ Cohen 1987; 181:

⁴⁷⁴ Cohen 1987: 134:

Cohen viser til at *Mapai* i forbindelse med 1. mai 1933 laget plakater som angrep *the Revisionists* for å være ”Students of Hitler”⁴⁷⁵ og at Ben Gurion refererte til Jabotinsky som ”Vladimir Hitler”.⁴⁷⁶ De medlemmer av *the Revisionists* som var stasjonert i Palestina representerte de mest ytterliggående tilhengerne av Jabotinsky:

”Abba Ahimier <who> was enamoured of Mussolini, wrote a newspaper column entitled ’From the Notebook of a Fascist’ <...> and formed *Brit ha-Biryonim* <...> This shady group- which derived its name from an extremist sect at the time of the first Jewish revolt against Rome – not only espoused terror and assassination but denounced democracy and parliamentarism and advocated fascist politics.”⁴⁷⁷

Cohen hevder at gruppen rundt Ahimier utnevnte Jabotinsky til ”’Duce’ of Palestine”.⁴⁷⁸

Cohen peker på at ”*Brit ha-Biryonim*’s publications <...> suggested that the Nazi’s had good ideas, apart from anti-Semitism.”⁴⁷⁹

Muligens representerer Jabotinsky et syn som baserte seg på Pareto i den reneste formen – noe som innebar at Jabotinsky represente alle de fascistoide argumentene i Paretos *Manual of Political Economy*. Cohen peker på at Jabotinsky utviklet sine teorier knyttet til ”racial foundations of nations”⁴⁸⁰ I 1939 skal Jabotinsky ha lagt til en note i en oversatt utgivelse av *Race and Nationality* med en advarsel om at var skrevet før begrepet om *rase* hadde blitt tillagt ”the accursed and sinister significance it conveys to the present generation”.⁴⁸¹ I dette notatet skal Jabotinsky i følge Cohen ha justert sine forestillinger om kvalitative forskjeller i rasespørsmål: “He<Jabotinsky> stated that ’one may be a firm adherent of all men’s and all tribes’ equality, yet firmly believe that ”race” is a fundamental factor of all civilization and history.”⁴⁸² Jabotinsky følger den eldre Nietches raseteorier og kombinerer forestillingen om at det ikke finnes ”pure races”⁴⁸³ med forestillingen om alle nasjonaliteter skal ha ”distinct racial characteristics.”⁴⁸⁴ I en artikkel fra 1912 med tittelen *’Horoscope’* skal Jabotinsky ha hyllet: “Britain’s ability to sustain its empire to the ’mystical essence’ of ’national genius’.”⁴⁸⁵ Jabotinskys begrep om raser kan se ut til å relatere seg til Bubers begrep *supranational task*. I

⁴⁷⁵ Cohen 1987; 157

⁴⁷⁶ Cohen 1987; 157

⁴⁷⁷ Cohen 1987; 155

⁴⁷⁸ Cohen 1987; 154

⁴⁷⁹ Cohen 1987; 156

⁴⁸⁰ Cohen 1987; 165

⁴⁸¹ Cohen 1987; 165

⁴⁸² Cohen 1987; 165

⁴⁸³ Cohen 1987; 165

⁴⁸⁴ Cohen 1987; 165

⁴⁸⁵ Cohen 1987; 165

Jabotinskys juridisk essay fra 1905 angående *National Minority Rights* peker Cohen på at begrepet om rase er ”the ’indelible essence’”.⁴⁸⁶

While Jabotinsky clearly saw territorial concentration as the logic outcome of national identification, in multinational nations he advocated a personal, not territorial, definition of nationality. He endorsed the widest possible autonomy for national minorities, whom he thought should be united in ’personal constitutional’ associations, having national and local cultural institutions.⁴⁸⁷

Cohen peker på at Jabotinskys senere utvikling av tematikk knyttet til *race-psychology* skaper en indre motsetning i Jabotinskys system.⁴⁸⁸ I tillegg skal det i forhold til Jabotinskys ofte benyttede notasjon om ”the masses as a machine”⁴⁸⁹ også oppstå en problemstilling i forhold til favoriseringen av det individuelle ved favorisering av individets motsats i form av en betraktning om samfunn som maskin.⁴⁹⁰

Jabotinsky later til å motsette seg sammenligninger med fascismen. Betar skal ifølge Cohen ha benyttet seg av brune skjorter som uniformer. Det later til at Jabotinsky refererer til Bubers notasjon om fargekoder når han prøver å bortforklare hvorfor *Brit Trumpeldor* eller *Betar* uniformerer seg med brune skjorter.

The brown shirts of Brit Trupeldor<Betar> have been adopted in 1924, before anybody heard of the existence of Hitlers “troop”. Brown was chosen as the colour of Palestine’s soil. It is a dark chocolate brown, whereas Hitler’s “brown” is practically yellow”.⁴⁹¹

Cohen viser til hvordan *The Revisionists* vokste i perioden 1925 til 1931. I 1925 hadde *The Revisionists* 4 % av delgatene til WZO. I 1931 fikk *The Revisionists* 25 % av stemmene.⁴⁹² I tillegg hevder Cohen at *The Revisionists* var nære ved å overta ledelsen for WZO i 1931.

Cohen viser til et notat av Emmanuel Neumann – ”leader of the Zionist Organization of America”⁴⁹³ – som representerte *General Zionists* som søkte flertall i samarbeid med *Mizrahi* og Jabotinskys *Revisjonister* på denne kongressen.⁴⁹⁴

I prinsippet dreier denne problemstillingen seg om en kritikk av de taktiske vurderinger i WZO. Neumann skal ifølge Cohen ha vært tilhenger av Jabotinsky og Jabotinskys krav knyttet til *Endziel*. Knyttet til det sionistiske aspektet ved Artaud blir dette interessant.

⁴⁸⁶ Cohen 1987; 166

⁴⁸⁷ Cohen 1987; 166

⁴⁸⁸ Cohen 1987; 166

⁴⁸⁹ Cohen 1987; 166

⁴⁹⁰ Cohen 1987; 166

⁴⁹¹ Cohen 1987; 173

⁴⁹² Cohen 1987;147

⁴⁹³ Cohen 1987; 151

⁴⁹⁴ Cohen 1987; 151

1. For det første åpner det seg en mulighet for at Artuds punkter i *første manifest* knyttet til *Erobringen av Jerusalem* og *Sohar* kan settes inn i en sammenheng med verdensbildet til *the Revisionists*.
2. Opplysningene knyttet til Neumann viser mulighetene for en koalisjon mellom amerikanske sionister og *The Revisionists*.
3. Etterkrigstidens resepsjon av Artaud kan være preget av dette fenomenet.

Fisher-Lichte viser til at Stephen S. Wiese presenterte opplysningene om deportasjonene av jøder i Tyskland til Roosevelt-administrasjonen i august 1942. Hun setter dette i sammenheng med forspillet til *We Will Never Die*.⁴⁹⁵ Cohen henviser til Stephen Wieses tidlige kritikk av *The Revisionists*: “the truth is that the Revisionism is becoming a species of Fascism in Yiddish or Hebrew.”⁴⁹⁶

Men Fischer-Lichte peker på at Ben Hecht som tok initiativet til *We Will Never Die* “allierte seg med “the underground organization Irgun and to Peter Bergson and his ‘Boys’ the Palestinian militants who pursued the project of organizing a Jewish army.”⁴⁹⁷ Irgun var Jabotinsky og Jabotinskys etterfølgeres instrument – ikke bare til fordel for sionismen – men også som kamporganisasjon rettet mot de ulike sosialdemokratiske fraksjonene innen WZO og de sosialdemokratiske organisasjoner i det det britiske mandatområdet Palestina og i Israel.⁴⁹⁸ Jeg mener at forhold knyttet til Jabotinsky og Irguns relasjoner til toneangivende miljøer i New York kommer til syne i den ukritiske New York-baserte resepsjonen av Artaud. Denne resepsjonen videreutvikles til en hylling av *tribalisme* og ”’pure’ militant nationalism.”⁴⁹⁹

Ben Hecht skal i følge Fischer-Lichte ha gjennomgått en radikaliseringsprosess etter utbruddet av annen verdenskrig. ”Until the outbreak of World War II he did not seem to care much about the fate of the Jews.”⁵⁰⁰ Ifølge Cohen skal Mussolini i 1935 ha rådet *the chief rabbi of Rome* til å følge den eneste som forsto mekanismene som kunne være en garanti for sionismens gjennomføring: ”The only man who really understands this is your Fascist,

⁴⁹⁵ Fisher-Lichte 2005; 186

⁴⁹⁶ Cohen 1987; 170

⁴⁹⁷ Fisher-Lichte 2005; 187

⁴⁹⁸ Cohen 1987; 141

⁴⁹⁹ Se fotnote 517

⁵⁰⁰ Fisher-Lichte 2005; 187

Jabotinsky.⁵⁰¹ I et brev Cohen hevder at er adressert til Betars medlemmer i New York siterer Cohen Jabotinsky:

In things secular, the highest expression of the Jew's monism is 'Palestine a Jewish state on both sides of the Jordan'. Individuals and classes are nothing but instruments of the state-idea; their interests are subordinate, if necessary sacrificed, to the one and only interest of the great work of state-building.⁵⁰²

Jabotinsky døde på en *Betar camp* utenfor New York i 1940.⁵⁰³ Det kan se ut til at Jabotinskys versjon av fascismen har fått et fotfeste i den amerikanske fortolkning av sionismen før annen verdenskrig, men i enda større grad i løpet av perioden 1940 – 1945.

By the 1920s he<Jabotinsky> would counter the left's synthesis of socialism and Zionism with his own programme of 'monism' and 'pure', militant nationalism, unpolluted by foreign 'isms'. Recognizing that at stake was a definition of the future national political culture and the setting of its psychological<...> and territorial boundaries, Jabotinsky compared his foes' synthesis of nationalism and socialism with shaatnez, a mixture of wool and linen prohibited in garments by Jewish tradition.<...> In a letter to the New York monthly of Betar, his movement's youth organization, one can see his explicit preoccupation with redefining Jewish political culture. Jabotinsky made 'Hadar'<...> a central term in his vocabulary and an ideal for the next generation.<...> Hadar represented 'dignified beauty and harmony of manner, gesture, speech and attitude', apparently characteristics lacking among dispersed Jewry. (In this, Jabotinsky seems to have accepted<...> anti-Semitic caricatures of his own people.)<...>, his formulations of it tend to resemble Roman virtue. 'Pride' was 'not a mere word', but was also designated as a daily battle 'against debasing influences<...>'.⁵⁰⁴

Jabotinsky definerte sine angrep mot den sosialdemokratiske fagbevegelsen Histradut som et angrep på forestillingen om klasse. I Jabotinskys forestillingsverden var notasjonen om et proletariat og ulike klasseinteresser i strid med sionismen som idé.⁵⁰⁵ Jabotinsky proklamerte at middelklassens interesser representerte "class neutrality".⁵⁰⁶ Jabotinskys tilhengere representert ved Betar i Palestina startet aktivt undergravingsarbeid av Histradut på 30-tallet – denne typen aktiviteter innebar også streikebryteri som ofte endte opp i voldelige sammenstøt.⁵⁰⁷ Betars polske avdeling var ledet av Menachim Begin.

Jabotinsky insisterte, på samme måte som Mussolini, konsekvent på at organisasjonene representerte "neither<...> right nor left"⁵⁰⁸ i Mussolinis tilfelle og "'pure' political Zionism"⁵⁰⁹ i Jabotinskys tilfelle. Jeg vil sette denne type utsagn i relasjon til Artauds bemerkning i brevet til Breton i 1937 om *Natural Right*. I tillegg vil jeg peke på at Sontags

⁵⁰¹ Cohen 1987; 170

⁵⁰² Cohen 1987; 139

⁵⁰³ Brenner 1984; 107

⁵⁰⁴ Cohen 1987; 138 – 139

⁵⁰⁵ Cohen 1987;144

⁵⁰⁶ Cohen 1987; 144

⁵⁰⁷ Cohen 1987; 155 - 157

⁵⁰⁸ Cohen 1987; 173

⁵⁰⁹ Cohen 1987; 175

notasjon om *anti-political revolution* og Schechners forestilling om at *Italian Futurists* unnlater å uttrykke *states of mind* kan føye seg inn i en prosess jeg har valgt å definere som naturalisering.

Sionismens tilknytning til Gobineu – Bubers framstilling av Moses Hess

Martin Buber presenterer en biografisk fremstilling av Moses Hess i *On Zion*⁵¹⁰. I følge Buber representerer Moses Hess en forløper for Theodor Herzl i bestrebelsene på å abstrahere og realisere utopien om *Zion*. Buber beskriver hvordan Hess fikk kontakt med Karl Marx fra 1841, og hvordan *Marx's materialistic conception of history* modnet til en motvillig aksept for et Marxismen.⁵¹¹ Imidlertid knytter Buber utviklingen av ideen om *Zion* til en direkte kontakt mellom Hess og Arthur de Gobineau:

<...> he <Moses Hess> became aware of autonomous elements in the life of history which Marxism has either neglected or has only assimilated externally to this very day, without grasping their essential independence. In order to appreciate this fully we have merely to put in the place of the fluctuating concept of 'race' which Hess probably took over, though perhaps only indirectly, from Gobineau's *Essai*, that of national character<...>⁵¹²

Wolin beskriver hvordan Gobineau ble skremt av the *democratic radicalism* som kom til uttrykk i revolusjonene rundt 1848. Gobineau anså den europeiske sivilisasjonen for å være truet av undergang.⁵¹³ Denne bekymringen kom til uttrykk i et essay: *Essay on the Inequality of the Human Races*.⁵¹⁴ Wolin beskriver hvordan argumenter knyttet til *theological* eller *traditionalist* argumentasjonsrekker ikke ble tatt alvorlig på grunn av at 1800-tallet var preget av "scientism."⁵¹⁵ Gobineau skal i følge Wolin ha tilpasset sin strategi:

Gobineau's ingenious strategy was to reestablish the Counter-Enlightenment worldview on pseudoscientific foundations by employing the concept of race as a universal key to historical development.<...> Gobineau was the first to apply race systematically to the study of history as a type of hidden master code.⁵¹⁶

Gobineaus raseteorier inspirerte Huston Steward Chamberlain til å skrive *The Foundations of the Nineteenth Century*,⁵¹⁷ et verk som på sin side regnes hovedinspirasjonskilde for Rosenbergs *Myth of the Twentieth Century*.⁵¹⁸ Det kan da med andre ord se ut til at Bubers

⁵¹⁰ Buber 1973

⁵¹¹ Buber 1973: 112

⁵¹² Buber 1973; 114

⁵¹³ Wolin 2006; 289

⁵¹⁴ Wolin 2006; 289

⁵¹⁵ Wolin 2006; 289

⁵¹⁶ Wolin 2006; 290

⁵¹⁷ Wolin 2006; 290

⁵¹⁸ Rash 2004, 35

beskrivelse av *proto-sionisme* eksemplifisert med Hess passer inn i det begrepet Wolin har definert som *Left Fascism*.

On Zion er ifølge forordet basert på en forelesningsrekke Martin Buber holdt i Jerusalem i 1944⁵¹⁹. Jeg vil derfor peke på det faktum – ut over opplysningene Buber presenterer – at det kan det være påfallende at Buber peker på og anerkjenner relasjonen mellom Hess og Gobineau uten å kritisere Hess for dette. Jeg vil vende tilbake til *On Zion* og Buber senere.

Ilden som metafor

I første manifest henviser Artaud til historien om Rabbi Simèon: ”Og i Zohar er historien om Rabbi Simèon som brenner som ild, like aktuell som ilden.”⁵²⁰ Forestillingene om ild i Bubers utlegning av Hess representerer en elitetenking og en renhetsideologi:

Judaism has never been represented by a numerous people; the golden calf has always attracted the greatest numbers, and a mere nucleus of Levites preserved the holy flame of our religion burning on its ancient hearth.⁵²¹

Metaforen ild blir brukt i Bubers *The Legend of the Baal Shem*.⁵²² I *The Legend of the Baal Shem* blir ildmetaforen også brukt som et mer generelt bilde på en bevissthetstilstand. Denne bevissthetstilstanden kan minne om Schopenhauers betoning av det eksistensialistiske momentet i å være fanget mellom fortid og fremtid. Ildmetaforen hos Buber kan tendere mot en metafor om intensitet i livsopplevelsen. Heideggers begrep om *autensitet* kan se ut til å være mer eller mindre identisk med Bubers begrep om *Hitlahavut*. Bourdieu peker på at autensitetsbegrepet hos Heidegger utgjør det sentrale elementet i Heideggers filosofi som i følge Bourdieu også er hovedårsaken til Heidegger og NSDAPs gjensidige forhold.

”Hitlahavut is the burning,” the ardour of ecstasy. A fiery sword guards the way to the tree of life. It scatters into sparks before the touch of hitlahavut, whose light finger is more powerful than it. To hitlahavut the path is open, and all bounds sink before its boundless step. The world is no longer a place: it is the place of the world.⁵²³

Bubers beskrivelse av de absolutte motsetninger mellom Zions venner og Zions fiender i *Sohar* kan underlig nok virke som et speilbilde av Nazistenes forestilling om *Volk* og

⁵¹⁹ Glatzer i Buber 1973; vii

⁵²⁰ Artaud 2000; 87

⁵²¹ Buber 1973; 119

⁵²² Buber 1995

⁵²³ Buber 1995; 17

Gegenvolk.⁵²⁴ Slike forestillinger kan også se ut til å være representert i Schmitts notasjon om *friend/enemy*.⁵²⁵

Slik jeg har vist det i sitater fra *Hitlers bordssamtal* kan det se ut som om individet blir underordnet nasjonens eller rasens framgang. Ilden som metafor kan se ut til å være et kulturelt fellestrekk mellom fraksjoner innen sionismen – her representert ved Buber – og NSDAP. I tysk sammenheng preget fakkelen utgivelsene fra forlag som utga sentrale verk knyttet til NSDAP.



Faximile: Forside til Rosenbergs: *An die Dunkelmänner unserer Zeit*.⁵²⁶

Hakekorset regnes for å være et energisymbol og er dermed en metafor på linje med ildmetaforen. Michaud peker på at NSDAP brukte begrepet *Lichtmensch* om den ariske rase og at Rosenberg refererte til ”Ahura Mazda, the eternal god of light, the divine protector of Aryanity”.⁵²⁷ Jeg har funnet et tekstfragment hvor Artaud henviser til: ”le bon principe Ormuzd, Ahura-Mazda au principe des ténébres Ahriman.”⁵²⁸ Dette kan være antydning om et felles mytologisk forankringspunkt Artaud deler med Gobineu, Hess og Rosenberg.

Ilden og lyset later til å ha bli satt i sammenheng med forestilling om en oppvåkning.

”Deutschland erwache!” thus meant that Germany, as Schestak’s song summoned, had awoken from the bad dream<...> and at last live the dream produced by its own genius. This “mythical awakening” was envisaged as an awakening into the myth, that is to say, the awakening of the race to its dream.⁵²⁹

⁵²⁴ Michaud 2004; 80

⁵²⁵ Sternhell i Jenkins 2005; 33

⁵²⁶ Rosenberg 35

⁵²⁷ Michaud 2004; 78 - 79

⁵²⁸ Artaud 1977; 43: Rodez 12. Juli 1943/Dette betyr, min kjære venn, at dere må skjønne at min internering ikke kan vare evig, at dere må bidra til at rettferdigheten og sannheten vinner. Det betyr lyset mot mørket, fordi det er det alt handler om nå, min sak og min situasjon som menneske – at jeg er urettferdig dømt og overført til mentalsykehuset, er bare en side av den evige kamp, helt fra verdens opprinnelse. Kampen mellom den gode prinsipp ved *Ormuzd*, *Ahur-Mazda* og mørkets prinsipp ved *Ahariman*. I denne kampen har dere tatt parti for lenge siden. Dere har kjempet i Paris siden 1934 for Guds evighets prinsipp mot dødens og Satans prinsipp. 1934 er i verdenshistorien blitt en korsvei hvor valget står mellom liv og død.<Oversatt fra Fransk av Michele Pierron og Tore Solberg>

⁵²⁹ Michaud 2004; 80

Schönbergs kritikk av sionismen

Schönbergs kritikk av sionismen i *Der biblische Weg*⁵³⁰ kan delvis se ut til å relatere seg til – og å være en kritikk av – Bubers tekstunivers spissformulert ved den beskyttende virkningen av “a wall of fire.” Et segment i Schönbergs manuskript til skuespillet *Der biblische Weg* tillegger sionismen en avhengighet av ”Posaunen von Jericho”⁵³¹ – et altødeleggende våpen. Skuespillet *Der biblische Weg* foregår på en sportsarena – noe som kan settes i sammenheng med Maccabeiadene arrangert av Betar og *The Revisionists*’ fokus på en egen form for korporativt språk i form av ”legionism”, ”Strict discipline” og ”Hadar/dignity”.⁵³² Hovedrollefiguren er fremstilt som en autoritær skikkelse – som Jabotinsky.

Jeg vil dessuten sette Schönbergs kritikk av sionismen i sammenheng med Enzo Traversos *Die Marxisten und die Jüdische Frage* hvor Traverso henviser til et begrep definert av Gramsci: *organischen Intellektuellen*.

Ende des 19. Jahrhunderts entstandene spezifisch jüdische Arbeiterklasse erlaubte dieser jüdischen Intelligenz, eine soziale Verankerung zu finden, einen Klassenstandpunkt, wobei sie auf der ideologischen Ebene eine marxistische Orientierung übernahm. In diesem Kontext bildeten sich die “organischen Intellektuellen”<...> der jüdischen Arbeiterbewegung, die Bundisten und Zionisten.<...> Diese verschiedenen Strömungen teilten jedoch alle eine universalistische ”rote Utopie” denn sie beriefen sich alle – die Zionisten eingeschlossen – auf den proletarischen Internationalismus.⁵³³

Jeg tillegger Schönberg en innstilling hvor han støtter denne universelle ”rote Utopie”.

Schönbergs kritikk retter seg altså ikke nødvendigvis mot *sionismen* som sådan men Schönberg advarer mot et fenomen Traverso referer til som: ”unsere eigene Version des Blut-und-Boden-Nationalismus.”⁵³⁴

Oppsummering

Et særtrekk jeg viser til i denne oppgaven er de høyreekstreme bevegelsenes selvbilde som representanter for det upolitiske. Jeg har vist til hvordan Habermas beskriver dette fenomenet i form et selvbilde som innebærer at høyreekstreme bevegelser er hevet over partipolitikk, ”massene” og lovene. Konsekvensen kan se ut til at høyreekstreme bevegelser later til å representere *politisk anti-politikk*. Med andre ord kan det se ut til at de høyreekstreme

⁵³⁰ Schönberg 1995

⁵³¹ Schönberg 1995; II akt, scene I: Aruns: <...> so hat Gott ein Machtmittel in die Hand gegeben, unsere Feinde Herr zu werden: auch wir haben Posaunen von Jericho! Eine Erfindung unseres General Pinxar setzt uns instand, an jeden beliebigen Punkt der Erde in beliebigen Umkreis Strahlen zu senden, welche den Sauerstoff der Luft verzehren und alles Lebendige ersticken.

⁵³² Brenner 1984; 78

⁵³³ Traverso 1995; 60

⁵³⁴ Hobsbawm sitert i Traverso 1995; 56

bevegelsene insisterer på en form for *autonomitet*. Mitt begrep om *naturalisering* dekker slike bestrebelsler og den stilltiende aksepten knyttet til denne *autonomiseringen*.

Jeg har i dette kapittelet vist til Bubers framstilling av *Sohar*. Bubers versjon har særegne trekk som understøtter *korporativisme*, *Blut und boden-ideologi*, og andre kvaliteter som tilsvarer trekk i høyreekstrem ideologi. Artauds referanse til Zohar trekker med andre ord helhetsinntrykket av Artaud som ideolog i retning av *høyreekstremisme*. Jeg har vist til hvordan Jabotinsky kritiserer sine motstandere i WZO for å splitte de nasjonale bestrebelsene ved å fokusere på klasseinteresser i tillegg til bestrebelsene om å opprette en jødisk stat. Jabotinsky fremstiller seg selv som hevet over klasseinteresser. I Cohens gjennomgang beskrives denne innstillingen som ”’pure’ militant nationalism”.⁵³⁵ Jabotinsky anklager WZO for å ha blitt kuppet av venstresiden, ”<...> and excessively preoccupied with subsidizing labour institutions.”⁵³⁶ Ben Gurion repliserer med at Jabotinskys promotering av middelklassens interesser også er klassespørsmål.⁵³⁷ I en polemikk med Jabotinsky skal Ben Gurion i følge Cohen ha satt denne problemstillingen på spissen:

You<Jabotinsky> see class-ism<...> in the worker’s movement. I don’t deny this class-ism. But why am I not allowed to see class Zionism in the Zionism that claims to speak for the ‘middle class’.⁵³⁸

Artauds forestilling om *Natural Right* og Sontags forestillinger om *anti-political avant garde* kan settes i sammenheng med Jabotinskys *naturalisering* – det vil si avpolitisering – av ”’pure’ militant nationalism.” I tillegg har jeg vist til Schönbergs kritikk av en type sionisme som jeg har tillagt Jabotinsky. Artauds henvisning til ”Zohar” innebærer som jeg har vist ideologiske føringer som kan tendere mot høyreekstremt tankegods. I den grad Artaud er seg bevisst på dette segmentet jeg har definert i *første manifest* og *annet manifest*, kan det materialet jeg har lagt fram tyde på at Artaud orienterer seg mot Bubers og Jabotinskys tenkesett snarere enn i retning av tenkesett representert ved Schönberg og *Mapai* i denne teksten.

6.0. New York-basert resepsjon av Artaud i lys av *the Revisionists*

Relatert til Artaud og resepsjonen av Artaud kan det være en opplysning av betydning i *Theatre, Sacrifice, Ritual* av Erika Fischer-Lichte. Opplysningen jeg mener er vesentlig, er detaljen om at *American zionist pageants* i 1946 donerte overskuddet fra forestillingen *A flag*

⁵³⁵ Cohen 1987; 1|38

⁵³⁶ Cohen 1987; 145

⁵³⁷ Cohen 1987; 163

⁵³⁸ Cohen 1987; 163

is Born til Irgun⁵³⁹ som etter Jabotinskys død var ledet av Menachim Begin.⁵⁴⁰ Irgun ble opprettet av Jabotinsky som også var *fører* for den fascistiske fraksjonen *the Revisionists* i WZO. Begin ledet den polske fløyen av *The Revisionists*s kamporganisasjon *Betar* fram til han flyktet fra Warszawa. Etter at staten Israel ble opprettet startet Begin ”frihetspartiet” *Tnuat ha Herut*.⁵⁴¹ Utgangspunktet var Jabotiskys tankegods, den revisjonistiske fraksjonens tilhengere, kamporganisasjonen Betars medlemmer og Irguns medlemmer og støttespillere.

Organisasjonen *Haganah* var i 1948 den offisielle militærorganisasjonen til WZO.⁵⁴² I 1948 i det staten Israel ble opprettet forsøkte Begin og Irgun å foreta et statskupp mot den sosialdemokratiske ledelsen – i ettertid kjent som *Altalena-affæren*.⁵⁴³ Konflikten sto da mellom den sosialdemokratiske ledelsen i WZO under Ben Gurion og Begins fascistiske og rasistiske fraksjon som hadde – og fremdeles har – Stor-Israel som sitt politiske mål.⁵⁴⁴ Jeg vil argumente for at denne type sammenhenger delvis utgjør grunnlaget for at Artaud får en så sentral plass i *etterkrigstidens miljø for eksperimentelt teater* hvor New York-miljøet spiller en ledende rolle umiddelbart etter 1945. Artaud propagerer for en *tribalistisk* revolusjon i Mexico og fremstiller seg selv som en antimarxist. Allikevel later det til at Artaud blir framstilt som en nøytral skikkelse. Sontag beskriver Artaud på følgende måte: “Artaud’s plans for subverting and revitalizing culture, his longing for a new type of human personality illustrate the limits of all thinking about revolution which is anti-political.”⁵⁴⁵ Jeg har vist at Artauds tekster består av rekke bilder og fraser som ligner billedbruk og fraser brukt i tysk høyreekstrem retorikk. Dette kan åpne for en del ubesvarte spørsmål. Jeg har vise til at enkelte av svarene på disse spørsmålene kan finnes i de segmentene i Artaud manifeste som også kan relateres til *the Revisionists*.

Det segmentet i teatermiljøet i New York som har gitt aktiv støtte til *Irgun* ville eventuelt hatt interesse av en kanonisering av Artaud. Fischer-Lichte berører denne problemstillingen da hun peker på uenighet mellom Kurt Weill og Peter Bergson i forbindelse med resepsjonen av

⁵³⁹ Fischer-Lichte 2005; 195: Such willingness was also proven by the financial success of *A Flag is Born*. After 120 performances in New York, a month-long run in Chicago... and performances in Detroit and Philadelphia, the pageant raked in nearly a million dollars for the Irgun.

⁵⁴⁰ Brenner 1984; 130: in December 1943 Begin was<...> fre to assume the Irgun command.

⁵⁴¹ Brenner 1984; 146 - 147

⁵⁴² Brenner 1984; 130 – 135

⁵⁴³ Brenner 1984; 144 - 146

⁵⁴⁴ Brenner 1984; 146

⁵⁴⁵ Sontag 1983; 47

forestillingen *We Will Never Die*.⁵⁴⁶ Begin ble statsminister i Israel 1977: “His first act was to hang a protrait of Vladimil Jabotinsky on the wall of his office.”⁵⁴⁷

Oppsummering

Jeg har dette kapitlet pekt på forhold som kan tyde på at den New York-baserte resepsjonen av Artaud etter 1945 kan være preget av kontinuitet i forhold til høyreekstrem ideologi representert ved støtte til *Irgun* og the *Revisionists* etter 1945.

7.0. Avslutning

I løpet av prosessen med denne teksten har jeg forundret meg over at funnene jeg har gjort har resultert i en mer radikal Artaud-kritikk enn jeg i utgangspunktet forventet. Jeg er fristet til å bruke Bourdieus ord fra *The Political Ontology of Martin Heidegger*: “All of this was in the text, waiting to be read,<...>.”⁵⁴⁸ Bourdieu setter Heideggers filosofi inn i en sammenheng han kaller “field of power”.⁵⁴⁹ I dette feltet er det ikke det ene filosofiske systemet som veies opp mot et annet filosofisk system for å etablere et hierarkisk regime innad i en fagdisiplin. Undersøkelsen avviker på denne måten fra *vertikale strukturer* og orienterer seg mot *horisontale* sonderinger for å undersøke sammenhenger mellom fenomener som kan være forbundet ut fra andre parameter som for eksempel ideologi. Jeg gjør et tilsvarende grep med Artaud. Jeg har undersøkt deler av Artauds tekstunivers og satt dette i sammenheng med andre fenomener i og utenfor feltet *eksperimentell performativitet som samtidsuttrykk*. Bakgrunnen for analysen har vært problemstillinger knyttet til sammenhenger jeg har hatt med meg inn i studiet av *teatervitenskap* fra andre fagfelt som økonomi og historie, men også fra min egen tilnærming til skjønnlitteratur. Hensikten har ikke vært å etablere noen ny konsensus knyttet til Artaud. Jeg ønsker å understreke det provisoriske ved denne teksten og poengtere at utgangspunktet har vært å sette spørsmålstegn ved etablert konsensus rund Artaud og ikke nødvendigvis praksis innen feltet *eksperimentell performativitet som samtidsuttrykk* som er utviklet på bakgrunn av Artauds tekster. Jeg ser meg nødt til å understreke at jeg med denne teksten ikke vil gi inntrykk av å tilby noen ny helhetsforståelse av Artaud, men at jeg peker på et sett av fenomener som med fordel kan tas i betraktning i tilknytning til analyser av historiske fenomener knyttet til *eksperimentell performativitet som*

⁵⁴⁶ Fischer-Lichte 2005; 192

⁵⁴⁷ Brenner 1984; 159

⁵⁴⁸ Bourdieu 1991; viii

⁵⁴⁹ Bourdieu 1991; 6

samtidsuttrykk og samtidige fenomener knyttet til *eksperimentell performativitet som samtidsuttrykk*.

Jeg har i denne teksten presentert en lesning av ulike fenomener jeg har knyttet opp mot sekvenser i Artauds *første manifest for Grusomhetens Teater* og *annet manifest for Grusomhetens Teater*. Jeg har prøvd å presentere nyanserende opplysninger knyttet til Artaud og nyanserende opplysninger knyttet til toneangivende kunstnere i Paris i perioden før *første manifest* og *annet manifest* ble skrevet.

Jeg har presentert min lesning av faglitteratur knyttet til omstendigheter rundt NSDAPs maktovertakelse i Tyskland 1932 og innføring av diktaturet 1932. Jeg har ut fra dette materialet belyst forhold som tegner et annet bilde enn det jeg har inntrykk av at har preget forståelsen av kulturfenomener i Europa og Tyskland i perioden før 1940. Jeg har sammenstilt Artauds manifeste og biografiske detaljer knyttet til Artaud med påstander i disse fenomenene. Kildene jeg har brukt er i stor grad av nyere dato. Jeg har presentert en tolkning av Artaud hvor viktige sekvenser i Artauds manifeste korresponderer med passasjer i verk knyttet til NSDAPs viktigste skikkelser. I tillegg har jeg pekt på korrespondanse mellom Artauds manifeste og enkelte tendenser knyttet til kulturpolitikk innad i NSDAP. Jeg har også belyst det segmentet i Artauds tekstunivers jeg mener relaterer seg til problemstillinger knyttet til *sionisme*. Jeg har lagt fram nyanserende dokumentasjon knyttet til den politiske organisasjonen WZO. Jeg har pekt på høyreekstreme tendenser i tilknytning til WZO og pekt på at fraksjoner med høyreekstreme tendenser kan se ut til å representere *historisk kontinuitet* snarere enn *historisk brudd* i New Yorks teatermiljø etter 1945. Jeg peker derfor på at den amerikanske resepsjonen av Artaud kan ha vært influert av kontinuiteten knyttet til Jabotinskys versjon av politisk orientering. Jeg har dermed også problematisert en tendens til å *naturalisere* ultranasjonalistiske eller høyreekstreme fenomener. Jeg mener altså at det er gode grunner til å plassere Artaud i en slik høyreekstrem sammenheng.

De problemstillinger jeg peker på knyttet til Pareto regner jeg som gyldige for en hver statsdannelse som har en økonomisk-ideologisk referanse til *Manual of Political Economy*. Til dels baserer den moderne velferdsstaten seg på denne type økonomisk-ideologisk strategi, slik at denne kritikken rammer de fleste økonomier som tidligere ble dekket av begrepet *I-land*. Israel har i store deler av perioden etter 1945 framstått som et eksempel på en vellykket velferdsstat på linje med de skandinaviske landene. Derimot er jeg bekymret for utviklingen av det feltet man i vår tid definerer som *høyrepopulisme*. Jeg mener at dette er et begrep som

er for mildt, og at vår samtidssituasjon har tydelige trekk som kan sammenlignes med situasjoner knyttet til fremveksten av de historiske fenomenene fascisme og nazisme. Derfor blir et engasjement i *eksperimentell performativitet som samtidsuttrykk* for meg også et engasjement mot høyreekstremer tendenser. Historiske parametere blir for meg nyttige orienteringspunkter for å forstå samtiden. Det fenomenet som i dag defineres som *høyrepopulisme* framstår med et selvbilde som *frihetspartier*. Begin omdøpte Jabotiskys revisjonistiske fraksjon i WZO og kamporganisasjonen Betar til *Tnuat Ha Herut* eller *The Freedom Party*.⁵⁵⁰ I den grad Artauds teatersyn referer til høyreekstremer tendenser ønsker jeg å bevisstgjøre meg selv og andre i form av denne oppgaven.

Fetisering av Artaud- Artaudism

Lehmann tar utgangspunkt i at Artaud er den dominerende skikkelsen i relasjon til *eksperimentelt teater som samtidsuttrykk* etter 1945. Muligens gjør Lehmann seg ufrivillig til en del av det fenomenet jeg vil kalle *fetisering av Artaud*. I mange tilfeller – muligens i de fleste – er det ikke snakk om *rene tillemperinger av Artaud*. Puchner beskriver i *Poetry and Revolution* hvordan *the Situationists* lager en syntese av Artaud og Brecht. ”Artaud and Brecht remained the major points of reference for the situationists struggle with and against theater.”⁵⁵¹ Det samme kan synes å gjelde for andre fenomener som kan defineres innefor begrepet *eksperimentell performativitet som samtidsuttrykk* etter 1945. Dermed kan referansene til Artaud være preget av effekt som tilsvarer den sonderingen Antliff gjør i tilknytning til Bergson og *Bergsonism*. Vi står i så fall igjen med et begrep som kan defineres som *Artaudism* og kan innebære tendenser til en fetisering av Artaud. *Artaudism* vil i så fall innebære å bruke Artaud som referansepunkt for fenomener som divergerer fra sentrale punkter i Artauds manifeste. I beskrivelsen av *the situationists* peker Puchner på at referansene til Artaud kombineres med ”critique of theatrical totality”.⁵⁵² Den positive valøriseringen *den totale teatralitet* tilskrives Wagner, Marx, Walter Benjamin og Theodor W. Adorno.⁵⁵³ I denne oppgaven har jeg vektlagt nettopp henvisninger til begreper om *totalitet* i Artauds manifeste. *Artaudism* ser med andre ord ut til å være minst like komplekst som den skissen jeg har gitt til forståelse av Artaud. Et annet spørsmål knyttet til *Artaudism* kan tendere mot den vektlegging man innefor *Artaudism* tillegger Artaud slik Puchner

⁵⁵⁰ Brenner 1984; 146

⁵⁵¹ Puchner 2006; 231

⁵⁵² Puchner 2006; 231

⁵⁵³ Pucnner 2006; 231

beskriver *the situationsists* som en syntese av Artaud og Brecht. Brechts innflytelse på feltet *Artaudism* blir muligens nedtonet.

Et av spørsmålene jeg stiller meg i sammenhengen med en dagsaktuell problematikk, er om det er en tendens til at *danserne* i feltet *eksperimentell performativitet som samtidsuttrykk* har begynt å utforske tekstualiteten, mens utøvere i feltet *eksperimentell performativitet som samtidsuttrykk*, som vektlegger et utgangspunkt i teatralitet, holder fast ved *anti-tekstualiteten*, med henvisning til Artaud? I en sekvens i *første manifest* er Artaud relativt tydelig: ”Det er ikke snakk om å avskaffe det talte språk, men å gi ordene omtrent samme betydning som i drømmene.”⁵⁵⁴ I tillegg kan Artauds relasjon til skriftspråk også diskuteres i og med at de alternativer Artaud promoterer også innebærer skrift – både i form av *notasjoner* og i form av *leselige symboler* på scenen. I siste instans vektlegger Artaud en skrift med et alternativt skriftsystem. Denne problematikken kan beskrives som en form for *fetisering av det relasjonelle ved relasjonene*: En slik fetisering kan innebære at tegnene tillegges en betydning i seg selv og at én type tegn har et iboende budskap. I min oppgave har jeg vist til slike tendenser i relasjon til *Bergsonian Cubism* og i relasjon til Labans begrep om *dancing runes*.

I denne oppgaven har jeg benyttet meg flittig av henvisninger til Wolins *the Seduction of Unreason*. Wolins innfallsvinkel er et befriende distansert blikk på forhold knyttet til et begrep om *Left Fascism*. Dette begrepet har jeg benyttet meg av i oppgaven for å vise sammenhenger som kan se ut til å prege høyreekstreme organisasjoner. Wolins utgangspunkt later til å være en ide om at USA forvalter idealene som lå til grunn for den *franske revolusjon* og den *amerikanske revolusjon*. Dessverre for Wolins egen del kan det se ut til at denne distansen til fenomenet som beskrives blir en forsvarsmekanisme. I sin kritikk av et samtidig *Left* trekker Wolin linjer til en annen tid og et annet sted og ser bort fra historiske fenomener som er nærmere i tid og eventuelt relatert til amerikansk historie. I tillegg kan det se ut til at Wolin forholder seg til rent abstrakte konstruksjoner. På det abstrakte planet tenderer dessuten begrepet om *Left Fascism* mot en tautologi i og med at Wolin peker på at ett vesentlig trekk ved *fascism* nettopp er et element av avvik fra *universielle* forestillinger representert i Wolins begrep om *Left*. Dessuten kan det se ut til at Wolin ser bort fra et element av *praksis* knyttet til høyreekstremisme og fascisme som fenomen. Denne *praksis* later til å tendere mot at innslaget av *Left* i siste instans brukes instrumentelt og i tillegg tenderer mot et performativt

⁵⁵⁴ Artaud 2000; 84

grep. Wolin ser dessuten bort fra den påvirkning Paretos *Manual of Political Economy* har hatt i USA. I tillegg ser han bort fra den påvirkning amerikanske aktører, eksemplifisert ved Henry Ford, har hatt på NSDAP.⁵⁵⁵ Oversikten jeg viser er knyttet til Schopenhauer og Pareto. I tillegg viser sammenhengen mellom Gobineau og NSDAP og tilsvare en sammenheng mellom Gobineau, Hess, Buber/Jabotinsky som får betydning for det sionistiske miljøet i New York. Delvis på grunn av Jabotiskys personlige innflytelse, men også på grunn av innslaget av en blanding av Paretoinspirert *korporativ teknokratisk liberalisme* og *rasisme* korresponderte med tilsvarende ideologi som var sterkt representert i det amerikanske *field of Power* mellom 1919 og 1950 slik det er beskrevet av Albert E. Kahn i *Høyforæderi*.⁵⁵⁶ Wolins tekst kan leses som *kritikk av en kritikkløshet*.

Flere av aktørene jeg har knyttet til *høyreekstreme fenomener* har jeg beskrevet som *pro-enlightenment* i betydning at de blir beskrevet som *liberale*. Jeg har vist til Doerrs beskrivelse av Laban innenfor denne kategorien. Jeg har vist til Kornbergs beskrivelse av Herzl som en forsvarer av *Austrian liberalism* med *universalistic appeal*. En logisk forlengelse av slike tilfeller blir å definere en tilsvarende gruppe innefor et område som kan kalles *liberal-fascism*.

I denne teksten ser det ut til at en forestilling om en ny mennesketype er et gjennomgående trekk i den høyreekstreme begrepsverden. Begreper som *New order*, *New City*, *cultural renewal*, *new style of politics*, *the new society* kan se ut til å være et gjennomgående trekk.

Artaud

Artaud reiste til Irland før han ble lagt inn på psykiatrisk klinikk i 1937. Han ble tatt hånd om av ulike psykiatriske institusjoner i 9 år fram til 1946.⁵⁵⁷ Jeg ønsker å stille spørsmålstegn ved hvilke årsaker det var som kan ha utløst Artauds forverrede sinnstilstand nettopp på denne tiden. I forbindelse med biografisk materiale knyttet til Wyndham Lewis, belyser Hewitt hvordan Lewis sin offentlig uttalte og eksplisitte støtte til Hitler tar brått slutt i forbindelse med *Krystallnatten* i 1938⁵⁵⁸. Lewis kan fremstilles som en representant for det segmentet av kunstnere som på 30-tallet anså den aggressive og rasistiske *retorikken* til Hitler kun som *retorikk*. Etter *Krystallnatten* 1938 var det ikke lenger mulig for Lewis å lukke øynene for at NSDAPs *retorikk* skulle omsettes i *realpolitikk*. Lewis slo retrett og tok offentlig avstand fra NSDAP og flyttet fra England til Canada. Ezra Pound fortsatte sitt engasjement til fordel for

⁵⁵⁵ Pool & Pool 1978; 80 - 118

⁵⁵⁶ Kahn 1951

⁵⁵⁷ Artaud 2000; 184 – 185

⁵⁵⁸ Hewitt 93; 31

Mussolini og fascistene fram til han ble arrestert og anklaget for landsforederi da de amerikanske styrkene okkuperte Italia i 1943.⁵⁵⁹ Av brevet fra Artaud til Breton av 1937, er det mulig å lese ut en mulighet for at Artaud prøvde å få til en forsoning med Breton. Brevet i seg selv vitner imidlertid også om et ønske om en slags aksept fra Breton. Artauds betoning av at både *Left* og *Right* skal utraderes til fordel for *New Right* antyder imidlertid at Artaud heller ikke vil gå tilbake på sine standpunkter. Det kan derfor være naturlig å tenke seg at det kan være, den av Artaud hyllede, dobbeltheten som skaper et større *gap* mellom *forhåpinger* og *realisme* enn Artaud var i stand til å bære. Muligens kan Goebbels detronisering av av Laban i 1936 - 1937 ha representert et *realitetskorrektiv* på tilsvarende måte som den innsikten Lewis fikk i forbindelse med Krystallnatten. Artauds brev til Breton i 1937, hvor det kan se ut til at Artaud ønsker en forsoning med Breton, kan være en indikasjon på en slik tendens.

I denne kritiske gjennomgangen av Artaud har jeg også prøvd å påvise og åpne opp to felt som jeg mener har vært dårlig belyst. Det ene er knyttet til relasjoner mellom høyreekstreme aktører og aktører i feltet *historisk modernisme/avantgarde*. Det andre er en tilsvarende kritisk orientering til måten enkelte aktører knyttet til *sionismen* har relatert seg til høyreekstreme fenomener. Jeg har satt funn jeg har gjort innen disse feltene i relasjon til et lite utvalg av Artauds tekster og gjort kritiske tolkninger av materialet.

Jeg har også pekt på to muligheter til å bruke forestillingen om urkultur som et korrektiv til en samtidssituasjon. Jeg har pekt på at urkultur kan fungere som et *universelt korrektiv* og et *tribalistisk korrektiv*. I gjennomgangen av Jabotinsky kan det i tillegg se ut til at Jabotinsky favoriserer en *universalisering av det tribalistiske*.

Det korporativt språk later til å spille en viktigere og viktigere rolle utenfor for feltet *eksperimentell performativitet som samtidsuttrykk* i form av sportens og filmens forvaltning av *performativitet*. *Eksperimentell performativitet som samtidsuttrykk* behøver ikke nødvendigvis, men kan se ut til å bekrefte slike *fetisjeringsmekanismer*.

⁵⁵⁹ Bergonzi 1986; 57

Litteraturliste:

- Ackerman, Alan
- Pucner, Martin *Against Theatre/ Creative Destructions on the Modernist Stage*
Palgrave Macmillan, Basingstroke 2006
- Alvesson, Mats
- Sköldberg, Kai *Tolkning och reflektion/Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*
Studentlitteratur, Lund 1994
- Antliff, Mark *Avant-Garde Fascism/The obilization of Myth, Art, and Culture in France 1909 – 1939*
Duke University Press, Durham 2007
- Antliff, Mark *Inventing Bergson/Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*
Princeton University Press, Princeton 1993
- Antliff, Mark
- Affron, Matthew *Fascist visions : art and ideology in France and Italy*
Princeton University Press , Princeton 1997
- Aronson, Aron *American Avant-garde Theatre/A History*
Routledge, New York 2000
- Artaud, Antonin *Antonin Artaud/Selected Writings*
University of California Press, Bekrely/Los Angeles 1976
- Artaud, Antonin *Artaud av Artaud*
Almqvist & Wiksell Förlag AB, Stockholm 1981
- Artaud, Antonin *Det dobbelte teater*
Solum Forlag, Oslo 2000
- Artaud, Antonin *Nouveaux ecrits de Rodez/Lettres au docteur Ferdière 1943 – 1946*

- Gallimard, Paris 1977
- Bataille, George *Erotismen*
Pax Forlag A/S, Oslo 1996
- Bertens; Hans *The Idea of the Postmodern/A History*
Routledge, London 1996
- Berghaus Günter *Theatre, Performance and the Historical Avant-Garde*
Palgrave Macmillan, New York 2005
- Bergonzi, Bernard *The Myth of Modernism and Twentieth Century Literature*
The Harvester Press, London 1986
- Botting, Fred
- Wilson, Scott *Bataille: A Critical Reader*
Blackwell Publishers, Oxford 1998
- Bourdieu; Pierre *The Political Ontology of Martin Heidegger*
Polity Press, Cambridge 1991
- Bourdieu, Pierre *In Other Words, Essays Towards a Reflexive Sociology,*
Polity Press, Cambridge 1990
- Brenner, Lenni *The iron wall : Zionist revisionism from Jabotinsky to Shamir*
Zed Books, London 1984
- Brook, Peter *The Empty Space*
Penguin, London 1968
- Buber, Martin *On Zion/The History of an Idea*
East and West Library, London 1973
- Buber, Martin *The Legend of the Baal-Shem*
Princeton University Press, Princeton 1995
- Chénieux-Gendron, Jacqueline
Surrealism
Columbia University Press, New York 1990

- Cirillo, R *The Economics of Vilfredo Pareto*
Frank Cass, London 1979
- Cohen, Mitchell *Zion and State/Nation, class and the Shaping of Modern Israel*
Blackwell, Oxford 1987
- Doerr, Evelyn *Rudolf Laban/The Dancer of the Crystal*
Scarecrow Press, Plymouth 2008
- Ebling, Hans
- Lütkehaus, Ludger *Schopenhauer und Marx/Philosophie des Elendes, Elend der Philosophie?*
Verlag Anton Hein Meisenheim, Königstein 1980
- Filreis, Alan *Counter-revolution of the Word/The Consevarite Attack on Modern Poetry, 1945-1961,*
University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2008,
- Fischer-Lichte, Erica *Theatre, Sacrifice, Ritual/Exploring forms of Political Theatre*
Routledge, London 2005
- Helgheim, Kjell *Visjoner om teater : franske teorier og manifeste fra 1800- og 1900-tallet / Kjell Helgheim*
Unipub, Oslo 2010
- Herzl, Theodor *Old New Land/(Altneuland)*
Markus Wiener Publishing
and The Herzl Press, New York 1987
- Hewitt, Andrew *Fascist Modernism /Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde*
Stanford University Press, Stanford 1993
- Hitler, Adolf *Mein Kampf*
Houghton Mifflin Company, New York 1971
- Hjort, Øystein
- Marup Jensen, Niels
- Dam Christensen, Hans *Rethinking Art Between the Wars/New Perspectives in Art History*

- Museum Tusulanum Press, Copenhagen 2001
- Innes, Christopher *Avant Garde Theatre/ 1892 – 1992*
Routledge, London 1994
- Jenkins; Brian *France in the Era of Fascism/Essays on the French Authoritarian Right*
Berghahn Books, 2005
- Kahn, Albert E. *Høyforræderi/Sammensvergelsen mot det amerikanske folk*
Falken Forlag, Oslo 1951
- Klabunde, Anja *Magda Goebbels/ Annährungen an ein Leben*
C. Bertelsmann Verlag, München 1999
- Lehmann, Niels *Dekonstion og dramaturgi*
Aarhus University Press, Aarhus 1996
- Mann, Thomas *Späte Erzählungen*
S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1981
- Michaud, Eric *The Cult of Art in Nazi Germany,*
Standford Univeristy Press, Standford California 2004
- Næss, Atle *Munch/En biografi*
Gyldendal, Oslo 2004
- Oestigard, Terje *Political Archaeology and Holy Nationalism/Archeological battles over the Bible and Land in Israel and Palestine from 1967 – 2000*
Department of Archaeology Univesity of Gothenburg, Gothenburg 2007
- Ofstad, Harald *Vår forakt for svakhet*
Pax Forlag A/S, Oslo 1971
- Pareto, Vilfredo *Manual of Political Economy*
MacMillan Press Ltd, London an Basingstoke 1971
- Pedersen, Jørgen *Rasjonell rekonstruksjon som metodisk innstilling : en undersøkelse av Jürgen Habermas' metode*

- Universitetet i Bergen, 2005
- Picker, Henry *Hitlers bords samtal/ i führerhögkvarteret 1941-42*
Bokförlaget Prisma, Stockholm 1984
- Pool, J.& S *Hitlers Wegbereiter zur Macht*
Scherz, Bern 1978
- Poggiloi, Renato *The Theory of the Avant-garde*
Cambridge, Massachusetts 1968
- Pringle, Heather *Himmlers Herrefolk/Jakten på den ariske rases opprinnelse*
Bazar, Oslo 2008
- Puchner, Martin *Poetry of the Revolution/Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*
Princeton University Press, Princeton 2006
- Rash, Felicity *The Language of Violence*
Peter Lang Publishing, New York 2006
- Rosenberg, Alfred *Myth of the Twentieth Century/An evaluation of the Spiritual-Intellectual confrontations of our Age*
Historical Review Press, Sussex 2004
- Rosenberg, Alfred *An die Dunkelmänner unserer Zeit/Eine Antwort auf die Angriffe gegen den "Mythus des 2. Jahrhunderts*
Hoheneichen-Verlag, München 1935
- Schechner, Richard *The future of ritual: writings on culture and performance*
Routledge, London 1993
- Scheuerman, William E. *Carl Schmitt/The End of Law*
Rowman & Littlefield Publishers INC., Lanham 1999
- Sigmund, Anna Maria *Die Frauen der Nazis*
Überreter, Wien 1998
- Sløgedal, Sverre *Den trøstende Schopenhauer, Shopenhauer om døden,*
Solum Forlag, Oslo 2004:
- Sontag, Susan *Under the Sign of Saturn*

- Writers and Readers, New York 1983
- Strobl, Gerwin *The Swastica and the Stage*
Cambridge University Press, Cambridge 2007
- Thomassen, Lasse *Habermas/A Guide for the Perplexed*
Continuum, London 2010
- Traverso, Enzo *Die Marxisten und die jüdische Frage/Geschichte einer Debatte 1843 – 1943*
Jüdische Studien, Mainz 1995
- Vandenberghe Frédéric *A Philosophical History of German Sociology*
Routledge, London 2009
- Williams, Simon
- Hamburger, Maik *History of German Theatre*
Cambridge University Press, Cambridge 2008
- Wolin, Richard *The seduction of unreason/The Intellectual romance with fascism from Nietzsche to Postmodernism*
Princeton University Press, Princeton 2004
-
- Brown, Steven *Collective Emotions: Artaud's Nerves*
Department of Human Sciences, Loughborough University,
Loughborough, UK b Universiteit voor
Humanistiek, Utrecht, The Netherlands
Online Publication Date: 01 December 2005
URL: <http://dx.doi.org/10.1080/14759550500361363>
- Schönberg, Arnold *Der biblische Weg*
[1995]
<http://www.usc.edu/libraries/archives/Schoenberg/bibliweg.htm>

Berliner Ensemble: *Artaud Erinnert sich an Hitler und das Romanische Cafe*

http://www.berlinerensemble.de/repertoire/titel/32/artaud_erinnert_sich_an_hitler_und_das_romanische_cafe