

Øivind Haaland:
Melankoliens pedagogikk - en fortelling om kjærlighet og kunst
Forskningsrapport nr 49, 2000

Sammendrag.....	1
Abstract	1
Forord	2
HVORFOR MELANKOLI?	3
HVORFOR EDVARD MUNCH?.....	12
Estetisk erfaring; Munchs estetiske eksperimenter, Vygotskys innsikter og Kristevas teoretiske ideér	24
Hva fant Edvard Munch ut om livet?	44
Hva står på spill? Hva ligger i potten?	57
Det ny-melankolske forholdningssettet.....	57
Litteratur	64
Illustrasjoner	68

Sammendrag

Dette er et innlegg i en knapt eksisterende debatt om pedagogikk i det postmoderne. Det identifiseres tre måter å forholde seg til pedagogikkfagets krise på: 1) den ureflekterte optimismen eller det naive forholdningssettet, 2) det ironiske forholdningssettet og 3) det melankolske forholdningssettet. Rapporten representerer et forsøk på å trekke lærdom av det melankolske og utforme melankoliens eller (dens positive motstykke) kjærlighetens pedagogikk som svar på hva postmoderne pedagogikk bør innebære.

Emneord: Postmoderne pedagogikk, estetisk erfaring, Lev Vygotsky, Julia Kristeva, Edvard Munch, etikk.

Publisert på nett av Biblioteket, HiL.

Abstract

This report is an argument in the debate on education in the postmodern. Identifying three different ways dealing with the current crises of education 1) the optimistic or the naïve, 2) the ironic and 3) the melancholic, the report draws on a "melancholic perspective" and presents the pedagogics of melancholy or (its positive counterpart) the pedagogics of love as the postmodern answers.

Keywords: Postmodern education, aesthetic, Lev Vygotsky, Julia Kristeva, ethic.

Forord

Vår tid roper etter reformulering av pedagogikkfaget. Ropet kan knapt høres i larmen fra kravet om reetablering av den skolen som oppdro barn til gangs mennesker og formidlet kunnskap som satt som salmevers i en plikttoppfyllende sjel. Ropet om reformulering av pedagogikken overdøves lett - tilfeldig, stillferdig og spedt som det er. Svulstig, fremmedartet og utfordrende språk (meningstap, meningskonstruksjon og meningstransformasjon) bidrar til at det kan overses og marginaliseres med selvfølgelighet. Ropet rommer ikke svar bare utfordring.

Utfordringen rokker (dersom ropet blei hørt) kanskje først og fremst idéen om hvordan selv og subjektivitet dannes. Kan man snakke om et autonomt selv eller en identitet? Det er sentrale tema - kjære og grunnleggende idealer i pedagogikkfaget - som utfordres. Hvordan skal faget greie seg uten og hva skal komme i idealenes sted?

Det identifiseres tre måter å forholde seg til pedagogikkfagets krise på: 1) den ureflekterte optimismen eller det naive forholdningssettet, 2) det ironiske forholdningssettet og 3) det melankolske forholdningssettet. Det foreliggende arbeidet er et forsøk på å trekke lærdom av det melankolske og utforme melankoliens eller (dens positive motstykke) kjærlighetens pedagogikk som et svar på hva som bør komme i de, ovenfor nevnte, pedagogiske idealenes sted.

Edvard Munchs kunstneriske virke (særlig arbeidet med livsfrisemotivene), hans notater og biografi brukes som en slags empiri som belyses av og belyser en teoretisk drøfting av innholdet i begrepet "estetisk erfaring". I drøftingen sammenliknes særlig Lev Vygotskys og Julia Kristevas synspunkter. Vygotsky er en moderne teoretiker og ses i denne sammenheng som representant for den transformativ teoritradisjonen, mens Kristeva er postmoderne og ses paradoksal nok som representant for en nyekspressiv vending.

Det viser seg at Munchs livsfrisemotiver kan uttrykke og utdype påstandene i Kristevas teori og at hennes tekst kan forklare og tydeliggjøre hans bilder omtrent på samme måte som tekstboblene gjør med tegningene i en tegneserie. Det er subjektdanningsprosessens tidligste praksis som uttrykkes hos dem begge samt forestillingen om selvet-i-prosess/selvet-på-prøve - idéen om den kontinuerlige selvdannende og selvomformende praksis - idéen om den kontinuerlige meningskonstruerende og meningsomformende virksomhet.

Melankoliens pedagogikk kan i liten grad utformes som pensum, mål eller metode. Det er snarere et forholdningssett - en måte å være i verden på - en måte å erkjenne verden på. På den ene siden har den et slags revolusjonerende siktemål og på den andre, gjennom vektlegging av individualisering, det midlertidige og det uferdige, har den et individualistisk, polyfonisk, meningsskapende og meningsoverskridende siktemål.

Har pedagogikken som vitenskapelig praksis, noe å bidra med i en slik sammenheng - utvikle kunnskap og program for denne typen av endring? Det kan i alle fall ikke skje som nå, ved å operer innen rammen av den ureflekterte optimismens univers. Det er et forholdningssett som rammes direkte av kritikken av den sosialhygieniske tenkemåten. Pedagogikk og pedagoger har de seinere åra i større og større grad blitt kontrollører av den sosiale hygiene. Ved ensidig å være forskningsmessig redskap for statlige reformer - evaluere og utforske prosessene på grunnlag av departementalt utformede spørsmål, er pedagogisk forskning i ferd med å bli redusert til instrument for statlig styring. Pedagogene (også pedagogiske forskere) har blitt entreprenører for den ene eller den andre reform, for den bedre skole, det bedre argument eller den sosiale likhet. Kritiske perspektiv har forsvunnet - ihvertfall perspektiver ut over spørsmål om forskningsrapportenes validitet - spørsmål om de reglene som er fulgt er gode eller dårlige. Instituttene er langt fra å være arnested for annerledes tenkning - for rabulisme - eller noe som kan sies å ha likhet med skapende virksomhet. Det kan virke som om pedagogene både har vært preget av og forblir pregere av den sosialhygieniske tenkemåten for all framtid.

Om pedagogikkfaget skal ha noe å bidra med i retning av den motmakt som melankoliens pedagogikk faktisk tenderer mot, er det nødvendig med et alternativt fokus. Pedagoger bør, om mulig, skaffe seg andre interesser enn å utvikle kontrollprosedyrer. Pedagogikk

bør f.eks. i større grad konsentreres om innholdet i temaene kjærlighet og vold enn i temaene belønning og kontroll. Pedagogikkfagets forvaltere og voktere bør kanskje være like opptatt av estetikk og krenkelse som av læring og kunnskap. De bør være mer opptatt av etikk og transformasjon enn av verdier og tradisjon. Kanskje man til og med kunne hevde at pedagoger heller bør studere Hamlet og Pulp fiction enn Stenhouse og Reform -94. Muligens er storbyliv og rom like viktig å studere som skoleliv og lokalsamfunn.

Det foreliggende arbeidet er som man skjønner, et stillferdig innlegg i, den ikke altfor framtrede og høylytte, debatten om postmoderne pedagogikk. Arbeidet er også biprodukt av et mer omfattende årelangt prosjektet om melankoli som Stephen Dobson og undertegnede har drevet i samarbeid. Hovedrapportene fra dette prosjektet er to fellesarbeider. Den første heter "The Matter of Melancholy. Investigations into the Melancholic Faculty" og kom ut i 1996 på HiLs forskningsrapportserie. Den avsluttende hovedrapporten er under utarbeidelse og har tittelen: "The Pedagogics of the Melancholic Faculty - the Case of Edvard Munch."

Lillehammer, den 18. august 1999

Øivind Haaland

HVORFOR MELANKOLI?

Innledning

Melankoli synes å betegne roten til alt det forunderlige og uforståelige ved mennesket i den moderne verden. Kanskje er det fordi begrepet er tillagt så mye at det etterhvert har fått et diffust og i noen tilfelle motsetningsfylt innhold. To utsagn, som tilsynelatende ikke har noen sammenheng med hverandre, kan sies å være de mest framtrede blant alle forsøkene på å definere melankoli. I følge disse er melankoli både "sorg uten årsak" og "tap av væren". (Ferguson, 1995) Det desillusjonerte og sekulariserte moderne individ - mennesket i en verden uten fortryllelse og religiøse mysterier - er på sett og vis dømt til å være melankolsk.

Det er aktuelt å snakke om melankoli i våre dager selv om assosiasjonene først og fremst går til slutten av forrige århundrede. "*Fin de siècle*," murmered Lord Henry. "*Fin de globe*," answered his hostess. "I wish it were *fin de globe*," said Dorian with a sigh. "Life is a great disappointment." Samtalen som er hentet fra Oscar Wild (1891), illustrerer borgerskapets endetidsstemning på slutten av forrige århundrede. En periode preget av dekadanse - forfall - og melankoli. Stemningen kan utdypes ved å vise til Lord Henry's oppfordring som kom til å tilskynde Dorians dekadente karriere: "Live the wonderful life that is in you! Let nothing be lost upon you. Be always searching for new sensations. Be afraid of nothing.... A new Hedonism that's what our century wants!"

Det er i det hele tatt påfallende i hvilken grad europeisk tenkning tok en melankolsk vending i tiårene før første verdenskrig. Et knippe beslektede idéer kom til å prege særlig middelklasse-intellektuelles oppmerksomhet og tankegang. Blant disse idéene var forestillingen om at livet fra naturens side er "ufullstendig", at det er en uforsonlig motsetning mellom begjær og tilfredstillelse, at samtiden var "uren" og at eksistensen i seg sjøl var i en forfallen og tilsynelatende uopprettelig tilstand. Siden verdienes verden og sakenes verden fortonte seg så umulig å forene, stimulerte disse idéene en stemning av melankolsk sorg. Hele den litterære og filosofiske generasjonen følte seg tvunget til å snakke om det "tragiske" eller "den tragiske bevissthet". (Lenk, K., 1964 s257-87)(Löwv, M., 1979 s65-67) Denne følelsen av tragedie åpnet i sin tur for resignasjon - en resignasjon til fordel for melankolsk respons.

Intellektuelle, melankoli og Virkeligheten

I "fin de siècle" ble bokstavelig talt alle sider ved borgerlig kultur invadert av disse følelsene. Men ikke arbeiderklassens kultur eller i hvertfall ikke den sosialistiske fløy. Denne kulturen ble tvert imot forsynt med håp og optimisme - kanskje den samme optimisme som noen få årtier tidligere hadde preget borgerskapet den gang det så seg selv som en ny progressiv klasse. En rekke unge middelklasse intellektuelle (født i 1880-90 årene) ble i årene fra 1900-1920 svært misfornøyd med den resignerte og fortvilede tonen som karakteriserte mye av deres kultur. De ville komme over sin melankoli og de trodde den eneste måten å gjøre det på var å knytte kontakt med Virkeligheten.

Deres resonnement var som følger: De hadde blitt melankolske fordi de ikke "kjente" Virkeligheten. De hadde på en eller annen måte mistet følingen med den. Det var derfor alt rundt dem syntes å være flytende, tvetydig og uvirkelig. Hvis de derimot kunne få fast grunn under føttene igjen så kunne de oppdage eller gjenoppdage Virkeligheten, og de ville være sikret at deres depressive holdning til livet ville forsvinne.

For å finne Virkeligheten måtte de bryte med alle sider ved middelklassekulturen. Virkeligheten er proletariatet - hevdet noen. Å finne fram til og blande seg med proletariatet ville bidra til at fornemmelsen av livet som noe tragisk ufullstendig, forduftet. Det er noen aspekter ved denne måten å tenke på f.eks. i Lukács overgang til kommunismen i 1918. (Lichtheim, G. 1970 s38) Alfred Kurella uttrykte en liknende holdning i 1920. (Laqueur, W. 1962 s125) Oppdagelsen av arbeiderklassen - etter år flørtende med borgerlige løsninger - utgjorde for ham intet mindre enn et sannhetens gjennombrudd. Straks han hadde funnet (sin) vei til Virkeligheten så gikk han inn i KPD for å stille seg sjøl til tjeneste for den (virkeligheten/ sannheten). Marxisme ble på mange måter middel til å komme over den enerverende virkningen av melankolsk resignasjon.

Walter Benjamin hørte også til denne generasjonen, og han kan muligens ha blitt tiltrukket av marxisme av bl.a. slike grunner. I 1931 gjorde han imidlertid oppmerksom på en forbausende reversering av denne prosessen som gikk fra melankoli til forpliktende engasjement. En del venstreorienterte intellektuelle og litterater ga opp forsøket på å løse sitt melankolske problem med å omfavne proletariatet. De sviktet tvertimot proletariatet og trakk seg inn i melankoli.

Et nytt fenomen hadde oppstått, og Benjamin (1999 s423-27) kalte det "venstremelankoli". Ingen hadde tidligere foretatt en sammenkopling av disse to betegnelsene. Venstre hadde alltid betydd noe progressiv, framtidsrettet, mens melankoli alltid hadde vært assosiert med aristokratisk nostalgi eller romantisk føleri. Benjamin skapte imidlertid en ny ordkombinasjon som refererte til de av de intellektuelle på venstresiden som hadde trukket seg bort fra politisk handling til en posisjon hevet over slike stridigheter. Det melankolske venstre hevdet at de snarer snakket i menneskehetens interesse enn i en undertrykt klasses (proletariatets) interesse. Samtidig skiftet de ut sitt intervensjonistiske forholdningssett til tilværelsen med et fatalistisk. Resultatet var altså at i motsetning til to tiår tidligere, trakk man seg bort fra en radikal posisjon og tilbake til en, antakeligvis, mer komfortabel borgerlighet.

Hva mente nå Benjamin med melankoli? En idé om det kan vi få ved å studere "Ursprung des deutschen Trauerspiel" (Benjamin, W. s.138-158) som han hadde skrevet seks år tidligere. For ham betydde melankoli flere ting samtidig; en dragning mot kontemplativ selvopptatthet; å snu ryggen til det "jordiske livet"; en likegyldighet til direkte erfaringer; en overdreven hang til å leve livet mellom to permer og et ønske om å forholde seg til objektene i verden først etterat de hadde falt til ro i tekst. Det synes å være slike konnotasjoner Benjamin hadde i tankene da han anklaget mange på venstresiden for å ha blitt melankolske.

Det melankolske venstres problem var at de hadde erstattet handling med tenking. De forholdt seg til verden som om all mening hadde forlatt den og bare etterlatt et tomt skall. Man hadde ikke noe annet valg enn å forsøke og holde ut tilværelsen etterat sannheten hadde trukket seg tilbake til transendens. Man hadde en fatalistisk forestilling om at siden menneskeskapte prosesser bare var naturlige prosesser så kunne man ikke gjøre noe annet enn å observere dem på avstand.

1990-årene, Virkeligheten og melankoli

Hva så med nitti årene. Hadde vi ikke en radikaliserings blant de intellektuelle for et par tre tiår siden? "1968" betydde vel bl.a. en radikaliserings av universitetene i Europa som Norge også, tross alt, er en del av. Det betydde fagkritikk. Samfunns og kulturkritiske tekster fra Marcuse, Horkheimer og Adorno og til en viss grad Benjamin kom til å spille en rolle også for pedagogikkfaget. Jürgen Habermas publiserte sin bredt anlagte avhandling "Erkjennelse og interesse" - et verk om forhistorien til den moderne positivisme. Det fikk stor betydning kanskje særlig den korte artikkelen med samme navn som ble utgitt som en programartikkel og forstudie til avhandlingen. George Lucaks berømte og omstridte bok "Historie og klassebevissthet" fra 1923 fikk ny aktualitet. Boka kom i nytt opplag på tysk i 1968 og første gang på norsk (oversatt av Harald Berntsen og Stein Rafoss) i 1971.

Vitenskapen tjente klassemessige interesser. Vitenskapsmannen måtte velge side for sin kunnskapsproduksjon. Marxistisk inspirerte forestillinger om motsetningene i samfunnet, kapitalkrefter og undertrykkelse, trengte seg fram. Også intellektuelle måtte velge side i den stadig pågående klassekampen. Selv i Norge fikk vi eksempler på selvproletarisering og midlertidig avsluttede studier, og et parti av revolusjonære politiske aktivister - i større grad rekruttert fra middelklassen enn fra arbeiderklassen, kanskje. Det siste er vel riktig selv om Harald Berntsen får fram et poeng ved å flytte "68" til "61" (da han begynte på den nye ungdomsskolen i Porsgrunn) for å påpeke at radikaliserings av de seinere studentgruppene hang sammen med at arbeiderklassens barn i større grad enn tidligere ble rekruttert til høyere utdanning. Tross det - var det ikke slik at de toneangivende i den nye intellektuelle radikaliserings i større grad bar familienavn med aner blant embetsmenn og i Høyres hus enn i norske byers arbeiderstrøk?

Nå er ikke poenget her å påstå at de valgte arbeiderklassen, praksis og politisk aktivisme i en søken etter livet og Virkeligheten og som en erstatning for middelklassens melankolske håpløshet, skjønt noen paralleller finnes det kan hende. Poenget er først og fremst å minne om en radikaliserings i student og universitetskretser og at det vokste fram en intellektuell venstreside som var praksisorientert og handlingsorientert. De var samfunnskritiske både på et eller annet slags og på et mer eller mindre velfundert marxistisk grunnlag.

Nå ble vel kanskje radikaliserings av pedagogikken både i Norge og andre steder i større grad preget av de sentrale reformene innen utdanning, sosial og omsorgssystemene på slutten av 60 og begynnelsen av 70-årene, enn av marxistisk orienterte politiske aktivister. Men fagkritikken av vitenskapsfaget var likevel omfattende og grunnleggende. Denne kritikken var utvilsomt for en stor del inspirert av Frankfurterskolens ny-marxisme og av Habermas positivismekritikk. (Dale, E. L. 1972) Kritikken ble utmyntet mot pedagogikkens mål-middeltenkning og den tilhørende undervisningsteknologiske orienteringen.

Hva den pedagogisk politiske praksis burde rette seg mot kom til uttrykk på forskjellig vis. Følgende resonnement kan stå som både sentralt, velbegrunnet og avbalansert eksempel. Ønsket om å motvirke den framherskende tilpasningsideologien kunne realiseres ved at skolen, lærere og andre bidro til sosialisering av dannede politiserte mennesker i besittelse av sosiologisk fantasi. Politisering sto til danning på samme måte som indoktrinering sto til tilpassing. Å indoktrinere var det samme som å få folk til å forstå sin egen situasjon med "de mektiges tanker". En danned person skulle i prinsippet være i stand til å avsløre "de mektiges tanker" og lansere alternativer. Danning var en forutsetning for demokrati. (Hellesnes, J. 1975, s.28-32)

Det vokste fram en større bevissthet om og interesse for skolens samfunnsmessige funksjon. Det ble hevdet at skolen representerte den herskende klasses interesser og forfektet dens verdier. Sosialiseringsforskningen demonstrerte kulturelle forskjeller mellom f.eks. arbeiderklasse og middelklasse og hvordan kunnskapsformidlingen er avhengig av verdifelleskap og interessefelleskap mellom skole og elev. Problem og prosjektorientering ble lansert som en radikal undervisningsmodell som med sin utvidede didaktikkforståelse ga rom for kritikk av undervisningsmålene og for student/elevdeltakelse også i utformingen av utdanningsforløp. (Illeris, K.1974)

Det var ikke noe enhetlig teoretisk fundament for denne kritiske og samfunnsforandrende pedagogiske praksis - selv om den ny-marxistiske orienteringen dominerte. Pepper(1942) lanserte forestillingen om "root-metaphor" som utgangspunkt for utviklingen av metafysiske systemer og teorier. Metaforene maskinen, organismen og den historiske handlingen kan sies å ha vært styrende for utviklingen av sentrale teorier av metafysisk karakter i moderne tid. Om den kritiske pedagogikken hadde et sammensatt fundament, så kan den ihvertfall sies å ha vært samlet i forestillingen om den historiske handlingen som grunnlag for forståelse av menneske og samfunn. Den historiske handlingen er da ikke å forstå som en hendelse fra fortiden - noe som bare har vært. Det er snarere hendelse som er i live og tilstede i aktuelle handlinger i nåtiden. Det er et kontinuerlig nett av sammensatte og utprøvende hendelser og handlinger hvor det ene leder til det andre - hvor behov blir forsøkt tilfredsstillt - hvor situasjonenes struktur og den handlenes posisjon er i konstant endring. Det er et nett av hendelser som ikke gjør krav på linearitet.(Sarbin, T. R. 1977) Varianter av dette dialektiske handlingsperspektivet gjorde seg gjeldende i den kritiske pedagogikken enten den var influert av amerikansk pragmatisme (Dewey, Mead), ny-marxisme (Habermas, Adorno, Marcuse og kanskje Freire) eller virksomhetsteori (Vygotsky, Leonjev, Sevé, Holzkamp). Det kan hevdes at 60/70-tallets kritikk var samlet rundt en handlingsorientert transformativ vending i forståelsen av menneske og samfunn. Dette ble dominerende for den kritiske pedagogikken og var til fortrenghet for maskinmetaforens atferdsteorier og den tilhørende mål-middeltankegang, men også til fortrenghet for organismemetaforens ekspressive teorier.

Men tilbake til nå - 90tallet - fin de siècle. Kunne det ikke med en viss rett hevdes at det intellektuelle venstre har blitt melankolsk i benjaminsk mening? Har ikke denne venstresiden blitt overordentlig taus og ettertenksom? Er man ikke mer åpen for innsikt fra bokformidlet kunnskap framfor praksis? Og har de ikke trukket seg inn i mystisk seriøsitet, (uten verken evne til eller ønske om å gi råd) og dermed viet seg til det bevisst unyttige? Altså en parallell til Benjamins venstremelankolikere.

Kanskje er det parallell her, men to påtakelige forskjeller gjør seg i alle fall gjeldende. I dag ville nok ikke venstremelankolikerene - om de da finnes - mene at de har forlatt den sosiale virkeligheten. De ville snarere hevde at den sosiale virkeligheten har sviktet dem. Verden som for 20-30 år siden framsto som noe som kunne utmeisles og som var full av muligheter, har nå vist seg å være uten fleksibilitet, upåvirkelig av politisk aksjon og tilsynelatende svikeyfull mot sitt eget potensiale.(Jacoby, R. 1981)

En annen bemerkelsesverdig forskjell; i Benjamins dager trakk noen få venstremelankolikere seg vekk fra den marxistisk orienterte arbeiderbevegelsen, mens marxismen og bevegelsen i seg sjøl forblei intakt. Ut over på 80-tallet så viste vel bevegelsen med all mulig tydelighet at den ikke lenger levde opp til sine egne forventninger. Etter f.eks. Lyotards kritikk av "de store fortellingene" med særlig kommunismen og marxismen som eksempel og i tillegg Berlinmurens fall, er det ikke mye tilbake bortsett fra en haug brukne skår som ingen har greid å føye sammen igjen.

Om det nå er sånn at vi kan snakke om en slags intellektuelles melankoli så er den nok dypere og svartere enn i Benjamins dager. Idag er ikke navlebeskuing og handlingslammelsen bare et subjektivistisk innfall. Den har tvert imot sammenheng med en strukturell virkelighet som nå gjør seg gjeldende i større eller mindre grad i hele den vestlige verden.

Denne strukturelle virkeligheten dreier seg bl.a. om en innsnevring av den offentlige sfære; noe som gjør meningsfullt politisk engasjement av den typen som Benjamin tenkte på, svært vanskelig. Stilt ovenfor det enorme moderne byråkratiet har alle slags protester blitt mindre og mindre virkningsfulle - de byråkratiske organisasjonene synes å være i stand til å absorbere nesten all opposisjon. De moderne massemedia har utviklet en evne til å ta opp i seg enhver begivenhet også radikale begivenheter og redusere dem til objekter for massekonsumpsjon. På den måten går effekten av de radikale begivenhetene tapt, eller de standardiseres i nettverk utenfor aktørenes kontroll. Denne strukturelle virkeligheten synes m.a.o. å være i stand til å utradere enhver meningsfull politisk aksjon.

Like viktig som dette er nok det faktum at venstresiden har mistet den fordel den hadde av tilliten til historiens logikk. De stoler ikke lenger på at de "store fortellingene" arbeider for dem;

(f.eks. idéen menneskelig frigjøring, proletariatets diktatur o.l.) Selv dialektikken synes ikke lenger å gjelde. Få forventer at "frelsen" automatisk vil komme fra sosiale eller økonomiske motsigelser. I stedet finner vi, som Lyotard(1986) har påpekt og applaudert, en "toleranse for det inkommensurable". Indre motsetninger synes ikke lenger å være grunnlag for revolt, men snarere begrunnelse for sterkere styring og administrative tiltak. På bakgrunn av disse utviklingstrekkene er det tydelig at betingelsene for kritisk politisk virksomhet, i hvertfall i tradisjonell forstand, kan synes utradert.

Det postmoderne - vitenskap og pedagogikk

Denne strukturelle virkeligheten kan sies å være uttrykk for den riktignok svært uklare betegnelsen postmodernitet. Det er ikke slik at det postmoderne kan betraktes som et system av idéer og begreper i tradisjonell mening. Det er snarere noe som er komplekst, sammensatt og forsøker å unnsnippe enkle og reduksjonistiske utsagn og forklaringer. Behovet for å problematisere tanke-systemer og organisasjoner trer likevel tydelig fram som felles oppfatning. Det stilles i det hele tatt spørsmålsteget ved forestillingen om systematisk forklaring.

Noen skiller mellom postmodernitet og postmodernisme. Postmodernitet står for de sosioøkonomiske betingelser i vår tid, mens postmodernisme betegner postmodernitetens kulturelle uttrykk. Betegnelsen postmodernisme henspiller heller ikke på noen enhetlig bevegelse selv om det, riktignok, er lettere å skille ut hva den er imot enn hva den er for. Kanskje kan postmodernisme best forstås som en kritisk selvrefererende stil, en annerledes måte å se og arbeide på. Snarere det enn et fastlagt idésystem, klart utarbeidde posisjoner eller et sett av kritiske metoder og teknikker.

Fetherstone (1991 s3) hevder, imidlertid, at det har skjedd "an epochal shift or break from modernity involving the emergence of a new social totality with its own distinct organizing principles". Så uttrykket postmodernitet kan som her betegne en ny epoke - noe som har kommet etter moderniteten - en ny sosialøkonomisk orden som kan assosieres med det postindustrielle samfunn. Det er forandringer skapt av f.eks. ny informasjonsteknologi spesielt i forhold til global kommunikasjon og media. Dette kan også kalles post-Fordismens (Harvey 1991) epoke hvor menneskelig omdannes og i mange tilfelle ødelegges av nye krefter og begjær.

Innholdet i postmoderniteten kan det tilsynelatende være en viss enighet om selv om f.eks. forestillingen om at postmodernitet representerer et brudd med moderniteten er omdiskutert. Både Jameson(1984) og Harvey(1991) hevder at postmodernitet bare er en fortsettelse av moderniteten. Lyotard (1984) mener at det er mulig å skille mellom det moderne og det postmoderne. Dette skillet karakteriseres imidlertid etter hans mening hovedsakelig av forandringer i hvilke metafysiske forestillinger som er dominerende, hvilke legitimerende fortellinger som blir gjeldende og i måten kunnskapen organiseres på.

Troen på og tilliten til rasjonalitet og vitenskap med den tilhørende forhåpning om endeløse forbedringer og framskritt til menneskehetens beste, er kanskje det aspektet ved moderniteten som har blitt utsatt for de hardeste og viktigste angrep. Modernitetens debatter f.eks. den mellom marxisme og liberalisme om det vitenskapsbestemte framskrittets retning, er konfrontert med mer fundamentale epistemologiske og metafysiske spørsmål. Menneskehetens framskritt som resultat av vitenskapelige nyvinninger, er en av "metanarrativene" eller "store fortellingene". Disse fortellingene handler om metafysiske former for legitimering som i sin tur er gjenstand for postmodernitetens spesielle og dype mistro.(Lyotard 1986 s.xxiv).

En konsekvens av dette er altså at det har blitt satt spørsmålsteget ved antakelsen om uendelig framskritt. Det uendelige framskrittet synes lite troverdig sett i forhold til at stadig nye sykdommer oppstår, store deler av menneskeheten sulter, stadig krig og ødeleggelse og en økende anerkjennelse av "framskrittets" økologiske omkostninger. Bauman(1992) hevder at moderniteten som humaniserende og progressivt prosjekt led sitt endelige og ugjenkallelige nederlag med Holocaust. Han mener at Holocaust snarere representerer den moderne rasjonalitetens triumf enn et beklemmende barbarisk og irrasjonelt sidespor. Det var en triumf for rasjonell bruk av vitenskapelige prinsipper og vitenskapelig kunnskap til effektiv behandling av sosiale og menneskelige problem. I sin beskrivelse av den sosialhygieniske tenkemåten -

den som bygger på at alle mulige og umulig menneskelige og sosiale problemer kan løses med vitenskap - lanserer Hellesnes (1994 s72) en liknende tankegang.

"Det statlige brotsverket med kriminalbiologien, autanasiprogrammet og Holocaust var ikke noko demonisk "innbrot" ex nihilo av eit gåtefullt barbari, noko som aldri kan kome igjen. Det er tvert imot ein mogleg reaksjonsmåte for ein moderne sivilisasjon i ein alvorleg krisesituasjon. Med eit anna ideologisk overbygg kan noko tilsvarende skje igjen."

I det postmoderne har tvilen på rasjonalitet og vitenskap fått flere konsekvenser. Det stilles spørsmål ved den vitenskapelige grunnholdningen. Den moderne vitenskapens tradisjonelle vektlegging av den vitenskapelige metodens universelle gyldighet og gangbarhet bestrides. Det samme skjer med påstanden om objektiv og verdinøytral vitenskap og kunnskaputvikling. Det er en økende anerkjennelse av at kunnskap er avgrenset, lokal og spesifikk snarere enn universell og ahistorisk. Alle krav på kunnskap er befengt med makt og normative interesser. Karakteristisk for det moderne er nettopp at kunnskapens partiskhet, dens tids og stedbundne karakter, tilsløres av forestillingen om universalitet og verdinøytralitet.

I det postmoderne avvises tankens og kunnskapens universelle og transendentale fundament. Betydningen av språk, diskurs og sosiokulturell forankring vektlegges i større grad i sammenheng med kunnskap.

In effect, in the condition of postmodernity, there is a questioning of the modernist belief in a legitimate and hence a legitimating centre upon which beliefs in actions can be grounded. Science and the faith in inevitable progress provided such a centre, an `authorising position from which control could be exerted and socio-cultural hierarchies legitimated through a process of `mastery´. With the questioning of the legitimacy of mastery and the accompanying `decentring´ of knowledge, modernist certainty is undermined with consequent uncertainty pervading thought and action. Postmodernity, then, describes a world where people have to make their way without fixed referents and traditional anchoring points. It is a world of rapid change, of bewildering instability, where knowledge is constantly changing and meaning `floats´ without its traditional teleological fixing in foundational knowledge and the belief in inevitable human progress. But the significant thing is that in postmodernity uncertainty, the lack of centre and the floating of meaning are understood as phenomena to be celebrated rather than regretted. (Usher, R. and Edwards, R, 1994 s10)

Det moderne mennesket opplever nok også som nevnt, en følelse av usikkerhet med hensyn til nået, manglende sammenheng i og fragmentering av virkeligheten. I det moderne finnes det likevel vilje og forsøk på å skape mening i tilværelsen. Moderniteten kan sies å være karakterisert ved en hermenutisk søken i den menneskelige verden etter den underliggende forenende sannhet og stabilitet. Erfaringer og hendelser - inkludert selvet og dets erfaringer - anses som sammenhengende, konsistente og meningsfulle.

Det postmoderne bildet av den samme verden er derimot oppsplittet, fullstendig og ugjenkallelig pluralistisk. Postmoderniteten er "...marked by a view of the human world as irreducibly and irrevocably pluralistic, split into multitude of sovereign units and sites of authority, with no horizontal or vertical order, either in actuality or in potency." (Bauman 1992 s35) Den beslektede og parallelle søken etter et sant og autentisk selv erstattes av en "leken" estetisering av dagliglivet. Identitet dannes av konstant, men skiftende, begjær og kommer til uttrykk i valg av livsstiler. Derfor er det en parallell mellom desentrering av kunnskap og en desentrering av subjektet i det postmoderne. Den moderne humanismens forestilling om et samlet og konsistent subjekt som fundament for identitet og handling erstattes av forestillingen om mangefasettert subjektivitet som dannes og omdannes ved utnyttelse av mangfoldige og sammensatt mening.

Flere har som nevnt, gjort et poeng av at det er nødvendig å skille mellom postmodernitet og postmodernisme. Postmodernitet står altså for sosioøkonomiske betingelser i vår tid, mens postmodernisme står for postmodernitetens kulturelle uttrykk. Et viktig trekk ved postmodernismen er at den river ned barrierene mellom finkultur og folkelig kultur, mellom kunst og hverdagsliv. Dette leder til "a stylistic promiscuity favouring eclecticism and mixing of codes; pastiche and irony; playfulness and celebration of the surface depthlessness of culture" (Fetherstone 1991 s7)

Lash mener å være i stand til å peke på en rekke komponenter i det postmodernistiske kulturelle paradigme. Han ser modernismen som en kulturdifferensierende prosess som skapte klart definerte grenser for både praksis og mening. Postmodernismen er på sin side en grensenedbrytende prosess. En konsekvens av dette er at ulike kulturelle områder mister sin autonomi ettersom "the aesthetic realm begins to colonise both theoretical and moral-political spheres" (Lash 1990 s11)

Pedagogikkfaget i krise?

Pedagogikk rammes hardt av den strukturelle virkeligheten som postmodernitetens betingelser utgjør. Lyotard hevder f.eks. at modernitetens prosjekt er dypt sammenfiltret med utdanning. Moderniteten tror på at framskritt på alle områder vil frigjøre hele menneskeheten fra uvitenhet, fattigdom og despotisme, - og det er særlig takket være utdanning at moderniteten kan skape slike opplyste borgere som mestrer sin egen skjebne.

Pedagogikkfaget vokste fram som det bærende for opplysningsprosjektet. Målet var å realisere det autonome selvkontrollerte subjekt, frigjøre mennesket til autonome fornuftig handlinger - frigjort fra "lidenskapens svøpe"

The very rationale of the educational process and the role of the educator is founded in the humanist idea of a certain kind of subject who has the inherent potential to become self-motivated and self-directing, a rational subject capable of exercising individual agency. The task of education has therefor been understood as one of 'bringing out' of helping to realise this potential, so that the subjects become fully autonomous and capable of exercising their individual and intentional agency. Thus education is allotted a key role in the forming and shaping of subjectivity and identity, the task of making people into particular kinds of subject. (Usher and Edwards 1994 s25)

Vi kan, riktignok med litt vanskelighet, snakke om den postmoderne kritikken av pedagogikk. Et utgangspunkt for denne kritikken er at forholdet til subjektivitet er langt mer ambivalent og langt mindre fastlåst p.g.a. postmodernismens lovprisning og framheving av pluralitet og forskjell. Subjektet konstrueres gjennom diskurs og av begrepssystem. Det desentreres av språket, samfunnet og det ubevisste. På den måten benektes eksistensen av et "naturlig" subjekt med innebygde karakteristika og potensiale. Slik sett synes postmodernismen å motsi selve grunnlaget for pedagogisk virksomhet. Den postmoderne kritikken rammer de kjæreste idealer i vestlig kultur - spesielt den personlige autonomi som pedagogisk mål. (Løvlie 1992 s121)

Den postmoderne kritikken rammer pedagogikken hardt fordi den rører ved selve fundamentet for fagets teori og praksis. Men likevel finnes det ingen omfattende og samlet pedagogisk diskusjon av postmodernistiske perspektiver. Faget rammes av kritikken fordi det har en sentral rolle i det som kritiseres. I sin tur skulle imidlertid dette tale for at faget forvalter kunnskap, innsikt og erfaring som kan være nyttig både med hensyn på å imøtegå kritikken og å utdype det postmoderne perspektivet. Faget rommer bl.a. innsikt om nødvendigheten av å overføre noe fra en tid og en person til en annen tid og en annen person for at mennesket skal bli menneske. (Bruner, J. 1997) I perspektiv av dette har det da også kommet innvendinger fra pedagogisk hold om at den postmoderne kritikken er for omfattende at den underminerer fundament og absolutter. Alt blir kritisert og ingenting satt i kritikkens sted. Kvale (1992 s8) hevder at "the most frequent critique of post-modern thought is (that it is) a rampant relativism, leading to nihilism and social anomie".

Selv pedagogikkens radikale alibi - den kritiske pedagogikken med røtter til Frankfurterskolens ny-marxistisk orienterte kritiske teori og Freires undertrykkes pedagogikk står tilbake som mulig undertrykkelsesredskap etter feministisk derrida-inspirert dekonstruksjon. Sjelden eller aldri, hevdes det, utforskes spørsmålet om i hvilken grad den innsatsen som gjøres av frigjørende pedagoger for de enda ikke frigjorte, de "andre", de som er objekter for den "frigjørende" handling - i seg selv er undertrykkende (Ellsworth, 1989) Det er nettopp slike spørsmål postmodernismen stiller: Hvordan vedlikeholdes og videreføres maktrelasjoner av våre anstrengelser for f.eks. å frigjøre?

I den grad vi kan snakke om postmoderne kritikk og den er noe i likhet av det som er antydnet ovenfor, så må vi også kunne snakke om noe i retning av en krise for bl.a. pedagogikk.

Tre forholdningssett til pedagogikk i det postmoderne

I 1908 uttrykte den russiske poeten Alexander Blok noe om sin samtid som også er karakteristisk for vår tid. "All the most lively and sensitive children of our century", skrev han, "are stricken by a disease unknown to doctors and psychiatrists. It is related to the disorder of the soul and might be called 'irony'." (Gross, D. 1977) Utsagnet kan nesten sies å ha fått akselererende gyldighet på 80 og 90-tallet. Det kan virke som om ironi eller ironiske forholdningssett har gjennomhullet, svekket og forvrent nesten alt - også idealene fra 60/70-tallet.

Denne ironibetegnelsen må ikke forveksles med ironi i litterær og dramatisk betydning - en måte å fortelle på eller en metode for å skape en bestemt teatralisk virkning. Det er mer en måte å være på - en måte å se seg selv i verden på. Den første som ga ironi denne betydningen, var Friedrich Schlegel (1971) så tidlig som rundt 1800. Han mente at verden slik som vi erfarte den var blitt så uendelig kompleks og tilsynelatende så ambivalent i sin grunnstruktur at den ikke kunne gripes ved hjelp av en metode eller kombinasjon av metoder. Av denne grunn så han ironi som den eneste adekvate måten å forholde seg til virkelighetens flyktige natur og dens forvirrende spill av motsetninger. Slik har kanskje den postmoderne ironi røtter i tysk romantisk bevegelse; f.eks. nypragmatikeren Rortys "ironisme" (Hutcheon, L. 1994 s3) utviklet med støtte i Derridas dekonstruksjonisme (Rorty, R. 1989 s125) - en kombinasjon som også har inspirert postmoderne pedagogiske refleksjoner.

Melankoli kan muligens også ses som et depressivt motstykke til den mer lekne, "sorgløse" og kyniske ironi. Når kynisk hektes sammen med ironi her, er det av retoriske grunner, men det er også fordi betegnelsen er brukt på en psykologisk tilstand som man mente å kunne observere ved århundreskiftet. (Sloterdijk, P. 1984) Mens melankoli er betegnelse på en emosjonell tilstand så er kynisk ironi mer begrenset til et intellektuelt forholdningssett. Kan hende er det to sider av samme sak sett i forhold til det postmoderne? Det er to sider av samme sak, men også to ulike måter å forholde seg til et fag som f.eks. pedagogikk på i vår, om vi kan kalle den, postmoderne tid. Selv om melankoli og kynisk ironi er to forholdningssett som muligens kan påvises så gjør nok et tredje seg mer gjeldende i pedagogiske kretser. Det siste som er det absolutt mest dominerende, kan vi kalle ureflektert optimisme.

På liknende måte som melankoli, griper kynisk ironi den postmoderne krisens alvor i fullt monn og ser den i tillegg som mer eller mindre irreversibel. Men det er et hardkokt forholdningssett som matcher desillusjonens usårlige smil - et forholdningssett som skryter av å være i stand til å konfrontere en virkelighet uten håp. Kynisme gir næring til sarkasmer, trives i den nå så omsegripende atmosfære av elegant bitterhet (Ibid) eller den kan anta en ironisk holdning som signaliserer at alt er likegyldig; at livet bare er et motsetningenes spill uten forløsning og at under de rådende omstendigheter så er en maske av "kul" flinkhet på sin plass. Verken reint teoretisk eller som ansats til handling synes denne posisjonen å ha noe særlig forløsende å tilby pedagogikk i den rådende situasjonen. Bortsett fra at den kanskje bidrar til å oppøve og utvikle inkluderende snarere enn en ekskluderende evner i samvær med andre mennesker.

Den ureflekterte optimismen oppfatter, derimot, ikke noen krisetendenser - i hvertfall ingen som utfordrer selve grunnlaget for fagets handlingsmønstre. Den ureflekterte optimismen kan i perspektiv av "postmoderne krise" ses som en parallell til det Schiller betegnet som den "naive holdning". (Gross, D. 1977-78) Å være naiv var det samme å betrakte virkeligheten som om den igjen skulle ha blitt enkel, tydelig og klart avgrenset. Den ureflekterte optimismen betrakter virkeligheten som den var. Dette forholdningssettet har, i overført betydning, ikke registrert at vi er drevet ut av paradiset. Eller som det mer poetisk ble uttrykt på 1800 tallet: "We have eaten from the tree of knowledge. Now paradise is bolted shut, and the angel stands behind us. We must journey around the world to see whether perhaps it is opened again somewhere on the other side."(Ibid.)

Den ureflekterte optimismen styrkes av de offentlig finansierte forskningsprogrammene som engasjerer bl.a. pedagoger til forskningsprosjekter tilknyttet gjennomføring av den ene eller den andre reformen. I kjølvannet ligger noe som kan virke som overfokusering på organisasjon og ledelsesspørsmål og didaktisk orienterte evalueringprosjekter. Pedagogikk er et fag som har gode forutsetninger for å bli dominert av den sosialhygieniske tenkemåten (Hellesnes, J. 1994 s70-71) - den som sier at vitenskapen ligger ferdig til bruk for også å løse alle menneskelige og

sosiale problemer. Den sosialhygieniske tenkemåten søker trøst i formuleringen enda ikke, men snart (er den samlede kunnskapen om virkeligheten funnet). Den ureflekterte optimismen får berettigelse og har handlingskraft som instrument for den bestående orden og etablert viten. Det kan hevdes at den ureflekterte optimismen har trukket seg vekk fra teoretisk refleksjon og over i kortsiktig praktisk rettet virksomhet som kan synes uinformert av de store teoretiske problemstillingene.

Det melankolske forholdningssettet er på den andre siden kjennetegnet av en slags flukt inn i teori; hovedinteressen kretser om refleksiv og begrepsutviklende virksomhet. (Benjamin, W. 1985 s157) Hvor merkelig det enn kan høres så er det nok dette forholdningssettet man må sette sin lit til i den rådende situasjonen. Men hvordan og hvorfor? Er det noe forløsende i melankoli? Inneholder melankoli noe annet enn innoverskuende handlingslammelse - skulle det være mulig å oppspore positive eller rett ut sagt progressive aspekter ved det? Svarene på spørsmålene, hvordan man enn snur og vender på dem, indikerer neppe at melankoli er noe ideelt forholdningssett verken i krisesituasjoner eller i vanlige livssituasjoner. Det er mer det at både kynisk ironi og ureflektert optimisme, hver på sin måte, antakeligvis er verre i ei tid som i større grad kaller på metaforer for nyorientering av ideologi og teori enn på eskalert handlingsintensitet basert på gamle forestillinger. Det er ikke det at melankolsk tilbaketrukkethet, handlingslammelse og uansvarlighet kan anses som nyttig. Det er heller ikke noe poeng å forsvare den overdrevne fortvilelsen som preger den melankolske stemningen. Det er, imidlertid, tre sider ved det melankolske forholdningssettet som forhindrer at det bare er regressivt. Dette er først og fremst dets forhold til fortiden, dernest dets forhold til å "sløve", "drømme" eller dagdrømme og tilslutt dets holdning til status quo. Ved første øyekast er det ikke stort å feste lit til ved noen av disse aspektene, men tar man dem i nærmere øyesyn er det nok mulig å bringe melankoli i et gunstigere lys.

I følge psykiatrisk litteratur er melankolikeren en person som er fiksert på fortiden - en person som har vansker med å glemme det som har hendt. Det er ikke bare det at han husker fortidens hendelser godt, men han lengter etter dem. Melankolikeren er i besittelse av "an exclusive attachment to his past" - han er ikke i stand til å unngå å skue bakover og å dvele ved det som alt er hendt. (Ross, M. 1963, s210) Det er også slik at for melankolikeren så framstår fortida som den eneste nåtid. Fortida dominerer hans eksistens og gjør at han føler seg forutbestemt og bundet av tidligere tiders hendelser. (Minkowski, E. 1970 s298-305)

I en tid og en verden hvor hukommelsestap opphøyes til en kollektiv norm, vil stimulering av et melankolsk forholdningssett kanskje kunne bidra til at ting og hendelser som ellers ville bli utradert, blir husket. Det er kanskje den eneste mulighet for vern om verdier som andre grupper eller institusjoner i samfunnet alt for lett feier til side. Psykiatrien betegner dessuten melankolikeren som en som er besatt av en fiks idé. Denne idéen legger beslag på all hans oppmerksomhet. Besettelsen bidrar til melankolikerens nedtrykthet. I vår bejaende, forpustede og oppstemte tid, er det melankolske forholdningssettet ute av stand til å oppgi helt motsatte tilnærminger til tilværelsen f.eks. verdien av kritisk tenkning og negativitet som noe "positivt". Det å holde fast ved slike idéer vil i et perspektiv - kanskje det dominerende i vår tid - kunne ses som et sykdomstegn, mens det fra et annet synspunkt vil være tegn på en sunn mental helse.

Melankolikeren er en drømmer. Han er disponert for å drømme om en verden som ikke eksisterer. Noen ganger er drømmene tilbakeskuende mot det som kunne ha vært. Psykiatrien er full av case-historier om melankolske individer som dveler i timevis over deres livs "implisitte fremtid" - det dreier seg om "fremtider" som aldri ble til. Disse tapte mulighetene kan, liksom for ikke å forsvinne for alltid, tvinge seg på dem uten forvarsel og kreve oppmerksomhet. Walter Benjamin(1969 s255) snakket om å gripe fortidens bilder i det de glimtvis viser seg i farens stund. Hvert bilde, hver urealisert mulighet som ikke anerkjennes og gripes i det øyeblikket det viser seg, vil ugjenkallelig forsvinne. Denne dystre innsikten deles av bærerene av det melankolske forholdningssettet, så selv om deres dagdrømmer kan være tilbakeskuende snarere enn framadrettet, trenger de ikke å betraktes som bakstrevske og forkastelige. Disse drømmeriene kommer egentlig ikke fra fortida, men tvert imot fra en grunnleggende følelse av utilstrekkelighet i nåtida. Melankolikeren erfarer en mangel ved hvert eneste øyeblikk - en tomhet i hvert "nå". Ingenting er nok og ingenting tilfredsstillende. Dette driver ham mot å drømme om det som kunne ha vært, men ikke er. Flaubert forstod dette da han skrev at prostitueres totale mangel på menneskelige relasjoner er det som gjør at de drømmer så mye om kjærlighet. Det er nettopp denne mangelen ved livet deres som gjør dem i stand til å forestille

seg en mer fullstendig kjærlighet enn noen har kjent. (Alter, R. 1980) Paradoksalt nok åpner det miserable for mer opphøyde forestillinger. Dette kan muligens også være tilfelle for det melankolske forholdningssettet. Baudelaire kom med liknende påstander da han skrev: "Have you noticed that a stretch of sky, glimpsed through a basement window..... gives deeper sense of infinity than a vast panorama seen from a mountain top?" (Brombert, V. 1978, s133) Uendeligheten synes dypere og blåere for de som har begrenset utsyn. Det kan være likedan med det melankolske forholdningssettet - et glimt av liv gjennom kjellervinduet vil kunne bidra til at man ser, begrepsfester og drømmer ting som ellers ikke ville vært mulig. Begrensningen er ikke i seg selv noe å forsvare, men den kan få viktige konsekvenser som man ikke skal lukke øynene for.

Melankolikeren er misfornøyd. Temperamentet hans gjør at han klager over alt og alle. Melankolikeren er ikke noe trivelig selskap, men samtidig er det nettopp disse egenskapene som skjerper blikket mot overgrep og urettferdighet. Dette er en av grunnene til at melankoli, historisk sett, har vært gjenstand for politisk fortolkning. I Elisabeth-tidens England f.eks. ble melankolikere betraktet som fra naturens side misfornøyde personer. Samtidig ble hver misfornøyd person ansett som en mulig eller allerede etablert "rebell". (Lyons, B. G. 1971, s18) Det ble dermed foretatt en interessant sammenkopling av psykologi og politikk. Fordi den melankolske personen ble betraktet som tilbaketrukket og usosial, upålitelig og ofte hevngjerrig, ble han betegnet som en politisk bråkmaker. Man gikk uten videre ut fra at han måtte være "dissatisfied with the political status quo and eager to overthrow it". (Babb, L 1965, s75) Melankolikerens tendens til å søke ensomhet, å være kunstnerisk og tilsynelatende konspiratorisk bare bekreftet dette inntrykket. Enda mer urovekkende var det at melankolikere generelt sett var ansett for å være skarpsindige. Bak hans åpenbare reserverthet, mente man det skjulte seg en mental skarphet kombinert med en sterk indre uro. Dette gjorde melankolikeren til en man fryktet politisk - spesielt fordi han hele tiden klaget over "verdenssituasjonen". Dersom melankolikeren ses i et politisk perspektiv kan det i tillegg trekkes en annen konklusjon. Fordi melankolikerene har urolig og konfliktoppsøkende tankegang, så er de ikke lette kontrollere og styre. (Burton, R. 1962, s389) Deres stahet gjør det vanskelig å organisere dem i fastlagte atferdsmønstre. Deres forakttulle holdning gjør dem upåvirkelige av autoritative anbefalinger. Alle autoritære regimer som har lagt vekt på å lovfeste glede, har samtidig erklært krig mot melankolikere. Dette har de gjort fordi makten alltid vil forsøke å forby det som er potensielt truende for den bestående orden. Melankoli kan mao. oppfattes (og historisk har det blitt oppfattet) som en hindring mot statens effektivitet. Selv i de klassiske utopiene ble melankoli bannlyst fordi melankoliens tilstedeværelse ble betraktet som et tegn på at den perfekte orden hadde mislykkes. (Lepenes, W. 1969, s34-42)

Det er litt søkt kanskje, men jeg argumenterer altså for at et melankolsk forholdningssett er det best egnede til å nyorientere pedagogikkfaget. Ideelt er det ikke, men bedre enn kynisk ironi og ureflektert optimisme. Det er særlig tre sider ved det melankolske forholdningssettet som riktignok ikke er struttende optimistisk, men tross alt positivt; det er dets forhold til fortiden, dernest dets forhold til å "drømme", "sløve" eller dagdrømme og tilslutt dets rastløse og troløse holdning til status quo. Tilsammen utgjør disse viktige egenskaper i konfrontasjonen med det postmoderne. Dermed er det antydning en grunn til å snakke om melankoli i forbindelse med pedagogikk.

En annen grunn; antakeligvis kan mange av de særskilte problemene som i våre dager konfronterer faget føres tilbake til en dominerende livstilstand av mer eller mindre melankolsk karakter. Kanskje er barn og ungdoms - menneskenes - livssituasjon preget av forhold som skaper følelse av "sorg uten årsak" og "tap av væren".

HVORFOR EDVARD MUNCH?

Innledning

På vegen opp mot Ekely kan man skimte et lik som ligger i alleen. I forkant er det et forskremt morderansikt. Dette ansiktet vekker assosiasjoner om skrik (- Munchs verdensberømte ikon).

Bildet er uanselig, men virkningsfullt i kontrasten mellom den fredfulle alleen som fører opp til villaen og den dramatiske hendelsen som bare så vidt antydes. Her levde Edvard Munch den siste delen av sitt liv (fra 1916 til 44). Han bodde og arbeidet tilbaketrukket, ensomt og fredelig på den førti mål store eiendommen. Han valgte som berømt, anerkjent og feiret kunstner, et liv i isolasjon. Slik levde han i kontrast til en omflakkende tilværelse, delvis utskjelt, miskjent og forfulgt i hjemlandet, i tida før den personlige krisen, nervesammenbruddet, i 1908. Året 1908/09 var han pasient ved dr. Daniel Jacobsens klinikk i København.

Tida før var preget av opprør, Kristiania-bohemen og en slags eksiltilværelse i Europa (fra 1888 til 1908). Han hadde en spesiell tilknytningen til kunstnerkretsene som vanket på stamkafeen (som Strindberg døpte) Zum Schwarzen Ferkel i Berlin og salongene i Paris. Oppholdet på dr. Jacobsens klinikk hvor han ble behandlet for depresjon og alkoholisme, betydde et vendepunkt i livet og arbeidet. Hans uttalelse, etter et halvt år på klinikken, er illustrasjon på flere sider ved dette vendepunktet: "Tidligere så jeg innover (og bakover), nå ser jeg utover (og framover) i værelset". (Eggum, A. 1987, s137) Nå er det godt mulig at Munch tenkte helt konkret når han hevdet dette. Han hadde nettopp fått flyttet senga fra den ene til den andre enden av rommet han bodde på. Utsagnet kan imidlertid være vel så nyttig forstått som en oppmuntret anerkjennelse av terapien. Hans blikk på livet hadde skiftet retning fra å være melankolsk innadvendt og tilbakeskuende til å bli utadvendt og framtidsrettet. Han hadde begynt å løse sitt melankolske problem ved å rette blikket utover og framover. Ikke det at han knyttet seg til arbeiderbevegelsen slik så mange av hans samtids yngre europeiske kunstnere, filosofer og intellektuelle gjorde, men han malte bilder med bevegelse f.eks. arbeidere på veien hjem og hester i bevegelse. Han malte folk i arbeid f.eks. arbeidere i snø -utkast til en mulig monumental utsmykning av det rådhuset som en gang skulle bygges i Oslo. Han malte mennesker i arbeid og han malte naturen omkring seg. Han skrev i en kommentar til dette:

"Mon det lille format snart vil trenges tilbake.- Det er med sine store rammer dog en borgerli kunst beregnet for dagligstuer. Det er kunsthandlerkunst - den har fået sin makt efter borgerseiren i den franske revolution. - Nu er det arbeidernes tid. - Mon ikke kunsten atter vil bli alles eie? - og atter få sin plads i de offentlige bygninger på store veggflater?-"

Kontrasten var stor til livsfrisens statiske og innadvendte motiver som skrik, melankoli, døden på sykeværelset, kyss, aske, madonna osv. Den gang (før 1908) malte han menneskets forhold til den indre natur - kanskje. Men intensjonene med livsfrisen var likevel ikke så ulikt intensjonene med monomentalkunsten.

Det var altså slik at mens Munch følte seg miskjent og forfulgt så var han i geografisk bevegelse, et bohemliv, i omgang med Europas kunstnere og intellektuelle. I denne turbulente situasjonen, malte han depressive statiske "sjelebilder". Etterat han var blitt berømt, anerkjent og feiret, preget derimot bevegelse, arbeid og den ytre natur bildene, og han hadde ambisjoner om monumentale utsmykninger av offentlige bygg. (Utsmykningen av Universitetets Aula arbeidet Munch med fra 1909 til 1916. Det var pengene etter dette arbeidet som finansierte kjøpet av Ekely.) Da valgte han sosial isolasjon og et, i dobbelt forstand, aktivt tilbaketrukket liv innenfor hagegerdet i utkanten av hjemlandets hovedstad. Han var bare omgitt av bildene sine. Han formelig vasset i dem. Påbegynte og ferdige arbeider, utkast og skisser, fantes i alle rom i den store sveitservillaen. Han arbeidet i alle rom og i tillegg, utendørs. Samtidig var hans arbeider å finne på utstillinger over hele Europa. Det går faktisk an å si at bildene reiste for ham - at han tross alt reiste i kraft av bildene. Han hevdet jo at de var en del av ham; at de var ham.

Melankoli og fin de siecle

Munch var aktiv som profesjonell billedkunstner fra 1881 til han døde i 1944 83 år gammel. Ingen kan vel være en mer sentral bidragsyter til et studium av fenomenet melankoli og det moderne menneskets situasjon ved forrige århundreskifte. I en psykologisk-estetiske analyse av dødstanker og livsangst i Edvard Munchs kunst, plasserer da også Gösta Svenæus(1968) både kunstneren og kunsten inn i melankoliens univers.

Hos få kunstnere eksisterer det en så åpenbar sammenheng mellom liv og verk som hos ham. Bildene kan motivmessig leses som illustrasjon til hans liv. Samtidig må bildene betraktes som Munchs fremste verktøy til å forstå seg selv som menneske. Men nettopp ved å kartlegge å

blottlegge følelser, forbundet med egne dramatiske livssituasjoner, blir Munchs kunst både essensiell, eksistensiell og til og med allmenn. Det kan hevdes at Munchs psyke er som en åpen bok - at han åpnet den selv. Det som ligger i mørke, men som er vel så relevant, er betrakternes psykologi. Munchs arbeider betyr, kan hende likevel, mindre sett som illustrasjon til hans egen biografi enn som begivenheter eller episoder i betrakternes. (Scheldahl, P. 1997, s51)

Da Edvard Munch stilte ut Det syke barn (Ill. 1) på Høstutstillingen i 1886, markerte han seg ettertrykkelig i hovedstadens kunstliv. Bildet ble utstilt med tittelen "Studie", og det var det uferdige preget ved bildet som vakte bestyrtelse. Bildet er en slags kommentar til Christian Kroghs "Syk pike". Christian Krogh var en periode Edvard Munchs læremester (i 1882). Med Det syke barn kopierer Munch sin læremester ved å gå tett innpå motivet, men tar samtidig oppgjør med Christian Kroghs realisme. Maleriet vakte ramaskrik hos publikum og utløste den rene aggresjon også hos kunstnerkolleger. Bildet representerte noe nytt og sensasjonelt i forhold til hva publikum var vant til å se. Bildet er malt, skrappt og overmalt mange ganger til det har fått en raggete overflate med linjer og furer. Eggum referer:

Under arbeidet med maleriet ble Munch, i følge seinere uttalelser, overveldet av følelser slik at han så motivet gjennom tårer og viberende øyevipper, som ble striper på selve lerretet; og han lot disse stå uten noen annen referanse enn til kunstnerens følelsesmessige reaksjoner overfor sitt motiv. Kunstnerens subjektive følelser ble "objektivisert". Dermed utvidet Munch motivbegrepet i maleriet radikalt, og det gjør Det syke barn til et helt nytt fenomen i norsk kunst - kanskje i hele den moderne kunstens historie. (Eggum, A. 1987, s32)

Bildet har blitt sett som gjennombruddet for ekspresjonismen i malerkunsten. Munch hevdet at han med Det syke barn brøytet nytt land - at det var et gjennombrudd i hans kunst. Mesteparten av det han seinere gjorde hadde sin opprinnelse i det bildet. (Eggum, A. 1978, s147) Med sin forenklete stil og skjebnetunge tematikk peker dette bildet framover mot 1890-årene.

I årene fram til 1900 skapte Munch sine mest kjente bilder. De inngikk i det han omtalte som "Livsfrisen". Bildene behandlet en serie løst forbundne tema. Med kjærlighet og død, melankoli og angst, sjalusi og det frie bohem liv, beskrev han det moderne menneskets livssituasjon og sjeleliv. Dette er problemstillinger som kanskje på en eller annen måte alltid har opptatt billedkunsten. Munch ga, imidlertid, motivkretsen et nytt mer direkte billedlig uttrykk. Han hadde som nevnt sitt utgangspunkt i realismen og naturalismen. De selvstendige tolkningene av den nye motivkretsen - det moderne menneskets liv og problemer - må forstås i sammenheng med dette utgangspunktet hans. Likevel søkte han etter en form som passet til det han ville uttrykke i sin kunst. Denne formen fant han ikke innen rammene av realismen og naturalismen.

Munch og symbolismen

Munch levde som nevnt nesten sammenhengende i utlandet, hovedsakelig Tyskland og Frankrike, i 20 år. Han var i Tyskland i to perioder (1892-94 og 1902-1908) og i Frankrike i to perioder (1889-91 og 1896-98). Begge steder hadde han kontakt med intellektuelle, kunstnere, poeter og vitenskapsfolk. Munch syntes å knytte seg til forfattere og diktere i større grad enn til malere.

Under sine opphold i Frankrike rundt 1890 tok Munch sterke inntrykk fra tidens mest moderne, antinaturalistiske retninger. Bildene fra denne tiden viser nok påvirkninger fra svært mange hold. Antakeligvis var påvirkningen fra særlig to kretser av stor betydning. Det ene var Gauguin og kretsen rundt han. Den påvirket Munchs arbeid, stilistisk sett. Den stilen Gauguin hadde utviklet var kjennetegnet av formforenkling, flatevirkning og makerte omrisslinjer. Siden han med dette søkte en forenklet og sammenfattet framstilling av motivet og i tillegg naturfjern fargebruk, ble stilen kalt syntetisme. Innholdsmessig nærmet de syntetistiske arbeidene seg symbolismen - en kunstnerisk retning med utspring blant franske poeter introdusert av Jean Moréas litterære manifest i 1886. (Prelinger, E. 1997 s3) Moréas påstand om at konkrete fenomen ikke var annet enn en uridé som viser seg i verden, reflekterte en dyp og omfattende misnøye blant en ny generasjon av avantgardepøeter og kunstnere. Misnøyen dreide seg om det de oppfattet som positivisme og materialisme, representert ved akademienes mimetiske estetikk. Disse dikterne og kunstnerene avviste også impresjonismens mål om å fange tilfeldige

naturlige fenomen slik de framstår for øyet. Innsikten i persepsjonens grunnleggende individualitet slik det ble demonstrert i sene arbeider av Monet og Cézanne, anså de imidlertid som verdifull. (Shiff, R. 1984)(Staller, N. 1994)

Symbolistene ville åpenbare en dypere virkelighet bak den synlige verden. De var fascinert av det som ikke kunne ses og tok på seg oppgaven å finne måter å gi visuelle uttrykk for abstraksjoner uten substans slik som følelser, stemninger og ideer. For disse kunstnerene var elementene i den visuelle materielle verden - et tre, himmelen, en seng, et ansikt - først og fremst tegn på, symboler for, korrespondanser eller rett og slett en "kryptografisk tekst" av disse underliggende følelsene, stemningene og ideene. Symbolistene ville imidlertid ikke oppgi framstilling av natur fordi naturen representerte et felles vokabular. (Staller, N. 1994) Den symbolistiske bevegelsen interesse for språk vokste fram i en periode med nesten språklig besettelse i mange ulike og delvis atskilte domener av den parisiske kulturen. Den kryptografiske kunnskapen og oppmerksomheten om å knekke koder var stor både i militæret, politiet, kom til uttrykk i kriminallitteraturen, i den symbolistiske poesien og kunsten. Universalspråk som Volapük og Esperanto ble utviklet og kjent på denne tiden. Ferdinand de Saussure strukturalistiske redefinering av lingvistikken hadde klare analogier til kryptografisk retorikk. (Ibid)

Symbolismens talsmann i Frankrike, avantgarde poeten Stefané Mallarmé og kretsen rundt han, kan i alle fall stå som symbol på den andre markerte påvirkningen i Paristiden. Edvard Munch hadde nær kontakt med Mallarmé i perioden 1896-98. Han deltok f.eks. jevnlig på hans tirsdagssalonger i Paris, og han lagde, på oppdrag, et portrett av ham i symbolistisk stil. Mallarmé var svært fornøyd med det og han takket Munch hjertelig for "det gripende portrettet hvor jeg kjenner meg igjen på en intim måte." (Eggum, A. 1992, s205)

Men Munch arbeidet ut fra symbolismen lenge før 1896. Da han kom til Paris i 1889 ble han kjent med den danske dikteren Emanuel Goldstein som ble hans venn og fortrolige for mange år framover. I et brev til Munch i 1891 skriver Goldstein om denne nye bevegelsen (Heller, R. 1984, s59-60): "Jeg trenger bare å tenke på naturalismen og realismen og all den andre liksom kunsten så blir jeg kvalm." Et år seinere erklærer han at

"frelsen vil komme fra symbolismen d.v.s. den kunstneriske tendensen der kunstneren tvinger sin dominans på virkeligheten slik at den blir hans tjener og ikke visa versa. Symbolismen er den kunsten som verdsetter stemninger og tanker høyere enn alt og bruker virkeligheten bare som et symbol....Aldri mer skulle det gis noen visuell framstilling av konvensjonell virkelighet, men snarere visuell framstilling av det som lever i bevisstheten...Virkeligheten avbildet på denne måten vil ene og alene bli symboler for tanker og følelser."

Disse idéene optok Munch fra tidlig 1890. Innen den lille kretsen av intellektuelle som Munch tilhørte i Berlin i 1893 så både Strindberg og Przybyszewski, han som en representant for den belgiske og franske symbolismen. I 1894 utga Przybyszewski boka *Das Werk des Edvard Munch*. I den ble Munch knyttet til Mallarmé intellektuelt sett (Rapetti, R. 1992, s180):

"Munch er knyttet til en tradisjon, selv om han ikke vet så mye om den, det dreier seg faktisk om en litterær tradisjon. I Brussel og Paris finnes det åpenbart gale mennesker som forfølger sanseløse mål å ville sette ord på menneskesinnets aller merkeligste og mest subtile assosiasjoner, de aller hemmeligste og mest intime uttrykk for følelser som farer gjennom sjelen som skygger."

Det var tilslutningen til prinsippene i den symbolistiske bevegelsen som la grunnen for den berømte beslutningen Munch tok og som har blitt kjent som St. Claude manifestet. Her avskrev han sin tilknytning til naturalismen. "Der skal ikke", skrev han, "længer males interieurer og folk som læser eller strikker- (altså den slags kunst). Det skal bli levende mennesker der puster og føler, lider og elsker"(Rapetti, R. 1992, s96).

Denne nye retningen preger Munchs arbeid med Livsfrisemotivene hvor han som nevnt, utforsker slike sjelelige humanistiske erfaringer som kjærlighet og død, melankoli, sjalusi og angst. Samtidig som Munch utforsket disse filosofisk og emosjonelt ladede temaene, så tilegnet han seg og videreutviklet den symbolistiske kunstens billedspråk.

Den symbolistiske stilen kommer tydelig til uttrykk i Munchs maleri "Aften på Karl-Johans gate" fra 1893. (Ill. 2) Dette bildet står i markert kontrast til hans "Vårdag på Karl-Johans gate" (Ill. 3) som er et nærmest post-impresjonistisk arbeid fra 1890. I bildet "Aften på Karl-Johans gate", bidrar en kombinasjon av skisseaktige vage skikkelser og mørke fargenyanser til å skape et visuelt uttrykk for en forunderlig depressiv stemning som synes å prege både de åpenbart ensomme menneskene i folkemengden på fortauet og kunstneren som går aleine ute i gata den motsatte veg - i det kvelden senker seg over Kristianias hovedgate. En aura av overlagt tilsøring, ubestemmelighet og mystikk gjør seg også gjeldene. (Prelinger, E.1997, s5)

Tilsøringen, det ubestemte og mystikken er sentral i symbolismen fordi den rommer en forestilling om at språk, både poetisk og visuelt språk, ikke skal "beskrive" objekter eller hendelser på den måten som de naturalistiske stilretningene strebet etter å gjøre. Poenget var snarere å antyde dem. Det innebar en langt mer intuitiv og spissfindig strategi.

Dette kravet om å antyde ble lansert av nettopp poeten Stephané Mallarmé. Han hevdet: "Å sette navn på et objekt er å undertrykke trefjerdedeler av den tilfredsstillelsen et dikt kan gi. Denne tilfredsstillelsen oppnås ved å gjette litt etter litt; å antyde - det er å drømme." (Staller, N. 1994, s35) Det sentrale ved symbolismen var slik Mallarmé så det, mysteriet. Mysteriet var viktig selv om det, eller kanskje nettopp fordi det, krevde at betrakteren eller leseren tok på seg arbeidet med å dekode diktet. Det å dechiffre et symbolistisk kunstverk, kanskje særlig poesi, kunne være ekstremt vanskelig fordi så mange fortolkninger kunne være mulig. Siden hver symbolistisk kunstners avdekking av sannheten ble filtrert gjennom hans individuelle persepsjon slik at den ble subjektivistisk "deformert" så kunne den bokstavelig talt bli utilgjengelig for andre. En konsekvens av dette er også at symbolistisk kunst som altså ofte kan synes "hermetisk" lukket og elitistisk, vakler mellom å utvikle intenst personlig og allmenn innsikt. Munchs kunst rommer begge deler - både personlig og allmenn innsikt.

Grafikk som det viktigste billedlaboratorium

Fra 1894 begynte Munch å arbeide med grafikk, først radering, men seinere også litografi og fra 1896 av - tresnitt. Etterhvert så blei grafikken selve det billedlaboratoriet han brukte til symbolistisk utforskning av livsfrise motivene. Man kan si at Munch utover på 1890-tallet utviklet nye typer av språk i alle de grafiske media. Det var språk som skapte tilgang til uttrykk som ikke var mulig med maleri. Munchs svart og hvit litografi av "Skrik" fra 1895 (Ill. 4) viser tydelig hvordan han omformer et språk av maling og farger til et språk av linjer og sterke kontraster. (Prelinger, E. 1997, s12) I Skrik fra 1893 (Ill. 5), hans mest berømte maleri, er virkningen bestemt av den voldsomme og ekspressive fargebruken. Hans egen beskrivelse av hendelsen som foranlediget bildet er full av fargemetaforer:

"Jeg gikk på vegen med to venner - så gikk solen ned - himmelen ble pludselig blodrød - jeg stanset, jeg følte et pust av tristhet - jeg sto stille dødstrett - over den blåsvarte fjord og by lå blod og ildtunger. Mine venner fortsatte - jeg sto igjen - skjelvende av angst. Jeg følte at det gikk et stort uendelig skrig gjennom naturen." (Eggum, A. 1992, s134)

I litografiet omkoder Munch elementene fra maleriet ved hjelp av drastiske forenklinger av de svingende sinuslinjene, han gir tydelig avkall på romvirkning og han utnytter sterke kontraster for å få fram den påtrengende terroren i bildet. Denne litografiske versjonen av skrik er skoleeksempel på et av de symbolistiske språkene Munch utviklet. Hans kalligrafiske linjer er "arabesker", byggeklosser til et "lekent, indirekte refererende, asymmetrisk kunstideal hvis hovedtrekk er linje, ornament og dekorasjon". Disse essensielt abstrakte, symbolske markørene (tegnene) fungerte som et slags "primitivt", "opprinnelig" språk. (Prelinger, E. 1997, s12)

Det var den franske kunstkritikeren G.- Albert Aurier som knyttet symbolistisk kunst til språk. Det gjorde han ved å hevde at den symbolistiske bevegelsen stammet fra et ny-platonistisk ideal og at de objektene som de symbolistisk orienterte kunstnerene framstilte skulle forstås ene og alene som oversettelser, noe som er ekvivalent med, ideer eller erfaringer. Forat betrakteren skulle oppfatte objektene bare som tegn, eller "idéers verb" som Aurier uttrykte det, måtte kunstneren legge vekt på å unngå naturalistiske avbildninger. (Ibid. s4) Kunstneren hadde full rett til å unngå dybde, perspektiv, forenkling, overdrive, antyde og deformere naturlige elementer i overensstemmelse ikke bare med sitt individuelle blikk, men også i

overensstemmelse med kravene fra den idéen som skulle uttrykkes. Aurier hevdet også at kunsten materialiserte det åndelige. Han hevdet følgende:

Dette fører til at man kan si at de forskjellige linjene, flatene, skyggene, fargene som abstrakt betraktende objekter består av, rommer et språklig vokabular som er mystisk men mirakuløst ekspressivt. Dette er det nødvendig å kjenne til for å bli kunstner. Dette språket kan slik som alle språk skrives, det har sin ortografi, sin grammatikk, sin syntaks, til og med sin retorikk som er: stil." (Aurier, G. A. 1892 i Prelinger, E. 1997)

Denne forstillingen om "en idéens verb", utgjorde en viktig strategi for å oppnå det som den tyske romantiske teoretikeren Friedrich Schlegel, nesten et århundrede tidligere, identifiserte som "rent" eller "filosofisk" maleri. Munch avviste den mimetiske kunsten eller etterlikningen av naturen til fordel for det Schlegel ville ha kalt en hieroglyf, ved å skape et vokabular bestående av "formal devices and abstraction" (Connell, F. S. 1993) hvor linjen og ikke minst naturen selv transformeres til et symbolspråk.

Påvirkning fra Kristiania-bohémen

I St. Claud manifestet fra 1889 fraskrev Edvard Munch seg sin tilknytning til naturalismen, og etterhvert ga han sin tilslutning til symbolismen. Men skal vi forstå denne avskrivningen av naturalismen, tilslutningen til symbolismen og i tillegg ambisjonene som Munch hadde med sitt arbeid, må vi lytte til noe han hevdet mange år seinere, mens han bodde på Ekely. I et brev av februar 1929 til dr. Hoppe - en av de få som besøkte Munch på Ekely - skriver Munch:

"...- Af disse hefter vil man kunne se at livsfrisen og min sjælelige kunst havde sin begyndelse i bohemtiden i midten av 1880-90-årene og at den tok fastere form under Pariseroppholdet i 1889.

Jeg forteller i et hefte i en optegnelse fra 1889 i Paris at jeg akter at utføre en række malerier der skal fremstille det menneskelige med dets lidelser og følelser istedetfor at male den ydre natur. -Jeg havde hertil tegnet to mennesker der omfavner hinanden; et av de første utkast til livsfrisen.-"

De heftene Munch henviser til, hadde han på dette tidspunktet, altså i 1929, utarbeidet noen få av på bakgrunn av det han kaller "sjælelige dagboknedtegnelser". Prosjektet var langt fra ferdig, han visste ikke hva det blei til med det, men det dro ut og han hadde ikke vist det til noen. Han hadde ført slike dagbøker gjennom 40 år. Nedtegnelsene fulgte hans grafikk og malerier "hak i hæl". ".....- Det har da osså fra lang tid tilbake været min hensigt at lave istand en stor mappe af de viktigste gravurer i livsfrisen og føie ord dertil - mest dikte i prosa.-", legger han forklarende til. (Hoppe, R. 1999, s154)

Det vi først og fremst skal merke oss her er at Munch peker ut Kristiania-bohemen som selve ur-påvirkningskilden til sin kunst. Alt i 1926 i et brev til den danske kritikeren Broby Johansen som hadde pekt på erfaringene fra bohemtiden som skjellsettende for Munchs kunst så bekrefter han dette:

Det er ganske riktigt at mine idéer modnedes i Bohemenes Tid eller i Hans Jægers tid - Hans Jæger støttet mig i - Det har været en fejl når så mange har vil(let) ha det til at det var under Strindbergs - og tysk innflytelse under mit berlinophold 1893-94....

Også seinere i 1933 påpeker han det samme til sin biograf Jens Thiis:

Du behøver ikke gå så langt forat forklare livsfrisens fremkomst - Det har jo sin forklaring i selve bohemtiden - Det gjalt å male det levende liv og sitt eget liv

Disse utsagnene må ses, og blir ofte sett, i lys av at Munch i ettertid ville bestemme påvirkningslinjene for sin kunst og kanskje framstille seg som en enda mer original bidragsyter enn han var. Brevet til Hoppe februar 1929 inneholder også følgende uttalelse;

"....- Man har med urette kaldt dette literært og med endmere uret kaldt det tysk "Gedankenmalerei". Man tenker da mest på den slette idékunst. Jeg værdsetter nok den gode tyske kunst men ikke den med rette berygtede tyske "Gedankenmalerei"..."

Så det er i hvertfall klart at han ønsket å distansere seg fra tysk "Gedankenmalerei" som han etter egen og mange andres mening, svært feilaktig var blitt sammenliknet med. Men selv om man må anse også tysk påvirkning som reell så kan som Heller(1995) hevder, utvilsomt også Munchs vektlegging av Hans Jæger og bohemens naturalisme rettferdiggjøres.

Hva slags påvirkning var det så Hans Jæger stilte opp med? Det evangelium han forkynte for sine tilhengere hadde som mål å oppfylle "...den store civilisatoriske oppgave at gi os mennesker som de står og går i det virkelige liv." Denne lett anarkistiske bevegelsen som bohemen utgjorde, skulle faktisk få massenes støtte ved å legge vekt på et kunstnerisk innhold med "...virkelighetens røde blod, som ruller i deres årer" og ved å beskrive "...livet, det levende virkelige livet - det er det, og det alene, som formår at gribe menneskene". (Jæger, H. 1950, s268-279)

Presentert i en form som nærmer seg "stream of consciousness"-tenikken, behandler Jægers bøker hendelser fra hans eget liv. Det dreide seg om nedtegnede betraktninger, brev og erindrede samtaler. Jæger (1970) argumenterer for en ny naturalisme som bygger på selvbiografisk materiale; på framstilling av observerte eller selvopplevde begivenheter. Hensikten var å dokumentere samfunnet og de mellommenneskelige forholdene i samtiden.

Siden han ville understreke det umiddelbare, følelsen av tilfældighetenes spill og det usammenhengende i livet og tankeprosessen, fornektet Jæger romangenerens narrative konvensjoner og grenser. Han forkastet de tradisjonelle begrensningene som kunstformer og kunstmedier hadde satt. Slike ting som en grunnleggende leiting etter skjønnhet, harmoni og enhet hvor kunstens karakter av fiksjon og kunstverkets form hadde forrang, forkastet han.

Han fokuserte i stedet på arbeidenes "utenomkunstneristiske" virkninger. Han tenkte seg at med kunsten som medium så kunne slike umiddelbare avsløringer formidles fra et menneske til et annet og bidra til at det ble dannet felles følelsmessig erfaringer. I sin tur skulle dette bidra til at medlemmene i Kristiania-bohemen ble kilde til et nytt samfunn. Dette samfunnet ville ekspandere etterhvert som flere og flere sluttet seg til og tok del i erfaringer og overbevisninger som ble uttrykt i maleri og romaner. Dette samfunnet skulle, siden det med kunsten som formidler var bygd på beslektet erfaring, kunne overvinne de repressive institusjonene og verdiane i den kapitalistisk-borgerlige verden. Dermed skulle et nytt fritt samfunn tre fram. I hvertfall hevdet Hans Jæger det.

Heller (1995) hevder at Jægers sterke betoning av kunsten som den viktigste formidleren av sosial revolusjon, kan betraktes som en politisk radikaliseret avlegger av Fichtes romantisk-idealistiske estetikk. Målet med kunsten er at den tilslutt oppløses i sosial praksis. Det vil altså si at det enkelte kunstverkets selvstendige betydning forkastes, og at det i steden først blir fullført hos det publikum eller samfunn som mottar det.

Munchs siktemål med sitt kunstneriske virke

Det er ikke så stor avstand mellom Jægers og Munchs holdning til arbeidene sine. Dette gjelder både med tanke på den umiddelbare og den mer langsiktige virkningen av dem. Munch hadde som mål å komme fram til en forståelse av verden og menneskene gjennom kunsten sin. Han tenkte seg også at opplevelsen av kunstverkene hans skulle bidra til at et stadig økende antall mennesker tok del i denne forståelsen eller retttere klarla sitt livs mening. "I min kunst", skriver han i 1933, "har jeg forsøkt at få forklart meg livet og dets mening - Jeg har også ment at hjelpe andre til at klarlegge sig livet". (Torjusen, B. 1986, s141)

Når han, i 1933, skuer tilbake på sitt virke, forstår altså Munch det som et slags metafysisk prosjekt, og han ser det enkelte kunstverk som et middel til å formidle innsikt til et større publikum. Kunstens primære funksjon var, for Munch, ikke av estetisk karakter i tradisjonell forstand - den var snarere av erkjennelsesmessig karakter. Munch synes å stille seg innenfor rammen av en mer opprinnelig forståelse av estetikk enn den som tradisjonelt gjør seg gjeldende. Terry Eagleton (1990, s13) som har arbeidet med å etterspore estetikkbegrepets

vandringer og endringer i kulturhistorien, sier at "estetikken er født som en kroppslig diskurs" og at det er en kognisjonshandling som oppnås ved smak, berøring, hørsel, syn, lukt - hele det kroppslige sensoriske registeret. Han peker på at *aisthikos* er det gamle greske ordet for det som er oppfattet av følelsene og at *aisthisis* er persepsjonens sensoriske erfaring. Estetikens opprinnelige område var ikke kunsten, men virkeligheten - den kroppslige, materielle natur, hevder han. På den måten er estetikk mer et spørsmål om erkjennelse enn om skjønnhet, harmoni eller smak.

I en tid med økonomisk og sosial omveltning der fascistiske og kommunistiske systemer utover i Europa kappes om makten til å fastlegge framtidens samfunnsorden, hevder Munch at hans kunst skulle være et middel til å belyse det essensielle i meningen med livet selv. Kanskje han også mente at man burde se bort fra, eller skape et alternativ til, det innskrenkende i dette politisk ekstremistiske oppbruddet som preget Europa. Sammenstilling av Munchs arbeid med samtidas sosiale og historiske bevegelser, kan, i følge Heller(1995), bidra til å utfordre den framherskende oppfatningen av hans motivverden og ideer. Ved å begrense utgangspunktet for vurderingene til utdrag av enkelte av Munchs skrifter, har det ikke vært uvanlig å betrakte kunsten hans som ensidig selvsentrert. En typisk konklusjon i vurderingen av Munchs arbeid er at det framstilles nærmest som redskap for eksistensiell tilbaketrekking til en tilstand som gir beskyttelse mot den materielle og politiske virkeligheten. På denne måten kan virkeligheten avvises og betraktes som uvesentlig for hans arbeid. Disse mer eller mindre vanlige konklusjonene tar imidlertid ikke med i betraktning Munchs egen vektlegging av at han ønsket å "forklare livet" ikke bare for seg selv, men også for "andre". De tar altså ikke hensyn til måten han arbeidet på for både å finne fram til og bygge opp motivene og forsåvidt hvilke motiver han hadde for å gjøre det. Det ses bort fra den sammenhengen han arbeidet i enten det var i kontakt med Kristiania-bohemen, Berlin-bohemen med Strindberg, Dagny Juell og Przybyszewski eller franske intellektuelle, avantgarde poeter, symbolister og syntetister. Munch levde og arbeidet i kontakt med ledende kunstnere, intellektuelle, diktere og de nye vitenskapene slik at han tok det moderne Europa på pulsen i den ladede tiden rundt forrige århundreskifte. Arbeidene må også forstås i forhold til det at han ikke ønsket å kvitte seg med dem. Bildene var hans barn. De var en del av han og nødvendige for hans videre arbeid med nye bilder. De må forstås i forhold at grafikken etterhvert ble hans viktigste billedlaboratorium og middel til å nå ut til folk både p.g.a. av mulighetene for mangfoldiggjøring og de nye estetiske virkemidlene som f.eks. tresnittet rommet. Arbeidet må ses i lys av de monumentale verkene som ble skapt bl.a. ut fra ønsket om å nå ut til folket og i lys av hans svært generøse donasjon av alle sine arbeider til Oslo kommune ved sin død.

Jeg skal holde fast ved Munchs doble siktemål for sitt kunstneriske virke, men ta sjansen på å framstille dem som to litt ulike siktemål av pedagogisk karakter. Det ene; at han ville forklare seg selv livet og dets mening, er det pedagogisk utforskende siktemålet. Det andre; at han har ment å hjelpe andre til å klarlegge seg livet, er det pedagogisk politiske siktemålet. Begge siktemålene viser imidlertid ambisjonene til en person og et virke i "melankoliens univers" eller kanskje like gjerne, ambisjonen til en person som arbeidet ut fra det melankolske forholdningssettet.

Kunstverk med mytologiske proporsjoner

Ifølge Munch var maleriene og grafikken hans ment å fungere erkjennelsesmessig. Denne erkjennelsen kunne imidlertid ikke utvikles i de innadvendte kommentarers form. Det var nødvendig å skape en avklarende prosess. Denne prosessen innebar også møte mellom kunstverk og publikum - en resepsjon og forandring hos publikum. Kunstverket skulle bidra til et slags "knirk" mellom den dominerende oppfatning og den formidlede idé. Dette "knirket" skulle utfordre den innlærte helhetsfortåelse og skape en erkjennelse av at de gjeldende oppfatninger om livets innhold og oppgaver var mangelfulle, feilaktige eller til og med undertrykkende. Med det visuelle som basis skulle det etableres en begrepsmessig dialektikk som i sin tur faktisk skulle bidra til endring av praksis.

Det visuelle materialet eller grunnlaget skulle være den naturalistiske verden av observert erfaring, som Jæger hadde utpekt som kilden for de motiver som framstiller "livet, det levende virkelige livet". På dette punktet skiller, imidlertid, Munchs arbeid, strategi og forståelse seg også klart fra Hans Jægers.

Munch ønsker med sitt arbeid å bringe fram de innerste erfaringer hos mennesker som bryr seg; som er grepet. Han ønsker å bore inn i hjertet av menneskelivet. For å få til dette må han etablere et møte mellom publikum og ikke bare et tilfeldig kulturelt fenomen, men et kulturelt fenomen av nesten mytologiske proporsjoner. Publikum skal ikke basere sin erkjennelse på eksistensiell analyse av spredte "virkelige" livssituasjoner, men av virkelige kunstverk.

Det kan synes som om Munch i dette henseende hadde en oppfatning lik poeten og den russiske symbolismens ledende teoretiker Vechelav Ivanov (Holquist, M, Liapunov ed. 1995, s323) maksime om at i en tekst av mytologisk karakter er et symbol ikke allegori, men virkelighet. En tekst eller et bilde, av en slik karakter, er like virkelig som livet, eller bedre; det er livet.

I Jægers romaner forblir de usammenhengende beskrivelsene han gir av hva han opplevde i bestemte og avgrensede tidsperioder selve målestokken for eksperimentene han foretar med livet. Eksperimentene og målestokken er helt og holdent rettet mot personen Jæger selv. Han er både aktør og forteller i sine historier. Ved å vektlegge sin rolle som iakttagere og garantere objektiviteten ved å framheve sin subjektivitet, vil han sannsynliggjøre at det er virkeligheten han uttrykker. Den samfunnsmessige og psykologiske tilknytningen som bøkene hans har, forblir derfor implisitt. Unntaket er de sosiale doktrinene som han gjorde seg til talsmann for når han i bøkene vitnet om sitt eget politiske engasjement. Det kreves nok grundig arbeid av de lesere som har bestemt seg for å dechiffere tekstene hans som politiske manifest og ikke som de rent selvbiografiske fortellingene de på overflaten synes å være.

Munchs praksis likner på Jægers i det han vektlegger sine livserfaringer og subjektive erindringer om livets begivenheter som viktigste kilde for verkene sine. Det materielle i øyeblikkshendelsene blir imidlertid ikke stenografisk gjengitt, slik de ble hos Jæger, siden det nettopp var begrensningene som ligger i den enkelte hendelse som Munch prøvde å overvinne. Fordi han med bildene sine prøvde å "klarlegge" meningen med menneskelivet ovenfor andre, måtte han legge vekt på at bildene skulle framstille ikke-spesifikke, universelle menneskelige erfaringer, men samtidig baserte han dem på sin forståelse av egne opplevelser.

Gösta Svenæus (1968, s69-86) viser hvordan Munch arbeidet når han forsøkte å løse denne delen av det billedskapende prosjektet sitt. Han peker på hvordan Munch låner motiv, bildelementer, gester og formale løsninger fra klassiske bilder i kunsthistorien og fra sine samtidige kunstnerkolleger. Han er i kontinuerlig dialog når det gjelder motiv og formale løsninger. Et eksempel er Rembrandts "Jomfruens død" en radering fra 1639 (Ill. 6) som klassisk forbilde til både temaet og det formale grep i Munchs "Det syke barnet". Eksempel på bildelement som lånes er det at posituren til kvinnen i Klingsers "Ved den tomme vogga" fra 1889 (Ill. 7) finnes igjen hos damen i forgrunnen i Munchs "Døden på sykeværelse" fra 1893 (Ill. 8). Eksempel på gest som overføres er de dramatisk halvt oppstrekte armene til kvinnen i Rubens "Kristi begravelse" (Ill. 9). Dette mener Svenæus å finne igjen hos kvinnen i Munchs "Aske" fra 1894 (Ill. 10) og forsåvidt hos barnet i 1894 versjonen av "Den døde mor" (Ill. 11).

Noe som kan synes som et sentralt fortellergrep går igjen i mange Edvard Munchs arbeider. En diagonallinje deler ofte bildet slik at tilskuere til hendelsen og den mer eller mindre dramatiske begivenheten som det fortelles om, befinner seg på hver sin side av denne linjen. Svenæus (1968, s21) peker på at Gauguin, inspirert av Japansk estetikk, lanserte dette grepet i 1888 med bildet "Jacob bryter med engelen" (Ill. 12). Bildet er delt diagonalt av et epletre hvor publikum med blygt nedslåtte øyne står på den ene siden og betrakter kampen mellom engelen og Jacob på den andre siden. Munch benytter dette fortellergrepet første gang i 1892 i bildet "Spillesalen" (Ill.13). Her kan man se Munch som står i forgrunnen sammen med andre tilskuerene på den ene siden av spillebordet, mens han gjør notater og betrakter spillerene og spillet på den andre siden. Spillebordet deler bildet diagonalt.

Det virker som om Munch på denne måten omformer den unike begivenheten og begrensningen som ligger i det midlertidige som naturalismen betraktet som den nødvendige kilde for en kunstners motivverden. Han tar utvilsomt utgangspunkt i slike begivenheter, men forsøker å omforme dem til billedmotiver med mer allmenn tilknytning. Munch forflytter ikke bare disse bildelementene han låner, han føyer dem inn i sin egen sammenheng og det framstår en

fullstendig nyskaping. Det bidrar til nye tema også i hans egen kunst. Arbeidsgangen, fulgt på denne måten, kan vise ikke bare hvordan Munch omformet det han så, men også hvordan han brukte seg selv og sine unike erfaringer.

Kunsten og livets grensespørsmål

I brev til Johan Rohde i 1893 forteller Munch: "Jeg holder for tiden på med studier til en billedserie....det skal handle om kjærlighet og død". Ikke bare annonserer han starten på arbeidet med Livsfrisen, men han nevner de temaene som skulle komme til å dominere hans kunstneriske produksjon for resten av livet. Han stilte nesten som krav at bildene måtte kunne uttrykke fundamentale opplevelser av kjærlighet og død, og slik skape grunnlag for å beskrive hele menneskeliv, fra unnfangelsen til livets slutt. Munchs eksistensielle utforskning ble viet grensespørsmål; livets grense og kanskje kunstens grense. Hva er kunstens legitime sfære, og hvordan blir den et mytologisk fundament for livet?

Fra eksistensiell og erkjennelsesmessig synsvinkel har f.eks. "Beyond the pleasure Principle" blitt lovprist, siden Freud med denne boka bl.a. leverte viktige bidrag i retning av å beherske forestillingen om døden. Munch behersket også den forestillingen, og han knyttet den til livet.

Reinhold Heller (1984, s66-67) slår fast at Munchs og Goldsteins oppfatning av symbolismen ikke var helt identisk med den franske. Han peker på at det franske idealet var fundamentalt nyplatonisk i sin aksept av korrespondansedoktrinen som altså framholdt at fenomenene i den fysiske verden var symboler som korresponderte med en åndelig verden av arketyperiske idéer. Heller hevder at i den franske filosofien ble naturen mer distansert fra kunstneren fordi den i større grad skulle representere en objektiv symbolverden.

Munch og Goldstein tilpasset naturalismens praksis til den symbolistiske praksis. De opprettholdt naturalismens vektlegging av den ytre natur som kunstnerisk referanse. Goldstein bemerket f.eks.: "Uten naturalisme og impresjonisme ville symbolismen være steril og blek og ikke annet enn tomme former." (Heller, R. 1984, s67)

Det er også hevdet at Munchs filosofiske tilnærming i større grad enn den fransk symbolismen, forble påvirket av den tyske romantiske tradisjonen. (Prelinger, E. 1995, s198-203) Andre har pekt på at Munchs og Goldsteins symbolisme er en nordisk type som er sterkt preget av eksistensial filosofi i Søren Kirkegaards støpning. Kirkegaard lanserte det tragiske postulatet om at verden og naturen er uten mening, mens mennesket tragedie er å være dømt til å søke etter mening i denne meningsløs verden.

Munchs sterke betoning av inderlighet og lidelse har blitt forklart ut fra denne nordisk protestantiske arven. Både Munchs bilde Fortvilelse fra 1892 (Ill. 14) og Skrik fra 1893 (Ill. 5) kan være uttrykk for erkjennelse av det tragiske postulatet ovenfor. "Fortvilelse" og "Skrik" lærer oss å se angsten som utgjør det helvete at ens egen identitet ikke er så sikker som man trodde.

Med sin ambisjon om å forklare seg selv livet, representerer Munchs kunst kanskje en søken etter umulig mening. Hans ønske om å bidra til at andre kan forklare seg livet, kan betraktes som om han likevel hadde funnet denne meningen og at oppgaven for han som kunstner, var å formidle den videre slik at alle kunne ta del i den. På denne måten kunne han på sett og vis bidra til å oppheve det tragiske postulatet. Det er mulig at Munchs ambisjoner innebar akkurat dette, men det er likevel mer tvilsomt enn sannsynlig at det skulle være så enkelt. Det Munchs kunst representerte var i større grad en søkende prosess enn meningsbærende resultat. Han viste snarere hvordan kunstnerisk virke kunne bidra til å skape mening i verden enn at det er gitt en mening i verden. Dette gjalt også for den pedagogisk politiske innsiktsformidlende delen av hans ambisjon; det at han skulle hjelpe andre til å klarlegge seg livet. Det dreide seg mer om et prosessuelt forhold der betrakteren konfrontert med kunstverket blir invitert til å skape sin egen mening; i større grad det enn at han/hun blir konfrontert med meningen eller den endelige innsikten

Men det er ingen tvil om at Munch verdsatte sine kunstverk som objekter i verden. De var hans barn. De var en del av ham. Han levde med dem, omga seg med dem og brukte de samme

motivene om igjen. Han arbeidet hardt med dem for å finne allmenne uttrykk for intenst personlige erfaringer. Han eksperimenterte også med å gi samme motiv ulike uttrykk. Munch utviklet livsfrise-motivene med kjærlighet og død, melankoli og angst o.s.v. fordi slike tema sto sentralt i det han ville utforske og skape meningsfulle uttrykk for. Det han utforsket var det moderne menneskets liv og problemer. Han forestilte seg disse bildene satt sammen i en frise fordi han mente at temaene de behandlet hang sammen. Han mente nok at når de ble vist i sammenheng, kunne de bedre uttrykke mening om viktige sider ved menneskelivet. Han planla og utformet til og med "en stor mappe av de viktigste gravurer i livsfrisen" og han ville "... føie ord dertil - mest dikte i prosa" for å oppnå bedre meningsbærende og meningsspredende effekt. (Hoppe, R. 1998, s154)

Derfor er det åpenbart relevant å spørre: Hva fant Edvard Munch ut om det moderne menneskets liv og problemer ved hjelp av den pedagogisk utforskende delen av sitt livslange kunstneriske prosjekt? Hvilken mening var det han skapte? Dette bør komme i tillegg til spørsmålet om hvordan han arbeidet for å skaffe seg innsikt?

Å peke på at Munch, særlig med livsfrisen, skapte kunst som kan oppfattes som det moderne menneskets ikoner, er antakeligvis ikke særlig originalt. Mer overraskende blir det nok ikke, men antakeligvis riktigere, dersom utsagnet presiseres til at Munch med livsfrisen framstilte sekulære ikoner for vår tid. Symbolistene spilte riktignok i noen tilfelle på kristne motiver og symboler f.eks. Bernards "Symbolistisk portrett eller Visjon" fra 1891 (Ill. 15) og Gauguins "Selvportrett ved Den gule Kristus" fra 1889-90 (Ill. 16). Disse bildene var inspirasjonskilder for Munchs "Selvportrett under kvinnemasken" (Ill. 17) og "Visjon" (Ill. 18) begge fra 1892. Symbolismen kan sies å ha gitt Munch et slags ikonografisk repertoar som passet for det som opptok han. Det kan hevdes at Munch forsøkte å utnytte den nye ikonografiens didaktiske muligheter til å fortelle om sin innsikt. (Rapetti, R. 1991, s149-156)

Tradisjonell ikonografi dreier seg i hovedsak om analyse av religiøse middelaldermalerier. Ikonografiens dilemma består nok i at bøker og tekster som jo er den lærdes verktøy, ikke alltid er fullgode som redskap til å nærme seg de tidlige tiders kunstneres foranderlige og vanskelige beskrivbare verden. Det er lang avstand mellom den fundamentalt tekstlige tradisjonen som dagens intellektuelle står i og de essensielt muntlige og billedlige erfaringene som ble gjort i middelalderkunstnerens verden. Middelalderkunstnerene baserte antakeligvis sine bilder mer på muntlige overleveringer enn på skriftlige kilder. Likevel betraktes ikonene tradisjonelt slik at de framstiller begivenheter og hendelser fra i hovedsak tre hellige skrifter: Bibelen, Den gyldende legenden og Ovid's Metamorfose. (Cassidy, B. 1993, s8)

Selv om symbolismens nye ikonografi representerte en slags tilnærming mellom bilde og tekst, så er det et annet forhold enn det som er nevnt ovenfor som utgjør den tydeligste forskjellen, om man skal betrakte Munchs bilder fra en ikonografisk synsvinkel. Munchs ikoner er en søken etter den hellige skrift. Han framstilte ikoner på jakt etter en bibel. Middelalder ikonenes kunstnere framstilte begivenheter fra hellige skrifter. De illustrerte ihvertfall eksisterende fortellinger.

Hvilke fortelling var det Munch hadde i hodet, skapte eller fikk for seg når livsfrisen ble utviklet? Hvilke begrep om døden, dødens forhold til livet og livets forhold til kjærligheten ligger gjemt i Munchs kunstverk? Selv om spørsmålene er umulige å besvare, fordi det f.eks. ikke finnes noen fortelling ut over den bildene vekker hos den enkelte, kan det være relevant å finne fram til, utvikle, den fortelling som i vår tid står best til Munchs bilder.

Natasha Staller (1994, s338) har pekt på at hele den symbolistiske generasjonen av kunstnere ved forrige århundreskifte delte, riktignok med litt variasjon, idéen om et separat parallelt språk som var koherent i seg selv og komponert av et fiktivt alfabet av linjer og farger. Hun mener at det komplekse samspillet mellom de to språkene og mangetydigheten sammenkopleet med den ekstreme visuelle kompleksiteten i slike arbeider, krever at vi dechiffrerer denne kunsten, omtrent som vi legger puslespill, over tid. Hun tenker seg nok selv om hun ikke sier det direkte, at bildene rommer sine egne fortellinger og at meningen kan leses ut av dem når vi har lært oss "alfabetet" og språket.

Det kan være rimelig å mene, i hvert fall slik som tilfelle er med Munchs kunst, der flere tema skal ses i sammenheng og kunstneren i tillegg har en pedagogisk ambisjon om å formidle innsikt til menneskene, at denne dekodningen og dechiffringen også bør ledsages av at bildene holdes opp mot, innholdet prøves ut på og bidrar til større rammefortellinger.

Det er en teknisk side ved Munchs kunstneriske virke. Vi har pekt på at han var opptatt av estetikk i en opprinnelige betydning av ordet. Estetikk som et perseptuelt, kroppslig, følelsesmessig og dermed erkjennelsesmessig forhold. Han skjelte ikke så mye til tradisjonelt estetiske spørsmål om skjønnhet, harmoni og smak.

Munch har kanskje oppnådd størst anerkjennelse som symbolistisk kunstner med tresnittene sine. Særlig er tresnittversjonen av Kyss framhevet som et mesterverk i den symbolistiske tradisjonen. Han var en mester til å skape samvirke mellom materiale og motiv. Siden de symbolistiske kunstnerene strevet med å gi abstrakte idéer materiell form måtte de nødvendigvis bli opptatt av uttrykksmidler og teknikker. De ønsket å få til fullstendig sammensmelting mellom bildets motiv og den metoden de brukte til å lage det.

I Munchs tresnitt "Kyss" (Ill. 19) er teknikk og materiale blitt ekvivalent med mening. Noen har gått så langt som å si at dette bildet er berøring og ikke en fortelling om berøring. Slik sett er dette kunstverket vellykket. Vellykketheten står i forhold til det den franske poeten Paul Valéry pekte på når han framhevet et gjensidig forhold mellom medium og budskap som basis for symbolismens estetikk. "Innholdet er ikke lenger formens årsak - det er en av dens virkninger." (Valéry, P. 1950 s142 i Prelinger, E. 1997, s7)

Det Valéry åpnet for og det Munch arbeidet ut fra, var en forståelse av at kunstverkets berøring av/virkning på betrakteren utgjorde en vesentlig del av dets mening. Det åpnes mao. for å snakke om estetisk virkning som et perseptuelt, sanselig og erfarende forhold.

"Kyss" har f.eks., slik som tilfelle er med mange andre av Munchs tresnitt, blitt omarbeidet og framstilt på nytt i nesten hvert eneste kunstnerisk medium og ofte flere enn en gang innen hvert av dem; det finnes som tegning, maleri, radering og tresnitt. I kontrast til andre versjoner av "Kyss", f.eks. etsingen som nesten har en fortellende karakter, har Munch redusert komposisjonen i tresnittversjonen til en enkelt form. Denne sagde han ut og trykket over avtrykket av en ubearbeidet bordbit slik at bordbitens årringer danner bakgrunnen i motivet og fjerner all antydning av dybde. Det er hevdet at når Munch, i tillegg, reduserer bildet av de elskende så ekstremt så omformer han "Kyss" til et nesten abstrakt tegn, en ren idé. "Kyss" kan på den måten ses som fullendelsen av Schlegels forestilling om rent eller filosofisk bilde. (Ibid. s21)

Men det er jo også slik at når Munch bruker en ubearbeidet bordbit hvis eneste design er årringene, så skaper han et språk som ikke er konvensjonelt, men naturens eget språk. Om man vil unngå å snakke om naturens eget språk så viser i alle fall Munch tydelig, med dette trykket, at et kunstverk består av materiale fra den materielle omverdenen - at kunstverk bokstavelig talt er forbundet med verden.

Vi har sett at Munch strevde mye med å finne motiv - gi kunstverkene sine en form - som både er allmenn og personlig. Men det bør også framheves at en stor del av hans kunstneriske virksomhet er viet nesten systematisk eksperimentering for å finne fram til og muligens få kontroll over estetiske virkninger. Dette skjedde bl.a. ved å framstille samme motiv i ulike medier. Han synes rett og slett å utføre slike eksperimenter ved å holde formen konstant og prøve ut den estetiske virkningen når ulikt materiale utgjorde formen.

Kjente og tydelige eksempler på slik eksperimentering er tresnittene "Melankoli: Pike på stranden" fra 1898, "To kvinner på stranden" fra 1898 og "De ensomme" fra 1899. Alle tre finnes i en rekke versjoner hvor hver versjon har markert forskjell i farger og trykkkvalitet. Han studerte hvordan ulike farger brukt på det samme motivet vakte ulike følelser hos betrakteren. Til tresnittet "De ensomme" brukte han ei trykkplate som han delte i tre deler: en som utgjør sjøen, en som representerer stranda med mannen og en som er den kvinnelige figuren. Han stilte gjerne ut trykkplatene sammen med bildene liksom for å framheve at bildet besto av materiale fra denne verden. Ellers er det en kjent sak at han la vekt på virkningen som kunne

oppstå ved tilfeldigheter i trykkeprosessen. Den berømte hestekuren han lot maleri gjennomgå ved å oppbevare dem ute utsatt for vær og vind, kan muligens også forstås i denne sammenhengen.

Det har vært en tendens til å vurdere kunst og kunstverk ut fra en ensidig formalistisk synsvinkel. Mye tyder på at Munchs kunstneriske virke ikke helt kan gripes i et slikt perspektiv. Hans politisk pedagogiske ambisjon om å formidle innsikt til andre, hans fokus på estetisk virkning som et sanselig erkjennelsesmessig forhold og hans insisterende eksperimentering med den følelsesmessige virkningen av endret materialbruk i et kunstverk hvor formen holdes konstant, er pekepinn på dette. Reinhold Hellers (1985, s28) utsagn, riktignok uttalt i en litt annen sammenheng, peker ut noe som er relevant for Munchs estetiske forståelse: "Merit resided not in form alone, or the capacity of form to exist independently, but in the inseparable correlation of formal expressiveness and social or existential content."

Munch hadde en uttalt hensikt med sin kunst. "I min kunst har jeg forsøkt å få forklart mig livet og dets mening - Jeg har også ment å hjelpe andre til å klarlegge sig livet." Jeg har kalt dette et dobbelt pedagogiske siktemål. Det første er det pedagogisk utforskende siktemålet og det andre er det pedagogisk politiske siktemålet. Begge siktemålene har vel mer karakter av prosess enn resultat. Men det første er likevel en forutsetning for det andre.

Selv om resultat er uløselig forbundet med prosess, må man i sammenheng med målsettingene, kanskje spesielt den pedagogisk utforskende målsettingen, kunne spørre: Hva kom Munch fram til? Hva fant han ut om det moderne menneskets liv og problemer gjennom sin estetiske utforsking av temane kjærlighet og død, melankoli og angst osv. Hvordan forstår Munch livets grensespørsmål? Jeg er ute etter samlende mening - samlende fortelling om Munchs innsikter.

Et annet aspekt som jeg skal forsøke å utvikle mer sammenhengende mening om, er Munchs forståelse av det estetiske som en virkelighetsutforskende og erfaringsdannende prosess. Selv om dette åpenbart berører både kunstner og betrakter, så kommer en slik fortelling i størst grad til utdype det politisk pedagogiske siktemålet. Spørsmålet blir: Hva er kunstens grense, hva er kunstens sfære og hvordan kan den bli et mytologisk fundament for livet? På denne måten kan kunsthistoriske erfaringer bringes over til pedagogikkens område og bidra til å knytte estetiske spørsmål til pedagogikk og psykologi.

Estetisk erfaring; Munchs estetiske eksperimenter, Vygotskys innsikter og Kristevas teoretiske ideér

Innledning

Det kan virke som om interessen for estetikk innenfor pedagogikk og psykologi på 1980-90-tallet kom som følge av den postmoderne debatten, og kanskje først og fremst med de feministiske representantene i den. Likevel er det slik at spørsmålene rundt den estetiske erfaring og den estetisk reaksjons forbindelse med både det ubevisste og bevisstheten, har opptatt vitenskapen og vært grunnleggende for utviklingen av moderne teorier både innen psykologi og pedagogikk. Deler av den postmoderne debatten har mao. for en stor del revitalisert gamle spørsmål, hentet problemstillinger opp fra "glemmeboka" og sett på dem på nytt.

Da Lars Løvlie bidro til å sette spørsmålene om den estetiske erfaring på pedagogenes dagsorden i 1990 så var det riktignok ikke som feministisk representant for postmodernismen, men likevel representerte det, kanskje, et forsøk på postmoderne vinkling av pedagogikken. I sin beskrivelse av teorien om estetisk erfaring, skiller Løvlie (1990) mellom ekspressiv teori og transformativ teori. Den ekspressive varianten forbindes med arven fra Rousseau og Freud, mens den transformativ hører til tradisjonen fra Dewey (de amerikanske

pragmatistene) og Hegel. For egen regning og for ballansen skyld, vil jeg føye Vygotsky (den kulturhistoriske skolen) til denne pragmatisk orienterte arven. Løvlie tar, i postmoderne iver, stilling for transformativ teori og mot ekspressiv teori. Postmodernismen er som allerede påpekt, imot idéen om en essens, et fundament, et indre subjekt som skal realiseres i et utviklingsprosjekt. Slike ting gir imidlertid ekspressiv teori sin tilslutning til. Løvlie går nesten så langt som å kalle den transformative teorien postmoderne. Han har nok dekning for det dersom slektskapet med f.eks. Rortys ny-pragmatiske "ironisme" framheves.

Når jeg, i det følgende, lanserer en konstellasjon der den russiske litteratur/kunstkritikeren og den sovjetiske psykologen Lev Vygotsky og den franske lingvisten, semiotikeren og psykoanalytikeren fra Bulgaria, Julia Kristeva, settes opp mot hverandre, så kan det godt ses som en videreføring av den diskusjonen Løvlie drar opp. Konstellasjonen Vygotsky/ Kristeva representerer i denne sammenheng et møte mellom en moderne og en postmoderne teoretiker. Men det er et møte hvor den moderne, Vygotsky, er pragmatiker og en slags urrepresentant for den transformative teoritradisjonen og den postmoderne, feministen Kristeva, er representant for en slags ny-ekspressiv teori. Poenget er at denne sammenstillingen, kan bli en vri på den postmoderne vrien til Løvlie - en tredje omdreining av skruen. Denne tredje omdreiningen kan også ses som et forsøk på å vri det melankolske forholdningsettet fram fra det ironiske ved å diskutere grunnlaget for estetisk erfaring. Diskusjonen skal belyses av og bidra til å belyse, innsikter fra Munchs estetisk utforskende virksomhet. Det er mao. spørsmål, hovedsakelig, knyttet til Munchs pedagogisk politiske siktemål som skal utdypes. Spørsmål av typen; hva er kunstens grense? Hva er kunstens legitime sfære? Hvordan kan kunst bli en mytologisk basis for livet?

Vygotsky

Vygotskys forfatterskap er svært omfattende. Omfanget av det har av ulike grunner avtegnet seg for oss i fullt monn utover på 80-tallet. Lista over emner som han var opptatt av og skrev om, i de ti årene (1924-34) han ledet den kulturhistoriske skolens arbeid med å utvikle en enhetspsykologi, er lang og sammensatt. Vygotsky har i våre dager ca 100 år etter hans fødsel (1896), oppnådd en sentral og udiskutabel posisjon både innen pedagogikk og psykologi. Det er imidlertid mange som synes det er på tide å se på Vygotsky mer som en "vitenskapelig far", en tenker, en klassiker - om ikke som Spinoza, Hegel og Marx som han vel også sto i stor gjeld til - så ihvertfall som en på linje med Freud og Durkheim - kanskje Nietzsche og Husserl. Skriftene hans kan studeres som klassiske tekster og ikke nødvendigvis bare som grunnsteiner til den dialektisk-materialistiske virksomhetsteoriens skoleretning. De er selvfølgelig det også - mest det, vil noen si. Leontjev(1973) - han som lanserte virksomhetsbegrepet som selve grunnbegrepet i virksomhetsteorien - framstilte det i alle fall slik. Selv om både han og Zinchenco mente at Vygotsky tok feil på viktige punkter som f. eks. det at han aldri greide å gi slipp på forestillingen om et skille mellom høyere og lavere psykiske funksjoner. (Kozulin 1984) Yodin har på sin side demonstrert at Leontjev gjorde feil i sin teori ved at virksomhetssystemet både var å betrakte som et forklarende prinsipp og som det konkrete systemet som skulle undersøkes. Filosofen og psykologen Schedrovitsky hevdet i 1979 at framstillingen av virksomhetsteorien som selve fullføringen av Vygotskys opprinnelige program var en myte. Han påpekte at virksomhetsteorien avvek vesentlige fra det opprinnelige programmet. Han slo til lyd for at prinsippet om semiotisk mediering burde være hjørnestein og representere den kulturhistoriske teoriens primære fokus. (Kozulin 1990)

Det er, imidlertid, liten tvil om at Vygotsky(1979) dannet "den kulturhistoriske skolen" og at han ville utvikle den egentlige vitenskapelige psykologi. Han ville studere og finne fram til en måte å forklare vitenskapelig også de høyere psykiske funksjoner. Han utviklet det metodologiske fundamentet for dette. Hele den moderne vestlige kognitive psykologien synes etter hvert å ha trukket lærdom av

Vygotskys arbeid. Likheten mellom pragmatisten G. H. Meads og Vygotskys tilnærming til språket som instrument for den ytre regulering av individuell atferd er påfallende selv om Vygotsky aldri viser til Mead i sine arbeider. (Valsiner, J og van der Veer, R. 1988)

Vygotsky er en viktig tenker. En bidragsyter i bestrebelsene på å forklare alle sider ved virkeligheten også menneskets psyke. I modernitetsperspektiv er han interessant - kanskje spesielt interessant - for slik framstår han både i tradisjon og med originalitet. Ut fra den tradisjonen han tilhørte og den tiden han virket i, kan vi forstå den inderlige streben etter å komme til sannhets erkjennelse - ønsket om å forklare innen rammen av en helhetlig og enhetlig teori. Men som representant for tradisjonen og sin tid, rammes han også av den allmenne kritikken av den moderne vitenskapens ambisjon om å finne den ene sannhet: -Er nå denne helhet og enhetstanken mulig? -Representerer den ikke i like stor grad ei tvangstrøye for virkelighetsforståelsen som en forklaring på virkeligheten?

Om vi nå tar utgangspunkt i postmodernismens kritiske ansatser og utmynter disse i stikkord som; bilde, semiotikk, tekst, fragmentering, forskjellighet, relativisme, følelser og estetikk..... Hvordan tar Vygotskys arbeid og idéer seg ut fra en slik synsvinkel? Kan vi på denne måten finne postmoderne ansatser hos Vygotsky? Eller kanskje bedre; vi kan støtte oss til den amerikanske marxisten Fredrik Jamesons påpeking av at all moderne vitenskapelig teoretiske konstruksjoner egentlig har hatt et postmoderne utgangspunkt. (Jameson 1984) Han tenker seg at bruddflatene finnes i opptakten - i den alternative idéens møte med den etablerte viten. Derfor, hevder han, kan det være kreativt og utfordrende fruktbart å leite fram idéer som nok kan ha blitt lansert, men som historien av en eller annen grunn ikke tok tak i og førte videre i den vitenskapelige diskurs. Sett på denne bakgrunn kan Schedrovitskys framheving av prinsippet om semiotisk mediering som hjørnestein og fokus for den kulturhistoriske teorien ses som en postmoderne handling. Kanskje det finnes andre idéer hos Vygotsky som nok er lansert, men ikke ført videre i den vitenskapelige diskursen?

Vygotsky og de russiske formalistene

Vygotskys(1971) dr. gradsavhandling, "The psychology of art", kan ses som ei slik "glemmebok" som ble nevnt innledningsvis. Den ble levert inn på Psykologisk institutt, Universitetet i Moskva i 1925, utgitt på russisk først i 1967 og på engelsk i 1971. Påstanden om at dette - selvfølge ikke ukjente, men relativt lite påaktede - arbeidet skulle være grunnleggende også for idéene bak hans svært berømte og anerkjente hovedverk om tenkning og språk (som kom ut på russisk i 1934 og på engelsk i 1962), var kanskje overraskende for mange da den ble framsatt.

Vygotsky som altså av noen, først og fremst, tildeles ære for å ha bidratt til det teoretiske og metodologiske fundamentet til det som utviklet seg til dialektisk materialistisk virksomhetsteori, hørte først hjemme i de litteraturteoretiske kretser. Han var godt skolert og orientert i sin tids filosofiske, litterære og vitenskapelige debatt. Han kjente både klassikerene og de nye idéene. Han deltok i den litteraturteoretiske og kunstteoretiske debatten i den unge Sovjetstaten. Hans kunstpsykologiske teori var både inspirert av og profilert imot de berømte og innflytelsesrike "russiske formalistenes" idéer. På den tiden Vygotsky entret Moskvas kulturelle og intellektuelle liv, var det som før århundreskiftet, kunne sies å ha vært striden mellom naturalisme og symbolisme blitt til en strid mellom symbolister og formalister. I den striden representerte symbolistene "det gamle" og formalistene det utfordrende "nye". (Kozulin, 1990. s22) Langs liknende skillelinjer ble nesten identiske debatter ført i St. Peterburg og Moskva, Paris og München, Wien og Roma. Sentralt i stridighetene sto problemet med "formens frigjøring" i kunstverk. Egentlig dreide spørsmålet seg om problemer tilknyttet kunstens og litteraturens selvrefleksjon. Hva er det som gjør en gitt ting til et kunstverk?

Det spørsmålet er nært knyttet til enda mer fundamentale problemstillinger som berører spørsmålet om objektivering og disobjektivering. Hegel arbeidet med slike spørsmål. Det filosofiske spørsmålet om disobjektivering kan føres tilbake til Platon. Disobjektivering dreier seg egentlig om å gripe tanke og liv i sin dynamiske og "åpne" form før den er "ferdig", før den har blitt "ting". Den disobjektiverende prosedyren anvendt på menneskelig tanke ligger til grunn for Sokrates dialektikk. I Sokrates dialoger framstår dialektikk som et redskap til å vri "common sense" utsagn til problemstillinger ved å avsløre deres selvmotsigende natur.

I Hegels filosofi tjener den dialektiske metoden til å demonstrere hvordan tanke kan bli sin motsetning og deretter vende beriket tilbake. (Elster, J. red. 1967) Via denne fremmedgjøringen og tilbakevendingen forstås den objektiverende tanken som øyeblikk i dens selvutvikling og selvnegasjon.

Den moderne kunstens og litteraturens selvrefleksjon hadde nok startet både i Frankrike og Russland med symbolistiske bevegelsen. I Russland var som nevnt dikteren og teoretikeren Vyachelav Ivanov toneangivende slik som Mallarmé i Frankrike. Ivanov hadde klar innflytelse både på Vygotskys og hans samtidige Bakhtins arbeid. Selv om symbolistene både i Frankrike og Russland p.g.a. sin vektlegging av figurative og symbolske bilder både i kunst og poesi, ikke var forberedt på noen radikal form for disobjektivering så utviklet de det bemerkelsesverdige fenomenet poesi-teoretiker. Disse poesi-teoretikerene mente at den nyskapende kreative rollen gikk hand i hand med den analytiske oppgaven å dissekere det symbolske innholdet i f.eks. et bestemt vers og oppdage dets lydmessige symbolisme. Poesi-teoretikerene i Russland undersøkte f.eks. automatiserende og ikke-automatiserende prosesser i poetisk språk. Bl.a. slike spørsmål sto sentralt hos og ble videreført av de "russiske formalistene". (Morris, P. ed. 1994, s135) Fra den symbolistiske leierens synsvinkel så ble dette forstått slik at automatiseringen av poetisk språk skjer gradvis i det ordene mister sin symbolske mening og blir til tomme abstrakte begrep.

Vygotskys teorier har en merkelig, men klar parallellitet til den i våre dager så aktuelle litteraturteoretikeren Bakhtins idéer. Merkelig; fordi selv om de to var samtidige, finnes det ingen tegn på samarbeid mellom dem. Selv om Bakhtin formelt distanserte seg fra strukturalisme så vil mange idag plassere ham i nærheten av den strukturalistiske tilnæringsmåten. (Ibid, s1) Det er hans avvising av ideologien om at forfatterens intensjoner skulle tjene som utgangspunkt for å forklare et kunstverks mening som tipper ham i den retning. Bakhtin så forfatteren som et "tomt rom" der dramaet skulle finne sted eller kanskje riktigere; forfatteren som selve dramatiseringen. (Ibid, s6) Noen vil hevde at Bakhtin la grunnlaget for et dynamisk syn på struktur og ihvertfall et syn med mer dynamisme enn det som de "russiske formalistene" utviklet.

De russiske formalistene og franske poststrukturalister

Det synes å være en forbindelse mellom "de russiske formalistene" og det som seinere (fra 1926 av) ble til "Praha-strukturalistene". (Aspelin og Lundberg 1971 s19-20) Roman Jakobson var en ledende skikkelse begge steder. "Praha-strukturalistene" har hatt innflytelse på franske strukturalister og post-strukturalister - f. eks. folk så forskjellige som Barthes, Lacan, Foucault, Derrida, Lyotard. På den måten kan det, noe overflatisk kanskje, spores en mer eller mindre direkte linje fra "de russiske formalistene" i den unge Sovjetstaten til den post-strukturalistiske og postmoderne debatten i Frankrike på 70, 80 og 90-tallet. Til dette hører også at litteraturteoretikeren Bakhtin - som forble i Sovjet (riktignok forvist) - på 70 og 80-tallet fikk en renessanse nettopp i de franske kretser - noe som har manifestert seg i en eksplosjonsartet økning i antall henvisninger til hans tekster.

Et sentralt spørsmål kunne dermed være: Hvorfor ikke Vygotsky? Hvorfor har ingen dekonstruert Vygotskys vitenskapelige byggverk? Hvorfor har ikke de lekne franske intellektuelle latt seg inspirere og irritere av hans idéer om kultur og

bevissthet, tenkning og språk, betydning og mening, semiotisk mediering, kunstpsykologi eller hans metodologiske grep om virkeligheten? -Han som var så tydelig i slekt med og inspirert av noen av post-strukturalistenes inspirasjonskilder? Svaret er antakeligvis enkelt: Han er relativt ukjent utenfor psykologiens og pedagogikkens område tross for at han faktisk kom utenfra - fra den litteratur og kunstteoretiske leieren. Han har vært ukjent for lingvister og semiotikere tross for at idéen om semiotisk mediering, med en viss rett, kan sees som grunnleggende for hans kulturhistoriske teori. Hans "kunstpsykologis" betydning for idéene bak teoriene om "tenkning og språk", er i sin tur mer eller mindre ukjent (og derfor heller ikke omdiskutert) innenfor psykologiens og pedagogikkens område, og hans prinsipper om semiotisk mediering er knapt ført videre i disse kretsene.

The psychology of art

"The psychology of art" synes mao. å være ei dobbelt "glemmebok". I denne boka fra begynnelsen av Vygotskys psykologiske karriere, finnes nok hans, fra denne post-kritiske synsvinkelen, mest spennende tekster. Her finnes også hans kritikk av Shakespears tragedie Hamlet. Den er framstilt nærmest som en case-studie av en persons indre erfaringer. Studien kan ses som en eksistensiell og fenomenologisk analyse av en "borderline" situasjon. En analyse som ikke er basert på virkelige livssituasjoner, derimot på en spesifikk tekst eller tragedie. Utsagnet som kan føres tilbake til den russiske symbolismens talsmann Vyacheslav Ivanov, om at "en tekst er like så virkelig som livet, eller bedre; det er livet", vil muligens være overraskende for noen virksomhetsteoretikere, mens det er ganske selvfølgelig for post-strukturalister og post-modernister som Derrida og Lyotard. Vygotsky ga sin tilslutning til slike utsagn under den bestemte forutsetning at teksten var klassiske drama eller tragedier som f.eks. Shakespeares Hamlet. (Vygotsky 1971 s194-5) Han synes mao. å mene at analyse av eksistensielle menneskelige spørsmål burde skje på basis av spesifikke tekster, myter eller tragedier snarere enn på basis av virkelige livssituasjoner. Mye kan tyde på at Munch tenkte på liknende måte når han strevde så hardt med å utforme motivene slik at de representerte allmenne uttrykk for intenst personlige erfaringer. Denne måten å tenke på knytter altså Vygotsky og Munch an til den vide krets av humanistiske idéer som har dominert det tjuende århundrede. Det er bl.a. ut fra denne posisjonen at Vygotsky kan sammenliknes med Bakhtin som utviklet et begrep om verbal kreativitet basert på antakelsen om at en tekst er den primære realitet for menneskelige tanker og følelser. (Kozulin 1990 s53) Vygotsky synes å forholde seg til den samme understrøm av humanistiske tanker og idéer som sporet hans samtidige f.eks. Bakhtin og Heidegger til å utvikle nye perspektiv for forståelsen av forholdet mellom språk og menneskelig eksistens.

Jeg skal forsøke å holde Vygotskys arbeid opp mot post-modernistiske forestillinger og antyde hvordan hans kunstpsykologi kan ha betydning for de teoretiske overveielser som kommer til uttrykk i hans arbeid med tenkning og språk. Julia Kristevas omfattende forfatterskap rommer utspill som vi med litt velvilje kan tvinge inn i denne sammenhengen. Utspillet griper rett inn i den debatten som Vygotsky bidro til og som berører kunstens funksjon i menneskets virkelighetsutforming - begjær, følelse og vilje bak tanke og språkuttrykk.

Kristeva

Kristeva kan med en viss rett sies å høre hjemme blant dagens franske post-strukturalister og postmodernister - selv om hun er fra Bulgaria. Hun er lingvist og semiotiker, psykoanalytiker og feminist. Hun bruker som Vygotsky også gjorde, klassiske tekster for å skaffe innsikt i menneskelivet. Hun støtter seg i tillegg til analyser av renessanse malerier, men kanskje først og fremst til århundredeskiftets symbolistisk orienterte avantgarde litteratur og poesi. På tilsvarende måte er Vygotskys analyser i boka "The psychology of art" for en stor del basert på studier av symbolistisk litteratur og poesi fra århundredeskiftets

Russland. Slik sett er det heller ikke til å undres over om de perspektivene som trekkes opp hos dem begge skulle vise seg å ha spesiell relevans for forståelsen av Edvard Munchs symbolistisk orienterte kunst.

Kristevas ambisjon synes flersidig. Hun vil, på den ene siden, skape grunnlag for en forståelse av mennesket som både begjærlig organisme og språklig subjekt. Hun opponerer i denne sammenheng, på sett og vis, mot den postmodernistiske antakelsen at subjektet har gått i oppløsning. (Fletcher & Benjamin, 1990 s24) Hun synes å ville utvikle et slags postmoderne fundament for identitetsdannelsen, og det er nok en paradoksal ambisjon innen en retning som verken er en retning eller vil høre tale om noen essens. Hun forsøker da også å unngå at hennes fundament blir fundamentalistisk ved å overskride Husserl fenomenologi (Lechte, 1990 s132-133) Hun mener at fenomenologien tar utgangspunkt i et allerede eksisterende og dermed erfarende subjekt. Hennes startpunkt er tidligere i prosessen og dreier seg om subjektet-som-skal-bli. Bevegelse og praksis er både utgangspunkt og grunnleggende for hennes forståelse som det jo også er for Vygotskys, virksomhetsteoriens, pragmatismens og den transformativ teoriens virkelighetstilnærming.

På den annen side er hun ute etter å legge det teoretiske grunnlaget for det hun mener er den virkelige dialektiske materialisme - en dialektisk materialisme hvor hun synes å ville holde "formløst liv" som den materielle basis. Hun hevder at til og med marxismen i sine mange fasetter, i likhet med konservative tanke-systemer, har vært ute av stand til å utvikle en virkelig materialistisk forståelse av kunst og samfunn. Hun hevder, med rette eller urette, f.eks. at marxister tradisjonelt har vist forakt for "avantgardekunsten", og at nettopp dette har gjort det umulig for dem å utvikle noen egentlig revolusjonær kraft i forhold til samfunn og politikk. Med henvisning til en oppvekst i et Bulgaria, peker hun på nødvendigheten av å løfte fram igjen de "russiske formalistenes" idéer. (Michell Guberman, R. ed.1996, s32) Hun mener at disse idéene møtte en ublid skjebne i østblokken. Hun løfter, imidlertid, formalistenes idéer fram først og fremst ved hjelp Bakhtins dynamiske strukturalisme - i det hun hevder at Bakhtin opprinnelig hørte til den formalistiske gruppen. Formalismen blir dynamisk og preget av det "endeløse" ved hjelp av hennes anvendelse av Bakhtins begreper om det "dialogiske" og "karneval". Det dialogiske kommer Bakhtin fram til gjennom analyse av Dostojevskys romaner. Han argumenterer for at disse tekstene har en polyfonisk struktur som inkluderer andres stemmer inni forfatterens egen. For Bakhtin er romanens diskurs å forstå som et dynamisk miljø hvor dialogen finner sted. Det er mer tale om et meningenes og meningsutformingens knutepunkt enn et område for ferdige standpunkter og entydige meninger. "Karnevalets" logikk er også sammensatt. Det dreier seg ikke om den seriøse kvantitativt baserte vitenskapelige årsakslogikken - det handler verken om sant eller falskt - men snarere om den kvalitativt baserte ambivalensens logikk. Det er den logikken som oppstår der aktøren også er tilskuer, der ødeleggelse gir opphav til nyskaping og hvor døden er ekvivalent med gjennfødelse.

Et innblikk i Kristevas tankegang kan vi få ved å gå inn på hvordan hun oppfatter begrepet "formalisering" i sine tidlige arbeider. (Lechte, J. 1990, s92) "Formalisering" dreier seg i sin mest allmenne forstand om, ved hjelp av tegn og alle slags symboler, å framstille, skape representasjoner for, det som ellers ugjenkallelig ville gå tapt. Det som er virkelig - umulig å uttrykke, umulig å framstille, umulig å tenke og umulig å vite - går tapt i denne generelle forstand. Hun tenker seg at det strengt tatt ikke er mulig å gi eksempel på slike tap - iallfall ikke uten å motsi seg selv. Hun mener likevel at våre erfaringer fra de første månedene av vårt liv kan tjene som eksempel. Disse første månedene er viktige fordi det er her opprinnelsen til det menneskelige samfunn og språk er. Det er en absolutt unik hendelse, men det er en hendelse som det ikke finnes noen dokumentasjon fra - likevel mener Kristeva at denne hendelsen kan gi oss en omtrentlig idé om hva som er innsatsen.

Det semiotiske

Kristeva benytter, i sin teoriutvikling, også sentrale begreper fra Lacans språkstrukturalistiske omforming av psykoanalysen. Hun er ikke bare inspirert av Lacan, men overtar hans begrep om og forståelse av det "symbolske"(Lacan, J.1985); forestillingen om at vi skaper oss selv i en symbolsk verden, og forestillingen om at subjektet på den måten er desentret.

Men det kan med en viss rett hevdes at Kristeva både viderefører og overskrider Lacans prosjekt. Hun overskrider dette ved, ikke mindre enn, å forsøke og etablere en slags indirekte kontakt med det virkelige - det som hos Hegel muligens betegnes som "nothingness" og som både hos Lacan og Kristeva bare har konnotasjoner til døden. Denne indirekte kontakten med det virkelige prøver hun å etablere med betegnelsen det semiotiske.

På veien fram til denne formuleringen, er hun influert bl.a. av Roland Barthes, Emile Beneveniste og Georges Bataille. (Lechte, 1990, s67-75) Lingvisten Beneveniste påpekte f.eks. for Kristeva at Mallarmé og Arteaud ikke bare var poeter, men de to store franske lingvister. Han støttet henne dermed i hennes utstrakte bruk av avantgarde poesi som grunnlag for sin teoriutvikling.

Bataille er kan hende den viktigste intellektuelle påvirkningskilden i denne sammenheng. Hans betegnelser og utforskning av "expenditure", "excess" og "sacrifice" (Haaland, Ø, og Dobson, S. 1996, s72-83) dreier seg om alt det som er på "den andre siden" av det "regulerte" - på den andre siden av "den symbolske orden". Alt det som "den symbolske orden" er avhengig av, men som likevel ikke tas inn. Det dreier seg om avgrunnen mellom det kjente og det som er hinsides - det negative som er der, men er som motsats til det positive, og ikke bare som motsetning og negasjon. Bataille(1990) skrev om Hegels negativitet på denne måten og utviklet en teoretisk åpning til et skisma i personligheten som er kilde til spenningen mellom det drivende og det ordnende. Kristeva hevder at det må skjelnes mellom begrepsparene negasjon/ dikotomi og negativitet/ hetronomi. (Kristeva, J., 1984a)

Dette resonnementet, Batailles tale om "erfaringene" fra det virkelige eller "nothingness", bidrar til Kristevas mulighet for å tale om nettopp det semiotiske. Hun utfordrer på sett og vis språkets strukturerende overlegenhet, eller "det symbolske" i Lacan psykoanalytiske diskurs, ved å argumentere for en førspråklig "betegnings (signifikasjons)" virksomhet. (Kristeva 1994) Denne førspråklige virksomheten, knytter hun til "det semiotiske". "Det semiotiske" er det som ikke helt kan gripes av begrepsmessig tanke fordi det kommer før språk, bevissthet og hukommelse. Men likevel er det, hevder Kristeva, grunnlaget for "all avantgarde erfaring siden slutten av forrige århundrede". (Kristeva 1984b, s185) For i det hele tatt å oppfattes så må "det semiotiske" ha et estetisk aspekt og framstå i "det symbolske".

Hun mener nok at det er både nødvendig og mulig å gjenopprette tilgang til førspråklige, semiotiske lag i erfaringene gjennom f.eks. den symbolistiske avantgardekunstens "poetiske språk". Eksempel på slik poetisk behandling av språket, finner hun særlig hos symbolisten Stephané Mallarmé og James Joyce. Hun tenker seg at om "poetisk språk" av en slik type konfronterer de ofte statiske versjonene av "det symbolske" som kommer til uttrykk i stat og samfunn ("den symbolske orden") så kan konfrontasjonen bidra til å oppfylle, det hun kaller, kunstens etiske funksjon. Dette kan faktisk skje ved at denne betegningsvirksomhetens "poetiske språk" bidrar til å "pulverisere" og "musikalisere" alle statiske sosio-symbolske trekk. (Ibid s233) Denne "poesien" kan utfordre den institusjonelle orden og institusjonene i det hele tatt. På den måten kan avantgardekunsten fra slutten av forrige århundrede ha en politisk virkning som bidrar til å overskride det hun også kaller "den symbolske fars lov".

Kristeva vs. Vygotsky

Det å la Kristevas innsikter prøves ut mot Vygotskys - og omvendt - kan nok like gjerne vise seg umulig som mulig. Idéen er ihvertfall at det kan være fruktbart å arrangere et møte mellom to tenkere som kommer fra hver sin ende av dette århundrede.

Det som først og fremst peker i retning av å konfrontere nettopp Kristeva og Vygotsky er den provokasjonen som ligger i hennes utsagn om at den virkelige dialektiske materialisme savnes og forsåvidt, i tillegg, hennes påstand om at "de russiske formalistene" har fått liten innflytelse i marxistisk sammenheng. Vygotskys arbeid og tekster taler imot slike utsagn. Han som kanskje først og fremst betraktes som den viktigste bidragsyter til det metodologiske fundamentet for utviklingen av den dialektisk materialistiske virksomhetsteorien, var særlig inspirert av formalistene i arbeidet med å utvikle de grunnleggende idéene for sitt bidrag til forståelse av forholdet mellom tenkning og språk. Hans teoretiske posisjoner har også viss parallellitet med Bakhtins som Kristeva anser som formalist i utgangspunktet.

At Kristeva på en måte (riktignok særegen) står innenfor den psykoanalytiske tradisjonen, kan nok tale mot at møtet blir fruktbart. Vygotsky tar et oppgjør med psykoanalysens forståelse i "The psychology of art". Det er først og fremst de "pan-seksuelle" forestillingene og det at akkurat opplevelsene fra første del av livet skal være det som fortrenses og plager oss resten av livet, han tar avstand fra. Han kritiserer også psykoanalysen for å mangle en skikkelig redegjørelse for forholdet mellom ubevisste og bevisste prosesser. (Vygotsky 1971 s72)

Det at Kristeva så tydelig vektlegger bevegelse og praksis i sine teoretiske overlegninger, burde være et møtepunkt. Det at begge bruker kunst, litteratur og poesi fra århundreskiftets symbolister som grunnlag for sin teoriutvikling, taler for at sammenlikningen kan være hensiktsmessig, og for at den også kan tjene som bidrag til forståelse av Munchs livsfrisemotiver. Tilsammen kan en slik konstellasjon, i alle fall, virke fremmede på forståelsen av det estetiske som noe som har kroppslig grunnlag og dreier seg om følelser.

Det estetiske og kroppen

Aisthikos er det gamle greske ordet for det som er oppfattet av følelsene. *Aisthisis* er persepsjonens sensoriske erfaring. Estetikens opprinnelige område var ikke kunsten, men virkeligheten - kroppslig, materiell natur. Terry Eagleton (1990) som har klarlagt hvordan estetikkbegrepet har endret seg gjennom kulturhistorien, hevder at estetikk er født som en kroppslig diskurs. Etter hans mening er det en kognisjonshandling som oppnås ved smak, berøring, hørsel, syn, lukt - hele det kroppslige sensoriske registeret. Alle disse organene - nese, øyne, ører, berøring, noen av de mest sensitive områdene av huden - er plassert på kroppens overflate - den medierende grensa mellom det indre og det ytre. Dette fysisk-kognitive apparatet med sensorer som kvalitativt sett er autonome og umulige å sammenføye (ørene kan ikke lukte, munnen kan ikke se) befinner seg på "utsiden" av sinnet så og si. Dette apparatet møter verden uten språk og kommer derfor til ikke bare før logikk, men før mening overhode. Alle disse sansene akkultureres, og det er, som vi har antydnet, selve poenget bak den filosofiske, litteraturteoretiske, psykologiske og pedagogiske interessen for estetikk i den moderne tidsperioden. Likevel tenker man seg at disse sansene hvor strengt de enn blir opplært, alltid vil opprettholde et usivilisert og usiviliserbart trekk og at dette utgjør en kjerne av motstand mot fullstendig kulturell underleggelse. Grunnen til dette er at deres umiddelbare formål er å tjene instinktmessige behov for varme, omsorg, sikkerhet, sosiabilitet. Kort sagt så forblir sansene en del av det biologiske apparatet og som sådan uunnværlige både for individ og sosial gruppes selvbeskyttelse.

Estetisk virkning

Kristeva, Vygotsky og som allerede påpekt, Munch, kan sies å arbeide med de estetiske spørsmål ut fra den opprinnelige oppfatningen av begrepet. Den oppfatningen som gir tilslutning til utsagnet: "Aesthetics is born as a discourse of the body." Vygotsky mener f.eks. at den sansemessige persepsjonen er viktig for kunstpsykologien. Reaksjonen på et kunstverk starter med sansemessige persepsjon, men den slutter ikke med det, hevder han. Han hever blikket fra elementære estetiske erfaringer og over mot emosjoner og forestilling. (Vygotsky 1971 s200) Om vi tenker oss kroppen som en organisme hvorfra det kan utløses motorisk og psykisk energi og at den sensoriske persepsjonen har en funksjon i denne sammenheng - så er følelsene også forbundet med dette.

For å lage en litt lettvinnt modell av Vygotskys tankegang så kan vi skille mellom "feeling" og "emotion" eller kanskje like gjerne mellom to typer av følelser. En spontan type - (som f.eks. det utropet/sukket som Wittgenstein mente var grunnlaget for enhver estetisk bedømming, skrekk/ mobiliseringsreaksjoner, o.s.v.) og en annen type som er de følelsene vi kjenner og har - emosjonene. Man kan operere med et begrep om "feeling" som noe som kjennes, men som har "glemselens karakter" - noe som enda ikke er koplet til i de kognitive strukturer. På den annen side finnes nettopp følelser som har "hukommelsens karakter" - er koplet til de kognitive strukturer - emosjoner. "Feeling" kommer til ved en enegiutladning i kroppen og er på sett og vis uttrykk for kroppens og sanseapparatets usiviliserte trekk. De kan sette kroppen i fluktberedskap, i angrepsberedskap, få nakkehåra til å reise seg o.s.v.

Kunstverk kan, på sin side, både vekke til live og omdanne følelser. "Kunst er følelsenes sosiale teknikk", sier Vygotsky (1971 s249), "et samfunnsmessig redskap som bringer de mest intime og personlige aspekter i vår væren inn i det sosiale livets sirkulasjon". Når Vygotsky skulle utvikle sin kunstpsykologi tok han utgangspunkt i kunstgjenstanden. Når han tok utgangspunkt i f.eks. en roman - istedenfor forfatterens psykologi slik den kan forstås på bakgrunn av romanen eller leserens erfaringer med å lese den - så var han helt på linje med formalistene. Formalistene kritiserte den tradisjonelle fortolkningen av kunst hvor kunsten ble sett som et system av bilder. Vygotsky argumenterte f.eks. med at de som forsøkte å forklare poesi som et system av bilder gikk glipp av poenget, fordi de neglisjerte poesies immanente form som er organiseringen i rytme og meter. (Ibid s218-219)

Utsagnet om at kunst er følelsenes sosiale teknikk, viser imidlertid både til inspirasjonen fra "de russiske formalistene" og hvordan Vygotsky overskred deres forståelse. Formalistene var kanskje, først og fremst opptatt av litteratur og poesi. De bidro til å forandre bl.a. den tradisjonelle oppfatningen av form og innhold i kunstverk. Innholdet, alt det en kunstner kan finne ferdig til å bruke i et kunstverk, er kunstverkets materiale, mens arrangementet av dette materialet i et gitt kunstverk utgjør formen. Det å arrangere et materiale på denne måten, oppfattet formalistene som *den kunstneriske teknikken*. (Ibid. s.53) I et prosastykke utgjør fabula, alle hendelser, handlinger og fakta en historie består av, stykkets materiale eller innhold, mens susjettet (plottet/historien) er stykkets form.

Formalistene tok utgangspunkt i den teknikken som ble brukt til å skape kunstnerisk form samtidig som de hevdet at denne formen har sin egen hensikt. Hva denne hensikten består i gjorde de rede for bl.a. ved å påstå at verken ting, materiale eller innhold har noen vesentlig betydning i kunst. Formalistene hevdet at hensikten med kunstnerisk form er å "få ting til å føles", "gjøre steinen steinete". Vygotsky pekte på at dette er selvmotsigende, siden formalistene framhevet og forsterket de sansemessige erfaringene av det samme materialet som de i første omgang benektet betydningen av. Denne selvmotsigelsen viste at "formalists fail to discover real final significans of the rules of estrangement, since in the final analysis the purpose of this estrangement is to perceive an object." (Ibid. s57)

Kunst er teknikk, hevdet altså formalistene. Hva består denne teknikken i? undret Vygotsky. Han anerkjente betydningen av den kunstneriske teknikken som første ledd i en analyse av kunstverk, men raljerte over formalistene som lot det bli med det. (Ibid s58) Hver teknikk finner sin mening innenfor det overordnede poetiske systemet som teknikken virker i. Det overordnede systemet rommer nødvendigvis mer enn bare formelementer - det må også romme materialet (innholdet) som igjen er forbundet med verden utenfor kunstverket.

Når formalistene, til støtte for formens betydning, demonstrerte hvordan det å ødelegge et kunstverks form også fjernet verkets kunstneriske funksjon så ga Vygotsky (1971, s59-61) sin tilslutning til det, men argumenterte i tillegg for at det samme skjer om man ødelegger eller forandrer materialet. "The fundamental principle of formalism is completely incapable of revealing and explaining the social-psychological content of art that changes historically and depends upon the selection of the subject, content, or material", hevder Vygotsky (1971, s68) i 1924.

Liknende idéer kommer til uttrykk i Reinhold Hellers påstand fra 1985: "Merit resided not in form alone, or capacity of form to exist independently, but in inseparable correlation of formal expressiveness and social or existential content." Mer som en kuriositet, bør det vel også i denne sammenheng påpekes at Reinhold Heller angriper den toneangivende kunstkritikeren, formalisten Clement Greenberg, for det samme i 1995. Han viser hvordan formalismen, slik Greenberg har utviklet den, p.g.a. av ensidig fokus på form er ute av stand til å fange poenget i Munchs kunstneriske virke. (Heller, 1995)

Katarsis

Vygotsky mente at den eneste måten man kunne overkomme formalistenes ensidighet på, var å studere interaksjonen mellom form og innhold i et kunstverk. Denne interaksjonen kan, i følge Vygotsky, best forstås innen rammen av det aristoteliske katarsisbegrepet. Med katarsis peker han på den følelsesmessige spenningen som kan bygge seg opp i en person som er under innflytelse av et kunstverk. Katarsis utlader ikke bare spenningen, men den omformer også menneskelige følelser. "Catharsis of the aesthetic response is the transformation of affects, the explosive response which culminates in the discharge of emotions". (Ibid s215)

Vygotsky går til kunstverkets egenskaper for å finne ut hva som skaper katarsis. Det er spenningen mellom form og innhold som har denne følelsesutladende effekt. "A work of art always contains an intimate conflict between its content and its form, and the artist achieves his effect by means of the form which destroys the content." (Ibid s215)

Denne måten å forstå den kunstneriske virkningen på, kaster også lys over hvordan Edvard Munchs kunstneriske virke kan forklares som et estetisk utforskende og pedagogisk politisk prosjekt. Det som i Munchs gjennombruddsbilde "Det syke barnet", utløste den formidable reaksjonen hos publikum var særlig den uvørne, "følelsesladde" og grove materialbehandlingen som bidro til at et, i og for seg kjent motiv, fikk et overraskende, raggete og forskrekkende uttrykk.

Når han med f.eks. livsfrisemotivene, framstår som en grafikkens, særlig tresnittets, mester, er det fordi han greide å forme det samme motiv, som han alt hadde framstilt i maleri, med nytt materiale, samtidig som han beholdt og i mange tilfeller økte spenningen mellom form og innhold i det nye kunstverket. Når han så systematisk eksperimenterte med tresnittene ved varierende fargebruk, trykkkvalitet, tilskjæring og oppdeling av trykkplatene, var det en måte å prøve ut estetiske virkninger av ulike endringer i innholdet mens formen ble holdt noenlunde konstant. Hans utstilling av trykkplatene sammen med trykkene var for

å demonstrere at den estetiske virkningen egentlig besto av materiale fra denne verden.

Kanskje kan man si at det som Munch ved århundreskiftet utviklet en praktisk handlende innsikt i, utviklet Vygotsky midt på 1920 tallet den teoretiske forståelsen for. Vygotsky støttet seg ikke på Munchs arbeider i hvertfall ikke i "The psychology of art". Det nærmeste han kom i så måte var å vise til den symbolistisk orienterte grafikerer Max Klinger (Ibid. s236-237) som var Munchs samtidige og en påvirkningskilde.

Den estetiske reaksjon er katarsis. Dersom vi tenker på at kunstverket ikke bare utløser følelser med "glemselens karakter", men også omdanner følelser til emosjoner "med hukommelsens karakter" så er det viktig å tenke på følgende egenskap ved den estetiske virkningen. En estetisk reaksjon er, i følge Vygotsky, tilknyttet en forsinkelse av den motoriske responsen som kunne ha fulgt følelsen - det spontane tilbakeslaget, fluktreaksjon o.l.. Denne forsinkelsen som også gir plass til kontemplasjon i modellen, er et av karaktertrekkene ved kunstneriske emosjoner. De er intelligente. Isteden for å manifestere seg i knyttneveform, klar til slag og klar til handling, så utlades de vanligvis i fantasibilder. Følelser vekket av kunst er som ordinære følelser, men de blir utløst av ekstremt intensivt fantasivirkosomhet. Kunst er basert på sammenkopling av følelser og fantasi. (Ibid s212). Det er bl.a. på denne måten at kunst kan bidra til at vi ser verden på nye måter - kan bidra til vår persepsjon og oppfatning av virkeligheten.

Begjær, vilje og affekt

Det er i begynnelsen av hans karriere som psykolog at vi finner Vygotskys bidrag til forståelse av estetikk og ellers kanskje de mest tankevekkende ansatser for studium av hans idéer i det postmodernistisk utfordrende perspektivet. Tross det gir et sitat fra noe av det siste Vygotsky(1986 s252) skrev før han døde, interessante signaler i samme retning. I det siste kapittel i "Thought and Language" hevder han:

"Vi har nå kommet til det siste skritt i analysen av de indre plan i verbal tenkning. Tanken er ikke den øverste autoritet i denne prosessen. Tanke er ikke avlet av tanke; motivasjonen drar tanken etter seg d.v.s. tanken er avlet av vårt indre begjær og behov, våre interesser og emosjoner. Bak hver tanke finnes det en affektiv-viljebasert tendens som rommer det siste "derfor" i analysen av tenkningen. En sann og fullstendig forståelse av en annens tanke er bare mulig når vi forstår dens affektive-viljemessige basis." (Mine understrekninger.)

Vygotsky framhever og etterlyser behovet for analyse av vårt indre begjær og behov, våre interesser og emosjoner som tankenes kilde. Han løfter fram forestillingen om tankens affektive-viljemessige basis. Kanskje etterlysingen til og med kan tøyes så langt at den skulle kunne handle om individets ekspressive basis? Jeg tror i alle fall at dette sitatet rommer innsikt og peker på problem og spørsmål som også står sentralt for Julia Kristeva. Det er faktisk dette som er fokus for hele hennes teoriutvikling. Vygotsky har nok utviklet problemstillingen noe gjennom arbeidet med "tenkning og språk", men jeg tror likevel utsagnet, fra hans side, kan stå som et slags sukk over et paradoks - et uløst eller uløselig vitenskapelig problem.

Indre tale og tankevirkosomhetens dialogiske karakter

Hvordan han arbeidet med problemstillingen kan vi, imidlertid, få et innblikk i ved å gjøre rede for hovedpunkter i Vygotskys (1986) analyse av indre tale. I indre tale finner de mest intime og kanskje viktigste psykologiske prosesser i menneskelivet sted. Disse prosessene genererer tanke i form av ordmening. På dette trinnet i den indre utviklingen er tanken ennå ikke assosiert med bestemte ord. På den måten avdekker indre tale et grunnleggende skisma mellom tanke og ord samtidig som deres potensielle eksistensform identifiseres. Vygotsky forestiller seg at selve

urtenkningen er befridd for den rasjonaliteten som seinere skal komme til å bli dens primære kjennetegn. F.eks. så faller tankens fortid og framtid totalt sammen i indre tale. Den strukturen som gir premisser for den diskursive formen for logikk, er enda ikke dannet. I indre tale, kan vi derfor observere det teoretisk viktige fenomenet hvor tanken blir formet av det som enda ikke er tenkt.

Vygotsky skiller mellom "mening" og "fornemmelse" for å beskrive den prosessen som fører fram til dannelse av tanke. Når det er tale om "mening" så er det snakk om noe som rommer objektets allerede etablerte karakteristika. Disse karakteristikkene er ikke nødvendigvis adekvate for den spesielle situasjonen hvor objektet involveres i individuell tenking. "Fornemmelse" betegner noe som fanger opp den nye kontekstuelle bestemmelsen av objektet. Med "fornemmelsen" så bestemmes objektets kontekstuelle meninger, men dette objektet eksisterer enda ikke som en enhet i sin egen rett utenfor sin kontekst. Tanke/objekt-forholdets dialektikk kan altså, slik Vygotsky tenker seg det, observeres i den indre tales tankedannelsesprosess. Det er også slik at skillet mellom "mening" og "fornemmelse" indikerer et opprinnelig skille inni det tenkende subjektet selv. På den ene siden så er indre tale et produkt av den internaliserte ytre tale. Det er på den måten at Vygotsky mener at stabile meninger kan finne veien inn i subjektet. På den andre siden så er den samme indre talens sfære en slags generator for den mer idiosynkratiske "fornemmelse" som altså er unik for et gitt subjekt under gitte omstendigheter. Denne interaksjonen mellom "fornemmelse" og "mening" utgjør den indre dialogen mellom to forskjellige tankesubjekter. Det ene subjekt omformer tanke til allerede eksisterende meningssystemer, mens det andre prompte gir tanken idiosynkratisk "fornemmelse" som seinere igjen transformeres til forståelige ord. Det tenkende subjektet er mao. engasjert i to konversasjoner samtidig; en innadventt og en utadrettet. Den utadrettede tanke og tale orienteres i retning av virkelige eller imaginære samtalepartnere, mens den innadventte tanken bringer andres mening tilbake til subjektet. Disse to prosessene, den innadventte og den utadrettede, sikrer den menneskelige tankevirksomhetens "dialogiske" karakter. Det er på denne måten Vygotsky ser for seg at det individuelle subjektets psykologi utformes av indre tale - både som og i tillegg til tankens kilde.

Det nye som resultat av det dialogiske

Ved å kombinere innsikter om det "dialogiske" som er karakteristisk både i Vygotskys studier av hvordan tanke dannes av indre tale og i Bakhtins analyser av (Dostojevskys) romaner og humanistiske tekster, har Vladimar Bibler bidratt til forståelsen av et innebygget paradoks i menneskelig tanke. (Kozulin, 1990, s268-69) Han antyder at indre tale kan oppfattes som en psykologisk analogi til det å utvikle ny kunnskap og forståelse som en mer fundamental kulturell prosess. Ny forståelse vokser fram i dialog mellom etablerte kulturelle former og nyskapte litterære eller vitenskapelige ytringer som fremdeles mangler definitiv kulturell mening. Det som psykologisk sett framstår som en tanke- og taledannende prosess (Vygotsky) vil i den objektiverte kulturelle dimensjonen vise seg som en tekstens indre dialog (Bakhtin). Dette tenker han seg spesielt er tilfelle for poetiske og filosofiske tekster. Poetisk tale er gjennomført kulturell og tilhører språkets kulturelt utformede litterære medium. Likevel er denne talen på samme tid før-kulturell og uttrykker individuelle særegenheter. I poetisk tale er kulturdannelsesprosessen suspendert slik at idiosynkratisk mening bokstavelig talt blir til ny poetisk mening rett foran øynene på oss. Det samme er tilfelle med filosofiske tanker som jo pr. definisjon er begrepsdrøftende, men de er også begrepskapende og i den forstand ikke begrepsfestet enda.

Vi kan som her, hevde at poetisk og filosofisk tale er viktig for psykologi som kulturelt uttrykte, objektiverte analogier til Vygotskys forståelse av indre tale. Et slikt utsagn kan bidra til å øke oppmerksomheten om forholdet mellom psykologi - kanskje også pedagogikk - og de disiplinene som studerer allerede objektiverte

former for menneskelig virksomhet. Lingvistikk, semiotikk, litteraturvitenskap og andre logiske former fra randsonen av den egentlige psykologi.

Oppmerksomheten rettes både tilbake til formalistenes interessefelt som også var Vygotskys utgangspunkt for psykologi og fram mot dagens postmodernisters, kanskje særlig Kristevas, måte å nærme seg psykologien som en nyskapende, omdannende, uferdig, åpen og transformativ prosess på. Psykologien - og kanskje også pedagogikken - kan bare bli oppmerksom på, fornemme, sitt eget emne i det den krysser faggrensene. Psykologien må identifiserer det øyeblikket hvor skrevet tale blir til dikt, hvor det "poetiske språk" uttrykkes og hvor f.eks. et resonnement blir til et teorem.

Det dreier seg altså om alle de øyeblikk hvor mennesket skaper det "nye", skaper seg sjøl, skaper mening. Det psykologiske øyeblikket kan bare skilles ut fra sin objektivering ved å erkjenne at produkter av psykisk virksomhet har kulturell mening. Bibler(1989) hevder at disse kulturelt uttrykte analogiene med indre tale danner selve vendepunkt i den moderne, gjerne postmoderne, revurderingen av det århundrede gamle problemet om forholdet mellom den menneskelig tanke og tankens objekt. Denne revurderingen avhenger av at man anerkjenner et paradoks som er innebygget i ethvert intellektuelt eller logisk system:

The principles of logical movement cannot be grounded in the forms of logical interference and proof that themselves proceed from these principles and rest on them. This would be a vicious circle. To ground the principles of a logic, it is necessary to go beyond (a) this [and] (b) logic. But to go beyond the limits of this logic, in order to logically ground it, it is possible only in another logic, and since logic is universal, in another univers. But going beyond the bounds of logic as such, beyond the bounds of thought, to exit into the non-logical as foundation for the logical. [This means] to exit into the spher of the possibility of logic, the possibility of thought, i.e. into the sphere of the "logic of being".

Paradokset har lenge vært kjent av filosofien, men løsningen har enten vært knyttet til en forutsetning om at "the logic of being" absorberes av tankens logikk (slik som med Hegels absolutte ånd) eller at "the logic of being" har forsvunnet ut i en sfære for uforklarlige mystiske fenomen.

Stilt overfor dette paradokset som for ham framsto som et uløst og uløselig vitenskapelig problem, var det altså at Vygotsky stoppet. Han stoppet samtidig som han pekte framover på erkjennelsen av at tanke ikke er avlet av tanke; motivasjonen drar tanken etter seg d.v.s. tanken er avlet av vårt indre begjær og behov, våre interesser og emosjoner. Bak hver tanke finnes det en affektiv-viljebasert tendens som rommer det siste derfor i analysen av tenkningen.

Den transformative teoriens ekspressive utgangspunkt

Dette er nettopp utgangspunktet for Kristevas nyskapende teoretiske framstøt hvor hun både viderefører og overskrider Lacans prosjekt. Kanskje kan det sies at hun viderefører Vygotskys transformativt orienterte linje på en måte ingen skulle ha drømt om. Hun gjør det ved å vri fram dens ekspressive utgangspunkt.

Hun greier det ved å tumle med og utvikle forestillingen om bevegelse og praksis som tankens generative kilde. Det er ikke noe nytt. Det var en selvfølge for Vygotsky som hadde studert Hegel nøye. I Hegels filosofi står det dialektiske bevegelsesaspektet sterkt, men i siste instans blir bevegelsen tatt opp i den altoppslukende ide som altså er rasjonell språklig logikk. Det var dette som Bataille kritiserte hos Hegel og som bidro til at Kristeva blei i stand til å snakke om det som er hinsides - "nothingness".

Hun forsøker å komme forbi det paradokset som er nevnt ovenfor ved å utforske virksomhet som ikke kan reduseres til kognitiv fornuft slik den blir presentert hos Hegel eller andre former for rasjonalisme. Hun prøver å overskride dette ved å utforske en praksis basert på dialog mellom to ulike logiske systemer. Hun

etablerer, liksom, en situasjon som gjør det mulig å forsvinne ut i "the logic of being", men det er en situasjon som likevel bare tillater at det skjer ved at objekter fra dette systemet ("the logic of being") framstilles i et annet tankesystem. Dialogen mellom disse to systemene gjør det mulig å vise objektet slik det er "omkranset" av totalt ulike former for kognitiv representasjon. I denne "omkransingen" er ingen av representasjonene verken avsluttet eller fullstendig omsluttet. Det å etablere en slik dialog, mener nok Kristeva som de fleste andre postmodernister, bare er mulig dersom man bryter med forestillingen om den vitenskapelige undersøkelsesmetoden som prototype for den menneskelige tankes logikk.

Kristeva forsøker å etablere en slags indirekte kontakt med det virkelige - det som hos Hegel muligens betegnes som "nothingness". Det som både hos Lacan og Kristeva bare har konnotasjoner til døden. Denne indirekte kontakten med det virkelige, prøver hun å etablere med betegnelsen "det semiotiske". "Det semiotiske" er betegnelse på det ene logiske systemet ("the logic of being")- det som er hinsides. Dette systemet kommer hun i kontakt med bl.a. gjennom studier av "poetisk språk" i avantgarde poetenes tapning. "Det semiotiske" er hinsides det andre systemet som er "det symbolske", "den symbolske orden"; det som representerer systemet for den språklige rasjonelle logikk.

Den estetiske reaksjon som forutsetning for læring

Jeg tror at opptakten til Vygotskys forståelse av problemet og paradokset er å finne i hans arbeid med kunstpsykologi. Vygotsky påstår der at kunst er følelsenes sosiale teknikk og et samfunnsmessig redskap som bringer de mest intime og personlige aspekter i vår væren inn i det sosiale livets sirkulasjon.

Kunst er noe som forårsaker estetisk reaksjon. I den sammenheng er som nevnt forståelsen av katarsisbegrepet sentralt. Vygotsky hevder at den estetiske responsens katarsis er en omdanning av affekt, det er eksplosjonsartet svar som kuliminerer i utlading av emosjoner. De estetiske svaret har en særegen egenskap. Denne er tilknyttet en forsinkelse av den motoriske responsen som kunne ha fulgt følelsen - det spontane tilbakeslaget, fluktreaksjon o.l.. Denne forsinkelsen som også gir plass til kontemplasjon i modellen, er et av karaktertrekkene ved kunstneriske emosjoner. De er intelligente. Isteden for å gjøre klar til slag og klar til handling, så utlades de vanligvis i fantasibilder. Følelser vekket av kunst er som ordinære følelser, men de blir utløst av ekstremt intensivt fantasivirkosomhet. Kunst er basert på sammenkopling av følelser og fantasi. (Ibid s212). Det er bl.a. på denne måten at kunst kan bidra til at vi ser verden på nye måter - kan bidra til vår persepsjon og oppfatning av virkeligheten.

Idéene bak dette kunstpsykologiske resonnementet har vært styrende for hans seinere teoriutvikling om forholdet mellom tenkning og språk. Helt grunnleggende i hans teorier, er forestillingen om at symboler, tegn, (det han noen ganger kalte psykologiske redskap) tjener som barrierer mot eller omformere av menneskets naturlige impulser.

Når Vygotsky hevder at kunst er et av de mest komplekse symbolske systemer som bidrar til å transformere den opprinnelige menneskelige følelse til, det han kaller, en estetisk reaksjon så må det være nærliggende å hevde at også andre symbolske systemer enn det som defineres som kunstverk bidrar til det samme. Eller sagt helt på en annen måte; estetiske reaksjoner er i en forstand forutsetning for all bevissthetsutvikling, språktilegning, kulturtilegning - estetiske reaksjoner er forutsetning for all læring.

Men hvor kommer de opprinnelige naturlige impulsene fra? Vygotskys svar er utvetydig: Fra det ubevisste. "Det trengs ingen spesiell oppfatningsevne for å forstå at den umiddelbare kilde til estetisk virkning ligger i det ubevisste og at det bare er ved å vende seg til dette området at man kan nærme seg kunstens

problem", hevder han (1971 s71). Det ubevisste kan, etter Vygotsky oppfatning, ikke studeres i seg sjøl, men at det må studeres indirekte ved å analysere de sporene det etterlater seg i vår psyke. Det ubevisste er ikke atskilt fra det bevisste ved uoverstigelige barrierer. Prosesser som oppstår i det ubevisste forsetter ofte inn i vår bevissthet og omvendt - mange bevisste fakta presses inn i det ubevisste. Han tenkte seg også at det i vårt sinn eksisterer en kontinuerlig, livlig og dynamisk forbindelse mellom de to områdene. Det ubevisste påvirker våre handlinger og manifesterer seg i vår atferd. (Ibid s72)

Poetisk språk - meningsskapende, uferdig og åpent

Kristeva er psykoanalytiker og en slags representant for det ekspressive - kanskje det til og med er dekning for å kalle henne en ny-ekspressiv teoretiker. Hun er opptatt av de øyeblikkene hvor "poetisk språk" trer fram; det nyskapende og meningsskapende, det uferdige og åpne.

Hun studerer sammenhengen mellom det å produsere kunst og livet til det individet som gjør det. Kristeva fokuserer i mindre grad på kunst som objekt - kunstverket - enn som prosess eller praksis som danner subjektet. Hun ser de prosessene som etablerer, opprettholder og transformerer subjektet som skapende - som kunst.

Kunst er grunnleggende både for subjekt og objekt. Både subjektivering og objektivering forutsetter "kunstprosesser". Det er derfor Kristeva setter forestillingen om "praksis" framfor "erfaring". Det må være noe som erfarer. Erfaring forutsetter et allerede eksisterende subjekt. Hun kritiserer fenomenologien som er basert på et transendent erfarende subjekt, forat den ikke har tatt med i beregningen bevegelsen som skapte subjekt og objekt - nemlig praksis som bevegelse. På den måten har bevissthet og dermed erfaring forblitt dominerende som startpunkt til siste slutt, hevder Kristeva. (1984b, s195-7)

Kristevas teoretiske modell av subjektet som et subjekt i prosess, er selvfølgelig svært komplisert, men også enkel og retorisk manende. På den ene siden, hinsides, plasserer hun "den semiotiske chora" som er de rå drifter og begjærets mor. På den andre siden plasseres "den symbolske orden" som er den symbolske fars lov - språkets og dermed også kulturens far.

Det semiotiske er sidestilt med det moderlige, med chora, som grovt sett er stedet for mor, men likevel et sted som ikke kan framstilles. Det er en slags opprinnelse som ikke kan betegnes/ benevnes/ objektiveres for benevningen ville plassere det i den symbolske sfære og gi oss en gal oppfatning av det. Chora er stedet for "nothingness" eller det virkelige - det eneste uformidlete objekt.

Tross problemene med å framstille, benevne eller snakke om dette stedet - det er bare virkelig og ingenting - innfører Kristeva i tillegg et skisma i chora. En kløft mellom "faren i den individuelle forhistorien" og de "rå drifters mor". "Faren i den individuelle forhistorien" representerer noe som kommer utenfra - en kime til idealisering og identifikasjon - en kime til språk. Kanskje kan Kristevas "chora" som motsatt til "faren i den individuelle forhistorien" oppfatte som språkutviklingskimens "poetiske" materiale. Kløften mellom de to gir en mulighet for å forestille seg dialektisk bevegelse fra første stund. Skismaet gjør mao. at Kristeva kan snakke om "formløst liv" som den materielle basis. Denne materielle basis - den eneste direkte forbindelsen subjektet-som-skal-bli har med uformidlet objekt - med det virkelige (i Lacans forstand) - er livmora/chora.

Subjektdanningsprosessen og individueringsprosessen dreier seg om å skape "virkeligheten" (i anførselstegn fordi det nettopp ikke er virkelig i uformidlet forstand) gjennom symbolsk objektivering, og det skjer ved å tre inn i "den symbolske orden" - språket/kulturen. En vellykket narsissisme (nesten i freudiansk

forstand) er forutsetning for kjærlighet, individualitet og for å knytte idealisert begjær, affekt og følelser til "den symbolske orden". (Kristeva 1987)

Madonna, barnet og driftsenergi

Dette bildet gir Kristeva av det hun, i sin tidligste teoriutvikling, formulerte som det dynamiske utgangspunktet som går tapt fordi det ikke kan framstilles, huskes eller erfares, men som likevel generelt sett er den unike opprinnelsen til både menneskelig samfunn og språk.

Hun kommer fram til innholdet i denne dynamiske opprinnelsen ved hjelp av bl.a. analyse av rennessansemalerier. (Kristeva, J. 1984a) Et av disse er Lochis Madonna (Ill. 20). Bildet framstiller Madonna mens hun holder barnet. Hun holder det riktignok ikke tett inntil seg, og hun har heller ikke oppmerksomheten henvendt mot det. Likevel, - hun holder det med hendene. Kristeva framhever denne forbindelsen mellom mor og barn, men også mangelen ved den. (Bittner Wiseman, M. 1993)

Både Madonna og barnet er et annet sted enn på bildet, et annet sted enn det som kan formuleres i språk. De er på hvert sitt sted, men likevel finnes de innenfor bildets ramme. Madonna er i en tilstand av jouissance, moderlig glede og begjær, mens barnet som er "subjekt-som-skal-bli", er rettet mot "savnet-som-skal-bli" etter at den moderlige forbindelsen brytes. Kristeva gjør seg besvær med å tolke et jordisk kroppslig begjær inn i bildet av den gudommelige madonna-forstillingen. Kristeva lager et alternativ til den religiøse Madonna. Hun gjør Madonna om til en slags alle instinktuelle drifters mor. Hennes Madonna klatrer opp og ned av ontogenesens tre, mens himmelens dronning, den religiøst fortolkede Madonna, klatrer opp Jakobsstigen.

Selv om Lochis Madonna er fraværende - ikke tilstede for barnet i bildet - så er de begge i bildet for betrakteren, og det er en forbindelse mellom dem. Kristeva tolker dette slik at forbindelsen viser til det å være i ferd med å bli-forbundet-med-instinktuell-energi. Det som går for seg i mors mage og ved brystet før det som enda-ikke-er-subjekt har skaffet seg språklige kategorier som uttrykker og framstiller dens erfaring, binder "subjektet-som-skal-bli" til moren, og atskillelsen fra mor både forutsetter og setter i gang en skjematisk av nyelig befridd energi.

Munchs Madonna og Kristevas semiotiske chora

Det er imidlertid interessant og også avklarende å merke seg hvordan Munch bidro til enda tydeligere formulering av Kristevas teori på dette punktet med sin litografiversjon av Madonna fra 1895 (Ill. 21). Madonna motivet ble av Munch også kalt *Elskende kvinne*. Hans utgangspunkt for framstillingen var da også kjærlighetsakten. Han ønsket å finne en form som var egnet til å framstille en kvinne i elskovsakten. Han formulerte en poetisk beskrivende tekst som akkompangement:

*Pausen da al verden standset sin gang.
Dit ansikt rummer al jordriks skjønhed
Dine læber karmosinrøde som den kommende frukt
glider fra hinanden i smerte
Et ligs smil
Nu rækker livet døden haanden
Kjæden knyttes der binder de tusind slægter
der er døde til de tusind der kommer...*

Teksten understreker kvinnes rolle i livskjeden og tildeler henne unike krefter som ledd i et byggverk av biologisk udødelighet. Slik sett står både tekst og bilde innen rammen av et større system som utgjorde Munchs syn på verden; det var basert på monistiske prinsipper isteden for

kristen oppfatning av udødelighet. Prinsipper som både Vygotsky og Kristeva nok ville ha gitt tilslutning til.

I Madonna finnes ikke hyllesten til kvinnekroppens vellystige karakter - en karakter som er vanlig i framstillinger av nakne kvinner laget av mannlige kunstnere. Bildet er ikke en hyllest til kvinnekroppen som mottakelig for mannens begjær og pasjoner; som noe som skal bli dominert og formet etter hans behov. I stedet gjør Munch et forsøk på å identifisere kvinnens unike rolle i livsprosessen. Hun defineres som helt atskilt fra mannen og er verken avhengig av ham eller av en sosial institusjon som familien.

Det er framfor alt denne kjønnsbestemte annetheten som skiller Munchs Madonna fra de forarbeidene som han sin vane tro gjennomførte, før han fant fram til en holdbar utforming av et mytologisk elskende kvinnemotiv. Kanskje kan man også si at bildet bidro til å endre Munch tidligere selvstrerte og ensidig mannlige tanker om seksualitet.

I bildet av den nakne kvinnen sett forfra, framstår hun i en vag væskeaktig atmosfære, og hun omsluttet av en livmorliknende form. Det at hun er framstilt frontalt og ikke i profil, øker det kommunikative potensialet overfor betrakteren. Betrakteren er ikke bare en iakttagende person med avstand til motivet. Iakttakeren blir, i og med sin posisjon midt mot bildet, forvandlet til kvinnens seksualpartner.

Den stillingen hun har inntatt er en klassisk skjønnhetspositur som ofte er brukt gjennom kunsthistorien. Med armene hevet eller lagt bak på ryggen, presser hennes buete kropp brystene fram. Kroppen er dermed blottstilt og signaliserer mottakelighet og underkastelse.

Reinhold Heller (1995) peker på at stillingen er brukt i en gammel gresk skulptur; men da hos en døende Niobid som strekker seg opp og bakover i et forsøk på å trekke ut en pil som Apollo har truffet henne i ryggen med. Denne historiske referansen til døden, mener Heller at forsyner Munchs bilde med en ytterligere tolkning, en tolkning som han gjorde helt åpenbar i litografien fra 1895. Da forsynte han bildet med en ramme av svømmende spermier og et foster nede i venstre hjørne.

I denne versjonen av Elskende kvinne (Madonna) har Munch fanget hele Kristevas forestilling om den semiotiske chora som livets dynamiske basis. Munchs bilde fanger den subjektbyggende praksis på et enda tidligere tidspunkt enn den beskrivelsen Kristeva henter ut fra Lochis Madonna. Munch fanger urkvinnens jouissance og hennes referanse til chora som bare har konnotasjoner til døden. Han fanger forbindelsen mellom subjektet-som-skal-bli og chora. Han viser faren i den individuelle forhistorien i det samme bildet. Faren i den individuelle forhistorien framstilles som forskjellig fra, men i forhold til subjektet-som-skal-bli.

Munch framstilte mao. allerede i 1895 Kristevas banebrytende innsikt om nødvendigheten av et skisma i subjektbyggingsprosessen tidligste praksis - et skisma mellom faren i den "individuelle forhistorien" og de "rå drifters mor". Han framstilte i et bilde subjektiveringsprosessen kilde, objektiveringsprosessen motor og kunstens og menneskelivets forutsetninger. Han gjorde det umulige og skapte et bilde fra universet hinsides ("the logic of being") - fra "nothingness" og det virkelige. Han konstruerte Kristevas semiotiske chora.

Semiotisk gjenlyd og kunstens etiske funksjon

Kristeva framhever en slags spenning mellom det semiotiske og det symbolske. Det symbolske kan framstå som tilstivnet og dødt. Det umælende, usiviliserte, ubevisste semiotiske som likevel sies å være "erfaringslager" fra den menneskelige organismens tidligste drivutviklende praksis, må komme fram, og

det bringes fram i kunstprosesser - i poetisk tale. Avantgardekunsten fra slutten av forrige århundrede er, etter Kistevas mening, særlig gode eksempler. Kunst kan bidra, slik som f.eks. Munch viser med sitt litografi Elskende kvinne (Madonna), til konstruksjon av erfaringer fra et univers eller en praksis som ellers ville gått tapt fordi den ikke kan framstilles eller objektiveres.

Kristeva hevder at spesielt avantgarde poesien kan bidra til å skape en slags "semiotisk gjenlyd" i det symbolske fordi den utnytter en slags førspråklig erfaringslager som ikke er erfart, men likevel gjøres tilgjengelig gjennom avantgarde kunstens poetiske språk. Det dreier seg om en følelsesmessig, rytmisk gjenlyd som kan påvirke "den symbolske orden" fordi denne semiotiske gjenlyden virker på individets symbolske objektivering og på den måten omformer "virkeligheten". (Kristeva 1989) Hun mener at avantgardkunstens poetiske språk som ernæres av semiotiske erfaringer, kan bidra til en semiotisk gjenlyd som "pulveriserer" og "musikaliserer" den symbolske orden og i det hele tatt det moderne samfunns institusjoner. Hun opphøyer denne virkningen til kunstens etiske funksjon.

Kristevas prosjekt kan ses som en variant av postmoderne prosjekt. Det å bringe fram det "andre", det som lukkes ute. Det har blitt hevdet at den moderne æras forkjærlighet for det autonome rasjonelle subjekt, har gjort f.eks. følelser og begjær til det "andre". Det har vært nødvendig å eliminere "lidenskapens svøpe" for å realisere det autonome rasjonelle subjekt.

Man kan kanskje si at Kristeva vil åpne for "forskjellighetens spill" - unngå det permanente og fastlåste "ene" og det "selvsamme" (Derrida, J. 1976) - ved å slippe fram "semiotisk gjenlyd". Hun vil gjøre mer av "the logic of being"- den idiosynkratiske fornemmelsen - om til sosial og samfunnsmessig mening. Hun er opptatt av forholdet mellom det semiotiske og det symbolske. Det er området - dialogen - mellom de to som skaper muligheten for å endre vårt forhold til verden, som gjør at vi oppdager noe nytt, hevder hun. Alt finner sted i en dialektikk i subjektet.

Munch framstiller i 1894 et liknende syn på den saken ved hjelp av to tegninger, skisser, som viser dette forholdet. Det er to tegninger med samme tema, men som på en merkelig måte har motsatt fortegn. Det ene heter "Også den materielle steinen lever". Bildet framstiller et hode som ligger klemt mellom to steiner i en klippevegg - ut over i landskapet kan vi se en veg som fortaper seg i horisonten. Den andre skissen heter "Verden er inni oss" og framstiller det samme portrettet i profil og ikke klemt mellom to steiner, men med en liknende veg gjennom et liknende landskap.

Ingen av skissene kan sies å være i nærheten av forløste og vellykkede kunstverk, men de demonstrerer en holdning til hvordan vår virkelighetsoppfatning formes. Det ene viser at verdens "steiner og harde gjenstander" bare kan fattes subjektivt i det de objektiveres til begrep i vår bevissthet. Det andre viser at verdens materiale - steiner og harde gjenstander - at de faktisk er formbare og lever - mest kanskje p.g.a. at de mykes opp, eltes og formes i det de trenger inn i menneskets bevissthet gjennom objektivering.

Estetisk virkning - Kristeva og Vygotsky

Hvor går kunstens grense? Hva er kunstens sfære? Når går kunst over til å bli en mytologisk basis for livet? Det var spørsmålene som ble reist i tilknytning til Munchs pedagogisk politiske målsetting. Det har vært snakket om kunst som prosess og som verk; altså om på den ene siden kunst som objektiverende og dermed subjektdannende prosess og på den andre siden kunst som objekt - kunstverk.

Kunstens grense er ikke det ferdige verket. Kunstens grense ligger i estetikkens sfære; altså ved den kroppslige sansemessige diskurs; det grenselandet som ligger mellom "nothingness" - den kroppslige følelsen - og det objektiverende tegn, billed og symbolmaterialet som verden formes av - det som gjør at vi merker verden, danner oss mening om den og danner oss selv. Dette materialet kan samles, sammenstilles, omformes til uttrykk for kondensert meningspotensiale som kan virke ekstra sterkt, følelsesutladende, formdannende og meningsomformende på mennesker. Vi snakker da om kunstverk.

Kristeva som jeg har hevdet både er en postmoderne og ny-ekspresiv teoretiker, har spesielt fokus på og bidrar med, det umulige, å snakke om en dialektikk - et dialogisk forhold - i den menneskelige organismen som gjør den om til et søkende "erfaringsystem" . Men det er et system med en annen logikk - fra et annet univers enn det symbolske. Dette universet - det semiotiske - mener hun må komme i dialogisk forhold til det symbolske rasjonelle univers.

Vygotsky som modernistisk, pragmatisk og transformativ teoretiker, for han er det umulig å operere med organismens univers. Organismen er en reaktiv sfære av "nothingness". Den er reaktiv fordi det ikke utvikles spor i den uten at noe ute fra vekker følelsesmessig reaksjon som transformeres til spor. Paradoksalt nok reaktiv; den er bare utsatt for transformerende påvirkninger fra "virkeligheten" i form av tegn/ symboler/ psykologiske redskap; fra kort sagt det symbolske, den symbolske orden eller kulturen. Det symbolske kommer ikke i objektiverende dialog med det et alternativt univers eventuelt måtte ha hatt å bidra med. Ikke desto mindre etterlyser og påpeker Vygotsky, i det siste han skrev, denne tankens motivasjonelle og igangsettende basis.

Kristeva skaper det alternative logiske univers med forestillingen om det semiotiske. En kroppens logikk - et søkende driv (skapt av kroppens glede, tap og savn) - en slags motivasjonens kilde. Kristeva skaper et område for kroppens erfaring som ikke er erfaring, men likevel både en idiosynkratisk motor i den symbolske språkdanningsprosessen og i den psykiske utforming og omforming av verden. Det er spenningen mellom disse to ulike logiske universene - det semiotiske og det symbolske - som er Kristevas undersøkelsesområde. Dette er, for henne, også kunstens sete - det poetisk nydannende språkets opphav.

Vygotsky er opptatt av hvordan kunstverk som tegn i den symbolske orden omdanner noe umælende og dermed ikke eksisterende til en logisk meningsstrukturert bevissthet. Kristeva studerer det samme, men retter blikket mot det virkelige, og hun konstruerer dets bestanddeler på en slik måte at hun både kan hevde at subjektet-som-skal-bli er nødt til å søke etter, og at hun kan vise hvordan det finner seg selv igjen i det symbolske.

Kunst er for henne poetisk språk som tjener selvet i sin søken etter seg "selv" - det "gode", "tapet", "savnet", "smerten" - i den symbolske orden. Kunst er for Kristeva å skape seg selv, danne mening og formulere "virkelighet" - også på basis av driv og følelser som er retningsbestemt i den tidligste erfaringsprosessens praksis. Kunst er å skape seg selv bl.a. ut fra sin motivasjonelle basis.

Når estetikk ses som synonymt med en kroppens diskurs så kan kunstens legitime sfære sies å være rammet inn av estetikkens funksjon. Det er mao. en transformerende, nyskapende, meningsdannende, subjektskapende, objektskapende og "virkelighetskonstruerende" praksis. Kristeva setter "poetisk språk" i fokus. Hun mener at kunstens etiske oppgave er å bringe fram det semiotiske og slik bidra til å ryste "den symbolske orden" som i teknikkens tidsalder i mindre og mindre grad er preget av "semiotisk gjenlyd" fra den menneskelige organismens tidligste erfaringer. Hun ser at kunsten har en pedagogisk politisk oppgave ved å skape spillerom for mer semiotisk-basert meningskonstruksjon og selvutforming.

Vygotsky framhever at kunst, forstått på denne måten, er grunnlaget for en liknende ny-skapende, selvutformende, bevissthetsskapende og transformativ funksjon. Den forskjellen som følger av å representere en pragmatisk transformativ variant (Vygotsky) og en psykoanalytisk ekspressiv variant (Kristeva) har vist seg ikke å være så dramatisk som forventet. Kanskje den viktigste forskjellen mellom Vygotsky og Kristeva likevel bør knyttes til et moderne og et postmoderne "blikk"?

Kristeva har åpenbart et både utopisk og terapeutisk siktemål med kunst. Hun vil ved hjelp av psykoanalyse, poetisk språk og avantgardekunst bidra til å holde de psykiske rom åpne for å unngå at menneskene blir roboter i teknikkens æra. Hun tenker seg at poetisk språk, kunst og psykoanalysen, kan bidra til en slags evig gjenkomst (i Nietzsches forstand) - en stadig revolt.

Vygotsky har i større grad konstruktivt siktemål og der Kristeva er terapeut er han pedagog. Kunsten skal slik Vygotsky ser det, bidra i problemløsende og samfunnsbyggende tjeneste. Utsagnet "kunst er følelsenes sosiale teknikk" kunne, styrt av et annet "blikk", blitt formulert som "kunst er følelsenes sosiale spill eller lek". Noe som kanskje kunne ha gitt andre konnotasjoner; f.eks. at i poetisk tale er kulturdannelsesprosessen suspendert slik at idiosynkratisk fornemmelse, bokstavelig talt, blir til ny poetisk mening rett foran øynene på oss.

Oppsummering og fortsettelsen

Edvard Munch hadde et politisk pedagogisk siktemål med sin kunstneriske praksis. Han ville skaffe seg selv innsikt i livet og han ville hjelpe andre til å klarlegge seg livet - alt med kunstnerisk virksomhet som middel. Vi har sett at den politisk pedagogiske delen av hans kunstneriske forsett, forbundet som den var med Kristiania-bohemens anarkistisk romantiske idéer, i større grad inneholdt utopiske, revolusjonære og terapeutiske forestillinger enn problemløsende og samfunnsbyggende.

Han utviklet til et mesterskap det å kondensere mening ved hjelp av spenningsforholdet mellom form og innhold i sine kunstverk - kondensert mening som blir omformet til ny mening i det betrakterens følelser utlades p.g.a. den katarsis som spenningen mellom form og innhold bidrar til. På bakgrunn av slike resonnement, kan det hevdes at Munchs kunstneriske, pedagogiske og politiske bidrag ikke er at han framstilte bilder av sentrale begivenheter i sitt liv, men at møtet med bildene representerer begivenheter i betrakteren liv.

Hvordan blir kunsten en mytologisk basis for våre liv? Det spørsmålet retter ihvertfall oppmerksomheten mot kunstverket. Vi har sett hvordan Munch innfrir Hans Jægers krav om å framstille "livet, det levende virkelige livet" ikke bare ved å framstille episoder fra eget liv slik han hadde følt dem, men ved å arbeide med motivet til det fikk en form som både uttrykte den personlige erfaringen og forbandt den med mer allmenne tema fra kunsthistorien og menneskelivet.

Vi har sett hvordan det, ut fra Vygotskys forståelse, kan argumenteres for at innsikt i menneskelivet oppnås bedre med analyse av kunstverk av mytologisk dimensjoner enn ved analyse av virkelige livssituasjoner. Slik kunst er like virkelig som livet - det er livet. Munch har vist hvordan mening kan kondenseres i kunstverk og Vygotsky har forklart hvordan kondensert mening kan utlades av spenningen mellom form og innhold i kunstverket og omdannes til ny innsikt hos betrakteren. Vygotsky utviklet teoretisk forståelse av det Munch utviklet et praktisk mesterskap i.

Når kunstverket kommer i fokus - slik Vygotsky insisterte på at det burde være - så viser imidlertid Kristeva seg tydelig som psykoanalytiker. Begrepene overføring, fortolkning og fortrenning blir sentrale. Kunstverket utløser nok sterke følelser, men følelsene må fortolkes i forhold til at det er fortrenge impulser som vekkes tillive. Den fortolkende teknikken som kan forbindes med teorien om overføring,

har som grunnantakelse at både betrakter og kunstner overfører bestemte intensjoner, oppfatninger, ønsker, energier, tendenser eller fantasier til maleriet. (Bittner Wiseman, M, 1993) Kristeva sier å ha gått hele den veien Freud pekte ut, men ikke selv gikk, i kunstanalysen. Hun opererer med en fortolkningsteori hvor begrepet overføring gir rom for en forståelse der både kunstner og betrakter kan legge seg selv inn i bildet på myriader av måter.

Vygotsky mente nok, i sin pedagogisk konstruktive iver, at selv om, eller nettopp fordi, kunsten i prinsippet er nyskapende og åpnende - er opphav til de mest personlige meninger og idiosynkratiske fornemmelser - så bør kunstverk ledsages av offentlig kunstkritikk med pedagogisk siktemål. (Vygotsky 1971 s254) Nettopp fordi kunst kan vekke så sterke følelser, trengs det en oppdragende fortelling som kanalisere følelsene inn i de rette meningssammenhenger. Så sterke følelser som de som vekkes av kunstverk, kan slå i alle retninger - det trengs en fortolkende kunnskapsbasert rettesnor for den gode retningen. Vygotsky er ikke snauere enn at han bruker omtrent følgende eksempel som begrunnende illustrasjon: En kniv i et barns hand kan gjøre mye skade, mens den samme kniv i en kirurgs hand kan redde liv. Kunst er mao. et kulturelt tegn, symbolsystem eller "psykologisk redskap" som ikke er til å kimse av.

Selv om Vygotsky tydeligvis har en annen oppfatning enn Kristeva av kunstens etiske oppgaver så er de kulturelle maktpotensialet som tillegges kunst ikke mindre sett fra hans ståsted. Kunsten tillegges en styrke hos dem begge som setter både Kristiania-bohemens og Munchs politiske ambisjoner med kunstens som virkemiddel i et litt mindre ensomt og forgangent lys.

Kristeva ser kunst som uttrykk for det semiotiske og hun applauderer at denne kraften fra "the logic of being" utfordrer "den symbolske orden". Det er en etisk oppgave fordi det kan skape mer rom for menneskelighet, menneskenes motivasjonelle grunnlag, i det symbolske. Vygotsky på sin side er redd for vilkårligheten og umenneskeligheten i denne kraften og applauderer den symbolske ordens plikt til å sørge for at kunstens krefter betjener det symbolskes rasjonelle kunnskapsunivers.

I fortsettelsen skal jeg, imidlertid, ta utgangspunkt i Vygotskys idé om en styrende fortelling for å vise hvilken innsikt i livet - kjærlighet og død, angst og melankoli - Munch skaffet seg gjennom sin kunstneriske virksomhet. Akkurat det kan nok, ut fra det foregående, ses som paradoksalt siden det er Julia Kristevas forfatterskap og teorier jeg skal bruke som grunnlag for en styrende rammefortelling.

Hva fant Edvard Munch ut om livet?

Innledning

Poeten og dandyen Baudelaire omtales av Kristeva (1987, s337-38) som sin tids "punker". Munchs kunst er fin de siècles rock'n roll. En norsk megastjerne med sosiale rystelser i kjølvannet av sitt komme og "hits" stående etter seg som ikoner for framtida. Livsfrise-motivene var rystende nyskapende blikk på det moderne menneskets liv og problemer. "Livsfrisen" inneholder bilder som den dag i dag kan bli til begivenheter, i det betraktende publikums liv. Denne kunstneriske virksomheten - alle disse bildene og arbeidet med dem - var Munchs forsøk på å forklare seg "livet, det levende virkelige livet". Hans pedagogisk utforskende siktemål var å skaffe seg innsikt. Hva var det Munch fant ut om temane liv, kjærlighet, død, angst og melankoli i den moderne tidsalder? Hvordan forsto Munch livets grensespørsmål?

I motsetning til middelalderkunstens utdyping av eksisterende religiøse fortellinger, er Munchs ikoner selv på jakt etter den hellige skrift. Han utforsket livets grenseområder

med kunstnerisk virksomhet. Arbeidene står igjen etter ham som sekulære ikoner for vår tid. Det må være legitimt å spørre etter hvilke fortellinger de måtte romme. Hvilken fortelling fanger Munchs innsikter i dag? Hva var det han fant ut om det moderne menneskets liv og problemer? Hvilke begrep om døden, dødens forhold til livet og livets forhold til kjærligheten, ligger gjemt i hans kunstverk?

Julia Kristeva argumenterer for at kunst kan ha både utopisk og terapeutisk funksjon. Argumentene står godt til Edvard Munchs forståelse av det pedagogisk politiske siktemålet som han hadde med sin kunst. Kristeva har utviklet teori; om menneskelivet og døden; om kjærlighet og melankoli - Munchs sentrale tema i hvertfall før 1908. Hun har utviklet denne teorien ved å studere den symbolistiske avantgardekunsten ved forrige århundreskifte - den samme bevegelsen som Munch var en del av. Hennes teori representerer, nå ved dette århundreskiftet, en radikal utfordring for moderne psykologisk teori. Hun forsøker å utvikle en teori om subjektdanningsprosessens praksis. En praksis som starter før subjektet har blitt subjekt. Hun mener at det bærer galt avsted om man teoretiserer subjektet som om det bare skulle eksistere i tekst for da glemmer man at det er en menneskelig organisme som har lagt sine behov inn i teksten. Det viktige i vår sammenheng er imidlertid at hennes teoretiske overlegninger og undersøkelser handler om Munchs motivverden og benytter erfaringer fra hans verden og tid som empiri for sine slutninger. Selv om det ikke er Munchs arbeid, men hans samtidige åndsfrende avantgardepoeten og lingvisten Mallarmés tekster hun har studert, så er det er ikke urimelig å hevde at hennes teori kan bidra til den fortelling Munchs kunst søker i våre dager.

Jeg skal forsøke å framstille denne historien slik at Munchs bilder får omtrent samme funksjon i forhold til Kristevas teori som tegningene har til tekstboblene i en tegneserie. Utvalget av bildene er på sett og vis rammet inn av livsfrisens idéer. Det er bilder som berører de temaene som inngår i denne frisen. Det er motiv som han kretset rundt, i og for seg, hele livet, men som ble utformet i 1890 årene. Utvalget er ikke begrenset til de kunstverkene som Munch selv plasserte i livsfrisens. Det består av maleri, grafikk, tegninger, skisser og utkast - ispedd Munchs personlige notater og noe fra biografiske beretninger. Dette materialet har jeg hentet fram for å bidra til og å bygge opp under Kristevas tekster – mer det enn for å avkrefte antakelsen om at teorien har noen relevans for Munchs verk. Ambisjonen er å la bildeutvalg og tekst spille sammen til en mening som jeg tror kan være dekkende for både Kristevas og Munchs innsikter. Kristevas fortelling blir styrende for tolkningen av Munchs ikoner. Jeg tror dette kan kaste lys over innholdet i Munchs kunstneriske arbeid, hvilke idéer han strevde med og hvilken innsikt han skaffet seg i livet og livets forhold til kjærligheten.

Begynnelsen - Elskende kvinne(Madonna)

Madonna er synonymt med Elskende kvinne. Munchs Elskende kvinne (Madonna) er det ikonet som beretter den viktigste fasen i historien om livet - fortellingen om begynnelsen. Johannes evangeliets påstand; "I begynnelsen var ordet" omformer Munch og Kristeva, på hver sin måte, til "I begynnelsen var kjærligheten". Det er ikke en forandring gjort i vilka. Det er en bevisst forskyvning av fokus. Fra ordets og lovens grunnleggende forrang og over til den sanselige kjærligheten som det autorative fundament. Forskyvningen gjelder både for livet som begynnelse og bevegelse.

Livet som begynnelse og bevegelse illustreres fullstendig av Munchs Elskende kvinne(Madonna). Den tydeligste versjonen er nok litografiet fra 1895 (Ill. 21). Det som er rammet inn av sædceller og har et foster nede i venstre hjørne. Madonna er kjærlighetsakten - dvs. det kvinnelige preget av jouissance - det kvinnelige som all driftsenergis mor.

Munch kom fram til dette madonnamotivet ved å arbeide med en rekke bilder som framstilte forholdet mellom mann og kvinne i kjærlighetsakten. Han arbeidet med slike motiv helt tilbake til tiden i Kristiania-bohémen. Det første av disse bildene var laget ut fra idéen om å framstille en kvinne sett fra hennes elskers synsvinkel under samleiet. Hans Jæger hadde med seg dette bildet - som fikk tittelen Hulda og som seinere har gått tapt - i

fengselscella da han blei fengslet for blasfemi etter utgivelsen av Fra Kristiania-bohémen. (Heller, R. 1995) Den personlige erfaringen som ligger til grunn for disse arbeidene, er Munchs forhold til Millie Thaulow. En gift kvinne. Et forbudt forhold. I sine notater til en ufullført roman, omdøpte han henne til "Fru Heiberg". Notatene, sammenholdt med bildene og skissene, viser at Munch var ute etter å avdekke forbindelsen mellom kjærlighet, liv og død:

En stærk naken arm - en brun kraftig nakke - op til det hvælvede bryst lægger en ung kvinde sit hoved.-

Hun lukker øynene og lytter med aapen bævrende mund til de ord han visker ind i hændes lange utslaatte haar.

Jeg skulde forme det slik jeg nu saa det..

Disse to i det øieblik de ikke er sig selv men kun et led av de tusener slægtsled der knytter slægter til slægter.-

Folk skulde forstaa det hellige, det mægtige ved det og de skulde ta av sig hatten som i en kirke.-

Jeg skulde fremstille en række slike billeder.

Kvinnen er i denne sammenhengen, gjennom sin kontakt med mannen, representant for det øyeblikket der videreføringen av menneskeslekten sikres. Livet som er gitt av de døde til de nå levende, føres videre til de enda ikke fødte i en kontinuerlig kjede av biologisk eksistens. Det er derfor samleiet, i Munchs tekst, representerer det "hellige" - det sikrer udødelighet. Munch var ute etter å avdekke det "hellige". Han var ute etter å få til dette med sin særegne nordiske symbolisme hvor han brukte både anti-naturalistiske og naturalistiske elementer i samme bilde. Et stort antall både skrevne og tegnede studier som også er del av en serie malerier om kjærligheten, la grunnlaget forat Munch i 1895 kom fram til det Elskende kvinne motivet som henvises til her.

Bildet er ganske enkelt, men inneholder alle grunnelementene i Munchs fortellende kunst. Motivet er basert på personlig erfaring - fru Heiberg, og på observasjoner - f. eks. den klassiske skjønnhetsposituren med armene bak på ryggen slik at brystene presses fram. Referansen til den eksterne virkeligheten er åpenbar. Men i Elskende kvinne (Madonna) framheves ikke referansen til den materielle virkelighet ved hjelp av dybde og perspektiv i bildet. Fargene er særegne og formen beveger seg kontinuerlig mellom volumaktighet til absolutt flatet. Denne bevegelsen synes å komme fram ved de åpenbart "galt" proposjonerte armene som Madonna strekker bak på ryggen.

Bildets virkemidler insisterer på idebasert lesing. Det dreier seg mer om begrep - å gripe en idé - enn fysisk virkelighet. Rammen rundt, med sædcelle-motivet og foster i venstre hjørnet, bringer også uten forklaring en tilhørende, men annen virkelighet inn i forhold til det som foregår i bildet. De to støter sammen og konfronteres med hverandre fysisk og intellektuelt. I tillegg gjør den måten som Munch tegner opp litografi-motivet på, sitt til at betrakterne blir oppmerksomme på den prosessen og de materialene som utgjør selve kunstgjenstanden. De materialene som motivet består av synliggjøres. Kunstverket er altså fra Munchs side en kompleks sammenveving av fysiske, visuelle og idémessig virkeligheter. Han konstituerer, ved hjelp av ulike sammenstillinger, en prosess som bare kan løses ved at publikum engasjerer seg intellektuelt og følelsesmessig. Publikum blir tvunget til å kombinere, på begrepsutviklende vis, de dialektisk motsatte visuelle temaene som bildet består av.

Et inntak til å forstå hva denne motivkombinasjonen - to ulike bilder i samme bilde - skal bety, gir Hellers (1995) opplysning om at kvinneposituren er brukt i en gammel gresk skulptur. Det er den døende Niobid som strekker armene bak seg for å trekke ut en pil som Apollo har truffet henne i ryggen med. Dette gir bildet en forbindelse til døden, men så vidt jeg kan skjønne må referansen presiseres til det ved livets tilblivelse som bare har konnotasjoner til døden. Det som kan referere både til Madonnaskikkelsen som er oppslukt av jouissance, fosteret som enda ikke har noen historie å fortelle og spermien som bidrar til livets begynnelse sammen med den livmoraktige formen som Elskende kvinne flyter rundt i. Konnotasjonene til døden handler om livets begynnelse og den første bevegelse. Det er tilstanden av "nothingness" fordi det er utenfor språk, og i driftsenergiens bevegende vold. Det er en tilstand av ingenting fordi objektene i denne

verden ikke er omdannet til ting med språk. Det er en tilstand - en praksis - utenfor språket.

Denne tolkningen understøttes, som motsats, av den makabre akvarellen "Madonna på kirkegården" (Ill. 22) som Munch lagde på samme tid. Her står en like fjern, men påkledd og uendelig livløs Madonnaskikkelse på kirkegården - mellom gravene. Nede i det venstre hjørnet, finnes det et skjullet- og fosteraktig eksemplar av guden Amor med bue og to piler. Den ene pila peker rett på Madonna, mens den andre peker forbi henne og inn i kirkegården. Amors bue er brukket. Dette er "nothingness" uten kjærlighet - ikke begynnelse, ikke bevegelse, ikke jouissance - ikke konnotasjoner til døden, men døden. Jeg tror at Munchs omdiskuterte påstander om at "gravitet er samme som død" (Eggum, A. 1978) må forstås i den kjærlighetsfylte, begynnelses og bevegelsesorienterte forståelse av livets og subjektets tilblivelse som en tilstand som bare har konnotasjoner til døden - en begjærfyllt tilstand utenfor språket.

Det semiotiske, det symbolske og subjektet som prosess.

Julia Kristeva gjør et stort poeng av at den symbolistiske avantgardekunsten, paradoksalt nok, hovedsakelig utnytter, det hun kaller, semiotiske erfaringer. Hva det vil si å tematisere semiotisk erfaring forutsetter forståelse av hva som ligger i det semiotiske, det symbolske og subjektet som prosess. Dette forutsetter kjennskap til Kristevas spesielle variant av Lacans språkstrukturalistiske versjon av psykoanalytisk teori. Hun baserer seg direkte på Lacans trekantstruktur som består av det virkelige, det symbolske og det imaginære. For å bli et sosialt vesen fullt ut, må individet bli en kompetent bruker av språk.

Språket konstituerer både individualiteter/subjekter samtidig som det skaper de sosiale bånd mellom dem. Dette er Lacans nivå for *den symbolske orden*. Denne orden danner subjektene i deres intersubjektivitet. Ved hjelp av denne orden kan hvert subjekt bli i stand til å produsere "virkelighet" og fantasier i bilder. Dette blir igjen hjelpemidler til å produsere den orden som Lacan betegnet som *det imaginære*. Det imaginære er stedet for dannelse av et ego ideal. Lacans virkelige er, for å fullføre trekanten, det som verken kan fanges inn av den symbolske eller den imaginære sfæren. Det virkelige er det som *ikke* kan symboliseres, framstilles eller uttrykkes på noen måte. Siden subjektet bare *lever* symbolsk eller imaginært så har det virkelige på den annen side konnotasjon til *døden*. Derfor er det virkelige det som både kommer før og følger etter subjektet i språket eller, mer generelt, i det symbolske. (Lechte, 1990 s43-44)

I sitt arbeid tar Kristeva utgangspunkt i denne trekantsstrukturen til Lacan, men hun legger vekt på at hvert av områdene; det virkelige, det symbolske og det imaginære dreier seg om *faktiske prosesser*. De er mao ikke helt abstrakte. Betegnelsene står for noe som skjer. Ut fra dette kan det antydes hvordan Kristeva går lengre enn Lacan. Hun gjør det ved å forsøke å fange det virkelige - det som kommer før språket. Hun er ute etter å beskrive den menneskelige prosess eller praksis som er før språk. Lacans subjekt synes å være et allerede utformet lingvistisk subjekt - et subjekt med begjær på søken etter et objekt å begjære. Hos Kristeva er subjektet *splittet* slik at innsatsen i det symbolske riket - den språklige verden - alltid er under press fra rein *driftsenergi*. Kristeva nøyer seg som nevnt ikke med å tenke i forhold til et subjekt som alt er dannet. Hun forsøker å snakke om subjektet-som-skal-bli. Om det som *er i livet* før noe kan erfares som værende. Hun arbeider rett og slett med den umulige oppgaven å bringe det virkelige (det som ikke kan symboliseres, framstilles eller uttrykkes på noen måte) inn i det symbolske. Eller; siden det må innrømmes at det siste nok er uomtvistelig umulig, så forsøker hun, i det minste, å arbeide for å utvide det som tillegges de symbolske og de imaginære kapasitetene.

Men tilbake til de faktiske prosessene, og det virkelige praksis. Kristeva tar utgangspunkt i det moderlige - som ikke er synonymt med det kvinnelige siden det kvinnelige/det feminine utformes i den symbolske orden og dermed er kulturbetingede fenomen. Det moderlige er nok snarere de rå, primitive drifters grunnlag. Når det er tale om *subjektet-som-skal-bli* så er det mor - det moderlige - *chora* - som også står på

terskelen ved det virkelige inntreden i det symbolske. Videre er det mor som er ved det punktet hvor driftene manifesteres som den materielle basis for språk, kunst og subjektivitet. Dette omtales av Kristeva som den *semiotiske chora*. Den semiotiske chora vil framkalle det virkelige og slik også døden siden det virkelige har konnotasjon til døden. På samme tid er den semiotiske chora et uttrykk for barnets begynnende bevegelse i retning av å bli atskilt fra mor. På den måten - bevegelsen i retning atskillelse - konfronteres liv og død.

Chora - livets dynamiske basis

Elskende kvinne (Madonna) fanger opp hele denne praksis fra det virkelige. Begynnelsen før ordet - en begjærlyst bevegelse som rommer "de rå drifters mor", "faren i den individuelle forhistorien" og subjektet-som-skal-bli. Alle elementene som Kristeva plasserer i chora - livets dynamiske basis. Munchs bilde fanger subjektdanningens praksis på det tidligste tidspunkt. Han framstiller urkvinnens jouissance og hennes referanse til chora som bare har konnotasjoner til døden. Han framstiller forbindelsen mellom subjektet-som-skal-bli og chora. Han viser faren i den individuelle forhistorien som noe utenfra, men likevel i det samme bildet. Hos Kristeva er faren i den individuelle forhistorien kilden til idealisering av de rå drifter - det moderlige begjær. Det begjæret som blir subjektet-som-skal-blis begjær, men som ikke har noen retning før det idealiseres. Kristeva plasserer på sett og vis kilden til det imaginære - området for ego ideal - hos faren i den individuelle forhistorien. Munch lar den samme kilden ramme inn alt - være ramme i bildet. Både Munch og Kristeva insisterer på at i begynnelsen var kjærligheten.

Den semiotiske choras praksis eller bevegelse er rettet fram mot atskillelse fra mor. Denne atskillelsen er den neste viktige fasen i prosessen - kanskje den viktigste i livet fordi den forutsetter overvinnelse av døden. Denne prosessen kan, ved hjelp av noen psykoanalytiske begreper, framstilles omtrent som følger : Etterhvert som driftsenergien bringes under kontroll ved fortregning (den symbolske ordens regulerende tiltak) så får den *signifikans*. Signifikans er gitt ved stemmens rytme og toneleie, kroppen som bevegelse, kroppens gester og kroppens rytme. Verserytme, selv ordspill, men spesielt latter faller også inn under det som har signifikans. Det som uttrykker semiotiske begjær.(Ibid, s129)

Kristeva peker på at semiotiske operasjoner kan observeres hos småbarn før språket er fullstendig tilegnet. Spedbarns uartikulerte lyder har mao. signifikans selv om de ikke har noen spesifikk - symbolsk - mening. Etterhvert som barnets inntreden i det symbolske blir mer fullstendig, danner fortregningen av driftsenergi, i større og større grad, grunnlag for artikulasjon av det talte og det skrevne ord.

Det å ikke ha trådt inn i det symbolske i det hele tatt - det samme som ikke å ha blitt atskilt fra mor - er nesten det samme som å være levende død. Kristeva bruker ekstreme psykoser som eksempel på en slik tilstand. "Kroppens grenser, ord, det virkelige og det symbolske", ville gått tapt for individet hvis atskillelsen fra mor ikke har vært vellykket. (Kristeva, 1989, s22) Kropp, identitet, subjektivitet, bevissthet og "virkelighet" skapes med ord i det symbolske. På den annen side kan man si at det å komme inn i det symbolske uten å være vår *materielle basis* for det symbolske som det semiotiske chora utgjør, er å forbli på et nivå hvor man bare besitter en statisk, fetisjert versjon av språket. Et sted hvor man ikke har funnet seg selv igjen i språk.

Den symbolske orden bryter altså, med sin regulering, inn i den idylliske samhörigheten mellom mor og barn for å lette barnets inntreden i det symbolske - inn i "virkeligheten". En slik prosess har - hvor nødvendig den enn er - sin smertefulle og som vi snart skal se, melankolske side. Men forutsatt at denne smerten kan bli symbolisert så vil det ikke hende noe galt. Denne prosessen - atskillelsen og symboliseringen - er, i følge Kristeva, det mest kritiske punktet i menneskelivet.

Semiotisk gjenlyd og Det syke barn

Kristevas teori framstiller altså subjektet som prosess; subjektet er dannet både av semiotiske og symbolske deler. På dette viset er subjektet ikke bare å finne i språket, men også i en slags *rytmisk gjenlyd* i det symbolske - en idiosynkratisk gjenlyd som har forbindelse til både samhörigheten med og separasjonen fra mor. Det semiotiske rommer noe som har signifikans, men er likevel noe som ikke helt kan gripes av språklig tenkning. Kristeva legger altså vekt på at dette har vært basis for "avantgarde erfaring" siden slutten av forrige århundrede. Avantgardekunstnerne utnyttet det semiotiske i sin kunst. (Lechte, J. 1990, s124)

Munchs gjennombruddsbilde "Det syke barn" (Ill.1) ble første gang utstilt på høstutstillingen i 1886 med tittelen Studie. Munch anså dette som "det første og også hovedbilledet i Livsfrisen". Selv om Munch arbeidet ut fra en modell så er bildet basert på hans søster Sophies død. Maleriet vakte ramaskrik hos publikum og utløste nesten aggresjon også hos kunstnerkolleger. Munch hevdet:

Ikke noe bilde har vakt anstøt i samme grad i Norge - Da jeg kom inn i utstillingslokalet på åpningsdagen der publikum sto tettpakket foran bildet - kunne det høres rop og latter - da jeg gikk tilbake ut i gaten sto de unge naturalistiske malerene der med sin leder Wenzel - Han var en feiret kunstner i sin tid - Wenzel hadde på den tiden sin beste periode og det er flere fine bilder av ham fra denne tiden på vårt museum - Humbug maler! ropte han opp i ansiktet på meg. (Wood, M.- H. ed. 1992 s118)

Bildet representerte noe nytt og sensasjonelt i forhold til hva publikum var vant til å se. Særlig var den første versjonen, Studie, spontanistisk og følelsesbasert. Munch var ikke helt fornøyd med det, og det ble seinere overmalt, bearbeidet og framsto som "Det syke barn" i en rekke seinere versjoner. Bildet rommer, det som i denne sammenheng hvor Kristevas teori også er i fokus, kan kalles en slags rytmisk semiotisk gjenlyd. Bildet er malt, skrapet og overmalt mange ganger til det har fått en raggete overflate med linjer av flytende farger og furer etter skraping. Eggum referer:

Under arbeidet med maleriet ble Munch, i følge seinere uttalelser, overveldet av følelser slik at han så motivet gjennom tårer og viberende øyevipper, som ble striper på selve lerretet; og han lot disse stå uten noen annen referanse enn til kunstnerens følelsesmessige reaksjoner overfor sitt motiv. Kunstnerens subjektive følelser ble "objektivisert". Dermed utvidet Munch motivbegrepet i maleriet radikalt, og det gjør Det syke barn til et helt nytt fenomen i norsk kunst - kanskje i hele den moderne kunstens historie. (Eggum, A. 1987, s32)

Bildet ses ofte som gjennombruddet for ekspresjonismen i malerkunsten. Munch hevdet at han med Det syke barn brøytet nytt land - at det var et gjennombrudd i hans kunst. Mesteparten av det han seinere gjorde hadde sin opprinnelse i det bildet. (Eggum, A. 1978, s147) I vår sammenheng kan bildet stå som eksempel på denne kunstneriske søken etter å gripe det semiotiske. Kanskje var den første versjonen, "Studies" spontanistiske og følelsesladde uttrykk, det som kommer nærmest det oftest brukte eksemplet på semiotisk utarbeidde bilder. Jackson Pollocks dryppende maleri fra dansende bevegelser over et lerret på gulvet. I hans bilder er det, etter sigende, bare det semiotiske som kommer til uttrykk. Det sies også at Pollock hadde vansker med å skjære ut deler av det malingsdryppede lerretet og signere det. Vanskelig fordi det var det samme som å avslutte noe som ikke hadde noen avslutning. Det semiotiske kan ikke persiperes uten via det estetiske i det symbolske. (Lechte, J. 1990, s127)

"Nei, i Det syke barn er ingen annen innflytelse mulig enn den som strømmer ut fra mitt hjem. Disse bildene var min barndom og mitt hjem," hevder Munch. Bildet Studie kom til ham gjennom en sterkt følelsesstyrt malerprosess. Bildet forestiller hans søster Sophie på dødsleiet og moren som sitter med bøyde hode ved stolen. Munch arbeidet med temaet lenge og i flere sammenhenger. Tiltross for den tragiske personlige erfaringen som bildet springer ut fra - erfaringer fra hjemmet - så har flere vist til maleriske påvirkninger f.eks. fra Rembrandt. Svenæus (1968) peker på at deler av komposisjonen kan finnes igjen i "Jomfruens død" og Eggum(1978, s1479) peker på at fargen på ansiktet til den syke er lik den som finnes på Rembrandts selvportrett. Munch var i Paris et par måneder i 1885 og kan ha sett bildene i Louvre. Han strevde med å få til den samme løden i ansiktet i

seinere versjoner. Eggum demonstrerer også at Munch har kommet med flere antydninger om at han selv er en del av "det syke barnet", at han har malt seg selv i like stor grad som søsteren. I lys av slike opplysninger framstår motivet mao. som både mer allment og mer personlig.

Å tolke bildet som en litt motsatt Madonna versjon, er ganske nærliggende. En slik tolkning kan knyttes direkte til Kristevas teoretiske resonnement ved å hekte den på hennes utlegging av Lochis Madonna. Kristeva lanserte her den samme begjærlige Madonna som Munch lanserte hundrede år tidligere i *Elskende kvinne* (Madonna). I Lochis Madonna er mor og barn i separasjonsfasen. Mor og barn er hvert sitt sted i samme bilde - de er henvendt mot andre steder enn hverandre, men det er en forbindelse mellom dem - moren holder barnet i armene sine - omenn ikke inntil seg. Kristeva tolker bildet slik at Madonna er preget av *jouissance* - moderlig glede og begjær - et driftsgrunnlag som overføres til barnet og som barnet kan bruke til å finne seg selv i den symbolske verden - livet - som det snart trer inn i for fullt. "Det syke barn" handler om det samme etter separasjonsfasen. Mor og barn er i samme bilde, men på hvert sitt sted. Det kan se ut som moren holder barnet i handa, men ved nærmere ettersyn virker det som de ikke har fysisk kontakt i det hele tatt. Morens hand ligger på stolens armlene, men barnet har hendene i fanget. Det handler om separasjonen mellom mor og barn - separasjonens tap og savn. Det tapet og det savnet som må innløses i språket - det symbolske - i livet, men som i dette tilfellet ikke blir innløst av barnet. Bildet er ved livets grense - i dette tilfellet døden.

Atskillelse, narsissisme, kjærlighet og identitet

Løsrivelse fra mor er forutsetning for kjærlighet. Hvorfor det? Hva skal et sånt utsagn bety? Det er nok nødvendig med en noe mer utførlig og kanskje også innfløkt framstilling for å vise hvordan utsagnet kan ha mening. Kristeva hevder at atskillelsen gjør oss i stand til å bli *narsissistiske*, og for henne er det samme som å utvikle *identitet* - ego. (Kristeva, 1989, s 33) Atskillelsen er smertefull helt fra starten av, og det oppstår en følelse av tap. En tomhet kommer i stedet for den tilfredsstillende samhörigheten med mor. Vi har sett hvordan Kristeva utviklet forståelsen av livet som begynnelse og bevegelse ut fra forestillingen om et skisma mellom faren i den individuelle forhistorien og de rå drifters mor. Hun utviklet forestillingen om subjektet-som-skal-blis tidligste praksis og hvordan den manifesterer seg i det semiotiske. Da Kristeva utviklet teorien om det splittede ego, støttet hun seg også til Freuds forestilling om at sammensmelting av de to foreldrene i "primærnarsissismen" danner basis for "primær identifikasjon". På den måten kommer "*faren i den individuelle forhistorien*" eller den imaginære far som han også kalles, inn i bildet. (Kristeva, 1987, s25-26) Denne faren er der før utformingen av det kvinnelige objekt som er synonymt med den semiotisk chora. Den semiotiske chora skal som antydning tidligere, følge dannelsen av subjektet i språket - i det symbolske. Vi har også sett, i *Elskende kvinne* (Madonna), at Munch lar faren i den individuelle forhistorien være ramme i bildet av den semiotiske chora. Dermed er han også før noe *ideal*. Faren i den individuelle forhistorien/den imaginære far utgjør, imidlertid i Kristevas teori, *basis for all idealisering - spesielt kjærlighet*. Faren er basis for at det utvikles en vellykket narsissistisk struktur. Denne strukturen ligger nært opp til det semiotiske. Det er en struktur som gjør oss i stand til å symbolisere vårt tap, utvikle og retningsbestemme vårt begjær. (Lechte, 1990, s172)

Budskapet til Kristeva er at ego også rommer "*den andre*" fordi det er dannet gjennom kjærlighet. Kjærlighet er en syntese mellom *ideal* (faren i den individuelle forhistorien/den imaginære far) og *affekt* (de rå drifters mor/ chora). Kjennetegnet på en vellykket narsissisme (identitetsdannelse) er at det ideale objekt blir oppsøkt (begjært) i det symbolske og med lidenskap. Et ego som ikke dannes på denne måten er et deformert ego som ikke kan *åpne seg mot verden*.

Kjærlighetens natur ligger tett opp til Freuds forståelse av *metafor*. Metafor er hos han fortetting (kondensering). Kristeva betrakter metafor på samme måte slik at for henne er en metafor mer enn et lingvistisk fenomen. Det er, ikke mindre enn, det punktet hvor *ideal* og *affekt* føres sammen i språket - det symbolske. Derfor er kjærlighet, slik Kristeva ser

det, tilstede i poesi og i kunst i sin allminnelighet. Den er det ved hjelp av metafor. (Ibid. 180)

Kjærlighet - Stemmen, Tiltrekning og Kyss

Munch utviklet en serie motiver som tematiserer dette forholdet. De blei framstilt både i maleri, grafikk og tegninger. Det er bilder som hver på sin måte kan illustrere denne forbindelsen mellom kjærlighet og metafor som Kristeva snakker om. Kjærlighet dreier seg om å åpne seg både for den "andre" i seg selv, men også mot den "andre" utenfor seg selv. Det semiotiske må finne gjensvar - lyd, klang, rytme, vibrasjon - i omverden for at individet skal kunne objektivere sitt begjær i det symbolske. Det handler om å finne seg selv, skape seg selv og skape mening i verden.

Det forholdsvis lite kjente, men omdiskuterte maleriet "Stemmen" (fra 1893) (Ill. 23) er et godt eksempel i denne sammenhengen. "Stemmen" finnes i mange versjoner også som litografi, tresnitt og tegning. En ung kvinne står blant furustammer i skogen. Hun har armene på ryggen. Hun formelig ranker seg til samme vertikale form som de trærne som omgir henne. I bakgrunnen er Oslofjorden med kveldsola speilende i vannet. Motivet har tradisjonelt blitt tolket i retning av at kvinnen på bildet lytter til naturens stemme og vil gi seg over til sin lengsel og sitt begjær. Stemningen aksentueres av den rytmen som de nakne furustammene, sett i forhold til hverandre, hamrer inn i bildet..

Munch har skrevet notiser til en tegning som er kalt "Stemmen(Øynene)" (Ill. 24). Tegningen og teksten er fra en eller annen gang mellom 1893 og 1896. Notisene åpner, imidlertid, for en utdypende tolkning. Munch knytter motivet til sitt første møte med Millie Thaulow, hun som han kalte fru Heiberg i sine notater. Møtet er det første etter at han hadde etablert et kjærlighetsforhold til henne. I notisen minnes han den forunderlig vakre klangen i stemmen hennes. (Woll, 1992, s58) Han skriver f.eks.:

Her lærte jeg om makten i to øyne som vokste så store som globuser tett ved meg - øyne som sendte ut usynlige tråder som kom til å snike seg inn blodet mitt - inn i mitt hjerte. Her lærte jeg den underlige og vidunderlige klangen i stemmen - det ene øyeblikket øm, det neste ertende, så provoserende...

Munch framhever det semiotiske som gjenklang i et slikt møte - et møte hvor han åpner seg for den "andre" i seg selv og samtidig for den "andre" utenfor seg selv. Alt er nødvendige forutsetninger for å åpne seg mot verden og utvikle ego.

Han arbeidet med en rekke motiv hvor liknende uttrykk for sitrende rytme og bølgende klang, skaper stemning som symboliserer eller er metafor for semiotisk møte mellom to personer. Eksempler på det er de grafiske arbeidene Tiltrekning I (Ill. 25) og II (Ill.26) (fra 1895), Tiltrekning (Ill. 27) (1896) og Kyss (1897-98). Motivene kan godt ses som eksempler på en hendelsesmessig kronologi som kulminerer i kyss og som starter med stemmen.

Tiltrekningsmotivene handler alle tre om en mann og en kvinne som står overfor hverandre - ansikt til ansikt. Vi ser bare hodene. I Tiltrekning II finner vi igjen den diagonallinja som Munch ofte lot dele bildene. Det kan ses som del av den fortellerteknikken som Svenæus påpekte og som Munch lærte av Gauguin. Vitsen er å plassere tilskuerene til begivenheten som bildet forteller om, på den ene siden av linja og den mer eller mindre dramatiske begivenheten på den andre. I dette bildet er diagonallinja muligens et stakittgjerde som strekker seg foran en bølgende mørk treklynge. Skyggene fra de to som står og ser hverandre inn i øynene på tilskuersiden av diagonallinja, berører hverandre, nesten, inne i det mørke bølgende løvverket på den siden hvor dramaet er ment å utspille seg. Paret finner hverandre i en bølgende mørk naturform - i seg selv, men utenfor seg selv. De er både tilskuere til og deltakere til det som skjer.

I Tiltrekning I er motivet omtrent det samme, men hodene er gjort mindre og de er begge fanget i landskapets mørke. Øynene er enda større og dramatisk svarte. Det diagonale stakittgjerde er beholdt, og det samme er det bølgende løvverket. De to skyggene i

treklynga er imidlertid ikke synlig. De kan bare skimtes i det de smyger seg over stakitten. Bildet er bølgende og stemningsmettet. Paret er i hendelsen - ikke tilskuere til den.

I Tiltrekning fra 1896 er paret tilbake i stemmens skog. Den har imidlertid blitt litt mørkere og greiner fra trærne skaper en stormende bevegelse i bildet. Mannens ansikt er mørkt og han fanges formelig inn av kvinnens lyse hår slik at det synes å være hun som aktivt er rette mot ham. Hun trekker ham til seg. Begge er i naturens dunkle semiotiske rytme. De kommuniserer, men ikke med ord.

"Kyss" er denne semiotiske tiltrekningens mål. I tresnitt versjonen av "Kyss" er motivet redusert til en enkelt form som er trykket over avtrykket etter en ubearbeidet bordbit slik at bordbitens årringer danner bakgrunnen i motivet. Det har blitt hevdet at "Kyss" er berøring - ikke en fortelling om det. Kyss er berøring - tiltrekningens mål - begjærets uttrykte mening - semiotisk symbolisert mening. Med denne versjonen av kyss har Munch skapt et abstrakt tegn for semiotisk identitetsskapende mening.

Stemmen og Skrik - to betegnelser som er bilde på menneskelig lyd. To bilder fra samme periode. To bilder som rommer helt ulike erfaringer og ulik mening. Kanskje kan det ene ses som et utkast til forløsende svar på det andre? Skrik kan ses som uttrykk for erkjennelsen av det tragiske postulatet om at verden og naturen er uten mening og at menneskets tragedie er å være dømt til å søke mening i denne meningsløse verden. Skrik flerrer naturen - ensomt. Stemmen er begynnelsen til det eneste positive svar. Den skjøre kimen til den eneste mening som det er mulig å skape.

Melankoli - Løsrivelse og Aske

Sine vane tro, utforsket Munch også motsatsen - den semiotiske tiltrekningens motsetning. Resultatet av det finnes i Løsrivelse I (Ill. 28) og II (Ill. 29) begge fra 1896. I begge motivene vender kvinnen og mannen seg fra hverandre. Den lyskleddes kvinnens lange lyse hår henger igjen på mannen idet hun beveger seg vekk - ut mot stranda og fjorden. Mannen står svart, bortvendt, stille tilbake.

Løsrivelsens kulminasjon - motsatsen til kyss - framstilles i "Aske" fra 1894 (Ill. 10). Her er kvinnen og mannen. Ranke trestammer i to grupper - en over mannen og en mindre tilside for kvinnen. Det er et stort mørkt felt mellom de to gruppene. Bakgrunnen er mørk. Bildet er stemningsmettet, men det er omtrent ingen forbindelse mellom de to personene. Den lyskleddes, oppreiste og frontalt framstilte kvinnen har løftet armene og lagt hendene på hodet. Det lange håret er bustete og henger rett ned bortsett fra noen hårstrå som henger igjen på mannens skulder. Kvinnen synes å være i en stemning preget av fortvilelse, sorg og tap. Mannen sitter i nedre venstre hjørnet av bildet krumbøyd, svartkledd, vendt bort fra kvinnen. Den venstre handa har han lagt på det bøyde hodet - innadvendt, fortvilet og sørgende. Avstanden mellom dem er påtakelig selv om figurene er framstilt ganske tett sammen. En ramme av noe som kan være spermier på den ene halvdel av bildet gir assosiasjoner til Elskende kvinne (Madonna). I Madonna bildet er imidlertid ramma rød, framtrede og sædcellene tydelige og søkende. I Aske er ramma utydelig og går nesten i ett med bildet, sædcellene er ubestemmelige og på retrett - tilbake til trestammene, tilbake til naturen.

Det er et bilde på avsluttet mening - avsluttet uten oppnådd mening. Kvinnen på bildet kan gjerne ses som en madonnafigur, men hun er ihvertfall ikke preget av jouissance. Hun har en positur som Munch også har brukt da han framstilte det barnet som fortviler over morens død i "Den døde mor og barnet" fra 1894. Den samme fortvilelsesposituren som Svenæus hevdet at Munch har funnet hos kvinnen i Rubens "Kristi begravelse". Mannen har samme plassering i Aske som fosteret har i Elskende kvinne (Madonna). Det skal ikke legges noen annen mening i det enn at kvinnen og mannen befinner seg på hvert sitt sted i samme bildet. Begge er fanget av sorg og fortvilelse over tapet. Munch hevdet i en kommentar til bildet: "De gamle hadde rett når de så kjærligheten som en flamme - fordi når den har brent ut så er det bare aske tilbake." (Prelinger, E. og Parke-Taylor, M. 1997, s174)

En mørkkledd mann (Jappe Nilsen) i en liknende, sittende og krumbøyd positur som i Aske, men nå med haka støttet i høyre hand, har Munch plassert på ei av strendene ved Åsgårdstrand i maleriet Melankoli fra 1894-95 (Ill. 30). Mannen er sviktet av kjæresten sin, Oda Krogh, som går til en båt i bakgrunnen av bildet. Hun er sammen med mannen sin Christian Krogh. Den sittende mannen i forgrunnen er innadvendt, ettertenksom og preget av tomhet, sorg og savn.

Løsrivelse fra mor - kjærlighet som melankoliens motsats

Kristeva setter som Munch også gjør, kjærlighet og melankoli opp mot hverandre. Dersom kjærlighet er en begjærlig søken etter samhørighet med et (symbolsk) idealisert objekt så korresponderer melankoli med en tendens i retning av samhørighet med Lacans virkelige. Det virkelige vil for Kristeva vil si *moren og døden*. Samhørigheten mellom mor og barn er før atskillelsen. Løsrivelsen er barnets tilegning av språk. Separasjonen er før inntredelsen i det symbolske. Melankoli blir uttrykk for en mislykket atskillelse fra mor, en mislykket primærnarsissisme og følgelig en *sviktende evne til kjærlighet*. - manglende evne til å åpne seg mot verden - sviktende evne til å utvikle ego.

Freud så melankoli som et *hat til en annen* som var blitt forskjøvet til ens eget ego. Sann sett var melankoli for Freud en spesiell slags *objektrelasjon*. Kristeva går imot dette og argumenterer for at det er svikt i materialisering av relasjoner i det hele tatt. (Kristeva, 1987, s18) Det er ikke noe objekt for melankoli bare *en tristhet som erstatning for et objekt*. Det er bare en "Ting" - noe vagt ubestemt noe - eller som Kristeva (1989, s13) sier det:

"Let me posit the "Thing" as the real that does not lend itself to signification, the center of attraction and repulsion, seat of the sexuality from which the object of desire will be separated. Of this Nerval provides a dazzling metaphor that suggests an instance without a presence, a light without representation: The Thing is an imagined sun, bright and black at the same time."

"Ting" er for Kristeva det virkelige - det som vi ikke kan framstille på noen måte - chora - mor - det som bare har konnotasjoner til døden. Det som er begjærets sete eller driftsenergiens kilde. Det som begjæret etter det begjærte objekt kan skilles ut fra. Det begjæret som rommes i de svarte blikk, de svarte soler, som Munchs mann og kvinne retter mot hverandre særlig i Tiltrekning II.

Melankoli er det motsatte av tiltrekning. Det tenderer mot tap av ord og manglende smak på livet - mot fortvilelse. Ikke noe objekt kan erstatte mor, ikke noe tegn kan uttrykke tapet og det vil ikke oppstå noe begjær fordi begjæret ikke blir symbolisert til idealiserte objekter. Melankolikeren har et utvendig forhold til språket. Ordene er avskåret fra driftsenergi. Følelsene er skilt fra den symbolske konstruksjonen. *Melankoli er det motsatte av kjærlighet*. Kjærlighet er en syntese av idealisering og affekt. Melankoli holder de to elementene fra hverandre. Melankoli kan ses som sorg over et tap som ikke kan bli symbolisert. Melankolikeren er det tapet.

Kristeva (1989, s43) referer her til en benekting (Verleugnung) av negasjon. Språket starter med en negasjon (Verneinung) som den depressive benekter.

Signs are arbitrary because language starts with a negation (Verneinung) of loss, along with the depression occasioned by mourning. "I have lost an essential object that happens to be, in the final analysis, my mother," is what the speaking being seems to be saying. "But no, I found her again in signs, or rather since I consent to lose her I have not lost her (that is the negation), I can recover her in language."

Melankolikeren benekter negasjonen - tapet - og dermed benektes også representasjon i tegn. Melankolikerens benekting av negasjonen (som også er en benekting av representasjon) resulterer i at tegnene verken har kraft til å bringe moren tilbake eller til å *uttrykke smerten* ved tapet. Snarere enn å uttrykke emosjoner og affekt så *blir* subjektet emosjoner og affekt. Kort sagt; melankolikeren er det som trengs å bli framstilt i tegn og symbolsk form som svar på tapet av objektet (mor). (Lechte, 1990, s186)

Objektivering av "Tingen" - Den døde mor

Kristeva snakker om nødvendigheten av å framstille tapet av mor - cora - begjærets kilde - etter atskillelsen fra henne. Det er nødvendig for å utvikle kjærlighet, ego og mening. Men hun viser også til hva som skjer hvis det ikke skjer. Individet blir ute av stand til å åpne seg for verden - finne lyst i språket. Hun taler om det viktige og dramatiske ved barnets inntreden i det symbolske. Hun snakker også om konsekvenser for det symbolske livet dersom mennesket mister forbindelsen mellom språket og begjærets kilde - lukker seg for livet. Deler av resonnementet har hun hentet fra André Green (1986, s143-55) beskrivelse av "den døde mor komplekset". Begge legger fundamentalt vekt på den idylliske samhörigheten med mor som grunnlag for lyst, driv og begjær og dermed også som den primære kilde til forståelse av traumatiske forhold seinere i livet.

Munch demonstrerer en frapperende innsikt i dette problemkomplekset i en serie bilder av "den døde mor". Det startet antakeligvis med "Et lik" i 1892. "Den døde mor og barnet" fra 1893-94 er allerede nevnt. De bildene jeg vil henlede oppmerksomheten på er, imidlertid, "Den døde mor med vårlandskap" fra 1893 (Ill. 31) og "Ved peisen" (Ill. 32) fra 1892/93.

I den perioden Munch tegnet "Ved peisen" uttrykte han tanker om ensomhet og fortvilelse i notatene sine (Nergaard, T. 1978):

For det meste sitter jeg ved peisen - syk og svaklig - i det siste har jeg ikke arbeidet i det hele tatt - Slik som tankene arbeider i det stakkars hodet mitt - minner gnager meg dypt i brystet - Det virker som jeg kan peke nøyaktig på det sted hvor det såret er - det åpne såret. Minner om de døde - hvorfor gjorde du det - hvorfor gjorde du ikke det - Aldri å være i stand til å rette opp det gale man har begått - Noen ganger får jeg plustelige absurde følelser av takknemlighet i forhold til individer som har vært mer eller mindre snille en eller annen gang i fortiden. - En gammel kaptein som en gang viste meg et så vennlig ansikt - jeg får nesten tårer i øynene bare jeg tenker på det. Så begynte jeg å tenke på kvinner som jeg har vært glad i - begynte å tenke på det andre.

"Ved peisen" er en nesten overtydelige framstilling av forbindelsen mellom mannen og den døde mor. En mann sitter i den melankolske posituren med haka støttet i handa, sammenkrøket foran peisen. Peisen kan vi bare kan ane p.g.a. den store skyggen på veggen bak ham. Bildet er delt horisontalt i to deler. På nivået under mannen, liksom under gulvet, ligger den døde mor. Opp på magen hennes ligger skisse av et lite barn/ foster. Det er en oppadstigende bevegelse fra barnet opp mot mannen. Det kan være mors armer - det kan være en flamme. Om det er en flamme så kommer den igjen i peisen. I alle fall - Munch visste og viste at kjærlighetens kilde og begjærets flamme også for den voksne, ettertenksomme og varmesøkende mannen var å finne i framstillingen av tapet av mor - den døde mor.

Den døde mor framstår som et "virkelig" lik, i maleriet "Den døde mor med vårlandskap". Her har Munch framstilt dødens kulde i kontrast til vindusåpningens sollyse vårmorgenlandskap. Bildet er, sammenliknet med de andre maleriene til Munch fra denne tiden, uvanlig lyst. Det har sterke fargekontraster som gir assosiasjoner til Manet's kunst og signaliserer et ønske fra Munch side om å gi fargene sterkere uttrykkskraft. Tradisjonelt er bildet tolket i forhold til tanker om stoffskifteprosessen i naturen. Etter død kommer nytt liv. (Eggum, A.1978, s168) Det bør vel ses mer som et symbolsk identitetsdannende stoffskifte hvor Munch framstiller/objektiverer savnet, sorgen og tomrommet etter løsrivelsen fra mor - han objektiverer "Tingen" - noe som gjør ham fri til å gå ut i livet - symbolisert med vårlandskapet utenfor det åpne vinduet.

Munchs innsikt i denne tematikken og hans livslange engasjement i studiet av den, kan kuriøst nok, bli tydeligere om "Selvportrett ved vinduet" (Ill. 33) fra 1940, betraktes i lys av den døde mor problematikken. "Den døde mor med vårlandskap" bør ses sammen med "Selvportrett ved vinduet". I dette perspektivet blir "Selvportrett ved vinduet" nok et eksempel på at Munch studerte fenomenenes motsetninger. Den eldgamle mannen er framstilt i påtakelig varme og nesten glødende farger. Det kan virke som om varmen i den

gamle mannen opprettholdes kunstig av radiatoren under vinduet. Alt står i sterk kontrast til det iskalde snødekte vinterlandskapet utenfor det vinduet som han står ved siden av. Livet står på terskelen til døden - ved dødens vinduspost.

Kunst, melankoli og terapi

Å være melankolsk er det samme som å være frakoplet tegn som betegner objekt. Det er noe som korresponderer med å være tilknyttet "Tingen". "Tingen" er det virkelige - objektet - mor. Den melankolske er tilknyttet "tingen" som om den ikke skulle være tapt.

Denne kløften mellom det melankolske subjektet og dets objekter er det, etter Kristevas mening, en terapeutisk oppgave å fjerne. Det kan bare skje ved å skape en symbolsk forbindelse som kan omforme "Tingen" til "virkelig" objekt. Kan kunstverk bidra med noe slikt? Kan kunstprosesser være bidrag i en slik sammenheng?

Kristeva vil nok svare ja på begge spørsmålene - også på det siste - siden hun ser hvert menneske som kunstner i den forstand at ingen kan bli helt menneske uten via en imaginær kreativ akt som bringer det semiotiske med inn i det symbolske. Selv om kunst er forbundet med hvert menneskets nødvendige skaperkraft, så vil hun langt fra hevde at alle mennesker er i stand til å skape kunstverk eller at den terapeutiske funksjon ligger i at de forsøker å gjøre det. Det terapeutiske er, imidlertid, knyttet til individets objektivering av det semiotiske i det symbolske. Det er en prosess som psykoanalysen kan bidra til, men det er også en prosess som kan settes i gang i en person som er under innflytelse av et kunstverk.

Munch hørte uten tvil hjemme ved den melankolske polen i det psykiske spektrum. Kristeva vil kanskje hevde at de fleste kunstnere og kanskje også menneskene generelt i vår tid, gjør det. Kunstverk, selv de som er beregnet på å vekke sterk emosjonell reaksjon, blir alltid laget med en viss avspenning. En slags kontemplasjon som minsker bevisstheten om arbeidet og slipper det semiotiske fram. Kunstneren eksemplifiserer på den måten sin tilknytning til "Tingen" i den mening at det finnes en transport fra kunstnerens liv og over til hans arbeid. (Kristeva, 1987, s 133) Det er ikke slik at livet først og fremst er framstilt i bildene, men slik at arbeidet med dem blir en del av kunstnerens liv. Han blir vår sitt liv (forstått som tilknytning til "Tingen") i arbeidet. Munch kunne f.eks. med sitt avspent rytmisk kontemplative arbeid med "Det syke barn", frambringe en tilknytning til mor gjennom signifikasjonsprosessens semiotiske dimensjon hvor transport av affekt blir til rytme, intonasjon o.s.v. - blir til "objektivering" av det affektive i det subjektive.

Munch hadde, til forskjell fra et melankolsk kasus, utviklet full kontroll over bruken av tegn. Han sier f.eks. til dr. Ryder som henviste ham til dr. Daniel Jacobsens klinikk, at i den grad jeg har vært gal, har ikke dette hatt innvirkning på min kunst. Han mente at han alltid hadde hatt full kontroll over seg selv når han malte bilder. (Eggum, A. 1987, s107) Han var aldri naiv; stil og sammenheng fikk forrang. "Det syke barn" kan i Munch's liv og i Kristevas teoretiske univers, kanskje, være tegn på en overvunnet depresjon.

I det samme univers, vil en psykotisk person være helt ute av stand til å foreta vellykkede lingvistiske operasjoner, mens melankolikeren derimot, mestrer tegn, men ikke affekt. Kort sagt så dreier benektingen av negasjonen som ble nevnt ovenfor, om den primære innskrivningen av affekt i det symbolske - i språket - i ord. Munch f.eks. var, tiltross forat han hørte til ved den melankolske polen i det psykiske spektrum, verken psykotisk eller melankolsk fordi han klarte å artikulere *semiotisk* den primære innskrivningen av *tap - savnet av den idylliske samhörigheten med mor*. På den måten "objektiverte" han tapet - ga det en form i verden. Munch åpnet seg for den andre i seg selv. Det gjorde ham i stand til å åpne seg for den andre utenfor seg selv - finne seg selv igjen - skape seg selv i det symbolske.

De bildene som er trukket fram kan også sies å vise Munchs bearbeiding av sin depressive tilstand. En del av arbeidet hans har vært konsentrert om å framstille

"Tingen"; tapet av mor - som i hans liv var et bokstavelig smertefullt tap. Hun døde av tuberkulose da han var fem år gammel.

På den måten representerer, kanskje, "den døde mor-temaet" Munchs minst melankolske bilder, samtidig som det vitner om innsikt i melankoliens årsak. Det er en innsikt som Munch har utviklet i sitt kunstneriske arbeid. De bildene som uttrykker melankolsk tilstand - det som framstiller melankoliens innhold tydeligst - er muligens en serie skisser av barndomserindringer. Skissene er nesten identiske. De er laget ca 1890, og tittelen er "Utenfor porten". Et av dem framstiller Munch som liten gutt, men tross alt i fire til fem års alder, gjemt inne i skjørtet på mor. Bildet er rammet inn av grastuster i underkant, og i overkant er det mørke truende skyer som morens hattebånd bølger i takt med. På sidene er bildet rammet inn av sædceller. (Eggum, A. 1987, s180) Bildet har noen av de samme symbolelementene som finnes i Madonna, men det slående er den manglende løsrivelsen fra mor. Gutten går i ett med mor.

Det kan kanskje også hevdes at Munch utdypet sin innsikt i fenomenet melankoli og i tillegg gjorde den mer tilgjengelig da han på en separatutstilling i Berlin (Unter den Linden) i 1893 (Ibid, s168) satte maleriene "Døden ved roret" (1893) (Ill. 34) og "Et lik" (1892) opp mot hverandre. Det første kan symbolisere melankolikeren som den levende døde. Melankolikeren er i en situasjon hvor døden, forstått som motsetning til liv og kjærlighet, har tatt roret. Det andre framstiller en "virkelig" død (mor) som åpning for livet og kjærligheten.

Kristevas teori eller betraktninger passer utmerket som tekst til de av Munchs bilder som hører til blant livsfrisemotivene. Om bildene strekker seg mot ord - og som symbolistisk kunst gjør de nok det - så er Kristevas ordformidlede budskap til stor hjelp for fortolkningen av Munchs billedformidlede innsikt i det moderne livet. Dersom Kristevas tekster har aktualitet i dag, ved slutten av dette århundrede, så har Munchs innsikter det også. Kristevas tekster representerer den hellige skrift som Munchs sekulære ikoner søker i vår tid.

Hvilken innsikt det dreier seg om har blitt presentert i det foregående. I begynnelsen var kjærligheten kan stå som stikkord for det sentrale og insisterende viktige budskap som de begge vil ha det moderne mennesket til å ta inn over seg. Individet dannes i en prosess som starter før subjektet har blitt til subjekt i språket. Denne tidlige førspråklige praksis rommer en kilde til begjær, kjærlighet og identitet. Det er en kilde som kan realiseres når den eller om den gjenskapes i den symbolske praksis. Kildens driftsgrunnlag er å finne i det moderlige. En vellykket løsrivelse fra mor - kjærlighetsobjektet - er en forutsetning for liv, kjærlighet og identitet. Løsrivelsen fører til følelse av tap og savn som må framstilles i den språklige verden og på den måten bli grunnlag for å knytte begjær og følelser til språket - til den symbolske orden. Individet får en grunn til å finne seg selv igjen i språket - skape seg selv - skape "virkelig" liv og kjærlighet.

Manglende atskillelse eller løsrivelse fra mor har, derimot, konnotasjoner til døden - det som ikke kan framstilles på noen måte. Individet lukker seg - blir sitt begjær - åpner seg ikke mot "virkeligheten" og finner ikke seg selv igjen i språk - i det symbolske - i kulturen. Individet blir sitt savn. Det finner ikke lyst i språket. Det befinner seg i en melankolsk tilstand som det motsatte av kjærlighet. Det melankolske som tap av væren og som sorg uten årsak.

Det denne historien forteller om, i tekst og bilder, er mao., ikke mindre enn, det som utgjør den motivasjonelle basis for moderne menneskeliv. Fortellingen handler om det som får mennesket til å tikke og gå, og om hvor lett det maskineriet som får dette til, kan ha for å gå i stå. Fortellingen peker på den skjøre meningsskapende mulighet i en verden uten mening. Derfor er den likeså insisterende viktig å formidle for en maler i slutten av forrige århundrede som for en feminist, lingvist og psykoanalytiker ved slutten av dette århundrede.

Munch hadde et pedagogisk utforskende siktemål med sin kunst. Gjennom kunstnerisk virksomhet skaffet han seg dyptpløyende innsikt i de prosesser som danner det moderne

menneskes motivasjonelle basis. Ikke bare det - han viste og visste hva som skjer dersom disse prosessene stopper opp. Munch tematiserte det innholdsmessige fundamentet for - retningen for - det som rammes inn av melankoliens pedagogikk. Det dreier seg ikke om didaktiske kategorier, men om selve subjektdanningsprosessens innhold og tema.

Munch demonstrerte også hvordan han gjennom slik innsiktskapende praksis konstruerte seg sjøl, skapte mening, ved å forbinde sine semiotiske "erfaringer" med den symbolske orden. Hans kunstneriske virksomhet var i like stor grad identitets og selvkonstruerende som innsikts og meningsskapende. Det var en livslang prosess. Han betraktet bildene som sine barn. De var en del av ham. De var ham. Han bearbeidet dem, omarbeidet dem og brukte dem som utgangspunkt for nye bilder gjennom hele livet.

Munchs kunstverk har en slik karakter at de kan stå som en mytologisk basis for livet. De kan bli til begivenheter i en betrakters liv. Kunstverkene rommer kondensert mening - metafor - som berører betrakteren og kan bidra til en prosess der betrakterens semiotiske verden materialiseres i det symbolske. Kunstverket kan komme til å bidra til at betrakteren forklarer seg livet - skaper sin mening. Det er dette som er Munchs politisk pedagogiske siktemål. Det er å utforme situasjoner hvor publikum konfronteres, berøres og tvinges til å se seg selv annerledes - konstruere mening og erkjenne sin motivasjonelle basis.

Hva står på spill? Hva ligger i potten?

Innledning

"I min kunst har jeg forsøkt å få forklart meg livet og dets mening. Jeg har også ment å hjelpe andre til å klarlegge seg livet." Fra dette kunstneriske programmet til Edvard Munch, har jeg utledet to, mer eller mindre, sammenvevde pedagogiske siktemål; det utforskende og det politiske. To grupper av spørsmål har blitt stilt til innholdet i disse pedagogiske siktemålene. Hva fant Munch ut om livets mening? Hvordan tenkte han seg at kunsten skulle virke og hvilken kraft tillå han den?

Svarene er at Munch viste oss menneskets motivasjonelle grunnlag - tankens affektive og viljemessige basis - hva det er som får mennesket til å tikke å gå. I kombinasjon med Kristevas tekst har hans bilder vist hva slags prosess som forårsaker dette, hva den består av og hvordan og hvor lett den har for å gå i stå. Han tenkte seg at kunsten skulle virke meningsskapende, meningsomformende og nesten anarkistisk samfunnsforandrende. Han tillå kunsten en terapeutisk funksjon og tiltenkte den en frigjørende kraft.

Det er fristende og ikke bare det; det er mulig, innen troverdighetens rammer, å hevde at Munch med dette demonstrerte konturene av og konstruerte innholdet i melankoliens pedagogikk. Dersom det er slik at betegnelsen melankoli gir pessimistiske og dukknakkede assosiasjoner om endetid og dermed skaper upassende stemning ved begynnelsen av et nytt århundrede, er det ikke verre enn at den positive og optimistiske betegnelsen, kjærlighetens pedagogikk, kan brukes med like stor selvfølghet. Kjærlighet og melankoli er i denne sammenheng to sider av samme sak - forside og bakside - kron og mynt.

Det ny-melankolske forholdningssettet

Å snakke om melankoli er det samme som å anerkjenne følelsens spill - følelser med glemselens karakter - som grunnlag for bevissthet og menneskelighet. Det er å operere med et begrepsapparat som kan gi mening til utsagn som "sorg uten årsak" og "tap av væren". Det er å anerkjenne livet som en uendelig biologisk prosess, men samtidig en prosess med begynnelse og slutt.

Å helligholde ironi er å være ensidig fokusert på og konsentrert om intellektets flikhet i tilfeldighetens, overflatas, uendelighetens og bevegelighetens verden av tegn - tegn for tegn. Den transformative teorien plasserer livet i språket, i teksten, på overflata og i det meningsløse. Verden av tegn, simulakre, blir den eneste altopplukende virkelighet. Det menneskelige begjæret ligger i teksten som om det ikke fantes noen begynnelsen i organismens dannelselse - som om eksistensen er på internett. Subjektiviteten finnes bare i tekst og identiteten har gått i oppløsning.

Når det ny-ekspressive perspektivet vris fram fra den transformative teorien så er det i anerkjennelsen av begynnelse. Subjektet-som-skal-bli er en formdannende praksis - en verden som Edvard Munch framstilt for oss i *Elskende kvinne* (Madonna). I dette perspektivet anerkjennes eksistensen av en prosess - en annen verden - en praksis som er og som utvikler en annen logikk - kanskje tilfeldighetens spill - en praksis som utvikler livets driftsgrunnlag. En forutsetning for kjærlighet og ny begynnelse. En forutsetning for nyskaping og mulighet for identitetsutforming og omforming. En forutsetning for humanitet ved at det semiotiske forbindes med, virker på og transformerer det symbolske - den symbolske fars lov - kulturen.

Det er kanskje den eneste mulighet som kan øynes, for å komme forbi Kirkegaards tragiske postulatet. Det postulatet Munch demonstrerte med *Skrik*. Det at menneskets tragedie er å være dømt til å søke mening i en meningsløs verden. Den eneste muligheten ligger i kjærlighet forstått som en syntese mellom ideal og affekt. Kjærlighet som metafor - metafor som kondensering - det punktet der ideal og affekt føres sammen i språket og resulterer i objektivisering av det semiotiske i det symbolske. Kjærligheten er en meningsskapende, identitetsdannende og nyskapende prosess. En kjærlighet som ved hjelp av metafor er tilstede i poesi og kunst i sin allminnelighet.

Målet med det som her er kalt den ny-ekspressive varianten av det transformative, er å utforme en forståelse av det subjektive som et åpent system eller et uferdig arbeid. Det er noe som stadig er under utforming, mens det er åpent mot den "andre" i og utenfor en selv - som igjen kan lede til reviderte utgaver av ens identitet. Denne betraktningen kan forbindes med den avantgardeteorien om kunst og samfunn som f.eks. Edvard Munch synes å ha stått for. Perspektivet er avantgarde fordi det representerer rop etter dannelselse av nye identiteter, og det er vel og merke ikke det samme som det transformative rop om identitetenes oppløsning - det å være oppslukt av en virkelighet uten håp.

Det er nettopp dette som er, la oss for variasjonens skyld kalle det ny-melankolske forholdningssettets anliggende; å være et alternativ til den ironisk pregede transformative teoretisering av eksistensen som om den bare skulle befinne seg i tekst. Det ny-melankolske forholdningssettets anliggende er å konstruere grunnlag for å påpeke en kortslutning som kan ha store konsekvenser. En kortslutning som kan føre til at man ikke øyner de alvorlige sosiale problemer som preger vår tid.

Dagens strukturelle virkelighet rommer alvorlige sosiale problemer i form av nesten usynlig, men likevel skadelig og økende vold. Problemstillingen og volden er knyttet til at folk mister evnen til å skille seg selv, sin individualitet og kanskje også autonomi ut fra omgivelsene. Individene og individualiteten blir isteden totalt absorbert av dem. Mennesket blir teknologi - den symbolske ordens struktur. Mennesket blir som Kristeva hevder, roboter i teknikkens tidsalder. Det som kan kalles organismens dynamiske humanisme går tapt for språket - det symbolske - kulturen.

Den ny-ekspressive varianten av det transformative dreier seg, imidlertid, på ingen måte om en tilbakevending til et statisk syn på det individuelle selv et som noe som finnes før sosiale relasjoner - en kjerne som bør få vokse og odles fram. Forståelsen av subjektet-i-prosess/subjektet-på-prøve er det sentrale. Subjektet som et åpent system - åpent for den "andre" i en selv og den "andre" utenfor en selv. Det er en prosess som lever i det symbolske samtidig som det symbolske transformeres gjennom objektivisering av semiotisk mangfold. Det er en polyfonisk meningdannende og meningssomformende prosess i det symbolske.

Det symbolske - kulturen - kommer til uttrykk gjennom menneskelig praksis. Det er en bevissthetsdannende og meningsomformende prosess, men også en kulturdannende og kulturtransformerende språklig praksis som trenger konfrontasjon med det semiotiske for å bli levende og menneskelig. Det er snarere et syn som minner oss om behovet for å sikre at det symbolske - kulturen - ikke blir ødelagt og som samtidig forsøker å bidra til nødvendig transformasjon. Det ny-melankolske er et forholdningssett som åpner for både utopiske siktemål og tanker om terapeutiske oppgaver. Det er et perspektiv som vil redde det humanistiske forstått som organismisk begjær og mening skapt i kjærlighet.

Melankoliens pedagogikk som motmakt

Det ny-melankolske forholdningssettet vil ved dette århundredes slutt kunne argumentere for en ekstremt individualistisk - polyfonisk, uferdig, bevegelige og overskridende - universalisme. Om dette virker selvmotsigende - det partikulære, det uferdige og det universelle - så er det likevel såpass sammensatte betraktninger som må ligge til grunn for melankoliens pedagogikk. Dette sammen med Munchs framheving av den kunstneriske praksis som skapende, innsiktsdannende, terapeutisk og revolusjonær. Det dreier seg om en tro på og framheving av at kunstprosesser er nødvendig for objektivisering, subjektivisering og meningsdanning. Det dreier seg om tro på kunstens terapeutiske funksjon og tro på kunstens revolusjonerende og samfunnsforandrende kraft.

De elementene som kanskje kan sies å være særegne for melankoliens pedagogikk er: a) Vektlegging av kunst og kunstprosesser, b) forståelsen av hvordan menneskets motivasjonelle basis dannes og hvordan den kan ødelegges, c) forståelsen av subjektet-i-prosessen/subjektet-på-prøve og d) erkjennelsen av at vi lever i en tid hvor det er nødvendig å arbeide for å holde de psykiske rom åpne slik at mennesket ikke blir roboter i teknologiens æra. Det er en erkjennelse av at vi nå ved slutten av dette århundrede har gått inn i en epoke hvor vi lever i det som Kristeva hevder, er en permanent krise. (Mitchell Guberman, R. ed. 1996, s37) Vi lever i en tid hvor det midlertidige er øyeblikkets status quo.

Melankoliens pedagogikk kan vel i liten grad utformes i pensum, mål og metode. Det er snarere et forholdningssett - en måte å være i verden på - en måte å erkjenne verden på. På den ene siden har den et slags revolusjonerende siktemål og på den andre - individualiseringen, midlertidigheten og det uferdige - et individualistisk, polyfonisk, meningsskapende og meningsoverskridende siktemål. Alt nådd innen rammene av et spesielt terapeutisk og dialogisk forholdningssett.

I melankoliens pedagogikk er det snakk om å etablere motmakt - noe som kan motarbeide den nesten usynlig, men skadelige og progredierende volden. Noe som kan åpne for individualitet, forskjellighet og flerstemthet. Noe som bygger på kunst og kunstprosesser. Melankoliens pedagogikk rommer en holdning som kan forbindes med f.eks. Kristiania-bohémens anarkisme.

Å bruke betegnelsen anarki er antakeligvis verken spesielt treffende eller smart. Anarki har slik ordet vanligvis blir forstått, negative konnotasjoner. Betegnelsen blir, imidlertid, tillagt et litt spesielt innhold i denne sammenhengen. I det melankolske perspektivet og i erkjennelsen av at vi står overfor en permanent krise så kan anarki betraktes som subjektet i en tilstand hvor det ikke er fortrent. Anarki ses i tillegg som en permanent måte å fungere på. I den tida vi lever i, må vi se det anarkistiske som et problem knyttet til to alternativer: Handler krisa om lidelse, og er det en patologisk krise? Eller; dreier den seg om kreativitet og fornyelse? Siden svaret på samtlige av disse spørsmålene er ja, er det nødvendig og viktig å søke etter et apparat som rommer både noe provisorisk og noe stabiliserende. Det er snakk om både lek og mestring - spenningen mellom lek og mestring. Det søkes å skape restituerende prosesser innen etablerte rammer. En slags parallell modell til erkjennelsen av at det semiotiske må uttrykkes i det symbolske og at det symbolske endres når det skjer.

Dette provisoriske og stabiliserende apparatet - hvor det nok er viktig både å fremheve og insistere på midlertidighetens forrang - er et bilde på den rollen som en ny form for makt kan spille i samfunnet. Det er en makt som kan etableres innen rammen av den symbolske ordens institusjoner. Det representerer en kullsviertro på kunstens og individets - det poetiske språkets - samfunnsforandrende kraft. En tro som vi har sett komme til uttrykk, omenn på litt forskjellig vis, hos Munch, Vygotsky, Kristeva - som vi har sett spor av hos Kristiania-bohémen og i Schlegels romantiske estetikk. Ikke bare er det en tro på kunstens kraft, men det dreier seg om en erkjennelse av at forandring av verden skjer som Kristeva hevder, i en dialektikk i subjektet. Eller som Munch påsto: Verden er inni oss.

Institusjoner og motmakt

Den makten det her er tale om er motmakt, og den kan etableres av terapeutene, lærerene, sosialarbeiderne og familieautoriteten - uansett hvem det siste nå måtte være. Men det siktes mot en spesiell form for makt - den må både være relativ og fleksibel. Denne anarkismen søker mao. nye former for makt i byene, på landet og i staten. Men det er en makt som ikke har noe å gjøre med ideen om anarki som nihilisme av makt eller ideen om absolutt makt. Det er en makt som må være spredd og fleksibel på samme tid. En makt som er istand til fleksibilitet. Den må være relasjonell.

Denne makten kan kanskje best illustreres ved å ved å låne bilder fra Bakhtins utlegning om "karneval". Bildet er klovnen og hans makt. Klovnen har aner tilbake til de middelalderiske karnevalstradisjoners kroppslige, groteske og mytiske jordnærhet. Klovnen er en del av menneskets historie. Klovner og djevel var som ett. De så verden nådeløst nedenfra med amoralskt blikk og vendte seg og sitt forvrengte språk mot kirkens og statsmaktens konserverende ideologi. Klovnen tilhørte fruktbarheten, kjærlighetens og latterens verden og sto i motsetning til kirkens, maktens, ærens, krigens og aristokratiets verden. Klovnen utviklet sin kunst i en fiendtlig verden. Hans styrke har vært balansegangen mellom det onde og det gode, mellom satiren og opportunismen, mellom klovneri og djevleskap. Dette gjorde ham utålelig for alle som hadde noe å skjule. Han forløste menneskets skjulte angst ved å snu sannheten på hodet slik at de sjuke blei friske av latter. Han blei den mest elskede og forhatte skikkelse - både revolusjonær og opportunist. Han var mål og middel i ett. Det kan til og med hevdes at klovnen og galskapens historie har hatt et parallelt forløp, men uten at den gale er oppfattet som klovner eller omvendt. Klovnen har mao. en sosial rolle og, gjennom det, klare begrensninger. Også dagens satiriske klovner må ha publikum på sin side. Han må alltid være trofast, dvs. både kritisk og solidarisk med dette publikum. Dersom klovnen skal vekke interesse, må han framstille det kjente slik at det skapes assosiasjoner som resulterer i latter eller frykt. Han må se konflikten i det kjente og vise sannhetens ambivalens. Klovnen kunst er å framstille et kjent fenomen i en form som klargjør fenomenets iboende motsetninger. Dette knirket mellom oppfatning/idé og form demonstrerer det absurde i den innlærte helhetsforståelsen som utgjør samfunnets ideologi. Publikum bringes til å revurdere verdigrunnlaget i oppfatningen/ideen.

Det er altså ikke det tradisjonelle bildet vi har f.eks. av psykoterapeutens makt det er tale om. Det er ikke en "shrink" - en dåredirk - en som reduserer de skapende kapasitetene - en suggestiv person som indoktrinerer klientene. Det er mer en slags mellommann - en som blir et fast støttepunkt, en som man kan ha tillit til og en som tillater individet å finne fram til sin evne til å leke og utnytte sine konstruktive kapasiteter.

Om vi tar utgangspunkt i skolen eller kanskje helst lærerene, kan noe av det samme kreves. Lærerergjerningen må unngå det sorterende, men bidra til forskjellighet, - unngå det lukkende og ensrettende, men skape åpenhet og det enestående, - unngå den ene sannhet, men bidra til meningskonstruksjon, - unngå kontroll og manipulasjon, men skape glede og interesse, - unngå mønster, men skape bevegelse og kreative prosesser, - unngå grenser og normalisering, men bidra til individualitet og deltagelse.

Denne motmakten det er tale om her kan spores til deler av studentopprøret i 1968. Det kan sies å ha røtter tilbake til f.eks. Kristianiabohemen, til den tyske romantiske

bevegelsen og kanskje også den franske revolusjon. Men isteden for å stille 70-tallets spørsmål "Hvis skolen ikke fantes" og få svar om at skolens samfunnsmessige funksjon er å sortere, oppbevare og forplikte elevene (Christie, N., 1971) så er spørsmålet i dag: Hvordan kan skolen og lærerne holde de psykiske rom åpne - hvordan kan lærerne, ved hjelp av klovnemakt, bidra til mangetydighet - hvordan kan de bidra som motmakt i denne spredte og fleksible forstand. Det kan skje - for fortsatt å referere til 70-tallet boktitler og idéer - ved å holde fast ved "Det uferdige" (Mathiesen, T., 1971) - de dynamiske muligheter for å skape "pustehull" - kjærlighetslommer - i byråkratiets maskinmessige jungel.

Pedagogikk som vitenskap i perspektiv av motmakt

Har pedagogikken som vitenskapelig praksis noe å bidra med i en slik sammenheng - utvikle kunnskap og program for denne typen av endring? Det kan iallefall ikke skje ved å operere innen rammene av den "ureflekterte optimismens" univers. Det er et forholdningssett som rammes direkte av kritikken av den sosialhygieniske tenkemåten. Pedagogikk og pedagoger har de seinere åra i større og større grad blitt kontrollører av den sosiale hygiene. Boktittelen og slagordet "Bærekraftig pedagogikk" (Aasen, P. m.fl. red. 1994) ser etterhvert ut til å bli, mer eller mindre ureflektert, pedagogikkfagets ledestjerne - kanskje fordi det knytter faget sammen med en sosialdemokratisk idé om "bærekraftig utvikling".

Ved å være forskningsmessig redskap for statlige reformer - evaluere og utforske prosessene på grunnlag av departementalt utformede spørsmål, er pedagogisk forskning redusert til et instrument for statlig styring. Pedagogene også pedagogiske forskere har blitt entreprenører for den ene eller andre reform, for den bedre skole, det bedre argument og den sosiale likhet. Kritiske perspektiv har forsvunnet ihvertfall perspektiver ut over spørsmål til forskningsrapportenes validitet - spørsmål om de reglene som er fulgt er gode eller dårlige. Instituttene er langt fra å være arnesteder for annerledes tenkning - for rabulisme - eller noe som kan sies å ha likhet med skapende virksomhet. Kanskje er det fordi pedagogisk forskning består av mennesker hvis erfaring med livet er begrenset til å være flinke på skolen, flinke på lærerhøgskolen, flinke på universitetet og flinke til å studere oppdragelse og skole at de har blitt så regelbundet, fantasiløse og byråkratiske i tenkegangen. På den måten kan det i alle fall virke som om pedagogene både har vært preget av og pregere av den sosialhygieniske tenkemåten hele livet.

Om pedagogikkfaget skal ha noe å bidra med i retning av den motmakt som melankoliens pedagogikk tenderer mot, er det nødvendig med et alternativt fokus. Pedagoger bør skaffe seg andre interesser enn å utvikle kontrollprosedyrer. Pedagogikk bør f.eks. i større grad konsentreres om innholdet i temaene kjærlighet og vold enn i temaene belønning og kontroll. Siden estetikk i et perspektiv kan forstås som grunnleggende forutsetning for læring - siden tradisjonelle sosialiseringstreninger og kunnskapsformidling også kan sies å krenke individet (Haaland, Ø. og Dobson, S., s1994), bør pedagogikkfagets forvaltere kanskje være like opptatt av f. eks. estetikk og krenkelse som av læring og kunnskap. De burde være mer opptatt av etikk og transformasjon enn av verdier og tradisjon. Kanskje man til og med kunne hevde at pedagoger heller burde studere Hamlet og Pulp fiction enn Stenhouse og Reform -94. Muligens er storbyliv og rom like viktig å studere som skoleliv og lokalsamfunn.

Pedagogikkfaget har i altfor lang tid lent seg til den delen av sin tradisjon som opererer innen rammene av den sosialhygieniske tenkemåten, til at det har noe aktuelt språklig og teoretisk apparat som kan fange opp slike idéer som melankoliens pedagogikk bygger på. Melankoliens pedagogikk må gjøre opprør mot den ureflekterte optimismen. Et opprør som framhever kunst - som anerkjenner utsagnet om at i kunstverk og drama som f.eks. Hamlet så er en tekst like virkelig som livet - eller; det er livet? Det er et opprør som vil sette kunst og drama framfor systematiske tellinger og statistikkene lover fordi dramaet er konkret og handler om livsverdier og statistikken er abstrakt og handler om gjennomsnittsverdier.

Melankoliens pedagogikk og etikk

Melankoliens pedagogikk bygger på kunst og forståelse av kunstprosesser. Den oppfatter den estetiske reaksjon som forutsetning for læring. Kristeva hevder at kunstens etiske funksjon er å bidra til å pulverisere og musikalisere den symbolske orden og institusjonene i det hele. (Kristeva, J. 1984 s233) Om det å utforme pedagogiske situasjoner er å legge til rette for kunst - for sammensmelting av ideal og affekt i språket - elevens mulighet for meningsdanning - for nyskapende framstilling av seg selv - så er pedagogikkens etiske funksjon nært knyttet til kunstens. Det dreier seg om å pulverisere og musikalisere den symbolske orden og institusjonene i sin allminnelighet. Det er en etisk fordring som har en samfunnskapende og samfunnsforandrende side, men også en individskapende, meningskapende og transformativ side.

Erich Fromm tar utgangspunkt i at "ethics has to do with the nature of human character; it attempts to discover the optimal organization.....of human energies and the conditions necessary to bring it about". (Browning, D. S., 1973, s124) Dersom man aksepterer noe i likhet av en slik definisjon på etikk så er spørsmålene, som kan stilles til pedagogikken i le av det melankolske forholdningsettets svar på det postmoderne, av en grunnleggende etisk karakter. Et postmoderne hovedspørsmål til en pedagogikk av denne typen er:

Hvordan skulle det være mulig å unngå og bidra til at den prosessen som er subjektet - subjektet-i-prosess - stivner eller blir betraktet som en identifiserbar gjenstand?

Begrunnelsen for bekymringen er at dersom det skjer, bidrar pedagogikken til totalisering og undertrykkelse. Et annet spørsmål som den ny-melankolske pedagogikken kunne ha reist: Hvordan er det mulig å balansere de motstridende kreftene - det semiotiske og det symbolske - som mennesket strekkes mellom, slik at jouissance maksimeres, kunstprosesser tillates, poetisk språk kommer til uttrykk og mening dannes og omdannes? Begrunnelsen for en slik innsats er at dersom det ikke skjer blir vi gale.

Pedagogikkens viktigste etiske oppgaver - kanskje som resultat av 70-tallets fagkritikk og reformer - har vært å bidra til sosial likhet og like rettigheter for f.eks. funksjonshemmede, ulike samfunnsklasser, etniske grupper og kvinner. Spørsmålet blir hvordan den postmoderne pedagogikken kan fortsette denne nødvendige kampen for like rettigheter og muligheter for alle; f.eks. funksjonshemmede, medlemmer av etniske grupper og kvinner, uten å gjøre krav på å kunne si hva "funksjonshemmet" er, hva "etnisk" gruppe er og "kvinner" er? Det å betegne "andre" på slike måter - "othering" - vil i dette ny-melankolske postmoderne perspektivet være det samme som å innta en totaliserende posisjon som i seg selv er undertrykkende. Alle disse spørsmålene er etisk motivert. De er drevet fram av det doble imperativet om å unngå både galskap og undertrykkelse. Det dreier seg, riktignok, om svært, kanskje altfor subtile og utopiske refleksjoner over det gode liv, dannelsen av menneskelig identitet og subjektivitet og den menneskelige eksistensens muligheter.

Det kan hevdes at den melankolske forholdningsettes etiske fordring koker ned til rådet: "Kjenn deg selv". (Graybeal, J. 1993, s33) Den ny-melankolske pedagogikkens etiske funksjon er å bidra til elevenes muligheter for å kjenne seg selv gjennom estetisk selvutforming og selvpresentasjon. Men det må også romme refleksjon over hvilke konsekvenser eller følger slik selvinnsett kan få for kunnskapen om andre. Den melankolske pedagogikken må ta opp spørsmålet om hva som er ønskelige forhold til andre. Den må avspeile ulike måter, mangfoldet i måter, å leve og handle på. Den må avspeile mangfoldet i måter å være på i en verden hvor den enkelte blir klar over seg selv ved å referere til den "andre" i en selv. Den må framheve nødvendigheten av selvinnsett og peke på den veien som gjør utvikling av selvinnsett mulig.

Melankoliens pedagogikk har mao. ideal og mål. Det er knyttet til dannelse av subjektet. Det er et bilde av den typen elev/subjekt en håper blir dannet dersom de penses inn på den vanskelige, strevsomme og risikable veien til selverkjennelse. Siktemålet er et selv som er istand til kjærlighet fordi det er et åpent system, men det er også et selv i stand til skapende arbeid. Det er et selv med kapasitet for jouissance og evne til å kjenne seg som et subjekt-i-prosess eller sette selvet-på-prøve. Det er et selv som aldri verken er helt ferdig eller helt samlet, men som alltid balanserer mellom uforenelige krefter og som er i stand til å få en slags ustabil glede av det faktum. Den melankolske pedagogikkens interesse for selvinnsett kan selvfølgelig ikke begrenses til individet. Den etiske

motivasjonen har også i dette perspektivet, i stor grad, å gjøre med samfunnsforandring. Det dreier seg om å arbeide for samfunn som er i stand til forskjellighet. Det handler ikke bare om å tolerere ulikhet, men om å ønske ulikheten velkommen fordi den oppfattes som konstituerende for egen identitet. Det er en forbindelse mellom disse to forholdene: Melankoliens syn på hvordan individets oppfatning av selv dannes og de sosiale spørsmålene i forhold til andre. Kristeva (1991, s2-3) hevder at når en person slutter å betrakte seg selv som enhetlig og storartet, men tvert imot oppdager sin manglende indre sammenheng og sine avgrunner, så begynner han/hun å se all anderledeshet på en annen måte. Etter hennes oppfatning kan vi bli i stand til å akseptere og ønske disse andre velkommen ene og alene fordi vi anerkjenner at vi selv er den andre for oss selv. Melankoliens pedagogikk satser på muligheten for å innpode i folk på nytt den forunderlige erfaringen som for noen inntre i ungdommen, for andre i voksen alder og for noen ikke i det hele tatt: den erfaringen det er å virkelig oppdage, akseptere i dypet av sin sjel på en helt personlig måte - at ikke bare ens eget liv og ens eget selv er kompleks, betydningsfullt og virkelig, men også at andre mennesker har liknende eksistensielle erfaringer; at de også kjenner universet som om det skulle være konstituert av deres egen involvering i det; og at deres erfaring, deres virkelighet sannelig er like verdifull og verdig respekt som ens egen. I de øyeblikk hvor man innser dette så ser man seg selv objektivt, ser seg selv som den andre, erkjenner at en selv er dannet akkurat på samme måte som andre er dannet. En kjenner den andre som et selv.

Kristeva (1991, s13) hevder: "It is not simply - humanistically - a matter of our being able to accept the other, but of *being in his place*, and this means to imagine and make oneself other for oneself." Å bli i stand til å være i den andres sted er å anerkjenne ens egen anderledeshet, ens egen objektivitet. Dersom kunstprosessenes dialogiske vei kan bidra til å innpode slik oppmerksomhet, slik intens og forløsende selvinnsikt så er kanskje den melankolske pedagogikkens frapperende utopiske optimisme begrunnet. Kanskje kan en verden som både aksepterer og ønsker velkommen anderledeshet bli en virkelig mulighet.

Det melankolske perspektivet på pedagogikkens etiske funksjonen har noen viktige praktiske konsekvenser. Først, dersom vi aksepterer påstanden om at alt som er enstemmig uttalt pr. definisjon er antitetisk fordi enstemmighet i vel så stor grad involverer undertrykkelse som det er uttrykk for det gode og det rette, så må monolittiske påstander av alle slag unngås. Det gjelder også de påstander som gjør krav på den moralske sannhet. Man bør nærme seg studiet av etikk og kultivering av etiske levesett mer eksperimentelt, tentativt og spørrende. Det bør dreie seg om utforskende og kunstnerisk utformende tilnærminger snarere enn didaktiske og målende tilnærminger.

Denne første konsekvensen leder til en annen. Det er å antyde en metode eller prosess som er egnet til etisk oppdragelse eller som den etiske utviklingen vil kunne følge. Det er nettopp gjennom praksis at kunnskap om selvet og derfor den etiske oppmerksomheten har mulighet til å utvikle seg. Det er derfor utforskning av og forpliktelse overfor varierende former for estetisk praksis er, i det minste, en veg å følge i forsøket på å oppmuntre til oppmerksomhet om å skape seg selv og sin subjektivitet. Snarere enn å bruke tid på å avklare verdier eller trene på moralsk oppmerksomhet i skolene så burde det legges vekt på en kunstnerisk praksis - gjerne musikk, litteratur, dans eller visuell og performance kunst. De mulighetene slik praksis gir for møte med det ubevisste, erfaring med kroppen og oppmerksomhet om ens egne muligheter og grenser, er uunnværlig, om en skal tro på dette, for å danne en etisk, selvbevisst og engasjert oppvoksende slekt.

I sammenheng med Kristevas terminologi kan basisfag defineres som teknikkens elementer og den symbolske ordens kunnskap. Snarere enn å legge enda mer vekt på basisfag må ballansen mellom mestring og lek framheves. Det dreier seg om at elevene skal skape mening og gå gjennom mening. Teknikk og kunnskap gir fantasier om kontroll, hevder Kristeva, fantasier om et enhetlig selv. Dersom dette ikke blir balansert av de motsridene lek og praksisskreftene fører de til avvisning og undertrykkelse av anderledeshet - både i en selv og utenfor en selv.

Rådet "kjenn deg selv" kan gjøre den postmoderne trusselen mot det enhetlige selvtilstrekkelige subjektet om til pedagogikkens største mulighet. Stilt ansikt til ansikt med usikkerheten på hvordan vi skal leve, kan vi ta visdommen i dette rådet på alvor. Stol mer på lek og praksis enn på teknikk og kunnskap i bestrebelsene med å kjenne deg selv. Gjør vi det lytter vi samtidig til den visdommen som forteller at vi ikke bare ganske enkelt er oss selv. Det "andre" som vi i så stor grad frykter og som forårsaker så mye distraksjon i våre forsøk på å regulere og kontrollere det - det er i virkeligheten inni oss.

Litteratur

Alter, R.: The Letters of Gustave Flaubert, 1830-1887. The New Republic. MLXXXII no 8 1980
Aspelin, K. og Lundberg, B. A.: Form och Struktur. Stockholm: PAN 1978

Babb, L.: The Elisabethean Malady: A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642. East Lansing 1965

Bauman, Z.: Intimitations of Postmodernity. London: Routledge 1992

Benjamin, W.: Left-Wing Melancholy, Selected Writings, Vol. 2. M. W. Jennings, H. Eiland and G. Smith (ed.). London: The Belknap Press of Harvard University Press 1999

Benjamin, W.: The Origin of German Tragic Drama. London, New York 1992

Benjamin, W.: Theses of the Philosophy of History. Illuminations. New York 1969

Bibler, V.: On the philosophical logic of paradox. Soviet Studies in Philosophy. Vol. 28, 1989

Bittner Wiseman, M.: Renaissance Paintings and Psychoanalysis: Julia Kristeva and the fiction of the mother. In Kelly Olivier (ed.): Ethics, Politics, and Difference in Julia Kristeva's Writing. London Routledge 1993

Brombert, V.: The Romantic Prison. Princeton 1978

Browning, D. S.: Generative Man: psychoanalytic Perspectives. Philadelphia: Westminister Press 1973

Burton, R.: The Anatomy of Melancholy. London 1962

Bruner, J.: Utdanningskultur og læring. Oslo: AdNotam Gyldendal 1997

Cassidy, B.: Iconography, Texts, and Audiences. I B. Cassisy (ed.): Iconography at the Crossroads. Princeton, New Jersey: Princeton University 1993

Christie, N.: Hvis skolen ikke fantes. Oslo: Universitetsforlaget 1971

Connelly, F. S.: Poetic Monsters and Nature Hieroglyphics. Art Journal Vol. 52 2 1993

Dale, E. L.: Pedagogikk og samfunnsforandring. Oslo: Gyldendal 1972

Derrida, J.: Of Grammatology. Baltimore: John Hopkins University Press 1976

Eagleton, T.: Ideology of the Aesthetic. Oxford: Basil Blackwell 1990

Holquist, M. and Liapunov, V. (ed.): Art and Answerability. Austin: University of Texas Press 1995

Eagleton, T.: Ideology of the Aesthetic. Oxford: Basil Blackwell 1990

Eggum, A.: Munch og fotografi. Oslo: Gyldendal 1987

- Eggum, A.: The Theme of Deth. I Eggum (m.fl.): Edvard Munch. Symboles & Images. Washington: National Galleri of Art 1978
- Eggum, A.: Edvard Munchs forsøk på å erobre Paris, 1896-1898. I A. Eggum og R. Rapetti: Munch og Frankrike. Oslo: Munch-muséet 1992
- Eggum, A.: Om betydningen av Munchs to opphold i Frankrike 1891 og 1892. I A. Eggum og R. Rapetti: Munch i Frankrike. Oslo: Munch-muséet 1992
- Eggum, A.: The Theme of Death. I A. Eggum (m.fl.): Edvard Munch. Symbols & Images. Washington: National Gallery of Art 1978
- Ellsworth, E.: Why doesn't This Feel Empowering? Working through the Repressive Myths of Critical Pedagogy. Harvard Educational Review 59. 3: 297-324, 1989
- Elster, J. (red.): Hegel. Oslo: Pax Forlag 1967
- Featherstone, M.: Consumer Culture and Postmodernism. London Sage Publications 1991
- Flecher, J. and Benjamin, A. (ed.): Abjection, Melancholia, and Love. London: Routledge 1990
- Green, A.: On Private Madness. Madison Connecticut: International University Press, Inc. 1986
- Graybeal, J.: Kristeva's Delphic Proposal: "Practice Encompasses the Ethical". I K. Oliver (ed.): Ethics, Politics and Difference in Julia Kristevas Writing. New York, London: Routledge 1993
- Gross, D.: Irony and the "Disorders of the Soul". Telos 34 1977
- Harvey, D.: The Condition of Postmodernity. Oxford: Basil Blackwell 1991
- Heller, R.: Munch: His Life and Work. Chicago: University of Chicago Press, 1984
- Heller, R.: Å se Edvard Munch. Agora. Nr. 3-4, 1995
- Heller, R.: The Expressionist Challenge: James Plaut and the Institute of Contemporary Art. Boston: Institute of Contemporary Art, 1985
- Hellesnes, J.: Sosialisering og teknokrati. Oslo: Gyldendal 1975
- Hellesnes, J.: På grensa: Om modernitet og ekstreme tilstander. Gjøvik: Det norske samlaget 1994
- Hoppe, R.: Hos Edvard Munch på Ekely. I A. Eggum, G. Woll og P. Pettersen: Munch og Ekely 1916-1944. Oslo: Munch-Museet, Labyrinth Press 1998
- Hutcheon, L.: Irony's edge. The theory and politics of irony. London, New York: Routledge 1995
- Haaland, Ø. and Dobson, S.: The Matter of Melancholy. Investigation into the Mimetic Faculty. Research report no. 11, Lillehammer College 1976
- Haaland, Ø. and Dobson, S.: The Pedagogics of Ressentiment – the Experience of Hamlet. Research report no. 93, Lillehammer College 1994
- Illeris, K.: Problemorientering og deltagerstyring. København: Munksgaard 1974
- Jacoby, R.: The Dialectics of Defeat. Contours of Western Marxism. Cambridge 1981
- Jameson, F.: Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. New Left Review 146: 53-93, 1984

- Jameson, F.: 'The politics of theory: ideological positions in the post-modern debate'. New German Critique, 33, 1984
- Jæger, H.: Syk Kjærlighet. Oslo: Pax 1969
- Jæger, H.: Bekjendelser. Oslo: Pax 1970
- Jæger, H.: Fængsel og Fortvilelse. Oslo: Pax 1970
- Jæger, H.: Fra Kristiania-Bohémén (bind II) Oslo 1950
- Kristeva, J.: Revolution in Poetic Language. New York: Columbia University Press 1984
- Kristeva, J.: Tales of Love. New York: Columbia University Press 1987
- Kristeva, J.: Black Sun. New York: Columbia University Press 1989
- Kristeva, J.: Psychoanalysis in times of distress. In S. Shamdasani and M. Münchow: Speculations after Freud. London: Routledge 1994.
- Kristeva, J.: The novel as Polylogue. I Kristeva, J.: Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art. Oxford: Basil Blackwell 1984a)
- Kristeva, J.: Motherhood According to Giovanni Bellini. I J. Kristeva: Desire in Language. Oxford: Basil Blackwell 1984a
- Kristeva, J.: Revolution in Poetic Language. New York: Columbia University Press 1984
- Kristeva, J.: Strangers to Ourselves. New York: Columbia University Press 1991
- Kozulin, A.: Psychology in Utopia. Toward a Social History of Soviet Psychology. Cambridge-Massachusetts-London: The INT Press 1984
- Kozulin, A.: Vygotsky's Psychology. A Biography of Ideas. New York: Harvester Wheatsheaf 1990
- Kvale, S. (ed.): Psychology and Postmodernism. London: Sage Publications 1992
- Lacan, J.: Det symbolske. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag 1985
- Lacquer, W.: Young Germany. New York 1962
- Lash, S.: Sociology of Postmodernism. London: Routledge 1990
- Lechte, J.: Julia Kristeva. London: Routledge 1990
- Lenk, K.: Das tragische Bewusstsein in der deutsche Soziologie. Kölner Zeitschrift für Sozialpsychologie, nr. 14, 1964.
- Leontjev, A. N.: Probleme der Entwicklung des psychischen. Frankfurt: Fisher Atheneum 1973
- Lepenes, W.: Melancholie und Gesellschaft. Frankfurt 1969
- Litchheim, G.: Lukács. Fontana: Collins 1970
- Lyons, B. G.: Voices of Melancholy. New York 1971

- Lyotard, J. F.: The postmodern Condition: A Report on Knowledge. Manchester: Manchester University Press 1984
- Löwv, M.: Georg Lukács: From Romanticism to Bolshevism. London 1979.
- Løvlie, L.: Postmodernism and Subjectivity. In S. Kvale (red.): Psychology and Postmodernism. London: Sage Publications 1992
- Løvlie, L.: Den estetiske erfaring. Nordisk pedagogikk. nr.1-2, 1990.
- Mitchell Guberman, R. (ed.): Julia Kristeva Interviews. New York: Colombia University Press 1996
- Mathiesen, T.: Det uferdige. Oslo: Pax 1971
- Minowski, E.: Lived Time. Evastone 1970
- Morris, P. (ed.): The Bakhtin Reader. Selected Writings of Bakhtin, Medvedev, Voloshinov. London, New York, Melbourne, Auckland: Edvard Arnold 1994
- Nergaard, T.: Despair. I A. Eggum (m.fl.): Edvard Munch. Symbols & Images. Washington: National Gallery of Art 1978
- Pepper, S.: World hypotheses. Berkeley: University of California Press 1942
- Prelinger, E.: "When the Halted Traveler Hears the Scream in Nature: Preliminary Thoughts on the Transformation of some Romantic Motifs. I Shop Talk: Studies in Honour of Seymour Slive. Cambridge: Harvard University Art Museums 1995
- Prelinger, E.: Edvard Munch and the Techniques of Symbolist Graphics. I E. Prelinger and M. Parke-Taylor: The Symbolist Prints of Edvard Munch. New Haven, London: Yale University Press 1997
- Rapetti, R.: Munch og symbolismen: den franske innflydelsen. I A. Eggum og R. Rapetti: Munch og Frankrike. Oslo: Munch-muséet 1992
- Rapetti, R.: Munch i Paris. 1889-1891. I A. Eggum og R. Rapetti: Munch i Frankrike. Oslo: Munch-muséet 1992
- Rorty, R.: Contingency, irony and solidarity. Cambridge, New York. Port Chester, Melbourne, Sidney: Cambridge University Press 1989
- Ross, M.: Psychoanalysis and Daseinanalysis. New York 1963, s210
- Sarbin, T. R.: Contextualism: A worldview of modern psychology. I A. W. Langfield (ed.) Nebraska symposium on motivation. Lincoln, NE: University of Nebraska Press 1977
- Schlegel, F.: "Critical Fragments" no 48 i Friedrich Schlegel: Lucinde and the Fragments. Minneapolis 1971
- Scheldahl, P.: Greatest Hits of Edvard Munch. I E. Prelinger and M. Parke-Taylor: The Symbolist Prints of Edvard Munch. New Haven, London: Yale University Press 1997
- Sloterdijk, P.: Cynicism - The Twilight of False Consciousness. New German Critique. 33 1984
- Staller, N.: Babel: Hermetic Languages, Universal Languages and Anti-Languages in Fin de Siècle Parisian Culture. The Art Bulletin. Vol. LXXVI 2 1994

Svenæus, G.: Edvard Munch. Das Universum der Melancholie. Skrifter utgivna av vetenskaps-societeten i Lund 58 1968

Torjusen, B.: Words and Images of Edvard Munch. Chelsea, Vermont: Chelsea Green Publ. Company 1986

Usher, R. and Edwards, R.: Postmodernism and Education. London, New York: Routledge 1994

Valsiner, J. and van der Veer, R.: On the social nature of human cognition: An analysis of the shared intellectual roots of G. H. Mead and L. Vygotsky. Journal of the Theory of Social Behaviour. Vol. 18, 1988, s117-36

Vygotsky, L. S.: The Psychology of Art. Cambridge: MIT Press 1971

Vygotsky, L. S.: Consciousness as a Problem in the Psychology of Behaviour. Soviet Psychology, 17, 4, 1979

Vygotsky, L. S.: Thought and Language. Cambridge: MIT Press 1986.

Wood, M.-H. (ed.): Edvard Munch. The Frieze of Life. London: National gallery Publications 1992

Woll, G.: The Frieze of Life: Graphic works. I A. Eggum (m.fl.): Edvard Munch. The Frieze of Life. London: National Gallery Publications 1992

Aasen, P. og Haugaløkken, O. (red.): Bærekraftig pedagogikk. Identitet og kompetanse i det moderne samfunnet. Oslo: Ad Notam Gyldendal 1994

Illustrasjoner

Vi fikk dessverre ikke med illustrasjonene i nett-utgaven av rapporten. Illustrasjonene det henvises til er:

- III. 1 Munch: Det syke barn (1896)
- III. 2 Munch: Aften på Karl Johans gate (1893)
- III. 3 Munch: Vårdag på Karl Johans gate (1890)
- III. 4 Munch: Skrik (1896)
- III. 5 Munch: Skrik (1893)
- III. 6 Rembrandt: Jomfruens død (1639)
- III. 7 Klinger: ved den tomme vuggen (1889)
- III. 8 Munch: Døden på sykeværelset (1892-93)
- III. 9 Rubens: Kristi begravelse (1613-15)
- III. 10 Munch: Aske (1894)
- III. 11 Munch: Den døde mor og barnet (1893-94)
- III. 12 Gauguin: Jacob bryter med engelen (1888)
- III. 13 Munch: Spillesalen (1892)
- III. 14 Munch: Fortvilelse (1892)
- III. 15 Bernard: Symbolistisk portrett eller visjon (1891)
- III. 16 Gauguin: Selvportrett ved Den Gule Kristus (1889-91)
- III. 17 Munch: Selvportrett under kvinnemasken (1892)
- III. 18 Munch: Visjon (1892)
- III. 19 Munch: Kyss (1902)
- III. 20 Lochis Madonna
- III. 21 Munch: Madonna (1895)
- III. 22 Madonna på kirkegården (1896)
- III. 23 Munch: Stemmen (1893)
- III. 24 Munch: Stemmen (øyene) (1893-96)
- III. 25 Munch: Tiltrekning I (1895)
- III. 26 Munch: Tiltrekning II (1895)

- III. 27 Tiltrekning (1896)
- III. 28 Munch: Løsrivelse I (1896)
- III. 29 Munch: Løsrivelse II (1896)
- III. 30 Melankoli (1894-95)
- III. 31 Den døde mor med vårlandskap (1893)
- III. 32 Munch: ved peisen (1892-93)
- III. 33 Munch: Selvportrett ved vinduet (1940)
- III. 34 Much: Selvportrett ved roret (1893)