

Ein psykoanalytisk og retorisk innfallsvinkel til det estetiske

Eit forsøk på å finne samanheng mellom psykoanalytisk og retorisk tenking med utgangspunkt i artikkelen "En psykoanalytisk infaldsvinkel til det æstetiske" av Hanna Segal og "Retorikk og poetikk" av George A. Kennedy samt ei utsegn frå ein roman av Dag Solstad.

Litterært grunnemne 1, UiO, Oslo 2002

av Knut Michelsen

Innleiing

På slutten av den siste romanen sin "16.07.41" skildrar Dag Solstad ei vandring gjennom heimbyen han gjorde som liten gut med faren like før faren døydde. Fallskjermoppfinninga som gamle Solstad hadde jobba så mykje med og hatt så stor von til, låg strødd omkring i byparken, på gressplenane og i søppelkorgene. "Jeg hadde oppdaget fornedrelsen av min familie," skriv forfattaren, "mens min far for lengst hadde fjernet seg fra disse mindre problemer." Forfattaren slår deretter kategorisk fast: "Jeg kan bare innrømme det. Jeg har ikke vært meg selv siden far døde. Jeg har vært forfatteren Dag Solstad. Jeg har hatt en oppgave å utføre, og den har jeg ennå ikke fullført. Jeg tenker bare på min framtid." I eit TV-intervju i programmet RedaksjonEN 17.10.2002 les programleiaren akkurat dette avsnittet frå romanen og spør forfattaren kva han meiner med dette? Nei det kan han ikkje seie, svarer Solstad. Det er derfor eg er forfattar.

Eit meir frimodig døme på innrømming av depressiv tilstand eller depressiv posisjon som føresetnad for skapande kunstnarleg verksemd er det sjeldan ein møter. Slike vanskelege og svært personlege ting er jo blant mange kunstnarar ofte hylla inn i gløymse, bortforklaringar, skam eller oppkonstruerte foreldrebilete utan rot i røynda som til dømes når Hamsun hyllar mor si (som sveik han i barndomen).

Men gir her Dag Solstad indirekte støtte til dei psykoanalytiske objektrelasjonsteoriane til dei to framståande og omstridde engelskspråklege psykoanalytikarane Melanie Klein og Hanna Segal? Teoriar som mange meiner gir ei meir meiningsfull forståing av den psykologiske funksjonen som ligg bak skapnaden av det estetiske objektet enn nokon andre

litteraturforskarar tidlegare har greidd. Og kva er i så tilfelle innfallsvinkelen til det estetiske for Hanna Segal (og Klein)?

Den depressive posisjonen

Teorien eller teoriane som i stort monn bygger på freudiansk tenking er ikkje umiddelbart enkle og lettfattelege, men utgangspunktet er ”oppdaginga” til Sigmund Freud av det umedvitne fantasilivet og symboldanninga på byrjinga av 1900-talet som gjorde det mogleg å freiste å gjere ei psykologisk fortolking av kunstverk. Sidan den gongen har mange litteraturvitarar og forskarar skrivi avhandlingar som tek for kunstnaren og barndomen hans (1) ut frå ein analyse av verka til forfattaren eller kunstnaren. Ifølge Freud er desse kunstverka eit symbolsk uttrykk for latente universelle, infantile angstkjensler hos kunstnaren.

Men Hanna Segal er i artikkelen sin meir interessert i det sentrale estetiske problemet: Kva er *god* kunst til skilnad frå til dømes *dårleg* kunst? I artikkelen ”*Dikteren og fantasierne*” frå 1908 meiner Freud at han kan påvise ein samheng mellom kunstverket og det umedvitne fantasilivet til kunstnaren. Men dei analytiske teoriane hans famna ikkje vidt nok når det gjaldt spørsmålet om det estetiske eller den skapande impulsen og om dei djupaste kjeldene til sublimeringa. Sidan har til dømes Melanie Klein i tiåra seinare arbeidd mykje med problemstillinga og gitt mange nye og interessante tankar når det gjeld spørsmålet om det skapande arbeidet til kunstnaren, om ”*skjønt og uskjønt*”, som Segal skriv. Spørsmålet er om ein kan isolere dei særskilde faktorane i psykologien til kunstnaren som set han (eller ho, mitt tillegg) i stand til å skape eit tilfredsstillande kunstverk? Og om så var: Ville det auke forståinga vår av det estetiske i kunstverket og av den estetiske opplevinga til publikum eller mottakarane?

Omgrepet til Klein om den depressive posisjonen gjer det, slik Segal ser det, mogleg i det minste å freiste å finne svar på desse spørsmåla. Den depressive posisjonen kjem barnet i når det ser foreldra som *verkelege* personar, ikkje idealiserte eller ”*overvældende forfølgende*”. Objektrelasjonane til barnet ”*undergår da en fundamental ændring.*” Heile objektet blir elska og introjisert og dannar kjernen i eit integrert eg. Den tidlegare angsten for angrep frå objektet endrar nå karakter til ein angst for å miste det elska objektet i den ytre verda og i den indre verda til barnet. Barnet er på dette stadiet stadig besett av ukontrollerbare, grådige og sadistiske impulsar. Foreldra eller objekta, dei indre og ytre, blir øydelagt og sønderrivi, og stumpar av desse objekta kan utvikle seg til forfølgjarar. Det

oppstår så ei frykt, blanda med lengsel etter den elska som er tapt samt skyldkjensle over sjølv angrepet. Minnet om situasjonen då barnet elska det heile objektet, og erkjenninga eller vedgåinga om at det er gått tapt ved sjølv angrepa frå barnet, skapar ei intens kjensle av tap og skyld og utviklar igjen ei kjensle eller eit ønske om å atterreise eller atterskape det elska objektet utanfor og inni eget. Dette siste er grunnlaget for ein seinare evne hos menneska til sublimering og skapande verksemd.

Konklusjonen blir at all kunstnarleg skaping i røynda er ei atterskaping av eit ein gong elska og heilt objekt, men nå tapt og øydelagt objekt, ei øydelagt indre verd og eit øydelagt sjølv. *”Det er når verden indeni os er tilintetgjort, når den er død og kærlighedløs, når dem, vi elsker, er opløst i fragmenter, og vi selv befinner os i en tilstand af hjælpeløs fortvivelse – det er da, vi må gjenskabe vores verden på ny, sætte stykkerne sammen igjen, indgyde liv i døde fragmenter, genskabe livet.”* (H. Segal).

Og evna til kunstnaren å tole og gjennomarbeide denne tilstanden av depresjon og fortviling skil han eller ho frå den kunstnarlege diletanten.

Segal kjem så inn på omgrepet ”symboldanning” og skriv: *”Et hvert aspekt av objektet, enhver situation der må oppgives i løbet av oppveksten, giver årsag til symboldannelse.”* Symboldanninga er altså ei følgje av eit tap, ho er ei skapande handling, som involverer smerta ved å sørge og heile sorgarbeidet. Skapinga av symbol, den symbolske utforminga av temaet, er sjølv essensen i kunsten, ifølge Segal.

Kva skil så den vellykka kunstnaren frå den nevrotiske dagdrøymaren? Det er realitetssansen til kunstnaren i forhold til hans eige indre verd og i forhold til det kunstnarlege materialet hans. Han (eller ho) har ei større evne til å skilje fantasi og røyndom, han eller ho er ikkje besett av forsvarsmekanismane til nevrotikaren og greier i større grad å halde ut angst og depresjonar.

Segal spør så om kva som gjer eit kunstverk til ein så tilfredsstillande oppleving for publikumet til kunstnaren? Med Freud svarar ho: *”Han bestikker oss med de formelle og estetiske nytelser.”* og *”Det, kunstneren sigter mod, er at vække den samme åndelig konstellation i os som frembragte tilskyndelsen til at skabe hos ham.”*

Segal bruker så den klassiske tragedien om Kong Ødipus som døme. I skapinga av tragedien er det vellykka resultatet til kunstnaren avhengig av at han fullt ut er i stand til å innsjå og uttrykke dei depressive fantasiane og angstkjenslene sine. Ved å uttrykke dei, utfører han eit arbeid som liknar sorgarbeidet medan han innvendig atterskapar ei harmonisk verd som blir projisert ut i kunstverket. Lesaren identifiserer seg med forfattaren, kjenner att dei depressive angstkjenslene i seg sjølv, og ved identifikasjon med kunstnaren opplever han eller

ho vellykka sorgarbeid, atterskapar dei eigne indre objekta sine og si eiga indre verd og kjenner seg derfor reintegrert og berika. Gjeld dette alle estetiske opplevingar? spør Segal.

Ho svarar med å sette opp dei binære opposisjonane ”skjønt”/”uskjønt” (2) – og begge er estetiske omgrep. ”Det uskjønne” er spenninga i den indre verda under ein depresjon, altså noko formlaust, usundt, liding, tilinkjesgjering, det umoralske, det lastefulle, det vonde, egoisme osb. ”Det skjøne” er representert ved heile objektet, ved rytme, tilfredsstilling, ved seksualakta, andedraget, hjarteslaget osb.

Og både ”det skjøne” og ”det uskjønne” må såleis vere til stades for å oppnå ei estetisk nytning, meiner Segal. ”Det uskjønne” er innhaldet i tragedien (og i komikken), ”det skjøne” er forma. For å ramme oss må kunstnaren ha lekamleggjort ei djup oppleving av seg sjølv, og denne opplevinga må i klinisk forstand ha vore ein depresjon, og impulsen til kunstverket ligg i drifta etter å overvinne depresjonen. Fullkomen venleik gjer ein altså både lykkeleg og nedfor og det reinsar sjela (det omstridde katarsis-omgrepet). Det vellykka kunstverket skapar oppleving av depresjon og død – ein statisk fredfylt tilstand, uforanderleg og evig, skremmande og eit uttrykk for dødsdrifta. Den ekte kunstnaren er i stand til sublimering av den depressive situasjonen, publikum atteropplever kunstnaren si oppleving og deltar i den sigerrike prestasjonen og frigjeringa hans. Begge erkjenner døden som ein realitet for objektet og sjølv.

”Det uskjønne” representerer altså dødsdrifta, mens ”det skjøne” livsdrifta. Prestasjonen til kunstnaren er såleis å gi det mest fullstendige uttrykket for konflikten mellom desse to - og foreininga av dei. Den latente tydinga av kunstverket er overvinning av vreide. Alle kunstnarar strevar altså slik Segal ser det, mot udøyelegdom, ein må bringe objekta attende til livet og dei må bli evige. Av alle menneskelege aktivitetar er det ingen som har større von om å lykkast med å oppnå udøyelegdom. Men kva for konsekvensar får skildringa av denne depressive posisjonen dersom vi bruker eller overfører ho på retorikkomgrepet til George A. Kennedy?

Skiljet mellom retorikk og poetikk slik George A. Kennedy ser det

George A. Kennedy, mangeårig forelesar i klassisk, komparativ litteratur og retorikk ved University of North Carolina samt oversetjar og forfattar av ei rekke bøker om klassisk retorikk sidan 1960-talet, gir i artikkelen ”*Retorikk og poetikk*” (3) eit historisk oversyn over utviklinga innafor retorikken og poetikken sidan den greske antikken og fram til i dag. Eit av

hovudsynspunkta hans er at både retorikk og poetikk i ulike samanhengar opp igjennom historia har hatt ulike tydingar og at den akademiske verda alltid har lidd under fagleg imperialisme der til dømes filosofane, retorikarane (eller retorane) og diktarane har krangla om kor sentralt dei stod i biletet.

Omgrepa ”retorikk” og ”poetikk” er menneskeskapte, skriv Kennedy. Dei er altså reine språklege konstruksjonar. Dei er ikkje substansar i aristotelisk forstand. Vi kan eigentleg definere dei som vi vil, men Kennedy freistar på slutten av artikkelen sin å skilje mellom omgrepa ved å bruke teorien til Aristoteles om dei fire årsaker slik vi finn dei i verka ”Fysikken” og ”Metafysikken”.

Når det gjeld litteratur er det *innhaldet* som er den *materielle* årsaka. Det kan vere tankar, handlinga som blir framstilt eller reine ordkombinasjonar som gir sjølvstøyten til skriveprosessen. Den andre årsaka er *den utløysande* (4). Det er verksemda til forfattaren som kunstnar, sjølv intensjonen med kunstverket og det styrande grepet til viljen på materialet. Den tredje årsaka er *den formale* (5) eller det som gjeld forma. Ho eksisterer i hovudet til forfattaren, her skapar han eller ho orden av kaoset, her vel forfattaren sjanger og konvensjonar. Her skil poesi og prosa lag, og retorikk og poetikk. *Den finale årsaka* avslører eit omgrep om føremål som er så typisk for den greske tenkaren. Ting har eit føremål, dei vil bli til noko, og dette føremålet er samstundes ein årsaksfaktor. Den finale årsaka kan vere ei overtaling, ein bodskap eller noko som skal skje med lesaren. Men det er ikkje strengt tatt nødvendig, skriv Kennedy, å sjå den finale årsaka som identisk med den utløysande årsaka, det vil seie det uttalte føremålet til forfattaren. Einskilde dikteriske kunstverk kan leve sitt eget liv oppigjennom hundreåra uavhengig av forfattarintensjonen. Den finale årsaka vil alltid bli modifisert av lesarane eller tilhørarane og vil alltid leve i eit samspel med hermeneutikk og eksegeese. Den finale årsaka til diktverket kan vere nyting, behag eller glede eller meir livsfylde og større livsvisdom for lesaren. Men ho kan også vere meir prega av nytte eller gagn. Vi glir då frå poetikken og meir over i retorikken, men konklusjonen til Kennedy er likevel klar: Poetikken eller det estetiske ved eit litterært kunstverk kan ein med fordel sjå ”som den delen av retorikken som beskjeftiger seg med årsaker, og spesielt med et dikterverks formale årsaker”.

Går vi så attende til objektrelasjonsteoriane til Segal og Klein kan vi med Kennedy seie at sjølv innhaldet i eit kunstverk, intensjonen, den kunstnarlege utforminga og bodskapen for ein kunstnar, ja jamvel for alle mottakarane òg, er knytt til sjølv livet og livsdrifta hos menneska. Men det vil alltid vere sjølv det kunstnarlege og den kunstnarlege

utforminga, altså dei formale eller formelle årsakene til diktverket som i første rekke representerer sjølv livsdrifta.

Samanfatning eller eit personleg synspunkt

Dersom sjølv livsdrifta er djupt knytt til kunstnarleg skapande verksemd eller det poetiske eller estetiske i eit kunstverk - og døden eller dødsdrifta representerer kaoset og det uordna i verda og menneskelivet, forstår vi kvifor jernaldersmennesket og vikingen dikta opp Trymskvida der gudane og menneska atterskapte harmoni og orden etter at jotun- og kaoskreftene hadde frårøva dei den magiske krafta i Torshamaren. Vi forstår òg dei tusen eventyrtraderarane som freista å skape harmoni og orden i ei kaotisk og nådelaus middelalder med pest, svolt, krig og fattigdom. Vi kan òg forstå Amalie Skram som meir eller mindre skreiv livet sitt til skaparkrafta forsvann og dødsdrifta blei for sterk.

Men har dei historiske omgrepa som ”det sanne”, ”det gode” og ”det skjønne”, representert ved vitenskap, etikk og estetikk, har det noko meining i det moderne eller postmoderne samfunnet? Modernismen og postmodernismen representerer jo nettopp *brotet* i estetikken. ”*Det skjønne*” er i staden blitt ”*det nye*” eller ”det skjønne” og ”det uskjønne” om kvarandre, iblanda og uatskilleleg, og det nye og det gamle lever ofte ved sida av kvarandre i dei postmoderne kunstovringane.

Sjølv om teoriane til Klein-skolen om den depressive posisjonen nyttar førestillingar om ”det skjønne” som i dag verkar både gamaldags og noko ”passé”, er det fullt mogleg å støtte seg på dei pragmatiske omgrepsdefinisjonane til Kennedy. Retorikk og poetikk og ”det skjønne” og ”det uskjønne” er menneskeskapte omgrep og vi kan definere dei som vi vil berre vi ikkje bryt for mykje med dei språklege konvensjonane.

Om bøkene til Dag Solstad verkar både langdryge, kaotiske, inkonsekvente i den språklege utforminga og til tider trøytande og keisame, kan likevel den kunstnarlege utforminga av dei litterære verka hans ha store estetiske verdiar og nettopp representere ”det skjønne”. Om Solstad skapar kaos i oss, anar vi likevel at *hans* kaos er av ei anna verd og av ein helt annan dimensjon der han uttrøytteleg arbeider på å mildne og sørgje over faren og fornedringa til familien.

Innvendingane mot teoriane til Klein-skolen går ofte på at dei ikkje passar inn i førestillingane om det moderne kunstverket som ofte blir omtala som ”nytt og annleis”, ”rått”, ”urytmisk og rimlaust”, ”kaotisk” eller rett og slett ”stygt” og ”framandgjerande”. Men det

historiske oversynet til Kennedy over utviklinga innafor retorikken og poetikken sidan den greske antikken og fram til i dag syner jo nettopp at både retorikken og poetikken, det vil seie det estetiske, i ulike samanhengar opp igjennom historia har hatt ulike tydingar og at det estetiske ved eit kunstverk er knytt til sjølve det kunstnarlege uttrykket eller ”*dikterverkets formale årsaker*” - om vi likar dette uttrykket eller ikkje.

Klein-skolen tar utgangspunkt i dei første leveåra til barnet, den pre-ødipale og ødipale fasen, og det er her barnet startar med å ”reparere” eller atterskape biletet av mora (eller objektet). Ein føresetnad for all kreativitet er eit vellykka sorgarbeid. Dag Solstad har som han sjølv seier, brukt eit heilt liv på å ”reparere” faren sin eller biletet av han. Han var elleve år då dette prosjektet starta. Vi kan altså i psykoanalytisk forstand slik Segal og Klein freistar å forklare det, ikkje snakke om ein depressiv pre-ødipal posisjon hos Dag Solstad eller at boka hans er eit reparasjonsarbeid som igjen er drivkrafta bak den skapande impulsen eller kreativiteten til forfattaren.

Men dersom ein tek utgangspunkt i sjølve førestillinga om at depresjonar, desillusjon eller menneskeleg tomleik i alle høve er ein nødvendig og sentral føresetnad for skapande verksemd for eit menneske (6), gamal som ung, og at sjølve erkjenninga av denne smerta ein blir utsett for på ein eller annan måte er knytt til sjølve den kunstnarlege drifta hos den einskilde; då har vi nytta psykoanalytiske teoriar og tankar i ein langt vidare forstand enn opphavskvinnene antakeleg hadde tenkt seg eller ville ha akseptert. Men det vil ikkje dermed seie at slike tankemessige vidareføringar eller overføringar er heilt ufruktbare.

Om vi slit og dreg i teoriane til både Klein, Segal og Kennedy og ikkje tolkar dei for snevert og absolutt, gir utsegnene til den norske forfattaren ei meining samstundes som dei kastar lys over og gir næring til psykoanalytisk og retorisk teori skrivi i ei anna tid (6).

Litteraturliste:

Berg Eriksen, Trond (red): *"Vestens store tenkere – fra Platon til våre dager"* (kapittelet om Sigmund Freud). Oslo, De norske Bokklubben, 2002

Freud, Sigmund: *"Dikteren og fantasierne"*. Kompendium, litterært grunnemne, nordisk hovudfag. Oslo, Akademika 2002

Kennedy, George: *"Retorikk og poetikk"*. Kompendium, litterært grunnemne, nordisk hovudfag. Oslo, Akademika 2002

Kittang, Atle: *"Luft, vind, ingenting – Hamsuns desillusjonsromanar frå Sult til Ringen sluttet"*. Oslo, Gyldendal, 1984.

Krogh, Thomas m.fl.: *"Historie, forståelse og tolkning"*. Oslo, Ad Notam Gyldendal, 1996

Lothe m.fl.: *"Litteraturvitenskapelig leksikon"*. Oslo, Kunnskapsforlaget, 1997

Segal, Hanna: *"En psykoanalytisk infaldsvinkel til det æstetiske"*. Kompendium, litterært grunnemne, nordisk hovudfag. Oslo, Akademika 2002

Solstad, Dag: *"16.07.41"*, Oslo, Gyldendal 2002

Noter:

1. Kunstnaren er konsekvent omtalt som "han" hos Hanna Segal.
2. Eg har vald å bruke omgrepa "skjønn" og "uskjønn" i hermeteikn i staden for ei oversetting til nynorsk som måtte bli "det vakre" og "det stygge" som språkleg sett etter mi meining ikkje er heilt det same.
3. Øyvind Andersen skriv i forordet til *"I retorikkens hage"* at Kennedy stilte foredraget sitt om poetikk og retorikk til disposisjon for boka etter eit nordisk forskarkurs om retorikk i 1987.
4. Kennedy bruker omgrepet "utvirkende" og "utløysande" er ikkje heilt god nynorsk.
5. Eg har vald å bruke omgrepa "formal" og "final" i den nynorske språkdrakta.
6. Slik Atle Kittang på framifrå vis syner i den kritiske studien av Knut Hamsuns desillusjonsromanar *"Luft, vind, ingenting"* frå 1984.
7. Eg har i denne oppgåva mellom anna nytta nynorskordlista for vgs. frå 2001 med mange nye tillate former. Eg har ikkje gjennomført samsvarsbøying.