
Leif Dahlberg

Mediemelodram – en mediehistorisk läsning av Max Ernsts collageromaner

Det viktigaste och mest besvärande vittnesmålet för den moderna världen, det som kanske förenar alla de vittnesmål som denna epok finner sig belastad med [...], är vittnesmålet om upplösningen, dislokaliseringen och förstörelsen av gemenskapen.¹

Melodramen börjar med och uttrycker den oro som den skrämmande nya världen skapar, där traditionella moraliska värdesystem inte längre erbjuder det nödvändiga sociala klistret.²

DET HAR UPPREPADE gånger gjorts gällande att collaget har betytt lika mycket för modernismen som centralperspektivet betydde för renessansens bildkonst och tankevärld.³ Även om man kan ha invändningar mot ett så svepande och ospecifikt påstående, kan man inte förneka att collaget haft ett revolutionerande inflytande på alla konstarter (bild, film, litteratur, skulptur, teater), massmedier, arkitektur och även akademiska discipliner som antropologi, filosofi och litteraturvetenskap. Det är dock inte hos de personer som uppfinnar collaget, Georges Braque och Pablo Picasso, som man finner en full förståelse för dess kulturella betydelse och en utveckling av dess konstnärliga och mediala möjligheter.⁴ Det finner man inte heller hos de olika konstriktningar som anammar collaget som modernistiskt ”grepp”:

kubismen, futurismen och dadaismen. Det är i stället först hos surrealisterna och i synnerhet hos Max Ernst som man finner en systematisk utforskning av collage som konstnärlig form och kreativ metod, och det är i hans händer som tekniken utvecklas från papier collé till collage i ordets fulla mening.⁵ Det bör dock samtidigt understrykas att det är i andra medier än bildkonsten, som litteratur och film, som collage-tekniken utvecklas till en modernistisk berättarteknik. Som exempel på litterära tillämpningar av collage som narrativ form kan nämnas James Joyces *Ulysses* (1922), John Dos Passos *Manhattan Transfer* (1925), Louis Aragons *Le Paysan de Paris* (1926) och Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929).⁶ Det finns vidare uppenbara paralleller mellan collage och användning av montage inom filmen, i synnerhet hos filmskapare som Sergei Eisenstein och Luis Buñuel.⁷ Det är därför rimligt att tänka sig att det delvis är i ljuset av dessa litterära och filmiska användningar av collage och montage i andra medier som Max Ernst funnit idén att skapa "collageromaner" som *La Femme 100 têtes* (1929), *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930) och *Une Semaine de bonté* (1934). Men det är troligt att Max Ernst även har influerats av andra, mindre konstnärliga användningar av collage, montage och liknande tekniker. Som vi kommer att se står det senare antagandet inte i konflikt med Max Ernsts dadaistiska och surrealistiska estetik, utan beskriver en viktig sida hos hans konstnärliga metod.

För att undersöka innebörden i dessa transmediala antaganden om collageets betydelse för modernismen och särskilt dess betydelse för modernismens narrativa medier är det fruktbart att försöka läsa Max Ernsts collageböcker som berättelser, som surrealistiska romaner. Det visar sig då att den stora berättelse som man finner i dessa collageromaner i stor utsträckning handlar om medier och mediediskurser, en berättelse som till sin form är en melodram, en mediemelodram om relationen mellan medieanvändning och medieteknik.

Bilden i delar

Av Max Ernsts tre collageromaner är det *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* som mest liknar en roman i det att den har en handling som låter sig följas i både text och bild. De två andra collageböckerna utgör romaner endast i en metaforisk eller, om man vill, surrealistisk mening och de saknar annan handling än den som består i collagebildernas

ordning. Jag återkommer till dessa längre fram. Handlingen i *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* [Dröm av en liten flicka som ville gå karmelitkloster] utgörs väsentligen av innehållet i den dröm som den lilla flickan har. Boken består av en kortare inledande prosatext och 77 collagebilder med underställda kortare bildtexter. Inledningen ger en bakgrund och ram för bildberättelsen. I denna inledning hävdas att Vetenskapsakademien (l'Académie des Sciences) en dag kommer att studera världens avlopp och då ställa sig frågan vad flickor drömmer som vill gå i kloster. Man noterar omedelbart det i surrealistiska texter återkommande dubbla och tvetydiga förhållandet till vetenskapen, på en gång kritiskt och ifrågasättande samtidigt som man lånar dess språk, grafiska former och symboler.⁸ Det sägs i inledningen vidare att Vetenskapsakademien särskilt kommer att intressera sig för vad som hände långfredagen år 1930, när en knappt 16-årig flicka doppade sina två händer i en kloak, stack hål i sin hud och med sitt blod skrev följande rader: "Att älska den Heliga Fadern och att doppa sina två händer i en kloak, sådan är lyckan för oss, Marias barn."⁹ Från klostret i Lyon skickar hon sedan dessa ord, med brevduva, till sin pappa, en kristen socialistisk parlamentsledamot i Paris. Hon går därefter till sängs och har en dröm som berättaren säger sig "försöka återge genom bilderna i denna bok."¹⁰ Det är således denna dröm som framställs i de knappt 80 collagebilder som fyller romanen.

Den unga flickans drömberättelse gestaltas både genom collagebilder och en löpande text som återfinns under varje bild. Med en terminologi hämtad från Roland Barthes kan man säga att inledningen och den löpande textsträngen fungerar som förankring [anchrage] av collagebilderna och att de enskilda bildtexterna även fungerar som avlösning [relais] som utsäger tankar och repliker.¹¹ De senare fungerar även som ett slags narrativ värdering av bilderna, som anger deras narrativa poäng.¹² Det är även möjligt att i relationen mellan bilder och bildtexter utläsa en (allegorisk) representation av relationen mellan dröm och drömberättelse, där den egentliga drömmen inte låter sig representeras direkt. Fastän collagebilderna i flera avseenden – inte minst konstnärliga – kan tyckas viktigare än texten, skulle man samtidigt kunna hävda att det främst är genom texterna som läsaren erbjuds en ramberättelse och har möjlighet att följa drömmen som berättelse.

I den redan refererade inledningen berättas således att den unga flickan, Marceline-Marie, som sjuåring hade förvägrats av prästen De-



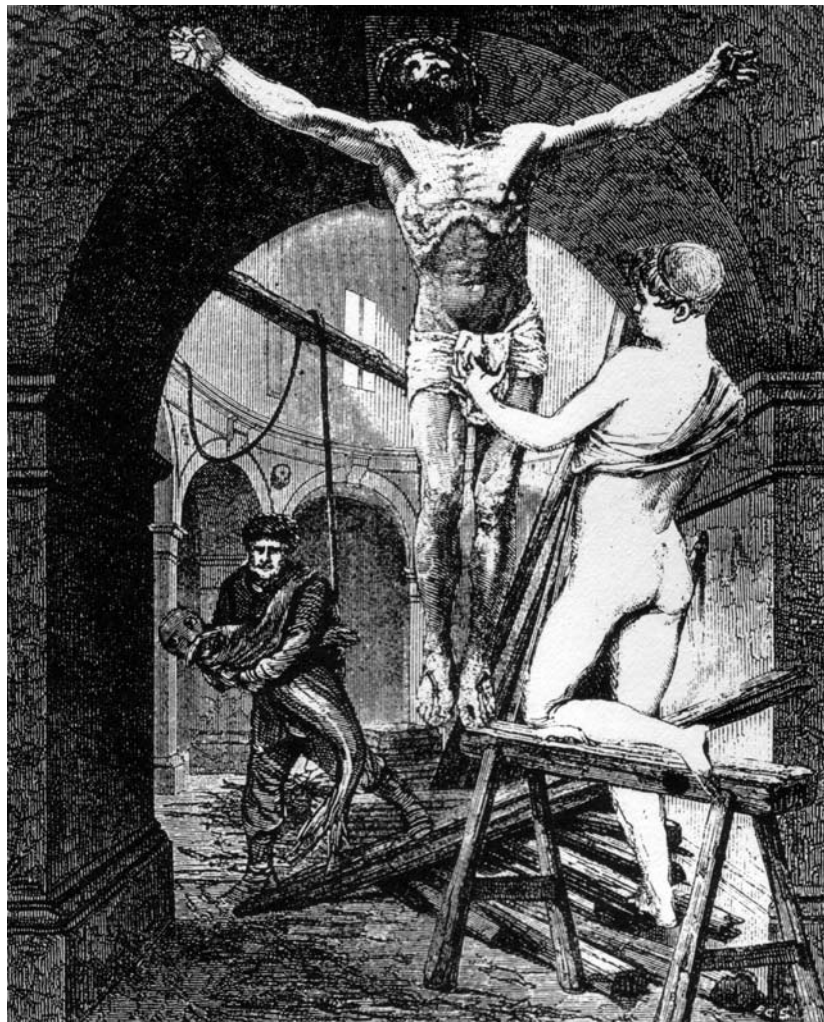
Vetenskapsakademien (*Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, 1930)

nis Dulac Dessalé (som förekommer i drömmen) att ta nattvarden på grund av att hon ännu hade mjölkttänder. Men efter att samma dag ha blivit brutalt våldtagen och fått alla sina tänder utslagna återvände hon till prästen och visade sin blodiga mun och sade att hon nu kunde ta nattvarden eftersom hon inte hade några mjölkttänder kvar.¹³ Det är

möjligt att som Cees de Boer betrakta inledningen som en ”psykoanalytisk återerinring” där bakgrunden ges till de olika händelser som gestaltas i drömmen och där de traumatiserande händelser som flickan hade i sin barndom återberättas.¹⁴ Det ska dock nämnas att andra forskare här vill se ett parodiskt förhållningssätt till psykoanalysen, eftersom de menar att denna teori för Max Ernst utgjorde ett konstnärligt material.¹⁵ De våldsamma händelserna framställs upprepade gånger i drömmen, ibland explicit, ibland förtäckt och ibland symptomatiskt. Det kan även noteras att den brutala sammankopplingen mellan kristendom och erotik utgör ett återkommande topos, närmast en kliché, både i denna collageroman och hos många surrealisterna. Som Boer påpekar så finner man i *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* en genomförd parodi på traditionell kristen ikonografi.¹⁶ I inledningen berättas vidare att Marceline-Marie, kanske på grund av sitt dubbelnamn, framträder som två olika personer i drömmen. De framträder där som systrar och benämns ”Marceline” och ”Marie”, alternativt ”jag” och ”min syster”.¹⁷ Men även om inledningen på detta sätt ger en bakgrund till drömmen och att bildtexterna förankrar och sufflerar de enskilda bilderna, så innehåller dessa texter inga försök att tolka dess betydelse. Med andra ord, i den utsträckning som den berättelse i ord och bild som man finner i collageromanen utgör en konstnärlig gestaltning av den process som Sigmund Freud kallade drömarbete,¹⁸ så är tolkningsarbetet ännu ogjort.

Om den uttalade adressaten för inledningen till *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, som är hållen i en litet spetsfundig och delvis provokativ stil, utgörs av den positivistiska vetenskapen och en samtida kristen borgerlighet, så är den egentliga – och outtalade – adressaten de moderna människor som har insett att det finns en annan verklighet som döljer sig under ytan, en verklighet som avslöjar sig i dolda tecken och oväntade och överraskande sammanträffanden. Dessa moderna individer vet även att människans underliggande och sanna natur är att vara en driftvarelse, som kommer till uttryck i drömmar, felsägningar och automatisk skrift. Denna syn på människan ligger i linje både med Freuds arbeten om drömarbete och mänsklig sexualitet och med André Bretons surrealistiska program, liksom med flera andra samtida synsätt.¹⁹

I Max Ernsts *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* finns vidare, liksom i flera surrealistiska verk, ett starkt melodramatiskt in-



Marceline-Marie: "Mina kläder, himmelske make, tycks mig oanständiga." Den himmelske maken: "Gå och tvätta min skjorta med dina flexibla händer i Rhônefloden i gryningen." (*Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, 1930)

slag bestående av starka känslor och en kamp mellan motsatta krafter. Men att det är fråga om mer än ett inslag framgår av att melodramen ger form och struktur både åt detta verk och åt flera andra surrealistiska verk, som exempelvis Buñuels filmer och romaner som Aragons *Le Paysan de Paris*, Bretons *Nadja* (1928) och Philippe Soupaults *Les*

Dernières nuits de Paris (1928). Med melodram förstår jag, med Peter Brooks, både den historiskt specifika litteratur- och teatergenre som dominerar under 1800-talet och den melodramatiska föreställningsvärld som man finner hos författare som Honoré de Balzac och Henry James.²⁰ Om melodramen vanligen har en negativ konnotation – hän-givelse åt känslsamhet; en moralisk polarisering och schematisering; representation av extrema tillstånd, situationer och handlingar; öppen skurkaktighet; förföljande av det goda och belöning av dygd; mörka intriger; spänning och andlös peripeti – så finner man i den även ett intensivt emotionellt och moraliskt drama grundat på en manikeistisk kamp mellan gott och ont. Polariseringsen av gott och ont syftar till att avslöja deras närvaro och verksamhet som verkliga krafter i den fysiska världen. Konflikten mellan dessa krafter antyder nödvändigheten att erkänna och konfrontera ondskan, att bekämpa och kasta ut den, att rena den sociala ordningen från den.

Som Brooks påpekar så utgör melodramen ett uttryck för den strävan att återfinna fasta moraliska värden som man finner i Europa under andra hälften av 1700-talet och som kommer till uttryck i den fantastiska romanen, romantiken liksom i tidens politiska tänkande.²¹ Denna strävan ska ses som en reaktion och ett svar på den gradvist minskade betydelsen alltsedan renässansen hos traditionella sociala institutioner som representerade det heliga (som kyrkan och monarkin), en utveckling som både blir mer allmän och mer radikal under 1700-talet. Men som Brooks också understryker så är denna strävan att återskapa det heliga som moralisk grund endast möjlig på individuellt eller personlig basis. Mytskapande kunde bara vara individuell, och spridandet av moraliska imperativ bygger på en personlig självförståelse – som i Jean-Jacques Rousseaus *Confessions* (1770/1782) – som därefter kunde erbjudas som grund för en allmän etik. Det är därför som denna strävan att återskapa det heliga inte för med sig en återfödelse av tragedin som form, eftersom denna är beroende av en gemensam delaktighet i det heliga. I melodramen är det heliga i stället lokaliserat i individen. Enligt Brooks representerar melodramen både ”strävan mot en re-sakralisering och omöjligheten av att förstå det heliga annat än i personliga termer.”²² Melodramens ritual inbegriper en konfrontation av klart identifierade motståndare och utkastandet av en av dem. Den kan inte erbjuda en avslutande försoning eftersom det inte finns något transcendent värde att försonas i relation till. Det finns i stället en social ordning som behöver

renas, ett antal moraliska imperativ som måste tydliggöras. Som en reaktion på och ett uttryck för den oro som den nya skrämmande värld där traditionella moraliska värdemönster inte längre erbjuder ett socialt klister, så demonstrerar melodramen att tecknen på etiska krafter kan avslöjas och kan göras läsbara. Melodramen är därför inte bara ett moraliskt drama utan ett drama om moralitet: ”den strävar efter att finna, att uttrycka, att visa, att ’bevisa’ förekomsten av ett moraliskt universum som, fastän ifrågasatt, dolt av skurkaktighet och perversion av omdömesförmågan, faktiskt existerar och vars närvaro och kategoriserande kraft bland människor kan bekräftas.”²³

Till skillnad från 1800-talsteaterns melodram, liksom stumfilmstidens spelfilm som i hög grad återanvände såväl teaterstycken som melodramaformen, är den surrealistiska melodramen i flera avseenden att uppfatta som ironisk. De borgerliga och puritanska värderingar som den traditionella melodramen hyllar, är här föremål för karikatyr och satir. I kampen mellan motstridiga krafter betecknar ”segern” för kristen moral och förnuft inte ett lyckligt slut utan en tragisk utgång. På samma sätt utgör den rationalistiska föreställningen om människan som en förnuftsvarelse och naturvetenskapens syn på naturen som styrd av lagbundna orsakssamband återkommande och uppskattade måltavlor för surrealisternas kritik. Den surrealistiska melodramen skulle därmed vara en del av det ”motstånd” mot den borgerliga och rationalistiska melodramen, ett motstånd som Brooks finner hos författare som Gustave Flaubert, Guy de Maupassant, Samuel Beckett, Alain Robbe-Grillet och kanske även Joyce och Franz Kafka.²⁴

Ett av de uttalade målen för surrealismen är just att befria människan och hennes begär från civilisationens tyranni och som en av huvudmotståndarna står kyrkan och den offentliga moralen. Detta mål uttrycks direkt i manifest och i artiklar i programtidskriften *La Révolution Surrealiste* (1924–1929), liksom i surrealistiska verk som Buñuels filmer och Max Ernsts collageromaner. En viktig aspekt av denna kritik är sexualitet och driftutlevelse, och Ernst och flera andra surrealisterna var, till skillnad från Breton, som inte kunde acceptera homosexualitet, öppna för andra former av sexualitet än den heteronormativa.²⁵ Men samtidigt som surrealisternas användning av melodramen alltså kan sägas vara ironisk, använder de den som form för att gestalta sin egen kamp mot sina motståndare (kyrkan och borgerligheten). Det paradoxala i detta ligger både i en (medveten eller omedveten) upprepning av melodramen

som form²⁶ och i att den traditionella melodramen alltså gör gällande att världen – i synnerhet den sociala sfären – är begriplig och styrd av regler och lagar, medan surrealisterna menar att dessa regler och lagar utgör förtryckarmekanismer som förhindrar människans frigörelse. Det finns även andra allegoriska melodramer att läsa i dessa berättelser, och i synnerhet i Max Ernst collageromaner. En viktig principiell fråga är just hur man ska läsa dessa surrealistiska melodramer (om man nu inte vill läsa dem som allegorier på sin egen oläsbarhet).²⁷ Som jag kommer att



Marceline-Marie kommer ut ur antropofagusträdet: "Alla mina kollibris har alibin och min kropp täcks av ett hundra djupa dygder." (*Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, 1930)

försöka visa i det följande kan man läsa dessa både som mediehistoriska allegorier om relationen mellan teknikanvändning och teknikdeterminism och om medieteknik som vårt sociala undermedvetna.

Det finns en påtaglig parallell i användningen – eller återanvändningen – av det vardagliga och av vardagsföremål inom surrealistisk konst, något som vi återfinner i det material som Max Ernst använde för sina collage. Den surrealistiska transponeringen av familjära och prosaiska föremål och miljöer till det konstnärliga området innebär inte bara en estetisering av det vardagliga, den syftar även till att skapa oväntade och fantastiska möten som låter läsaren se in i en dynamisk och skapande process som förvandlar tingen till någonting annat och magiskt, men även skrämmande och hotfullt. Man kan med fördel jämföra och kontrastera Max Ernsts collage teknik med Marcel Duchamps användning av ”ready-mades”. Likheten består i att Max Ernst liksom Duchamp använder sig av redan existerande och primärt icke-konstnärliga material. Skillnaden består i att även om Duchamps föremål ska framstå som främmande i sin nya miljö och att vi ska tvingas att se på dem på nya sätt, så ska vi samtidigt kunna känna igen dem som föremål, vi ska se vad de är. Den utställda urinoaren är fortfarande en urinoar, flasktorkaren är fortfarande en flasktorkare och cykelhjulet fastmonterat på en pall förblir ett cykelhjul. I Max Ernsts collage är det däremot en viktig poäng att betraktaren inte känner igen bildelementen, samtidigt som de framstår som välbekanta.²⁸

Drömbilder

Det är nu hög tid att följa den unga flickans dröm i några av de collagebilder som ”återberättar” den. Eftersom det inte finns utrymme i denna artikel att göra en längre och uttömmande analys av bild- och textberättelsen, begränsar jag mig till några iakttagelser. Drömmen är uppdelad i fyra delar. Den första delen kallas ”La Ténébreuse” (dunklet) och är i drömmen namnet på en dans (men i den katolska kyrkan är Tenebrae även namnet på en ritual som utförs under de tre sista dagarna i påskveckan där man successivt släcker alla levande ljus). Den andra delen av drömberättelsen benämns ”La Chevelure” (håret, frisyren, hårsvallet; svans) och bilderna fylls mycket riktigt av svallande hår, men även av böljande vatten. Den tredje delen heter ”Le Couteau” (kniven) och den fjärde ”Le Céleste fiancé” (den himmelske fästmannen). I den utsträck-



Ovan t. v.
 ... majestätiskt (*Rêve d'une petite fille qui
 voulut entrer au Carmel*, 1930)

Ovan t. h.
 Men varför bär den en kropp av en atlet?
 Varför är den nedsmetad med geleaktigt
 slem? Häret: "Det är för att bättre kunna
 strypa dig, mitt barn." (*Rêve d'une petite fille
 qui voulut entrer au Carmel*, 1930)

Nedan
 Marceline-Marie: "Men varför, mitt hår,
 varför är du överallt?" Häret: "Det är för
 bättre kunna sätta dig på plats, mitt barn."
 (*Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au
 Carmel*, 1930)

ning som man läser drömmen som en gestaltning av de händelser som berättas om i inledningen, kan man hänföra den tredje delen till förlusten av oskuld, våldtäkten och misshandeln. Den fjärde delen skulle enligt Boer gestalta uppfyllandet av den lilla flickans incestuösa begär att få gifta sig med sin pappa (som i drömmen är kluven i eller uppdelad på tre figurer: pappan, prästen och Jesus Kristus).²⁹

I den första drömbilden i *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au*



Fadern: "Din kyss förefaller mig vuxen, mitt barn. Kommen från Gud, kommer den att gå långt. Gå, mitt barn, fortsätt och ..." (*Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, 1930)

Carmel ser vi pappan och dottern i en öm omfamning. I bildtexten kan vi utläsa pappans replik: "Din kyss förefaller mig vuxen, mitt barn. Kommen från Gud, kommer den att gå långt. Gå, mitt barn, fortsätt och ..."³⁰ I nästa bild kan vi se hur dottern "fortsätter" till prästen Dulac för att kyssa honom. Hon säger till sin pappa att hennes klädsel tycks henne oanständig.³¹ Den erotisering av kristendomen som vi noterade i inledningen till *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* återkommer således här i collagebilderna. Marceline-Maries oro för sin (oanständiga) klädsel kommer att bli en återkommande topos genom drömmen.³² I nästa bild kan vi se (och läsa) hur Marceline-Marie klyvs i två personer: Marceline och Marie.³³

Fastän de enskilda drömbilderna knyts samman på flera sätt – ver-



... räkna med mig." Marceline-Marie: "Mina kläder tycks mig oanständiga, fader, i närvaro av fader Dulac. Det mest känsliga provet för ett barn av Maria ...". Den ärade fadern: "Glädjen kommer att vara med dig, mitt barn." Fadern: "Låt mig gråta och ...". (*Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, 1930)



... hålla denna hand fördömd att vegetera i en cell. Lyssna på mig, mitt barn: skullighet väntar dig." Marceline-Marie klyvs i två. (Ångest och skrik.) (*Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, 1930)

balt och sekventiellt, tematiskt och genom återkommande föremål och personer – är kanske bristen på omedelbara och entydiga sammanhang mellan dem mer påfallande. De starkaste kopplingarna mellan bilderna, och mellan bilderna och texterna, utgörs av förskjutningar, förtätningar och överlagringar, vilket överensstämmer ganska väl med den psykoanalytiska konceptionen av drömmars logik. Det finns emellertid en del bildsekvenser i *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* där kopplingen är tematiskt accentuerad och ger intryck av att drömberättelsen här är tätare sammanhållen. Längre fram i drömmen finner vi exempelvis två personer som synes dansa (la Ténébreuse) ett tema som förenar denna bild med de två följande drömbilderna.³⁴ Det samma gäller den sekvens av bilder med hår i olika former i bokens andra del.³⁵ Andra bilder och bildsekvenser har en mer utpräglad narrativ funktion, i betydelsen av att representera en handling, som de inledande bilderna och den bild där prästen Dulac uppmanar flickan att följa honom ”genom sprickorna i väggen, jag som kallas kackerlacka och glädjedödare”.³⁶ Denna bild knyts i sin tur samman med nästa bild bland annat genom den avbildade skalbaggen.

I en intressant analys av de latinska citat som finns i inledningen till *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* – ”Diligembimini gloriam inalliterabilem mundi fidelio [...] Benedictionem quasimodo feminam multipilem catafaltile astoriae” – har Boer försökt visa på paralleller mellan den lilla flickans lek med latinet och Max Ernsts collageteknik.³⁷ Flickans makaronilatin utgör enligt Boer på en gång en pedagogisk övning och en poetisk lek där flickan använder sig av alliteration och assonans, det vill säga olika former av inrim. Dessa har sin motsvarighet i Max Ernsts visuella rimteknik [rimes visuelles] där bildmotiv återkommer i collagen, men utan att nödvändigtvis ha någon morfologisk relevans. Det finns även andra återkommande poetiska figurer, både i bilderna och i bildtexterna. På en mer övergripande strukturell nivå i bildkomposition kan man notera att Max Ernst i sina collage i *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* regelmässigt har använt sig av en färdig miljöbild (inomhus eller utomhus) som han har modifierat och gjort till en scen genom att addera figurer och föremål. Det kan jämföras med de collage man finner i hans illustrationer av Paul Eluards dikter, men även i *Une Semaine de bonté*, i vilka collagen inte är inmonterade i eller del av en miljöbild. Werner Spies har föreslagit att man ska kalla de senare analytiska och de förra syntetiska collage.³⁸



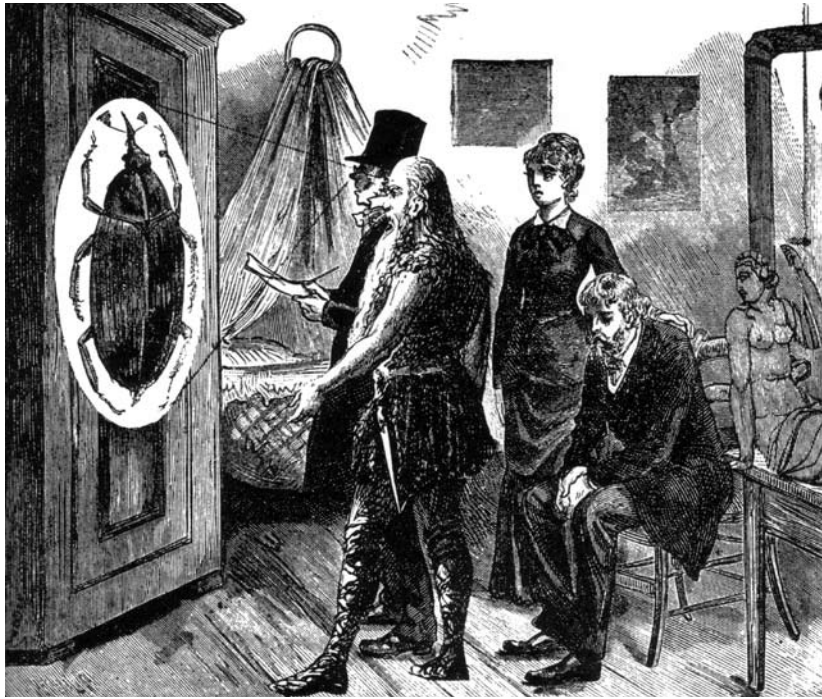
.....
"Låt oss gå! Låt oss dansa la Ténébreuse..."
(*Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, 1930)

"... ända tills de vackra dansarna är
fullständigt utmattade!" (*Rêve d'une petite
fille qui voulut entrer au Carmel*, 1930)

Och efter la Ténébreuse, på balen hos
Dames du Calvaire, finner sig Marceline-
Marie själv i centrum för allas
uppmärksamhet. (*Rêve d'une petite
fille qui voulut entrer au Carmel*, 1930)

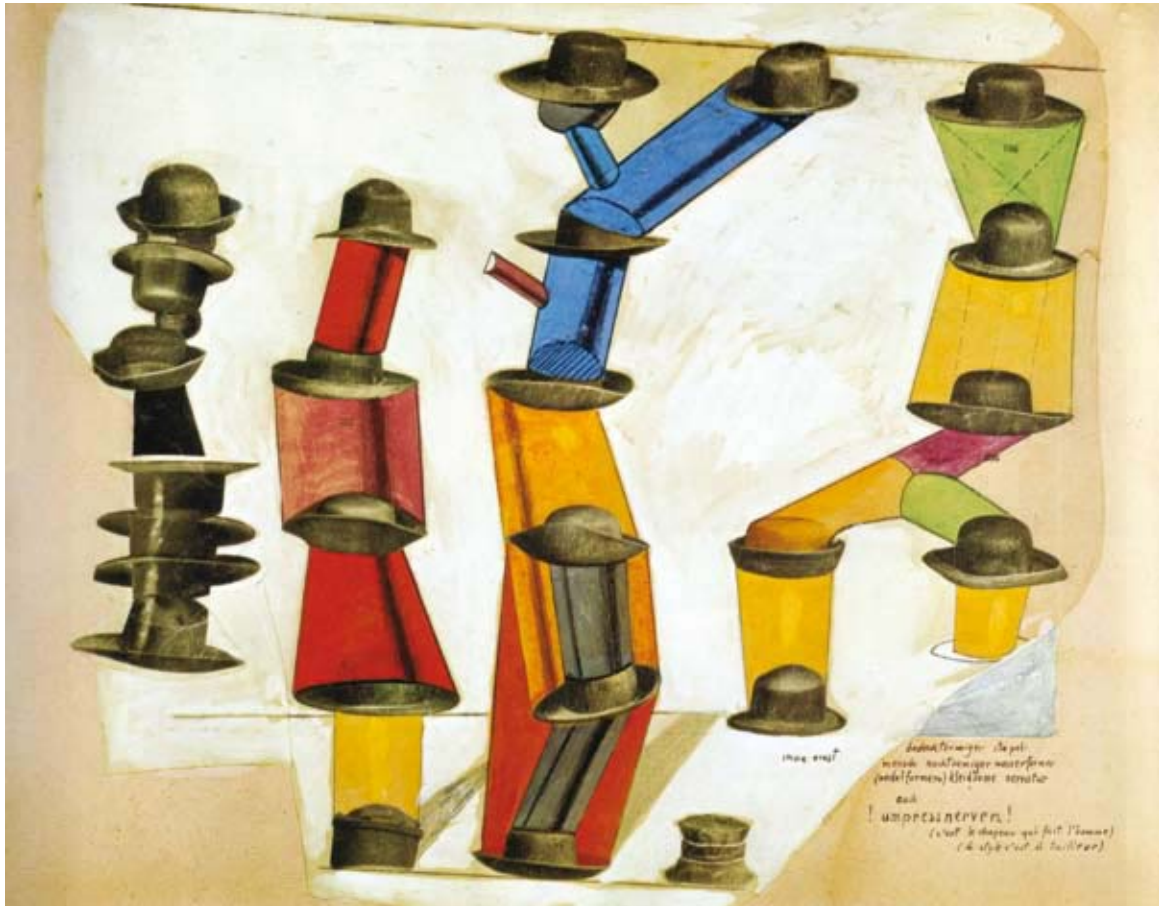


Den ärade fadern Dulac Dessalé: "Res dig, Jesu maka. Följ mig, min skönhet, genom sprickorna i väggen, jag som kallas kackerlacka och glädjedödare" (*Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, 1930)



Marceline-Marie: "Vem är jag? Jag, min syster eller denna obskyra skalbagge?" (Förlägenhet) (*Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, 1930)

Redan samtidigt noterade att Max Ernsts collage och collageteknik inte hade mycket gemensamt med vare sig kubistiska *papiers collés* eller futuristiska och dadaistiska collage.³⁹ Dessa formella och tekniska aspekter av Ernsts verk har utförligt utforskats av Spies, och jag bygger delvis på dennes arbeten, liksom andra som har studerat modernistiska bild- och textcollage.⁴⁰ Man noterar således att till skillnad från Braque och Picasso är det inte fråga om att "klistra" in ett föremål (vaxduk, papper, etikett) på duken; att till skillnad från det futuristiska collage (Giacomo Balla, Carlo Carrà, F. T. Marinetti, Gino Severini, Ardengo Soffici) är det inte fråga om att representera stadens och tidens dynamik; och att till skillnad från det dadaistiska collage är det inte fråga om att utforska slumpen.⁴¹ Man noterar vidare att till skillnad från såväl det kubistiska, det futuristiska som det dadaistiska collage är text närmast obefintligt i Max Ernsts collage (däremot förekommer bokstäver ibland som bildelement⁴² och hans collage förses som vi sett



Max Ernst, *c'est le chapeau qui fait l'homme* (1920), Museum of Modern Art, New York

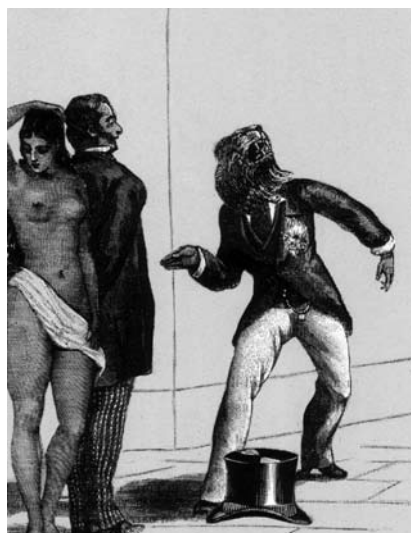
ofta med titlar och bildtexter) och att han i sina collage skapar en sammanhängande bild där de olika delarna bildar en helhet utan glipor mellan bildelement. Det sistnämnda draget är mycket påfallande i Max Ernsts collage och under arbetet med dem bearbetade och behandlade (man skulle nästan kunna säga redigerade) han dem på flera olika sätt, men främst genom övermålning och genom fotografisk eller annan reproduktion. Det senare kunde ofta även innebära förstoring eller förminskning. Detta innebär att medan "originalen" – egentligen en missvisande term eftersom dessa snarare utgjorde underlag eller förlagor till de tryckta collagebilderna – till Max Ernsts collage har ganska



Lejonmannen – mannen och den nakna kvinnan (förlaga till bild i *La Femme 100 têtes*, 1929)

varierande dimensioner (allt från 7 x 7 cm och 9 x 5 cm till 30 x 15 cm och 29 x 23 cm), är de tryckta och reproducerade collagen anpassade efter publikationsformatet (ofta omkring 15 x 19 cm).

Det kan också nämnas att Max Ernst i samband med reproduktioner av sina collage ibland angav rent påhittade dimensioner hos ”ori-



Lejonmannen – mannen och den nakna kvinnan (*La Femme 100 têtes*, 1929)

ginalen”.⁴³ Enligt Spies ville Max Ernst av estetiska skäl inte att man skulle se hur bildcollagen var gjorda och att många av dem helt och hållet var uppbyggda av redan existerande bildmaterial.⁴⁴ Det kan vidare nämnas att det inte bara var i sina collageromaner som Max Ernst arbetade med bildsekvenser, utan att det var en form som han använde i andra sammanhang, både ensam och i samarbete med andra, och att i dessa bildserier finns tematiska och figurativa upprepningar och variationer av liknande slag som vi har noterat i *Rêve d’une petite fille qui voulut entrer au Carmel*. För-

utom collageromanerna kan man nämna de bildcollage-sviter som Max Ernst gjorde till Eluards dikter, och även i samarbete med diktaren, exempelvis i *Répétitions* (1922) och *Les Malheurs des Immortelles* (1922).⁴⁵

Medan Braque och Picasso, liksom futuristerna och dadaisterna, hämtade material från sin samtid och gärna i form av vardagsföremål som de kunde finna i sin studio, har Max Ernst hämtat materialet till sina collage i första hand från äldre tryck, främst xylografiskt tryck (även kallat trägravyr eller träsnitt) från 1800-talet, som i illustrerade romaner, reklam, produktkataloger och vetenskapliga arbeten.⁴⁶ Det betyder att en del bildelement har en stark dramatisk eller narrativ laddning, andra är appellativa eller lockande, medan ytterligare andra är pedagogiska eller illustrativa. Fastän bildmaterialet i Max Ernsts collage således kan synas disparat, är det fråga om bruksbilder som har använts som illustrationer till något (romanberättelser, reklam, tekniska och vetenskapliga beskrivningar) eller bilder av något (produkter, maskiner, naturobjekt). Det är med andra ord den typ av bilder som man inte i första hand studerar som (självständiga) estetiska objekt, utan som representationer och avbilder. Det innebär att deras egenskap av bild är underordnad det som de avbildar, men också att de hör hemma i en sfär av på en gång osedda och ständigt återbrukade

bilder och stereotyper. Detta ger i sin tur upphov till en känsla av att man känner igen bilderna sedan tidigare, men från ett annat sammanhang. Denna känsla av familjaritet och déjà-vu, som vi noterat ovan, motarbetas eller upphävs dock genom sammanställning av både olika och för varandra främmande bildelement. Tillsammans skapar kombinationen av familjariteten och den oväntade sammanställningen av disparata (bild)element en dubbel och ambivalent känsla av att Max Ernsts collage gestaltar något på en gång välbekant och samtidigt fullständigt främmande och ogripbart.

Max Ernst har ibland velat tillskriva denna dragning till oväntade och inte sällan profanerande överlagringar ett inflytande från sin pappa, Philipp Ernst, en person som han annars ofta tycktes känna sig främmande inför. Pappan var amatörmålare och i sina religiösa kompositioner hade han för vana att ge änglar och helgon anletsdrag av sina närmaste (han målade exempelvis den lille Max som Jesusbarnet) och demoner gav han drag av sina fiender.⁴⁷ Denna skämtsamma läggning är ett starkt element i Max Ernsts personlighet och konstnärliga temperament. Den utmärkande personliga stil som man finner i Max Ernsts konst är dock långt ifrån bara ett utslag av hans personlighet, utan som Spies övertygande har visat en medveten utvecklad konstnärlig metod där ingenting lämnades åt slumpen – samtidigt som denna konstfärdighet och intellektuella manipulation var något som han ofta förefaller ha velat dölja.⁴⁸

Max Ernst i mediehistorien

Av den kortfattade genomgången ovan av Max Ernsts collageteknik(er), framgår att han inte bara utvecklar collage på nya och personliga sätt, utan även att han i sina bilder arbetar med bildmediet som en konst- och kulturhistorisk diskurs som han både allegoriserar och dekonstruerar. Som även bör ha framgått av beskrivningen och analysen av bildkomposition i *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, så arbetar Max Ernst medvetet med visuella metaforer och återkommande bildelement, att han ofta frammanar en betydelseförväntan som han sedan sällan eller aldrig uppfyller eller rentav negerar. Det innebär att berättelsen snarare framstår som en ansats eller ett löfte, som aldrig realiseras eller förverkligas – åtminstone inte som en berättelse med en tydlig handling och genomförd miljöskildring.



Och de vulkaniska kvinnorna lyfte och rörde på ett hotande sätt på den bakre delen av sin kropp (förlaga till bild i *La Femme 100 têtes*, 1929)

Men frågan hur man ska förstå dessa collage och den drömberättelse de gestaltar kan inte endast besvaras genom en analys av dess konstnärliga innehåll och form, utan vi måste sätta dem i ett vidare idéhistoriskt och mediehistoriskt sammanhang. Det är här också viktigt att inte bara fokusera på bilden som medium för berättelsen, utan även de medier och mediediskurser i vilka bilder används, antingen självständigt (som i måleri och skulptur) eller som illustrationer (som i litteratur). Som har påpekats av bland andra Gérard Dessons ska man inte betrakta collage bara som en retorisk form eller konstnärlig teknik utan som historiskt situerat.⁴⁹ Det gäller särskilt för den användning den fick hos surrealisterna. Som betonades redan av Aragon fanns det hos dem en fascination inför banaliteten och att collage är ett uttryck för denna besatthet.⁵⁰ Detta sökande efter och återanvändningen av det mest vardagliga i collage är som Dessons understryker ”ett etiskt och politisk sökande efter en *plats [lieu]* hos språket som är *gemensamt [commun]*, det vill säga: vardagligt [...] och kollektivt [...]”.⁵¹ Detta är ett drag som redan flera uppmärksammat hos Max Ernst, men som nu framstår som en integrerad del i ett politiskt ställningstagande. Det fåtal historiska studier av collage som hittills har skrivits – av Herta Wescher, Christine Poggi och Brandon Taylor – har i stället betonat dess betydelse som konst.⁵² Detta betecknar ett helande [recuperation] – för att använda Jonathan Cullers term⁵³ – av den destruktiva och konstpolitiska ambitionen att nå utanför konsten och att reflektera över och svara på samtida medier och mediesystem.⁵⁴

Något som nästan helt saknas hos Spies och flera andra som har studerat Max Ernsts collage är en diskussion av de medietekniska och mediehistoriska aspekterna av hans collageteknik. Spies noterar visserligen att Max Ernst använder sig av bildmaterial producerat med tekniker som ansågs okonstnärliga eftersom de användes för tekniska och vetenskapliga arbeten, i kommersiella massmedier och i reklam och produktkataloger och dessutom var på väg att bli omoderna genom introduktion av nya tekniker för att massproducera bilder. Detta är en betydelsefull faktor som är kopplad till såväl dadaismens som surrealismens anti-estetiska estetik, som alltså tilltalade Max Ernst. Men det finns många andra betydelsefulla mediehistoriska aspekter i och omkring Max Ernsts collageteknik, i första hand kopplade till teknisk reproduktion av bilder, det vill säga trycktekniker, och till bilden som massmedium under 1800-talet. Det är därför nödvändigt att göra

en kortare mediehistorisk exkurs om olika tekniker för att producera och reproducera bilder.

En av de äldsta teknikerna för att mångfaldiga bilder är träsnitt, vilken innebär att man skär in bilden i trädets längdriktning. Denna teknik användes flitigt för att illustrera tryckta böcker under det första seklet efter Gutenberg och man har beräknat att ungefär en tredjedel av alla böcker tryckta före 1500 var illustrerade på detta sätt.⁵⁵ Under första hälften av 1500-talet övergick man successivt till att illustrera böcker med kopparstick. Fördelen med denna teknik var att de fina linjerna gjorde det möjligt att återge de skuggor och skuggspel som var på modet i samtida bildkonst.⁵⁶ Nackdelen med kopparstick var att till skillnad från träsnitt, där färgen ligger på de upphöjda ytorna, så kallat plantryck, läggs tryckfärgen här i skårorna och fördjupningarna (de upphöjda ytorna torkas rena före tryckning), så kallat djuptryck. Det innebär att medan träsnitt kan tryckas tillsammans med rörliga typer, måste kopparsticket tryckas separat. Det är troligt att detta är ett av skälen till att bokillustrationer under denna period kommer att tryckas på separata ark och att de därmed kommer att bli både större och få större betydelse som självständiga element i böcker. Kopparsticket skulle dominera bildtryckstekniken fram till slutet av 1700-talet när den kom att delvis ersättas av två nya tekniker.

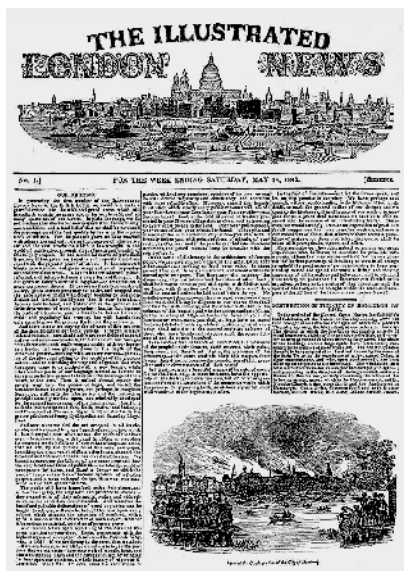
År 1775 uppfann Thomas Bewick en bildtryckteknik som omväxlande kallas xylografi, trägravyr eller trästick, där man skär in bilden i ändträ av hårda träslag med samma slags verktyg som kopparstick. Xylografi möjliggjorde tryck av bilder tillsammans med rörliga typer och blev en dominerande illustrationsmetod i tidningar och böcker fram till mitten av 1800-talet, men försvann därefter gradvis och ersattes av rastertekniker som autotypi och fototypi. Xylografi användes ofta i bildjournalistik, där man inte drog sig för att redigera bilder eller föra samman olika bilder till en bild. Ett välkänt exempel återfinns i tidningen *The Illustrated London News* från 1842 föreställande "the conflagration of the City of Hamburg" där bildmakaren i detta fall har använt en bild av staden som förlaga och sedan lagt till elden efteråt.⁵⁷ Det är intressant att jämföra detta förfaringssätt med de manipulationer av fotografiska bilder i Adobe Photoshop och liknande applikationer som i dag är regel snarare än undantag.⁵⁸ Som exempel kan nämnas den extra rökpelare som steg mot himlen i bilder från Beirut sommaren 2006 tagna av frilansfotografen Adnan Hajj och distribuerade av nyhetsbyrån Reuters. Dessa

bilder uppdagades strax som förfalskningar både genom jämförelse med andra bilder från samma tid och plats och genom att vissa bildelement hade "klonats" i bilden.

Fastän xylografi krävde ett högt konstnärligt och hantverksmässigt kunnande, så användes denna tryckteknik inte av bildkonstnärer. Detta förhållande kan kontrasteras med en annan bildtryckteknik, som är ungefär samtida med xylografi, nämligen litografi eller stentryck. Denna plantryckningsteknik uppfanns 1796-98 av Alois Senefelder och baseras på att tryckstenen absorberar fett och vatten, men att dessa stö-

ter bort varandra. Bilden tecknas eller målas med litografisk krita eller tusch på kalksten som planslipats och kornersats för att ge en lämplig ritgrund. Efter att stenen rengjorts så fuktas den med vatten och tryckfärg valsas på. Då stenen torkas av stannar tryckfärgen kvar endast i de partier som sugit åt sig fett i kritan eller tuschen. Bladen trycks i hand- eller maskinpress. Tekniken användes tidigt för att reproducera noter, kartor och illustrationer (oljetryck är förnissade litografier), men till skillnad från xylografi har litografi ofta använts som konstgrafisk metod, bland andra av Goya, Toulouse-Lautrec och Picasso.

Den omständighet att det material som Max Ernst använde till sina bildcollage hade producerats med trycktekniker som inte ansågs konstnärliga är alltså ytterligare en aspekt av surrealismens politiska estetik. Detta bildmaterial hämtades dessutom från vad man skulle kunna kalla mediehistoriens mellan- eller slutstationer (som antikvariat, loppmarknader och lumpbodas) och som i dag finns på arkiv och bibliotek. De flesta av de tekniker som användes för att trycka dessa bilder var inte längre i bruk efter sekelskiftet. Det bör också framhållas att utvecklingen av nya tekniker för att producera och massproducera bilder ledde under 1800-talet till framväxten av bilden som ett eget mass-



The Illustrated London News, maj 1842



Manipulerad nyhetsbild från Beirut sommaren 2006, tagen av frilansfotografen Adnan Hajj och distribuerad av nyhetsbyrån Reuters

medium.⁵⁹ Som påpekades redan av Walter Benjamin och som senare utforskats av forskare som John B. Thompson och andra så har utvecklingen och användningen av visuella massmedier (som fotografi, reklam, tidskrifter, film, tv) blivit en utmärkande företeelse för 1900-talets kultur och samhälle.⁶⁰ Medan man i Europa tidigare (säg från 100-talet till tidigt 1800-tal) levde i en

kultur där texten och boken (handskriven eller tryckt) var det helt dominerande mediet, lever vi numera i en mediekultur där bägge dessa inte bara har hård konkurrens av bilden, det finns också de som menar att vi i dag lever i en visuell kultur snarare än en textkultur. Det kan dock invändas mot detta synsätt dels att bilden som folkligt medium troligen var viktigare än text fram till dess att alfabetiseringen av befolkningen kommit igång på allvar, det vill säga först på 1700-talet, dels att den alltmer visuella kultur som vi i dag lever i utmärks av vad man skulle kunna kalla en "sekundär visualitet", det vill säga att den är baserad på en teknologi som inte bara förutsätter en textkultur, men som alltmer själv är uppbyggd genom digital kod.⁶¹ Det bör vara uppenbart från detta att det är viktigt att placera Max Ernsts bildcollage och collageromaner i dessa mediehistoriska sammanhang.

Efter att ha redogjort för de medietekniker som Max Ernst (åter)använde i sina collage och deras mediehistoriska betydelse, är det nödvändigt att säga något om relationen mellan bild och berättande. Det finns en föreställning, som förefaller vara ganska allmän, att bilden inte egentligen är ett bra medium för att berätta berättelser. Denna föreställning är särskilt markant om man tittar på bildkonsten från renässansen fram till mitten av 1800-talet. Under denna långa tid är berättande närmast helt frånvarande i bildkonsten och det är inte att undra på att Gotthold Ephraim Lessing i sin *Laokoon* (1766) kunde skriva att bildkonsten tillsammans med skulptur särskildes från såväl dikt som musik genom att den var en rumslig konst-
art.⁶² Till skillnad från bildmediet menade Lessing att dikt, såsom ett språkligt medium, var en temporal konst. Detta påstående baseras

på att tal och läsning alltid äger rum i tiden – det tar tid att säga saker och det tar tid att läsa – liksom att ord alltid följer efter varandra i tiden och att språket därför anses vara ett lämpligt medium för att representera händelser som har en temporal dimension, såsom berättelser. Man kunde tycka att det faktum att det tar tid att avbilda saker och att det även tar tid att ta in en bild skulle innebära att bilden vore lika lämplig för att gestalta tidsliga förlopp, men det tycks inte som att detta argument i alla tider har haft tillräcklig evidens. Sålunda finner man hos Seymour Chatman påståendet att ”vi kan tillbringa en halvtimme framför en tavla av Titian, men den estetiska effekten är som om vi uppfattade tavlan i ett enda ögonblick.”⁶³ Men vidgar man den historiska horisonten bortom perioden 1450–1850 finner man att konst- och bildhistorien är fylld med bilder som på ett alldeles naturligt och självklart sätt berättar berättelser. Tittar man på bildkonsten under antiken och medeltiden finner man att bilden lika självklart är ett berättarmedium som filmen är det i dag. Som Wendy Steiner har påpekat finns det ingenting ”inneboende i den visuella konsten som medium som kräver att ämnen begränsas till att framställa ett tidsögonblick”⁶⁴ och det är inte ”bildkonstens medium utan dess konventioner som har reducerat berättande till en synbarligen marginell fråga för konsthistoriker.”⁶⁵

Om det inte finns några inneboende egenskaper hos bildmediet som utesluter representation av tidsliga förlopp, varifrån kommer då föreställningen att bildmediet inte skulle lämpa sig för att representera berättelser? Enligt Steiner hänger det samman med introduktion av realistiska avbildningstekniker under renässansen.⁶⁶ Dessa olika tekniker – skuggning, proportion, centralperspektiv – skulle under loppet av 1400-talet komma att uppfattas som oförenliga med gestaltning av tidsliga och narrativa förlopp: Bilden skulle representera ett enda tidsögonblick. Det är författare och konstnärer som Alberti och senare Leonardo da Vinci som förklarar bildberättande som icke önskvärt. Hos Alberti finner man sålunda en omtolkning av det aristoteliska muthos-begreppet på ett sätt som utesluter representation av berättelser i bild.⁶⁷ Steiner har lyft fram att det finns en spännande övergångsperiod i början och mitten av 1400-talet – då man under en kort period finner en hybrid mellan medeltida konst, när samtidig avbildning av efter varandra följande händelser var utmärkande – och det fullt utvecklade centralperspektivet hos Leonardo. Under denna övergångs-

period, medan målarna lärde sig den realistiska avbildningstekniken och innan de ännu hade ”förstått” att denna teknik ideologiskt uteslöt de berättelser som de ville måla, finner man dessa tekniker tillsammans i verk av bland andra Fra Angelico, Filippo Lippi och Benozzo Gozzoli. Det finns förstås undantag från berättelseförbudet inom bildkonsten även efter renässansen, exempelvis i Nicolas Poussins *Les Israélites recueillant la manne dans le désert* (1639) och i Antoine Watteaus *Assemblée dans un parc* (1717), men som regel framställer dessa bilder dock inte sekvenser i en berättelse utan enskilda dramatiska ögonblick i densamma. Sedan mitten av 1800-talet finner man alltfler bildkonstnärer som bryter mot detta förbud utan allvarligare konsekvenser.

Om det således är möjligt att frigöra sig från denna föreställning om och detta förbud mot bildberättande, så är nästa steg att identifiera de tekniker och konventioner som förekommer i bildkonsten för att gestalta såväl tidsliga förlopp och narrativa skeenden, liksom de begränsningar och villkor som bildmediet ställer på berättande. Till skillnad från det verbala språket kan bilden inte – eller i alla fall inte lika lätt och på samma sätt – representera eller särskilja händelser, det tycks inte finnas någon direkt visuell motsvarighet till “först hände det, sedan hände det”. På samma sätt kan man inte i en bild lika entydigt representera kausalitet eller motivation, man kan inte ange exakta tidpunkter eller fysisk, geografisk eller personlig identitet, man kan inte ange berättelsens början och slut och naturligtvis är det omöjligt att i bild återge vad personer tänker och säger. Men dessa inneboende begränsningar och – om man så vill – brister i bilden som berättarmedium, har givit upphov till olika konventioner för att representera berättelser i bild. Således använder man bildrutor (diptyker, triptyker, altartavlor, serieteckningar) för att representera temporal succession, och på liknande sätt kan man avbilda ett hus med olika (temporala) rum eller genom distinktionen mellan ute och inne, eller bakgrund och förgrund. Man kan upprepa samma person i samma bild och man kan metaforiskt avbilda en väg för att representera livets väg. Man kan med hjälp av hur personer är vända ange rörelse (fysisk och tidslig) och genom hur deras blickar är riktade gestalta uppmärksamhet och avsikter. Man kan vidare gestalta sinnestillstånd genom ansiktsuttryck. Men det historiskt viktigaste greppet för att ordna bilder till berättelser är kanske ändå boken. Alltsedan hellenistisk tid har den illuminerade boken erbjudit ett medium där berättande i bilder har kunnat utvecklas mest kraftfullt, både i samspel med litteratur och

som självständig konst. ⁶⁸ Det finns en aspekt hos bilderboken som påminner om filmen, nämligen att man bara kan se en bildsida i taget och att mediet i någon mening själv påbjuder en framåtgående rörelse. I såväl filmen som bilderboken finner man ofta greppet att narrativ enhet skapas genom upprepning av samma bild i början och slutet av berättelsen. Detta grepp återfinns även i den tecknade serien, som tillsammans med filmen är den dominerande formen av bildberättande i vår tid.

Det är inte bara framväxten av bilden som massmedium och som återupprättat berättarmedium som bör lyftas in i en mediehistorisk läsning av Max Ernsts bildcollage. De många nya medier och medietekniker som uppfanns och börjar användas under 1800-talet är också av betydelse, liksom de sociala sammanhang som driver på deras utveckling och är bestämmande för deras användning. Man skulle således behöva nämna utbyggandet av järnvägen och telegrafan, vilka historiskt är intimt förenade med varandra och som utgör en förutsättning för dagstidningen (både den lokala och nationella). Dessa fenomen hör också ihop med industrialisering och urbanisering, som i sin tur hör ihop med telefonen och fonografen, fotografen och filmen och den närmast explosionsartade produktionen av kataloger och reklam. Denna genomgripande och fullständigt revolutionerande omvandling inte bara av medielandskapet utan även av det sociala landskapet är inte bara en viktig bakgrund till modernismen, det är en förutsättning för den. En av de kanske viktigaste effekterna av den sociala och mediala omgörningen under denna tid är framväxten av mass- eller populärkultur, en företeelse som både är en orsak till modernismen och något som skär rakt genom densamma. ⁶⁹ Man kan litet förenklat tala om två huvudlinjer i modernismen: en linje som är en reaktion mot mass- eller populärkultur och som har ett uttalat negativt förhållande till denna företeelse (något som dock inte utesluter en viss ambivalens); en andra linje som tvärtom bejakar denna aspekt av det moderna samhället. Det är därför missvisande att hävda, såsom exempelvis Benjamin gör, att konstens svar på masskulturen är "l'art pour l'art, det vill säga en konstteologi". ⁷⁰ Detta är endast ett av de sätt som konstnärer svarar på uppkomsten av moderna massmedier och kulturindustrin.

Men dessa samtida mediediskurser, som tillsammans konstituerar vad Friedrich Kittler kallar "mediesystemet 1900" ⁷¹, är inte tillräckliga för att beskriva det sammanhang i vilket Max Ernsts collageomaner figurerar. Det är även nödvändigt att kommentera benämningen "ro-

man” för dessa collageböcker. I det surrealistiska manifestet från 1924 går Breton till hårt angrepp på den samtida romanen som han anser förljugen eftersom den framställer tillvaron som prydligt ordnad och befriad från tillfälligheter och störande driftsliv. När Aragon och Breton några år senare själva skriver ”romaner” är det för att skildra andra sidor av den mänskliga existensen.⁷² Dessa ”romaner” saknar demonstrativt en intrig och är på flera sätt närmare självbiografi än fiktionslitteratur och kan sägas representera ett försök att upphäva den traditionella gränsen mellan fiktion och fakta. De kan därför betraktas som en hybrid av självbiografi och roman, vad Philippe Lejeune senare har kallat autofiktion.⁷³ Max Ernsts collageromaner utgör ytterligare exempel på denna kritik av den samtida romanen och dess borgerliga livssyn. Det kan även nämnas, som Spies har visat, att Max Ernst på motsvarande sätt som Aragon och Breton framställer sig själv i dessa collageromaner.⁷⁴ I jämförelse med *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, som ändå har något slags handling, så saknar Max Ernsts två andra collageromaner varje spår av intrig. Visserligen uppvisar *La Femme 100 Têtes* flera likheter med *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* vad gäller bildserier och bildkomposition, men den saknar ramberättelse och är också på andra sätt lösare i sin struktur. Man skulle kunna säga man säga att *La Femme 100 têtes* främst hålls samman av en genomgående lekfullhet. I kontrast till bägge dessa verk framstår *Une Semaine de bonté* som ett mer strängt komponerat verk. Den saknar visserligen såväl ramberättelse som bildtexter, men boken är indelad i sju delar efter veckans dagar (och de sju dödssynderna) och varje dag har ett tema och en färg. Trots dessa olikheter i kompositionen av dessa collageromaner kan man med fördel titta på motiv, sekvenser, strukturer i dessa collageromaner för att visa hur de – på olika sätt – skapar sammanhang och helheter. Det finns även tematiska linjer som förenar dem med varandra och med andra verk av Max Ernst: hand, öga, fågelhuvud, det erotiska och våldet.

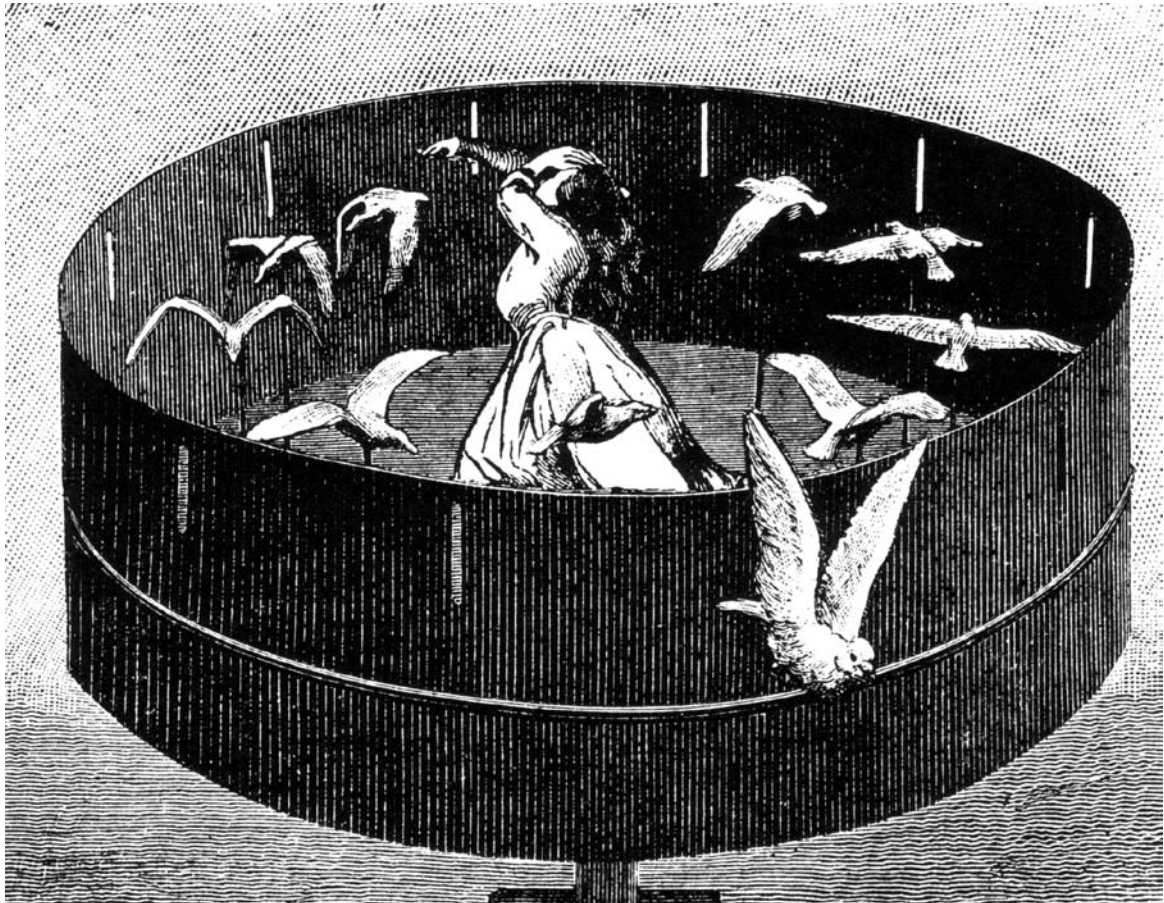
Avslutning

I denna artikel har jag diskuterat Max Ernsts collageromaner mot bakgrund av såväl den konsthistoriska som de mediehistoriska och medietekniska sammanhang de hör hemma. Jag har vidare diskuterat collagegets transmediala betydelse för modernismen och dess betydelse för

modernismens narrativa medier, enkannerligen den surrealistiska melodramen. Även om Max Ernst collageromaner rymmer många element hämtade från den melodramatiska berättelsen, så visar det sig ändå att den stora berättelse som man finner i dessa handlar om medier och mediediskurser, en berättelse som i sin tur kan uppfattas som en mediemelodram om relationen mellan mediekultur och medieteknik. Med detta menas inte en kamp mellan onda och goda krafter utan i stället en dialektik mellan de faktorer som bestämmer betydelse hos kulturella objekt, det vill säga en dialektik mellan sociala förhållanden och produktionstekniker.

I sin berömda essä om konstverket i en tidsålder av teknisk reproducerbarhet från 1935–36 utgår Benjamin explicit från den klassiska marxistiska analysen av relationen mellan produktionsförhållanden och den ideologiska överbyggnaden. De tekniska produktionsprocesserna ges här en framträdande plats för att förklara ”utplåningen” av konstverkets unikheter, liksom avlägsnandet av distansen till detsamma, vad Benjamin kallar ”aura”.⁷⁵ Om man tillämpar denna synsätt på Max Ernsts collageteknik är det uppenbart att den både reproducerar och allegoriserar utplåningen av unikheter och distans. Som vi har noterat så ansträngde sig Max Ernst för att utplåna spåren av ”originalen” till sina collagebilder, de skulle endast existera som kopior. På detta sätt har varje exemplar av hans collageromaner samma status som en kopia av en film eller ett fotografi. Men samtidigt är de ”utplånade originalen” uppbyggda av anonyma (eller anonymiserade) delar av de massproducerade bilder som enligt Benjamin saknar konstverkets aura. Med andra ord, Max Ernst använder tekniska produktionsprocesser som utplånar – eller kanske till och med för att utplåna – konstverkets unikheter, men hans teknik utgör dessutom en kommentar eller berättelse om desamma.

I sin analys av relationen mellan konstverket och den massproducerade bilden diskuterar Benjamin även hur tekniker för att producera bilder påverkar förnimmelsen av verkligheten och hur dessa bildtekniker är uttryck för sociala förvandlingar. Han skiljer här mellan det bestämda avstånd som vi har till föremål i naturen (”hur nära de än är”), som han beskriver i termer av aura, och den utplåning av detta avstånd som den ”tekniska reproduktionen” av bilder betecknar. Det är här alltså inte bara fråga om massproduktion och massdistribution av bilder, utan även att den fotografiska bilden visar en verklighet som det



"under mina vita kläder, i mitt kolombarium, kommer ni inte längre att vara fattiga, rakade duvor. Jag kommer att ta med mig ett dussin ton socker. Men rör inte mitt hår!" (*Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, 1930)

nakna ögat inte kan se: allt från uppförstorade detaljer, fågelperspektiv, till film- och fotomontagetets sammanfogning av olika bilder till en ny helhet eller sekvens. Om detta på ett plan betecknar en utplåning av det "naturliga avståndet" till verkligheten, så introducerar kameran oss på ett annat plan för en "optiskt omedveten erfarenhet" på samma sätt som psykoanalysen har fått oss att se omedvetna impulser och begär.⁷⁶ Inför den fotografiska bilden blir vi främmande inför oss själva på samma sätt som när man ser sig själv i en spegel utan att veta vem

det är och utan känna igen sig. På liknande sätt kan man, som Mark Poster har föreslagit, mer generellt tala om medieteknik och mediasystem som ett slags socialt undermedvetet, genom vilka vi får en inblick i underliggande sociala mönster och begärstrukturer.⁷⁷ Det är när man anlägger ett sådant synsätt på Max Ernsts collage teknik och den mediehistoria som hans collageromaner återberättar, som den fulla betydelsen av hans mediemelodramer framträder.

I den mediehistoriska läsning som jag har gjort av Max Ernsts collageromaner har jag studerat de kulturella och mediala sammanhang där bildmaterialet till collage återfinns och deras diskursiva betydelser. Detta har satts i relation till deras betydelse under den tid som Max Ernst skapade sina collageromaner och till hur man inom surrealismen värderade såväl "l'objet trouvé" som "le lieu commun". Max Ernst är förstås inte en mediehistoriker utan en konstnär och som dada-surrealist är han inte i första hand intresserad av att skriva in sig i den tradition som förstår kultur som ett privilegium för en social elit. Om något vill han just förstöra konsten som en religion, befria den från varje ritual eller kult och i stället göra den emancipatorisk och politisk, eller med Benjamins välkända formulering: "I stället för vara grundad i ritualen så börjar den byggas på en annan praktik, nämligen att grundas i politiken."⁷⁸ Med andra ord, i egenskap av surrealistiska mediemelodramer gestaltar Max Ernsts collageromaner strukturen och dynamiken i 1800-talets visuella medier som vårt sociomediala undermedvetna. Denna emancipatoriska ambition, som alltså genomsvär surrealismen, saknar emellertid stöd i en tid som desperat söker återfinna den samhörighet, det sociala klister som upplösningen, dislokaliseringen och förstörelsen av den traditionella gemenskapen hade inneburit. Om man ska tro samtida vittnesmål, inklusive Benjamin, så utövade estetiseringen av politiken en större lockelse på massan än en politisering av konsten. Det är därför inte konstigt, som Benjamin skriver, att "samma publik som reagerar på ett progressivt sätt på en grotesk film, reagerar på ett reaktionärt sätt på surrealismen."⁷⁹

Denna studie ingår i ett forskningsprojekt om relationen mellan modernistisk berättarkonst och mediasystemen 1900/2000, delvis finansierad av Magnus Bergvalls stiftelse och Helge Ax:son Johnsons Stiftelse.

NOTER

1. Jean-Luc Nancy, *La Communauté desœuvrée* (Paris: Christian Bourgois, 1986), 11. [”Le témoignage le plus important et le plus pénible du monde moderne, celui qui rassemble peut-être tous les autres témoignages que cette époque se trouve charger d’assumer [...], est le témoignage de la dissolution, de la dislocation ou de la conflagration de la communauté.”]
2. Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New York: Columbia University Press, 1985), 20. [”Melodrama starts from and expresses the anxiety brought by the frightening new world in which the traditional patterns of moral order no longer provide the necessary social glue.”]
3. Florian Rodari, *Le Collage: papiers collés, papiers déchirés, papiers découpés* (Genève: Skira, 1988), 11: ”On a souvent comparé l’invention du collage à la mise en place, au début de la Renaissance, du système perspectif des peintres.” I sin inledning till boken *Montages / Collages* (Pau: Université de Pau, 1993) citerar Bertrand Rougé denna mening och utvecklar tanken vidare. Man finner liknande påståenden hos Marjorie Perloff, *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture* (Chicago: University of Chicago Press, 1986) och hos Werner Spies, *Max Ernst Collagen. Inventar und Widerspruch* (Köln: DuMont, 1988), 11.
4. Christine Poggi, *In Defiance of Painting. Cubism, Futurism, and the Invention of Collage* (New Haven: Yale University Press, 1992), 1–29.
5. Louis Aragon, ”La Peinture au défi” (1930), i *Les Collages* (1965) (Paris: Hermann, 1990), 31–61; Spies 1988, 11.
6. Leif Dahlberg, ”Det modernistiska collaget och collageromanen”, föredrag presenterat vid symposiet Interartistiska relationer mellan litteraturen och de övriga konstarterna, Stockholms universitet, 27–29 september 2001 (opublicerad).
7. Jämför Luis Buñuel, *Un Chien andalou* (1928), *L’Age d’Or* (1930); Sergei Eisenstein, *Pansarkryssaren Potemkin* (1925). Se även Eisensteins essäer om montage i filmen i *Film Form. Essays in Film Theory*, trans. J. Leyda (San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1949).
8. Jämför exempelvis André Bretons surrealistiska manifest (1924) och utformningen av tidskriften *La Révolution Surréaliste*.
9. Max Ernst, *Rêve d’une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (Paris: Editions du

- Carrefour, 1930) [”*Bien aimer le bon Dieu et tremper ses deux mains dans un égout, voilà le bonheur pour nous autres Enfants de Marie.*”] Sidhänvisningar till denna collageroman är till den tvåspråkiga engelsk-franska utgåvan: Max Ernst, *A Little Girl Dreams of Taking the Veil* (New York: George Braziller, 1982).
10. Ernst 1930. [”se coucha et eut le rêve que nous tâcherons de relater par l’image dans ce livre.”]
 11. Roland Barthes, ”Rhétorique de l’image”, *Communications*, nr. 4, 1964.
 12. William Labov, *Language in the Inner City* (Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1972), 371.
 13. Ernst 1930 [”Maintenant je puis communier, je n’ai plus de dents de lait.”]
 14. Cees de Boer, ”Max Ernst Iconoclast. Le Symptôme comme modèle esthétique et stratégie critique dans le roman-collage: *Rêve d’une petite fille qui voulut entrer au Carmel*”, i *Rhétorique et image*, ed. L. H. Hoek & K. Meerhoff (Amsterdam: Rodopi, 1995), 201.
 15. Elza Adamowics, *Surrealist Collage in Text and Image* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 119–120, 122.
 16. Boer 1995, 214.
 17. I namnet ”Marceline” kan man höra ordet ”marcel”, en konstgjord hårvåg, efter den franske 1800-talsfrisören Marcel Grateau.
 18. Sigmund Freud, *Drömtydning* (1900), övers. J. Landquist & M. Engvén, i *Samlade skrifter 2* (Stockholm: Natur och kultur, 1996).
 19. Sigmund Freud, *Tre avhandlingar om sexualteori* (1905), övers. W. Bonde & C. Nilsson, i *Samlade skrifter 5* (Stockholm: Natur och kultur, 1998). Man kan även nämna arbeten av tidens socialantropologer liksom det mottagande de fick inom samtida konst. Man kan även nämna den kulturkritik som kommer till uttryck i Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930–1942).
 20. Brooks 1985, 11–20.
 21. *Ibid.*, 15–17.
 22. *Ibid.*, 16. [”the urge toward resacralization and the impossibility of conceiving sacralization other than in personal terms.”]
 23. *Ibid.*, 20. [”it strives to find, to articulate, to demonstrate, to ‘prove’ the existence of a moral universe which, though put in question, masked by villainy and perversions of judgment, does exist and can be made to assert its presence and its categorical force among men.”]
 24. *Ibid.*, 198–199.
 25. *Surrealister om sex. Undersökningar av sexualiteten. Samtal mellan surrealister 1928–1932*, red. J. Pierre, övers. C. Franklin & M. Löfgren (Göteborg: Bokförlaget Korpen, 1997).

26. Man kan jämföra med vissa av de engelska romantikernas simultana angrepp på retoriken och användandet av densamma, exempelvis hos William Wordsworth och Samuel Taylor Coleridge.
27. Adamowics, 1998, 122–128.
28. Spies 1988, 57.
29. Boer 1995, 211.
30. Ernst 1982, 15. [”Le Père: Votre baiser me semble adult, mon enfant. Venu de Dieu, il ira loin. Allez, ma fille, allez en avant et...”]
31. Ernst 1982, 17. [”Marceline-Marie: Ma tenue me semble indécente, papa, en précense du Père Dulac. [...]”]
32. Se Ernst 1982, 123, 125.
33. Ibid., 19.
34. Ibid., 31, 33, 35.
35. Se Ernst 1982, exempelvis 85, 87, 89, 91, 93.
36. Ernst 1982, 49. [”Le R. P. Dulac Dessalé: Levez-vous, épouse de Jésus. Suivez-moi, ma toute belle, dans les fentes des murailles, moi qu’on nomme cafard, noiro, bête noir.”]
37. Boer 1995, 203, 208–213.
38. Spies 1988, 105.
39. André Breton, ”Avis au lecteur pour *La Femme 100 têtes* de Max Ernst” (1929), *Œuvres complètes II*, ed. M. Bonnet (Paris: Gallimard, 1992), 302–306; Louis Aragon, ”La Peinture au défi” (1930), *Les Collages* (1965) (Paris: Hermann, 1990), 31–61.
40. Spies 1988; Poggi 1992; Hans Lund, *Angriff auf die erzählerische Ordnung. Die Collagenromane Max Ernsts* (Bielefeld: Aisthesis Verl. 2000); Leif Dahlberg, ”Mediala mosaiker. Modernistiskt collage och nya medier”, i *Litteratur og visuell kultur / Literature and Visual Culture*, red. D. Kristjánsdóttir (Reykavik: University of Iceland Press, 2005), 285–296.
41. Dahlberg, 2001. Werner Spies har utförligt diskuterat skillnaden mellan synen på slumpen som generativ princip inom dadaismen och tillfälligheten som en heuristisk och revelativ princip inom surrealismen. Se Spies 1988, 51–53.
42. Max Ernst, *C’est le chapeau qui fait l’homme* (1920), Museum of Modern Art, New York.
43. Spies 1988, 115.
44. Ibid, 68, 71–72, 93, et passim.
45. Se Eliane Formentelli, ”Max Ernst/Paul Eluard, ou l’impatience du désir”, i *Revue des Science humaines*, no. 164 (octobre-décembre 1976), 487–504;

- Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book* (Berkeley: University of California Press, 1988), 55–73.
46. De viktigaste materialkällorna för Max Ernst var tidskrifter som *Le Magasin pittoresque*, *La Nature*; illustrerade romaner som *Les Damnées de Paris*, *Mémoires de Monsieur Claude*, *Le Secret de Germaine*; illustrerade följetongsromaner i tidningar som *Journal du dimanche*, *L'Illustration*, *Le Monde illustré* och *L'Ouvrier*; uppslagsböcker som *Buch der Erfindungen*, *Encyklopädie der Schriften-, Bilder- und Wappenkunde*; kataloger för *Grand Magasins du Louvre* och Frederick's of Hollywoods postorderkatalog. Se Spies 1988, 486.
47. Sarane Alexandrian, *Max Ernst* (U.o. Somogy, 1992), 13.
48. Spies 1988, 51, 71.
49. Gérard Dessons, "Dérive du collage en théorie de la littérature", i *Montages / Collages* (1993), 20–21.
50. Louis Aragon, "Collages dans le roman et le film", i *Les Collages* (1965) (Paris: Hermann, 1990), 120. Citerad i Dessons 1993, 18.
51. Dessons 1993, 18. ["la recherche du lieu commun est la recherche éthique et politique d'un lieu de langage qui soit *commun*, c'est-à-dire: ordinaire [...] et collectif [...]."]
52. Se Herta Wescher, *Die Collage: Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels* (Köln: Du Mont Schauburg, 1968); Poggi 1992; Brandon Taylor, *Collage. The Making of Modern Art* (London: Thames & Hudson, 2004).
53. Jonathan Culler, *Flaubert: The Uses of Uncertainty* (Ithaca: Cornell University Press, 1974).
54. Leif Dahlberg, "On the Open and Closed Space of Public Discourse", *Nordicom Review* 27 (2006) 2, 35–52.
55. S. H. Steinberg, *Five Hundred Years of Printing*, 3rd ed. (Harmondsworth: Penguin, 1974), 158.
56. T. M. MacRobert, *Fine Illustrations in Western European Printed Books* (London: Victoria and Albert Museum, 1969), 6.
57. Lena Johannesson, *Den massproducerande bilden. Ur bildindustrialismens historia* (Stockholm: AWE/Gebbers, 1978), 114.
58. Bernard Stiegler, "L'Image discrète", i Jacques Derrida & Bernard Stiegler *Echographies de la télévision* (Paris: Ed. Galilée/INA, 1996), 161f.
59. Johannesson 1978.
60. Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" (Zweite Fassung) (1936), *Gesammelte Schriften I:2*, hrsg R. Tiedemann et al. (Frankfurt: Suhrkamp, 1974), 471–508; John B. Thompson

- son, *The Media and Modernity. A Social Theory of the Media* (Cambridge: Polity Press, 1995), 119–148.
61. Jag anspelar här på Walter Ongs term ”sekundär muntlighet”. Se Walter J. Ong, *Orality and Literacy* (London: Routledge, 1982), 135–136.
62. Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon* (1766), i *Werke 1766–1769*, hrsg. W. Barner (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verl, 1990), 116–129, 183f. et passim.
63. Seymour Chatman, ”What Novels Can Do That Films Can’t (and Vice Versa)”, *Critical Inquiry* 7 (autumn 1980), 122. [”We may spend half an hour in front of Titian, but the aesthetic effect is as if we were taking in the whole painting in a glance.”]
64. Wendy Steiner, *Pictures of Romance. Form against Context in Painting and Literature* (Chicago: University of Chicago Press, 1988), 27 [”inherent in the medium of the visual arts to require unitemporal subjects”].
65. Steiner 1988, 9 [”the medium of painting but its conventions that have reduced narrativity to an apparently peripheral concern for art historians.”].
66. Steiner 1988, 23f.
67. Jack Greenstein, *Historia in Leon Battista Alberti’s On Painting and in Andrea Mantegna’s Circumcision of Christ*, PhD diss. University of Pennsylvania, 1984, 83. Citerad i Steiner 1988, 25.
68. Kurt Weitzmann, ”Narration in Early Christian Art”, i *Narration in Ancient Art: A Symposium*, ed. C. H. Kraeling (Chicago: Oriental Institute, 1955), 83 (citerad av Steiner 1988, 17).
69. Fredric Jameson, ”Reification and Utopia in Mass Culture” (1979), i *Signatures of the Visible* (New York: Routledge, 1990), 16.
70. Benjamin 1936, 481. [”l’art pour l’art, die eine Theologie der Kunst ist.”]
71. Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900* (München: Fink, 1995).
72. Leif Dahlberg, ”Berättare och intrig i modernistiska romaner. André Bretons roman *Nadja* och Louis Aragons *Le Paysan de Paris*”, i *Berättaren. En gäckande röst i texten*, red. L.-Å. (Örebro: Örebro universitet, 2003), 257–275.
73. Philippe Lejeune, *Moi aussi* (Paris: Seuil, 1986), 62–69. Se även Leif Dahlberg, ”Fiktions och autofiktions i Marguerite Duras berättelse ’La douleur’”, i *Tolknings scen. Festskrift till Roland Lysell* (Stockholm: Aiolos, 2008), 190–207.
74. Werner Spies, *Max Ernst – Loplop. Die Selbstdarstellung des Künstlers* (Köln: DuMont, 1998).
75. Benjamin 1936, 478: ”was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura.”

76. Benjamin 1936, 500. [”Optisch-Unbewußten erfahren”]
77. Mark Poster, *Information Please. Culture and Politics in the Age of Digital Machines* (Durham: Duke University Press, 2006), 38.
78. Benjamin 1936, 482. [”*An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik.*”]
79. Benjamin 1936, 498. [”dasselbe Publikum, das vor einem Groteskfilm fortschrittlich reagiert, vor dem Surrealismus zu einem rückständigen werden.”]