

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 18.01.23

Om leksikonet: https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/om_leksikonet.pdf

Surrealismen

(_kunstretning) Kunstneriske forsøk på å undersøke, frigjøre og bruke kreativt det “primitive” og underbevisste i mennesket. Den surrealistiske bevegelsen i mellom- og etterkrigstida ønsket at hele samfunnet skulle revolusjoneres på en slik måte at kunsten som det Fantastiske ble en realitet i virkeligheten (Perniola 1977 s. 266). Det har blitt skapt surrealistiske verk innen mange kunstarter, men de betydeligste er innen bildekunst, litteratur og film.

Ordet surrealist (“surréaliste”) skal ha blitt skapt av den franske dikteren Guillaume Apollinaire (Bégué og Lartigue 1972 s. 75). Han brukte det første gang i 1917 i undertittelen til sitt skuespill *Teiresias’ bryster: Surrealistisk drama* (Spies 2006 s. 131). Han lagde ordet etter følgende vurdering: “Alt tatt i betraktning, tror jeg det er best å bruke surrealisme framfor overnaturalisme [på fransk “mieux adopter surréalisme que surnaturalisme”], som jeg brukte først. Surrealisme finnes ennå ikke i ordbøkene og vil være lettere å bruke enn overnaturalisme, allerede brukt av de herrer filosofene.” (sitert fra Jean 1978 s. 121) De trodde på en “surréalite” der “dröm och verklighet smält samman.” (Espmark 1975 s. 163)

Surrealismens fødsel har blitt datert til 1919 med første nummer av tidsskriftet *Litteratur*, grunnlagt av en gruppe kunstnere som i begynnelsen også kunne kalles dadaister (Alexandrian 1974 s. 52). Surrealismen har av en annen forsker blitt avgrenset til perioden 1923-1969 (Fauskevåg 1982 s. 29). Surrealisme-eksperten Sarane Alexandrian hevder at surrealismen ble født mens dadaismen fortsatt var en vital bevegelse, ikke etter den (Alexandrian 1974 s. 58).

“Surrealisterne dyrkede det absurde, irrationelle og ubevidste i et forsøg på at frigjøre menneskets bevidsthed og sprænge fornuftens bånd. For surrealisterne havde kunsten et revolutionært potentiale – den skulle udbrede en ny bevidsthed og befri mennesket for den tænkemåde, der havde ført 1. verdenskrigs rædsler med sig. De surrealistiske kunstnere vendte sig både mod den etablerede kunstscene og det borgerlige samfunds verdensbillede. Surrealismen udsprang på den franske eksperimenterende litteratur- og kunstscene i 1920ernes Paris og betegner en modernistisk kunstretning, der opstod i kølvandet på værdisammenbruddet i mellemkrigstiden. Surrealismen havde sin storhedstid fra 1920erne til 2. verdenskrigs udbrud i 1939 og opfattes i dag som en af mellemkrigstidens mest

nyskabende og indflydelsesrike bevægelser. [...] Surrealisme betegner en kunstnerisk bevægelse, der bevidst dyrkede det overvirkelige med drømmen, begæret og underbevidstheden som omdrejningspunkt. Den surrealistiske bevægelse fokuserede på det, der lå ud over det realistiske i forsøget på at skabe en ny og bedre verden. Surrealisterne mente ikke, at den forudgående kunstretning realismen egnede sig til at skildre det virkelige liv, men kun omstændigheder som menneskets fornuft og logik. Ifølge surrealisterne kunne den egentlige sandhed om menneskets liv udelukkende findes i underbevidsthedens verden.” (Morten Adler Tommerup i <https://faktalink.dk/titelliste/surr>; lesedato 21.04.21)

Surrealismens fremste teoretiker, og en betydelig dikter, var André Breton.

Kunsten bør ifølge surrealisterne skapes ut fra fri, spontan, uhemmet inspirasjon, fantasi og kreativitet. Det virkelige og det sanne er relative størrelser, og det finnes ikke noe sikkert ståsted i tilværelsen. Surrealisterne var opptatt av overskridelse – på mange områder. De var årvåkne overfor alt som kunne redusere mennesket til mer slaveri (Decaunes 1982 s. 195). Kunst og hverdagsliv skal gå over i hverandre, og alle mennesker skal få utfolde sine kreative evner. Surrealisterne ville sprengte det ordinære virkelighetsbegrepet, dvs. en oppfatning av hva som er virkelighet basert på positivismen, kristendommen, kapitalismen, borgerlige konvensjoner og dogmatisk rasjonalisme (Fauskevåg 1982 s. 12).

Sentralt er også det som “the Surrealists refer to as “the poetic life” (“la vie poétique”): a commitment, in short, to the *experience* of a spontaneous existence over and against conventions and positivistic rationalizations. This poetic life – or “lyric behavior,” as Breton liked to refer to it” skal oppheve tradisjonelle metafysiske skillelinjer (Kochhar-Lindgren, Schneiderman og Denlinger 2009 s. 6).

Surrealisterne framhevet verdien av den foruroligende fremmedhet, en fremmedhet som er etterlengtet og som fornuften ikke aksepterer (Smuda 1992 s. 97). I sitt manifest fra 1924 hevder André Breton at det må oppfinnes en ny moral (1992 s. 57). Surrealisterne vil nå fram til tingenes poetiske verdi, og er overbevist om at alt i verden har en slik verdi (Tieghem 1990 s. 290). Enhver etablert sannhet avvises, og surrealisterne dreier på hierarkiene mellom sant-falskt, godt-ondt, vakkert-stygt (Fauskevåg 1982 s. 32). Surrealisterne ville oppheve de gamle dikotomiene mellom våkenhet og drøm, mellom det reelle og det imaginære, mellom det bevisste og det ubevisste (Pire 1967 s. 129).

“For the Surrealists, one way to transcend the real was to incorporate unconscious images into their art so that reality was altered, as in a dream. [...] the Surrealists fused the conscious and the unconscious realms into the Surreal. This fusion, they said, produced a higher form of consciousness.” (Ben Stoltzfus i <http://www.mattesonart.com/la-belle-captive-magrittes-surrealism.aspx>; lesedato 29.09.22)

Breton “had considered the term “supernaturalism” instead of “surrealism” to more properly name the avant-garde movement that he helped found. He claims that “supernaturalism” would have been a more fitting descriptor for the sort of fantastic imaginative effects derived from dream states and memories [...]. The supernatural is indeed one of the most instrumental factors in formulating the fantastic, for it directly involves the violation of “normative realism” by unexplainable and unnatural occurrences such as typically only exist in the imagination.” (Church 2006)

Breton ville skape en synkretistisk forening av motsetninger, der alle kontraster ble opphevet, og skrev: “Alt tyder på at det finnes et åndelig punkt der liv og død, det reelle og det imaginære, fortid og framtid, det kommuniserbare og det ikke-kommuniserbare, det høye og det lave slutter å oppfattes som motsetninger.” (sitert fra Alexandrian 1974 s. iii)

Begjæret og livskraften er for surrealistene de eneste “sannhetene” i livet (Camus 1951 s. 121). Ledestjernene er Kjærligheten, Revolusjonen og Friheten (Fauskevåg 1982 s. 15). Poesien, friheten og kjærligheten har blitt kalt “surrealismens store triade” (J.-B. Pontalis sitert fra Alexandrian 1974 s. x). Surrealistene trodde på “the revolutionary force of love [...] bringing together unconscious and conscious in a surreality.” (Kenneth Cox i <http://www.metamute.org/editorial/articles/objective-phantoms>; lesedato 17.12.18) Surrealister skal ikke være redde for å ta risikoer (Breton 1992 s. 78). Deres håp var å forene våken tilstand og drøm, det reelle og det imaginære, begjær og tilfeldighet til en harmonisk helhet på en måte som frigjorde både det underbevisste og språket (Alexandrian 1974 s. 237).

“Det ureduserbare” er en fundamental verdi innen surrealismen (Alexandrian 1974 s. 155). Enhver skulle være fri til å følge sin egen vei, og gjøre motstand mot reduksjoner og press til å ligne andre. Drømmene fungerte som bevis på hvor forskjellige mennesker er, og hvor uuttømmelige “de irrelle reservoarene” i menneskets indre er (Alexandrian 1974 s. 157). Drømmer ble oppfattet som et frihetsrom (Alexandrian 1974 s. 152).

For surrealistene var drømmer i seg selv interessante, uten de tolkningene som psykoanalysen underla dem (Sollers 1986 s. 243-244). Drømmer var som poesi, og trengte ikke å dechiffreres.

De ville skape bevissthetsutvidende kunst, nesten som med et narkotikum: kunst som utvider og fornyer menneskets forestillingsverden. Enhver “politikkontroll” av tankene skulle forhindres og “blokkerte følelser” skulle frigjøres (Renault 2013 s. 575 og 577). Surrealisme er frigjøringskunst.

Surrealistene ønsket frihet og erklærte derfor “krig mot arbeid” (Alexandrian 1974 s. 165). Lyst og lek, lidenskap og kreativitet skulle prege livet, ikke slit og strev. Den surrealistiske dikteren ville ikke være et beundret unntaksmenneske, men en

leder av en språk lek som feirer språket, og der alle mennesker er likestilt (Alexandrian 1974 s. 146).

Surrealismen har blitt oppfattet mer som en metode enn en kunstnerisk retning – en metode i likhet med psykoanalysen, og som ble praktisert på individuelle måter (Alexandrian 1974 s. 12). Breton omtalte surrealismen som en metode (Alexandrian 1974 s. 58). Surrealismen som metode ble brukt til å skape spontane og irrasjonelle tekster som avslører underbevisstheten (Alexandrian 1974 s. 71).

“Surrealismen var ikke en bevegelse som andre bevegelser, kun litterær og kunstnerisk, men en måte å tenke på, som impliserte en moral og en måte å oppføre seg på, og i dens kjølvann fulgte en mengde lærde – medisinere, psykologer, etnologer – som bidro, delvis gjennom sine ideer og delvis gjennom sin kontroll til å legitimere surrealismen teoretisk.” (Alexandrian 1974 s. 443)

Det var både likheter og forskjeller mellom ideene i psykoanalysen og surrealismen, men surrealismen er et eksempel på tette bånd mellom vitenskap og poesi (Alexandrian 1974 s. 500).

“In the early years of the surrealist movement desire was not a dominant theme. For much of the 1920s the group focused on the dream, revolution, poetry, and, above all, love, and although desire was implicit in all of these, it was not identified as a major aspect of surrealism. In the late 1920s and early 1930s, however, desire – specifically, though not exclusively, erotic desire – came much more to the fore in surrealist art and writings. There was a new willingness to confront the darker aspects of sexuality, and a new urgency in the surrealists’ explorations of the deeper workings of the mind.” (Mundy 2001 s. 11) Surrealistene ville gjennom sin kunst utfolde sin “libido”, altså den seksuelle energien i vår underbevissthet som Freud utforsket i sin psykologi (Kellerer 1968 s. 41).

Det poetiske bildet blir oppfattet som et halvveis lukket vindu mot det uendelige (Pire 1967 s. 135). Gjennom sin imaginasjon kan poeten oppdage en virkelighet som ikke kan sanses eller gripes av fornuften. “Bildföljderna uppvisar gärna den absurda förtätning, resulterande i rena kollisioner” (Espmark 1975 s. 205).

Det trengs inspirasjon for å dikte. Breton anbefalte å faste for å få inspirasjon, en annen framgangsmåte var lange gåturer i Paris (Bonneville 1987 s. 74). Den amerikanske kunstkritikeren Lori Waxmans *Keep Walking Intently: The Ambulatory Art of the Surrealists, the Situationist International, and Fluxus* (2019) forteller blant annet om hvordan noen surrealistene gjennomførte spaserturer i Paris. Millionbyen framstod for dem som en sfinks, og en skog av symboler oppstått fra tilfeldigheter (<https://journals.openedition.org/critiquedart/38068?lang=en>; lesedato 09.03.20).

“A playful attitude loosens up the gears, as it were, and the collective intensity and sense of presence within the group allows for the marvelous to be conjured up, not unlike certain practices of divination. Breton sought to evoke the occult in his games of chance, through which he hoped to liberate the surreality that streams from the unconscious” (Kochhar-Lindgren, Schneiderman og Denlinger 2009 s. 7).

Den tyske filosofen Walter Benjamin hevdet at surrealistenes prosjekt var å lede rusens krefter over i en revolusjon.

Samfunnets undertrykkelse av mennesket har vært spesielt effektiv på to områder: det politiske og det erotiske (Fauskevåg 1982 s. 23). Det rådende sosiale systemets kjennetegn er spesielt tydelig i redselen for menneskets seksualitet (Fauskevåg 1982 s. 33). De vil realisere total frihet – både en praktisk og en metafysisk frihet (Fauskevåg 1982 s. 25). Det skal oppstå en ny logisk orden som overskrider den tradisjonelle rasjonalitetsdiskursen (Fauskevåg 1982 s. 31). “Den viktigste fienden til surrealismen er rasjonalismen.” (Camus 1951 s. 126) Franskmannen Georges Ribemont-Dessaignes var først dadaist, og ble senere surrealist. Han hevdet (i 1931) at surrealismen representerte et “permanent opprør mot kunsten, mot moralen, mot samfunnet” (sitert fra Kesteloot 2001 s. 41). Francis Picabia foreslo blasfemisk: “Man bør ta nattverden med tyggegummi, slik at Gud styrker dine kjever.” (sitert fra Alexandrian 1974 s. 106) Men løsrivelse er ikke enkelt. “Det er vanskelig å rømme fra et fengsel som ikke har murer” skrev Ribemont-Dessaignes (sitert fra Alexandrian 1974 s. 133).

“En av surrealismens grunnleggende teser er faktisk at det ikke finnes noen frelse. Revolusjonen skal ikke gi menneskene lykke, “den avskyelige jordiske trøst”. Den skal derimot, mener Breton, rense og opplyse menneskets tragiske tilstand.” (Camus 1951 s. 124) Bretons ledestjerne kan sammenfattes med de tre ordene frihet, kjærlighet og poesi (Couty 2000 s. 828).

Metafysikk og rasjonalitet basert på Aristoteles og Descartes er ikke lenger et selvfølgelig grunnlag for virkelighetsoppfatningen (Fauskevåg 1982 s. 32). Surrealistene ønsker “en total kognitiv frigjøring” (Fauskevåg 1982 s. 33) fra de etablerte intellektuelle, politiske og sosiale systemene. De ønsket “frigjøring fra alle fornuftens, estetikkens og moralens lenker” og løsrivelse fra “den vestlige positivistiske sivilisasjonen” (Maillard-Chary 1994 s. vii og 41). Alle barrierer som hindrer mennesket i å nå “det totale” skulle fjernes (Fauskevåg 1982 s. 221). Surrealistene ville fjerne blant annet oppheve de fastgrodde skillene mellom det estetiske, epistemologiske og ontologiske (Fauskevåg 1982 s. 177). Metafysikk angripes. Raymond Queneau koblet metafysikk til senilitet (Souchier 1991 s. 33).

Autonomi innebærer selvstendighet, noe som bare beror på seg selv. Ifølge Alexis Nouss var den surrealistiske poesien kjennetegnet av ordets autonomi, det språklige bildets autonomi, versets autonomi og assosiasjonsteknikkenes autonomi (Nouss 1995 s. 102). Forfatterne oppfattet det ikke som om de dukket ned i et privat *jeg*,

men i et mer upersonlig *seg* (Perniola 1977 s. 278). Det underbevisste skulle få komme til orde. “[O]nly the unconscious does not lie, it alone is worth bringing to light. All deliberate and conscious efforts, composition, logic are futile. The celebrated French lucidity is nothing but a cheap lantern. At best the ‘poet’ can prepare traps (as a physician might do in treating a patient), with which to catch the unconscious by surprise to prevent it from cheating” (Marcel Raymond sitert fra Kuenzli 2006 s. 275).

André Breton var selvoppnevnt leder for den tidlige surrealismen (fra ca. 1924). Han var blant annet påvirket av Sigmund Freuds teorier. I 1916 var Breton assistent for legen Raoul Leroy ved en psykiatrisk institusjon for soldater, og det var da han fikk kjennskap til Freud og tok i bruk metoden “fri assosiasjon” med soldater som var innlagt der (Alexandrian 1974 s. 48). Han leste på denne tiden knapt noen av Freuds egne tekster, men skjønnte fra verk av andre psykologer hvor viktige Freuds ideer var og hvor enorm stor betydning det underbevisste har.

De surrealistiske dikterne ville “bli kjent med det hemmelige språket som libido har”, og som de oppfattet som opprinnelsen til all metaforbruk (Alexandrian 1974 s. 191-192). Hos Freud er libido en betegnelse for underbevissthetens seksuelle energi, en instans for livsinstinkter og nytelsesbehov.

“The foundations of Surrealism were laid in these years, as Breton familiarised himself with Freudian concepts of the unconscious, repression, complexes and sexuality, and, above all, with the analytic technique of free association. Surrealism would be the only modernist avant-garde to welcome Freud’s ideas, though Breton often managed to inflect those ideas in a direction of his own. In the first place, the Surrealists ignored the therapeutic aims of psychoanalysis (Breton dismisses ‘the futile task of curing patients’ at the end of the 1924 manifesto [*MS*, 471]) and thereby inverted Freud’s hierarchy of consciousness/unconsciousness. For Breton, the unconscious clearly took precedence, and his formulation of the aims of psychoanalysis as ‘nothing less than the expulsion of man from himself’ was quite at odds with Freud’s thought. The Surrealists also passed over the emphasis attaching to guilt and shame in Freud’s understanding of the dream-work, and when it came to explicating particular dreams, as in *Communicating Vessels* (1932), Breton tended to focus his attention on recent events as stimuli rather than on the articulation of these with an infantile scene, which underlay Freud’s account of dreams. Whereas psychoanalysis was centrally concerned with the function of memory as both malady and therapy, for the Surrealists the voice of the unconscious was above all prophetic, pointing not to some psychic dislocation but rather to a promise of the self’s eventual unity.” (Nicholls 1995 s. 281)

Breton møtte Freud personlig i Wien i 1921, etter at Breton hadde sendt et entusiastisk brev. Breton måtte sitte i Freuds venteværelse sammen med hans pasienter. Da de endelig hadde en samtale, viste Freud seg svært lite imøtekommende, og snakket ifølge Breton bare om banaliteter (Alexandrian 1974 s. 55).

I sitt manifest fra 1924 roser Breton de psykologiske oppdagelsene som Freud har gjort, og hevder at de baner vei for å frigjøre underbevisstheten og fantasien (Breton 1992 s. 20). Han forteller at han under 1. verdenskrig fungerte som psykoanalytiker for syke mennesker, og praktiserte Freuds "snakkekur" (Breton 1992 s. 33). Freud skrev til Breton at selv om han hadde registrert hvor stor interesse Breton og han venner hadde for hans egne undersøkelser, hadde han ikke fått noen klar forståelse av hva surrealismen var (Brandell 1967 s. 84-85). Freud var generelt lite opptatt av moderne kunst, hans interesse for antikkens kunst var langt større.

"Before he became a poet Breton studied medicine. During the First World War he trained at various hospitals, such as the psychiatric ward of St. Dizier at Nantes. He became familiar with the medical methods of the time, including automatism and Freudian dream-work. By the end of the War he moved to the Salpêtrière-la Pitié in Paris, where he studied under Joseph Babinski, one of Charcot's disciples [...] Breton read a number of textbooks that introduced him to the early ideas of Freud and ideas of other trailblazers of dynamic psychiatry, including Janet, Charcot, Flournoy, Richet, Myers and James, and he quickly moved from textbooks to their actual works. [...] Louis Aragon had trained in psychiatry as well and Max Ernst had studied psychology in Bonn" (Tessel Marije Bauduin i <http://dare.uva.nl/document/2/115148>; lesedato 28.09.15).

Freud ville etablere en vitenskapelig disiplin, mens Breton var en kunstner fascinert av det okkulte. Forskeren Jean Starobinski har hevdet at Breton var mindre inspirert av Freud enn av spiritisme, Fredrick W. Myers' parapsykologi, Franz Mesmers magnetismeteorier, den eksperimentelle forfatteren Edmond Puységur, samt av tradisjoner fra renessansens nyplatonisme (gjengitt fra Renault 2013 s. 582). Breton hentet ideer fra både den tyske idealistiske filosofen Hegel og fra alkymi.

I 1926 ble Den psykoanalytiske forening grunnlagt i Paris, og noen av psykoanalytikerne som deltok der var svært interessert i og sympatiske til surrealismen. Legen og psykoanalytikeren René Allendy skrev bøker om okkultisme, alkymi og lignende, og ble en slags formidler mellom foreningen og surrealistene (Alexandrian 1974 s. 63). På en konferanse uttalte Allendy at Antonin Artaud var nesten som en sønn for han (Alexandrian 1974 s. 64).

René Crevel skrev en artikkel kalt "Det ubevisstes patriotisme" der han angrep voldsomt en artikkel i et psykoanalytisk tidsskrift som hadde legitimert rasisme (Alexandrian 1974 s. 196).

Noen surrealistere gikk til psykoanalytisk terapi: Antonin Artaud, Michel Leiris, René Crevel og Raymond Queneau (Alexandrian 1974 s. 64).

I 1929 publiserte en gruppe surrealistere i et tidsskrift en illustrasjon som viser Freud og Trotskij, for å vise to personer som de anså som like revolusjonære (Alexandrian 1974 s. 64). Også Marx og Freud prøvde de å forene som revolusjonære idealskikkelser (Alexandrian 1974 s. 65). Men Freud og andre psykoanalytikere ble også kritisert for noen av sine teorier og for måten de ville helbrede på. Breton var en ivrig tilhenger av marxist-leninismen, og ville forene prinsipper fra psykoanalysen med en type dialektisk metode (Alexandrian 1974 s. 187).

Surrealistene avviste både den historiske og den litterære fortid (Fauskevåg 1982 s. 19). Den såkalte “primitivismen”, med fascinasjon for bl.a. afrikansk kunst, hjalp Vestens kunstnere til å oppdage at det ukjente er overalt, både rundt oss og i oss. Dessuten var det en avstandstaking fra den vestlige kulturens greske og romerske røtter (Meschonnic 1988 s. 271-273). Breton samlet på totemfigurer, eskimo-masker og lignende magiske gjenstander (Browning og Benayoun 1988 s. 127). Han ville gjenopplive gamle “vitenskaper” som f.eks. astrologi (Breton 1992 s. 128). Det kan ikke skilles klart mellom den sinnssyke og den friske bevissthet (Tieghem 1990 s. 291).

“The surrealist efforts to create a proper investigative field of their own reached full fruition a year after the time of slumbers. 11 October 1924, just days before the first *Manifesto* of Surrealism was to be published, the Bureau of Surrealist Research (BRS) opened its doors at 15, Rue de Grenelle, Paris. It was to be at once office of the fledgling movement, meeting place of members, ticket window for interested parties, and location for surrealist experiments with automatism. [...] As is proper to a scientific endeavour, the Surrealists documented their experiments and made the results public. To this end they founded their own journal, *La Révolution Surréaliste* (1924-29), another embodiment of the scientific aspirations and much longer lived than the Bureau itself. Explicitly modelled upon scientific reviews such as *Nature*, rigidly laid out in columns and featuring only a few illustrations and photographs, it was distinctly different from other art journals of the time. A good part of the journal’s content – besides the political and aesthetic declarations, of course – can be read as reports of research in progress: written recitations of dreams (under the heading ‘surrealist text’), experiments with automatic writing, questionnaires, and reports on other surrealist experiments and group activities. In a similar vein Breton’s essay ‘The Mediums Enter’ in *Littérature* had documented the successes and dangers of the sleeping sessions, and served further to point out that the Surrealists took their explorations of all forms and states of automatism very seriously, and were willing to try many approaches.” (Tessel Marije Bauduin i <http://dare.uva.nl/document/2/115148>; lesedato 28.09.15)

“On October 11, 1924, the existence of a surrealist group was publicly confirmed by the opening at 15, rue de Grenelle (the premises were on loan from Pierre Naville’s father) of a Bureau for Surrealist Research, whose aim was to “gather all the information possible related to forms that might express the unconscious

activity of the mind.” The press was notified of the opening and of the imminent publication of a new periodical, *La Révolution surréaliste* – an undertaking Breton had decided on by the beginning of July, while he was correcting the proofs of the *Manifeste du surréalisme*. [...] The premises were “decorated,” as captured in a famous photograph by Man Ray, with a few paintings (De Chirico: *Le Rêve de Tobie*; a watercolor by Robert Desnos; a canvas by Max Morise), posters, and, before long, a headless plaster statue of a boar in a stairway. The surrealists archived works that had already been exhibited, as well as the notebooks in which they would jot down their automatic texts and manuscripts. [...] Breton’s work, the subject of much discussion in the weeks before its publication, was published on October 15, 1924 [...] The manifesto begins with a defense of the rights of the imagination (even as far as the limits of madness) as being the only rights capable of helping the individual avoid a “fate without light” and of compensating for the burden of “imperious practical necessity.” The text establishes a relation between the imagination and a taste for freedom: “Dear imagination,” says Breton, “what I love most about you is that you are unforgiving,” and he added right away that “the word of freedom alone is all that still exalts me.” It was vital, therefore, to reevaluate the realistic attitude born of the positivist tradition, which was “hostile to any intellectual and moral uplift.” In passing, this reevaluation seemed to criticize the novel, guilty of preventing the reader’s imagination from taking flight because of its descriptive nature and also of stifling emotions by the use of psychological analysis, perforce simplistic and sterile. [...] Subsequently, the importance of dreams was emphasized, because they reinforced the idea that thought, in humankind, had a much wider scope than the dominant tradition. Breton formulated four questions to try to define a terrain for research: What are the possibilities for the continuity of dreams and their application to life’s problems? Do dreams explicitly harbor the causes of our preferences and our desires? What form of reason “broader than all others” gives dreams their “natural allure,” where everything seems possible, for as long as the dream lasts? How can one conceive the “future resolution” of dreams and reality, apparently so utterly contradictory, in “the surreal?” ” (Gérard Durozoi i <https://press.uchicago.edu/Misc/Chicago/174115.html>; lesedato 23.06.21)

Louis Aragon skriver i *Den parisiske bonden* (1926) at det er som om mennesket er fylt som en svamp av guder. I denne og andre surrealistiske fortellinger brukes ikke de poetiske bildene for å beskrive en allerede eksisterende verden slik som i realistiske verk. Breton mente at hvert dikteriske bilde som dukker opp, krever en revidering av hele meningsuniverset (gjengitt fra Tadié 1994 s. 52-53). Det poetiske bildet, skriver Aragon i *Den parisiske bonden*, brukes “for dets egen del og for at det inn på representasjonens område skal trekke med seg uforutsigbare forstyrrelser og metamorfoser: fordi hvert bilde i hvert enkelt tilfelle tvinger deg til å revurdere hele universet” (sitert fra Tadié 1994 s. 189).

I sitt andre surrealistiske manifest (1930) hevder Breton at surrealismen opphever skillene mellom liv og død, det reelle og det imaginære, fortiden og framtiden, det

høye og det lave, det kommuniserbare og det ikke-kommuniserbare (1992 s. 72-73). Surrealismen har en “renhet” og totalitet som overskrider etablerte begreper. Breton vil ødelegge de tradisjonelle ideene om familie, fedreland og religion (Breton 1992 s. 77). Han synes prestene er kvalmende, og ler av folk som står ærbødig foran det sitt lands flagg. Troen på den kristne gud er absurd og provoserende mener Breton (1992 s. 153). All konformisme må bort (Breton 1992 s. 156). Surrealister sendte fornærmende brev til blant andre dikteren Paul Claudel og rektorer ved franske universitet (Kesteloot 2001 s. 36). Og som en provokasjon dukket en gruppe surrealister opp på begravelsen til den franske forfatteren Anatole France i 1924, og utgjorde der en “parodisk kortesje” (Kesteloot 2001 s. 36).

Surrealistene var fiendtlige til kristendommen fordi den etter deres mening underkaster menneskene moralske verdier som ikke lar seg forene med begjærets frihet, og fordi den “slukker opprørets flamme” (Alexandrian 1974 s. 173).

I det siste tidsskriftutgaven av *Den surrealistiske revolusjon* skrev Jean Koppen en artikkel med tittelen “Hvordan ordne seg med presten”. Han gjengir historier der prester har handlet svært umoralsk, og hevder at alle som ikke skjeller ut en prest, fortjener å bli prest selv, og han anbefaler (antakelig som en spøk) forskjellige provokasjoner mot presteskaper, f.eks. å skrike “Voldtekt!” når man sitter ved siden av en prest på undergrunnsbanen (Alexandrian 1974 s. 176).

I 1927 gikk en fanatisk prest løs på tidsskrifter i kiosker i Paris som han mente var pornografiske. Han rev dem i stykker på gata og fikk mye oppmerksomhet. Robert Desnos satte da i gang med å gjøre det samme med katolske aviser og tidsskrifter (Alexandrian 1974 s. 175).

André Breton skrev i 1920 om dadaismen: “ ‘Peace at any price’ was DADA’s watchword in wartime, just as in peacetime DADA’s watchword is: ‘War at any price.’ [...] DADA uses your own reasoning against you. [...] [P]lace yourselves at DADA’s mercy, by agreeing to meet us on our chosen terrain, which is doubt. [...] The obscurity of our words is constant. The riddle of meaning must remain in the hands of children. [...] The poets who have recognized this [det uåtgripelige] hopelessly flee the intelligible: they know that their work has nothing to lose. One can love an insane woman more than any other. [...] Guillaume Apollinaire quite rightly thought that clichés such as ‘lips of coral’, whose fortune could pass for a criterion of value, was the product of an activity that he termed *surrealist*.” (sitert fra Kuenzli 2006 s. 251-252) Breton oppfattet seg som en gryende surrealistisk dadaist i 1920, men to år senere skrev han i “After Dada” (1922): “Dada, thank goodness, is no longer an issue, and its funeral in around May 1921 engendered no brawls.” (sitert fra Kuenzli 2006 s. 253) I 1922 oppstod det stridigheter mellom Tristan Tzara og André Breton (Alexandrian 1974 s. 104).

Den 6. juli 1923 arrangerte Tzara en forestilling på Théâtre Michel i Paris der han relanserte dadaismen, som surrealistene hadde erklært død. Breton, Desnos og Péret

steg opp på scenen og slo til Tzara. Noen av kveldens deltakere ble kastet ut av politiet, men da Tzaras skuespill *Gasshjertet* deretter ble spilt, ble det igjen slagsmål (Alexandrian 1974 s. 125).

Francis Picabia anklaget en gang Breton for å ønske å gjenopplive dadaismen under navnet surrealisme (Alexandrian 1974 s. 248).

“[L]et us not lose sight of the fact that the idea of surrealism aims quite simply at the total recovery of our psychic force by a means which is nothing other than the dizzying descent into ourselves, the systematic illumination of hidden places and the progressive darkening of other places, the perpetual excursion into the midst of forbidden territory” (Breton i sitt andre manifest; her sitert fra <http://pers-www.wlv.ac.uk/~fa1871/surrext.html>; lesedato 12.09.13).

“André Breton devotes the text *Signe ascendant* to the subject of analogical thought, announcing his passionate attachment to ‘anything which happens to break with the thread of discursive thought and takes off suddenly like a rocket, thereby illuminating a novel and fertile system of living relations which we may confidently assume was a secret known to primordial man’ ” (Cardinal 1981 s. 176). I sitt andre surrealistiske manifest kom Breton med proklamasjoner om opphevelse eller harmonisk sammensmeltning av de motsetningene som preger menneskets bevissthet. Tenkningen hans virker sterkt preget av den tyske idealistiske filosofen Hegel. Breton ville at opphevingen av motsetningene skulle lede “bakover” til en tidligere og opprinnelig bevissthetsform. Surrealistene vandret gjennom Paris lik eventyrere i det innerste og mest hemmelighetsfulle av Afrika (Schultz 1995 s. 198). Humor og overraskelse var viktige effekter også i deres tekster.

Ikke alle litterære forløpere ble avvist. Breton lette etter en “hieroglyfisk nøkkel” til verden og mente den kunne finnes i poesien, f.eks. hos Nerval, Baudelaire og Rimbaud (Olivier 1977 s. 76). De franske surrealistene beundret symbolisten Arthur Rimbaud på grunn av hans anti-konformisme og det irrasjonelle og gåtefulle ved hans tekster (D. Dubois i Rimbaud 1985 s. 119). I en fotnote til 1924-manifestet refererer Breton til Knut Hamsuns roman *Sult*, og sier at romanens gjengivelse av sult ligner en åpenbaring som han selv har hatt (Breton 1992 s. 32). Noen surrealistere var dessuten fascinert av den franske 1700-tallsforfatteren marki de Sade, beryktet for sin ekstreme pornografi. Populær-/triviallitteratur ble også brukt som inspirasjon.

“Surrealistene gikk grundig til verket da de tidlig i forrige århundre lanserte en kanon av protosurrealistiske forgjengere, som syntes å vise at retningens tilblivelse hadde vært på vei lenge. Andre grupper og bevegelser har opprettet lignende – men konkurrerende – forhistorier med teleologiske og selvbekreftende innslag.” (*Morgenbladet* 3. mars 2000 s. 17) Men svært mange forfatterskap ble foraktet av surrealistene. Breton skiftet ut sin dørmatte med en åpen bok av en forfatter han

avskydde, slik at besøkende skulle tørke av skoene sine på den (Alexandrian 1974 s. 106).

“Strikingly, some Surrealist writers in the 1920’s considered the Gothic novel the only past literature worth reading. This was because of its anti-rational or supra-rational bias. André Breton in the *Manifesto of Surrealism* (1924) sees such work as a deliberate act of anti-rational provocation and he asserts that ‘the marvellous alone is capable of bringing fertility to works from an inferior genre like the novel’. And in ‘Le Merveilleux contre le mystère’ (reprinted in *La Cité des Champs*, Paris, 1953) he says that the surrealist’s task is “the elaboration of a collective myth suitable to our period for the same reason as ... the Gothic genre must be considered as pathognomic of the great social disturbance which took possession of Europe at the end of the eighteenth century.” Breton here seizes upon one of the special strengths of the romance in all its mutations. It offers a peculiarly precise register of the ideals and terrors of the age, particularly those which could find no other form. The romance is mimetic at a mythic level. It forms itself about the collective subconscious of an age.” (Beer 1970 s. 58)

De franske surrealistene skrev maksimer som fulgte sjangerkravene, som om de formelle reglene var en premiss for sannhet (Barthes 1972 s. 88).

“Surrealistene ville forene Marx’ “omdanne verden” med Rimbauds “forandre livet”. Men det første leder til en fullstendig erobring av verden og det andre til å erobre livets enhet. Enhver totalitet er på paradoksal måte restriktiv. Til slutt splittet de to formuleringene gruppa [av surrealistene].” (Camus 1951 s. 125)

Surrealistene likte å se tryllekunstere på markeder, la seg avbilde i små fly på tivoli og lignende folkelige forlystelser (Martin-Fugier 2003 s. 154). Det mennesket som dukker ned i det surrealistiske, får ifølge Breton oppleve det beste fra barndommen på nytt (1992 s. 52).

Breton ga ut romanen *Nadja* (1928) som en collage med tegninger (laget av hovedpersonen Nadja), fotografier og avbildinger av surrealistiske malerier. I verket *De kommuniserende vasene* (1932) prøver Breton å vise at den våkne virkelighet og drømmens virkelighet utgjør en enhet. Det er en homologi mellom dem (Jean 1978 s. 119). Underveis diskuterer Breton bl.a. Freuds drømmetydning. Både Freud og Breton oppfattet drømmer som begjærets kodete budskap (Alexandrian 1974 s. 12). Drømmene inngikk i en surrealistisk poetikk (Alexandrian 1974 s. 152). Surrealismen innebar en revolusjon i måten å uttrykke seg litterært på (Alexandrian 1974 s. 499).

Breton hadde hallusinasjoner som nesten ga han panikkanfall. Ved et tilfelle så han biler i sentrum av Paris transformere seg til kjempekatter som jagde etter han, og en annen gang dukket det opp monstre som lignet elefanter med kvinnehoder og flyvende løver (Alexandrian 1974 s. 95). Han fantaserte også om en reklame for

himmelriket som var så forførende god at alle mennesker tok livet av seg for å komme dit (Alexandrian 1974 s. 97). I sine litteære tekster bruker Breton blant annet såkalte dissosiasjoner, der subjekt og predikat i en setning er semantisk tydelig skilt fra hverandre, og hallusinatoriske bilder der et ord som leseren forventer, byttes ut med et overraskende ord (Peyrouet 1994 s. 81 og 103). “Portalen sykler i høye luftlag” er en slik sjokkerende bruk av språket.

På 1920-tallet skrev en rekke surrealistere om sine drømmer i deres eget tidsskrift *Litteratur*: tre drømmer av Robert Desnos ble publisert som tekst, en drøm av Francis Picabia under overskriften “Electrargol”, en drøm av Paul Éluard, en drøm av Breton om “den nye tid av verbet å være” (Alexandrian 1974 s. 58). Bretons drøm ble gjenfortalt med en slags vitenskapelig nøyaktighet, men han var klar over at en drøms mening er uuttømmelig og aldri kan tolkes ferdig (Alexandrian 1974 s. 256). Picabias drøm skildres mer skisseaktig: “Sektifire par snørestøvler! To par ved hver dør, ett feminint og ett maskulint! Jeg var i en lang gang med rødt teppe, hvite vegger, der drømmen hadde ledet meg ...” (sitert fra Alexandrian 1974 s. 58).

I tidsskriftet med tittelen *Den surrealistiske revolusjonen* ble det publisert en rekke gjenfortalte drømmer – ti drømmer av Michel Leiris, seks av Éluard, fire av Max Morise, tre av Breton, tre av Artaud, tre av Pierre Naville, tre barnedrømmer fortalt av Bacaumont, to egne drømmer av Marcel Noll, en av Giorgio di Chirico, en av Renée Gauthier, en av Aragon, en av Queneau, en av Boiffard (Alexandrian 1974 s. 150). Renée Gauthier var den eneste kvinnen, men hennes gjenfortalte drøm var oppsiktsvekkende ved å være erotisk. Georges Sadoul publiserte drømmer i tidsskriftet *Variétés* (juni 1929).

Breton samlet i perioden 1923-24 fem-seks venner hjemme hos seg selv til kollektive søvn-seanser, og ikke alltid de samme surrealistene. De diskuterte litteratur, fortalte hverandre om sine drømmer og skrev tekster. De skapte drømmedikt (fransk “rêve-poème”) (Tadié 1994 s. 170). De øvde seg på å skrive tekster under selvhypnose i det de kalte v''-tempo (Alexandrian 1974 s. 135). Etterpå leste de opp sin tekster, lo ofte av resultatet og beundret spesielt gode formuleringer (nye språklige oppdagelser). Noe tekster ble deretter kastet, andre bevart og publisert. Det hendte at publiserte tekster ble beskyldt for å være bearbeidet etter den første nedskrivningen, og dermed ikke “autentiske” drømme- eller selvhypnose-tekster (Alexandrian 1974 s. 136).

Benjamin Péret ropte under en trancelignende drøm at han var en blomst i en skog i Bolivia (sitert fra Alexandrian 1974 s. 118). René Crevel var svært produktiv under drømmeseanser, og hadde i (tilsynelatende) drømmetilstand de merkeligste opplevelser. Under en slik seanse skrek han i en sarkastisk tone: “Jeg har oppdaget min kokkepikes hemmelighet: Hun er heltinnen i en obskøn og kriminell scene som fant sted i Vincennes-skogen, med en soldat fra den 13. som helt, der Mont Blanc er innblandet, og der det ved foten av Mont Blanc med neglen har blitt gravd en grav på 4810 meter.” (sitert fra Alexandrian 1974 s. 110) Kvelden etter sa han mens

han drømte: “På auksjon selges prinsesse de Lamballes kjoler. Men hennes hatter selges ikke ... Hun har plassert sine 15 000 hatter på sitt hode, på toppen av den jernlansen som nå er hennes kropp ... Denne kvinnen som er to meter høy, er knapt så tykk som en lillefinger. Og hun er naken. For hvem har aldri kledd av seg helt til jernlansen blir synlig? Det dreier seg forresten om hennes umake kropp [fransk: “corps impair”]!” (sitert fra Alexandrian 1974 s. 110-111) Slike snodige setninger ble av Crevel uttalte med skrik, ralling, syngende stemme, forlenget og uttalt med trykk på siste stavelse. Hans drømmer ble transkribert, og noen ble publisert, f.eks. i tidsskriftet *Litteratur* (november 1922). Han var blant de surrealistene som ble mest kjent for sitt “verbale delirium” (Alexandrian 1974 s. 112).

Robert Desnos var tydelig stolt av all den beundringen han fikk særlig fra Breton på grunn av sine drømmer, og sin rolle som “medium” for surrealistene. En av hans “rivaler” var Paul Éluard, som Desnos en gang under en drømmeseanse prøvde å stikke med en kniv og forfulgte helt ut i husets hage (Alexandrian 1974 s. 126). En annen gang skrek Desnos fornærmelser mot Péret, som vanligvis var hans beste venn. Han ble rasende på Roger Vitrac da denne i en tekst skrev en type ordspill som Desnos mente tilhørte hans egen stil og ikke Vitracs. Desnos var lenge Bretons favoritt-surrealist, mens beundringen fra andre ikke var like sterk. Noen ganger oppførte Desnos seg som om andre surrealister var hans rivaler, ikke venner. Desnos hevdet at trancetilstanden opphevet subjektets enhet, slik at “Tiden og Rommet ble tilgjengelige i sin totalitet” (Alexandrian 1974 s. 125). Desnos ville være “søvn-idolet” i gruppa, og imponerte de andre blant annet med å kunne improvisere vers på aleksandrinere i stort tempo (Alexandrian 1974 s. 127).

Desnos lagde rebuslignende malerier som skulle illustrere hans forutsigelser gjennom transe om noen av sine surrealist-venners død (Alexandrian 1974 s. 115). Maxime Moses Alexandre publiserte en slags drømmedagbok, *Personlig mytologi* (1933). Han oppfattet drømmer som et revolusjonært våpen fordi de avslører menneskenes begjær og derfor kan brukes til frigjøring (Alexandrian 1974 s. 201). Men drømmene hans kunne være uhyggelige, som da han drømte av Breton var en krokodille og han selv ble til en krokodille i et svømmebasseng. Alexandre sendte boka si til Freud, som kommenterte den med interesse (Alexandrian 1974 s. 202).

Rivaliseringer og krangler fikk Breton til å avslutte perioden med kollektive drømmeseanser (Alexandrian 1974 s. 126).

Surrealistene var stolte av å kunne oppleve opiumrus-lignende tilstander uten bruk av opium (Alexandrian 1974 s. 162). I en periode prøvde Breton og Jacques Prévert ut hasj, og Marcel Duhamel prøvde hasj, kokain og eter-gass, men ble syk av det. Alkohol ble det foretrukne rusmiddelet for surrealistene (Alexandrian 1974 s. 164).

Det har blitt diskutert hvor sanne og ærlige dikterne var når de hevdet at noe kom til dem i drøm eller trance, uten at de selv visste hvorfor eller hvordan. René Crevel

skal en gang ha sagt at han flere ganger simulerte å være i trance, særlig når interessen blant tilhørerne begynte å dale (Alexandrian 1974 s. 120).

Michel Leiris oppfattet trance, ekstase, beruselse og alle former for sykelige fornemmelser som versjoner av poetiske opplevelser (Alexandrian 1974 s. 351). Han og andre surrealistere ville skape en estetikk for det ekstatiske og en tenkemåte som er “sanselig” (Renault 2013 s. 575).

Leiris var en av de beste blant surrealistene til å assosiere fantasifullt med utgangspunkt i ett ord (Alexandrian 1974 s. 365). Men Leiris brøt med surrealismen i 1929 og havnet i en livsskrise med alkoholisme og et forsøk på å kastre seg selv. Han gikk til psykoanalyse i ett år og etter forslag fra sin lege dro han på en etnografisk ekspedisjon til Afrika (den såkalte “Mission Dakar-Djibouti”). Oppholdet varte i tre år, og i boka *Fantom-Afrika* (1934) forteller han bl.a. om drømmer han hadde i denne perioden (Alexandrian 1974 s. 355-356). I boka *Netter uten natt* (1961) gjenforteller Leiris drømmer han hadde i perioden 1923-1960.

Breton og Philippe Soupaults *Magnetfeltene* (1920) “was the founding text for the surrealist corpus. In it the authors proposed exploring an uninterrupted form of language, sensing that thought unobstructed by reason in stream-of-consciousness ends up revealing what really wants to be expressed through a kind of magnetic relationship among the imagination’s different creative connections. André Breton elaborated on the importance of this “automatism” in the first surrealist manifesto in 1924, in which he defined poetic surrealism and argued against control exerted by reason. Influenced by Sigmund Freud’s writings, Breton defended the mastery of free, creative associations that operate beyond the immediate control of consciousness.” (http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/sala_202_eng_0.pdf; lesedato 21.09.18)

Philippe Soupault var en “poet and novelist who was instrumental in founding the Surrealist movement. Soupault’s earliest verse collection, *Aquarium* (1917), was published with the help of Guillaume Apollinaire, who introduced Soupault to André Breton. In 1919 Soupault, Breton, and Louis Aragon cofounded the review *Littérature*. Originally drawn to the antirationalism of the Dada movement, Soupault soon rejected its nihilism, and he and Breton experimented with other revolutionary techniques. One result of their experimentation was the “automatic writing” of the jointly authored *Les Champs magnétiques* (1920; *The Magnetic Fields*), known as the first major Surrealist work. Soupault soon abandoned automatic writing to produce carefully crafted verses such as those in *Westwego* (1922) and *Georgia* (1926).” (<https://www.britannica.com/biography/Philippe-Soupault#ref242962>; lesedato 21.09.18) Soupault var full av innfall. En gang stoppet han en buss og krevde at alle på bussen skulle si sin fødselsdato (Alexandrian 1974 s. 388).

“With André Breton and Louis Aragon, Philippe Soupault is the long forgotten co-founder of surrealism. Soupault was excommunicated in 1926 for smoking English cigarettes, and writing novels. After his expulsion, no surrealist was permitted to mention his name, or even to shake his hand, and Soupault’s visibility as a member of the widely publicized surrealist group was eclipsed. The rationale behind Breton’s expulsion of Soupault had roots in Breton’s need to consolidate his power, but also in Soupault’s refusal to join the French Communist Party, which Breton and Aragon and many of the other members of the group were moving towards at the time. Soupault’s cosmopolitan and heteroclitic interests, and his charm and verve, threatened to undermine Breton’s hierarchy, but also prevented him from even thinking about the dreary discipline the Marxists demanded. Soupault however maintained an affection for the surrealist leader, although he went his own way, writing another sixty volumes – poetry, memoirs, foreign correspondence for a number of newspapers, as well as novels, and art, literary and dance criticism.” (Kirby Olson i https://www.collectionscanada.gc.ca/eppp-archive/100/201/300/literary_research-ef/n28-n36/old33/RevArticlesSoupault.htm; lesedato 25.02.22) Soupaults roman *Tapt kropp* (1926) handler om en kvinne som fortelleren tilfeldigvis møter. Françoise sin identitet er uavklart og i konstant forandring, samtidig som hun synes å ha full kontroll over den hun er til enhver tid.

Breton mente at det mest avskyelige ordet i fransk var “derfor” (“donc”), mens det vakreste var “ligner” (“comme”) (gjengitt etter Hamon 1996 s. 63). Den surrealistiske maleren Giorgio de Chirico ga ut romanen *Hebdomeros* (1929). Den er drømmelignende, uten en klar handlingstråd. Romanpersonen Hebdomeros er blant annet maler. Max Ernsts *Kvinnen med 100 hoder* (1929) og *En uke med godhet* (1934) er bilderomaner (Grünwald 1996 s. 62). Noen andre romaner er Louis Aragons *Anicet eller panoramaet* (1921), Philippe Soupaults *I flyt* (1923) og *Paris’ siste netter* (1928), Robert Desnos’ *Friheten eller kjærligheten!* (1927) og René Crevels *Babylon* (1927) og *Er dere gale?* (1929), samt Julien Gracqs *På Argol-slottet* (1938). Crevel skapte det som har blitt kalt “monster-romaner” med spredte episoder satt sammen på tilfeldige måter, avbrutt av meditasjoner, digresjoner og med en mengde “abnorme” personer (Alexandrian 1974 s. 310). Benjamin Péret skrev bl.a. romanen *Død over kuene og over ærens mark* (1923). Franskmannen André Pieyre de Mandiargues’ romaner blir av mange regnet som surrealistiske. Salvador Dali begynte på en roman med tittelen *Leve surrealismen!*, og fragmenter fra den ble senere publisert. Aragons roman *Henrettelsen* (1965) er en kaotisk tekst full av digresjoner, personer som skifter navn og en lang rekke intertekstuelle spor til andre verk.

“As the Surrealist movement became increasingly dogmatic and political, Soupault grew dissatisfied with it and eventually broke with it and Breton. After the mid-1920s Soupault devoted himself primarily to writing novels and essays and to journalism. His novels centre on the concepts of freedom and revolt. *Les Frères Durandeanu* (1924; “The Durandeanu Brothers”) is a scathing portrait of the middle class. *Le Nègre* (1927; “The Negro”) traces a black man’s pursuit of liberty. *Les*

Moribonds (1934; “The Dying”) is a semiautobiographical description of a youth’s flight from his bourgeois family.” (<https://www.britannica.com/biography/Philippe-Soupault#ref242962>; lesedato 21.09.18)

I mai 1923 reiste Breton, Aragon, Roger Vitrac og Max Morise til Loir-et-Cher, et område i midt-Frankrike, etter å ha plukket ut et tilfeldig sted på et Frankrike-kart. Reisen var uten noen bestemt hensikt, men skulle stimulere fantasien (Alexandrian 1974 s. 138).

Breton prøvde å definere det han kalte “objektiv tilfeldighet” ved å kombinere en idé fra marxisten Friedrich Engels med en idé fra den tyske filosofen Hegel (Alexandrian 1974 s. 47). Noe tvinger seg fram via menneskets underbevissthet. Han prøvde å praktisere en slik type tilfeldighet, f.eks. i *Nadja* og *Den gale kjærlighet* (<http://carlabox.wixsite.com/tpc-hazard-1eres1/>; lesedato 06.12.17).

Bretons *Nadja* “is the true story of the author’s mysterious encounter and complex relationship with the eponymous character. As Breton indicates in a footnote, *Nadja* is an unconventional young woman who comes to ‘approach the extreme limit of surrealist aspiration, its furthest determinant’ (Breton 1999: 74). [...] Breton defines surrealism both as an artistic movement and as a political activity. Surrealism is, according to Breton, a ‘psychic automatism in its pure state, by which one proposes to express – verbally, by means of the written word, or in any other manner – the actual functioning of thought’ (Breton 1972: 26). Based on a belief in ‘the superior reality of certain forms of previously neglected associations, in the omnipotence of dream, in the disinterested play of thought’, it tends to ‘ruin all other psychic mechanisms and to substitute itself for them in solving all the principal problems of life.’ (Breton 1972: 26)” (Kadiu 2014)

“As the prevailing element of surrealist experience, chance punctuates the book’s [*Nadjas*] plot from the very beginning. The first section deals with Breton’s reflections on a series of fortuitous meetings with Paul Éluard, Benjamin Péret, ‘Les Détraquées,’ and the woman at the flea market, all of which serves as a prelude to his encounter with *Nadja*: “Last October fourth, toward the end of one of those idle, gloomy afternoons I know so well to spend, I happened to be in Rue Lafayette [...]. Suddenly, perhaps still ten feet away, I saw a young woman walking toward me, she had noticed me too, or had been watching me for several moments [...]. She was on her way, she claimed, to her hairdresser on the Boulevard Magenta (I say claimed because she later admitted she was going nowhere).” (Breton 1999: 64) In this scene, ‘encounter’ is described as the coincidental intersection of two aimless wanderings. The main occupation shared by Breton and *Nadja* in the text is *flânerie* (the act of strolling), an activity common both to the ‘disinterested play of thought’ and ‘psychic automatism’ characteristic of surrealism (Breton 1972: 26), and to *Nadja*’s idle and spontaneous way of living. This is described, for instance, when, asked by Breton where she will have dinner, *Nadja* replies: ‘oh, over there, or there (the two nearest restaurants), wherever I

happen to be, you know. It's always this way.' (Breton 1999: 71) Defining herself as a wandering soul, 'the soul of limbo,' Nadja makes clear that, more than a philosophy, chance is a structuring element of her identity." (Kadiu 2014)

"According to Breton, it is through chance that we encounter and manage to see the 'marvelous' in everyday life. As the supreme aesthetic achievement for the surrealists, 'the marvelous is always beautiful; anything marvelous is beautiful, in fact only the marvelous is beautiful' (Breton 1972: 14). Nadja, the epitome of contingency and unpredictability, naturally becomes a bridge towards the marvelous for Breton, who insists both on her visionary abilities (e.g. her visions of Breton's wife and of the hand flaming over the water) and on her power to create a marvelous reality by imagining and reinventing herself as the legendary character of Melusina: "Nadja had also represented herself many times with the features of Melusina, who of all mythological personalities is the one she seems to have felt closest to herself. I have seen her try to transfer this to real life, insisting that her hairdresser spare no efforts to arrange her hair in five distinct strands in order to leave a star over her forehead." (Breton 1999: 129) Nadja's ability to see beyond the realm of immediate reality and to recreate herself into a chimerical figure makes her the archetype and the artistic accomplishment of surrealist aesthetics. As Peter Edgerly Firchow states in 'Nadja and Le Paysan de Paris' (1965), 'Nadja is the "marvelous quotidian" incarnate, and as such the living embodiment and walking proof of the validity of the theories of surrealism' (Firchow 1965: 302)." (Kadiu 2014)

"Throughout the narrative, Nadja remains a dreamlike and enigmatic figure both for Breton – 'Who is the real Nadja?' he asks towards the end – and for the reader, who is provided a plethora of photographs (fortyfour to be exact), but not a single one of Nadja. A spectral and impulsive character, 'like one of those spirits of the air suffering from an inner conflict' (Breton 1999: 79), Nadja subverts rational conceptions of identity as a fixed and stable entity. She encapsulates the surrealist yearning for an emancipated mind and for an unrepressed unconscious, which according to Breton is on the verge of 'reasserting itself' against 'the reign of logic' (Breton 1972: 9). Indeed, Nadja's playful activities, which consist of closing her eyes and speaking automatically, capture the spirit of childhood, the quintessence of surrealist experience. The product of an indefinite imagination, Nadja's vision of 'the hand flaming over water' (Breton 1999: 85) and her description of 'the thought on the bath in the room without mirrors,' (Breton 1999: 101) are surrealist images *par excellence*" (Kadiu 2014).

"While depicting Nadja as an ethereal, uncanny and mysterious character, Breton also insists on the authenticity of her existence. For example, after recounting one of her visionary episodes (one where Nadja correctly predicts that the light at one of the windows will go off), the author emphatically claims the veracity of the event described [...] The real existence of Nadja's powers is central to Breton's narrative because she is not only a breathing expression of surrealist aesthetics, but

she is also proof of the possibility of its political practice. As Bethany Ladimer explains in ‘Madness and the Irrational in the Work of André Breton’ (1980): “Surrealism was unique in that it constantly identified the starting point of social change with the liberation of the individual psyche. [...] From a political point of view, repression of subconscious desires and modes of thought was seen as the very mechanism that perpetuated the negative values of bourgeois society, in particular the supreme importance of socially productive work along with the oppression of the worker, the existing social order and hierarchy, rationality and the entire legacy of nineteenth century positivism.” (Ladimer 1980: 175) Nadja’s identification with chance, her ability to transform the trivial into the marvelous, her limitless imagination and unconformity – all of these surrealist traits are important for Breton insofar as they stand for the possible disruption of bourgeois norms.” (Kadiu 2014)

“In *Nadja*, Breton’s criticism of work, the supreme bourgeois value, is radical: ‘There is no use of being alive if one must work’ (Breton 1999: 68). From the very beginning, Nadja’s alienation from the bourgeois mode of production is made explicit through her garments (she dresses poorly) and through the contrast between her and her co-workers (she carries her head high, unlike everyone else in the street). [...] Nadja – ‘this always inspired and inspiring creature who enjoyed being nowhere but in the streets,’ the ‘free genius’ emancipated from the ‘jail of logic’ (Breton 1999: 154) [...] For the surrealists, irrationality coincides with femininity. In Breton’s view, the artist should ‘emphasize to the fullest extent all that falls within the feminine mode of understanding, as opposed to the masculine, and base his work exclusively on characteristic feminine perception’ (Breton 1973: 62). ‘He should,’ he continues, ‘exalt and preferably even appropriate for his own personal use everything that distinguishes the female from the male in matters of understanding and volition’ (Breton 1973: 62). The aesthetics and politics of surrealism are based on a gendered conception of irrational sensibility, which Nadja’s discourse and drawings symbolize [...] Does Nadja’s institutionalization at the end of the book signify the failure of surrealism? Breton makes clear that Nadja was institutionalized because of her social condition and of her unconventional attitude: ‘Nadja was poor, which in our time is enough to condemn her, once she decided not to behave according to the imbecile code of good sense and good manners’ (Breton 1999: 142). Nadja, Breton claims, is the victim of a bourgeois society that, by attempting to heal irrationality, paradoxically transforms it into insanity: ‘Unless you have been inside a sanitarium you do not know that madmen are *made* there.’ (Breton 1999: 139; original emphasis) Nadja’s mania makes visible and denounces a society unready for the political changes at which the surrealists aim.” (Kadiu 2014)

Paul Éluard og Benjamin Péret’s *152 ordspråk etter tidens smak* (1925) fungerte som hån mot hverdagens banalitet og meningsløshet, blandet med noen poetiske underfundigheter, med ordspråk som “Fluer har korte bein”, “Når fornuften er borte, danser musene”, “Fortauet blander kjønnene”, “Syngende søvn får skyggene

til å skjelve”, “Heller dø av kjærlighet enn elske uten anger” og “En drøm uten stjerner er en glemte drøm” (Liede 1963 s. 141 i bind 1). Péret og Robert Desnos skapte *Barneplaneten* (1926; fransk tittel *L'enfant planète*) ved å blande setninger fra to dikt som de skrev samtidig mens de befant seg side ved side. Tittelen oppstod ved å sette sammen den første ordet i Desnos' tekst med det siste ordet i Pérets tekst (Alexandrian 1974 s. 98).

Surrealistene drev også med en slags definisjonslek, første gang presentert i teksten *Dialogen i 1928*, der en av deltakerne spør etter en definisjon på noe som en annen deltaker ikke vet hva er. For eksempel ble denne dialogen mellom Breton og Suzanne Musard publisert etter gjennomføringen av en slik lek:

“Suzanne: Hva er dagen?

Breton: En kvinne som bader naken når natten faller på.

Suzanne: Hva er øynene?

Breton: Nattevakten i en parfymefabrikk.

Suzanne: Hva er en seng?

Breton: En vifte hurtig spredt ut, lyden av en fuglevinge.

Suzanne: Hva er opphisselsen?

Breton: En oljeflekk i en rennestein.” (sitert fra Alexandrian 1974 s. 168)

Aragon skrek: “Ingen flere malere, ingen flere litterater, ingen flere musikere, ingen flere billedhuggere, ingen religion mer, ingen flere republikanere, ingen flere rojalister, ingen flere imperialister, ingen flere anarkister, ingen flere sosialister, ingen flere bolsjeviker, ingen flere politikere, ingen flere proletarer, ingen flere demokrater, ingen flere borgere, ingen flere aristokrater, ingen flere armeer, ingen flere politifolk, ingen flere fedreland, endelig slutt med alle disse dumhetene, ingenting mer, ingenting mer, ingenting, INTET, INTET, INTET. – På denne måten håper vi at det nye, som blir det samme som vi ikke lenger ønsker, trenger seg på oss på en mindre fordervet, mindre umiddelbart GROTESK måte.” (sitert fra Liede 1963 s. 360 i bind 1)

“The last great banquet of what Roger Shattuck called “The Banquet Years” (the era of artists like Rousseau, Satie, Jarry, and Apollinaire) was held in honor of Saint-Pol Roux in Paris, July 1925. The Surrealists were present in force, likewise the elder Symbolists whom the Surrealists considered reactionary and “old hat.” When the novelist Madame Rachilde made the comment in her speech that “a French woman must never marry a German,” Breton loudly accused her of insulting his friend Max Ernst, the German painter who was also present. A food fight and shouting-match ensued. The Surrealists began chanting, “Vive l'Allemagne!” (“Long live Germany!”). They leapt onto tables and one of them swung from the chandelier, sending dishes and silverware flying. Some of them shouted, “Down with France!” out of the windows. Neighbors, hearing the commotion, gathered outside the restaurant and began to denounce the Surrealists, even threatening to lynch them. Police arrived and a riot was narrowly avoided as

the building was cleared.” (D. J. Carlile i <http://the-tarpeian-rock.blogspot.no/2010/08/forgotten-giants-saint-pol-roux.html>; lesedato 03.09.15)

“Remy de Gourmant called him [Saint-Pol Roux] “One of the most fruitful and astonishing inventors of metaphors,” and further praised “the harmony of richly colored, ingenious, and grave poems... written almost entirely in images.” By the mid-1920’s, Andre Breton, chief of the Surrealists, regarded him as “among the living... the only authentic precursor of the modern movement.” In the Surrealist Manifesto Breton says, “Saint-Pol Roux is Surrealist in his use of symbols.” When sleeping, Roux would post a sign on his door that read, “THE POET IS WORKING,” a concept echoed by the Surrealists who emphasized the importance of dream states and the subconscious in art.” (D. J. Carlile i <http://the-tarpeian-rock.blogspot.no/2010/08/forgotten-giants-saint-pol-roux.html>; lesedato 03.09.15)

Den franske dikteren René Char stod surrealismen nær, og har uttalt at dikteren skal være en “magician of insecurity” (gjengitt etter Cardinal 1981 s. 151). En dikter og bildekunstner som i en periode tilhørte den surrealistiske bevegelsen, var franskmannen Georges Hugnet. Han lagde fotomontasjer, dikt med lekende typografi m.m. En boktittel av Hugnet er *Den sjuende siden på terningen* (1936), en tittel som signaliserer en virkelighet som fornuften ikke vil akseptere.

Franskmannen Paul Bonet var bokdesigner og -binder, og har blitt kalt “den første surrealistiske bokbinder”. Noen av bokomslagene han designet, viser bølgende linjer fra et midtpunkt eller en sirkel (Fontaine 1994 s. 163). Den rumenske surrealist Ghérasim Luca ga ut en bok dekorert med nesten 1000 stål-pennesplitter, *Elsket kvantitativt* (1944) (Alexandrian 1974 s. 227). Han lagde også andre bokkunstverk sammen med malere og skulptører.

En fransk litteraturforsker kom fram til at de franske surrealistenes tekster utgjør til sammen omtrent femten tusen sider (Maillard-Chary 1994 s. vii). På disse sidene har han funnet omtale av 720 forskjellige zoologiske skapninger (dyr og fabeldyr) (Maillard-Chary 1994 s. 9). Breton var fascinert av merkelige dyr som maursluker og nebbdyr, og noen eksotiske dyr fungerte som “totemdyr” for surrealistene, det samme gjorde fantasiskapninger som sfinks og drage (Maillard-Chary 1994 s. viii). Noen vesener inntar “mellomrommene” i virkeligheten (Maillard-Chary 1994 s. ix). Surrealistene var opptatt av vesener (innen myter og zoologi) som nærmer seg det ikke klassifiserbare (Maillard-Chary 1994 s. 1).

Surrealistene oppfattet darwinismen som en “åpen teori”, som underbygger at det kan oppstå merkelige skapninger som f.eks. kjøttetende planter (Maillard-Chary 1994 s. 3).

Den franske filosofen Georges Bataille, som var nært tilknyttet surrealismen før han ble ekskludert, skrev: “[J]eg tror at det ikke finnes noe viktigere for mennesket enn å erkjenne seg viet til, bundet til det som gir oss mest avsky, det som gir oss

den sterkeste vemmelse.” (gjengitt etter Sollers 1973 s. 136) Bataille “var en stundesløs provokatør, som blant annet hevdet å ha onanert foran sin mors lik. Men Bataille etterlot seg også noen interessante teser. De er skremmende om vi anvender dem på vår tid [...]. Samtidig som Hitlers politiske karriere i Tyskland skjøt fart, begynte Bataille å jobbe med en teori om et skille i den menneskelige eksistens. Han så en konflikt mellom det rene og oppbyggelige, det homogene, på den ene siden, og det urene, nedbrytende på den andre siden – det heterogene. Bataille var sterkt farget av marxismen og mente at det homogene var alt det som gagnet markedet og arbeidets sfære. Det heterogene mente han var alt som kunne rive det ned, eller trekke i en mer ubestemmelig retning: avføring, søppel, det erotiske, drømmer, nevroses, gale mennesker, oppviglere og diktere. Disse skillene beskriver Bataille i en tekst kalt “Fascismens psykologiske struktur”, skrevet i 1934. Han peker på en slags indre motsetning i fascismen: den oppstår i et samfunn som forkynner det rene, men selv er den mest av alt en ideologi som appellerer til affekten, til begjæret etter overskridelse. Fascismen blir altså forlokkende fordi den tilbyr et kroppslig utløp for det innestengte overskuddsmaterialet – alt det som den homogene kulturen ikke hadde rom for.” (Bjørn Vatne i *Dagbladet* 23. mai 2015 s. 64)

Bataille kalte det “transgression” når det onde utløser transcendens (Safranski 1999 s. 243). “In *Story of the Eye* [1928] a continual breaking of taboos makes the subject “feel more free” (Bataille 2001, 26). Moments of transgression encompass a renunciation of one’s identity by breaking those limits that guarantee the identification of the subject within the social body. Bataille’s postscript documents his childhood experiences, explaining that his blind father fantasized about his mother’s infidelity (Bataille 2001, 69-72). The jealous father metaphorically establishes the taboo of incest. As it is patriarchal language rather than the literal figure of the father that is important for Bataille, the figure of the father symbolizes rather than forms the repression that constitutes the modern subject. [...] Freud conceptualizes pleasure as “a principle of constancy” that causes us to maintain homogeneous chains of sameness that we have a compulsion to repeat (Freud 18:9). Pleasure is avoiding excitation of the mental apparatus; an economic principle that denies risk in favour of stability. Bataille sees this type of pleasure as a reality of modern life, but not as the sole source of pleasure. For Bataille, the entry into social life produces “the horror of human impotence” in the individual (Bataille 1985, 161). So prominent are the affects of fear and guilt in the modern subject that pleasure comes to be derived from safety, but real pleasure is found in heterogeneous moments of escaping identity.” (Alfie Bown i <https://journals.openedition.org/lawrence/105>; lesedato 23.01.20)

Bataille beundret “onde kunstnere”, f.eks. marki de Sade og Edgar Allan Poe, fordi de har innsett at det mest intense menneskelivet er det livet som ødsles, ofres, spilles bort (Safranski 1999 s. 244). Bataille skilte mellom det lidenskapelig onde og det nederdrettig (sjofle) onde. Den lidenskapelige ondskaper er ikke beregnende eller legitimer av makt, mens den andre typen ondskap skal være

nyttig på vegne av en maktinstans eller ideologi. Det nederdrettig onde kan gjøres med “god” samvittighet fordi det utføres på oppdrag fra f.eks. en stat eller annen offentlig myndighet. Det lidenskapelige kommer derimot fra et fundamentalt opprør, og er en ikke-dogmatisk revolt.

Bataille eide autentiske fotografier av den kinesiske torturmetoden “Hundre deler”, der en bøddel skjærer offeret i biter mens det er i live. Bataille så på grunn av det “ekstatiske” ved disse bildene en sammenheng mellom religiøs ekstase og sadisme (Grimminger 1990 s. 258).

Franskmannen Antonin Artaud regnes ofte til den surrealistiske bevegelsen. Om sitt håp for et kommende teater skrev han: “Everything that acts is cruelty. Theatre must rebuild itself on a concept of this drastic action pushed to the limit. [...] If theatre wants to find itself needed once more, it must present everything in love, crime, war and madness.” (Artaud i Huxley og Witts 2005 s. 33-34) Artauds teatertekster hadde som mål å formidle en “metafysisk angst” for tilskuerne, med midler som minner om myter og magi (Daus 1977 s. 25). Grusomhetens teater skulle ikke være en re-presentasjon, men la det i livet som ikke er framstillbart komme til uttrykk (Schultz 1995 s. 37). Artauds tekster er preget av intensive repetisjoner, med gjentakelser og variasjoner som gjør tekstenes innhold gåtefullt og ugjenkjennelig (Rey 1991 s. 33). Noen filmskapere er direkte påvirket av Artaud, f.eks. “the Artaudian cinema of cruelty approach of Alexandro Jodorowsky’s *El Topo* (1973)” (Barry K. Grant i Mathijs og Mendik 2008 s. 78).

Artauds opplevelse av balinesisk teater ble skjellsettende for hans ideer om “grusomhetens teater” (Düssel, Edel og Schödlbauer 2001 s. 308). Denne nye avantgardistiske teaterformen skulle uttrykke kroppslighet, “animalitet”, transe og ekstase hinsides tid og rom (Düssel, Edel og Schödlbauer 2001 s. 320). Mimikk og gester skulle virke på måter som gjør dem like viktige som replikkene. Hos Artaud erstattes språket med noe kroppslig og smertefullt (Foucault 1966 s. 395). “Artaud ville gi publikum et sjokkartet og rensende møte med lidelsesuttrykk som skulle gi dem kontakt med et ubesudlet, opprinnelig indre.” (Sigurd Ziegler i *Morgenbladet* 15.–21. mars 2013 s. 34)

Artaud oppfattet surrealismen som det han beskrev som “et dypt, indre opprør mot alle former for Far, mot en Fars invaderende dominans i våre skikker og ideer.” (sisert fra Alexandrian 1974 s. 332). Om sine teatertilskuere sa Artaud en gang: “Jeg vil vekke dem. De skjønner ikke *at de er døde*. Deres død er total, som en døvhhet, en blindhet.” (sisert fra Alexandrian 1974 s. 337)

“For Artaud lå det ‘værdifulde’ hinsides diskursen, hinsides betydningen, der hvor sproget oppløses til lyde; lyde der taler til kroppen, og ikke – som ordet gjør det – til bevidstheden. [...] Perversiteten og provokasjonen skulle tages til det yderste: sproget, den sunde fornuft, skulle overskrides og overskridelsen undersøges. Mens det for Breton handlede om politisk og mental emancipation, handlede det for

Artaud og Bataille, først og fremmest, om at lade konflikten rase. Hos Artaud er der en mening; et mål, med ikke-meningen, der rækker ud over udsvævelsen. Ritualiseringen af det heterogene er, for Artaud, et forsøg på at genføde kroppen permanent, den rene krop – fri for den kartesianske splittelse mellem sjæl og legeme, fri for gud og organer, men fuld af vilje og vitalitet – og dermed også død. [...] Fornuftens system var lukket, endeligt. For Nietzsche, Bataille og Artaud er det netop dette fundament, der skal rives væk under fødderne på mennesket, for at det kan genfødes – og det er ikke smertefrit.” (Mikkel Thulstrup Nielsen i <http://netudgaven.dk/2015/02/smag-for-oedelaeggelse/>; lesedato 11.10.16)

“Antonin Artaud (1896-1948) ville bruke teateret til å minne oss på at begrepene vi ser verden gjennom er fiksjoner [...] Han ville bruke kunsten til å gjøre opprør mot den kjedelige, dagligdagse og borgerlige virkeligheten. Og med det inspirerte han svært mange kunstnere; mange begynte med å lese Artaud. Hele teaterhistorien etter andre verdenskrig forholder seg til ham, og mange andre. Jim Morrison ville for eksempel gjøre popkonserten om til et artaudsk rituale, der man skulle skape en psykedelisk virkelighet. [...] Grusomhet er viktig for Artaud, men det handler ikke om vold og blod. [...] For Artaud er grusomhet det nødvendige som definerer oss som mennesker, noe som er større enn oss selv, og som det er umulig å gripe. Og teateret må settes opp for å anerkjenne denne utilstrekkeligheten. Hans prosjekt var også å formidle at teateret er noe mer enn en blek avspeiling av virkeligheten eller litteraturen. Men igjen har dette blitt tolket feil, av filosofien, som leser inn i dette at Artaud angriper enhver form for representasjon, og at Artaud ville skape en ny virkelighet gjennom teateret. Men dette er noe annet enn prosjektet: å forandre forståelsen av hva teater er. [...] Ved å vise seg som falskt viser teateret at virkeligheten også er falsk, eventuelt at ingenting er falskt, men alt er vilkårlig. Vi kan ikke ta noe for gitt, hverken teater eller virkelighet, og vi må skape nye begreper fortløpende.” (Jon Refsdal Moe i *Morgenbladet* 15.–21. november 2013 s. 28)

En av Artauds måter å uttrykke sitt indre på var “onomatopoietiske litanier” (Alexandrian 1974 s. 342). En gang fortalte Artaud at han hadde skrevet en bok kalt *Letura Eprahi Talli Tetr Fendi Photia O Fotre Indi*, som var skrevet “i et språk som ikke er fransk, men som alle kan forstå uansett hvilken nasjon de tilhører”, men at boka hadde forsvunnet (Alexandrian 1974 s. 343).

“In 1932, Artaud wrote the article “Alchemical Theatre,” in which he attempted to elaborate an analogy between alchemy and theater. For Artaud both alchemy and the theater are marked by an inner ambiguity, for they both look for gold by simultaneously reworking matter and creating symbolic abstractions. Both are thus involved in a search to link matter to meaning, and in this they reproduce the basic dilemma of language. Artaud, moreover, believed that both alchemy and the theater arose from the collapse of some primordial unity, generating the conflict on which the theater thrives and the division of the world into the spirit and matter that necessitated alchemy. The task of both alchemy and the theater, said Artaud, was

“to resolve or even annihilate all the conflicts produced by the antagonism between matter and spirit, idea and form, the concrete and the abstract, and to fuse all appearances into a unique expression resembling spiritualized gold.” Alchemy for Artaud was above all the sundering of a primordial unity into a certain duality, which could once more be overcome thanks to the re-creation of the prior oneness in “gold.” This same capacity Artaud attributed to phonetic articulation (whose duality was one of the principal themes of his reflections). In 1934, he published one of his most enigmatic and philosophical works, *Héliogobale ou l’Anarchiste couronné* [*Héliogobale eller Anarkisten med krone*], which reveals the primary source of his linguistic Utopias, *L’Histoire philosophique du genre humain* by Fabre d’Olivet, a well-known occultist who wrote at the beginning of the nineteenth century. In *Héliogobale*, Artaud hails d’Olivet’s great revelation that the One, the Ineffable, becomes manifest in sound. Sound by nature is dual, bipolar, based on the collision of two principles, the feminine and the masculine: “It is sound, acoustic vibration, that transmits taste, light, and the surge of the sublimest passions. If the origin of sounds is double, then everything is double. And this is where the madness begins – the anarchy that precipitates war, the massacre of partisans. And if there are two principles, one is male, the other female.” The history of *Héliogobale* (a hermaphrodite) is the history of the genesis of the world, which falls apart into a male and a female principle.” (Mikhail Iampolski i <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/>; lesedato 12.02.15)

“The very notion of “surrealist theater” is oxymoronic: the originators of Surrealism – the circle of artists who called themselves Surrealists and worked with André Breton – denounced the theater as an artistic form and even excommunicated several group members based in part on their involvement with dramatic performance. Theater, the Surrealists maintained after limited experimentation with the form themselves, is a commercial institution that requires unacceptable artistic and political compromises. Considering this stance, and the fact that we have almost no dramatic works written by orthodox Surrealists, the concept of surrealist theater poses categorical problems. Outside of a few exercises in automatic writing, it simply did not exist i Breton’s eyes.” (Kochhar-Lindgren, Schneiderman og Denlinger 2009 s. 221)

“The Surrealists exiled Artaud in 1926 (he joined the movement in late 1924), the year he founded his first theatrical endeavour, the Alfred Jarry Theater. His short-lived collaboration with the Surrealists found its roots in their shared interest in bringing the “hidden” world into view and establishing a kind of creative expression that flourished in the absence of individual reason. But Artaud insisted on using the theater i his project, which the Surrealists would not accept, leading them to protest and riot at several of his performances.” (Kochhar-Lindgren, Schneiderman og Denlinger 2009 s. 232)

For Artaud var teateret en slags levende drøm og et styrt delirium (Alexandrian 1974 s. 333). Det hendte at han selv lagde kostymet til den rollen han skulle spille.

Han lot seg inspirere av japanske masker, og en gang ville han spille en keiser som gikk på alle fire fram til tronen sin (men ble hindret i å gjennomføre det). Han hadde en rekke ideer til iscenesettelser, f.eks. med fem meter høye mannekenger, og hans teateridealer ble stadig mer blodige og ville. Han nærmet seg en aggressive teaterform, “grusomhetens teater” (Alexandrian 1974 s. 335). Han likte å treffe sine venner ikledt kostyme og -sminke fra filmer han spilte i.

Breton “ga i mai 1927 ut en pamflett med tittelen “Au Grand Jour”. Dette lille skriftet, som på norsk kunne ha hett “I den lyse dag”, forklarte hvorfor surrealismen, en retning innen kunst og tenkning Breton anså seg som leder for, nødvendigvis måtte føre til en revolusjon. [...] Fra og med utgivelsen av pamfletten var surrealismen å anse som en kommunistisk bevegelse. De surrealistene som ikke anså proletariatets diktatur som mål og konsekvens av sitt eget arbeid, ble utrensket som kontrarevolusjonære elementer. Blant dem var lederen av forskningskontoret, mannen som i “erklæringen av 27. mai 1925” hadde definert surrealismen som revolusjon i seg selv – Antonin Artaud. Et par uker etter parerte Artaud med sin egen pamflett, der han hudflettet Breton for å svikte alt de sammen hadde kjempet for. Hva hadde samfunnsomveltninger med saken å gjøre når det var på et dypere plan at revolusjonen måtte skje? “De revolusjonære krefter i enhver bevegelse”, skrev Artaud, “er de som er i stand til å skyve selve tingenes grunnlag ut av aksene, til å forandre selve virkelighetens synsvinkel.” Og pamfletten kalte han “A la Grande Nuit”, eller på norsk “I den mørke natt”.” (*Morgenbladet* 27. mai–2. juni 2016 s. 33)

Breton bebreidet Artaud for ikke å være opptatt av en sosial revolusjon, og i 1926 ble Artaud ekskludert fra den parisiske surrealistgruppa som Breton ledet (Alexandrian 1974 s. 331). Breton mislikte også Artauds kjærlighets til teateret og at han spilte i filmer. Artaud var irritert over utestengningen fra surrealistkretsen, og spurte en gang da han håndhilste på en i gruppa: “Er du ikke redd for å bli smittet av hånden til en pestbefengt?”

Antonin Artaud gjennomførte i 1947 en “konferanse” som han kalte *Hode til hode*, der han fortalte om et opphold han hadde hatt på et psykiatrisk sykehus og et tilfelle under elektrosjokk der sjelen hadde skilt seg fra kroppen hans. Senere leste han tre dikt, framført med skrik og voldsom mimikk (Alexandrian 1974 s. 324-325).

Roger Vitrac's drømmer var fulle av blod, og derfor kalte han en av sine diktsamlinger for *Nattens grusomheter*. Han ga ut en samling skuespill med fellestittelen *Ildebrannens teater* (Alexandrian 1974 s. 401-402). Skuespillet *Fri inngang* (1924) består av sju tablåer, der seks er drømmer som personene i stykket har. Bare tablå nummer fire er forholdsvis realistisk. En mann som vet at han blir bedratt, slukker lyset under en middagsservert og dreper sin kone. Drømmene som publikum ser før og etter denne hendelsen, viser personenes underbevisste reaksjoner (Alexandrian 1974 s. 402). Vitrac's drama *Kjærlighetens mysterier*

(1927) er bygd opp etter samme prinsipp. Han ville anskueliggjøre drømmer på teaterscenen, og en av scenene var inspirert av et mareritt.

“Den franske forfatteren og musikern Boris Vian levde ett kort og intensivt liv. Når han dog 1959 av en hjärtattack var han endast 39 år gammel. Åtskilliga legender har skapats kring den mångsidigt begåvade och kreative Vian. Prinsen av Saint-Germain-des-Prés, som han kallades, blev redan medan han levde något av en myt. [...] Under sin livstid fick Vian aldrig något riktigt genombrott som författare, vilket troligen har sin förklaring i att han var verksam på så många områden. Hans spirituella men helt oakademiska framtoning bidrog till att han inte togs på fullt allvar. Flera av hans romaner refuserades också av det prestigefyllda förlaget Gallimard. [...] Debutromanen “Vercoquin et le plancton” (1946) är delvis självbiografisk och skildrar det glada nöjeslivet i Paris efter krigsslutet. Hans mest hyllade roman torde vara “Dagarnas skum” (“L’écume des jours”, 1947, på svenska 1968). Denna hymn till ungdomen blev en kultroman för flera generationer av unga läsare. Där skildras de ungas svårighet att anpassa sig till den etablerade ordningen och till ett arbetsliv som de ser som ett nödvändigt ont. Där figurerar också Jean Paul Sartre, lätt igenkännlig under namnet Jean-Sol Partre. Bland annat ges en ironisk beskrivning av en av Sartres många konferenser, där Vian själv deltog. Den entusiastiska publiken, som till bristningsgränsen fyllde åhörarsalen, porträtteras med en stor dos humor och satir. En av bokens personer samlar maniskt och urskillningslöst på allt som tillhört Sartre, böcker såväl som föremål. Men “Dagarnas skum” är också en mörk roman. Kärleken, som skildras genom två förälskade par, är bräcklig och hotad. Döden, som tycks vara själva motorn i Vians skrivande, finns hela tiden i bakgrunden. En man begår självmord, och en ung kvinnas långsamma dödskamp skildras.” (Lena Kåreland i http://www.svd.se/kultur/understrecket/vian-forenade-livslust-med-stilla-vemod_3103161.svd; lesedato 19.12.14)

Dagenes skum er “en i hög grad musikalisk roman, som präglas av jazzens rytm och synkoper. Här finns också den humoristiska leken med ord och ordens dubbeltidighet, vilket karakteriserar de flesta av Vians romaner. Med en ousinlig uppfinningsrikedom bildar han nya ord. Han växlar medvetet stilläge från det groteska till det poetiska. Gränsen mellan fantasi och verklighet plånas ut, och det uppstår en magisk parallellvärld, där verklighetens lagar inte längre gäller. Föremålen besjålas och rummens former förändras, beroende på personernas sinnesstämning. Vians romaner är också allusionstäta med mer eller mindre dolda referenser till andra verk, till musiken och det egna livet. Den kvinnliga huvudpersonen i “Dagarnas skum” heter Chloé, ett namn som i romanen kopplas till en känd melodi av Duke Ellington. Denne hörde till de musiker som Vian beundrade. De träffades också i Paris och spelade tillsammans. [...] I Vians litterära verk är släktskapet med surrealisterna påtagligt liksom inflytandet från Alfred Jarry och patafysiken. Han skrev i de flesta genrer: romaner och noveller såväl som poesi och texter för teatern. Flera av hans verk gavs dock ut först efter hans död. [...] Det går att urskilja ett anarkistiskt drag hos Vian, främst då i författarskapet, inte i hans

sått att leva. Men hans mångsidighet och idérikeedom gör det svårt att placera honom i ett bestämt fack.” (Lena Kåreland i http://www.svd.se/kultur/understrecket/vian-forenade-livslust-med-stilla-vemod_3103161.svd; lesedato 19.12.14)

Sveitsisk-engelske Arthur Cravan var både bokser, tidsskriftredaktør i sitt eget tidsskrift *Nå* og dikter. På begynnelsen av 1900-tallet levde Cravan i USA som sjåfør, appelsinplukker, bokser og tømmerhugger, og hadde omgang med narkomane, homoseksuelle, spilleavhengige, prostituerte og kriminelle (Cravan 1991 s. 173). Tidsskriftet *Nå* (*Maintenant*) ble utgitt før og under 1. verdenskrig (1912-1915) og André Breton roste det senere for å skape en “atmosfære av absolutt respektløshet, provokasjon og skandale, som forvarsel om “Dada” ” (Breton i Cravan 1991 s. 91). I et biografisk fragment skrev Cravan: “juvelforretningene – rasende mordere – skapelsen – i grunnen er jeg ... – solformørkelse, ennå varm på havet – manikyr, gi meg tilbake mine dager som autokrat, min moral og min smak –” (Cravan 1991 s. 101).

Noen var fascinert av “the ever-shifting personae of Jacques Vaché, a young soldier whose bemusement and flaunted indifference had such a great influence on André Breton and the entire surrealist movement” (Sass 1992 s. 106).

Den amerikanske forfatteren William Burroughs gjengir anekdoten om at “André Breton, dictator of the Surrealists, wrote and answered twenty abusive letters a day.” (Kochhar-Lindgren, Schneiderman og Denlinger 2009 s. 91)

Første nummer av det fransk-språklige tidsskriftet *Legitimt forsvar* ble utgitt i Paris i 1932. Utgiverne og tekstforfatterne var studenter fra øya Martinique i Karibia. Til forfattergruppa hørte René Ménil, Thélus Léro, Etienne Léro, Jules-Marcel Monnerot, Auguste Thésée, Michel Pilotin, Maurice-Sabas Quitman og Pierre Yoyotte. I tidsskriftet erklærte de seg som tilhengere av surrealismen, og navnga en rekke franske surrealistere og Salvador Dali (Kesteloot 2001 s. 35).

Gisèle Prassinós var et surrealistisk vidunderbarn (Liede 1963 s. 402 i bind 1). “The entry of Gisèle Prassinós (born 1920) into the Surrealist circle at the age of 14 has gained a legendary status. Born into what had been a wealthy and cultured Greek family which was forced to move to France to avoid persecution during hostilities between Greece and Turkey when Gisèle was only two (her father had to sell his library of 100,000 books to pay for the journey), she grew up in a difficult but stimulating environment that is reflected in her work. Aside from her novels, stories and poems, she also creates objects, particularly in fabric, and has translated Kazantzakis into French.” (<http://writersnoonereads.tumblr.com/post/9114605722/bio-by-michael-richardson-the-entry-of-gisele>; lesedato 02.08.13)

Den belgiske surrealisten Paul Nougé sitt verk består hovedsakelig av collager, av fragmenter fra andres tekster. Nougé hadde det diskontinuerlige som arbeids-

prinsipp, og han skydde ikke unna nesten-plagiater der han kunne gjøre små, men betydningsfulle justeringer (Schnyder 2007 s. 217). Et av hans verk er en slags omskriving av en grammatikkbok, med Nougés tittel *Noen skrifter og noen tegninger av Clarisse Juranville*. Slike verk inngår for Nougé (her i samarbeid med sin landsmann René Magritt) i en kamp mot totaliserende ambisjoner på kunstens vegne. “The book consists of five full-page drawings by Magritte and eleven poems by Nougé. They maintained the original grammar text’s outward appearance, its clear typography and rather institutional cover design, frustrating the reader's expectations. They replaced verb conjugation charts with poems that challenge language usage and syntax, thereby uprooting the very meaning of the grammar text and the enculturation into language and society that it represents. The images impart no clear information nor do they teach any sort of language concepts.” (<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/surrealism/fussle.htm>; lesedato 04.09.12)

Den franske 1700-tallsforfatteren marki de Sade var tiltrekkende på grunn av sin kamp for frihet (Fauskevåg 1982 s. 63). Apollinaire skrev at de Sade var “den frieste ånd som ennå har eksistert” (sisert fra Fauskevåg 1982 s. 173). Apollinaire vektla de Sades rolle som teaterinstruktør på sinnssykehuset Charenton, der pasientene fikk være skuespillere. Dette var ifølge Apollinaire et pionerarbeid innen psykodramatik (Fauskevåg 1982 s. 168). Surrealistene ville medoppleve de Sades avgrunner av intensitet, og bruke erfaringene til å danne en slags erotisk-kabbalistisk “grammatikk” som viste kombinasjonsmuligheter (Fauskevåg 1982 s. 140-141).

Breton var fascinert av den tyske romantikeren Achim von Arnim, som kan oppfattes som en forløper når det gjelder automatisk skrift (Bohrer 1989 s. 55).

Den franske 1800-tallsdikteren Comte de Lautréamont ble høyt verdsatt av Breton og andre surrealister. Hans prosadikt *Maldorors sanger* (1868) bryter med mange av samtidens tabuer og kan minne om en surrealistisk tekst. Breton og hans gruppe ble rasende da det i Paris i 1930 ble åpnet en nattklubb med navnet Maldoror, uten at surrealistene hadde blitt forespurt og uten å invitere dem til åpningen (Kohtes 1994 s. 128). André Thirion og Georges Sadoul ble sendt til nattklubben og fant ut at stedet den kvelden var reservert til en privat fest. Klokka 11 om kvelden stormet Breton og tre andre i surrealistgruppa inn. René Char gikk fysisk til angrep på en person, og vindusruter ble knust. Breton ropte “Vi er grev Lautréamonts gjester” og rev duker fra bordene og veltet bord med tallerkner og champagne. Festens gjester løp skrikende bakover i lokalet (Kohtes 1994 s. 128-129). Char fikk et knivstikk i lysken i løpet av kampen (Marty 1990 s. 9).

Blant Shakespeares verk likte surrealistene spesielt godt scenen der Hamlet ser opp mot skyene og motsier Polonius om hva slags dyr skyene ligner (Maillard-Chary 1994 s. 4).

Noen surrealistar lot seg inspirere av franskmennene Marcel Allain og Pierre Souvestres populære roman *Fantômas* (1911 og senere utgaver). “The eponymous “hero” of the novel is a masked arch-criminal, an amoral genius at war with bourgeois society. Fantômas is without history and without motive, a nightmare made flesh, an enigma whose physical existence is only confirmed by the trail of corpses he leaves in his wake, or the tantalizing swish of a cape at an open window.” (Boxall 2006 s. 262) Deres *Fantômas*-historier “incorporate explicitly surrealist narrative techniques to produce wildly swerving narratives that aim more for immediate sensation than for controlled elaboration” (Harrigan og Wardrip-Fruin 2009 s. 8). Souvestre og Allain skrev 32 bind om *Fantômas* (Oudin 2010 s. 71).

I 1914 skrev Guillaume Appollinaire om *Fantômas*: “From an imaginative standpoint, *Fantômas* is one of the richest works that exist.” (sitert fra Harrigan og Wardrip-Fruin 2009 s. 217) “André Breton (1924) once said that the “simplest surrealist act” would be to fire a gun into a crowd of strangers. This statement has been misunderstood as often as it has been quoted. Breton’s seeming advocacy of indiscriminate murder and motiveless crime illustrates a key surrealist principle: a desire to challenge the social norms as directly and provocatively as possible. The seductive transgressions of *Fantômas* became a cause célèbre among the surrealists: here was something gleefully, unabashedly celebrating lawbreaking, and the crowd was going wild [...]. Mainstream society couldn’t get enough of this terrorist and his unpunished violations of the established order. No apologies asked or given, the *Fantômas* phenomenon idolized everything it shouldn’t. This was surrealism come to life.” (Harrigan og Wardrip-Fruin 2009 s. 217)

“François Lacassin notes that in the *Fantômas* series “there was an overflowing of the fantastic into the daily life which seems to have had an affinity with surrealist preoccupations – an insolent challenge to aesthetic and social taboos, a relentless demystification [...] And above all, objective chance” ” (Baetens og Lits 2004 s. 65).

Desnos skrev krimdiktet *Fantômas klage* (1933), som ble satt musikk til at tyskeren Kurt Weill (Reuter 1997 s. 94). “Max Jacob and Appollinaire founded the Société des Amis de Fantômas. Jacob wrote a few *Fantômas* poems in 1916, and Appollinaire reviewed the *Fantômas* novels positively for the literary journal *Mercure de France*. Blaise Cendrars, who also wrote a *Fantômas* poem, called the series “the modern *Aeneid*.” The ultimate *Fantômas* poem came from the pen of Desnos, whose “Lament of *Fantômas*” was performed in France and Belgium in fall 1933 as a promotional gimmick for the latest book by Allain (then writing solo), *Could It Be Fantômas?* Directed by Antonin Artaud with music by Kurt Weill, this ambitious road show featured hundreds of performers from cabaret artists to clowns, from accordion players to opera singers and whistlers. [...] Come 1943, and Magritte made the connection explicit. He re-created Gino Starace’s legendary *Fantômas* book cover almost stroke for stroke (replacing *Fantômas*’s

dagger with a more surrealist rose – in the right hands, a flower can be as deadly as a blade). [...] [blant surrealistiske verk er også] the 1937 short film by *Mr. Fantômas Chapter 280,000* by surrealist Ernest Moerman” (Harrigan og Wardrip-Fruin 2009 s. 217-218).

I Bretons andre manifest (1930) hevdet han at den enkleste surrealistiske handling er å gå ut på gata med revolver og skyte tilfeldig inn i en folkemengde (Breton 1992 s. 74). Denne spissformuleringen kan være påvirket av “the complete screening of Louis Feuillade’s 1913-14 serial, “*Fantômas*,” [...] Feuillade turned the master criminal into a sort of metaphysical solvent, an element of the solid world that shudders it toward physical catastrophe and chaos. The Surrealists loved Feuillade and “*Fantômas*”; André Breton – who said that “The simplest surrealist act consists in walking into the street, revolver in hand, and shooting at random, as many times as possible, into the crowd” – would surely have been delighted by this master of disaster’s flip way with mass murder.” (<http://www.newyorker.com/lesedato> 14.06.13)

“Every few years, a new artist or creative team would embrace the Lord of Terror as their own, remaking the character to suit their own aesthetic inclinations and the needs of their audience. [...] nearly sixty additional novels on top of the already-massive *Fantômas* canon.” (Harrigan og Wardrip-Fruin 2009 s. 222)

Mange surrealistere i 1920- og 30-årene var fascinert av kriminalitet, fordi det var en overskridelse av den etablerte orden, et brudd på samfunnets moralske normer (Oudin 2010 s. 74). Spesielt fascinerende var forbrytelser som hadde noe irrasjonelt ved seg (Oudin 2010 s. 74-75). Aragon satte den amerikanske krimforfatteren Dashiell Hammet over Hemingway og Faulkner (Reuter 1997 s. 95). For å sjokkere og provosere lovpriste noen surrealistere mannlige og kvinnelige kriminelle (Oudin 2010 s. 74). Et eksempel er den 18 år gamle kvinnen Violette Nozière, som forgiftet sine foreldre i 1933, og ble demonisert av offentligheten. En gruppe surrealistere ga ut en samling tekster om henne, skrevet av Breton, Char, Éluard m.fl. og illustrert av Dali, Magritte, Max Ernst, Giacometti m.fl. (Oudin 2010 s. 75). *Violette Nozière* inneholder 8 dikt og 8 tegninger. Den ble raskt stanset av sensuren.

Den franske dikteren Raymond Roussel skrev verk som “involved interlocking texts, nested to the ninth degree with endless series of enumerations, digressions, footnotes and parenthetical expressions, more clearly readable with different colored print – in 1932, however, his publishers rejected such a complicated procedure. Then in a surrealist exhibition in 1937 a “Roussel Reading Machine” was shown, for which the text is mounted on cardboard like a kind of circular index: the upper edge is marked with a different color depending on the degree of nesting. The cards are mounted on the axis of a drum that the reader can turn with the right hand using a handle, while holding the desired text card by a protruding colored marking with the left, so that the text cards that belong together (on a

certain nesting level) can be turned one after another.” (<http://netlern.net/hyperdis//txt/alte/gb/archi006.htm>; lesedato 01.10.14)

De franske surrealistene var fascinert av Ernest Gengenbach, som i et brev publisert i et av deres tidsskrifter i 1925 fortalte at han hadde forsøkt å drukne seg i en innsjø. Han gikk på en jesuittskole for å bli prest, men tilbrakte en natt med en skuespillerinne, og ble derfor kastet ut av skolen. Hans elskerinne var ikke lenger interessert i han da han ikke lenger skulle bli prest – Gengenbach kalte det “en morbid tiltrekning” til prester (gjengitt fra Alexandrian 1974 s. 174). Han forbanner i det publiserte brevet alle prester, munk, biskoper og andre som har ødelagt livet hans og som han kaller kvinnehatere og levende lik. Deretter forsøkte han å begå selvmord. Etter å ha overlevd erklærte han at kirkens menn hadde gjort han til en fortvilet opprører og nihilist. Spesielt Breton var begeistret for Gengenbach og inviterte han til å bli med i sin surrealist-gruppe. Den unge mannen møtte fram, ikledt prestekjole og med rosenkrans, selv om han ikke lenger var i presteutdannelse. Da han satte seg blant surrealistene på kafeen Cyrano i Paris, tok det tid å roe ned Péret, som var sterkt antikristelig (Alexandrian 1974 s. 175). Gengenbach var påkledt prestekjolen bare som et vanlig plagg, eller en fantasifull utkledding, og han skrev i et tidsskriftene at han nå brukte drømmer som “flukt inn i Uendeligheten, Evigheten og det Ubegrensede” (sitert fra Alexandrian 1974 s. 175). Gengenbach skrev diktet “Satan hos munkene”, heftet *Surrealisme og kristendom* og boka *Satan i Paris*.

En av forskerne som surrealistene trakk fram fra glemselen, var kinesisk-eksperten Hervey de Saint-Denys (Alexandrian 1974 s. 36). Han “coined the phrase “lucid dreaming” [...] and discussed how he was developing the ability of “being often aware of my true situation while sleeping... and therefore keeping sufficient control of my ideas to guide their development in whatever direction suited me.” [...] He used his lucid dreams as an experimental tool, testing theories and making observations about how objects and dream figures behaved. [...] Sometimes they read like Victorian vampire novels. For example, “I dreamed I was transported to a sort of temple – dark, immense and silent. I was drawn by an irresistible curiosity towards an altar of ancient design which was the sole lighted object in this solitary and mysterious spot. An inexpressible emotion warned me that I was about to witness something unheard of...” [...] *Dreams and the Ways to Direct Them* [1867]” (Ryan Hurd i <http://dreamstudies.org/2014/05/20/marquis-dhervey-saint-denys/>; lesedato 02.05.18). Saint-Denys sørget for å bli vekket på forskjellige tider om natten for å skrive ned drømmene (Alexandrian 1974 s. 41).

Breton var begeistret for den britiske ingeniøren, soldaten og filosofen John W. Dunnes bok *An Experiment with Time* (1927) (Alexandrian 1974 s. 260). Boka handler om parapsykologi, med utgangspunkt i drømmer som hadde forfulgt Dunne siden hans barndom. Han mente at drømmer kunne fungere som varsler om framtidige hendelser. Han førte en drømmedagbok der han detaljert skrev ned det han husket fra sine drømmer, for å se hvordan de kunne henge sammen med det

som skulle skje i hans liv eller som allerede hadde skjedd. Dunne trodde at menneskets bevissthet i drømmetilstand beveger seg fritt både bakover og framover i tid. Drømmer var for han “reiser i tiden” (<https://dreamorlive.wordpress.com/2012/05/14/le-reve-premonitoire-selon-john-william-dunne/>; lesedato 20.09.18).

Okkultisten Pierre Mabilie innviet Breton i astrologi og geomanti (spådomskunst basert på tegn i et landskap) (Alexandrian 1974 s. 444). Mabilie skrev blant annet *Det vidunderliges speil* (1940), som regnes som et surrealistisk verk. Han sammenligner i dette verket ideer fra ulike land og epoker med hverandre – f.eks. et utdrag fra Goethes *Faust* med magiske formler fra førkolombiansk tid, og en middelaldertekst av Chrétien de Troyes med dikt av amerikanske arbeidere. Meningen er å gi leserne en dyp innsikt i det imaginære (Alexandrian 1974 s. 451). Mot slutten av sitt liv bosatte han seg på Haiti, og lot der Breton være med på voodoo-seremonier (ekte ritualer, ikke slike som ble iscenesatt for turistene) (Alexandrian 1974 s. 452).

I 1947 ble de franske surrealistene opptatt av den mauritiske forfatteren, ingeniøren og filosofen Malcolm de Chazal (Alexandrian 1974 s. 487). Chazal brukte i sine tekster en slags analogimetode, der han tok utgangspunkt i noe betydningsløst som han oppdaget ved en tilfeldighet, og lot dette lede fram til en tolkning av Kosmos (Alexandrian 1974 s. 488).

Robert Desnos var fra 1932 ansatt av et reklameselskap for å lage slagord, og han opptrådte dessuten ofte på radio, men han ga ikke opp den surrealistiske diktningen. I løpet av hele 1936 og inn i 1937 skrev han hver kveld et dikt som skulle påvirke han slik at han fikk spesielle drømmer (Alexandrian 1974 s. 277). I 1937 kom han på ideen å bruke radioen til å undersøke drømmer. I programmet *Nøkkelen til drømmene* (*La clef des songes*) valgte han ut drømmer som radiolyttere hadde beskrevet, og prøvde å tolke dem. Programmet ble straks en suksess. Hver uke mottok Desnos en flom av brev der kvinner og menn fortalte hva de hadde drømt. Han valgte ut to drømmer som deretter ble iscenesatt med skuespillere og bakgrunnlyd. Det ble valgt drømmer som egnet seg til slik dramatisering, men det var likevel bisarre forestillinger. Desnos prøvde til slutt i programmet å tolke drømmene ved hjelp av grekeren Artemidorus Daldianus' store bok om drømmetolkning fra 100-tallet e.Kr. (Daldianus ble på fransk kalt Artémidore d'Éphèse.) Grekerens bok *Oneirocritica* eller *Avhandling om drømmer* hadde blitt oversatt til fransk i 1921. Desnos var ikke urolig for at noen kunne sende inn drømmefortellinger som ikke stammet fra ekte drømmer, for det var uansett fantasiens verk, og en oppfunnet drøm kunne også brukes til å avsløre hemmeligheter (Alexandrian 1974 s. 278-279). Surrealisme-eksperten Sarane Alexandrian gjengir denne samtalen fra en av Desnos' radioprogrammer i *Nøkkelen til drømmene*:

“Colette Paule: Den vanligste drømmen blant de som har blitt sendt til oss av våre lyttere denne uka, er slike der man befinner seg på en teaterscene eller man er tvunget til å spille eller synge.

Robert Desnos: Å befinne seg i et teater er vanligvis et tegn på forvirring i livet, fordi et teater samler folk med ekstremt forskjellig karakter og moral.

Jérôme Arnaud: Ja, men å bli tvunget til å spille på denne teaterscenen?

Robert Desnos: Alt avhenger av hvilken rolle man må ha. Det å spille myke toner på et musikkinstrument, f.eks. obo, piano eller harpe, er et tegn på lykkelige hendelser, spesielt hvis man ønsker å gifte seg.

Colette Paule: Men hvis man ikke ønsker å gifte seg?

Robert Desnos: Hvis man ikke ønsker å gifte seg, er harpen et tegn på uventede hendelser som går på tvers av det som er planlagt. Artémidore d'Éphèse hevder til og med at de varsler om et anfall av gikt eller revmatisme fordi harpestrengene er ømfintlige for variasjoner i atmosfærens fuktighet. Det samme gjelder fiolin, kontrabass, bratsj, piano, cembalo og andre instrumenter som bruker strenger.

Colette Paule: Og det å spille komedie eller tragedie?

Robert Desnos: Å spille tragedie er vanligvis et tegn på ydmykelse, men å spille komedie eller farse eller vaudeville er tegn på suksess i forretninger, på lykke ... egentlig oppfyllelse av alle våre begjær.” (1974 s. 279).

Det tydeligste nederlaget for den surrealistiske kunstretning var fraksjoneringen, som undergravde alle prinsipper om universalisme (Perniola 1977 s. 277). Breton sørget for stadig strengere gruppedisiplin. Dette kan oppfattes som et forsøk på å unngå “den surrealistiske faren for solipsisme” (Bürger 1974 s. 72).

Kommunistene og surrealistene hadde vanskelig for å forstå hverandre. Kommunistene så på Breton og de andre surrealistene som borgerlige dilettanter, og Breton og hans venner nektet å underkaste seg direktiver fra det franske kommunistpartiet (Denis 2000 s. 235). Breton hadde mer sans for den russiske revolusjonære politikeren Lev Trotskij, som stod i opposisjon til både Stalin og den franske kommunistpolitikken. Aragon brøt imidlertid med Breton og ble kommunistpartiets offisielle forfatter gjennom flere tiår (Denis 2000 s. 236). I 1938 besøkte Breton Trotskij i hans eksil i Mexico, og sammen skrev de manifestet “For en uavhengig, revolusjonær kunst” (Couty 2000 s. 825). Breton holdt trofast på Trotskij's idé om permanent revolusjon (Liede 1963 s. 246 i bind 1).

I 1930 kom første nummer av tidsskriftet *Surrealisme i revolusjonens tjeneste*. I dette tidsskriftet, som kun ble utgitt i noen få nummer, ble blant annet Freuds brev

til Breton publisert. Aragon, Georges Sadoul, Maxime Moses Alexandre og Pierre Unik skrev i det, samtidig som de var allerede medlemmer av det franske kommunistpartiet, men tidsskriftet publiserte først og fremst surrealistiske tekster. I ett tilfelle truet Aragon med å telegrafere direkte til Stalin for å få hans mening om en av tekstene (Alexandrian 1974 s. 197).

I 1930 talte den sovjetiske filmregissøren Sergej Eisenstein på en konferanse ved Sorbonne-universitetet i Paris, der kan kalte Breton “en kvasi-marxistisk salongsnobb” (Renault 2013 s. 574).

Aragon ga ut boka *Forfulgt forfølger* (1931), en diktsamling som består av utskjellinger, med skrift trykt på grønt papir som en hyllest til Breton, som hadde grønt som sin yndlingsfarge (Alexandrian 1974 s. 381). *Forfulgt forfølger* innledes med diktet “Rød front”, som fungerte som et brudd med surrealismen. Aragons dikt viser at han aksepterer vold som politisk virkemiddel, for å knuse ideologiske fiender (https://www.uni-muenster.de/LouisAragon/werk/frueh/perper_f.htm; lesedato 20.09.18). Breton og Aragon ble mot slutten av sine liv så fiendtlige til hverandre at Breton sa at om han så befant seg på en øde øy sammen med kun Aragon, så ville han ikke ha sagt et ord til han (Alexandrian 1974 s. 368). Da Breton ble invitert til Mexico i 1938, sendte Aragon et brev til meksikanske kommunister der han hevdet at Breton var kontrarevolusjonær (Alexandrian 1974 s. 383). Sarane Alexandrian ser så store forskjeller mellom den tidlige og den sene Aragon at han kaller dem Aragon I og Aragon II.

“Different surrealist factions followed different socialist and anarchist ideologies. For example, in 1938, Breton signed a declaration to create an international Federation of Revolutionary and Independent Artists” (Sabin 2012). Breton sa om surrealistenes kamp for revolusjon: “Det finnes bare én ting som lar oss slippe unna, i hvert fall i noen øyeblikk, dette grusomme buret som vi kjemper i, og dette noe er revolusjonen, en hvilken som helst revolusjon, så blodig man vil, som jeg fortsatt av hele min kraft vil realisere.” (siteret fra Alexandrian 1974 s. 123)

Den franske forfatteren Pierre Drieu la Rochelle begynte som surrealist, men utviklet seg på 1930-tallet i fascistisk retning. Han stilte seg til tjeneste for det tyskvennlige Vichy-regimet, og begikk selvmord i 1945.

“As Robert Laurence recalls about poet Robert Desnos imprisoned at Flöha, a subsidiary camp of the concentration camp Flossenbürg: “Desnos was writing a long, and as far as I could understand, surrealist poem: *Le Cuirassier Nègre*. He was reading extracts to us, which were equally dark and melodious. The text was written on cigarette papers hidden in a metal box which Rödel was keeping (he was also writing poetry) and which disappeared together with him.” ” (Čáslavová 2013)

Den britiske poeten David Gascoyne var nært knyttet til surrealismen: “An early trip to France in 1933 brought him into contact with the Surrealist movement which

became a vital influence on his work. Friendships with Salvador Dali, Max Ernst, André Breton and Pierre Jean Jouve date from this period and Gascoyne became an important conduit for their ideas in Britain. However, publication of his third collection, *Poems 1937-42*, marked a shift in Gascoyne's work towards a more explicitly religious sensibility which led Breton to "excommunicate" him from the group. The post-war period proved difficult for Gascoyne, as his tendency to depression was exacerbated by amphetamine abuse resulting in periods of hospitalisation. [...] an image that harks back to his surrealist heyday: "Then as the day approaches the bird flies without wings; / It vomits forth the rainbow". (http://www.poetryarchive.org/poet/david-gascoyne; lesedato 08.12.15)

Den britiske jazz-sangeren George Melly har blant annet skrevet boka *Paris and the Surrealists* (1991) og *Don't Tell Sybil: Intimate Memoir of E. L. T. Mesens* (1997), og blir selv regnet som surrealist (Browning og Benayoun 1988 s. 134). Melly var "self-styled jazz performer, cultural critic, anarchist and surrealist" (Sabin 2012). "His writings about art included an edition of Edward James's *Swans Reflecting Elephants* (1982), a book about Scottie Wilson (*It's All Writ Out For You*, 1985) and a touching account of his personal attachment to surrealism in Paris and the Surrealists, (with photos by Michael Woods, 1991). He was delighted to open the V&A's surrealist exhibition in the spring of 2007, and made a film about the subject with Alan Yentob." (http://www.theguardian.com/music/2007/jul/05/1; lesedato 02.04.14)

Den spanske dikteren Josep Vicenç Foix var surrealist (Strosetzki 1996 s. 348). "He published books of poetic prose such as *Gertrudis* (1927) and *Krtu* (1932), both of these highly influenced by surrealism." (http://www.escriptors.cat/autors/foixjv/; lesedato 20.11.13)

Mário Cesariny de Vasconcelos er "a surrealist poet and painter considered one of Portugal's most important cultural figures [...] He worked with other surrealist greats and was influenced by French artist André Breton, author of the Surrealist Manifesto. He met Breton while studying in Paris in 1947. In Portugal, Mr. Cesariny was a part of the "Surrealist Group", a gathering of Portuguese artists that included Antonio Pedro and Alexandre O'Neill. He left the group to create the Dissident Surrealist Group. In 2005, he received the Grand Prize of Literary Life. Among his best-known works are 1950's *Corpo Visível* (Visible Body), *Pena Capital* (Capital Punishment) from 1957, and 1994's *Titania*. [...] He was the prime mover of Portuguese Surrealism, which arrived twenty years late (1947) to Portugal, a country stifled by a dictatorial regime from 1926 until 1974. For Cesariny, who was also a notable painter, art and literature meant transfiguration – not only of political systems but of life itself. He staunchly opposed the police state (which kept him under surveillance not only for his attitude of permanent defiance but also for his 'immoral' homosexuality), and he also satirized the well-intentioned 'neorealists', whose socialist-inspired art struck him as feeble and feckless – yet another form of slavish obedience to rules and a programme. In the

newspaper *Diário de Notícias*, which dedicated the first seven pages of its November 27th edition to Cesariny, one of the columnists noted that, were there more people with the courage to be so completely free, the world would be a very different place.” (<https://www.poetryinternational.org/pi/article/8318/Mario-Cesariny-surrealist-poet-dies/nl/tile>; lesedato 24.11.120)

Italieneren Alberto Savinio “collaborated with *Les Soirées de Paris*, the journal directed by Apollinaire, and in May 1914 he held a concert at its headquarters, presenting *Les Chants de la mi-mort*, a mixed work of “dramatic scenes” inspired by the Risorgimento, in which music, literature, theatre and set design blended together, taking up the old Romantic aspiration of *Gesamtkunstwerk*, the total work of art. [...] In Ferrara Savinio abandoned music and devoted himself entirely to literature, although he never stopped drawing, virtually working in secret. [...] In the early 1920s Savinio collaborated with all of the leading literary reviews in Italy, including *La Ronda*, *Il Primato* and *Il Convegno*. During this period he also returned to music and theatre, collaborating with Luigi Pirandello’s *Teatro d’Arte*, which in 1925 staged the ballet *La morte di Niobe* in Rome, with music and lyrics by Savinio, and set design and costumes by De Chirico.” (http://mazzoleniart.com/elenco_artisti/alberto-savinio; lesedato 27.03.17)

Surrealismen levde sporadisk videre etter at den franske bevegelsen hadde dødd ut. En kjent amerikansk surrealistisk poet i etterkrigstida er Philip Lamantia. Breton besøkte Haiti og noen få forfattere der begynte å skrive på surrealistisk måte (Gouraije 1973 s. 408).

Den spanske maleren og forfatteren Eugenio Fernández Granells *Romanen om Tupinamba-indianeren* (1959) har surrealistiske trekk, og vil vise borgerkrigens meningsløshet (Strosetzki 1996 s. 333). Romanen er en slags hybridtekst, “a text intentionally set between fiction, inter-textual genres – like the anthropological essay, the memoirs, the chronicles of the Indies and its mixed derivations, the dictator’s novel, the satire, the libellous article... – and factographic literature, understanding this expression as a vague textual field that incorporates autobiographic and documentary features as well as elements from oral history and other areas. [...] Granell’s narrative consists of using the surrealist aesthetics in order to portray a social and historical reality frequently dependent on an excessive limitation, the one adhered to the view and the poetic operatives of realism.” (http://webspersoais.usc.es/export/sites/default/persoais/arturo.casas/DCG/Anti.Chronicle_and_subalternity_in_Tupinamba.pdf; lesedato 18.11.13)

“During the 1960s it [surrealismen] seemed to many poets the only literary language in which it was possible to write of the war in Vietnam. But Surrealism also appealed as a way of evading the ego and making contact with a deeper self, sometimes identified as the unconscious. Or it allowed one, so the theory went, to get beyond the personal, social, and historical and to reach a more essential reality. But the appeal of Surrealism, in its American version, was also that it revived some

of the pleasures of nineteenth-century Romanticism and made them seem modern. [...] Surrealist poetry also reflected the imprinting of twentieth-century history on the imagination, for it was filled with images of violence, wounds, detached parts of the body, and lurking death. But while it presented these images, it also muffled them in dreamy contemplation, and they were ominous without being sharply frightening.” (Perkins 1987 s. 559-560)

Den irakisk-franske forfatteren og surrealisme-eksperten Sarane Alexandrian skrev blant annet romanen *Livsfare* (1964), der fortelleren drar til en internasjonal drømme-kongress i Genève. Han blir fanget av en gruppe mennesker som i titusener av år har levd under jorden, og som har en avansert teknologi. Alexandrian har hevdet at *Livsfare* (1964) ble skapt i løpet av en periode med “konstant selv-hypnose” (1974 s. 121). I hans roman *Jordegget* (1974) våkner hovedpersonen Larseneur uten hukommelse i en fremmed verden. I denne boka opptrer en vakker kvinne kalt Occasie, som resiterer surrealistiske dikt (<http://karelia.over-blog.com/article-sarane-alexandrian-58208911.html>; lesedato 19.10.17).

“Sarane Alexandrian was a French art historian and poet, author of more than 50 books, the majority of which focused on the Surrealist movement. He was widely recognised as the right-hand man at the side of André Breton, the father of surrealism, for a brief period during the late 1940s. [...] Inspired by the earlier meeting with Hausmann, Alexandrian wrote to Breton in March 1947. Breton replied just two days later and suggested meeting at the Sorbonne for a conference on surrealism and politics, organised by Tristan Tzara, the one-time Dadaist. It turned out to be a stormy event, during which Breton criticised Tzara for supporting Stalinism. Alexandrian defended Breton’s position versus Tzara, which led to an immediate mutual admiration, to such an extent that he soon took up the role of secretary general of the Surrealist movement. [...] His most significant writing project was probably *Les Terres Fortunées du Songe* (The Rich Lands of the Dream, 1980), which included 18 drawings by Jacques Hérold. Whilst owing a debt to surrealism, it is an unclassifiable work, combining elements of myth, science fiction and fantasy to tell the story of a future utopian world. [...] In 1995 Alexandrian founded *Supérieur Inconnu*, a literary magazine based on the declared principles of “complete non-conformism” and still dedicated, for the most part, to surrealism. The periodical continued until 2001 and was revived under the same title by Alexandrian in 2005, as an irregular publication.” (Marcus Williamson i <https://www.independent.co.uk/news/obituaries/sarane-alexandrian-french-art-historian-poet-and-right-hand-man-to-andr-breton-1810460.html>; lesedato 19.09.18)

En gang Breton ble spurt om den franske surrealismen, ble han rasende og understreket sterkt at det var en internasjonal bevegelse (Alexandrian 1974 s. 207). Den peruanske surrealisten César Moro, som ofte reiste i Frankrike og Mexico, ironiserte ved å kalle seg selv “en japansk nasjonalist” (sisert fra Alexandrian 1974

s. 208). “Peruvian poet César Moro [...] left for Paris in 1925 to pursue dance and art, but art and poetry became his main interests, and he exhibited in collective shows in Brussels in 1926 and in Paris in 1927. He entered into the exchange of ideas and art with the likes of André Breton, Paul Éluard, Benjamin Péret [...] [han var] the only Latin American poet to contribute to André Breton’s surrealist journals of the 1920s and ’30s.” (<https://blogs.getty.edu/iris/the-scandalous-life-of-cesar-moro/>; lesedato 03.04.20)

Den første surrealistgruppa som ble dannet etter den kjente i Paris, var i Jugoslavia (Alexandrian 1974 s. 208). Den første jugoslaviske teksten skrevet med automatskrift var av Marko Ristic, med tittelen “Eksempel”. Milan Dedinac skrev *Den offentlige fuglen* (1927) i en så sterk trance at han trodde han skulle bli gal. Tittelen hadde han fått fra at en menneskelignende stemme hvisket den til han på gata. Han illustrerte selv dette “anti-diktet”. To andre surrealistere i hans krets var Aleksandar Vuco og Dusan Matic. Hovedverket i jugoslavisk surrealisme er Ristics *Uten målestokk* (1928) (Alexandrian 1974 s. 210). Det ble også publisert et manifest, skrevet av Ristic og Koca Popovic med tittelen *Skisse til en fenomenologi om det irrasjonelle* (1931), der det tas stilling til den historiske materialismen. En annen tekst, “Foran en mur” (1932) er en slags fantasiøvelse der en gammel mur ses på seks forskjellige måter (Alexandrian 1974 s. 212). Ristic publiserte i 1956 sine samlede dikt i *Nox microcosmica*.

Belgieren Clément Pansaers begynte som dadaist og ble senere surrealist. Mens han mediterte over kinesisk taoisme, skal han ha fått en åpenbaring som han beskrev slik: “Jeg forstod – etter 6 måneders meditasjon om en hvit, blind vegg – at det eneste interessante i livet er *fantasien som sitter skrevet over tilfeldigheten*.” I 1920 reiste han til Paris, møtte Breton og samarbeidet om utgivelsen av tidsskriftet *Litteratur* (Alexandrian 1974 s. 213). Han ga ut et par bøker, blant annet *Forsvar for latskapen* (1921). Han vakte oppsikt med å ha en venninne som gikk i miniskjørt.

Den belgiske surrealisten Paul Nougé ga sammen med noen andre forfattere ut en rekke tekster som latterliggjorde forfattere som var på moten. Nougé signerte den kollektive uttalelsen i *Revolusjonen først og alltid*, og han samarbeidet med musikerne André Souris og Paul Hooreman. I motsetning til de parisiske surrealistene inngikk Nougé i en krets der musikk ble verdsatt (Alexandrian 1974 s. 214). Men den belgiske gruppa fant også på provokasjoner, og blant de verste var at en av dem urinerte fra en balkong ned på publikum på parterre under en framføring av operaen *La Bohème* (Alexandrian 1974 s. 214). En dag spaserte Nougé gjennom gatene i Brüssel med en stor plakate der det stod: “Denne gata er oppfylt av døde og disse er dere.” Men folk reagerte knapt, fordi de trodde at det dreide seg om en filmreklame.

En spesialitet blant de belgiske surrealistene var underlige og komiske aforismer. Automatskrift var ikke så vanlig, men forskjellige lekende aktiviteter, f.eks. å gjøre

en fortelling av Maupassant om til et dikt og en egen kortlek med 53 kort med poetiske mottoer (Alexandrian 1974 s. 215). Marcel Mariën grunnla tidsskriftet *De nakne leppene* og skrev *Marki de Sade fortalt til barn*. Fra 1930-tallet og til etter 2. verdenskrig var Achille Chavée en sentral belgisk surrealist. Mot slutten av sin karriere ga han bl.a. ut *Skrevet på et brennende flagg* (1948). Han praktiserte automatisk skrift og skrev ned egne drømmer i form av dikt (Alexandrian 1974 s. 217).

Den tsjekkosllovakiske surrealisten Vitezslav Nezval ga ut en rekke bøker, bl.a. *Kvinnen i flertall* (1934) og *Den absolutte grøftegraveren* (1937). Han ble senere en fanatisk stalinist. Konstantin Biebls *Nattens speil* (1939) handler om drømmer, mens Karel Teige var teoretikeren blant surrealistene i daværende Tsjekkoslovakia. Jindrich Styrský begynte i 1925 å skrive ned sine drømmer. Han var sterkt preget av å ha mistet sin halvsøster Marie da han var seks år gammel. Hun dukket deretter stadig opp i drømmene hans, og fikk navnet Émilie i hans bøker, f.eks. *Émilie besøker meg i drømme* (1931) og *Drømmer* (1941) (Alexandrian 1974 s. 219).

“*The Passive Vampire*, Romanian surrealist poet Ghérasim Luca’s recently translated book, brings objects and desires into intimate contact, with unexpected results. [...] *Le Vampire Passif* has for many years been surrounded by an aura of mystery, like a ‘forgotten’ or lost grimoire of surrealist writing; a book that, like its author, has had something of a ‘phantom existence’. First published in Budapest in 1945, by the appropriately named Éditions de l’Oubli (‘Forgotten Books’) – written in French, and not his native Romanian – in an edition of only 460 copies” (Kenneth Cox i <http://www.metamute.org/editorial/articles/objective-phantoms>; lesedato 17.12.18).

Lucas *Den passive vampyren* “falls into two distinct sections, the first of which is concerned with what Luca terms the ‘Objectively Offered Object’ (OOO), and describes the circumstances surrounding a number of these composite surrealist objects, each made by combining found or chosen individual items. These composite objects were made by Luca in order to be given, as a means of revealing the hidden relationships between subjects, through an ‘active collective consciousness’ that is very much analogous to dream. The giving of such OOOs is differentiated from the giving of ordinary presents, an act which has been reduced to mere convention or habit and from which the force of desire has been drained. These objects, on the other hand, are made as vessels for desire and as a means of deciphering unconscious messages, which for Luca are signs that, in their combinations and interpretations, primarily carry highly charged erotic meanings. The OOO is thus somewhat like a magical spell that both describes a desire and at the same time reveals it, and even perhaps *invokes* it, as if causing an event to happen. [...] There is something distinctly sulphurous in Luca’s allusions, from his poetic hermeticism to the various thaumaturgical and satanic references that run through the book. Certainly, there was a ritual element to the creation of these objects, doubtlessly stemming from his participation in various collective games of

the Romanian Surrealist Group; games of giving and receiving ‘awards’ in absurdist ceremonial, and those of exploring the poetic qualities of objects in a darkened room through touch alone. These were games without competition, based upon exchange and complicity, without a predetermined point of arrival; through play the participants were able to explore the relationships that exist between subject and object, and the latent messages that are carried by the objects through a web of inter-subjectivity, in a ‘language of desire’.” (Kenneth Cox i <http://www.metamute.org/editorial/articles/objective-phantoms>; lesedato 17.12.18)

“In 1940, together with Gellu Naum, Dolfi Trost, Virgil Teodorescu and Paul Paun, he [Ghérasim Luca] founded the Romanian Surrealist Group, following a visit to Paris in 1938 where, through fellow Romanians Victor Brauner and Jacques Hérold, he had met the French surrealists – a decisive encounter. Although in existence for only seven years, cast adrift in clandestinity throughout WWII and mostly remaining in obscurity ever since, the Romanian Surrealist Group was nonetheless one of the most explosive, original manifestations of surrealist thinking and practice.” (Kenneth Cox i <http://www.metamute.org/editorial/articles/objective-phantoms>; lesedato 17.12.18)

Victor Brauner's *Promenade* (1941), “the only work of fiction written by the painter, forms a synthesis of his aspirations concerning alchemy and his surrealist dream research. [...] *Promenade* describes the nocturnal wanderings of a painter accompanied by twenty-five “beneficial” objects, which seem both to deliver a treasure and hold a secret. The long sentences lead the reader into a fantastic and chaotic universe invented by the author. The story opens with these words: [...] “Again that night, I awoke at my usual hour and I went out to the many noises of nocturnal silence and my friends of the night and already the toads were waiting for me and approached and accompanied me on my search for the path that I had finally found at the end of the preceding night, after years of minute research.” In the course of the story, the quotidian surfaces (“les armées d’envoûteurs” ‘the armies of bewitchers,’ the handwriting changes to avoid being identified), and the obsessions of the painter immerse the reader: danger, penury, love with the romantic presence of “L” (Laurette Séjourné), Kabbalistic symbols, and enucleation [removing the nucleus of something]. On this magical night, the narrator (named “Vittorio”) meets his double, a one-eyed painter. Brauner plays on the idea of *mise en abyme* by presenting a dreamlike autobiographical text. The painter, along with his collection of twenty-five objects that are both his treasures and a testimony of the misery in which Brauner was living (a small piece of wood, a shoelace), is propelled into a world marked by constant metamorphosis and peopled by sleepwalkers. Beyond the actual story, Brauner attempts to perform a synthesis of his endogenous connections with the Romanian avant-garde, surrealism, alchemy, and his solitude. The artist was broadly inspired by “Chemical Marriages” by Christian Rosenkreutz (but attributed to Valentin Adreae, who claimed to have written it around 1610), which he encountered in Mabile’s *Le Miroir du merveilleux*, described as “le singulier voyage d’un initié” ‘the singular

voyage of the initiated': the visit to the chateau, the presence of the egg, the secret of the "chemical marriage," and the various stages of the narrator's journey appear in many places in Brauner's *Promenade*. [...] this long text demonstrates real literary invention, describing struggles and phantasms, with a rich visual dimension that reinforces the correspondence between text and image." (<http://digital.lib.uiowa.edu/dadasur/dadasur20/dadasur20-morando.htm>; lesedato 08.04.19)

Brauner "joined the Romanian Communist Party in 1936 and stopped painting. Instead, he drew caricatures or dreamlike evocations, such as the marvelous series titled "L'Anatomie du désir" ("The Anatomy of Desire") (1935-1936), which combined eroticism and derision. Writing plays a significant role in these drawings, affirming the necessity of the text-image connection in Brauner's work. In 1937, outraged by the Moscow trials, Brauner distanced himself from communism and in secret began painting a series of paintings in small format, jarring witnesses to the desolation that reigned in Romania. [...] [Brauner] unifies real, surreal, unreal, pre-real and post-real in a complete world, which we might call "panreality," ' bestowing on the [...] 'mental phenomenon ... a reality stronger than that of objects.' " (Camille Morando og Alain Jouffroy i <http://digital.lib.uiowa.edu/dadasur/dadasur20/dadasur20-morando.htm>; lesedato 08.04.19)

"Having participated in the Romanian avant-garde from the beginning, and developing an original surrealist body of work nourished by erudite fields of study (alchemy, the Kabbalah, tarot, the German Romantics), Victor Brauner sought to recapture a lost unity, and in so doing, constructed an intense and personal cosmogony." (Camille Morando i <http://digital.lib.uiowa.edu/dadasur/dadasur20/dadasur20-morando.htm>; lesedato 08.04.19)

"In 1948, Brauner, in his refusal to sign the document expelling Roberto Matta from the surrealist movement, would himself be expelled. Both Matta and Brauner would be rehabilitated by Breton in 1959, at the time of the "Exposition internationale du surréalisme," [...] Breton wrote the preface to the catalogue for Brauner's first individual exhibition at the Pierre (Loeb) Gallery in December 1934 [...] Among the seventeen canvases exhibited, *L'étrange cas de M.K.* (The Strange Case of M.K.) (1933, Saint-Etienne, Musée d'Art moderne) introduced the Ubuesque figure of M.K., whose multiple representations in a story-board format used fictional writing the better to stigmatize the character who embodied the ridiculous stupidity of shameful power politics already leaning toward fascism. [...] Brauner developed a friendship with the poet Gellu Naum, who was among the first to apply the techniques of automatism advocated by Breton in the *Manifesto of Surrealism* of 1924, and became one of the most important representatives of Romanian surrealism." (Camille Morando i <http://digital.lib.uiowa.edu/dadasur/dadasur20/dadasur20-morando.htm>; lesedato 08.04.19)

Brauner hadde "a deep desire to write down my impressions, which in the available part (oh! so great and demanding) of my availability completes the impression. Are

we not always plumbing the depths for the miraculous? Sure-handed diver into himself as an undersea diver of selected sensations, the poet, all man, superhero, seeks the stimulation of the imagination, the impulsive flaming water jet of creation.” (Brauner i 1948 sitert fra <http://digital.lib.uiowa.edu/dadasur/dadasur20/dadasur20-morando.htm>; lesedato 08.04.19)

“In the winter of 1940-1941, the surrealists who gathered at the Villa Air-Bel in Marseille while awaiting visas to leave Europe created several collective works: exquisite corpses, as well as a deck of cards, loosely based on the Tarot of Marseille. Divination, which establishes a correspondence between popular images and a divinatory power, lay at the heart of the surrealist games from the beginning, with their intimations of clairvoyance and occultism. Combining chance with their taste for games and the symbolic characters drawn from a variety of sources (alchemy, literature, philosophy, the Revolution), André Breton and his friends designed a deck of fifty-two cards that rejected the military and religious references of the Tarot (Giraudy). Each participant drew the names of two personalities and figures to include. Thus Brauner drew Hegel and Helen Smith, the medium. The philosopher as “Génie de connaissance – Serrure” ‘Spirit of Knowledge – Lock,’ as the subtitle indicates, is endowed with a two-headed profile (a bearded man and the head of a leopard endowed with the tongue of a snake), recalling the “emblème du mythe et du double” ‘emblem of the myth and the double’ in Brauner’s work. The legend of Helen Smith, subtitled “Sirène de connaissance – Serrure” (“Siren of knowledge – Lock”), claimed that this medium was living again through real or imaginary characters, represented by Brauner as a somnambulist with two superposed heads with thick hair encompassing the full face and profile, and transforming it into a tiger with open jaw. For the surrealists, this game, beyond its links to Tarot and the Kabbalah, signified a free interpretation of the world, their imaginary world, and the isolation in which they found themselves; it also offered humor and derision, phantasms and hope. [...] Magic would continue to guide his [Brauners] creative work, especially in the darkest periods during the war when his status as Jew, Romanian, and former communist, in addition to his illegal status in France forced him into hiding. [...] These artists, anti-Nazi, Jewish, communist, foreign, etc., represented a ”degenerate art,” according to the German authorities.” (Camille Morando i <http://digital.lib.uiowa.edu/dadasur/dadasur20/dadasur20-morando.htm>; lesedato 08.04.19)

“The text of the slim catalogue Luca and Trost published on the occasion of their 1945 exhibition *Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d’objets*, and which contained Luca’s main theoretical statement on the cubomania, opened with this joint declaration: [...]

“We agree with dream, madness, love, and revolution.

We reject in all their aspects art, nature, utility, the class division of society, the law of gravitation, idealism, the therapeutic, painting, the separation between dream and

life, psychology, white magic, poverty, memory, diurnal remnants in oneiric functions, Euclidean geometry, unfavorable numbers, and death.

We agree with delirious inventions, tears, somnambulism, the real functioning of thought, the elixir of long life, the transformation of quantity into quality, the concrete, the absurd, the negation of negation, desire, hysteria, furs, black magic, the delirium of interpretation, the dialectics of the dialectic, the fourth dimension, the simulacra, flames, vice, objective chance, manias, mystery, black humor, cryptaesthesia, scientific materialism, and bloodstains.”

[...] Luca and Trost’s writings of the period repeatedly confronted the image’s supposed objectivity, challenging the legitimacy of the status of the artwork and often proposing visual forms that deliberately ignored or blocked the possibility of their interpretation (even when they extended surrealist automatic procedures that hitherto had invited readings along symbolic or psychoanalytic lines). [...] Luca’s texts of the early 1940s orbit obsessively around a vision of erotic love as an all-consuming paroxysm, in which every perversion is justified and invoked. The book in which this is perhaps most vividly explored, as the first part of a dialectic that navigates the constellation of eros, death, and revolution, is *Inventatorul iubirii*.” (Krzysztof Fijalkowski i <https://es.scribd.com/document/377978882/Cubomania-Gherasim-Luca-and-Non-Oedipal-Collage>; lesedato 20.03.19)

Rumeneren Paul Păun “developed an interest in surrealism, and became a member of the surrealist group formed at the very start of World War II (alongside Gherasim Luca, Gellu Naum, Trost, and Virgil Teodorescu). [...] Păun was in the audience as a court tried and acquitted the pioneer surrealist Geo Bogza (November 28, 1932) [...] “We aim to break out of this suave past and give poetry a push into life. [...] Poetry shall have to become elementary, the way water and bread are elementary.” [...] According to some interpretations, similar to the brief inter-war political positioning of André Breton’s surrealism, the Romanian branch had grown politicized in the 1940s, and recovered proletkult themes: Luca was referencing dialectical materialism, claiming that surrealism offered a perfect recipe against “right-wing deviations”. [...] a motto taken from Păun’s 1947 *La Conspiration du silence*: “The Revolution is ungraspable.” According to Yaari, this second view applies to Păun as well, who, in the somewhat hermetic style that had become characteristic of the group, wrote, also in 1947, in *Les Esprits animaux*: “only the systematic blinding toward the partial lights of the has-been, of political and theoretical déjà-vus, will provide us with the (magic) practical freedom of influencing the future with our movements. It is the dialectics of despair, its miracle, that sets now automatic action against the conspiracy of asphyxiation [...]”. [...] A final, self-published, volume of his [Păun’s] poetic prose came out in Haifa in 1975. Called *La Rose parallèle* (“The Parallel Rose”), it is infused with the language of alchemy and Kabbalah mysticism. [...] Păun continued to exhibit his surrealist drawings in Israel and France. In 1985, he had a show of “Infra-noir Drawings” in Paris. A year later, his work was featured in the international

exhibition *La Planète affolée: Surréalisme, dispersion et influences, 1938-1947*, Marseille. [...] “Never have we been so dazed, so seduced by the difficulty of elevating the revolution to the heights of poetry.” (<https://alchetron.com/Paul-Păun>; lesedato 17.12.18)

Păun skrev manifestet *Stillhetens konspirasjon* (1947) (Alexandrian 1974 s. 62).

Surrealistene i Romania fant på en aktivitet kalt “Leken med nattens sand”. Den gikk ut på at noen plasserte ut gjenstander i et rom, og andre deretter gikk inn i rommet mens det var mørkt, følte seg fram og beskrev tingene de fant på fantastiske måter (Alexandrian 1974 s. 225).

I 1938 etablerte Braulio Arenas en surrealistisk gruppe i Chile. De skrev i sitt eget tidsskrift *Mandragora*, der det ble publisert tekster av bl.a. Jorge Cáceres, Enrique Gómez Correa og Teófilo Cid (Alexandrian 1974 s. 229-230). En annen chilensk surrealist var Nicanor Parra, med tekster som blander det absurde, svart humor og drømmespråk. I Mexico var surrealismen representert ved Octavio Paz, Efraín Huerta, Alberto Quintero Alvarez og Neftalí Beltrán (Alexandrian 1974 s. 230-231). Den mest markante kubanske surrealist var Alejo Carpentier og den fremste peruanske var Xavier Abril. Peruaneren César Moro bodde fra 1925 noen år i Paris og ble venn av Breton. I Venezuela skrev Luis Fernando Alvarez surrealistiske tekster, og i Paraguay beskrev Hérib Campos Cervera i diktsamlingen *Oppveiet av aske* (1950) sitt lands problemer gjennom surrealistisk drømmelogikk. Andre surrealistere i Paraguay var Oscar Ferreiro, Estéban Cabañas og Pedro Gamarra Doldán (Alexandrian 1974 s. 233).

Surrealismen i Tyrkia ble representert av Feyyaz Fergar (Alexandrian 1974 s. 236). Han bodde i noen perioder i London og deltok i “the activities of the London Surrealist Group. Fergar, together with Sadi Cherkeshi, published two small magazines in 1944: *Fulcrum* and *Dint*.” (https://www.researchgate.net/publication/332949810_Fulcrum_and_Dint_Little_Dots_on_the_Map_of_Surrealism_Feyyaz_Kayacan; lesedato 03.04.20)

Italieneren Alberto Savinio var både surrealistisk komponist, maler og dikter.

En av de best kjente kvinnelige surrealistiske dikterne er fransk-egyptiske Joyce Mansour. Hun hadde sterk sans for det skrekkelige, men også for svart humor, og hun brukte automatskrift. I romanen *Julius Cæsar* (1955) praktiserer en rekke underlige skapninger blodig og skrekkelig seksualitet (Alexandrian 1974 s. 494). Et tvillingpar er sentrale personer i teksten. “[T]villingarna trängs om livsutrymmet för att äntligen få komma ut i denna absurda tillvaro. De blir som vuxnare pojkar invigda av skogvaktarens sköna dotter Lucie i det faktum att kvinnan är Gud och de fortsätter trots ammans varningar att träffa den lockande Lucie och smeka hennes hullingförsedda bröst utan att bry sig om hennes far, skogvaktaren som högg ned träd fortare än de växte upp och slog ihjäl folk när han hade lust. Tvillingar föds vid

foten av ett berg där präktiga bybor levde fredliga liv med sin struma och sin boskap utan tanke på morgondagen. Amman och huvudpersonen Julius Caesar vaknar dock en morgon med en kompakt klump av oro fäst vid slidväggarna. Hon ängslas när hon tänker på tvillingarna och deras stökiga uppväxt bland getspillning och vildblommor som sköt upp bland golvplattorna i köket. Och Caesar bör väl oroa sig duktigt då den värld som tvillingarna i sin brådmoget kladdiga könsnognad söker i och som Mansour tycks ha skapat med en sällsynt sorgsen vällust är allt annat än tillförlitlig. Det absurda varat i det närvarande är vad som är där. [...] Intrigen varken fäster eller äger någon sorts logisk händelsekedja utan finns bara i sin egen självklarhet [...] Mansour sägs vara en raseriets och erotikens poet och Julius Caesar understryker dessa epitet. Hennes vindlande språkfantasier tycks av egen vilja och fart skapa lustfyllda grotesker som gör det hela vidunderligt komiskt i sin märkligt självklara existens. Den eventuella känslan av konstruktion överröses av hejdlös fantasi och fantasirikt raseri. [...] Det är en läsvärd skröna om lustens närvaro i snuskets tillvaro. En språklig dekokt av skinande beskrivningar och fantasterier ofta i egen närvaros rätt.” (Benny Holmberg i <https://tidningenkulturen.se/arkiv/5480-litteratur-joyce-mansour-julius-caesar>; lesedato 20.09.18)

Den egyptiske surrealisten Georges Henein “was the leading animator of surrealism in Egypt, which flourished there in the years between 1937 and 1952, and a major figure in surrealism internationally. A journalist, a poet and a storyteller, Henein came to surrealism in 1934, at the age of twenty, while studying for his baccalaureate in Neuilly. [...] Henein’s work cannot be properly appreciated without recognising its essentially moral nature and the extent to which this above all links it to surrealism. The extent to which surrealism was, more than anything else, a moral sensibility tends to be neglected. Indeed, superficial commentators often assume that surrealism was situated beyond morality, a misconception deriving no doubt from Breton’s definition (which he subsequently regretted having penned) in the First Manifesto of Surrealism as psychic automatism practiced in a way that would be “exempt from any aesthetic or moral concern” (Breton 26).” (Michael Richardson i <https://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=1270&context=dadasur>; lesedato 20.09.18)

Japanske surrealistene ble en inspirasjonskilde for noen dansere. Tatsumi Hijikata og Juro Kara eksperimenterte med surrealistiske dansebevegelser, der noen danseforestillinger ble framført i friluft blant japanske bønder (Alexandrian 1974 s. 235). Dansen ble dokumentert i en bok av Eikoh Hosoe. “Hosoe’s photographs can also be autobiographical, for example, *Kamaitachi* (1969) where he collaborated with Tatsumi Hijikata, the dancer, to recall memories of the Second World War. Hosoe changed from silver to platinum prints for this series. In addition, when Hosoe photographs the nude, it becomes less of a sensual object and more of an ethereal symbol as in *Man and Woman* (1961) or the sequel, *Embrace* (1969-70).” (<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03087298.2000.10443371>; lesedato 31.10.18)

Den østerrikske surrealisten Max Hölzer skrev blant annet en ode til André Breton (Willberg 1989 s. 47). På 1950-tallet var han en av de få tyskspråklige lyrikerne som framstod som en nyskapende surrealist. “Max Hölzer was one of the premier mid-twentieth-century surrealist German poets, although his work has not been widely translated and remains little known outside his native land. During the 1950s, Hölzer was one of the few German poets who cultivated surrealism independently. In Vienna, between 1950 and 1952, he collaborated with Edgar Jené in the editing and publishing of *Surrealistische Publikationen*, the first surrealist and dadaist literary review in the German language. In this publication, Hölzer presented the first post-World II German translations of works by French poets Breton, Péret, and Lautréamont, among others. At that time, Germany did not have a strong surrealist movement, but with fellow writers K. O. Götz, Rudolf Wittkopf, and Dieter Wyss, Hölzer helped create an elite framework for surrealism. Although most German surrealists in the postwar period engaged in a friendly exchange of ideas, no German equivalent to the Parisian surrealist community ever materialized. [...] Later in his life, Hölzer dabbled in the study of the Kabala, which work had a great impact on his poetic production.” (<https://www.encyclopedia.com/arts/educational-magazines/holzer-max-1915-1984>; lesedato 29.10.18)

Den såkalte lettrismen, med kunstnere som Isidore Isou og Maurice Lemaître, var en forgrening av surrealismen.

“Afrosurrealism” kommer til uttrykk “across artistic disciplines including film, literature, dance, visual art, installation work, interventions, and other “emancipatory projects.” [...] the movement towards “The Marvelous” that has begun to take shape [...] Though much has been written and said about artist/activist/statesmen Aimé Césaire, much more needs to be written about his partner Suzanne, a brilliant surrealist thinker, and mother of the Afrosurreal aesthetic. Her quest for “The Marvelous” over the “miserablism” expressed in the usual arts of protest inspired the Tropiques surrealist group, and especially René Ménil. “The true task of mankind consists solely in the attempt to bring the marvelous into real life,” Ménil says in “Introduction to the Marvelous,” “so that life can become more encompassing. So long as the mythic imagination is not able to overcome each and every boring mediocrity, human life will amount to nothing but useless, dull experiences, just killing time, as they say.” Suzanne Césaire’s proclamation, “Be in permanent readiness for The Marvelous,” quickly became a credo of the movement; [...] Focusing on The Marvelous through the context of cinema, the program included *Black Bullets and Black Magic at the White House* by Jeannette Ehlers, *The Baptist* by Lewis Vaughn, *Moonrising* by Terence Nance and Sanford Biggers, *Get the Bones from 88 Jones Because She Also Eats Meat* by Lauren Kelley, *American Hunger* by Ephraim Asili, and *Field Notes* by Vashti Harrison. [...] since it is so different from surrealism, why not call it something entirely new? [...] the term “Afrosurreal” was adopted – with consent – from a 1974 essay by Amiri Baraka (“Henry Dumas: Afro-Surreal Expressionist”) [...]

Afrosurreal poet Will Alexander [...] Afrosurrealist poet Bob Kaufman wrote *The Abomunist Manifesto* in 1959, Ishmael Reed wrote the highly influential *Neo-Hoodoo Manifesto* in 1970, and Ted Joans wrote *A Black Manifesto in Jazz, Poetry and Prose* in 1971. Bay Area manifestos focusing on Black Radical imagination is an invisible tradition, an occult canon [...] Afrosurreal calls for a “far-reaching moral revolution,” to quote Afrosurrealist poet Ted Joans, that begins with the self, right now. That it’s about understanding that we are all one in the march towards liberation from repression, suppression, blind authority, and useless power.” (D. Scot Miller i <https://openspace.sfmoma.org/2016/10/afrosurreal-the-marvelous-and-the-invisible/>; lesedato 13.07.18)

Forskeren Roger Sabin har undersøkt “the circumstances behind the creation of (possibly) Britain’s first and only surrealist comic strip – *Wokker*. The strip ran in the trade newspaper for the teaching profession, *The Times Educational Supplement*, between 1971 and 1972, and in various other venues sporadically until 1999. The star of the strip was a strange wooden bird, the eponymous Wokker, who commentates sarcastically on the world, and who can talk to animals, inanimate objects and readers alike. [...] Wokker trundles round his environment on wheels, but is no kid’s toy. Sometimes he takes on the personality of a mischief-maker, sometimes an ingénue, and sometimes a cynical observer. His frustration level is low, and he is apt to exclaim “Wokit!” when things don’t go his way. His adventures follow a logic of their own – which sometimes means no logic at all. [...] Experimentalism is always to the fore, and shifting backgrounds are common. In one example, the sky is clear in the first few panels, and then becomes a series of abstract shapes. In another, a churning sea becomes a verdant garden. [...] In one full-strip example, Wokker discovers he has squeaky wheels, and goes to seek the help of “the oil-can bird” [...], who is a creature with the body of a kiwi and with an oil can for a head.” (Sabin 2012)

“*Wokker* was created by two men, both with writing and drawing skills: Eric Thacker (1923-1997) and Anthony Earnshaw (1924-2001). [...] They were both from a working class background, and it’s clear that they believed in the transformational power of surrealism in a political sense. [...] the character emerged in 1966, and was invented by Thacker [...] From the start, despite both men’s love of humour (and, clearly, their love of making each other laugh), the idea was to mount, in Earnshaw’s words, “a serious attack on convention” [...] *Wokker* cannot be considered “anti-narrative” in the sense of many surrealist artworks. [...] Wokker declares Pataphysics to be “THE science!” ” (Sabin 2012).

“A discussion on the “forum” section of *Comic Book Resources* (“the premier online comics magazine”) about what might constitute a surreal comic namechecks the following: *Doom Patrol, Animal Man, Johnny the Homicidal Maniac, Flaming Carrot, Kabuki, Black Hole, Like a Velvet Glove Cast in Iron, Sweet Tooth, The Nobody, Bad Dog, Chronos, The Unwritten, Rasl, Outlaw Nation, Vext, Young Liars, Sparta USA, The Damned, X-Force, Red Rocket*

7, *Daytripper*, *Joe the Barbarian*, *The Mice Templar*, *Shuddertown*, *Jim*, *Frank*, *Krazy Kat*, *Rogan Gosh*, *Paradox*, *Stray Toasters*, *Swamp Thing*, *Promethea*, and *Madman* (URL <<http://forums.comicbookresources.com/showthread.php?t=319294>>, accessed on April 23, 2011). After this essay was written, the Wikipedia entry on “Surrealist comics” was deleted on October, 16, 2011 with the following explanation: “There is no factual basis for this categorization, as none of these comic strips were created by people associated with the Surrealist movement.” (Sabin 2012)

I Norge er surrealismen representert litterært av blant andre Ellen Einan og Triztan Vindtorn (hans tidligere navn var Kjell Erik Vindtorn). I et dikt skrev Vindtorn: “dikteren er drømmenes stenograf / diktet er verdenslarmen transformert til håndskrift / til å oppleve for annerledes tenkende”.

I et intervju sa Vindtorn om surrealismen: “Det som tiltalte meg, var surrealismens helhetsrevolusjon, det hele mennesket altså, hvor drømmen og livets irrasjonelle elementer skal ha sin del av eksistensen. Det er så mye ensrettet og rasjonelt i hele vår samfunnsstruktur, f.eks. fasitsvarene i skoleverket! – og der ligger hemningene mot det frie liv som surrealismen fremhever. [...] For å bruke en metafor: Jeg skulle foretrekke at livet var som et bilde av Asger Jorn: Kolossalt farverikt og fullt av gåter. (Her stanser poeten opp, tygger på de sist uttalte ord og legger til:) - Noe det i mange tilfeller også er. [...] i bunnen av hver nordmann ligger det begravd en stor fjellkjede. [...] “... snart skriker verdenshengslene i den iskalde luften og kaller våre halvtømte hjerter inn på geledd”; uvanlige, uventede ord, stablet sammen med andre uventede ord, han er bokstavenes smeltedigel, lyrikkens håndgranat – eller poesiens Buffalo Bill, som den danske multikunstneren Jørgen Nash har kalt ham. [...] Vi er dovne når det gjelder å forandre smak og vil i kunstens verden fremdeles føle gjenkjennende og trygge uttrykksformer, sier Vindtorn. [...] Han har nemlig forlenget tatt steget ut av bokpermene, Kjell Erik Vindtorn. Som ledende medlem av Stuntpoetene, fremtredende deltager i Vindtorn & The Fatah Morgana Quartet og nå i øvingsfasen med The Electric Poodle Band har han gitt originale bidrag til scenehistorien. Spenstige opplesninger, happenings, performance, Vindtorn very live. [...] Men det underlige hertilands er at det som betraktes som litt enklere å forstå automatisk vurderes som bedre.” (*Aftenposten* 1. juli 1995 s. 24)

“Vindtorn er poet på sin hals, noe de færreste mistenker ham for, sånn utenpå sett, der han går om bord på lokaltoget med ett svart og ett rødt bukseben. Det forplikter å være surrealist. [...] Han dikter i bilder, eksplosive metaforer, som får sproget til å gi slipp på virkeligheten. Dermed oppstår poesien. En fantastisk, nesten skremmende verden, en eksistensform hvor det er drømmenes uklare tale som formulerer oss: “Optimistisk som en fødsel er svalestupet mot avgrunnen akrobatene er forsvunnet fra den svingende trapes i synsranden ...” skriver Vindtorn et sted, og da er han nesten ikke surrealistisk på ferde i det hele tatt. Ofte går det villere for seg, i et verbaldriv av paradokser, aforismer, maksimer, allusjoner – hele dette

speilkabinettet av lysvirkninger og perspektivbrudd som Vindtorn finner frem til i sprogets innerste rom. “Hamrende vaffelhjerter”, “Vokt Dem for huden!” og “I vingenes fotspor” er boktitler som peker i samme retning. [...] Som slåsskjempe på vegne av poesiens erfaringsform og uttrykksmåte har Kjell Erik Vindtorn ofte stått i provokatørens frontlinje. Den som har hørt ham lese egen lyrikk, med ubarmhjertig stemmevolum, har nærmest kunne føle på kroppen hvordan nye ordkombinasjoner kan true tilvante forestillinger. Sammen med kolleger har Vindtorn brukt moderne poesi som et artillerivåpen mot den konvensjonelle fornuft. En viss politisk sprengkraft har ligget på lur i prosjekter som Stuntpoetene, Lyrikkekspressen og Fatah Morgana, absurde innfall og utfall, som til syvende og sist har vært til skade for ingen. Blant annet har “poesiens blå appelsin” vært et slagord i kampen for de utvidede horisonter.” (Jan E. Hansen i *Aftenposten* 31. juli 1992 s. 12) “Jorden er blå som en appelsin” er en verselinje av den franske surrealisten Paul Éluard.

Vindtorn har ofte deltatt i forestillinger som er en blanding av performance og diktopplesning. Et eksempel på en performance i 1995: “Alle som kom fikk en isklump og en reke før vi begynte, så de hadde en bit av havet. Derpå blåste vi opp Jens Jørgen Thorsens gummibåt på scenen og øste noen bøtter vann i den samtidig. Jeg hadde med lange ranker med sardiner i tomat og gutta satt og rodde under sydvestene og var i fiskens tegn. Så hadde jeg en svær fisk med meg, en regnbueørret som jeg hadde fanget i en nettingstrømpe. Men Jens Jørgen Thorsen gikk berserk og hugget opp ørreten til plukkfisk. Den stekte vi på scenen. [...] Vindtorn rykket ut mot brød og sirkus og foretok en spennende åpning av en pakke brød som han promte parterte med en sabel. - Vi vil ha brød og sirkus, ropte poeten mens han kastet brødstykker ut mot menneskene og trådde et rundt brød på sitt hode. [...] - Jeg opptrådte sammen med Jørgen Nash, du vet havfruemorderen, og Jens Jørgen Thorsen, som i sin tid skaket opp verden da han ville lage en erotisk spillefilm om Jesu liv.” (*Aftenposten* 20. februar 1995 s. 14)

Vindtorn skaper “ordkaskader og billedlaviner av vill skjønnhet [...] på hans lange og sprogeruptive ferd” (Terje Stemland i *Aftenposten* 15. desember 1992).

“Ellen Einan gir et innblikk i det jeg vil kalle det virkelige annerledeslandet – det er et indre annerledesland. [...] Einan ble født i Svolvær 1931, bondedatter og trebarnsmor. Hun har arbeidet som hjemmehjelp. Hennes biografi virker perfekt i henhold til det romantiske ideal om naturbegavelse. Dette må da være en stemme fra folket, ubesudlet av lærighet og litterære teorier? Når man så blir fortalt at hun skriver i en slags transe, uten bevisst kontroll, da tenker man straks på surrealistiske idealer. Men surrealismen var et teoretisk program, og alle slike program virker malplassert her. Uansett har Einan, som debuterte som poet 51 år gammel, selv oppfattet den litterære verdien i meddelelsene fra hennes underbevissthet. [...] Hadde bare “blodrom for mine egg” vært en nøkkel til å forstå hvorfor det er slik! Men søken etter nøkler er fåfengt. Noe i sjelens irrganger lar seg ikke artikulere. Et

Einan-dikt gir et hint om dette indre ukjente.” (Kjell Madsen i <https://www.minerva.nett.no/sa-du-tror-du-kjenner-anerledeslandet/>; lesedato 03.05.19)

Einans dikt “er smidd av naturens hemmelige krefter, men hennes natur er samtidig helst privat, arkaisk og full av arketyperiske symboler for fruktbarhet, død og naturkretsløp. Hun går slettes ikke tett på det synlige og nærværende. Hun lever i sine indre hager med en sverm av åndelige søstre og en mystisk morsfigur. Dessuten er Einan veldig sjenert og nekter å innrømme forfatterskapet sitt for seg selv. Hun har sagt slike ting som dette: “Jeg bare setter meg ned og så kommer det til meg. Det er et jeg inne imeg som dikterer det jeg skal skrive og jeg noterer hele diktet ned før jeg leser det gjennom.” Hun virker prisgitt og forsvarsløs mot sin egen uforklarlige skaperkraft. I et intervju fra *Samtiden* antyder hun at det kanskje var berøringen av rognetreet med sine magiske egenskaper som hadde utløst all denne automatskriften. Det finnes ikke mange publiserte vitnesbyrd om Einans spiritistiske aktiviteter til rådighet, men Einans evne til å “kommunisere med ånder” er her og der nevnt. Egentlig er de beste bevisene på denne aktiviteten selve diktene. Først eksperimenterte Einan med automatisk tegning. Hun hadde tegnet mysteriøse menneskelige og dyreaktige figurer med ett penseldrag i mange år før hun begynte å skrive. Einan hadde bare liten og stort sett teoretisk kjennskap til Bretons surrealisme og hans teorier om psykisk automatisme, andre impulser fant hun hos Swedenborg, C.G. Jung og Stanislav Grof. [Jan Erik] Vold skriver at “diktskrivingen overrumplet henne” og kom plutselig og virket insisterende og nesten påtrengende.” (Eva Pitronová i <https://docplayer.me/118902582-Surrealisme-lekenhet-og-det-uhyggelege-i-ellen-einans-lyrikk.html>; lesedato 03.05.19)

“Einan hevdet til og med at hun ikke var ansvarlig for sine dikt, men stort sett likte hun å kommentere dem: “Jeg blir jo egentlig ikke inspirert av noe. Men hvert dikt starter med en tegning som gjerne kan bestå av trær, hester eller et ansikt. Alle mine dikt har et navn.” Hun trodde på den kollektive underbevisstheten og syntes at dette kunne belyse hvor skaperkraften kom fra. Siden *Jorden har visket* ble publisert, skrev Einan mange av sine dikt som *ønskedikt*, dvs. at hun ved hjelp av en diktningssprosess som lignet på en samtale med ånder, fikk vite noe ønskelig om personer hun viet dikt til med tittelen “hos...”. Denne tittelen er samtidig ikke en del av diktene. Men vi finner mange motsigelser i hennes utsagn om hvordan diktene blir til. Det eneste denne teknikken viser absolutt klart, er at ord og bilde – dikt og tegning i stor grad er sammenkoblet. Det er også verdt å nevne at Einan skrev dikt i mye større antall enn lesere kunne få lest. Forlagene publiserte hver gang bare et utvalg av diktene som hadde kommet til forlagshuset i noen kilo papir! Da er det ikke noe rart at Terje Dragseth sier litt som spøk at Einan er “et vidunderlig supplement til norsk forlagskonsulentpoesi”.” (Eva Pitronová i <https://docplayer.me/118902582-Surrealisme-lekenhet-og-det-uhyggelege-i-ellen-einans-lyrikk.html>; lesedato 03.05.19)

“Ved siden av en uvanlig skriveteknikk, er det også den motiviske verden som er bemerkelsesverdig [hos Einan]. I sentrum av alle diktene står en ukjent Jeg-

personlighet. For eksempel danner “Jeg” det første ordet i nesten halvparten av dikttitlene. Vi ser på verden omkring gjennom Jegets blikk, selv om Jegets identifikasjon er vanskelig. Dette er forårsaket av at Jegets eksistens ikke er strengt begrenset. Vi vet ikke engang om det er det samme Jeget eller om de er flere. I utgangspunktet skal vi se på Jegets stemme som fragmentert, men identisk i alle dikteriske utsagn. Dette Jeget erfarer og formidler opplevelser som er typiske for kvinner, kaller seg selv for datter dørselgerske eller bruker andre beskrivelser typiske for kvinner, derfor kan vi våge å snakke om det kvinnelige Jeget. I tillegg til Jeget dukker det stadig opp noen flere merkelige skikkelser. Mor er en framtrædende figur som danner et slags motstykke til Jeget. Hun dukker ofte opp sammen med døden eller i forhold til den. Det finnes både Mor, Søstre, Bror, Barnet og Far til stede i de fleste diktene sammen med en rekke over- og underjordiske vesener (ånder, engler, døden) og ville dyr med en åpenbart symbolsk betydning. Søstre har hos Einan en spesiell stilling, men deres identitet er unnnvikende, de forandrer egenskaper og attributt også innenfor ett dikt. Ved siden av dem dukker det opp dansere og danserinner, en dørselger, en fange og en narr. Dette mystiske kompaniet kan nesten minne om tarotsymboler fra den store arkana. Einan har selv sagt at dansere i hennes metaforiske univers symboliserer kjærester og dette er også framhevet i diktene.” (Eva Pitronová i <https://docplayer.me/118902582-Surrealisme-lekenhet-og-det-uhyggelige-i-ellen-einans-lyrikk.html>; lesedato 03.05.19)

“Som skitne toalettskriblerier, mente C. J. Hambro om finansmannen og kunstsamlere Rolf Stenersens bøker. I dag leses de som sjeldne eksempler på norsk surrealisme. [...] Rolf Stenersen utviklet det som er blitt stående som sjeldne, om ikke enestående, eksempler på surrealistisk litteratur i Norge, sier leder for Stenersenmuseet Øystein Ustvedt. [...] Novellesamlingen *God natt, da du* kom i 1932. - Stenersen var helt klart inspirert av surrealistisk teori. Han argumenterte for at nattelivet og dagdrømmen var av større verdi enn livet i våken tilstand. Gjennom drømmene kommer det frem viktige sider ved det å være menneske, som ellers fortrenses og går tapt. Opprinnelig ville han kalle debutsamlingen *Redd*, som henspiller på angsten for det indre, skjulte – drømmene, sier norsklektor Bjørn Olsen Borgen som har analysert Stenersens forfatterskap. [...] I sin neste bok tok Rolf Stenersen surrealismen maksimalt ut i det formmessige. Han følger André Bretons program og bruker automatskrift som metode for å frigjøre det ubevisste. Breton erklærte at både skrift og tegninger skulle være et resultat av “hånden, forelsket i sin egen bevegelse, og den alene”. Rolf Stenersen leste James Joyces *Ulysses* flere ganger, han ville kaste av seg fornuftens kontroll, og levere “ekte vare” fra feltet mellom drøm og bevissthet. Resultatet var en bok med oppstykket syntaks og en lang tallkabal. Stenersens venn, Sigurd Hoel, så seg nødt til å refusere *Stakkars Napoleon*. Da boken til slutt kom ut etter mye press, ble den totalslaktet overalt. [...] Stenersen begynte da i terapi hos Otto Fenichel, og senere Wilhelm Reich, for å bli en bedre forfatter, sier Bjørn Olsen Borgen. [...] Georges Batailles definerte surrealismen som en bearbeidelse av traumer. - *God natt, da du* er nettopp blitt tolket som en samling med tvangstanker, slik surrealistisk litteratur

gjærne tolkes. Dermed ser man ikke hvor gode tekstene er. Denne boken er blitt urettferdig glemt, hevder Borgen. [...] [Stenersen] skrev om seg selv. "Enhver vil lete forgyves efter en klok bemerkning, en aandfull setning i mitt forfatterskap". - Dette er helt i surrealismens ånd, sier Borgen." (*Morgenbladet* 12.–18. mars 2004 s. 25)

Hilde Susan Jægtnes' *Styggskrift* (2016) er en surrealistisk roman. "Se for deg en kvinne. Tenk deg at denne kvinnen havner til sengs med en lutrygget mann på danskebåten, før hun liksom seiler av gårde til en annen dimensjon, hvor hun røres til tårer av en krovertinne "med sukker i brystene". Følg henne videre mens hun flyter av sted på en oppblåsbar madrass, hvor hun lærer "mange språk", før hun forvandles til en elv i Roma, der den lutryggede mannen igjen dukker opp og bringer henne tilbake til menneskeslekten. Legg til at kvinnen stadig mottar velmente råd av en kjempemaur med rosa sløyfe på hodet. Om du kan tenke deg alt dette, har du fått en liten forsmak på hva Hilde Susan Jægtnes' *Styggskrift* – med undertittelen, eventuelt sjangerbetegnelsen "selvfantasi" – har å by på av heseblesende spillopper og surrealistiske tildragelser. Blant bokens mange snurrigheter kan nevnes hovedpersonens engasjement som regnskapsfører på et sjørøverskip. Hvem har gitt henne dét oppdraget, vil du kanskje spørre? Svaret er "borgherrens sønn", men det kunne ha vært hvem eller hva som helst, for romanen skrider frem i stolt forakt for alt som heter virkelighetsberøring og narrativ sammenheng. [...] Ikke på noe tidspunkt har forfatteren satt begrensninger for sine egne innfall. For eksempel går verden under på side 69, uten at hovedpersonen lar seg affisere av dét. Neste kapittel begynner slik: "Jeg blir hengende midt i luften, i omrisset av et dødsbo på Sørvestlandet, et sted mellom tre og fem på ettermiddagen. Hvorfor er trappetrinnene synlig nedenfra, hadde ikke snekkeren en tegning å gå etter?" [...] Absolutt *alt* kan skje på hvert enkelt punkt, og boken inneholder ikke et eneste kapittel som ikke like gjerne kunne vært sløyfet. Men når alle opptrinnene er like sprø og "uventede" brer det seg raskt en monotoni over det hele, slik at ingenting lenger føles uventet. [...] Nå er det sikkert mulig å argumentere for at Jægtnes' roman både kan og bør leses som en antirealistisk roman i tradisjonen etter surrealismen. Men er et slikt argument egnet til å stille leseropplevelsen i et bedre lys? Det er ikke umulig at en nærlesning av boken ville kunnet avdekke noen mønstre i den som lot seg presentere som en særegen form for drømmelogikk. Samtidig tror jeg det er gode grunner til at surrealistene produserte mer varige verker innen film, billedkunst og lyrikk enn de gjorde på romanens område. For ikke bare er det vanskelig å skulle lese en hel roman uten støtte i noen retningsgivende momenter, det er vel også slik at de viltvoksende bildene og absurdistiske opptrinnene vil ha en tendens til å kansellere hverandre når det blir så mange av dem som det nødvendigvis må bli hvis romanen skal være surrealistisk fra begynnelse til slutt." (Frode H. Pedersen i *Morgenbladet* 5.–11. august 2016 s. 47)

"Dora Maar konkurrerte med Man Ray om hvem som kunne være den mest innflytelsesrike surrealistiske fotografen." (*Dagbladet* 19. mai 2012 s. 68) Salvador Dalí skrev i teksten "Det fotografiske faktum" at fotografiet er bærer av poesi og

oppfanger de fineste vekselvirkninger mellom realitet og surrealitet (gjengitt etter Zima 1995 s. 209).

Surrealistene var en av inspirasjonskildene og påvirkningene for den franske psykologen Jacques Lacan (Alexandrian 1974 s. 68 og 70).

Den amerikanske sangeren Bob Dylans “Desolation Row” (1965) har en surrealistisk tekst. Sangen handler om et urbant kaos der fantasifigurer og reelle skikkelser opptrer. I teksten nevnes blant andre Einstein, Nero, Noa, Kain og Abel, Ophelia, Romeo og Askepott. I bakgrunnen ligger historien om lysesjungen av tre afroamerikanere. Et foto av de tre likene ble solgt som postkort.

I boka *Compulsive Beauty* (1995) studerer den amerikanske kunstkritikeren Hal Foster surrealismen fra dens “other, darker side: as an art given over to the uncanny, to the compulsion to repeat and the drive toward death. “Compulsive Beauty” not only offers a deconstructive reading of surrealism, long neglected by Anglo-American art history, it also participates in a postmodern reconsideration of modernism, the dominant accounts of which have obscured its involvements in desire and trauma, capitalist shock and technological development.” (<http://cdon.no/>; lesedato 26.03.13) Foster er opptatt av destruktive krefter i menneskets psyke og kultur (Herding og Gehrig 2006 s. 276)

Dataspillet *Antichamber* (2013; utviklet av Alexander Bruce m.fl.) er et slags puslespill som inneholder surrealistiske bilder/figurer. “Antichamber makes surrealism accessible with minimal fluff, squeezing great atmosphere and philosophy out of a limited context.” (https://www.reddit.com/r/truегaming/comments/2a8yvr/i_think_that_antichamber_is_an_excellent_game/; lesedato 30.04.18)

“Oxford Dictionaries har, tradisjonen tro før jul, kåret årets ord [...] Denne uken fulgte den andre store ordbok-giganten, Merriam-Webster, opp med sin årlige kåring, der årets ord er surreal, surrealistisk. Kåringen baserer seg på den største økningen i antall søk/oppslag på et ord. Ifølge forlaget har “surrealistisk” historisk sett vært hyppig oppslått rett etter tragedier, som for eksempel etter 11. september og Robin Williams’ selvmord. “Surrealistisk er blitt det ordet folk slår opp når de er i sjokk”, sier redaktøren i forlaget, Peter Sokolowski. Det som skiller 2016 fra tidligere år, er at folk har søkt opp “surrealistisk” nesten kontinuerlig.” (*Morgenbladet* 23. desember–5. januar 2017 s. 5)

Surrealistiske filmer

Breton og andre surrealistene trodde at filmmediet ville skape et helt nytt kunstnerisk språk (Virmaux og Virmaux 1983 s. 23). Gjennom sine filmer ville surrealistene frigjøre publikum fra sosiale, politiske og religiøse tvangsforestillinger, og det var

derfor nødvendig å avvise gjengse koder for filmatisk framstilling (Parkinson 2012 s. 88).

Eksempler på surrealistiske filmer:

Luis Buñuel: *En andalusisk hund* (1928) og *Gullalderen* (1930)

Man Ray: *Emak Bakia* (1927)

Germaine Dulac: *Konkylien og presten* (1928)

Jean Vigo: *Null for oppførsel* (1933)

David Lynch: *Eraserhead* (1977)

Tarsem Singh: *The fall* (2006)

I Rays kortfilm *Emak Bakia* sover en kvinne med åpne øyne malt på øyelokkene, inntil hun våkner og viser sine ekte øyne (Alexandrian 1974 s. 177).

Den franske regissøren Dulacs film *Konkylien og presten* hadde en dreiebok skrevet av Antonin Artaud (Parkinson 2012 s. 88).

“Automatic writing and painting, the search for bizarre or evocative imagery, the deliberate avoidance of rationally explicable form or style – these became features of Surrealism as it developed in the period 1924-1929. From the start, the Surrealists were attracted to the cinema, especially admiring films that presented untamed desire or the fantastic and marvelous (for example, slapstick comedies, *Nosferatu*, and serials about mysterious supercriminals). In due time, painters such as Man Ray and Salvador Dalí and writers such as Antonin Artaud began dabbling in cinema, while the young Spaniard Luis Buñuel, drawn to Surrealism, became its most famous filmmaker.” (Bordwell og Thompson 2007 s. 452)

I *En andalusisk hund* gjør Buñuel humoristisk bruk av tekstplakater i filmen, med påskrifter som “Det var en gang ...” (i begynnelsen av filmen), “Åtte år senere”, “Ca. klokka tre om ettermiddagen”, “Seksten år tidligere” og “Om våren” (Pinel 2001 s. 39). Buñuel “attacked the “ciné-dramas” “saturated with melodramatic germs, entirely infested with sentimental typhus, mixed with naturalist and romantic bacilli.” ” (Stam 1992 s. 174) “Buñuel abandoned the continuity system completely, in favour of an associational mode that violated the logic of time and space, and added explicit imagery of a sexual and violent nature, spiced with illogical insertions that puzzled audiences. Add a tumultuous premiere, and you have a recipe for a cult film. Buñuel quickly found successors in Jean Vigo and Jean Cocteau.” (Mathijs og Mendik 2008 s. 166)

“[A]lmost the entire oeuvre of Luis Buñuel, mind-game player par excellence, who needed to invoke neither external agents nor aberrant psychology to persuade the audience of multiple universes, [is] held together by chance and contingency, between which characters may switch on a mere whim or when perceiving a seemingly banal object.” (Buckland 2009 s. 20)

Det franske ekteparet Charles og Marie-Laure de Noailles støttet Luis Buñuel og Salvador Dalí i arbeidet med å skape *Gullalderen* (1930), og etter at filmen var ferdig og ble oppfattet som en skandale, ble Charles de Noailles truet med ekskommunikasjon av den katolske kirken (Martin-Fugier 2003 s. 15).

Buñuels *Gullalderen* har blitt kalt en “karnevalesk satire” over katolisisme, med blasfemi og groteske innslag (Zima 1995 s. 280). Denne filmen handler ikke om noen dypere betydning i de bildene vi ser, men om forvandlinger, forskyvninger, sprang, plutselig tillivning eller tilstivning, og det drømmeaktige (Zima 1995 s. 283).

“Det var ikke Luis Buñuel som lagde kunsthistoriens første surrealistiske film. Det gjorde Germaine Dulac. Hennes “Presten og konkylien” sto ferdig i 1928, over et år før Buñuels “Den Andalusiske Hund”.” (*Dagbladet* 19. mai 2012 s. 68)

“Many Surrealist films tease us to find a narrative logic that is simply absent. Causality is as evasive as in a dream. Instead, we find events juxtaposed for their disturbing effect. [...] Sexual desire and ecstasy, violence, blasphemy, and bizarre humor furnish events that Surrealist film form employs with a disregard for conventional narrative principles. The hope was that the free form of the film would arouse the deepest impulses of the viewer. Buñuel called *Un Chien andalou* “a passionate call to murder”” (Bordwell og Thompson 2007 s. 452-453).

Den franske filmregissøren Jean Painlevé var surrealist (Mathijs og Mendik 2008 s. 275). Franskmannen Alexandre Alexeïeff og amerikaneren Claire Parker lagde i 1933 animasjonsfilmen *En natt på Chauve-fjellet*. Filmene varer i åtte og et halvt minutt, og har et drømmeaktig innhold. Filmene skulle vise det underbevisste (Cayla 2007 s. 59). Trollmenn på Chauve-fjellet nær Kiev leker med sine egne skygger, og mye annet underlig skjer (Cayla 2007 s. 221). I 1963 lagde Alexeïeff animasjonsfilmen *Nesen*, som også har surrealistiske trekk (Cayla 2007 s. 228). Som den siste offisielle surrealistiske filmen innen den franske surrealistiske bevegelsen regnes Hans Richter m.fl.s *Drømmer til salgs* (1947) (Parkinson 2012 s. 88).

Den franske forfatteren Roland Topor var med å danne “Panique-bevegelsen, en slags ny versjon av surrealismen inspirert av guddommen Pan. [...] Til 200-årsjubileet for den franske revolusjonen lagde han sammen med Henri Xhonneux filmen “Marquis”, en hyllest til Marquis de Sade, der alle figurene er maskert som

dyr i en blanding av animasjonsfilm og levende opptak. Filmen ble først fadese, seinere kultklassiker.” (*Dagbladet* 18. juli 2011 s. 38)

Den chilenske regissøren Alejandro Jodorowskys *Det hellige fjellet* (1973) har mange surrealistiske trekk: “En jesu-lignende figur vandrer gjennom bisarre og groteske scenarioer, fylt med religiøse og blasfemiske bilder. Han møter en mystisk guide som introduserer ham til syv velstående og mektige mennesker som alle representerer en planet hver i solsystemet. Disse syv, sammen med hovedpersonen, guiden og guidens assistent, kvitter seg med sitt jordiske gods og danner en gruppe. De vil oppsøke “The Holy Mountain” for å kunne forflytte gudene som bor der og bli udødelige. Etter midnight-movie suksessen *El Topo* ville Jodorowsky lage den ultimate cinematisk tour de force. Mange syntes *El Topo* var langt ute, men mannen ville gå enda lengre. Resultatet ble *The Holy Mountain*, et visuelt jordskred av religiøs symbolikk, metafysikk, eskatologi, alkymi, splatter, kaos og psykedelia. Jodorowsky sa “I ask of cinema what most North Americans ask of psychedelic drugs” og av hans syv spillefilmer er *The Holy Mountain* det beste eksemplet på akkurat dette. Filmen er en samling av de mest bisarre og absurde scener festet til film. Samtidig er Jodorowsky en dyktig historieforteller, når man aksepterer at dette er filmen hvor virkelig alt kan skje, og gjør det, er det også en riktig underholdende og tidvis hysterisk morsom film. Og tross høytsvevende metaforer og rabi- at symbolbruk, syr Jodorowsky det hele i hop med en av filmhistoriens beste twist- endinger. *The Holy Mountain* er som ingen andre filmer du har sett, og må oppleves.” (festival-programbladet *Films from the South Festival* i Oslo 2014 s. 46)

Den sovjetrussiske filmregissøren Sergei Parajanovs filmer har blitt karakterisert som surrealistiske (Labarrère 2002 s. 319).

Salvador Dalí “elsket film, og han var fascinert av mange aspekter ved Hollywoodkulturen. Ifølge kunsthistorikeren Dawn Ades skilte ikke Dalí mellom såkalt høy- og lavkultur. Kunsthandleren og galleristen Julian Levy, som introduserte surrealistene på det amerikanske markedet, og som sørget for at et av Dalí's mest berømte verk “Hukommelsens standhaftighet” ble utstilt i New York allerede 1932, skrev at for Dalí og surrealistene var filmen det perfekte medium for å utforske underbevissthetens verden. Sammen med Luis Buñuel hadde Dalí da også laget “Den andalusiske hund” i 1929, en film som førte til at han rykket opp som en av surrealistbevegelsens mest markante skikkelser. Ja, i løpet av 30-tallet skulle Salvador Dalí i folks øyne nærmest bli ensbetydende med surrealismen. I all ubeskjedenhet sa han det selv: “Det er jeg som er surrealismen”. I forbindelse med at Dalí deltok i utstillingen “Fantastic Art, Dada and Surrealism” på MoMA i New York i 1936 – hvor faktisk også Walt Disney var representert – skrev han til sin venn André Breton at surrealismens innflytelse nå var så stor at selv de som lager tegnefilm er stolte av å kalle seg surrealist. Og det er ikke vanskelig å se de surrealistiske grepene i amerikansk animasjonsfilm fra 30-tallet, heller ikke hos Disney, hvor drømmetilstander og det underbevisste ofte er fremtredende.

Historikeren og animatøren John Canemaker har for eksempel kalt paraden med rosa elefanter i “Dumbo” (1941) for et av de mest briljante uttrykk for amerikansk surrealisme. Men han utpeker “Destino” som det mest utpregete og bevisste forsøket på å innlemme surrealistisk kunst i amerikansk animasjonsfilm.” (Jonas Rein Seehuus i *Dagbladet* 18. januar 2011 s. 60)

“[T]he inebriated dream sequence in *Dumbo* (1941) [is a] bravura piece of technical filmmaking and a genuine artifact of surrealism, the sequence, to this day, remains downright weird. Unintentionally drunk on Champagne, Dumbo and his mouse compatriot Timothy hallucinate an army of mutating, morphing, and multiplying elephants. Elephants squish together to become ghoulishly two-headed, three-headed, only-headed. Elephants liquefy into tartan-patterned worms. Elephants blotch into dazzling, abstract patterns. Elephants dance the tango with lightning bolts. Elephants transmogrify into Scheherazadean snake charmers, into cars, into each other. More and more and more. The colors hit you like a train, especially the dazzling pink from the title: a glowing, Hubba Bubba, Pepto-Bismol pink, which then blends into a kaleidoscopic array. The sequence is over-the-top beautiful, grotesque, and totally inappropriate for a young audience.” (Noam Toran i <http://kvadratinterwoven.com/technicolor-dreaming>; lesedato 02.10.21)

“Dalí hadde bodd i Amerika siden utbruddet av krigen. I 1945 hadde han tatt på seg oppdraget å designe drømmesekvensen i Hitchcocks “Spellbound”, og Dalí og Disney møttes i et selskap. De fant umiddelbart tonen, og ble enige om å samarbeide om en film basert på en meksikansk ballade som Disney allerede hadde sikret seg rettighetene til. Med ett befant den uregjerlige Dalí seg i en situasjon hvor han jobbet fra ni til fem i Disneys studioer. I åtte måneder pågikk samarbeidet, under ledelse av studiotegneren John Hench. En rekke skisser, tegninger og malerier ble så stuvet ned i en kjeller – og glemt. Angivelig skal det ha vært dårlig økonomi som forårsaket at prosjektet strandet, og det var først under arbeidet med “Fantasia 2000” at Roy Disney tok initiativet til å ferdigstille “Destino”. - Resultatet er en blanding av Disneys kitsch fra 40-tallet og pur Dalí, med et ferniss av moderne sensibilitet, sa filmkritikeren Leonard Maltin. I den syv minutter lange filmen fortelles historien om den mytiske Chronos og hans ulykksalige kjærlighet til en kvinne, som danser gjennom et surrealistisk landskap inspirert av Dalís malerier. - Alt jeg noensinne har malt vil være med i denne filmen, sa Dalí da han gikk i gang med arbeidet. Han fikk støtte for påstanden av Dalí-kjenneren Montse Auger, som etter å ha sett filmen utbrøt: “Hele Dalí er der!” ” (Jonas Rein Seehuus i *Dagbladet* 18. januar 2011 s. 61)

“Mange kunsthistorikere er enige i at Dalís periode i Hollywood markerer begynnelsen på hans forfall som kunstner. Breton tok for eksempel sterk avstand fra Dalís kommersielle fremferd og stokket om på bokstavene i navnet hans til Avida Dollars (Sugen på dollar). [...] Dalí higet etter popularitet uten å ville gi slipp på sin status som “høykulturell”. Disney var sin samtids fremste eksponent for populærkulturen, men ønsket også å bli anerkjent som seriøs kunstner. Muligens

led de begge av en form for megalomani – et behov for å bli sett og likt av absolutt alle.” (Jonas Rein Seehuus i *Dagbladet* 18. januar 2011 s. 61)

Salvador Dalí skapte drømmesekvensen i Alfred Hitchcocks *Spellbound* (1945) (Parkinson 2012 s. 88 og 122). I filmen er mange av personene psykoanalytikere. Noen minutter viser indre bilder hos en pasient som får psykoanalytisk behandling, og denne sekvensen ble designet av Dalí. Sekvensen begynner med mange stirrende øyne og følges av mye dramatik. Det vi ser blir tolket og oppklart senere i filmen. En stor saks er også sentral: “the image of an oversized pair of scissors cutting through an eye painted on a curtain. No doubt the image was intended by its designer, Salvador Dali, at least partially as an allusion to the infamous opening shot of his and Buñuel’s *Un Chien Andalou* (1928), an extreme close-up of a razor slicing through an eyeball, but its suggestiveness extends far beyond its probable origin. Psychoanalytically inclined commentators differ, not only about the appropriate terms for analysis of this image, but also, more fundamentally, about the identity of the psyche to be analyzed. Reading the image in orthodox Freudian terms, for instance, Andrew Britton sees it as revealing what is going on in Ballantine’s mind, suggesting, predictably, “the sexual wish on which the dream is based” (80). Reading it in more contentious but equally predictable Lacanian terms, Robert Samuels sees it as revealing what was going on, not in the protagonist’s mind, but rather in the filmmaker’s, as “representing Hitchcock’s indication of the way that the subject of vision is cut or barred by the system of Symbolic representation” (37).” (David Boyd i <http://sensesofcinema.com/2000/conference-for-the-love-of-fear/spellbound/>; lesedato 29.11.19)

Den greske filmregissøren og filmkritikeren Ado Kyrou skrev en bok om surrealistiske filmer, og har blitt kalt en “Surrealist film critic” (Joan Hawkins i Mathijs og Mendik 2008 s. 127). Noen surrealistere var fascinert av drømme-tematikken i den amerikanske regissøren Henry Hathaways film *Peter Ibbetson* (1935) (Maillard-Chary 1994 s. 4).

I Norge kan barnefilmserien *Pompel og Pilt* (1969; av Bjørg og Arne Mykle et al.) oppfattes som surrealistisk dukketeater på film. “Hver episode åpnet med at de to dukkene sto utenfor en slags husfasade med mange ulike dører som de etterhvert prøvde ut. Mesteparten av episodene utspant seg imidlertid i de dunkle rommene bak husfasaden. Her møtte Pompel og Pilt de andre karakterene i serien. Vaktmester Gorgon var en fast gjenganger, det samme var migrantene og moffedillen. Moffedillen lignet på en vandrende gresstue og spiser nøkler. Migrantene så ut som sykkelpumper med hår, beveget seg alltid i flokk og etter signaler fra en plystre-fløyte. I tillegg opptrådte medlemmer av Gorgons familie i de enkeltstående episodene. I hver episode var Pompel og Pilt på leting etter noe å reparere, og hver gang de forsøkte å få noe på plass endte det med kaos. De var totalt håpløse reparatører. I den første episoden fikk de en serie dominobrikker til å falle, i tillegg til at de greide å rekke opp et strikket forheng som hadde en løs tråd.” (Eva Bakøy i 1999 gjengitt fra <http://home.online.no/~groennsl/pompelpilt/>; lesedato 30.10.12)

Den britiske regissøren Sarah Pucills film *Magic Mirror* (2013) har surrealistiske trekk. “Part essay, part film poem, *Magic Mirror* re-stages with astonishing force Claude Cahun’s surrealist black and white photographs and text into a series of vivantes tableaux. [...] From act to act, each self-contained drama proceeds like series of Noh theatre pieces, the total effect is less that of a present action than of a simile or metaphor made visual, the full comprehension of which stays just out of reach.” (Greg Pope i tidsskriftet *Cinematiket* nr. 5 i 2013 s. 37)

“Surrealisme kan lett gi inntrykk av å være tilfeldig. Som om ulike elementer er rasket sammen, hvis eneste utvelgelseskrav er at det ene er rarer enn det andre. Logiske lover blir opphevet eller snudd på hodet. Og enten det er hos verkene til Lewis Carroll eller David Lynch, får assosiasjoner, intuisjon, stemninger og ubevisste krefter dominere. Nettopp disse to kunstnerne står som, om ikke fedre, i hvert fall fødselshjelpere for Arild Østin Ommundsens *Now It’s Dark* [2018], en film som åpner med et sitat fra *Alice i eventyrland* og har hentet tittelen fra et mye brukt utsagn i *Blue Velvet*. [...] fjerner skillet mellom det drømmeaktige og det realistiske og leder oss inn i en verden der kattedamer låses inne i mørke industribygg, syklistene viser frem hjelmlykten sin på do, og mafiaaktige skikkelser drikker te mens de hører på tverrflyttespill. [...] rollebesetningen fremstår som skapt etter innfallsmetoden.” (Ulrik Eriksen i *Morgenbladet* 2.–8. mars 2018 s. 52)

Det franske TV-programmet *Grønne druer* med Jean-Christophe Averty (fra 1963) viste surrealistiske scener, f.eks. med et kålhode som presses gjennom en kjøttkvern og en baby som kommer ut av kverna (Hoog 2010 s. 42-43).

Noen punk-band og -kunstnergrupper, f.eks. amerikanske The Residents, har likhetstrekk med surrealistene og deres aksjoner, og har derfor blitt kalt “punk-surrealister” (Graf 2001 s. 315). Musikkvideoer kan være lagd slik at de virker surrealistiske, f.eks. Peter Gabriels “Sledgehammer” (1986).

“Tod Browning’s classic 1932 film *Freaks* [...] did not succeed as a mainstream horror film, nor as an exploitation film, but only found its niche as a hybrid form reclaimed by art and cult audiences, being especially celebrated by the Surrealists” (Church 2006).

Automatisk skrift

Skriving som foregår uten bevissthetens kontroll over det som skrives. Det skal være forfatterens underbevissthet som styrer det som settes ned på papiret – altså “avskrift” av underbevissthetens stemme(r). Denne skrivemåten skal frigjøre den delen av personligheten som er slave under fornuften, slik at det rent sanselige kan velle fram (Alexandrian 1974 s. 97). Det er strengt tatt ikke det underbevisste som uttrykkes, men en indre kilde i mennesket som ikke er “besmittet” av behovet for at

alt skal ha mening. I motsetning til det underbevisste slik Freud oppfattet det, kan denne kilden være kollektiv (Alexandrian 1974 s. 98).

“Johann Wilhelm Ritter, a physicist and advocate of the romantic notion of Nature Philosophy, conducted experiments [på slutten av 1700-tallet og tidlig på 1800-tallet] in a variety of areas of science, including optics. He also investigated somnambulism and hypnotism, and he developed a theory of “passive consciousness,” which he said was a state that counterbalanced our active consciousness. It is the “somnambulist within us,” he said, that helps us to regain a childlike sense of participation in the world, to get in touch with the things normal consciousness regards as alien or distant. (Cardinal, 91) The much-used Surrealist technique of automatic writing bears a closer resemblance to the notion of “passive consciousness” than it does to those techniques psychoanalysts use to access subconscious material, such as free association and projective testing. In fact, automatism is regarded by some as having come directly out of Ritter’s theories.” (Alice Whittenburg i <http://cafeirreal.alicewhittenburg.com/review3b.htm>; lesedato 07.01.21)

Automatisk skrift ble ikke oppfattet som kunstproduksjon av surrealistene, men som en befriende livspraksis, det Breton kalte “å praktisere poesien” (Bürger 1974 s. 72). Surrealistene ville “ta seg bryet med å *praktisere* poesien” (Breton 1992 s. 28). Det poetiske språket går ned til eksistensens dybder (Fauskevåg 1982 s. 27). I teksten forsvinner forfatteren som et logisk-autonomt subjekt, og derfor blir språket alogisk og antigrammatisk (Noble 1978 s. 85).

“Surrealism – or at least the Surrealist project of subverting ordinary consciousness and the order of everyday life by yielding to the genius of language – was an important intermediate step between Mallarmean and structuralist poetics. The inspiration of Freud permitted the identification of the unknown depths of the self with the unknown depths of language. Language and dream converged in puns and the chance association of words; the abdication of conscious control allowed language to be the means by which the unconscious might be conducted from the depths to the surface. The spirit thus released was not the knowledge of a transcendental God but the spirit of chaos and mischief, of laughter and desire.” (Tallis 1988 s. 6)

Breton skrev tekster i drømmetilstand, eller en type halvdrømmende trance, med en voldsomhet som lignet galskap – han brakk blyant etter blyant, skrev papiret i filler slik at ordene ble skrevet på bordet han satt ved (sitert fra Alexandrian 1974 s. 112). Surrealistene oppfattet det som en slags indre vulkan, som kunne få utbrudd av ord og poetiske formuleringer.

En kveld mens Breton holdt på å sovne, dukket det plutselig og uforklarlig opp en setning i hodet hans: “En mann blir kuttet i to av vinduet.” Forbauset over dette, prøvde Breton å lytte til den indre stemmen som hadde ytret setningen, og merket

at det strømmet fram en rekke bilderike setninger som han ikke hadde vært i stand til å finne på ved full bevissthet. Senere klarte han ikke å formulere de setningene underbevisstheten hans hadde ytret, men håpet at det kunne finnes en metode for å vekke et slikt språk til live igjen og skrive det ned (Alexandrian 1974 s. 92-93). Vanlig skrift som er underlagt fornuftens kontroll, kunne ikke brukes. Breton ville finne en metode, og samtidig vise at enhver person er poet uten å vite det (Alexandrian 1974 s. 93).

“[M]edlemmar i den surrealistiska grupperingen [utviklet] en rad metoder att gestalta de öververkliga sammanhangen, från automatism och drömrappport till skilda slag av slumpkonst och simulerad sinnessjukdom.” (Espmark 1975 s. 173)

“Poeten själv kan inte göra anspråk på att besitta några nycklar till texten. [...] Man står inför ett meddelande formulerat i sinnliga termer utan att kunna urskilja någon innebörd utöver de sällsamma mötenas och förvandlingarnas suggestion.” (Espmark 1975 s. 164) Det skapes skapes usikkerhet av en type som har blitt kalt “un-definition” (Leo Steinberg gjengitt fra Perloff 1993 s. 91).

Breton verdsatte høyest det dikteriske språket som ikke lar seg “oversette” til praktisk hverdagspråk og som har et hallusinatorisk preg (Breton 1992 s. 50). Det poetiske språket ble tillagt en “ontologisk-dynamisk evne” til å transformere verden gjennom å gjenskape dens fremmedhet for menneskene (Fauskevåg 1982 s. 176). Språket skal gå slipp på sitt grep på virkeligheten og åpne seg for det fremmede (Rey 1991 s. 106). Jean-Paul Sartre oppfattet automatisk skrift som en “destruksjon av subjektiviteten” (sitert fra Souchier 1991 s. 111). Tilfeldigheter har dyp mening og “the unknown turns out to be secretly familiar – that is, the Freudian uncanny.” (Kochhar-Lindgren, Schneiderman og Denlinger 2009 s. 94)

Breton skapte teaterstykker ved hjelp av automatskrift: *Så vakkert det er!* (i samarbeid med Desnos og Péret) og *Jesuittenes skatt* (sammen med Aragon) (Alexandrian 1974 s. 99). Det verket som flest samarbeidet om ved å bruke automatskrift, var *Mannen som hadde mistet sitt skjelett* (1939), skapt av Jean (Hans) Arp, Marcel Duchamp, Paul Éluard, Max Ernst, Georges Hugnet, Henri Pastoureau og Gisèle Prassinos (Alexandrian 1974 s. 99). En annen kilde oppgir forfatterne av det siste verket som Jean Arp, Leonora Carrington, Marcel Duchamp, Paul Eluard, Max Ernst, Georges Hugnet, Henri Pastoureau, Gisèle Prassinos m.fl., og gjengir blant annet dette fra teksten: “The skeleton was as overjoyed as a lunatic having his strait jacket removed. It was a true release for him to be able to stroll about without the burden of flesh. The mosquitoes no longer bit him. He no longer had to have his hair cut. He was no longer hungry, thirsty, cold, or hot. He was far from the lizard of love and its bourgeois, far from the milk of concubines, far from the lunar mucus. The tenor-mushrooms that grew on the meridians no longer preoccupied his mind. A German chemistry professor, who planned to convert him into delicious ersatz, dynamite, strawberry jam, sauerkraut with sausages... etc., lay in wait for him for a certain length of time. The skeleton easily managed to put him

off the scent by dropping the bone of a young zeppelin, and the professor flung himself upon it, reciting chemical anthems and covering the bone with hot kisses that were ever so slightly incestuous.” (<http://www-personal.umich.edu/~ashaver/arp/1939/skelvac.html>; lesedato 19.09.18)

“The Surrealists also flouted that most essential of dualistic models, male versus female. The unconscious, the irrational, somnambulist (alternate) states, mediumship, etc.; all of these had since the eighteenth century been associated nearly exclusively with *femininity*, whereas the role of the conscious and rational doctor/researcher/hypnotist had been exclusively male. Automatic writing was considered a feminine practice, while intellectual pursuits such as ‘serious’ (read: literary) writing was a masculine pursuit. Surrealism’s dedication to automatic techniques entailed a significant break with gendered tradition, while the aim of integrating the observed and the observer, and the unconscious and consciousness is an even more radical transgressions of gender-categories. Breton and Aragon’s war-time experience with shell-shocked soldiers may have contributed to their willingness to pursue ‘feminine’ practices, as such ‘hysterical’ men had shown them that the gender-boundary of hysteria could be crossed, and that ‘hysterical delusions’ of men could be just as poetic and innovative as those of women. Still, the Surrealists were hardly paragons of women’s emancipation – on the contrary, in most cases. They appropriated a ‘feminine’ practice for themselves as men.” (Tessel Marije Bauduin i <http://dare.uva.nl/document/2/115148>; lesedato 28.09.15)

“Éluard and Breton put the principle that simulation is thought and therefore of possible poetic value to the test. During long sessions of automatic writing they simulated the following mental illnesses, in order: ‘mental debility’, ‘acute mania’, ‘general paralysis’, ‘interpretive delirium’ and ‘dementia praecox’. The result was included in the automatic novel *The Immaculate Conception* (1930), in a section entitled ‘The possessions’. Note that the authors are the *possessors* rather than the possessed. [...] By such possession and the artistic result, ‘The possessions’, Breton and Éluard proved that “the mind of a normal person when poetically primed is capable of reproducing the main features of the most paradoxical and eccentric verbal expressions and that it is possible for such a mind to assume at will the characteristic ideas of delirium without suffering any lasting disturbance (...).” [...] as far as the Surrealists were concerned mental illness was a gateway to poetry, in just the same way as hysteria, lucid dreaming and automatic writing were.” (Tessel Marije Bauduin i <http://dare.uva.nl/document/2/115148>; lesedato 28.09.15)

Det surrealistiske imperativet var “Gi spontant fra deg det som spontant faller deg inn” (Kellerer 1968 s. 46).

“[F]or the Surrealists, automatic writing disclosed the double articulation of the unconscious with the conscious, of desire with reality. So we read in the first manifesto of ‘the future resolution of these two states, dream and reality, which are

seemingly so contradictory, into a kind of absolute reality, a *surreality*, if one may so speak' (*MS*, 14)." (Nicholls 1995 s. 282)

Robert Desnos viste seg å være et godt medium for sin egen underbevissthet; hans automatskrift skapt i hypnotisk transe er full av voldsomme språkbilder, profetier, lyriske verb, tegninger – ofte uttrykt med en slik kraft at han knakk flere blyanter mens han skrev det ned (Browning og Benayoun 1988 s. 108). Breton og Éluard skrev at det "sterkeste surrealistiske bildet [...] er det som viser den høyeste grad av tilfeldighet, og som krever lengst tid for å oversettes til praktisk språk" (sitert fra Geist, Hartinger m.fl. 1992 s. 38). Kroppsspråket kunne også bli merkelig i transen. Benjamin Péret gjorde svømmebevegelser under en søvnaktig tilstand der hans underbevissthet signaliserte at han befant seg i vann (Browning og Benayoun 1988 s. 111). Péret var ikke i stand til å gjenkjenne egne dikt som han hadde skrevet med automatskrift (Browning og Benayoun 1988 s. 114).

Desnos var i 1922 den første som skrev en hel bok med automatskrift, *Helvetes straffer eller De nye Hebridene*, som består av en rekke drømmelignende episoder (Alexandrian 1974 s. 101). "The Punishments of Hell, or New Hebrides lies between Dada and Surrealism, looking back to nihilistic incomprehensibility of, say, Tristan Tzara and overwhelming it with the savage lyricism for which Desnos would become renowned. The protagonists are swept up into violent journeys by train and steamship across Paris and beyond, as fabulous events consume their everyday lives and oracular voices spout verses that may be nonsense or wisdom. All is confusion at this critical pass when the future seemed simultaneously at stake and almost within reach – a very modern sense of chaos is embodied in this vivid and breathless "novel"." (<https://www.audiaturbok.no/forlag/atlas-press/the-punishments-of-hell>; lesedato 19.09.18)

Desnos begynte romanen *Friheten eller kjærligheten!* med ordene "Robert Desnos, død i Paris 13. desember 1924, den dagen da han skrev disse linjene." Han siktet til at hans vitalitet ble borte da eksperimentering med drømmetilstander tok slutt (Browning og Benayoun 1988 s. 113). *Friheten eller kjærligheten!* handler blant annet om "the city of Paris transmuted by love, and Sanglot the Corsair's pursuit of the siren Louise Lame [...] How describe a novel of such virtuosity and bravura, which never behaves as one would expect? Characters appear and vanish according to whim and desire, they walk underwater, nonchalantly accept astounding coincidences. It's a hymn to the erotic, an adventure story illumined by the shades of Sade, Lautréamont and Jack the Ripper, a dream at once violent and tender, in fact the perfect embodiment of the Surrealist spirit: joyful, despairing, and effortlessly scandalous." (<http://www.atlaspress.co.uk/>; lesedato 04.08.14)

"The crucial thing about automatic writing is [...] that it shares the immediacy of the dream, making the process of writing continuous with the experience itself and thereby preventing any gap from opening up between sign and event (the space of representation). The Surrealist objective is always to be present at the moment of

creation, when thought takes shape, and it is in that sense haunted by the fear that writing will reveal itself as the mimesis of an unconscious which has *already* presented itself in figurative form. Here the most interesting paradox of Breton's theory begins to emerge, for on the one hand automatic writing purports to provide an *unmediated* experience not of the body (that was Dada's aspiration) but of the unified self, the self in its waking *and* dreaming life. Only in restoring the integral connection of consciousness to the unconscious can experience become whole again. Yet at the same time, the medium of this connection is language, a system of signs whose very mode of operation entails a certain *negation* and separation. Here one may detect the legacy of Hegel's notion that 'all *conceptual*-comprehension (*Begreifen*) is the equivalent of a murder' " (Nicholls 1995 s. 285).

"For Breton and the Surrealists, however, not only is this negativity indispensable to language's operation, it is also a condition of the self's freedom. But what kind of freedom can this be, if, as Maurice Blanchot puts it, 'when we speak, we are leaning on a tomb'? Breton's answer would be that it is the freedom to grasp language as the very medium of a desire which (according to Hegel) expresses itself as a force of negation. [...] The 'lethal shadow' which haunts the word leads not to a mourning of the real (or to a related sense of the work's separation and autonomy), but to an incessant work of *interpretation* in which desire proves legible in its objects." (Nicholls 1995 s. 286 og 288)

Surrealistenes "hermetism är inte avsedd, den är ett resultat av metoden. I ett uttalande 1932 hoppas Breton att surrealismen snart skall övergå till tolkningen av de automatiska texterna och han utvecklar under de följande åren i anslutning till [psykiateren Carl Gustav] Jung de psykologiska förutsättningarna för en förståelse av det omedvetnas diktamen. Förhoppningarna visade sig småningom illusoriska och den stränga automatismen kom att framstå som en återvändsgränd." (Espmark 1975 s. 179)

En type surrealistisk lek med tegningar har likheter med automatisk skrift:

"Surrealist artists played a collaborative, chance-based parlor game, typically involving four players, called *Cadavre Exquis* (Exquisite Corpse). Each participant would draw an image (or, on some occasions, paste an image down) on a sheet of paper, fold the paper to conceal their contribution, and pass it on to the next player for his contribution. Taking turns adding onto each other's drawings and collages resulted in fantastic composite figures, such as *Nude* by Yves Tanguy, Joan Miró, Max Morise, and Man Ray. The resulting nude female figure combines a humorous and absurd array of features – from leaf ears to snowshoe feet. For the Surrealists, Exquisite Corpse was a perfect parlor game, involving elements of unpredictability, chance, unseen elements, and group collaboration – all in service of disrupting the waking mind's penchant for order." (https://www.moma.org/learn/moma_learning/max-ernst-levade-the-fugitive; lesedato 08.01.16) Tilsvarende prinsipp har i ettertid også blitt brukt til å skrive tekster, der hver person skriver f.eks. hver sin del av en setning eller hver sin setning.

“[M]eaning is not expressed but discovered, isn’t put into words but comes from them. Very soon accidents are invited, cryptic personal messages anticipated, and fragments collected together like pieces of a puzzle. Since chance played a vital role in both collage and automatism within Surrealism, Breton’s notion of *hazard objectif* [objektiv tilfeldighet] might help clarify the psychology of desire operating in the game of the Corpse and the method of cutting up.” (Kochhar-Lindgren, Schneiderman og Denlinger 2009 s. 94). Breton skrev at “with the Exquisite Corpse we had at our command an infallible way of holding the critical intellect in abeyance, and of fully liberating the mind’s metaphorical activity.” (sitert fra Kochhar-Lindgren, Schneiderman og Denlinger 2009 s. 167)

“[W]hen the psychoanalyst Maria Torok described a particularly traumatic form of secret knowledge, an identity entombed within the subject and liable to return in cryptic linguistic form, she called it the “exquisite corpse”.” (Kochhar-Lindgren, Schneiderman og Denlinger 2009 s. 95)

Den britiske forfatteren Horace Walpole skrev i et brev til W. Cole at han begynte sin gotiske roman *The Castle of Otranto* (1764) etter å ha våknet fra en drøm. Han begynte å skrive “without knowing in the least what I intended to say or relate” (sitert fra Kayser 1973 s. 80).

Tyskeren Franz Anton Mesmer – oppdageren av såkalt “animalsk magnetisme” på 1700-tallet – skal ha diktet sitt seksbindsverk *Den store harmoni* i “magnetisk” tilstand (Lehmstedt og Herzog 1999 s. 224).

Den engelske dikteren Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) beskriver i en av sine tekster hvordan det en gang han var i en drømmelignende tilstand (kanskje framkalt gjennom bruk av opium), plutselig dukket opp bilder i hodet hans. Han satt med en penn i hånden og begynte å skrive uten å tenke. Etter en stund banket det på døra, og alle ordene som strømmet på forsvant. Etterpå så Coleridge at han hadde skrevet et dikt på 40 linjer, et dikt som han kalte “Kubla Khan”. Dette diktet har blitt berømt, og det begynner slik: “In Xanadu did Kubla Khan / A stately pleasure-dome decree: / Where Alph, the sacred river, ran / Through caverns measureless to man / Down to a sunless sea. / So twice five miles of fertile ground / with walls and towers were girdled round: / And there were gardens bright with sinuous rills, / Where blossomed many an incense-bearing tree; / And here were forests ancient as the hills, / Enfolding sunny spots of greenery [...]”

Coleridge ble avbrutt av en forsikringsagent fra Porlock, en nærliggende by. Denne mannen var vanskelig å bli kvitt, og det varte over en time før han gikk. Coleridge fant da ikke tilbake til drømmetilstanden. Han nølte i 20 år før teksten om Xanadu ble utgitt.

“I essayet “Affirmation II. Vorticism” fra 1951 diskuterte [Ezra] Pound et fenomen som påfallende mange forfattere – og noen malere – var opptatt av, nemlig automatisk skrift. Ideen om en automatisk hånd ble utprøvd av så forskjellige kunstnere som Yeats (sammen med konen), André Breton, Gertrude Stein og andre. Stein drev endog vitenskapelige eksperimenter med automatisk skrift ved Harvard Psychological Laboratory i samarbeid med psykologen Leon Salomons.” (Andersen 2008 s. 161)

Briten Aleister Crowley skapte den okkulte filosofien Thelema. Hans tekst “Liber VII” skal ha blitt til gjennom automatisk skrift, ifølge Crowley diktert til han av guden Aiwass. Den amerikanske New Age-forfatteren Neale Donald Walsch fortalte i et intervju hvordan en av bøkene hans oppstod: “Etter en stund hørte jeg en stemme bak meg, som om noen var kommet inn i rommet. Jeg snudde meg, men det var ingen der. Stemmen sa: Vil du virkelig ha svar på spørsmålene du stiller? Jeg klarte bare å nikke. Så forplantet liksom stemmen seg inn i hånden min, som begynte å skrive. Det følte akkurat som å ta diktat, jubler han. Fire år senere fløy “Conversations with God” inn på New York Times’ bestselgerliste, og ble værende der i 150 uker.” (*Dagbladets Magasinet* 3. oktober 2009 s. 40)

I Norge har blant andre Ellen Einan lagd tekster (dikt) med automatisk skrift. Ellen Einan “er en myteomspunnet poet, ikke minst fordi hun har erklært seg som medium, og hevder at det er åndene som skriver diktene for henne. Debuten, *Den gode engsøster* fra 1982, vakte stor oppmerksomhet, delvis på grunn av dette, men hovedsakelig på grunn av den egenartede språk- og billedverdenen man finner i diktene. [...] Men det er mulig at Einans ånder har både humor og litterært mot, for hun oppgir iallfall å ha lest én forfatter, nemlig Georg Trakl. For meg er parallellen åpenbar: Det klangrike og følelsesladde språket minner i mangt om Trakls diktning. Det nesten troskyldig barnlige og samtidig urgamle universet har hun til felles med ham, og akkurat som ham opererer hun med en “søster” i mange av diktene. Tvillingmotivet, ulike utspaltninger av jeg-et, forekommer også hyppig i hennes univers. Diktene er ikke-begreplige, og gjennom sin gjentakelse av motiver og bilder opphever poeten skillet mellom konkret og abstrakt. Sammenblendingen av syns- og hørselsinntrykk er også typisk for skrivemåten, det bugner av uventede sansemessige koblinger og nyskapende ordsammensetninger. Ellen Einan kaller sin skrift for automatskrift (senere har hun brukt begrepet spontanskrift) og hun sier at hun hverken sensurerer eller redigerer det som kommer ned på papiret.” (Steinar Opstad i *Morgenbladet* 16.–22. november 2012 s. 43)

Litteraturliste (for hele leksikonet): <https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/litteraturliste.pdf>

Alle artiklene i leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>