

Uddrag af Ph.d.-afhandlingen *Den groteske modernisme*

Af *Henrik Lübker*

I min ph.d.-afhandling *Den groteske modernisme* forsøger jeg at identificere en særlig variant af dansk modernisme som en form for radikaliserings af “det groteske”. I nedenstående, let omarrangerede, uddrag af min afhandling diskuterer jeg forskelle og ligheder mellem “det groteske” og “den groteske modernisme” og demonstrerer den groteske modernismes særlige modalitet gennem et par eksempellæsninger af værker af Edgar Allan Poe (1809-49) og Francis Bacon (1909-92).

Det er ganske nemt at identificere en række formelle træk ved den groteske kunst. Den synes at være grænsesprængende, deformerende, hyperbolsk osv. Men ingen af sådanne træk er særligt afgrænsende for det groteskes virke, fordi sådanne definitioner ikke medtænker, hvorledes det groteske synes kontinuerligt at opponere imod den herskende ordens metafysiske overbevisninger. Gør man blot det groteske til ren klassifikation af bestemte formelle træk, underminerer man hele det groteskes forsøg på at antage karakter af proces og de implikationer, dette indebærer. Dernæst får man svært ved overhovedet at tale sammenhængende om det groteske, eftersom det groteskes overordnede stiltræk findes i større eller mindre grad i stort set al moderne kunst. Ja, faktisk kan man spørge sig selv, om kunsten ikke netop kommer til syne i f.eks. deformeringer og hyperboler af de prosaiske rationelle tegnsystemer. Mens identifikationen af visse stilistiske træk ved det groteske således er åbenbar, må blikket ikke desto mindre forsøge at fastholde, hvorledes det groteske arbejder – ikke hvilke tekniske remedier det anvender til dette arbejde. Ligesom det groteske forskyder fokus fra indhold til effekt, må også forsøget på at gribe fænomenet forskydes fra opsummeringen af remedier til beskrivelsen af proceskarakteren.

Det groteske synes i alle dets historiske udtryk at rumme et spil mellem periferi og centrum, det marginaliserede og det herskende. Det er som oftest kommet til udtryk igennem det groteske som en direkte negation af de herskende former, eksempelvis i karnevals-kulturens fremhævelse af røvhullet som sæde for skabelse eller profaneringen af det hellige. Ud over at sådanne omvendinger ofte eksplicit udtrykker en øget interesse for materien frem for et muligt idealt indhold, rummer selve modstillingen mellem centrum og periferi en lignende implicit interesse. Selv i den tidlige groteske renæssancekunst, som vi finder den hos eksempelvis Raphael, bliver fremstillingen af det mytologiske eller ideale præget af en afsøgning af materialets egne muligheder, i stedet for at malerierne blot skal agere gennemgangsled til det guddommelige. Det groteske peger altså i høj grad på sig selv som materialitet og de mulighedsbetingelser, der følger heraf. Derved bliver det groteske også en afsøgning af grænserne for

såvel kunsten som materialets muligheder. På denne vis indskrives en metafysisk dimension i det groteskes virke: det er en immanent undersøgelse af sit væsens grænser. Materialitet og metafysik bindes sammen i det groteske, fordi det bliver igennem bevidstheden om det selv som en strukturerende (u)orden, det etableres i opposition til en ydre herskende orden. Med andre ord udtrykker det groteske en stigende bevidsthed om adskillelsen af tegn og virkelighed og en søgen efter denne virkelighed. Det groteske udtrykker bevidstheden om, at betydning ikke er gudgivet og statisk, men fluktuerende og menneskeskabt. Når det groteske således i moderne undersøgelser ofte bliver kaldt realistisk, skyldes det to forhold: for det første afviser det groteske et ahistorisk verdensbillede, hvor betydning er ideale størrelser, og vender sig i stedet mod materialiteten og det historiske. For det andet udtrykker det groteske en modmagt til den herskende orden, der stadig i en eller anden grad abonnerer på et ahistorisk verdensbillede. I kombination med det groteskes undersøgelse af materialitetens mulige former er det nemt at se, hvorfor det groteske også har en tendens til at stivne i ny form. For iboende i etableringen af sig selv som modmagt og i indskrivelsen af et metafysisk aspekt heri ligger også en forestilling om overskridelse og emancipation. Derfor ses ofte en tendens til, at det groteske historiserer og relativiserer for blot at omvende og sætte sig selv i kongens stol. Nedsynkelsen i materialiteten synes at uddrage nye ideale former. Det groteskes repræsentation af andethed bliver til en positiv manifestation af denne som sandhed.

Det groteskes historiske "sandheder" bliver således overskredet af historien selv. Det groteskes former og dets metafysik bliver gribeligt for såvel den herskende orden som historien. På denne vis kan der handles med det. Det groteske kan udgrænses, indoptages eller simpelt hen afsløres som falsk. Og det er netop det, der er sket med det groteske i hele dets historiske udvikling. Hvis det groteske udtryk ikke allerede fra begyndelsen har stået i en eller anden ordens tjeneste, er det hurtigt blevet indskrevet eller har det hurtigt indskrevet sig selv i en sådan orden. Men derved gør det groteske også vold på sit eget udgangspunkt: spændingen mellem det perifere og det centrale opløses til fordel for forsøget på at udkaste en ny orden, et nyt centrum. Dobbelttheden, der ellers er central i det groteskes virke, afvises af det groteske selv.

Den groteske modernisme derimod fastholder negationen i sin yderste radikalitet. Den undlader at opløse spændingen ved at etablere nye positioner. I stedet bliver den en fluktuerende enhed af modsatrettede elementer, der konstant udkaster og underminerer hinanden. På denne vis arbejder den groteske modernisme på undersiden af tegnene. Tegnenes betydning ligger ikke i deres begrebslige manifestation, men som implicit henvisning til den amorfe masse, tegnene er skåret ud af – de rester, som formen lader bag sig. Som sådan peger den groteske modernisme også tilbage på det groteskes historiske bevægelse. For ligesom det groteske er en historisk proces af modstand og indoptagelse/udgrænsning, er den groteske modernisme selvsamme fastholdt i et værk. I modsætning til det groteske forskyder den groteske

modernisme således endegyldigt fokus fra en given statisk orden og mening, som trods alt er slutproduktet i det groteskes forskellige historiske udtryk, til selve effekten, der genereres af spændingen mellem værkets uorden og orden.

En sådan kunstnerisk proces synes at være teoretiseret i Theodor W. Adornos (1903-69) kulturpessimistiske kunstteori og -historie, der iscenesætter kunsten som en negativ dialektisk proces, hvor kunstværket både lukker sig om sig selv og afviser alt uden for værkets egen formlogik, mens dets enkelte elementer samtidig flosser værket op indefra:

Kunstwerke synthesieren unvereinbare, unidentische, aneinander sich reibende Momente; sie wahrhaft suchen die Identität des Identischen und des Nichtidentischen prozessual, weil noch ihre Einheit Moment ist, und nicht die Zauberformel fürs Ganze.¹

I forhold til en traditionel forståelse af det groteske radikaliserer Adorno således bevægelsen mellem centrum og periferi, mellem autonomi og heteronomi. Hvor en traditionel groteskeforståelse etablerer det udgrænsede som centrum for mening og betydning, afviser Adorno denne mulighed. I stedet argumenterer han for en grotesk modernisme, hvor såvel centrum som periferi indgår i et negativt dialektisk forhold og derved kontinuerligt underminerer hinandens positioner. På denne vis bliver kunstværket en paradoksal dobbelthed af enhed og opløsning. Et elegant eksempel på en sådan dialektik er at finde hos Ovid (43 f.kr. - ca. 18 e.kr.). Circe har forgiftet den sø, Scylla bader i, hvilket medfører en opløsning af kroppens naturlige former:

Scylla kommer og står i bassinet med vandet til navlen.
Da ser hun sin underkrop dækket af glammende hundehyrer.
I førstningen fatter hun ikke, de faktisk er dele af hende,
men prøver at flygte og ryste dem af sig, befri sig i rædsel
for deres snappen. De følger dog med, hvor meget hun flygter,
og når hun prøver at finde sit liv, sine lår, sine lægge,
finder hun i deres sted overalt kun Cerberussnuder.²

Lændernes pludselige monstrøsitet spalter Scylla ud i en splittelsestilstand, hvor hun ikke kan adskille selvet fra andethed. Når hun således forsøger at flygte fra andetheden, er det samtidig hende selv, hun flygter fra. I et sådant sammenbrud af den fasttømrede subjekt-/objektdikotomi fastholdes subjektets dobbelthed: subjektet er både centrum og periferi på samme tid. For Scylla er der to muligheder. Hun kan forsøge at integrere de monstrøse former i et nyt selvbillede. Det vil sige: hun kan integrere andetheden som en del af hendes selv og dermed reetablere sig som autonomt subjekt. Det vil som oftest være f.eks. psykoanalysens svar på en sådan tilstand. Herigennem vil hun på ny etablere en position, hvorfra hendes blik

¹ Adorno 1970, s. 263.

² Ovid 1989, s. 445.

kan bemægtige sig omverdenens genstande. Eller hun kan forblive i dobbelthedens skrøbelige position, hvorved de sedimenterede meningskategorier udvides eller helt opløses, uden at nye erstatter disse.

Sidstnævnte mulighed er også håbet i den groteske modernisme. Selvom kunsten ikke kan fremvise det ikke-identiske, så kan den fremstille, hvorledes fremstillingen ikke kan være beholder for absolut sandhed. På denne vis kan kunsten ryste subjektet ud af de etablerede reduktive mønstre, hvorigennem det har skabt sig selv. Kunsten kan åbne et mulighedsfelt for, at tingene kan tænkes anderledes. I forlængelse heraf bliver det også Adornos flossende optik, som tilbyder de bedste muligheder for reel forsoning af kultur og natur, indre og ydre, eftersom han i modsætning til traditionelle fremmedgørelsesteorier og kunstkonceptioner undlader at begrebsliggøre utopien: "Um der Versöhnung willen müssen die authentischen Werke jede Erinnerungsspur von Versöhnung tilgen."³ Kun med blikket bortvendt kan tingene blive til.

I det følgende ønsker jeg at eksemplificere den groteske modernismes særegne modalitet ved at undersøge Edgar Allan Poes "The Fall of the House of Usher" fra 1839 samt af et par af Francis Bacons malerier.

Faldets lov eller lovens fald

Poes mesterværk "The Fall of the House of Usher"⁴ er med rette blevet underkastet utallige læsninger i forsøget på at fravriste fortællingen en endegyldig mening. Således synes det at være et værk, som stort set enhver læseteori eller metode har haft brug for at forholde sig til. Det skyldes dels, at værket i voldsom grad er fortættet af betydning, dels at værket anslår en række strenge, som trækker i forskellige retninger. Udgivet for første gang i 1839 i et spændingsfelt mellem romantisk syntetiserende æstetik og en frembrusende materialisme, er det ikke så underligt, at værket synes at indeholde bagudrettede såvel som fremadrettede elementer. Men denne kompleksitet fastholdes i en uhyre stram form, hvor alle delene har betydning og indgår i et større hele. Netop derfor synes de forskellige litteraturteoriers applikation af deres eget teoretiske begrebsapparat altid kun at fortælle den halve historie – en ugribelig rest efterlades, når værket forsøges fastholdt inden for rammerne af noget uden for værket selv. Derfor kan heller ikke jeg gøre mig håb om at udtømme teksten for mening. Men ved at tage udgangspunkt i selve det faktum, at den synes umulig at udtømme for mening, mener jeg, at jeg kan tilnærme mig værkets måde at arbejde på og samtidig belyse, hvorledes teksten arbejder i førnævnte spændingsfelt mellem syntetiserende æstetik og materialisme.

³ Adorno 1970, s. 348.

⁴ For læsevenlighedens skyld angives sidehenvisningerne i parentes i brødteksten. Alle henviser til Poe 1840.

“The Fall of the House of Usher” handler om muligheden for at overskride den dualistiske verden og integrere modsatrettede elementer (det være sig f.eks. modstillingen mellem psykiske sider af subjektet, mellem natur og kultur, mellem materie og metafysik). Disse modstillinger ønsker jeg at fremhæve i tre forskellige niveauer i teksten, der også udtrykker forskellige grader af konkretion. Tydeligst konkretiseret og inderst inde i teksten har vi, for det første, “The House of Usher”, hvormed der både hentydes til det konkrete “huset Usher” og det mere flygtige “slægten Usher”. Dernæst har vi, for det andet, en mere overordnet tematik mellem rationalitet og irrationalitet, som primært er fremstillet i konflikten mellem fortællerens detektivrolle og Usher som repræsentant for det irrationelle og overnaturlige. Endelig har vi, for det tredje, et relativt skjult metaperspektiv, der handler om sammenhængen mellem læser og fortæller samt selve konstruktionen af et æstetisk objekt. Heri forefindes altså et kunstperspektiv, der omhandler kunstens mulighedsbetingelser.

Som ovenstående allerede implicit skitserer, så adskiller de tre niveauer sig ikke blot fra hinanden pga. deres grad af eksplicitering i teksten. Niveauerne knytter sig også til forskellige fremstillingsstrategier. Det første niveau, huset og slægten Usher, udlægges således af fortælleren. Det andet niveau fremstilles igennem selve handlingsgangen mellem fortælleren og Roderick Usher. Og det tredje niveau spiller på selve den måde, hvorpå læseren forsøger at gribe teksten på.

I tekstens to første niveauer tårner huset Usher sig truende op foran fortælleren, der, foranlediget af et mystisk brev fra sin gamle barndomsven, Roderick Usher, er kommet for at besøge ham. I mødet med huset fyldes fortælleren af en “insufferable gloom” (75). Det skyldes bl.a., at huset ikke synes at afgrænse sig selv fra naturen. I stedet indgår det i en kompleks orden med det omkringliggende landskab, hvor “the few white trunks of decayed trees” og “the black and lurid tarn” (76) synes at være en forlængelse af husets “vacant eye-like windows” (75) og “bleak walls” (75). Også husets “excessive antiquity”, i kombination med et tiltagende forfald, medvirker til fortællerens utryghed. Huset er delvist beklædt af en svampewækst. Og selvom huset stadig står, er murstenene i forfald, ligesom der går en revne i zigzag ned af muren for at fortabe sig i husets spejling i søen, der ligger for dets fod. På denne vis udtrykker huset en dobbelthed af orden og uorden, hvor huset indgår i en helhed med det omkringliggende landskab, mens der på samme tid synes at være en tiltagende opløsning.

Meget bedre bliver det ikke da fortælleren genser sin gamle ven. Roderick synes netop at gennemgå samme form for forfald som huset:

The now ghastly pallor of the skin, and the now miraculous lustre of the eye, above all things startled and even awed me. The silken hair, too, had been suffered to grow all unheeded, and as, in its wild gossamer texture, it floated rather than fell about the face, I could not, even with effort, connect its Arabesque expression with any idea of simple humanity. (82)

Roderick knytter selv en lighed mellem ham og huset, eftersom han forsøger at overbevise fortælleren om at visse ting kan opnå bevidsthed igennem deres særlige orden. Selvom fortælleren afviser overhovedet at beskæftige sig med sådanne idéer, understøttes de af hans egen indledningsvise beskrivelse af huset. Huset har som tidligere nævnt “vacant and eye-like windows”. Fra huset strømmer en tåge som en “exhalation” (96) og svampevæksten hænger som hår fra husets tag (82).

Således knyttes det uorganiske til det organiske – en forbindelse, der forstærkes yderligere igennem Rodericks forandrede ydre, eftersom dette antager lighed med husets udseende: Rodericks “silken hair” med en “wild gossamer texture” og “more than web-like softness” knyttes til “the fine tangled web-work of fungi”. Ligeledes knyttes hudens “ghostly pallor” til murens bleghed, mens “the miraculous lustre of the eye” knyttes til husets øjnelignende vinduer. Huset antager menneskelige træk, mens Roderick antager husets træk. Eller omvendt: antropomorficeringen synes paradoksalt nok at være knyttet til de træk ved Roderick, som ikke er menneskelige: hans flydende hår, hans “arabesque” udtryk osv. Forfaldet synes at være en fremvækst; noget tager fysisk form.

På denne vis er der ingen tvivl for læseren om, at der er tale om en overskridelse af de fasttømrede kategorier. Natur og kultur synes at smelte sammen i en overnaturlig pervers enhed, hvor de tager træk af hinanden. Fortællingen synes således at nedbryde skellet mellem de rationelle meningskategorier, hvorved tekstens rationelle fortæller konstant udsættes for forklaringsproblemer. På den ene side forsøger han at rapportere så nøgternt som muligt. På den anden side må han hele tiden lede efter bortforklaringer på de mærkelige, overnaturlige indtryk, han får.

Centralt i teksten står “The Haunted Palace”, et digt som Roderick Usher fremfører. Digtet synes at være en parafrase over huset og slægten Ushers forfald. Ved at spejle den ydre overnaturlige lighed mellem huset og Rodericks forandrede ydre fortælles en historie om, hvorledes skygger har indtaget “the monarch Thought’s dominion” (88). Rodericks indre er blevet angrebet af “evil things, in robes of sorrow” (89), og bag paladsets vinduer (: øjne) ses nu enorme former, der bevæger sig fantastisk til dissonantisk melodi i modsætning til tidligere, hvor formerne bevægede sig musikalsk til luttens “well tuned law” (89). Mens Rodericks bevidsthed, som fremstillet i digtet, i stigende grad mister evnen til at tæmme og organisere de sjælelige udtryksformer, som slægten har forfinet op igennem historien, fremstilles forfaldet som en følge af en form for hypersanselighed. For i takt med at Rodericks fysiske træk forandrer sig, stiger også hans følsomhed. Eksempelvis kan han kun tåle at høre “stringed instruments” uden at blive slået af rædsel (83).⁵ Han kan kun udholde at bære tøj af et bestemt materiale, og maden skal smage af så lidt som muligt. Denne følsomhed tillader ham imidlertid at lave fantastiske ekspressive værker: vilde improvisationer får næsten guitaren til at tale,

⁵ Strenginstrumenter knytter traditionelt an til engle og må derfor anses som værende en ren, åndelig form.

mens maleriernes “phantasmagoric conceptions” fylder fortælleren med “an intensity of intolerable awe” (87).

Mens fortælleren således ser Rodericks tilstand som en forlængelse af slægtens degenererede indavl, dens afvisning af at deltage i det omgivende samfund, dens helligelse til de bløde videnskaber, der sluttelig har manifesteret sig som et bevidsthedsforfald, udtrykker bevægelsen også en modsat rettethed: bevidsthedens manglende evne til at organisere de sjælelige udtryk tillader samtidig disse at komme til orde uden fornuftens indblanden. På denne vis er Rodericks forfald et gennembrud; han er blevet et gennemgangsled til det Andet, som undrager sig rationalitetens grænsedragninger. Det illustreres ved, at såvel huset som Roderick selv har vundet bevidsthed ud over det, der normalt er det og ham tilskrevet. Men herigennem ligger også kimen til deres destruktion.

Rodericks tvillingsøster, Madeline, forvarsler denne destruktion. Den tætte samhørighed og lighed mellem de to søskende synes at have forvandlet sig til en modsætning. Mens Rodericks sanser forstærkes, mister Madeline evnen til at reagere på ydre stimuli. I sansernes højborg, huset Usher, optræder hun derfor nærmest kun som et fravær. Da livet endegyldigt synes at have forladt hende, stedes hun til hvile i husets krypt af fortælleren og Roderick. Efter nogle dage begynder de at høre mystiske lyde fra krypten. Roderick er oprørt og overbevist om, at hun er i live, men siger intet. Først da lydenes realitet ikke længere kan benægtes, forklarer han oprevet til fortælleren, at “I dared not — I dared not speak!” (101). Da Madeline således vender tilbage fra graven for at tage Roderick, slægten og huset med sig i døden, mens fortælleren flygter, synes fortællingen også at lukke sig om sig selv. Roderick bliver offer for sin egen forudsigelse: “I feel that I must inevitably abandon life and reason together in my struggles with some fatal demon of fear” (83). Ligeledes er destruktionens kim allerede forudsagt i “The Haunted Palace”:

And, round about his home, the glory
That blushed and bloomed
Is but a dim-remembered story
Of the old time entombed. (89)

Fortiden, slægten, fornuften er lagt i graven og dermed også livsbetingelserne for Roderick selv.

Mens tekstens tematik som beskrevet sammenføjer indre og ydre i et fatalistisk forfaldsbillede, så genspejles dette i tekstens struktur og stil. Måden, detaljer fremtræder på, er baseret på en systematisk orden, hvorved effekten løsriver sig fra de enkelte scener og i stedet bliver en konsekvens af selve arrangementet. Derved spiller teksten for det første på fortælleren indledningsvis forsøg på, med bevidstheden, at omarrangere huset Ushers fremtrædelseskarakter for derigennem at undslippe det sorgfulde indtryk, som huset vækker i ham. For det andet knytter det an til Rodericks idé om, at en bestemt orden, et bestemt arrangement, kan

vække tingene til live og give dem bevidsthed. Hvor fortællerens sigte var at udgrænse det sorgfulde, at nægte det eksistens, uden at dette dog lykkes, så synes Poes sigte snarere at være et forsøg på at mime den sorgfulde og truende orden, huset udtrykker.

Ligesom huset er præget af en orden, hvor de enkelte elementer synes at forfalde, er også teksten udtryk for selvsamme: inden for rammerne af den overordnede systematik foretages en stigende grad af opløsning. I optakten til Madelines genkomst rokker Roderick eksempelvis forstøvet frem og tilbage (100), mens skyerne udenfor på samme vis udtrykker "violent alterations in the direction of the wind"(96). Ligesom Roderick bevæger sig uden at komme nogle vegne, flyver skyerne "from all points against each other, without passing away into the distance" (96). Ligeledes mimes huset af dets halvt opløste spejlbillede i søen. Lutten i Rodericks digt er først "well tuned law" og siden "discordant melody". Og fortællerens gentagne fornuftsprægede udlægning finder et modsatrettet billede i Rodericks tragiske og overnaturlige udlægning.

På denne vis etablerer Poe en systematisk orden, der i sig indeholder forfaldet og destruktionen: en orden, hvor indre og ydre, fortid og nutid, søster og bror og endelig det naturlige/fornuften og det overnaturlige/det irrationelle glider sammen i et forfaldsbillede, der bliver tydeligere jo mere en rationel orden forsvinder (selvom det er betinget af en rationel organisering af stoffet). Gruen synes at tage form i takt med opløsningen af objekternes orden. På den vis placeres ordene på kategoriernes og fornuftens side, mens fantasien og det irrationelle i sin essens er ordløs. Måske også derfor får gruen primært karakter af stemning. Der er ikke mange vampyrer med hugtænder, men der er tåge og vilde vinde. Det irrationelle gøres ganske vist mere og mere håndgribeligt, men konsekvensen af dets materialisering er destruktionen af fremstillingen af det.

I takt med at forfaldet sætter ind, lader det også til, at fortælleren i stadig mindre grad får adgang til Rodericks synsvinkel. Hans forklaringer støder i stigende grad på grund, og han må derfor fortrække fra scenen for blot at dele læserens oplevelse af og undren over det overnaturlige. På den vis illustrerer fortælleren også implicit fornuftens forfald og irrationalitetens tiltagende styrke. Der er altså tale om en fremstilling af følelsernes overlegenhed. Det er et element, der faktisk bliver forstærket af de rationelle, men noget kluntede udlægninger, der ikke forstår at gribe essensen af, hvad der foregår. Netop derfor bytter fortælleren og Roderick roller i den afgørende scene, da Roderick anklagende retter fingeren mod fortælleren "Madman! [...] Madman!" (101-102). For den manglende indsigt i tingene uden for rationaliteten får fortælleren til at fremstå som en galning i en virkelighed, der i høj grad bebos af elementer, der ligger uden for fornuftens rækkevidde. Og når fortælleren til slut må flygte, bliver hans fantasiløse udlægning af tingene en garant for deres overnaturlige indhold. Han tager fejl. Han må flygte fra de begivenheder, fornuften ikke længere kan opretholde en orden i.

Ved således at lade organiseringen af stoffet opløse selvsamme fremdrages en ny materialitet i værket. Værkets materie er ikke længere at finde i dets indhold, men i det systematisk strukturerende skriftarbejde, som lægger grunden til førnævnte materies mulige tilsynekomst eller forsvinden. Også af den grund synes traditionelle læsninger, der f.eks. forholder sig til Rodericks psykiske konstitution eller husets vampyriske egenskaber at være fejllæsninger.⁶ Sådanne læsninger kommer til at mime den rationelle fortællers forsøg på at reducere værkets betydningsniveauer til konkrete manifesterede udsagn. Dermed arbejder de imidlertid imod selve den tildækningsstrategi, som Poe benytter.

Ganske vist er der utallige elementer i værket, som antyder vampyriske egenskaber hos såvel huset, Roderick som Madeline. Men det væsentlige er måden, hvorpå han lader disse materialisere sig. I modsætning til traditionel skræklitteratur fra samtiden synes gruens konkrete objekt, vampyren, at være fraværende. Det er udelukkende vampyrens karakteristika, som fremmanes. I stedet for således at manifestere det irrationelle fysisk bliver det til en understrøm, der indhyller værket i en stemning. Først i tekstens dramatiske højdepunkt banker det irrationelle konkret på døren. Men med Madelines genopstandelse destrueres både Roderick, slægten og ikke mindst fortællingen. Delene synes ikke at kunne synges sammen i en helhed på nær i et øjebliksbillede af forfald. I hvert fald har den irrationelle stemning og den rationelle forklaring værket igennem stået som modsætninger indtil fortællingens klimaks. I slutscenen lægger husets dunstende "exhalation" sig imidlertid som en tåge, der farver månen blodrød. Oppe og nede, det metafysiske og det jordiske, det immaterielle og det materielle glider sammen i et billede. Teknikken er ikke ukendt i romantikkens digtning. Eksempelvis forefindes et lignende eksempel i H.C. Andersens "Den Lille Havfrue" fra 1837, hvor havfruen til slut bliver til skum på havet for derefter at blive til luftånd. Den metafysiske forklaring mimer en rationel forklaring: solen skinner på havet og forvandler skummet til damp, der stiger op. Forskellen er imidlertid, at et sådant billede ikke er holdbart hos Poe. Sammensmeltningen varsler altings sammenbrud.

På trods af at jeg i min forståelse af Poe er enig med størstedelen af hans læsere om, at hans værker handler om erkendelsens grænser, om grænselandet mellem det rationelle og irrationelle, så synes de færreste at have blik for, hvorledes denne tematik gennemsyrrer et værk som "The Fall of the House of Usher" på alle niveauer. Dermed er det også de færreste, der har blik for, hvorledes det formmæssige arbejde synes at skrive skriftens egen ophør. Jeg har tidligere gjort opmærksom på, hvorledes Poe arbejder inden for rammerne af en orden, der

⁶ Se f.eks. Bailey 1964 eller Walker 1966 for et forsøg på at fastslå, hvorledes "The Fall of the House of Usher" hviler på en række gængse videnskabelige opfattelser i Poes samtid, som han kombinerer med forskellige vampyriske træk, hentet fra samtidens skræklitteratur. På samme vis forfølges også dobbeltgængermotivet i en lang række læsninger. Pointen er, at sådanne læsninger nok kan fremhæve visse momenter i værket, men gør det på bekostning af værkets overordnede skrifttematiske arbejde. På denne vis bliver sådanne læsninger en nedskrivning af værket til en rationel, gribelig form og gør derigennem vold på teksten.

demonstrerer ordenens sammenbrud. På den vis undslipper kunsten heller ikke samfundets rationalitet. Også kunsten er altid allerede et udtryk for en rationel formgivning af det irrationelle. Som konsekvens heraf kan heller ikke kunsten adækvat redegøre for det, der ligger uden for rationalitetens grænser. Andetheden kan kun fremtræde i perverteret form. I den forstand går det irrationelle gennem teksten som en hjem søgelse. Som et genfærds klage over ikke at kunne blive til hjem søges teksten af det fravær, den sproglige orden etablerer. Alligevel er det herigennem, at teksten lykkes. Netop fordi teksten ikke postulerer frigørelse og sandhed, men fremviser sin egen afmagt, æder teksten sig selv op indefra, hvorved den kun kommer til at eksistere igennem den effekt, selve implosionen af teksten har på læseren. Fokus forskydes fra tekstens reelle indhold til de metaperspektiver, som teksten peger på igennem sin egen konstruktion. På denne vis forskydes indholdsplanets opløsende bevægelse også til selve relationen mellem læser og tekst. Ligesom den rationelle fortæller må vende huset ryggen og flygte bort fra den intethed, som unddrager sig hans menings søgende blik, møder også læseren tekstens pegende ud i det åbne tomme rum, der står tilbage, når teksten har ædt sig selv op.

Hvis teksten ses nærmere i sømmene, ser man, at et sådant metaperspektiv, hvor relationen mellem Roderick og fortælleren fordobles i relationen mellem tekst og læser, ikke blot er en implicit konsekvens af tekstens konstruktion.⁷ Teksten konkretiseres og tager form på samme vis, som dens indholds gru langsomt tager form – for slutteligt at æde sig selv op. Mao. synes fortælleren at være ramt af samme sygdom som Roderick. For det første synes selve fortælleakten at indblæse liv i det, der ligger uden for fornuftens rækkevidde: fortællingen tager sin begyndelse på en “soundless day” (75), og herfra bevæger vi os ind i fantasiens og det irrationelles rige. Fortælleren selv beskriver sin fornemmelse som på grænsen mellem rationalitet og irrationalitet, som den opiumafhængige, der i nedtrykt stemning er på vej ud af en rus (75). Selvom fortælleren således fingerer, at hans grænseoplevelse har retning bort fra det irrationelle, mens Roderick i stigende grad fortæbes i det irrationelle, er selve fortællingen udtryk for en række ytringer, som tager form og derigennem bliver til “The House of Usher” og dets implosion. Tydeligst eksemplificeres dette i fortællerenes højtlesning af Launcelots romance, hvor hans fantasi eller det talte ord nærmest konkretiserer de lyde, der er knyttet til historien (97-100). Men allerede tidligere i fortællingen synes selve omtalen af Rodericks søster at påkalde hende: “As he spoke the lady Madeline (for so was she called) passed slowly through a remote portion of the apartment, and, without having noticed my presence, disappeared” (84). Ydermere er hele fortællingen afstedkommet af Rodericks brev til fortælleren. Når fortællingen tager form, er det således, fordi ordene er performative. Det er selve benævnelsen, der formgiver og skaber fortællingen. På denne vis kan værket anskues som et forsøg

⁷ Bieganowski 1998 udgør en væsentlig inspirationskilde for min vinkling af “The Fall of the House of Usher”.

på at række ind i fantasiens oprørte vande og uddrage mening heraf. Da dét imidlertid ikke lykkes, ender fortællingen: “there was a long tumultuous shouting sound like the voice of a thousand waters — and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the “House of Usher.”” (103). Når den mørke søs vande bliver stille, er The House of Usher som ytring ikke længere. På den vis ender historien passende i “silent waters”, ligesom fortællingen altså begynder på en “soundless day”.

En sådan læsning af fortællingen som et forsøg på at kolonisere fantasiens rige understøttes yderligere. For målet med rejsen synes ikke entydigt at være det konkrete “House of Usher”, snarere er det husets refleksion i søen. I fortællingens begyndelse forsøger han at udviske husets trykkende fremtoning ved at omarrangere dets enkeltelementer til noget sublimt. Da det ikke lykkes, retter han blikket mod dets spejlbillede i søen og gentager forsøget:

It was possible, I reflected, that a mere different arrangement of the particulars of the scene, of the details of the picture, would be sufficient to modify, or perhaps to annihilate its capacity for sorrowful impression; and, acting upon this idea, I reined my horse to the precipitous brink of a black and lurid tarn that lay in unruffled lustre by the dwelling, and gazed down — but with a shudder even more thrilling than before — upon the re-modelled and inverted images of the gray sedge, and the ghastly tree-stems, and the vacant and eye-like windows.

Nevertheless, in this mansion of gloom I now proposed to myself a sojourn of some weeks. (76, min kursivering)

Mens han stirrer ned i vandet, tager hans følelse og fantasi form i en sådan grad, at han, i hvert fald mentalt, kan bevæge sig ind i spejlbilledet i søen. Revnen i murværket på “the House of Usher” fortaber sig i søens mørke vande og bliver til en “causeway”, som fortælleren kan krydse over i fantasiens rige:

Perhaps the eye of a scrutinizing observer might have discovered a barely perceptible fissure, which, extending from the roof of the building in front, made its way down the wall in a zig-zag direction, until it became lost in the sullen waters of the tarn.

Noticing these things, I rode over a short causeway to the house [...]. (79)

På denne vis er det en historie om en rejse ind i fantasiens rige, hvor overnaturlige aspekter af tilværelsen kan tage form, så længe teksten står på, men hvor det formløse, i det øjeblik det er på grænsen til at tage fysisk form, imploderer i ingenting, fordi fantasiens og følelsernes rige ultimativt er uforenelige med ordenes og fornuftens rige. Dermed etablerer fortællingen også en negativ dialektik mellem fortællingens to modi. Mens fortællingen for vor rationelle fortæller handler om slutbilledet, hvor Madeline kaster sig over Roderick og huset Usher forgår,

så handler fortællingen i relationen mellem læser og tekst om selve skabelsen af disse forfaldsbilleder. Værket bliver en negativ dialektisk figur, hvor de to modsatrettede niveauer fastholdes i et skabt forfaldsbillede. Fantasien eller teksten imploderer med andre ord, fordi den ikke kan fastholde sin betydning i en blivende tilstand. Den kan ikke krydse grænsen mellem kunst og verden. Således lukker den sig om sig selv for at få poetisk kraft, men netop derigennem ligger også dens implosion. På samme vis som “the House of Usher” i teksten opsluger sig selv og falder ind mod den revne, der er i midten af bygningen, falder værket “The Fall of the House of Usher” ind mod sit eget forfaldsbillede. I dét midtpunkt står en spejling af teksten i parafraseret form, digtet “The Haunted Palace”. Når fortællingen er læst færdig og bogen lukkes, falder dens to dele ind mod sig selv.⁸ Fordobling og forsvinding bliver to sider af samme sag ligesom skabelse og destruktion er det. Netop herigennem bryder Poe med en traditionel forståelse af det groteske. Formen er selv en del af problemet, som følge af formlogikken. Derfor kan kunstværket heller ikke forløse, men kun demonstrere den samfundsmæssige realitets manglende forløsningsmulighed immanent igennem kunstværkets egne formproblemer:

Die ungelösten Antagonismen der Realität kehren wieder in den Kunstwerken als die immanenten Probleme ihrer Form.⁹

Poes værk afviser således en traditionel groteske, der indskrives eller bliver indskrevet i en statisk orden. Destabiliseringen af en etableret orden er ikke blot en momentan forskydning af optik eller en subversiv modmagt. Destabiliseringen er selve fundamentet for værkets skabelse. Han fastholder værkets dobbelthed og derved også både dens uendelige potentialitet og uformåenhed.

Materiens plasticitet

På samme vis som Poe arbejder en materialitet frem i sine værker ved at af-materialisere værkets indholdsside, er heller ikke Francis Bacons malerier en direkte fremvisning af det monstrøse. Gruen kan ikke fastholdes i en ren form, men er i stedet kendetegnet igennem dens overskridende og opløsende karakter. Det får den franske filosof Gilles Deleuze (1925-95) til at indlede sin bog *FRANCIS BACON – Logique de la sensation* fra 1981 med en radikal påstand om, at Bacons malerier, på trods af at de er fyldt med snerrende hunde, furier, monstrøse væsener osv., overhovedet ikke handler om en repræsenteret vold, men derimod om:

A violence that is involved only with color and line: the violence of sensation (and not of representation), a static or potential violence, a violence of

⁸ Som rå tekst udgør første halvdel af teksten 20436 tegn, mens sidste halvdel efter digtet udgør 20068 tegn, 219 linjer mod 218 linjer. På denne vis mimer tekstens konkrete udformning også dens forfaldsmønster.

⁹ Adorno 1970, s. 16.

reaction and expression. For example, a scream rent from us by a foreboding of invisible forces: “to paint the scream more than the horror...”¹⁰

Deleuze er ikke helt forkert på den. En væsentlig del af grunden til maleriernes voldsomhed er nemlig ikke repræsentationens snappende tænder, men i stedet penslens deformation af selvsamme repræsentation. Omvendt er det svært helt at forkaste det figurative element i malerierne og gøre ham til ren formalist. For styrken i malerierne ligger heller ikke blot i en kontrastfyldt farvesammensætning eller en uregerlig pensel. Tværtimod er det i selve samspillet mellem penslens udviskning og deformation af det figurative og dens samtidige fremstillende funktion, at gruens materialitet vokser frem. Det er i den dialektiske bevægelse mellem det figurative og dets opløsning, at skriget opstår. Ligesom Poe arbejder Bacon således med at lade værkets forskellige momenter både mime og kontrastere hinanden på samme tid. I “The Fall of the House of Usher” var forfaldsfortællingen samtidig en skabelsesberetning; i mange af Bacons malerier tilføjer malerstrøgenes vold eller endda deres udtværing samtidig en materialitet til værket. Hos den tyske litterat Peter Bürger (f. 1936) lyder det:

Bacon’s painting process too derives its energy from the tension between even paint application and gestural brushstrokes, just as his entire working process is characterised by the contrast between calculation and spontaneity.¹¹

Eftersom Bacons værker således kan karakteriseres igennem deres spændingsfyldte enhed, hvor deres enkelte elementer ikke synes at kunne finde hvile, er det også svært at redegøre for Bacons kunsthistoriske forlæg og inspirationskilder. Den ensomhed, som mange af hans værker udskriger, er nemlig ikke fremmed ift. Bacons egen kunsthistoriske position. Selv i en afhandling som *Den groteske modernisme*, hvor jeg forsøger at samle en række kunstnere under fællesbetegnelsen “grotesk modernisme”, synes de hver især at stå så isolerede, at der aldrig bliver tale om en egentlig fællesgruppering. Kafka og Beckett, Bacon og Giacometti, de Kooning og Wols: linjer kan trækkes, ligheder identificeres, men kunstnerne er nået til en sådan lighed igennem deres egen isolerethed – ikke igennem manifester eller kunstneriske grupperinger. Alligevel er det fristende at trække forbindelseslinjer. Er Bacons tidlige værker, f.eks. *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* fra 1944, ikke dybt inspirerede af surrealismen? Er en del af hans senere portrætter, f.eks. *Studies for a Self-Portrait* fra 1979, ikke en form for neo-futurisme? Bacon ville entydigt benægte sådanne forhold. På trods af at han står på skuldrene af en kunsthistorie, som han bruger voldsomt som inspirationskilde, bl.a. ved at male nye versioner af andre kunstners malerier, insisterer han på sin egen historiske isolation. En af grundene til dette er at finde i den måde, han arbejder med historien på. Ligesom hans malerier er spændingsfyldte, således er relationen også til de kunsthistoriske

¹⁰ Deleuze 2003, s. x [romertal].

¹¹ Bürger 2006, s. 33.

forlæg. Han etablerer en kontrast til det, der var, som, ikke blot en simpel negation, men en fremhævelse af noget nyt ved såvel det oprindelige værk som ved den nutid, Bacons værk befinder sig i.

I forlængelse af Adorno kan der argumenteres for, at en simpel negation af et kunsthistorisk forlæg ikke reelt er en modsætning, da en sådan negation tværtimod indskrives i oplysningstænkningens historiefilosofi. Når COBRA-maleren Asger Jorn (1914-73) eksempelvis benytter trommesalsmalerier som et kanvas for et opgør med det følelsesfulde og sværmeriske, så understøtter han samtidig idéen om, at nutiden er højdepunktet i historien – at historien bevæger sig mod forløsning og frihed. I den forbindelse fremtræder trommesalsmalerierne som et endimensionelt forhistorisk punkt, som Jorns negation kan gøre op med. På denne vis udkaster hvert enkelt punkt sig i sin nutid som et historisk højdepunkt. Men det gør det ved at reducere fortidens punkter til manipulerbare objekter. Fortiden bliver nutidens slave. Bacons arbejde med fortiden er modsat. Han benytter nutiden til at belyse fortiden på en måde, der nuancerer den traditionelle reduktive opfattelse af fortidens momenter. Herigennem kaster han også nyt lys på nutiden. Eksplicit gøres det ved, at hans malerier er udtryk for en samtidighed, implicit ved at fremvise, hvorledes en sådan samtidighed er foregrebet af historien. Et fint eksempel på denne praksis er at finde i Bacons serie af malerier, der er bygget over Diego Velázquez' (1599-1660) berømte maleri *Portrait of Pope Innocent X* fra 1650. Det er ikke Bacons mål at afsløre Velázquez' barokmaleri som falsk, men tværtimod at forstærke dets allerede iboende momenter. Kunsthistorikeren Armin Zweite (f. 1941) gør opmærksom på, hvorledes Velázquez' maleri selv refererer til et endnu tidligere paveportræt: Raphaels portræt af Julius II fra 1511.¹² Hos Velázquez er der ikke mange spor af den indadvendte pave, vi finder hos Raphael. I stedet præsenteres vi for en udadvendt pave, der fastholder beskueren med sit blik. Det er et portræt, som:

Subtly personifies authority and sovereignty, while at the same time conveying a sense of openness and sympathy along with other virtues such as restraint and modesty, astuteness and decisiveness.¹³

I forhold til en sådan beskrivelse kan Bacons serie af malerier, der er inspirerede af Velázquez', synes at være en direkte negation. I *Study after Velázquez* fra 1953: paven kigger ud i en intethed; hans mund er blottet i et stumt primalskrig; de før så afslappede hænder lukker sig nu krampagtigt om kanten på armlænene, som sad han i den elektriske stol; bagtæppet synes at være blevet forgrund. Men som også Deleuze har gjort opmærksom på, synes en del af disse genfortolkninger at have sin rod i det oprindelige maleri.¹⁴ Hos Velázquez synes Bacon at være foregrebet. Bagtæppet synes allerede at være på vej mod forgrunden; munden er knebet sammen som for at tilbageholde et skrig; øjnene synes allerede at se noget usynligt

¹² Zweite 2006, s. 69.

¹³ Zweite 2006, s. 69-70.

¹⁴ Deleuze 2003, s. 53.

tårne sig op, mens hændernes nonchalante afslappethed står i kontrast til den stive overkrop. Ifølge Deleuze har Bacon således "hysteriseret" paveportrættet. Alle elementer har mistet deres tilbageholdenhed, men samtidig præsenterer de et ubønhørligt statisk objekt. Ligesom Velázquez' pave er fanget imellem det sekulære og det metafysiske, mellem omverdenen og den statiske rolle, som er ham tildelt, er også Bacons pave fanget i et mentalt rum, signaleret igennem de gitteraftegninger, som typisk omkranser hans pavefigurer. Men hos Bacons pave er splittelsen mellem det metafysiske og det jordiske anderledes. Gardinet har flyttet sig til forgrunden. I stedet for at spændingen ligger i pavens jordisk tildelte rolle som guds repræsentant og afstanden til den bagvedliggende metafysik, som han er en repræsentation af, er det selve spaltningen mellem subjekt og objekt, mellem beskueren og den sete, som genindskriver det metafysiske element. I mødet med beskueren synes Bacons pave at opdage, at han ikke blot kigger ud. Der er også nogen, som kigger ind og som derigennem griber ham som objekt. Derfor er alle maleriets handlemomenter også forskudt fra selve indholdsplanet til formplanet. Der er en voldsom energi i penselstrøgenes løselige aftegnning af hans kjole eller arme. Men indholdsmæssigt er kun konturerne af et menneske aftegnet. Og selv dette menneskes skrig synes at være uden bevægelse – et skrig, der er nu og altid. På denne vis fuldfører Bacon en sekulariseringsproces, som Velázquez' portræt kan siges at være en mellemstation i. Nu er paven kun menneske. Men med tabet af metafysikken indstiftes en ny negativ minimalmetafysik: vi er alle isolerede, fanget i vores egen subjektivitet – objekter for den Anden, vi ikke kan gøre os fri af, men heller ikke kan nå. Dobbeltigheden i Bacons paveportrætter er således, at han på den ene side indskriver sig selv i en historisk proces, hvor udtrykket synes at være en omvendning af udgangspunktet: pavens magt og autoritet forvandles til brutalitet og desperation. På den anden side negerer han selvsamme historiske proces: bag overfladen har der altid kun været desperationen og brutaliteten.

Hvis vi kort vender tilbage til Jorns negation af trommesalsmalerierne, så tydeliggøres forskellen mellem Jorn og Bacon. Jorn indskriver sig i en historisk kanon ved at gøre op med fortidens momenter, men kommer derved til at fortsætte selvsamme. Bacon derimod undersøger bagsiden af kanonen. Han fremhæver bagsiden af fremtrædelsen, alt det underdrejede, det historien forsøger at udviske: skriget bag den lukkede mund.

Det er interessant at sammenligne Bacons skrig med den moderne kunsts måske mest kendte skrig, som vi finder det hos Edvard Munch (1863-1944). Munchs *Skriget* fra 1893 har naturen som arena. Det er sjælelivets krise krænget ud i en natur, som subjektet er i fare for at forsvinde i. Hos Bacon rummer naturen hverken trøst eller flugt. Natur og menneske er gensidigt udelukkende størrelser. Bacons menneske fremtræder i tomme, plastiske rum. Og selv om kroppenes forvredne former fremhæver mennesket som kød frem for ånd, er der ikke noget afsæt eller mål for en sådan kropslighed. I Bacons univers er menneskets muligheder for agens knyttet til instinkterne, til kroppen og drifterne, men samtidig determinerer disse men-

nesket. Således er kødet på samme tid udtryk for liv og bevægelse og forstening og død. Eller med andre ord: det er igennem vores kødelighed, at vi bliver til, men det er også herigennem, at et ydre blik gør os til – som kød i en slagterbutik.

For Bacon selv udtrykte en sådan dobbeltbevægelse i menneskelivet en søgen efter sandhed: "I believe that realism has to be re-invented".¹⁵ Hermed mente han at gøre op med en traditionel form for repræsentation, som ikke var andet end illustrativ og dermed blot en afglans af virkeligheden. Det betyder imidlertid også, at kunsten må tilnærme sig en sandhed om virkeligheden ad omveje. Igennem deformation, genskabelser og ulige sammensætninger skal menneskelivets og virkelighedens intensitet fremstilles. På den vis bliver Bacons realismebegreb også fuldstændig kunstigt; det bliver en række remedier, som fører seeren bort fra den umiddelbart genkendelige virkelighed for, at vi derigennem kan erfare dens virkelige beskaffenhed. Ikke fordi virkeligheden er konvulsiviske eller forvredne kroppe, skrigende paver eller deforme objekter fanget i et ingenmandsland, men fordi spændingen mellem det illustrative og bruddene på selvsamme etablerer en æstetisk spænding som, ifølge Bacon, er sand.

Det kan være fristende at se Bacons portrætter som et forsøg på at undslippe maleriets karakter af øjebliksbillede for, i stedet, at fange mennesket i bevægelse. I en sådan forstand ville Bacon fremstå som en slags neo-futurist, der har lagt teknologibegejstringen bag sig. I eksempelvis Bacons *Self-Portrait* fra 1971 kan man forestille sig, hvorledes der er tale om et forsøg på at fastholde objektets hurtige bevægelse af hovedet: ansigtet synes fyldigere end naturligt på den ene side, mens det er udhulet på den anden side. En sådan læsning vil imidlertid reducere Bacons værker til blot at være illustrative. Der ville være tale om en teknisk innovation, mens malerkunstens grundlæggende grammatik, og dermed den grundlæggende metafysik, ville forblive uforandret. Bacon udtrykker en radikalt anden måde at anskue repræsentation på, eftersom han tilnærmer sig den igennem spændingsetableringen mellem maling som både fysisk materiale og figurativ form. For ham er maleriet således ikke gennemgangsled til noget andet. Indeholdt i selve malingens karakter af både at være amorft materiale og samtidig at være kroppen, der skæres ud af dette materiale, fremstår hans værker som æstetiske enheder, der kun peger mod sig selv og deres egen paradoksale formlov. I *Self-Portrait* er det umuligt at adskille de individuelle ansigtstræk fra de penselstrøg, som maler dem. Ydermere gør ansigtstrækkene opmærksom på deres egen karakter af at være malede, at være kunstige, som følge af Bacons brug af en bred pensel. Bacons plasticitet er på denne måde et forsøg på at fastholde værkernes immanente formarbejde – at undsige alt det, der ligger uden for værkerne.

Man kunne overveje, om de abstrakte ekspressionister i USA ikke i højere grad end Bacon undsagde sig repræsentationen og lod deres værker lukke sig om sig selv. Men de gør det netop på bekostning af spændingen. Hermed bliver eksempelvis Jackson Pollocks (1912-1956)

¹⁵ Cit. efter Davies 1986, s. 110.

eller Mark Rothkos (1903-1970) billeder også til manipulerbare objekter. Der er intet i dem, der yder modstand mod samfundets *indoptagelse* af dem som behagelig dekoration eller *udgrænsning* som ligegyldigt krimskrams. Mao. bliver Rothkos storladne farvefelter og Pollocks drip-paint perfekte gennemgangsled for hvilken som helst subjektiv stemning, man forsøger at hælde i dem. Når Bacons portrætter alligevel ikke helt undsiger sig de objekter, de portrætter, skyldes det, at selve denne dobbelthed mellem at være bundet til samfundet og samtidig at frigøre sig selv herfra, mellem at være noget for noget andet og være noget i sig selv, er absolut nødvendig, såfremt kunsten skal bevare en rest af mulighed for at udsige en sandhed om menneskelivet. Med et ekko fra Samuel Beckett: “the only possibility of renewal lies in opening your eyes and seeing the present-day disaster, a disaster which can’t be understood but which must be permitted to come in because it is the truth.”¹⁶ Det er i bestræbelsen på at gøre sig fri ved at åbne øjnene for den krisetilstand, mennesket befinder sig i – ikke i det tomme postulat om frihedens mulighed – at kunsten bliver betydningsfuld. Men en sådan bestræbelse bliver kun holdbar, såfremt den fastholder sin egen dobbelte natur: at skrive sig selv frem *og* sit eget ophør, at male sig hel *og* udviske sig selv – i samme bevægelse.

¹⁶ Cit. efter Trucchi 1976, s. 1.

Bibliografi

- Adorno, T.W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970.
- Bailey, J.O. »What Happens in "The Fall of the House of Usher"?« *American Review*, 1964.
- Bieganowski, Ronald. »The Self-Consuming Narrator in Poe's "Ligeia" and "Usher".« *American Literature*, 1988.
- Bürger, Peter. »The Portrait as a Problem for Modernist Art.« I *Francis Bacon: The Violence of the Real*, af Armin Zweite (red.). London: Thames and Hudson, 2006.
- Davies, Hugh, og Sally Yard. *Francis Bacon*. London: Abbeville Press, 1986.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: the logic of sensation*. Oversat af Daniel W. Smith. London: Continuum, 2003 (1981).
- Ovid. *Ovids forvandlinger*. Oversat af Otto Steen Due. København: Centrum, 1989 (8 f.k.).
- Poe, E.A. »The Fall of the House of Usher.« I *Tales of the Grotesque and Arabesque*. Philadelphia: Lea and Blanchard, 1840.
- Trucchi, Lorenza. *Francis Bacon*. Oversat af John Shepley. London: Thames and Hudson, 1976 (1975).
- Walker, I.M. »The Legitimate Sources of Terror in "The Fall of the House of Usher".« *Modern Language Review* 61, 1966.
- Zweite, Armin. »Bacon's Scream - Observations on some of the artist's paintings.« I *Francis Bacon: The Violence of the Real*, af Armin Zweite. London: Thames and Hudson, 2006.