

Leif Ottar Wullum

## Å skrive identiteter

Surrealisme og identitet i tre tekster av Unica  
Zürn

Masteroppgave i Allmenn Litteraturvitenskap  
Veileder: Suzanne Bordemann  
Mai 2022



Leif Ottar Wullum

# Å skrive identiteter

Surrealisme og identitet i tre tekster av Unica Zürn

Masteroppgave i Allmenn Litteraturvitenskap  
Veileder: Suzanne Bordemann  
Mai 2022

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for språk og litteratur



## Sammendrag

Unica Zürn blir i analyser gjort av Irigaray, Morrien og Rupprecht, beskyldt for å ikke skape en idealkvinne og for å nekte å skrive seg inn i språket som kvinne. Zürns identitet er i så måte en fornektelse av kvinnen eller som identitetsløs. Disse analysene har i liten grad inkludert surrealismen i sin analyser og slik gått glipp av surrealismens forståelse av kjønn og identitet. Ved å inkludere surrealismeteorologi og gjennom en analyse av hvordan identitet utvikler seg gjennom tekstene; *Notizen einer Blutarmen*, *Das Weisse mit dem roten Punkt* og *Im Hinterhalt*, vil oppgaven vise hvordan Zürn skriver seg en identitet som surrealist.

## Abstract

Unica Zürn is in analyses by Irigaray, Morrien and Rupprecht accused for not creating an ideal-woman and a refusal to write herself as woman. Zürns identity is in that way a denial of Woman or as without identity. These analyses have to a small extent included surrealism in their analyses, and thus excluded surrealism's understanding of gender and identity.

By including surrealist theory and through an analysis on how identity evolves through the texts; *Notizen einer Blutarmen*, *Das Weisse mit dem roten Punkt* and *Im Hinterhalt*, the thesis will show how Zürn writes herself an identity as a surrealist.



## Forord

Jeg vil takke min eminente veileder Suzanne Bordemann for å luke ut ugresset som vokste sammen de bedre idéene mine, for gode faglige innspill underveis i skrivinga av oppgaven og fordi hun setter pris på de perifere forfatterne. Jeg uttrykker en stor takk til tidsfilosen Anne Margrethe Sjøflot for å ha lest oppgaven og gitt gode kommentarer og innspill. En stor takk til Sylvi Karen Andersen for ypperlig assistanse gjennom hele studieløpet, fra bachelor til master. Jeg må også rette en takk til min gode venn Gregor Johnsen – mitt anker i stormen og vinden i seilene.

Tusen takk til mine medstudenter som var gode til å prate, le og sammen se forbi avgrunnen som en masteroppgave tidvis er. Gjennom studiene har jeg vært så heldig å få studere under faglig sterke og dyktige forelesere. Hver forelesning, samtale, diskusjon og eksamen har vært meg en glede.

Jeg må også inkludere de tre barna mine, Mia, Hektor og Sylvester, for at de ikke brydde seg i det minste om tyske surrealistiske og tvang meg ut av min akademiske boble og inn i deres verden. For at de truet med å sette fyr på klærne mine da jeg leste Zürns litteratur høyt i stua.

Her er fruktene av fire og et halvt års litteraturstudier. Jeg tror det er et godt stykke arbeid. Jeg er med forbehold stolt.

Leif Ottar Wullum  
Trondheim, mai 2022

## **Innhold**

Innledning.....	6
Resepsjon og forskningshistorie.....	9
Norsk resepsjon og forskningshistorie .....	9
Utenlandsk resepsjon og forskningshistorie; utenfor tidsånden.....	11
Zürn som psykologisk subjekt/objekt .....	14
Kort liste over annen forskning .....	19
Korpus og begrunnelse for korpus .....	20
Teori .....	21
Et surrealistisk rammeverk for forståelse? .....	21
Surrealisme: mer enn kunst .....	21
Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image – Little Anatomy of the Physical Unconscious or The Anatomy of the Image (1957).....	27
Et surrealistisk kunstverk om identitet .....	36
Analysedel.....	38
Notizen einer Blutarmen .....	38
Innledningen: et utgangspunkt for innsikt om identitet og underet .....	38
Identitet.....	39
Videreutvikling av underet som ansikt.....	40
Vente på underet – en drømmetydning .....	41
Passivitet og under i tilknytning til å skape og problemet med å skape som kvinne .....	42
Det forløsende underet (ironi eller en overraskende analog parallell) .....	44
Das Weisse mit dem roten Punkt .....	46
Surrealisme som inngang til underet .....	47
Overgangen fra barnet til voksen – to anskuelsesblikk.....	47



Identitetskrise .....	49
Identitet som annerledes – et vanvittig håp om identitet.....	51
Underet som nytt anskuelsesblikk.....	52
Det umulige tomme kjønnnet.....	53
Ønsket om distanse som problem.....	54
Det mannlige og kvinnelige som kjent og ukjent.....	55
Den passive og distanserte – underet og den hvite mannen.....	56
Identitet som mosaikk, konstruksjonen av selvet.....	58
Im Hinterhalt .....	62
Figurene.....	63
Struktur.....	63
Et annet perspektiv 1 .....	64
Et annet perspektiv 2.....	65
Tekstanalysen .....	66
Drøfting .....	79
Identitet som annerledes og passiv .....	79
Endre identiteten gjennom surreale handlinger.....	80
Hvordan utvikles identiteten over de tre tekstene? .....	81
Det umulige kjønnnet .....	82
Kjønnnet som skaper.....	83
En surrealistisk identitet? .....	85
Konklusjon .....	88
Litteraturliste .....	92

## Innledning

Nora Berta Unika Ruth Zürn ble født i Berlin-Grunewald 1916 og døde for egen hånd som Unica Zürn i Paris 1970. I Berlin var hun en del av etterkrigstidens avantgardebevegelse og i 1953 reiste hun til Paris med Hans Bellmer. I Paris ble hun en del av surrealistmiljøet. Hun produserte både tekst og tegninger. Gjennom sitt liv opplevde Zürn psykoser og det spekuleres i om hun var schizofren, men en endelig diagnose foreligger ikke.

En kort introduksjon av Unica Zürn føltes nødvendig; i mitt relativt lite univers av lesende venner, medstudenter og litterater er det kun en person jeg har snakket med om Unica Zürn som allerede hadde kjennskap til henne. Til og med tyskfødte studenter trekker på skuldrene idet navnet hennes kommer opp. Det er her allikevel ikke snakk om en oversett og glemt kunstner. I sin levetid stilte hun ut kunst alene og sammen andre surrealistere i Tyskland og Frankrike.<sup>1</sup> I 2010 hadde Ubu Gallery i New York en egen Zürn-utstilling. Munchmuseet hadde i 2022 en egen samtale om Unica Zürn: «NÅR JEG-ET SLÅR SPREKKER – EN SAMTALE OM UNICA ZÜR N». Hennes kunst er også å se på utstillingen «CORPO ORBITA», som en del av Veneziabiennalen i 2022. Kunsten hennes interesserer fortsatt og reiser fra utstilling til utstilling rundt omkring i verden.

Hva med litteraturen? Jeg kan ikke påstå i en masteroppgave noe om populariteten til en forfatter. Det er et nesten umulig spørsmål å besvare, for hvor går grensen fra ukjent til kjent, upopulær til populær? Jeg velger å henvise til Sigrid Weigel (1987) som argumenterer for at Zürns tekster kun fikk en liten leserkrets i hennes samtid og nære ettertid, noe hun begrunner med at Zürn aldri fanget tidsånden. Når kvinnelitteraturen tok avsetning i 70-tallets Tyskland, og kvinnefrigjøring og -rettigheter opptok litteraturen kvinner produserte, ble forfattere som Zürn værende igjen på plattformen. I delen om resepsjonen vil oppgaven se nærmere på Weigels argumenter. Det vil legges vekt på hvordan Zürn skriver på en måte som beveger seg ved siden av den gryende feministbevegelsen i Tyskland.

I arbeidet med å velge ut resepsjon og teori til oppgaven har jeg valgt ut seks analyser, hvorav tre er positive og tre er negative til Zürns kunst og forfattervirke. I teoridelen vil det fokuseres på surrealistisk teori, med særlig vekt på Apollinaire, Breton og Bellmer. Teoridelen vil også inkludere en kort analyse av et verk av Max Ernst. Resepsjonen vil være et startsted for å vise hvordan temaene og begrepene som teoretikerne i resepsjonsdelen analyserer – kan forstås annerledes i en surrealistisk tradisjon.

---

<sup>1</sup> Esra Plumer, *Unica Zürn: Art, Writing and Post-War Surrealism* (Bloomsbury Publishing, 2016), 50.

Responsen til Unica Zürn kan sies å være betinget ut ifra hvilket ideologisk ståsted leseren leser tekstene fra. Særlig er den negative responsen synlig hos filosofen Luce Irigaray (1994) og litteraturviterne Caroline Rupprecht (2003) og Rita Morrien (1997). Andre kritikere som litteraturviterne Sigrid Weigel (1987) og Katharina Gerstenberger (1991) og filosofen Jennifer Cizik Marshall (2000) leser Zürn i et positivt lys.

Det kan argumenteres for at Irigaray, Rupprecht og Morrien leser tekstene av Zürn i et feministisk, biografisk og/ eller psykoanalytisk perspektiv. De kritiserer Zürn for å ikke skape seg selv som idealkvinne eller nekte å gå inn i den symbolske orden som kvinne.<sup>2</sup> Gerstenberger og Marshall utfordrer tolkningene til disse tre, ikke ved å motsi dem, men ved å vise at tekstene til Zürn kan leses som et frirom for Zürn, et sted å rekonstruere det symbolske. Det kan skimtes en ideologikrig på horisonten. Oppgaven hegner ikke til et litteraturteoretisk regiment, allikevel er det på sin plass å reflektere over implikasjonene så forskjellige lesninger betyr for hva vi krever av litteraturen. Når Irigaray beskriver Zürn som mislykket kvinne og kunster. Når Morrien skriver at Zürn mislykkes fordi hun forneker seg selv som kvinne, da er vi over i en diskusjon om hvilke funksjoner litteraturen har utover å være litteratur. Da åpner seg et felt av forskjellige ideologier; skal litteratur være autonom eller skal litteraturen pålegges et sosialt og etisk ansvar? Kan en forfatter kreves å skape seg om til et foregangsbilde og slik skrive med tanke på opprettholde en gitt etikk og moral. Oppgaven prøver ikke å besvare disse spørsmålene og det må nevnes at disse spørsmålene drøftes fortsatt i offentligheten som i litteraturvitenskapen.<sup>3</sup> Allikevel vil temaene oppgaven ser på, gjøre at den vil bevege seg i grenselandet av en kritikk av Irigaray, Morrien og Rupprecht.

Det oppgaven derimot vil gjøre er å vise at, ja, Zürn skaper seg aldri om til en idealkvinne og hun identifiserer seg ikke med *kvinnen*, men hun gjør det med bakgrunn i en tradisjon som forstår begreper som kjønn og identitet annerledes enn Irigaray og Morrien. Oppgaven vil vise at hos Zürn er identitet tvetydig, motsetningsfylt, fragmentert og konstruert i språk og bilder. Zürns identitet endrer seg og utvikles over de tre tekstene. Hun beskriver seg som identitetsløs i de to første tekstene som analyseres, men gjennom surreale handlinger oppnår hun å skrive seg til *en* identitet som surrealist. I størst mulig grad vil oppgaven

---

<sup>2</sup> Alle tre bruker psykoanalytisk sjargong i sine tekster. Særlig bruken av imaginær, reell og symbolsk benyttes i lacansk terminologi. Bruken av den symbolske kvinnen hos Morrien og Rupprecht kan forstås som at Zürn nekter å være i språket som kvinne. Idealkvinnen hos Irigaray kan da sees som imaginær figur. Om det er mulig å skape seg til et idealselv, en idealkvinne, eller *en* stabil identitet, skal ikke denne oppgaven svare på.

<sup>3</sup> Et nylig eksempel er kontroversen rundt tildelingen av Nobels litteraturpris til Peter Handke i 2019.

analysere Zürn på Zürns egne premisser. Det vil si ut ifra hva tekstene sier og hennes tilholdssted i surrealismen. Tekstene er derfor blitt analysert en gang ved at jeg lar teksten utfolde seg og registrerer mest mulig objektivt hva teksten sier. Deretter har jeg lett etter tekstdeler som omhandler identitet, kjønn og det surreale. Til slutt kommer en analyse av disse delene opp mot på kritikken i responsdelen og surrealismeteori. Ut av dette trekker jeg konklusjoner som viser at Zürns idéer om kjønn og identitet, underet og barnet, analoge paralleller og tilfeldighet – kommuniserer med de samme idéene i surrealismen. Likheten mellom bruken av disse begrepene hos Zürn og surrealistene fordrer en forståelse av Zürn som surrealist. I så måte kan det hevdes at en analyse av begrepene kjønn og identitet ut ifra surrealistisk teori, ligger nærmere Zürns bruk av begrepene enn de analytiske tilnærminger som er inkludert i resepsjonen.

Analysen vil avdekke at surrealisme, identitet, kjønn og skaperevne alle betinger hverandre hos Zürn. Gjennom de tre tekstene som analyseres vil identitetsforståelsen til Zürn utvikles. Hvordan utvikler identiteten seg i de tre tekstene og hvordan er den knyttet til kjønn, surrealisme og skaperevne?

NB (1): Zürn benytter seg sjeldent av *Eszett*, ß, i sine tekster. Jeg har lett i litteraturen, men ikke funnet noen årsak til dette. Forleggeren har heller ikke korrigert feil i manuskriptene og jeg velger derfor å sitere slik det står skrevet. For å ikke kludre til og gjøre teksten mer uoversiktlig, velger jeg å ikke påpeke hvor denne feilen opptrer.

NB (2): Zürns bruk av forskjellige uttrykksmåter i samme verk kan minne om kollasjen, som er en metode brukt i surrealismen. Zürns ønske om et kjærlighetsforhold som er basert på passivitet og distanse kan også ligne på protagonisten Bretons forhold til Nadja i *Nadja* (1925). Breton mister interessen for Nadja jo nærmere han kommer innpå henne. Det er dessverre ikke plass til å undersøke disse vinklingene nærmere i oppgaven. På grunn av deres likhet med Zürns motiver, metoder og tema – er det viktig å vise at disse er to av flere surrealistiske metoder, temaer og motiver som ikke vil bli analysert i oppgaven.

## Resepsjon og forskningshistorie

Unica Zürn sine bøker ble, ifølge litteraturviteren Sigrid Weigel, ikke særlig lest og skapte heller ingen spesiell interesse fra kritikere og litteraturvitere i Tyskland ved sin utgivelse.<sup>4</sup> Ikke derved sagt at hun er en skjult perle, et oversett og misforstått geni, allikevel har responsen tidvis vært negativ eller manglende. Den negative kritikken kan ha bakgrunn i at flere av verkene til Zürn ikke ble publisert før på 1980-tallet og utover, derfor har den tidlige Zürn-forskningen baserte sine analyser på et for lite utvalg av hennes tekster. I min gjennomgang av responsen til Zürn, er det særlig *Der Mann im Jasmin* (1977) og til en viss grad *Dunkler Frühling* (1969) som blir analysert. Det er ikke dermed slik at de kortere tekstene ikke har blitt analysert, men hovedvekten har vært på romanene. Disse to verkene er også de eneste romanene Zürn fullførte og frem til 1980 de eneste av de lengre tekstene (inkludert noveller) som ble publisert. Det var ikke før hennes *Gesamtausgabe* (Brinkmann & Bose) ble utgitt over 6 bind mellom 1988 til 2001 at de fleste av hennes kortere tekster ble gjort tilgjengelige for et større publikum.

Unica Zürn skrev de fleste av sine verker i de gryende sosiale motstandsstrømningene på sent 50- og 60-tallet, men hun ble aldri, og ville aldri, bli en høytaler som reproduserte de sosiale reformene som ble ropt ut av megafonstudentene på universitetsplassene. Hun kan allikevel ikke sies å ha overveiende konservative holdninger, i hvert fall ikke i sine tekster. Unica Zürn med sin surrealistiske bakgrunn og mentale helseplager, som valgte passivitet og distanse som levemodus, kunne ikke *bli* kvinnen som feminismen kallet på. Det var ikke slik at Zürn ikke skrev om temaer som opptok kvinner og som skildret kvinners plass i samfunnet. *Dunkler Frühling* omhandler ei jente sin gryende seksualitet og skildrer opplevelser av vold og seksuell vold i hjemmet. *Der Mann im Jasmin* har multifokale beretninger om kvinners lidelse i samfunnet og i psykiatrien. I kapitlet om utenlandsk resepsjon, vil oppgaven skinne et lite lys på disse temaene.

## Norsk resepsjon og forskningshistorie

Å skrive om den norske resepsjonen og forskningen på Unica Zürn er en overkommelig oppgave. Det lar seg lett gjøre i løpet av noen få avsnitt, da den er tilnærmet ikke-eksisterende.

---

<sup>4</sup> Sigrid Weigel, "Wäre ich ein Mann, hätte ich aus diesem Zustand vielleicht ein Werk geschaffen: Unica Zürn," Kindle ed., *Neun Autorinnenporträts - von Aichinger bis Zürn* (Frankfurt am Main, Tyskland: S. Fischer Verlag, 2017 (1987)). Kindle

Unica Zürn ble oversatt til norsk først på 2010-tallet. Først ute var *Mørk Vår (Dunkler Frühling)* i nynorsk drakt på Samlaget forlag i 2016. Deretter de anagrampoetiske tekstene *Heksetekster (Hexentexte)* i 2017 på H//O//F, og tilslutt *Sjasminmannen (Der Mann im Jasmin)* i 2019, igjen på Samlaget. Det kan være en forklaring til at forfatterskapet og kunstnerliv ikke er særlig omtalt i litterære tidsskrifter og vitenskapelige tekster i Norge.

I arbeidet med å hente inn forskning til oppgaven har jeg kommet over en masteroppgave av Elisabeth Holmen ved NTNU; *Triumph und Tragödie Eine Vergleichende Interpretation von den Erzählungen „Dunkler Frühling“ von Unica Zürn und „Die Absonderung“ von Georges-Arthur Goldschmidt* (2019). Den sammenligner barnemotivet ved bruk av forteller- og anerkjennelsesteori i *Dunkler Frühling* med barnemotivet i *Die Absonderung* av Georges-Arthur Goldschmidt.

Det foreligger og en hovedoppgave på tysk fra 1995 av Gunn-Irén Glosvik ved det germanistiske fakultet UiB; *Im Labyrinth der Ariadne: das Ertasten der Sinnfäden im textuellen Raum der Poesie von Unica Zürn*. Oppgaven ser på anagrampoesien og *Dunkler Frühling*.

En positiv anmeldelse av *Sjasminmannen* ble trykt i avisen *Klassekampen* den 27. april 2017. Av interesse for denne oppgaven påpeker anmelderen at boken «kan sjåast i samanheng med ein generell auke i merksemd kring førre hundreårets avantgarde-kvinner»<sup>5</sup> og plasserer Zürn innen surrealismen.

---

<sup>5</sup> Maria Horvei, "Å miste vitet," *Klassekampen*, 27. april 2019.

## Utenlandsk resepsjon og forskningshistorie; utenfor tidsånden

Unica Zürns litteratur oppnådde ikke å nå ut til et stort publikum i Tyskland i hennes levetid. De fleste av henne tekster ble da også publisert posthumt. De få kritikkene hun fikk, var, med den tyske litteraturviteren **Sigrid Weigel** sine egne ord: «meist verständnislose Kurznotizen.»<sup>6</sup>

Den første inngående presentasjonen av Zürns forfatterskap til et tysklesende publikum var Sigrid Weigels bidrag om Zürn i *Frauenliteratur ohne Tradition? Neun Autorinnenporträts* (1987), senere utgitt under tittelen *Neun Autorinnenporträts - von Aichinger bis Zürn* (2017). Boken er med tiden blitt et inngangs- og utgangspunkt for en stor del av den tyske og internasjonale Zürn-forskningen og flere av de kilder jeg bruker refererer tilbake til den. Weigel skrev teksten etter feministbevegelsen store inntog i tysk offentlighet, men også fortsatt i den, nære på den og fungerer dermed utmerket som inngangspunkt til å plassere Zürn i et (litteratur)historisk perspektiv. Her vil jeg fokusere på Weigel sine idéer om Zürns «Ungleichzeitigkeiten».<sup>7</sup> Et vanskelig begrep å oversette til norsk, men ikke-simultanitet kan være dekkende. Ordet, slik Weigel bruker det, henviser til to idéer som opererer i samme tid, men som ikke er synkrone. Et eksempel på «Ungleichzeitigkeiten» er, ifølge Weigel, resepsjonen av *Dunkler Frühling*:

Das Schicksal dieses Textes ist ein sprechendes Beispiel für die Ungleichzeitigkeiten in der politischen, literarischen und feministischen Entwicklung. Die Öffentlichkeit war mit anderem befasst, und die Frauenöffentlichkeit führte einen anderen Diskurs; der war bezogen auf die Topoi der ›Befreiung‹ und ›Emanzipation‹ und geprägt durch eine sozial- und ideologiekritische Redeweise.<sup>8</sup>

1969 utkom *Dunkler Frühling* på det lille forlaget Hamburger Merlin Verlag. Boken hadde blitt refusert av flere forlag og det sies at boken ikke ville blitt utgitt uten de tre medfølgende tegningene av Zürns livsledsager, den kjente kunstneren Hans Bellmer.<sup>9</sup> Bellmer knyttes ofte opp mot Zürn. Bellmer var selv en kjent surrealist og ble Zürns livsledsager til hun begikk selvmord i 1970. Bellmer skrev også etterordet til anagramposi-boken *Hexentexte* (1954).<sup>10</sup>

Fast immer, so scheint es, ist ihr Name in der Öffentlichkeit mit dem von Hans Bellmer verbunden, – oder müßte man sagen: an seinen Namen gebunden?<sup>11</sup>

---

<sup>6</sup> Weigel, 3607.

<sup>7</sup> Ibid., 3607-14.

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Ibid., 3547.

<sup>10</sup> Ibid., 3559.

<sup>11</sup> Ibid., 3359.

Ironisk nok skrev Sigrid Weigel selv et kapittel, med den passende tittelen: *Hans Bellmer Unica Zürn – Jungessellenmaschinen und die Magie des Imaginären* i boken *Weiblichkeit und Avantgarde* (1987). Oppgaven vil ikke gå inn i *unødvendige* personlige detaljer om forholdet Zürn–Bellmer, men fordi Zürns forhold til Bellmer vil vise seg å være en del av analysene til f.eks. Irigaray (1994) og Rupprecht (2003), da med det utgangspunktet at Bellmers kunst var kvinnefiendtlig, bør dette punktet adresseres tidlig i oppgaven. Navnet Zürn er knyttet opp mot Bellmer, og forholdet deltar ofte i en eller annen form i analysen av Zürns forfatterskap.

### **Ungleichzeitigkeiten**

Sigrid Weigel postulerer i *Neun Autorinnenporträts - von Aichinger bis Zürn*; at Zürn vil bli mere lest i fremtiden. En påstand som vokser ut ifra et paradigmeskifte i synet på kvinners kunstproduksjon.<sup>12</sup> På 1970-tallet, ifølge Weigel, ble kvinnelig estetikk, litteratur og kunst synliggjort på bakgrunn av den nye kvinneoffentligheten.<sup>13</sup> Med den voksende interessen for kvinners liv og kvinners stilling i samfunnet ble også søkelyset rettet mot kvinnelig kunstproduksjon, hvordan dens tradisjon og overlevering er kjennetegnet gjennom «Nichtwahrnehmung, Ausgrenzung, Vergessen und Inanspruchnahme.»<sup>14</sup> Weigel påpeker det ironiske at selv med det økte fokuset på kvinnekamp og kvinnelig tekstproduksjon, fikk ikke Zürn noen større leserkrets utover 70-tallet. Weigel bruker Ginka Steinwachs sin dom over surrealismens posisjon i Tyskland som utgangspunkt for å vise hvorfor det skjedde. Steinwachs skriver i *Mythologie des Surrealismus* (1971) at; «In Deutschland hat der Surrealismus als objektiv Jüngstvergangenens (...) noch gar keine Gegenwart besessen.»<sup>15</sup> Surrealismen ble aldri stor i Tyskland, slik den ble i Frankrike, og slik surrealismen ikke klarte å besitte nåtiden i Tyskland, klarte heller ikke Unica Zürn det. Et talende eksempel er at *Der Mann im Jasmin* først utkom på tysk i 1977, seks år etter den franske oversettelsen.

Forklaringen ligger i uttrykksmodi, skriver Weigel. Offentligheten var ennå ikke opptatt av kvinnelig kunst i Zürns levetid og kvinneoffentligheten førte en annen type diskurs enn den Zürn favoriserte. Feminismen kretset om begrepene *emansipasjon* og *befrielse*, en sosial- og ideologikritisk uttrykksmodus.<sup>16</sup> Kvinneoffentligheten interesserte seg for samfunnsbetingelse som undertrykte kvinner. Tekstene var dokumentariske og realistiske

---

<sup>12</sup> Ibid., 3571.

<sup>13</sup> Ibid., 3579.

<sup>14</sup> Ibid., 3593.

<sup>15</sup> Ibid.3586

<sup>16</sup> Ibid., 3607-14.



skildringer av «der Suche nach möglichen Handlungskonzepten und praktischer Veränderung».<sup>17</sup> Zürn som var godt beplantet i surrealismen, søkte mot anti-realisme, passivitet og distanse. Weigel trekker frem *Dunkler Frühling* som et eksempel hvordan Zürn og feminismen krysser grenser temamessig. I boken skildres en liten jentes gryende seksualitet. Hun gjennomgår fysisk og psykisk vold i hjemmet og hennes ugjengjeldte kjærlighet ender med den lille jentas tragiske selvmord. Hvor feminismen ville ha vist de underliggende maktstrukturene som fører til jentas død, fokuserer Zürn på den ambivalensen, skrekken og fascinasjonen i møtet med den psyko-seksuelle oppvåkningen hos jenta – der fantasiens og virkelighetens grenser er flytende og krysser over i hverandre. Ifølge Weigel er det dokumentariske og idelogikritiske, hos Zürn, byttet bort med ambivalens og mytologisering av kvinner og kvinnelig seksualitet.<sup>18</sup> Skillet mellom de to uttrykksformene kan ikke reduseres til temaene de skriver om, men hvordan de strukturelle forskjellene mellom politisk og litterær diskurs viser seg i teksten:

Hier soll nun nicht nachträglich die eine Praxis gegen die andere ausgespielt werden, zeigt sich an diesem Beispiel doch gerade die strukturelle Differenz zwischen politischem und literarischem Diskurs besonders deutlich. Nicht das eine oder das andere, sondern das eine und das andere! Wichtig scheint mir aber, die Funktionsweise und die Dialektik der verschiedenen Diskurstypen und ihrer impliziten Wahrnehmungs- und Argumentationsweisen.<sup>19</sup>

Paradokset, ifølge Weigel, er at kvinnefrigjøringsbevegelsens fokus på å skape en tradisjon og en kvinnelig litteratur, førte til at flere kvinnelige forfattere ble utelatt av dem. Dette gikk særlig utover forfattere som Zürn, som ikke passet inn i «kvinnelitteraturen.»<sup>20</sup>

Weigel trodde konjunksjonen vil snu med tiden. Fra en spesifikk kvinnelitteratur til en som omfavnet et større spekter. Slik ville Zürn nå ut til et større publikum. Margreth Eifler i *Unica Zürn: Surreale Lebensschreibung* (1991) viser også til at Zürn ble et offer for ulikhetene i uttrykksformene mellom hennes tekster og kvinnebevegelsen, men at Weigels forventede økning av interesse for Zürn ikke hadde slått ut i blomst. Eifler peker på at Zürns skjøre og usikre fremtoning forble en motsats til datidens feministiske prosjekt.<sup>21</sup> Zürn fremstiller seg ofte som *unbrauchbar* og er ikke i takt med samtidens kvinner. Ifølge Eifler,

---

<sup>17</sup> Ibid., 3620.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Ibid., 3620-26.

<sup>20</sup> Ibid., 3626.

<sup>21</sup> Margret Eifler, "Unica Zurn: Surreale Lebensbeschreibung," *Autoren damals und heute: Literaturgeschichtliche Beispiele veränderter Wirkungshorizonte*, ed. Gerhard P. Knapp. Amsterdam: Rodopi (1991): 777.

snakker ikke Zürns tekster samtidens språk. Språket til Zürn er usikkert, metaforisk, drømmeaktig, metamorfologisk, introvert, handlingspassivt.

Zürns oversettelse til norsk på 2010-tallet, flere nylige artikler som forfatterskapet, oversatte bøker og omtaler i tidsskrift og fanziner kan allikevel gi vekt til Weigels påstand om en fremtidig større interesse for forfatterskapet. I 2016 kom den danske skjønnlitterære boken *Jeg, Unica* ut på Gyldendal forlag. Forfatteren Kirstine Reffstrup skriver her en fiksjonell historie om Unica Zürn og Hans Bellmer basert på biografiske hendelser. I august 2016 ble det holdt foredrag om Zürns forfatterskap på Blå i Oslo. I 2000 ble *Dunkler Frühling* (*Dark Spring*) oversatt til engelsk, i 2015 *Die trompeten von Jericho* (*The Trumpets of Jericho*). I spansk oversettelse utkom i 2005 *Dunkler Frühling* (*Primavera sombría*) og i 2006 *Der Mann im Jasmin* (*El hombre jazmín*). Per dato 26.05.2022 er det publisert 150 artikler etter 01.01.2021 på *Google Scholar* som omtaler Unica Zürn. Mange av disse artiklene omhandler ikke direkte Zürns forfatterskap, men det gir en pekepinn på at Zürn fortsatt studeres og henvises til.

## Zürn som psykologisk subjekt/objekt

Slik dette avsnittet vil vise, kritiseres Zürn av Irigaray og Morrien og Rupprecht. De skriver at; Zürn nekter å skape en idealkvinne eller ikke vil gå inn i den symbolske kvinne-ordenen. Kjønnspromblematikken begge teoretikerne belyser, blir også belyst av Zürn i sine tekster. Hvor Irigaray, Morrien og Rupprecht etterlyser et idealsubjekt, en aksept for det kvinnelige, vil oppgaven vise at surrealisten Zürn ser annerledes på kjønnsidentitet og foreslår radikale valg for å kjempe seg ut av datidens kjønnsstereotyper. Jennifer Cizik Marshall og Katharina Gerstenberger argumenterer for at Zürns tekster kan leses som et frirom for Zürn å utforske seg selv og sin (kjønns)-identitet.

## Idealkvinne

«But how can a woman create while remaining a woman/whole?»<sup>22</sup>, spør **Luce Irigaray** i *A Natal Lacuna* (1994), opprinnelig *Une Lacune Natal* (1985). Kunstnerens oppgave er å skape. Når kvinnen skaper seg selv kan hun ikke fjerne seg fra seg selv eller oppgi seg selv til

---

<sup>22</sup> Luce Irigaray, "A Natal lacuna," *Women's Art Magazine* 58 (1994): 11.

morsrollen.<sup>23</sup> Hun må bli et subjekt, et kvinne-subjekt som ikke er skapt av mannen. Hun må skape ut ifra fra dette subjektet og ikke fortape seg i de formene som er gitt henne av mannen. Skaper ikke kvinnen som kvinne-subjekt vil mannen reflektere kvinnen tilbake på seg selv. Irigaray beskylder Zürn for å fortape seg i de formene mannen reflekterer, hun fragmenterer seg i «rommet mellom hun selv og hun selv», men fragmentene er hele tiden ukjent for henne. Her forstår jeg Irigaray til å mene det er en avgrunn mellom Zürn og den imaginære idealkvinnen og Zürn velger å oppholde seg i denne avgrunnen. Hun klarer ikke å skape noe i kraft av å være kvinne, skape noe som er hennes eget. Irigaray stiller Zürn (og Bellmer) spørsmålet: «has she not [...] out of desire for truth [...] created something ugly?»<sup>24</sup> For Irigaray er kunsten som viser oss mangler, feil, spenninger og forstyrrelser en kunst som mangler livets gnist og skjønnheten, den holder opp et representasjonens speil av en død som allerede er der.<sup>25</sup>

Det er særlig mangelen av et idealselv som uttrykkes i Zürns tekst- og kunstproduksjon, skriver Irigaray. Gjennom å skape et idealselv, skaper kvinnen også en idealkvinne. Når Zürn fragmenter seg selv i teksten og «spiller med alle de mulige morfologiske identitetene, returner vi til kaos.»<sup>26</sup>

The birth of women [...] in its own forms. It's their chance to create, in love too, if they do not destroy it.<sup>27</sup>

Irigaray ser Zürn sin draging mot tomheten og døden som hennes feil i å ikke realisere seg som et kvinne-subjekt. Zürns lengsel etter døden, er en lengsel etter **identitet**, men kvinner som klarer å skape seg selv, derimot, vil finne lyset.

### Selvødeleggelse

**Rita Morrien** begår i sin artikkel «*Der Körper hat es dann auszubaden*» zum Verhältnis von Körper, Sprache und (Re)Produktivität bei Unica Zürn (1997) en psykoanalytisk lesning av Zürn sitt forfatterskap, med særlig fokus på *Der Mann im Jasmin* og *Dunkler Frühling*.

Morrien skriver den lille jenta fra *Dunkler Frühling* inn i en ødipal fortelling; en fraværende idolisert far som jenta lengter etter, en foraktelig mor, som hos Morrien blir Zürns symbol for

---

<sup>23</sup> Ibid., 12.

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Ibid., 13. (min oversettelse).

<sup>27</sup> Ibid.

den kvinnelige kroppen og kvinnelighet.<sup>28</sup> Morrien overfører den fraværende farsfiguren fra *Dunkler Frühling* over på sjasminmannen i *Der Mann im Jasmin*, mannen protagonisten giftet seg med i en visjon da hun var seks år gammel. Morrien fokuserer på det kvinnelige versus det mannlige i tekstene hos Zürn. Særlig er det tilfellene hvor det kvinnelige blir beskrevet som ubrukbart og et redskap for mannen som blir viet plass: «Die Ablehnung der weiblichen Geschlechtsidentität und das extrem negative Körperempfinden bedingen und verstärken einander.»<sup>29</sup> Zürn, ifølge Morrien, vil ikke integreres i den symbolske orden og den tradisjonelle og kulturelle forståelsen av morskroppen – inn i det kvinnelige subjektet. Dette fører til desorientering, til flukt i det imaginære riket og er dømt til å mislykkes. Hun fornekter sin **kvinneidentitet**. Videre skriver hun at ikke-identifiseringen med farens navn i *Der Mann im Jasmin* ble kompensert gjennom den imaginære konstruksjonen av sjasminmannen.<sup>30</sup> Morrien utelater å nevne at sjasminmannen figurerer i flere tidligere verker av Zürn og protagonisten i *Der Mann im Jasmin* selv kontemplerer over at hun har skapt ham selv, at sjasminmannen er hennes fantasiskapning. I *Jeux à Deux* (1958-67) skriver også Zürn at hun er den hvite mannen *sie selbst*.

Morrien argumenterer for at Zürns imaginære stabilitet veltes om da den imaginære sjasminmannen møter den reelle sjasminmannen (Henri Michaux). Figuren sjasminmannen blir overført på Michaux og fra da av er hun under hans kontroll. Hun blir et hylster for den mannlige produksjon. Kvinnen reproducerer, mannen produserer. Dette blir mulig gjort, ifølge Morrien, av Zürns ekskludering av kulturelt gyldige kommunikasjonssystem. Zürn fornekter og forakter sin kvinnelighet.<sup>31</sup>

Morrien trekker Zürns evne til å gjøre språk til kropp som en positiv egenskap ved tekstene, den er potensielt subversiv mot den vestlige dogmedikotomien kropp og ånd. Slik vil kropp og tekst alltid være en kontinuerlig formbar kunstnerisk prosess, men til slutt faller teksten igjennom fordi den reduseres til en selv-ødeleggende handling mot kropp og kvinne.<sup>32</sup>

## Den symbolske volden

**Caroline Rupprecht** oversatte *Dunkler Frühling* til engelsk i 2008. Hennes artikkel *The Violence of Merging: Unica Zürns writing (on) the Body* (2003) setter fokus på hvordan det er

---

<sup>28</sup> Rita Morrien, "Der Körper hat es dann auszubaden"-zum Verhältnis von Körper, Sprache und (Re) Produktivität bei Unica Zürn", *FGS-Freiburger GeschlechterStudien* 3, nr. 1 (1997): 77-78.

<sup>29</sup> Ibid., 80.

<sup>30</sup> Ibid., 87.

<sup>31</sup> Ibid., 89.

<sup>32</sup> Ibid.

nesten umulig å skille mellom forfatteren Zürns eget liv og protagonistens liv i *Der Mann im Jasmin*. Rupprecht peker på at Zürn utfordrer skillet mellom liv og kunst og på den måten også utfordrer post-modernismens «assumption that everything is text by making extra-textual reality part of her writing.»<sup>33</sup> Artikkelen viser hvordan **identitet** hos Zürn blir et språklig produkt. Protagonisten prøver, ifølge Rupprecht, å bli ett med symbolet (språket) i det hun risser et 6-tall inn i håndflaten med en neglefil.<sup>34</sup> 6-tallet er for Zürn et symbol på døden, 9 er livet. Dette blir for Rupprecht en destruktiv måte å skrive seg inn i den symbolske orden.

Rupprecht nevner ikke noe om det, men det kan tolkes opp imot en tidligere tekst av Zürn, *Notizen einer Blutarmen* (1958) hvor Zürn skriver at det eneste hun vil oppnå ved å skrive er å vise at hun ikke er redd for å dø.<sup>35</sup> En annen inngang kan være å se på intertekstualiteten mellom Breton og Zürn. 6-tallet kan henvise til Bretons *M (Mémoire)* i *Det første surrealistiske manifest (manifeste du surréalisme*<sup>36</sup>, 1924). Her, i Finn Hermann sin danske oversettelse, skriver Breton om døden som et hemmelig samfunn surrealister kan få tilgang til og som «lægger en handske om Deres hånd, og indeni den begraver den det store E, som ordet Erindring begynner med.»<sup>37</sup> Påfallende skriver Breton i neste avsnitt at språket er gitt mennesket for å brukes surrealistisk.<sup>38</sup> Analysen til Rupprecht inkluderer ikke surrealismeteorien og annen relevant tekstproduksjon av Zürn.

### **Et kunstnerisk frirom**

Hvor Rupprecht problematiserer den selvbiografiske rollen hos Zürn, viser **Katharina Gerstenberger** i artikkelen *And This Madness Is My Only Strength* at selvbiografi-begrepet<sup>39</sup> blir for snevert i betydningen av et «conscious, coherent, individual subject»<sup>40</sup> som skriver sitt eget liv. For hvordan passer den angivelig schizofrene, manisk depressive Unica Zürn i en slik forståelse av selvbiografi. Gerstenberger påpeker at syke og psykisk syke mennesker ofte ikke er i stand til å oppfylle kravene om å være helt bevisst og koherent, men at tekstene ofte

---

<sup>33</sup> Caroline Rupprecht, "The Violence of Merging: Unica Zürn's Writing (on) the Body," (2003): 1.

<sup>34</sup> Ibid., 17.

<sup>35</sup> Unica Zürn, *Das Weisse mit dem roten Punkt: unveröffentlichte Texte und Zeichnungen* (Lilith, 1981), 70.

<sup>36</sup> Tittelen er originalt uten stor forbokstav.

<sup>37</sup> André Breton, *De surrealistiske manifeste*, overs. Finn Hermann, Manifestes du surréalisme (København: Gyldendal, 1962), 41.

<sup>38</sup> Ibid., 43.

<sup>39</sup> Jeg benytter her selvbiografi i stedet for autobiografi. Fordi i en norsk tekst sømmer det seg å bruke den norske ekvivalenten av ordet. Jakob Lothe, Christian Refsum, og Unni Solberg, *Litteraturvitenskapelig Leksikon* (Oslo: Kunnskapsforlaget, 1999), 22.

<sup>40</sup> Katharina Gerstenberger, "'And This Madness Is My Only Strength': The Lifewriting of Unica Zürn," *a/b: Auto/Biography Studies* 6, nr. 1 (1991): 41.

fungerer terapeutisk og rensende for forfatteren. Gerstenberger utvider selvbiografi-begrepet til å inkludere de mer åpne kategoriene *lifewriting*, *self-writing* og *personal narrative*.<sup>41</sup> Ved å gjøre dette må Zürn leses opp mot hennes biografi.<sup>42</sup> Allikevel så velger Gerstenberger å ikke fokusere på Zürn som surrealist eller som gal, men på hennes selvbiografiske tekster og hvordan tema og motiver gjenbrukes og gjenfortelles gjennom forfatterskapet og som kulminerer i boken *Der Mann im Jasmin*. Gerstenberger fokuserer analysen særlig på hvordan **identitet** hos Zürn er en mangel på en selvidentitet.<sup>43</sup> Denne identitetskrisen er grunnet i Zürns sitt syn på kvinnelighet og ergo hennes manglende evner til å skape et varig verk som har interesse utenfor sin skaper.<sup>44</sup> Slik kapitlet om Bellmer vil vise, lever Zürn i tid og sted hvor skapelsen ble sett som en maskulin handling. I motsetning til Irigaray og Morrien vektlegger Gerstenberger de positive aspektene skrivingen har for Zürn. Zürn prøver i sine tekster å overvinne dikotomiene «female, mad, and private versus male, rational and public»<sup>45</sup> og skape seg selv om til en psykisk syk kvinnelig artist. Hun når aldri selv-idealet i livet, men gjennom tekstene strekker hun seg over de grensene hun satte for seg selv som kvinne, forfatter og kunstner.

### En rekonstruksjon av den symbolske orden

**Jennifer Cizik Marshall** - *The Semiotics of Schizophrenia: Unica Zürn's Artistry and Illness* (2000) er en artikkel som problematiserer tidligere analyser av Zürns forfatterskap som overser hennes mentale problemer eller som ikke stiller spørsmålstegn ved Schizofreni-diagnosen som er blitt gitt Unica Zürn.<sup>46</sup> Hun ber om at forfatterskapet utforskes gjennom en analyse av hennes sykdom.<sup>47</sup> Om Zürns flukt inn i hallusinasjonene skriver Marshall:

Although some have characterized this aspect of her work as a flight into the imaginary order, it would be more proper to view her strategy as a reconstruction of, rather than a flight from, the symbolic order.<sup>48</sup>

---

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> Ibid., 42.

<sup>44</sup> Ibid., 44.

<sup>45</sup> Ibid., 51.

<sup>46</sup> Jennifer Cizik Marshall, "The Semiotics of Schizophrenia: Unica Zürn's Artistry and Illness," *Modern Language Studies* (2000): 21.

<sup>47</sup> Ibid., 22.

<sup>48</sup> Ibid., 24.

Det er ikke en flukt inn i det imaginære som driver Zürn i tekstene, men heller en rekonstruksjon av det symbolske. Hun skaper en ny virkelighet, slik forstått, kan også en ny **identitet** skapes.

### **Kort liste over annen forskning**

Det er flere små artikler og anmeldelser av Unica Zürn på flere språk, ofte er disse kommet i kjølvannet av oversettelser av romanen til språket eller ved utstillinger av Zürn sin kunst. Mange av disse er subjektive betraktninger av Zürns liv, kunst og litteratur og ofte ikke relevante for oppgaven.

Gjennom min søken etter forskning om Unica Zürn så er det særlig Weigel, Irigaray, Morrien, Rupprecht og Marshall som blir brukt og sitert, men også Sabine Scholl sin bok (opprinnelig doktorgrad) *Unica Zürn: Fehler, Fallen Kunst - zur Wahrnehmung und Re/Produktion bei Unica Zürn* (1990) er behørig brukt og sitert i Zürn-forskningen. Boken fokuserer mye på galskap versus sannhet og fellesskap og plasserer Zürn i en surrealistisk kontekst hvor skapelse ble sett på som en maskulin egenskap og galskap en form for inngang til nye sannheter. Hovedfokus av tolkningene er gjort på anagrampoesien og på *Im Hinterhalt* som Scholl kaller «ein gelungener Dialog von Wahnsinn und Wahrheit.»<sup>49</sup> Scholl viser gjennom sin lesning at *Im Hinterhalt* er særlig rik på intertekstualitet, med henvisning til filmen *Rashomon* (1950) og verker av Herman Melville, Bertolt Brecht, William Shakespeare og Orla Holmes.<sup>50</sup> Hun finner også i teksten en videreføring av kjønnsstereotypene som er tilstede i datidens samfunn og i surrealismen. Selv om Scholls bok er viktig i Zürn-forskningen blir den utelatt her, de analysene som allerede er inkludert gir tilfredsstillende informasjon å analysere Zürns tekster imot.

---

<sup>49</sup> Sabine Scholl, *Fehler, Fallen, Kunst: zur Wahrnehmung und Re/Produktion bei Unica Zürn*, vol. 97 (Hain, 1990), 216.

<sup>50</sup> *Ibid.*, 217.

## Korpus og begrunnelse for korpus

Av Zürns tekster fokuserer oppgaven på de kortere tekstene *Notizen einer Blutarmen*, *Das Weisse mit dem roten Punkt* og *Im Hinterhalt*. Ved å benytte de kortere tekstene kan utviklingen av Zürns forfatterskap i tid gjøres uten av korpuset blir for stort til en grundig analyse.

To av tekstene er skrevet i første person entall, *Notizen einer Blutarmen* og *Das Weisse mit dem roten Punkt*, og er mye nærmere på fortellerens tanker. De er også veldig rike på betraktninger om kjønn, identitet, passivitet og distanse. Særlig kan Bellmer (og surrealismen) være en god kilde til å analysere disse tekstene.

I *Im Hinterhalt* skriver Zürn inn i handlingen i den fiksjonelle verdenen til filmen *Rashomon* (1950). Her finnes intertekstuelle referanser til Herman Melville og *Rashomon* og blir en viktig del av analysen. *Im Hinterhalt* sitt persongalleri er befolket av Zürn og hennes bekjente, men yrke, oppførsel og utseende er endret og teksten trekker handlingen og figurene ut i det absurde og det surreale.

Gjennom å følge bevegelsen til temaene kjønn, identitet, skapelse og surrealisme kan det åpne for en annen forståelse av Zürn som forfatter. En forfatter som tematisk tangerer feminismens tema og prosjekt, men som samtidig ikke vil eller kan ta en del i prosjektet. Flere har lest og analysert Zürn i sammenheng med Bellmer, da ofte med en «kvinnefiendtlig» Bellmer som et uheldig vedheng til Zürn. Her kan vi trekke frem Irigaray, Morrien og Rupprecht. Gjennom en lesning av Bellmer opp mot Zürn vil oppgaven vise at de tilsynelatende kvinnefiendtlige tankene til Bellmer kan bero på en feillesning av hans tekster eller en forutinntatt ide av Bellmer som en manipulerende skikkelse i Zürns liv.<sup>51</sup> Denne potensielle feillesningen av Bellmer kan også ha påvirket Zürn-forskningen.

Denne oppgaven argumenter for at Zürns kjønnsidentitet kan leses som en dekonstruksjon eller opphevelse av begrepene mann–kvinne. Hvor Irigaray mener at Zürn feiler som kvinne ved å ikke skape et kvinnelig selvideal, kan det være et ønske om å transcendere kjønnsbegrepene. Når Morrien skriver at Zürn forneker den symbolske kvinnen, kan hende at Zürn går inn for å oppløse den symbolske kvinnen? Leses Zürn slik, kan hun sies å nærme seg en ikke-binær kjønnsidentitet.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Plumer, 80.

<sup>52</sup> Definisjon på ikke-binær: «Ikke binær betyr ikke-todelt, og brukes oftest om personer som ikke opplever seg selv verken som kvinne eller mann.» Esben Esther Pirelli Benestad, "Ikke-binær," Store norske leksikon, sist oppdatert 7. desember 2021, lastet ned 26. mai 2022. <https://sml.sn.no/ikke-bin%C3%A6r>.



## Teori

### Et surrealistisk rammeverk for forståelse?

Kan, eller bør, Unica Zürn sin tilknytning til surrealismen utelates i analysen av tekstene hennes? Selv om Zürn aldri hevder seg surrealist i sine tekster, er det flere tema og motiver som går igjen i tekstene hennes som har blitt utforsket og poengtert av tidligere surrealistiske.

Zürns første kjente tilknytning til den avantgardistiske kunstverdenen er gjennom avantgarde-scenen i Berlin, som en del av den avantgardistiske kabaret-truppen «Die Badewanne» fra 1949 til 1953.<sup>53</sup> Hun ble i 1953 kjæreste med den surrealistiske kunstneren og tenkeren Hans Bellmer og flyttet med ham til Paris, surrealismens fødested og hovedsete. Her møtte hun kjente surrealistiske kunstnere som Andre Breton, Hans Arp, Max Ernst, Man Ray og Henri Michaux og knyttet et nært forhold til Ruth Henry, som var den første som oversatte surrealismens manifest til tysk i 1968 og som i samarbeid med Robert Valençay også oversatte *Dunkler Frühling (Sombre Printemps, 1971)* og *Der Mann im Jasmin (L'Homme-jasmin: impressions d'une malade mentale, 1971)* til fransk.

Å ikke inkludere hennes rolle som deltaker og betrakter, som *både* innenfor og utenfor surrealismen, kan føre til en ufullstendig tolkning av tekstene, og i verste fall gjøre at spesielt tolkningen av kjønn, identitet og skapelse blir unyanserte. Identitet som et språklig produkt, altså ikke-essensielt og konstruert, blir kommentert av Hans Bellmer i *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image (1957)*. Oppgaven vil derfor vie god plass til Zürns livsledsager og samtalepartners ideer om identitet, kjønn og skapelse. Den vil også trekke inn et verk av Max Ernst som nettopp omhandler identitet som et konstruert produkt. Først vil det dog være liten oversikt over surrealismen og slik vise det teoretiske fundamentet til surrealismens Paris på 50 og 60-tallet. Et miljø Zürn selv var en del av.

### Surrealisme: mer enn kunst

I sin bok *The Rise of Surrealism (2002)* viser Willard Bohn at mye av grunnlaget for Bretons surrealisme stammer fra tanker som allerede sirkulerer i samtiden. Selve begrepet surrealisme blir først brukt av **Guillaume Apollinaire** i programmet som medfulgte Jean Cocteau sin ballet *Parade* i 1917, da som sur-réalisme.<sup>54</sup> I *L'esprit nouveau et les poètes (1917)* hevder

---

<sup>53</sup> Plumer, 26.

<sup>54</sup> Willard Bohn, *The rise of surrealism: Cubism, dada, and the pursuit of the marvelous* (SUNY Press, 2002), 123.

Apollinaire at det er overraskelsen som er det største nye motivet i moderniteten<sup>55</sup> og det er overraskelsen som definerer den og skiller moderniteten fra alt som kom før den.<sup>56</sup> Et resonnement som finner gjenklang hos T.S. Eliot idet han skriver at «overraskelsen er den viktigste poetiske effekten siden Homer.»<sup>57</sup>

### **Overraskende analoge paralleller og anti-mimetisk realisme**

Overraskelsen er for Apollinaire et uttrykk for *imanasjon, sannhet, særhet og oppdagelse*.<sup>58</sup> Ut ifra overraskelsen konstruerer Apollinaire sur-réalismens to hovedprinsipper: Overraskelse og **analoge paralleller**. Denne iakttagelsen av overraskelsen som poetisk uttrykk vil finne gjenklang i Breton og senere Bellmer. Disse to begrepene etterligner den tradisjonelle motsetningen mellom form og innhold. Kort forklart så skal et verk ha to overraskende analogier som er viktig for strukturen av verket. Bohn trekker frem Apollinaires skuespill *Les mamelles de Tirésias* (1917) hvor hovedpersonen er en mann som kan føde barn.<sup>59</sup> Moralen i skuespillet er at det er nødvendig å føde barn, de overraskende analoge parallellene er at det er en mann som gjør det og at stykket blir satt opp under den moderne tids første gigantiske blodsutgytelse, den første verdenskrig.

Apollinaires poetikk markerer et tydelig skille fra realismen, virkeligheten skal fanges gjennom fortolkning. Kunstnerens og forfatterens rolle er ikke antropologisk, men heller morfologisk. Dog som begrepet *sur-réalisme* indikerer er det ikke slik at verden utenfor opphører i det den observeres, men at verket heller skal konsentreres mot den interne og eksperimentelle virkelighetens natur i møte verden. Det eksisterer en litterær sannhet i beskrivelsen av den subjektiverte verden.<sup>60</sup> Det oppstår, ifølge Bohn, en paradoksal struktur hos Apollinaire; *en autentisk falskhet - en hypotetisk sannhet, «authentique fausseté [...] fantôme véritable.»*<sup>61</sup> Apollinaire vil, ifølge Bohn, tilbake til naturen,<sup>62</sup> men da en anti-mimetisk natur. For slik kan mennesket bli mer åpent for den moderne bevissthet, bli en portåpning til overraskelsens tidsalder og åpne nye plan i imanasjonen.<sup>63</sup> Bohn konkluderer

---

<sup>55</sup> Her forstått som tiden rundt 1900-tallet.

<sup>56</sup> Bohn, 124.

<sup>57</sup> Ibid., 125. (min oversettelse).

<sup>58</sup> Ibid., 123.

<sup>59</sup> Ibid., 126.

<sup>60</sup> Ibid., 126-27.

<sup>61</sup> (Apollinaire i brev til Breton, 1916) *ibid.*, 127.

<sup>62</sup> Ibid., 128.

<sup>63</sup> Ibid., 131.

at for surrealismen er det i de « [...] analoge parallellene til virkeligheten at «sannheten» oppholder seg.»<sup>64</sup>

### **Kurere ubehaget gjennom det vidunderlige**

**André Breton**, en bekjent av Apollinaire, ble en videreutvikler av Apollinaires teorier, han tar sågar i bruk begrepet sur-réalisme; da som surrealisme. Det store skillet mellom Breton og Apollinaire er, ifølge Bohn, at Breton, med sin erfaring som medisinstudent på psykiatriklinikker under første verdenskrig, og gjennom sin lesning av og møter med Freud, tok med seg begrepet om underbevisstheten inn i surrealismen.<sup>65</sup> Breton står også for en mer sosialt subversiv surrealisme, et ønske om å blande Freud med Marx, hvor Apollinaire var mer interessert i å la kunsten åpne nye bevissthetsplan.<sup>66</sup> Ifølge Breton skulle automatskrift og drømmeanalyse frigjøre underbevisstheten.<sup>67</sup> Leser man *Det første surrealistiske manifest* (1924) så tegner Breton et bilde av ubehaget i samfunnet. «Vi lever stadig under logikkens herredømme.»<sup>68</sup> Mennesker er låst i et rasjonelt, voksent, regelbundet ikke-lekende tankesett og væremåte. Gjennom surrealistiske handlinger kan mennesket kurere seg for dette ubehaget.<sup>69</sup>

For Breton er det kun det **vidunderlige** som puster liv i litteraturen.<sup>70</sup> Dette muliggjøres gjennom surrealismeassosiasjoner i underbevisstheten. Breton benytter seg av mannekengen for å vise den moderne analoge parallellen.<sup>71</sup> Våre underbevisste assosiasjoner gjør mannekengen tilsynelatende *levende* og *død* på samme tid. Dette vil, ifølge Breton, gi et sjokk hos den som opplever det, og slik kjenner vi igjen det vidunderlige.<sup>72</sup>

### **Kunst = Liv**

Både Breton og Apollinaire motsetter seg dikotomien kunst–liv. For Breton var ethvert verk et personlig dokument i et levd liv.<sup>73</sup> For å oppleve det vidunderlige i den fellesskaplige hverdagen, må den rasjonelle tanken gi plass for surrealismens underbevissthetsassosiasjoner.

---

<sup>64</sup> Ibid., 127. (min oversettelse).

<sup>65</sup> Ibid., 131.

<sup>66</sup> Ibid.

<sup>67</sup> Ibid., 129.

<sup>68</sup> Breton, 21.

<sup>69</sup> Ibid., 56.

<sup>70</sup> Ibid., 26.

<sup>71</sup> Ibid., 28.

<sup>72</sup> Bohn, 129.

<sup>73</sup> Ibid., 131.

Surrealismen utvikler seg, ifølge Bohn, til en livsfilosofi som prøver å skape og redefinere virkelighetens natur. Hos Breton er surrealistiske handlinger ikke rasjonelle, enhver overraskelse, oppdagelse og analogi er inspirert og inspirasjonen er en kreativ **tilfeldighet** med røtter i underbevisstheten.<sup>74</sup> Derfor kan ikke vidunderlige bilder skapes gjennom rasjonalitet og logikk, de får sin effekt fra tilfeldige assosiasjoner som har tilholdssted i underbevisstheten. Gjennom å sette bevisstheten ute av spill, kan underbevisstheten flyte fritt uten å bli hindret av regler, rasjonalitet og logikk. Slik kan automatskrift la det ubevisste bli fanget gjennom pennen som stryker over papiret. «Surrealisme er tankens diktat»,<sup>75</sup> skriver Breton.

Et kjennetegn ved surrealistisk poesi er dens visuelle kvaliteter. Siden kompliserte ideer gjerne krever en rasjonell og logisk behandling, er det ikke så merkverdig at det visuelle er fremtredende i automatskrift. Breton observerer selv at automatskrift, som er gjennomført inderlig, kan føre til *visuelle hallusinasjoner*.<sup>76</sup> I det *første surrealistiske manifest* er også det velkjente bildet av mannen som er delt i to ved midjen; «Der står en mand, skåret over af et vindue.»<sup>77</sup> Om automatskrift skriver Breton: «Poetisk kendetegnes de især ved en meget høj grad av **absurditet**.»<sup>78</sup>

Hva angår bilder for surrealismen, kan et bilde sies å være vellykket ved å inneha visse kvaliteter; Breton påpeker at et vellykket bilde har analoge paralleller som er distansert fra hverandre gjennom ulikhet.<sup>79</sup> Her at kan det trekkes linje tilbake til Apollinaire for å visualisere hva dette betyr i praksis: Apollinaire viser til at da mennesket skulle etterligne gangen, da skapte de hjulet.<sup>80</sup> En analog parallell som er distansert gjennom ulikhet, men som også er lik; menneskets bevegelse fra en plass til en annen. Breton videreutvikler denne tanken og sier at det beste bildet er det som tilbyr mest tilfeldighet, ergo det som tar lengst tid til å oversette til praktisk språk.<sup>81</sup>

---

<sup>74</sup> Ibid., 135.

<sup>75</sup> Breton, 36.

<sup>76</sup> Bohn, 142.

<sup>77</sup> Breton, 33.

<sup>78</sup> Ibid., 34. (min utheving).

<sup>79</sup> Bohn, 143.

<sup>80</sup> Ibid., 135.

<sup>81</sup> Ibid., 143.

## Barnets rolle i surrealismen

Barnet opptar en spesiell plass i surrealismen (også hos Zürn). Barnet blir motsatsen til den knugende logikken som gjennomsyrrer de voksnes verden:

Truslerne hober sig op, man giver efter, forlater en del af det terræn man skulle erobre. Denne vor fantasi, som ikke kendte grænser, får nu kun lov til at utfolde sig efter en vilkårlig nytte-lov. Men denne underordnede rolle er fantasien ude af stand til at spille ret længe.<sup>82</sup>

Breton beskriver overgangen fra barn til voksen som en avvenning av det vidunderlige. «Tidlig forholdes børnene det underfulde.»<sup>83</sup> De voksne som er avskåret fra det vidunderlige klarer ikke besitte seg selv; «I barndommen bidrog imidlertid alt til, at man ufortrødent kunne tage sig selv i besiddelse.»<sup>84</sup> Det vidunderlige blir i så måte knyttet til den fantasiverden som barnet lever og besitter. En verden som *kanskje* er mer virkelig enn de voksnes; «Det er kanskje barndommen, der kommer nærmest til det ”virkelige liv”?»<sup>85</sup> Men, slik Breton påpeker, er det mulig gjennom surrealismen få tilgang til denne verden; «Takket være surrealismen, synes det som disse muligheter vender tilbake.»<sup>86</sup>

## Oppsummering

Surrealismen er uten tvil mer nyansert og utviklet enn hva denne korte oppsummeringen presenterer. Oppgaven ser ikke til eksempel på de politiske og sosiale implikasjonene til surrealismen, men oppsummeringen viser noen av de surrealistiske tankene og motivene som finnes hos Zürn. I analysen og drøftingen blir (overraskende) **analoge paralleller, barnet, tilfeldighet** og det **absurde** en måte å koble Zürn til surrealismen. Det **vidunderlige**<sup>87</sup> er og et gjentakende motiv som opptar stor plass i de tekstene som analyseres.

I neste kapittel vil Bellmers teorier om identitet, kjønn og bildets anatomi etableres. Bellmers teorier viderefører og videreutvikler allerede etablerte teorier og idéer i surrealismen. Zürns nærhet og intime forhold til Bellmer gir også tyngde til å argumentere for at Zürn var godt kjent med Bellmers teorier. Bellmers tekst vil være viktige for analysen

---

<sup>82</sup> Breton, 15-16.

<sup>83</sup> Ibid., 27.

<sup>84</sup> Ibid., 50.

<sup>85</sup> Ibid.

<sup>86</sup> Ibid.

<sup>87</sup> Zürn benytter seg av ordet *Wunder* (under), som er i tråd med Ruth Henry sin tyske oversettelse i *Die Manifeste des Surrealismus* (Rowohlt, 1968)

identitet og kjønn i Zürns tekster og oppgaven vil argumentere for at Zürn tar opp hans tanker i sine tekster.

## **Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image – Little Anatomy of the Physical Unconscious or The Anatomy of the Image (1957)**

Boken til **Hans Bellmer** strekker seg over 80 sider og det må derfor foretas store innhugg i resonnementene hans og slik filtrere ut det som er mest relevant til oppgaven. Innhugget må balanseres mot å gi resonnementene rom til å bygge opp om teoriene. Bellmer bruker mye plass på å bygge opp sine teorier om **identitet, kjønn og overraskende analoge paralleller** og eksemplene han benytter seg av kan virke noe malplassert i relevans til problemstillingen. Disse teoriene og eksemplene er allikevel viktige for oppgaven. Gjennom eksempler og analyser kommer han frem til en *identitetsforståelse* som er (feil)skapt i hverdagspråket. Beskriver det *skapende mannlige subjektet*. Foreslår en ny *tvekjønnet kjønnsidentitet* og han viser hvordan *motsetninger skaper bildet*. Disse teoriene blir viktige for Zürn og er et inngangspunkt for å analysere kjønn, identitet og kreativ skapelse i Zürns tekster.

### **1. The images of the ego**

#### **Språkets kilde**

«Skorpionen kurerer skorpionen.»<sup>88</sup> Her den sveitsiske legen, alkymisten og astrologen Paracelsus (1493–1541) sitert. Hvorfor velger Bellmer å starte med denne siteringen idet han skal beskrive bildets og det ubevisstes anatomi?

I believe that the various modes of expression [...] all result from the same set of psycho-physiological mechanisms and obey the same law of birth.<sup>89</sup>

Alle uttrykk strømmer ut fra samme kilde og følger de samme lover og regler. Skorpionen i dette tilfellet er den som forgifter, men også den som kurerer. Om alt har utspring fra samme kilde, kan også mennesket ha tilgang til denne kilden?

I teksten eksemplifiserer Bellmer hvordan en sensasjon kan overføres til andre deler av kroppen. Eksempelet han benytter seg av er særdeles konkret; tannpine. Ved tannpine så knytter vi hånden i refleks, slik overfører vi smerte til hånden for å lette tannpinen. Smerte kurerer, i hvert fall delvis, smerte. Hånden er nå blitt en virtuell tann, en tannpinehånd, som uttrykker hva Bellmer kaller logisk patos.<sup>90</sup> Ut ifra denne konklusjonen trekker Bellmer

---

<sup>88</sup> Hans Bellmer, Jon E Graham, og Joe Coleman, *Little Anatomy of the Physical Unconscious: Or the Anatomy of the Image*, overs. Jon E Graham (Dominion, 2004), 5. (min oversettelse).

<sup>89</sup> Ibid.

<sup>90</sup> Ibid.

analysen videre at all kroppslig smerte er tilbøyelig til å skape «virtuelle sansesentre»,<sup>91</sup> at vi kan forestille oss at «den ønskede kontinuiteten av vår uttrykks-liv, i en form av tilsiktede overføringer, leder fra ubehaget til dets bilde.»<sup>92</sup> «Expression with its pleasure component is a displaced pain and a deliverance.»<sup>93</sup> Uttrykk har en nytelses-komponent og er en fortrengt/misplassert smerte og en befrielse.

### **Språket som naturlov – en lov som kobles til drømmens logikk**

Bellmer skriver at språkets gleder må følge et prinsipp hvor motsetningen mellom reelle og virtuelle elementer oppstår under forutsetningene av en naturlov. Et eksempel han bruker er palindromer. «Ein [*sic*] Ledergurt trug Redel nie.»<sup>94</sup> Bellmer mener at slike setninger opptar en plass i minnet vårt, selv om vi først ikke er klar over deres betydning, som jo er den samme begge veier. Det ligger en glede i å oppleve palindromet. Motsetningene mellom det rent rett frem språklige, palindromet, lest fra venstre til høyre, og dens motsetning lest fra høyre til venstre (som er den samme) skaper et tredje plan for forståelsen av teksten. *Redel trug nie einen Ledergurt*, vil ikke gi oss samme sensasjon. En kobling eksisterer til drømmenes logikk og antikke språk. Bellmer siterer fra Freuds *Die Traumdeutung* (1899) (i engelsk oversettelse):

No seems not to exist as far as dreams are concerned. They show a particular preference for combining contraries into a unity or for representing them as one and the same thing. Dream [...] represent elements by its wishful contrary; so there is no way of deciding at a first glance whether any elements that admits of a contrary is present in the dream thoughts as a positive or a negative.<sup>95</sup>

Antikkens språk oppfører seg likedan, skriver Freud. De hadde kun et ord for motsetninger på hver sin ende av skalaen, for eksempel: Gammelt–nytt, nær–fjern. For å nyansere måtte det en sekundær prosess til som modifiserte ordene. Freud bemerker også at det eksisterer ord som betyr det samme om man snur rekkefølgen på ordene, likt et palindrom.

---

<sup>91</sup> Ibid., 6. (min oversettelse).

<sup>92</sup> Ibid. (min oversettelse).

Ibid.<sup>93</sup>

<sup>94</sup> Ibid., 16.

<sup>95</sup> Ibid., 12-13.



### **Identitet som språklig produkt**

Bellmer skriver at «the clenched fist opposes the tooth [...] the image of the tooth is displaced onto the hand.»<sup>96</sup> Slik kan, ifølge Bellmer, virtuelle og reelle følelser bli feiltolket ved at de legger seg oppå hverandre. I ekstreme tilfeller kan hele individet bli fokuspunktet for smerte som vil motsatt av en utvendig virtualitet, en dobbel hallusinert.<sup>97</sup> Delingen av fokuspunktene bærer med seg frøene til en deling av hele personligheten, i sterke tilfeller, en splittet personlighet. Hvordan skille mellom delingen av personligheten som opplever en følelse og den delen av personligheten som skaper en følelse? I etterordet til Zürns *Hexentexte* skriver Bellmer:

Wir wissen wohl nicht viel von der Geburt und der Anatomie des «Bildes». Offenbar kennt der Mensch seine Sprache noch weniger, als er seinen Leib kennt: Auch der Satz ist wie ein Körper.<sup>98</sup>

Etterordet til *Hexentexte* viser at mennesket kjenner språket mindre enn det kjenner sitt eget liv.

Certainly the process dividing the personality should only be understood as a primordially singular phenomenon on a lower plane, which is divided by moving onto a higher plane of consciousness in which it tends to recreate the synthesis of opposites and terminates in a higher modality of the personality, its behavior, its reality<sup>99</sup>

Slik viser Bellmer at identiteten strømmer ut fra et lavere sted og blir omformet gjennom en syntese av motsetninger til den når bevisstheten. Identiteten har en kilde og den realiseres på et høyere bevissthetsplan. Menneskets manglende kjennskap til språket gjør at de ikke har tilgang til denne kilden.

### **Identitet er motsetninger og synteser**

Bellmer avslutter første kapittel med store bokstaver:

OPPOSITION IS NECESSARY IN ORDER FOR THINGS TO EXIST AND TO FORM A THIRD REALITY.<sup>100</sup>

---

<sup>96</sup> Ibid., 12.

<sup>97</sup> Ibid., 17.

<sup>98</sup> Zürn, 223.

<sup>99</sup> Bellmer, Graham, og Coleman, 18-19.

<sup>100</sup> Ibid., 20.

Vår personlighet, eller identitet, akkurat om språk, skapes gjennom motsetninger og synteser. Gjennom språket skapes identitet, men slik Bellmer viser i utdraget fra etterordet i *Hexentexte*, er språket noe mennesket ikke kjenner godt nok. Vår identitet, skapt, og i bunn delt i forskjellige følelser, reelle og virtuelle, er vanskelig å uttrykke nøyaktig fordi de overlapper hverandre og hverdagsspråket ikke tillater det.

## 2. The anatomy of love

### Mannen skaper kvinnen passiv

A man self-infatuated with a woman rarely despairs of his ability to polish the leaden mirror the woman places before his self-exultation in which she too may view her exultation. For her to be truly provided with a tongue, two hands, four breasts, a thousand fingers, it has to be clearly understood that such a multiplication must first be experienced within the physical organism of the person looking, and that she belongs to his memory.<sup>101</sup>

Dette sitatet av Bellmer kan vitne om et utdatert kvinnesyn. Kvinnen bekrefter seg gjennom mannen, men også at mannen bekreftes gjennom kvinnen. Det er allikevel mannens handling som initierer og opprettholder kvinnen i sitt minne. Oppgaven vil ikke dvele for mye ved dette tilsynelatende undertrykkende «kvinnesynet» til Bellmer. Bellmer selv utfordrer både den maskuline og feminine rollen, særlig dikotomien mann–kvinne ved å strukturere prinsippet mann–kvinne som hermafroditisk.<sup>102</sup> Mannen som holder speilet for kvinnen vil selv innta kvinnerollen. Mannen, i sin mannlige rolle, holder kvinnen som holder speilet. Zürn selv vil bruke begge disse to bildene i sine tekster; Mannen som blir kvinne på psykiatrisk avdeling i *Notizen zur letzten (?) Krise* (1966), og den passive kvinnen som ikke klarer å skape noe mannen begjærer, kan det argumenteres for at er et gjentakende tema i de tre tekstene som analyseres i oppgaven.

Bildet av den begjærte kvinnen er bestemt av bildet av mannen som begjærer henne, skriver Bellmer. Prosessen går igjennom en serie fallosprojeksjoner på kvinnens enkeltdeler og så som helhet.<sup>103</sup> Kvinnen kan ikke utføre (s)like vaginale projeksjoner på mannen uten

---

<sup>101</sup> Ibid., 23.

<sup>102</sup> Ibid., 24.

<sup>103</sup> Ibid., 25.

først å blitt «simulated by the male organism, and has invaded its physical outline and muscular imagination.»<sup>104</sup> Begjæret hos kvinnen er dømt til å være passiv uten mannen.

### **Maskulin skaperevne, men også en mulighet for kvinner (hermafroditten)**

Den skapende handlingen blir av Bellmer presentert som en maskulin handling:

Like the gardener who forces the boxwood to grow in the form of a ball, a cone, or a cube, a man imposes his elementary convictions, and the geometrical and algebraic manner of his thinking on the woman's image.<sup>105</sup>

Flere analyser av Zürn (f.eks. Rupprecht, 2003) har brukt dette sitatet som en inngang til å vise Zürn som et «offer» for Bellmers kvinneundertrykkelse. Min lesning av Bellmer tilsier at dette synet må nyanseres. Bellmer observerer, tolker disse observasjonene og lager teorier over kjærlighetens anatomi. Kanskje er Bellmers observasjoner av samfunnet sexistisk, men kan det ha grunn i at samfunnet Bellmer beskriver var kvinneundertrykkende?<sup>106</sup> For selv om Bellmer uttrykker (for nåtiden) et utdatert syn på begjær i begynnelsen av kapittelet, avslutter Bellmer med en åpning for mulighetene for oppløsningen og integreringen av et begjær som skaper bildet av det begjærte.<sup>107</sup> Surrealismens prosjekt skal kurere samfunnet.

We can, however, anticipate that these inter-anatomical dreams will break through to the surface of the collective consciousness. This will ensure that the aspects of feminine sex-appeal will find themselves on the threshold of rich possibilities for [...] poetic and practical relations between the two sexes.<sup>108</sup>

Det interanatomiske kjønnnet ligner en videreføring og videreutvikling av Bretons idé om hermafroditten i *Om surrealismens underskib* (1953):

Her drejer det sig faktisk mere end noget andet sted i første omgang om nødvendigheden af at rekonstruere den *oprindelige Hermafrodit*, som alle traditioner fortæller om og dens inkarnation i os, ønskelig og *håndgribelig* fremfor noget.<sup>109</sup>

---

<sup>104</sup> Ibid., 26.

<sup>105</sup> Ibid., 34.

<sup>106</sup> Se Sissel Lies *Hyener og natssommerfugler* (2011) for en mer utfyllende beskrivelse av surrealistkvinnens (undertrykte) posisjon i surrealismen.

<sup>107</sup> Bellmer, Graham, og Coleman, 41.

<sup>108</sup> Ibid.

<sup>109</sup> Breton, 165.

Frigjøringen av kjønnene vil skje gjennom en syntese av motsetninger. To «motsetninger», mann og kvinne, skaper en tredje virkelighet: hermafroditten. Og som Breton påpeker; er motsetninger som eksisterer opprinnelig i oss. Er det slik å forstå at kvinner må bli hermafroditter for å skape?

### 3. The outside world

#### Overraskende analoge paralleller

«*The sun is the size of a human foot*». <sup>110</sup> I det tredje og siste kapitelet knytter Bellmer sine tidligere kapitler sammen med surrealismens bildeteori om overraskende paralleller og identitet. I bildet Heraklit skaper med det overraskende analogien sol–fot, er motivene fjerne i distanse, men også parallelle. Solen er på størrelse med en fot fra vårt perspektiv, men samtidig vet vi jo at den må være mye større. Bildet får sin styrke fra den overraskende analoge parallellen.

A frightened man will say: «You go into the forest, you take out your knife to cut what appears to be a branch and you discover you have cut your own arm.»<sup>111</sup>

Sitatet fra Lévy-Bruhl viser Bellmer hvordan sjokket ved denne fordobling av det han kaller utseender, er for voldsomt for samtidens poetiske sammenligninger «to ever exhaust its development and not call for a radical revision [...] of **identity**.»<sup>112</sup> Et andre eksempel er: Når en stein på veien minner Bellmer om hans eget liv, responderer den til en ikke-allerede-uttrykt følelse i ham. «A subjective excitation, or its image-memory, precedes perception and predetermines it»<sup>113</sup> Slik Bellmer skriver, kan også det reelle trenge inn uten at individet projiserer en forhåndsbestemt følelse på tingen. Det er som om en bombe går av ved siden av ham. Bellmer ser verden som et kaotisk bombardement av inntrykk som kolliderer med subjektets disposisjon, men at subjektet alltid vil velge ut deler som det beholder som «bilde-souvenir.»<sup>114</sup> Bildet vi skaper i møtet med det reelle vil være det utkrystalliserte bildet av to bilder, lik virtuelle og reelle følelser som overlapper hverandre. Bellmer, skriver videre:

---

<sup>110</sup> Bellmer, Graham, og Coleman, 47.

<sup>111</sup> Ibid.

<sup>112</sup> Ibid. (min utheving).

<sup>113</sup> Ibid., 49.

<sup>114</sup> Ibid., 50.

The image» would thus be the synthesis of two images actualized simultaneously. The degree of resemblance, dissimilarity or antagonism between these two images probably constitutes the degree of intensity, reality, and «shock-value» of the resulting image.<sup>115</sup>

Å sammenligne er det første steget i føre to bilder sammen, deretter presenteres de formale aspektene av de sammenlignede elementene.<sup>116</sup> Gjennom utfoldelsen av motivene knytter vi dem sammen, jo fjernere motivene er fra hverandre, dess sterkere bilde.

### **Tilfeldigheten som inngang til den universelle sannhet**

Bellmer trekker frem intuisjonen for hvordan utvelgelsen av de forskjellige elementene til bildet skjer. Og med intuisjonen kommer **tilfeldigheten**<sup>117</sup> i spill.<sup>118</sup> For å eksemplifisere fenomenet trekker Bellmer inn en opplevelse fra hans eget liv: Midt på natten våkner hans kone til lyden av luftsirener. Halvt våken ser hun en skorstein både som en sirene og et fallos, samtidig som den beholdt sin identitet som skorstein.<sup>119</sup> Skorsteinen former en enhet av to ubevisste bilder (fallos og sirene) med forskjellig emosjonelle energier (lyst og frykt). Dette skaper et tredje bilde skorsteinen som fallos-sirene. Intuisjonen virker ved å koble av de to ubevisste komponentene av det irrasjonelle bildet og overføre representasjon til bevissthetens overflate. «This work provided by the intuition is that of the IMAGINATION.»<sup>120</sup>

Bildet er skapt av det Bellmer kaller en «enthusiastically industrious «genie» behind the ego», som legger mye av seg selv i prosessen for å muliggjøre for subjektets evne til å oppfatte og skape.<sup>121</sup>

Without a doubt, he is a disrespectful genie, for whom the logic of identity, the separation of mind from body, or the twaddle of «good» and «evil» are at most subject matter for jokes, and who only sings wholeheartedly the glory of the improbable, of error, and of chance. As if illogic were a comfort, thought were allowed to laugh, error were the proper rout, love the acceptable world, and chance an eternal proof.<sup>122</sup>

---

<sup>115</sup> Ibid.

<sup>116</sup> Ibid.

<sup>117</sup> I den engelske oversettelsen av boken benyttes ordet *chance*, direkte oversatt kan det bety *sjanse*. Konnotasjonene til ordet *sjanse* kan være uheldige. Jeg velger derfor å benytte ordet *tilfeldighet*, også fordi Apollinaire og Breton bruker *tilfeldighet* og slik videreføres den surrealistiske bruken av ordet.

<sup>118</sup> Bellmer, Graham, og Coleman, 52.

<sup>119</sup> Ibid., 56.

<sup>120</sup> Ibid., 56-57.

<sup>121</sup> Ibid., 57.

<sup>122</sup> Ibid.

Sitatet viser vår evne til å oppfatte verden, oss selv og bildet styrt av ånden bak egoet, som ler av vår identitet og synger ære til det umulige, feilen og tilfeldighetene. Dette må dog ikke sees i negativ lys, senere skriver Bellmer at når han skaper en identisk identitet (tannpinehånden) så er det på bakgrunn i et opprør, å lide mindre og komme forbi de naturlige begrensningene i individet.<sup>123</sup> De identiske identiteter, de analoge parallellene som er tannpinehånden, har som effekt å:

surprise, shock, rapture, or a sense of wonder, or finally as vertiginous sensation of another more intense and multiplied reality of the «ego» [...] These proofs of identical identity reach fruition beyond the conscious will of the «self.» The self instead witnesses the solution of its own conflicts as a spectator and perceives two active factors in astonishment: the intervention of an individual «non-self» of «INTUITION,» and that of a messenger coming from the outside world: «CHANCE»<sup>124</sup>

### **Tilfeldighet som motsats til rasjonalitet**

Om det Bellmer sier stemmer, hvordan kan individet ha noen kredibilitet? Viljen er tvilsom fordi den er intensjonell, matematikk likeså fordi det er kjøpmannens vekt, fornuft fortjener å skåldes fordi den er så ubrukkelig, det ubevisste er kun lageret for det bevisste. Det er kun gjennom tilfeldighet at noe kan få validitet.<sup>125</sup> Det er slik vi kan koble oss på en form for universal sannhet, å komme inn til kilden for all virkelighet. Hvordan skal dette forstås. En mulighet ligger i å se det tilfeldige som en motsats til rasjonalitet og logikk. Breton skriver i *Det første surrealistiske manifest*: «For mennesker tilhører nu med hud og hår en tvingende praktisk nødvendighet.»<sup>126</sup> Gjennom surrealismen åpnes det nye virkeligheter som ikke lider under logikkens herredømme. «Det altafgørende for surrealismen var at få vished for, at vi hadde fat i sprogets ”grundstoff”.»<sup>127</sup> Lik Breton, argumenterer Bellmer for språket som en port til en kilde hvor all virkelighet strømmer ut fra. Gjennom surrealistiske handlinger kan denne kilden nås. Breton skriver:

Intet mindre end at genfinde hemmeligheden i et sprog, hvis elementer ikke længere skulle opføre sig som vrangstumper på overflaten av et dødt hav. Dertil var det viktig at frigøre dem fra deres mere og mere strengt nyttebetonede anvendelse, hvilket var det eneste middel til at frigøre dem og gengive dem al deres magt.<sup>128</sup>

---

<sup>123</sup> Ibid., 60.

<sup>124</sup> Ibid., 60-61.

<sup>125</sup> Ibid., 65.

<sup>126</sup> Breton, 16.

<sup>127</sup> Ibid., 163.

<sup>128</sup> Ibid., 161.

I følge Bellmer (og Breton), er mennesket gjennom nyttespråket fjernet fra kilden til selve språket. For Bellmer er det denne kilden som strukturerer alt og hvor *all* virkelighet strømmer ut ifra.

## Et surrealistisk kunstverk om identitet

### Identitet som konstruert i språket

«Who knows if, in this way, we are not on the point of breaking away from the principle of **identity**?», skriver Breton i en artikkel om en utstilling av **Max Ernst** i 1921.<sup>129</sup> Nettopp et senere portrett av Max Ernst (s. 35), tatt av Man Ray, viser hvordan identitet er fragmentert, og den skapes og opprettholdes gjennom språket. Dette verket blir inkludert i oppgaven er fordi det har likheter med et bilde Zürn bruker i *Das Weisse mit dem roten Punkt*. I teksten prøver hun å gjenskape et bilde, en fortid av glasskår som skyller i land på elvebredden hennes.

Ernsts verk er invitasjonen som fulgte Ernst sin utstilling *Exposition Max Ernst – dernières œuvres* i Paris 1935. Ifølge Elza Adamowicz i *The Surrealist (Self)-Portrait: Convulsive Identities* (1997) bestod invitasjonen av en foto-montasje hvor glassplaten med negativen av Ernsts portrettbilde var blitt knust og skårene blitt teipet sammen igjen. Teipen ble skrevet på med blekk og så eksponert slik at teipen ble svart og blekket hvitt. Slik fremstår ansiktet til Ernst fragmentert og i teip-sprekkene er skrevet informasjon om utstillingen og navnet på flere av verkene.<sup>130</sup> Slik gjør Ernst, ifølge Adamowicz, selvportrettet til objekt, presenterer identitet som fragmentert og konstruert i språket. Ernst utfordrer den mimetiske funksjonen som er forbundet med kameraet og skaper en ny representasjonsrealitet: Selv et analogt fotografi av virkeligheten må bearbeides på mørkerommet før det blir et fotografi og er slik beslektet med en tolkning av virkeligheten. Kunstneren er ikke en antropolog.

### Tvetydighetsprinsippet (en form for hermafrodit)

Max Ernst jobbet med identitet i sine verker ut ifra at idéen om identitet blir styrt av tvetydighetsprinsippet. Slik beskriver Ernst identitet i et intervju gjengitt på norsk i Sissel Lies *Max Ernsts utforskning av kvinners identitet i Une semaine de bonté* (2014):

Enhver vet at begrepet identitet impliserer i hvert levende vesen, i hvert objekt, i hver idé det samtidige og suksessive nærværet av en uendelig rekke motsetninger. [...] Jeg søker ikke å avsløre dem eller få dem opp i lyset. Tvetydighetsprinsippet som er selve

---

<sup>129</sup> Elza Adamowicz, "The Surrealist (Self)-Portrait: Convulsive Identities," i *Surrealism: Surrealist Visuality*, Red. Silvano Levy (NYU Press, 1997), 31. (min utheving).

<sup>130</sup> Ibid., 32.



essensen i mine collager, gir meg måter å finne på løsninger der alt er tillatt, intet er feil.<sup>131</sup>

Om Bellmers idé om at hverdagspråket umuliggjør en fullstendig språklig forståelse av selvet, blir identitet, forstått ut i fra surrealistene Bellmer og Ernst, som å se seg selv i et knust speil. Hva har Zürns tekster til felles med surrealismens idé om identitet som språklig, som tvetydig og mangedoblet, som en skapt virkelighet?



*Invitasjon til «Exposition Max Ernst – derniers œuvres»<sup>132</sup>*

---

<sup>131</sup> Sissel Lie, "Max Ernsts utforskning av kvinners identitet i Une semaine de bonté," *Tidsskrift for kjønnsforskning* 38, nr. 1 (2014): 24.

<sup>132</sup> Max Ernst, "Max Ernst – derniers œuvres," lastet ned 31. mars.  
<https://docteurpascalpierlot.fr/wp/chroniques/max-ernst-et-les-reves/>. (hentet fra <https://docteurpascalpierlot.fr/wp/chroniques/max-ernst-et-les-reves/>)

## Analysedel

### Notizen einer Blutarmen

*Notizen einer Blutarmen* (1957-58) er skrevet i 1. person entall. Tekstens oppbygning med daterte tekstdeler, dens fokus på fortellerens indre betraktninger og observasjoner, dens fravær av dialoger – plasserer teksten innenfor dagboksjangeren.<sup>133</sup> Teksten ble skrevet i Ermenonville, Frankrike, et sted hun ofte besøkte. Sannhetsgestalten for mange av hendelsene i teksten blir også korrobert av Unica Zürn selv i andre av hennes tekster, og i Plumers Zürn-biografi *Unica Zürn: Art, Writing and Post-War Surrealism* (2016). Selv om teksten har klare selvbiografiske trekk vil teksten behandles som fiksjon. Det er problematisk å sette likhetstegn mellom personen Zürn = forfatteren Zürn = fortelleren Zürn. For å vise hvordan forfatteren Zürn realiserer seg i tekst vil oppgaven allikevel anta at fortelleren er forfatterens stedfortreder i teksten. Denne fortelleren behøver ikke å ha samme kjønn, moral eller overbevisninger som forfatteren.

*Notizen einer Blutarmens* selvbiografiske trekk byr leseren opp til å lese inn biografien til Zürn, men det er også tydelige skiller mellom fortelleren og Zürn allerede i starten av teksten. Handlingen strekker seg fra 26. desember 1957 til 3. januar 1958 og skrevet i en sykdomsperiode hvor hun led av blodmangel. Deler av teksten er viet til numerologi, oppgaven vil ikke se nærmere på disse betraktningene, men anerkjenne at de eksisterer og at de er viktige for Zürn. Utelatelsen av numerologien vil dog ikke ha en innvirkning på analysen av identitet og surrealisme hos Zürn.

### Innledningen: et utgangspunkt for innsikt om identitet og underet

Den grössten Teil meines Lebens habe ich schlafend zugebracht, den nächst grössten Teil mit dem Warten auf das Wunder, mit dem Meditieren über das Unerreichbare. Nur eine geringe Zeit scheint verschiedenen Tätigkeiten gewidmet worden zu sein, die sie nicht von denen anderer Leute unterschieden.<sup>134</sup>

Slik starter *Notizen einer Blutarmen*. Fortelleren oppsummerer livet sitt som hovedsakelig tilbrakt sovende, dernest som ventende på det uoppnåelige underet. Lite tid er blitt brukt til aktiviteter som skiller fortelleren fra andre mennesker. Med Zürns bakgrunn som skilt kvinne

---

<sup>133</sup> «Dagbok: En persons (forfatters) daterte optegnelser fra en kortere eller lengre periode i vedkommende liv.» s.39 i *Litteraturvitenskapelig leksikon* (1999)

<sup>134</sup> Zürn, 55.

på 40–50-tallet, medlem av Avantgardebevegelsen i Berlin og som tekstforfatter for tyske aviser, oppstår en diskrepans mellom fortellerens og Zürns eget levde liv. Det er vanskelig å ikke lese dette som en subjektiv tolkning av eget liv, formørket under anemien og tungsinnet som følger med den.

Hvordan kan motivet *under* tolkes i teksten? En analyse med utgangspunkt i den tradisjonen Zürn skriver i, den surrealistiske, vil underet være en annen måte å være i verden på, et endret anskuelsesblikk gjennom surrealistiske assosiasjoner, en over-virkelighet. Underet, eller *vidunderet*, *miraklet*, er det som skal kurere ubehaget hos det moderne mennesket. Breton skriver om (*le merveilleux*), det *vidunderlige*, det som puster liv i teksten, en tilstand som barnet besitter og som mennesket blir avvent. <sup>135</sup> Akkurat som det vidunderlige puster liv i teksten, vil det puste liv i fortelleren også.

Tilknytningen Zürn har til surrealismen preger hvordan Zürn skaper *sin* identitet i sine tekster. Analysen vil vise at underet og identitet er knyttet sammen. Det er allikevel viktig å poengtere tidlig at underet eksisterer hos Zürn som noe ytre og indre, ofte samtidig og med forskjellige funksjoner. Et eksempel er *den hvite mannen* (i senere verker kjent som *Sjasminmannen*) som opptrer i flere av Zürns tekster, noen ganger som reelle personer innskrevet i teksten (*Das Haus der Krankheiten*), noen ganger som et metafysisk vesen som kan styre og endre protagonistens verden (*Der Mann im Jasmin*). Underet kan være i form av røde blodlegemer (*Notizen einer Blutarmen*) og protagonisten selv i form av projisering av den hvite mannen (*Les jeux à deux*). Å skape et entydig bilde av hva underet er, er vanskelig, fordi motivet gjentas i forskjellige iterasjoner i nesten alle hennes tekster.

## Identitet

Hvordan behandles fortellerens identitet i teksten? Som vi ser av tekstutdraget fra innledningen er fortelleren plassert i en passiv ventende rolle. Videre begriper fortelleren en reversering av forelder–barn-rolle;

Wie oft habe ich gewünscht, dass mein Sohn mein Vater – dass meine Tochter meine Mutter sein sollten.<sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> Breton, 26.

<sup>136</sup> Zürn, 55.

Denne ønskede regresjonen til barndommen blir i teksten knyttet til en barndom som ikke opphører å virke på innsiden av fortelleren.

Ich kann es nicht schaffen, dieses Erwachsensein und ich kann mich nicht mehr ändern – nicht mit meinem Warten, mit meiner immer währenden verrückten Erwartung, dass das Wunder erscheinen möge.<sup>137</sup>

Samtidig som fortelleren uttrykker ønske om oppleve underet, beskriver hun også denne forrykte ventingen på underet som en grunn til at hun ikke klarer å håndtere voksenlivet og at hun av ventingen blir passivisert, uten mulighet til å endre seg selv. Underet krever også sitt offer: «Wahrscheinlich muss ich, um es zu erleben, mit dem Leben bezahlen.»<sup>138</sup> Prisen å betale for underet er døden, og om vi følger hennes tidligere argumentasjon, også muligheten til å leve et håndterlig voksenliv.

### Videreutvikling av underet som ansikt

Underet har et ansikt; «Von einem bestimmten und tödlich wirkenden Gesicht. Ich schäme mich, es auch nur im Entferntesten zu beschreiben.»<sup>139</sup> Utover i teksten hinter Zürn til dette ansiktet, men leseren får aldri presentert et tydelig bilde av det. På side 58 er ansiktet tverrsummen av alle de ansiktene hun har levd med; sporene kan avleses i «Schläfen und Augen [...] bei meinem Sohn [...] Mund und Kinn [...] bei meiner Tochter.»<sup>140</sup> På neste side er ansiktet direkte knyttet til Zürns psykiske sykdom. «Irrtümer fingen an. Jeder Irrtum mit einem Jubelschrei: hier ist es, das Gesicht!»<sup>141</sup> Dette underet, ansiktet, som Zürn begjærer er skapt av henne selv og projiseres på menneskene hun møter i livet. Det kan bekreftes ved at hun finner sporene hos mennesker hun møter og ikke er noe som er skapt etter møtet dem. Dette blir tydeliggjort i analysen *Das Weisse mit dem roten Punkt*, hvor Zürn beskriver det første møtet med den hvite mannen som et giftermål mellom de to da hun var et barn. Sjokket som oppstår i gjenkjennelsen av ansiktet hos andre mennesker kan sammenlignes med det sjokket, slik Breton og Bellmer beskriver det, i å oppdage likheten i den analoge parallellen mellom to forskjellige motiver (se s. 23 og 32). Hvor dette skulle virke frigjørende på

---

<sup>137</sup> Ibid.

<sup>138</sup> Ibid.

<sup>139</sup> Ibid., 56.

<sup>140</sup> Ibid., 58.

<sup>141</sup> Ibid., 57.

mennesket hos Breton, oppleves det mer innskrenkende hos Zürn. Underet sender Zürn inn i galskapen.

### Vente på underet – en drømmetydning

På side 61, beskriver Zürn en gjentagende drøm som er oppstått ved at Zürn så bilder av organer lagt på is i en operasjonssal. Operasjonssalen var et yndet motiv for surrealistene siden Breton leste setningen «Så vakker som sjansemøtet mellom en symaskin og en paraply på operasjonsbordet» fra *Les Chants de Maldoror* (1896) av Comte de Lautréamont.<sup>142</sup> Sigrid Weigel viser i artikkelen *Hans Bellmer Unica Zürn: Junggesellenmaschinen und die Magie des Imaginären* (1987) hvordan teknologi og maskiner som motiver blir brukt av surrealistene fra de Lautréamont til Duchamp til Bellmer. Hos Zürn fungerer operasjonssalen som utgangspunkt for drøm og drømmetydning.

Ich träumte also in dieser vergangenen Nacht von einem schönen, gefährlichen Wesen, halb Mädchen, halb Schlange, das Mordlustig war. Darum nahm man ihm alle wichtigen Organe, mit denen es Unheil stiften konnte. Man nahm ihm also die Augen, die Zunge das Herz und dergleichen mehr, um es ganz unschädlich zu machen. Da sie so schön war, wollte man sie uns zur Augenweide erhalten, indem man sie so geschickt mumifizierte, dass sie wie lebend wirkte. Als dies geschehen war, zeigte sich zu unserem Entsetzten, dass das Wesen ohne Zunge sprach, ohne Augen sah und ohne Herz lebte – ohne Blut von grosser Kraft war und ohne Gehirn sichtbar Pläne schmiedete. Viel lebendiger, glühender, intelligenter war sie geworden, besessen von Hass und Rachegeleüsten – erfüllt von einer Kraft und Wut, die unmenschlich waren. Was uns betraf, so konnten wir uns nur durch Flucht vor der völligen Vernichtung durch dieses schreckliche und bewunderungswürdige Wesen entziehen. Noch beim Erwachen war ich von dieser eindeutigen Bewunderung für sie erfüllt. Ich bedauerte es, dass der Traum aufhörte, sonst hätte ich wahrscheinlich erfahren, auf welche Weise das Mich vernichtet hätte. Oder war das Wesen ich selbst? Oder war es ein Bild für mein Warten auf das Wunder?<sup>143</sup>

Drømmen om slangejenta som er blitt fratatt alle sine viktige organer, men som allikevel kan se, tenke og handle i raseri blir hos Zürn utgangspunkt for tre tolkninger: 1. Slangejentas fornektelse av Zürn. 2. At vesenet er Zürn selv. 3. Et bilde på hennes venting på underet. I drømmen må Zürn flykte fra vesenet, om vesenet er Zürn selv, må vesenet være en projisering av Zürn. Hvem er det da som har fjernet alle hennes organer, legene? Er legene menn, et bilde på det patriarkalske samfunnet og kilden til Zürns raseri? Er det kvinnen, kvinner, som er blitt

---

<sup>142</sup> Rauner Library, "Surrealists Inspired by Lautréamont," lastet ned 21 januar.

<https://sites.dartmouth.edu/library/2014/08/01/surrealists-inspired-by-lautreamont-2/>. (min oversettelse).

<sup>143</sup> Zürn, 61.

fratatt sine fysiske og psykiske fakulteter som reiser seg i opprør i drømmen? Alle disse spørsmålene er betimelige og kan være fruktbare inngangspunkter til videre analyse. Kjønnspromblematikken ligger der, men Zürn velger å ikke la frøet spire til en systematisk kjønnskritikk, men velger å tolke det i lys av underet. Hvordan ligner eller skiller drømmen seg fra underet i den øvrige teksten?

Alle de viktige organene er blitt fjernet, eller alle organene hun trenger for å stifte ugagn med, som forfatteren skriver. Det er heller ikke uten betydning at vesenet er et barn. Om vi ser til surrealismens forståelse av barnet som nærmere naturen og underet, vil overgangen fra barn til voksen være å fjerne barnets glede ved lek, mirakler, magiske verdener og skape rasjonelle og logikk-orienterte økonomisk-produktive borgere. Man tar barnets verdensanskuelse og det får et annet. Slik vesenet i drømmen også blir mer intelligent, mer rasende og hatefull smyger det seg frem og truer Zürns eksistens. Er vesenet en produktiv borger? Spørsmålet kan virke kontraintuitivt, men det er betimelig; for hva er underet når vesenet er passivert, og antatt dødt, for så å våkne til live som morder. Er det selve oppvåkningen som er underet? Teksten gir ikke et konkret svar på dette, men drømmen kan sees opp mot Zürn sin forutelse om prisen som må betales ved underets ankomst. I drømmen er figuren Zürn passiv og anskuende i møtet med underet. Underet som ville blitt hennes død, ble nektet henne idet hun våknet. Underet lar vente på seg, selv i drømme.

### **Passivitet og under i tilknytning til å skape og problemet med å skape som kvinne**

Å vente på underet får og en kobling til Zürns egen identitet i teksten. «Es gibt Menschen die angebetet werden und andere die anbeten müssen», skriver hun og konkluderer «Zu den Letzteren habe ich immer gehört.»<sup>144</sup> Zürn poengterer videre at hun alltid er passiv i møtet med andre kunstnere.

Staunen, bewundern, anbeten – ohne Ende. Im Hintergrund sein, ansehen, zusehen – das ist meine passive Lebenshaltung.»<sup>145</sup>

Hun har en passiv og distansert livsholdning, en livsholdning som hun ønsker samfunnet og kjærligheten skal dikteres av:

---

<sup>144</sup> Ibid., 57.

<sup>145</sup> Ibid.

Wünsche und Hoffnung von Gemeinsamkeit, eine erträumte Gesellschaft, eine neue Ordnung und eine grosse Reinigung und Annäherung – ohne an die Komplikationen zu denken, die so verächtlich sind und deren Quellen die Un-Distance wären. Und was die Liebe betrifft, ihre einzigartige Form, von deren Existenz ich mich überzeugt habe, der aber fast alle, fast alles zu wiederstreben scheinen, so meine ich die Liebe in der Distance, deren Kräfte nicht verbrauchen, sondern ins Ungeheuerliche und Unheimliche wachsen.<sup>146</sup>

Hun tilbringer 1957 i studioet med Hans Bellmer, gjennom alle hans portrettmalinger av kjente mannlige surrealistere. I teksten nevner hun Man Ray, Gaston Bachelard, Henri Michaux, Matta, Wifredo Lam, Hans Arp, Victor Brauner og Max Ernst. Interessant nok skriver hun i *Die Begegnung mit Bellmer* (1970) at hun møter flere kvinnelige kunstnere og surrealistere på denne tiden,<sup>147</sup> her har hun gjort et bevisst valg i å ikke inkludere noen av disse i teksten. Dette valget forsterker bildet av en person som ikke-deltakende observatør, en kvinne blant kjente mannlige kunstnere. Hun selv klarer bare derimot å ta imot disse skattene hun får i beundringen og som fra tid til annen kommer til uttrykk kreativt:

Und die Bewunderten ziehen in mich hinein und legen sich zu den übrigen, wenigen, Schätzen, die noch aus der Kindheit kommen. Das brennt, das regt sich, das bildet sich und kommt von Zeit zu Zeit zurück – in einer Zeichnung oder in einem Anagramm – ausgegossen und umgeformt.<sup>148</sup>

Av utdraget kan vi lese en passiv holdning også i Zürns kreative utfoldelse. De mannlige kunstnerne trekker seg inn i Zürn og kommer senere til uttrykk i en tegning eller et anagram. Det skapende blir her knyttet opp mot maskulinitet. Ikke dermed sagt at Zürn mener hun ikke kan skape, men satt opp imot verkene til de nevnte surrealistene blir et anagram eller en tegning lite i målestokk og i varighet. Zürn problematiserer senere i teksten også sin kvinnelighet og presenter et motsetningsforhold mellom det å være skapende mann og skapende kvinne.

Auch mein vernarrter Wunsch nach dem Wunder hat die Spannung verloren. Ich habe mich in mir um und umgedreht und mich behorcht und betrachtet. Dabei habe ich mich so satt bekommen. Wäre ich ein Mann, hätte ich aus diesem Zustand vielleicht ein Werk geschaffen. Aber als das, was ich bin – und ich möchte nicht anders sein – habe ich nur gefaselt.<sup>149</sup>

---

<sup>146</sup> Ibid., 58.

<sup>147</sup> Teksten er å finne på s.109-185 i *Unica Zürn Gesamtausgabe Band 5 Aufzeichnungen* (1989), utgitt av Brinkman & Bose. Zürn nevner her Ruth Henry, Lotte Pritzel, Joyce Mansour, Meret Oppenheim.

<sup>148</sup> Zürn, 57-58.

<sup>149</sup> Ibid., 69.

Selvransakelsen konkluderer, etter å ha dreid rundt og rundt om i seg selv, hørt seg selv og betraktet seg selv, at hadde hun vært en mann ville hun kanskje skapt et verk ut av tilstanden sin. Det eneste hun har klart å skape er skriblerier. Det store verket, om det er lyrikk eller prosa, vil i så måte være et maskulint foretagende. Underet er i samme del også betraktet som noe hun har forgapt seg i, lik en ungdomsforelskelse, og har mistet sin spenning. Zürn uttrykker en oppgitthet over sine egne ferdigheter. Slik hun selv skriver tidligere, angående underet; hun klarer ikke å (be)skrive det. Hennes ferdigheter strekker ikke til, samtidig blir disse ferdighetene skrevet som maskuline av karakter. Zürn tar med dette ansats for å utforske dette aspektet ved å være kvinne og vil i senere tekster bruker mer plass på å utforske temaet.

### **Det forløsende underet (ironi eller en overraskende analog parallell)**

Hva så med underet som innleder teksten. Den dystre stemningen som effektueres gjennom hele historien får sin forløsning i komedie:

Es ist schön, wenn 1 Million roter Blutkörperchen langsam, friedfertig und hilfsbereit nach und nach wieder wie ein unsichtbarer Engelschwarm in den Menschen einziehen – es ist ein Wunder.<sup>150</sup>

Underet, for den blodfattige, er en englesverm av røde blodlegemer. Gjennom teksten antar underet flere former og funksjoner. Først er det ansiktsløs og kommer med døden. Underet er deretter ubeskrivelig, men har et ansikt og det er dette ansiktet som fører Zürn inn i psykiske lidelser. Underet er derimot tydelig beskrevet i drømmen om slangejenta og har en ødeleggende funksjon og mot slutten er underet røde blodlegemer som har en livgivende funksjon. Underet blir ikke, som forfatteren hinter frem til, døden, men derimot blir underet det som holder forfatteren i live og gir henne gnist til å se positivt på tilværelsen: «*Es ist schön, die Vögel zu hören, die Blumen zu sehen.*»<sup>151</sup>

Om dette underet er surrealt, kan det argumenteres både for og imot. Gjennom teksten har underet vært nært knyttet til surrealismens begrep om det vidunderlige. Det som skal kurere og åpne opp for nye plan av menneskelig forståelse, et nytt anskuelsesblikk og en ny virkelighet. Gjennom å gjøre underet til medisin bruker Zürn underet på en ironisk eller parodisk måte. Den surreale lovnaden som må vike for legevitenenskapens seiersmarsj.

---

<sup>150</sup> Ibid., 72.

<sup>151</sup> Ibid.



Samtidig så kan ikke det surreale underet ansees som avslått av fortelleren, Zürn vil i senere tekster på ny bruke motivet og da på en måte som ligger nærmere surrealismen.

Underet, om det er surrealistisk eller medisinsk, er det som kurerer ubehaget hos fortelleren. Selv om teksten ender positivt, er det også innskrevet en advarsel: «[...] meine Manie, um jeden Preis auf die 9 zu kommen, geblieben.»<sup>152</sup> Forfatteren er blitt fanget av en mani som er knyttet til nummeret ni. For Unica Zürn er dette nummeret et symbol på mennesket.<sup>153</sup> Sier hun: Kroppen og sinnet er blitt bedre, for nå, men de maniske episodene vil fortsette og de grunner i den menneskelige tilstand?

---

<sup>152</sup> Ibid.

<sup>153</sup> Rupprecht, 1.

## Das Weisse mit dem roten Punkt

*Das Weisse mit dem roten Punkt* (1959) er skrevet (for det meste) i 1. person entall og er delt opp i to deler. Lik *Notizen einer Blutarmen* ble den forfattet i Ermenonville. Teksten fokuserer på fortellerens subjektive erfaringer og tanker. Zürn inkluderer personer og hendelser fra virkeligheten og gir inntrykk av å være en selvbiografisk nedtegnelse av hennes eget (tanke)liv. Sjangermessig kan den sies å vake i biografien, samtidig er det absurde og fantastiske elementer som utfordrer en slik plassering. Det er gjentakelser av tekstlinjer (und das ist mein...) og innrykket i teksten og linjedelingene som kan minne om diktsjangeren. Innholdsmessig ligner det på fri tankestrøm, men allikevel fremstår teksten bearbeidet og den benytter seg av tegnsetting. Teksten er delt inn i to deler. Det er vanskelig å skille de to delene tematisk og språklig, men første del fokuserer mer på Zürns barndom og andre del er viet mer til hennes voksne liv. Hennes sønn Christian blir nevnt i parateksten til begge deler, mens andre del også inkluderer forfatteren Herman Melville.

Slik det gjør i *Notizen einer Blutarmen* opptar ventingen på underet også stor plass i *Das Weisse mit dem roten Punkt*. Underet har et ansikt her, men det er også tilstede i teksten i andre former. Slik undertittelen på første del antyder det: «*Dem Zufall ausgesetzt oder: Die Quersumme der Gesichter will ihr Ergebnis.*»<sup>154</sup> Om tekstlinjen tolkes i lys av ansiktet (underet) som tverrsummen av alle ansiktene i hennes liv, slik det er i *Notizen einer Blutarmen*, tyder tekstlinjen på at underet vil bli hennes skjebne. Ordet *Zufall* kan på tysk bety tilfeldighet og spiller slik på surrealismens tilfeldighetsbegrep. Er det det tilfeldige, underet, som er utsatt? En mulig norsk oversettelse om undertittelen tolkes i surrealistisk henseende, kan lyde slik: «*Tilfeldighetene utsatt eller: Underet vil få sitt resultat.*»

De konnotasjonene som ansiktet (underet) har i *Notizen einer Blutarmen* blir videreført i denne teksten og antar nye former. Selv om fortelleren her inntar en mer aktiv rolle i å bringe underet inn i verden er hun fortsatt hovedsakelig passiv og distansert i livsholdning. Kjønnspromblematikken fra *Notizen einer Blutarmen* opptar en mye større del av teksten og kjønnsrollene utfordres, eller mer rettere sagt, kjønnsrollene utfordrer og utfordres av Zürn.

Fordi teksten ligner en tankestrøm og hopper i tid og tema, vanskeliggjøres analysen av tema uten selv å foreta de samme hoppene. Analysen vil derfor i størst grad følge teksten kronologisk, og plukke ut underveis hvor teksten omhandler surrealisme, kjønn og identitet og skapelse.

---

<sup>154</sup> Zürn, 75.

## DEL 1

### Surrealisme som inngang til underet

Meine Augen sind weit-sichtig geworden: das entfernte Objekt sehen sie deutlich. Das fällt mir auf, weil es früher anders war. Ob das wohl etwas mit meiner Lieblingschäftigung – dem Finden von ANAGRAMMEN zu tun hat? – Wenn sich mir heute das Ersehnte (Entbehrte) nähert, wenn es plötzlich da ist, werde ich eher verlegen, wünsche es wieder fort.<sup>155</sup>

Slik begynner teksten. Fortelleren retter oppmerksomheten mot øynene, som nå er blitt langsynte. Det som engang var utydelig i det fjerne er blitt tydelig, og motsatt, det nære er blitt utydelig. Hun spør seg om dette har med skapelsen av anagrammer<sup>156</sup> å gjøre, en aktivitet som kan sies å være å se ordene som er gjemt bak de gitte bokstavene forfatteren benytter seg av. Slik gjør Zürn også leseren bevisst på et skille i forfatterens anskuelsessyn. Før Bellmer<sup>157</sup> og anagrampoesien så hun verden annerledes. I neste avsnitt poengteres det at når det hun mangler og lengter etter nærmer seg, blir hun forlegen og ønsker det bort igjen. Hennes ønske om distanse lar seg ikke forene med lengslene som nærmer seg og må avslås. Hvilke lengsler? «Das Herz scheint vor Freude still zu halten... aber dann kommt sie unabwendbar, meine Verlegenheit.»<sup>158</sup> Hun blir forlegen av sin egen glede og skriver videre at hun ikke har noe å gjøre med lykken, da hun selv er innrettet mot lidelsen. «*Sogleich wünsche ich mir den Tod – sterben, zusammen mit meinem Glück. Und das ist mein Egoismus.*»<sup>159</sup> Hun vil dø sammen med lykken. Er dette det hun lengter etter? Utover i teksten vil hun utbrodere sine lengsler til å inkludere mer enn døden.

### Overgangen fra barnet til voksen – to anskuelsesblikk

I neste avsnitt kontrasteres lidelsen og døden med gleden av å bygge en drage sammen med et barn. Barnet retter tankene mot starten av livet, en livgivende og energisk uskyld. I teksten blir også gleden som deles ren (reiner). To ganger nevner hun gleden ved å bygge sammen

---

<sup>155</sup> Ibid.

<sup>156</sup> Anagrampoesi er dikt som benytter seg av et sett gitte bokstaver og benytter seg kun av disse for å skape nye vers. Se s. 7 i Lothe, Refsum, og Solberg.

<sup>157</sup> Bellmer knytter anagrampoesi til surrealismens prosjekt. Se etterordet Bellmer skrev til *Hexentexte*, s. 223-24 i *Das Weisse mit dem roten Punkt: unveröffentlichte Texte und Zeichnungen* (Lilith, 1981)

<sup>158</sup> Zürn, 76.

<sup>159</sup> Ibid.

med barnet, i starten og på slutten, og danner slik en sirkelkomposisjon innad i teksten, og forsterker inntrykket av en avsluttet (barndoms)tid.

Wer einmal, zusammen mit einem Kind, einen Drachen gebaut hat, – wer sich dabei mehr von dem Kind als von den nützlichen Anweisungen zum Bau eines Drachen leiten liess, weiss, wie viele lächelnde Blicke reiner Freude man während dieser Arbeit miteinander tauscht. [...]

Was dann folgt, dass er nicht fliegt, nur *halb* fliegt, abstürzt, zerreisst oder unbenützt, neu wie er ist, im Gerümpel auf einem Schrank vergessen wird, – dies alles ist ohne Bedeutung, gemessen an der ungetrübten Freude, zusammen mit einem Kind einen Drachen zu bauen. Und wie mit Diesem so geht es mit anderen Dingen.<sup>160</sup>

Barnets inspirasjon er kilden til gleden. Gleden kan nåes ved å heller følge barnets intuitive instruksjoner enn bruksanvisningen. Selv om disse instruksjonene fører til en drage som ikke fungerer, poengterer Zürn at det ikke er i dragens flygeevne gleden oppstår. Det er i barnets anskuelse gleden er. På den andre siden vil det rasjonelle, som er å følge instruksjonene og slik skape en fungerende drage, ikke skape den samme gleden. Slik er det også med andre ting.

Als unser Unheil die starre Form erhielt, hattest Du andere Augen bekommen. Du sahst fort, als Du mir antwortest: „Ein Messer ist besser als ein Freund.“

–  
Als sich die Zeichen, die das Ende meiner Kindheit beschreiben sollten, schon bildeten, hatte ich einem Traum:<sup>161</sup>

Fortelleren beskriver overgangen fra barn til voksen som en ulykke i stiv form. Hvem vi (*unser*) er, svarer ikke fortelleren på, men ut av linjen som følger kan det antas det er noen hun er nær (*Du*). Siden tekstlinjene er plassert rett etter dragebyggingen og viser en overgang, er det nærliggende å tolke dithen at det er barnets overgang til voksenhetens stive form som beskrives. Igjen er det fokus på øyne og blick. Plasseringen av situasjonen mellom den foregående barndom og den påfølgende slutten på barndommen, kan vise til overgangen fra barnets fantastiske, eventyrverden til voksenlivets rasjonelle, rigide og regelstyrte tilværelse. Den stive formen er en fornektelse av fantasien. Fantasien kjennetegnes av en plastisitet som er i stand til å overskride virkelighetens og fysikkens lover. Barnet besitter underet og har en

---

<sup>160</sup> Ibid.

<sup>161</sup> Ibid., 76-77.

viktig rolle i surrealismen. Slik Breton skriver: «*Den der har noget klarsyn tilbage, kan kun vende sig mod sin barndom.*»<sup>162</sup> Det vidunderlige må de voksne selv aktivt gjøre tilgjengelig.

## Identitetskrise

Zürn beskriver så en drøm hun hadde da slutten på hennes barndom viste seg:

Auf der eisigen Winterstrasse, die nach links, immer nach links führt, sitzt neben einem Häufchen glühender Kohlen – mitten in der Weisse – ein schwarzer Fleck. Es ist ein schmutziger Zwerg, wie ich beim Näherkommen feststellen muss. Seine rollenden Augen verfolgen scharf meine schlotternde Angst, als ich an ihm vorübergehen muss.

Später deutete man diesen Traum als meine Angst vor dem Mann. Mit Hilfe meiner Angst vor der Wissenschaft, die den Namen Psychologie (Analyse) trägt, habe ich mich nicht mit der wissenschaftlichen Traumdeutung befasst. Meine *eigene* Deutung leuchtet mir eher ein: mir will es so scheinen, als sei der hässliche Zwerg mein Leben: verkrüppelt, während ich gerne schön gewesen wäre, am Boden klebend, während ich gerne getanzt, geschwebt, geflogen wäre.<sup>163</sup>

I drømmen kontrasteres den kalde, hvite vintergaten med en skitten dverg som sitter ved en glødende kullhaug. Også her henviser Zürn til øyne idet dvergen følger fortellerens skjelvende angst når hun går over dvergen. Ut av denne drømmen legger Zürn frem to tolkninger. I den første tolkningen blir drømmen tolket som hennes angst for mannen. Valget av pronomen *man*, viser til at den første analysen ikke er hennes egen, men gjort av ytre aktører. I sin egen drømmetydning analyserer hun dvergen til å være en representasjon hennes eget liv. Hun gir dvergen egenskaper av å være heslig, forkrøpelt og klebet til gulvet, mens hun vil være vakker, dansende, svevende og flygende. Frykten for at livet ikke er blitt slik hun vil, eller ikke er hennes eget, er et tema som blir tatt opp igjen senere i teksten.

Hennes egne betraktninger om drømmetydning skisserer opp en motstand mot den vitenskapelige psykoanalysen. At hun selv trer inn i de mørke delene av psyken er noe som Breton karakteriserer som surrealistisk. Gjennom å gå inn i mørket lyser man opp mørke deler av sinnet og igjen mørklegger andre. Breton skriver:

surrealisme simpelthen tenderer mot den totale udnyttelse af vor psykiske kraft ved hjælp af et middel, som slet og ret er den svimlende nedstigen i os selv. Den

---

<sup>162</sup> Breton, 15.

<sup>163</sup> Zürn, 77.

systematiske illumination af de skjulte steder og fremadskridende mørklægning af alle andre steder, den evige vandring langt inde på forbudt område<sup>164</sup>

Etter drømmeanalysen hopper Zürn tilbake til barndommen igjen og viser hvordan møtet med andre, da særlig moren, gjør at hun deler sin identitet i to.

Aber ganz im Gegenteil und entgegen allen Erwartungen haben mir schon die ersten weiblichen Augen, die ich zu Beginn meines Lebens sah, die unüberwindliche Angst vor der Spinne gemacht. Und später kam es nicht viel besser.<sup>165</sup>

Møtet med morens blikk skaper en frykt i fortelleren. Bruken av *kvinnelige øyner* i stedet for mors eller mammas øyne, tolkes henimot til å uttrykke en forakt for sin mor (edderkoppen). Slik Morrien (1997) antar, er det snakk om en angst for å gå inn symbolske orden som kvinne-mor? Det kvinnelige blikket spiller, i hvert fall her, en betydning i hvordan Zürn opplever kvinner. Blikket skaper angst og vil ikke bli bedre senere. Møtet med de voksne er i teksten møtet med moren. Faren beskrives som fraværende. Det er det kvinnelige blikket som barnet Zürn speiler seg i. Og det er i dette speilet hun deler seg i to personligheter (identiteter).

Darum teilte ich mich schon früh in zwei Hälften. (Für diesen bekannten Vorgang gibt es eine beträchtliche Reihe von Bildern, unterschiedliche aber von gleichem Sinn. Ich habe das gewählt was mir gerade einfiel.) Die eine Hälfte, von den anderen wegen ihrer Unerfahrenheit, ihrer Neigung zum Stolpern, verachtet, widerstandslos und ohne Verteidigung, bekam es gründlich auf den Kopf. Den andere hingegen beobachtete, schüttelte mit dem Kopfe und wiederholte die grausamen Phrasen der Erwachsenen: Du hast Du's! Hab' ich's Dir nicht gesagt? Mach nur so weiter. Du wirst schon sehen, was Du davon hast. Und diese Zweiteilung ist bis zum heutigen Tage meine Qual.<sup>166</sup>

Når Zürn skal vise hvordan hun deler sin identitet, gjøres det ved å henvise til fortiden som en konstruksjon av en serie bilder. Identiteten blir konstruert gjennom en nesten tilfeldig utvelgelse av bildene som er tilgjengelig. Hennes fortidige identitet vil følgelig være en konstruksjon, og nåtiden vil alltid ha forrang over fortiden, fordi utvelgelsen skjer i nåtiden.

Zürn viser hvordan hun i møtet med de voksne deler seg i to identiteter. To identiteter som ligner hverandre og har en nedverdiggende funksjon i hennes liv. Den ene halvdelen kan sies å være den aktive. Under morens blikk blir hun foraktet for sin uerfarenhet og sin tendens til å snuble (være klumsete). Hun er motstandsløs og uten forsvar mot disse angrepene og

---

<sup>164</sup> Breton, 82.

<sup>165</sup> Zürn, 77.

<sup>166</sup> Ibid., 78.

derfor går disse verbale angrepene henne til hodet. Den andre halvdel, derimot, observerte, ristet på hodet og gjentok de negative ordene til moren. Å ikke være god nok kan overføres til hennes manglende tro på egne kreative ferdigheter, og er tilstede i alle de tre tekstene som analyseres.

## Identitet som annerledes – et vanvittig håp om identitet

Menschliche Gaunerei mit den Augen. Dabei sollte man meinen, sie hätten nichts Aufrichtigeres als ihre Augen... aber man weiss manchesmal nicht mehr, wohin man blicken soll. Geschlitzt, wie zugenäht, vermögen sich diese Lider zu einem grossen und WIE umfangreichen Tigerblick zu öffnen. Was hilft es ihnen? Gleich schrumpfen sie wieder, verschwinden, als wäre der unerhörte Schrei nur ein Winseln gewesen.<sup>167</sup>

I denne tekstdelen, som kommer rett etter delingen av personligheten, diagnostiserer Zürn samfunnet. Man blir lurt av øynene, ikke på grunn av synsbedrag, det finnes ikke noe mer oppriktig enn blikket, men man blir lurt fordi man ikke lenger vet hvor man skal se. Øynene er lukket, som de var sammensydd, men de kan åpne seg til store, omfangsrike tigerblikk. Ligger det en form for redning i dette? Zürn spør seg om det hjelper og svarer nei. De (menneskene) skrumper på ny inn, forsvinner og det uhørte hylet forblir kun et hvisk.

Und die Gebärden – diese Gebärden erinnern mich an die traurigen Massen von billigen Wintermänteln, die sich haargenau gleichen, aufgehängt in den langen Ständern der Konfektionshäuser. Und diese Litanei hat mich verriegelt.<sup>168</sup>

En beskrivelse av gestikulering følger avsnittet med øynene. Direkte oversatt å forstå som bevegelser, men også som menneskelig væremåte. Ut ifra den omliggende teksten må det tolkes dithen til å beskrive den gjengse persons væremåte. Hun sammenligner oppførselen med triste og billige vinterfrakker opphengt på lange rekker i forretninger. Den overraskende analoge parallellen til frakkene er da mennesker i et unison handlingsmønster. En unison masse, i den forstand at individene ikke skiller seg fra hverandre. Gråfargen konnoterer til tristhet, apati. At alle frakkene er like, og kan derfor sies å være uten identitet. De er *et* produkt av den moderne tidsalders mulighet til å masseprodusere identiske gjenstander. Dette kan tolkes som en kritikk av materialismen. Zürn velger derimot ikke å utforske temaet videre. Det er uklart om Zürn selv unngår eller reproducerer mønstret av gjentagende

---

<sup>167</sup> Ibid.

<sup>168</sup> Ibid.

handlinger, at hun selv innleder *Notizen einer Blutarmen* med å skrive at hennes liv kunne like godt vært noen annens, tyder på at hun gjør det. Litaniene som ble uttrykt i avsnittet avsluttes med et noe forrykt håp...

Was habe ich erwartet (denn ich weiss, dass ich recht damit habe, zu warten). Worauf habe ich so wahnsinnig gehofft?  
Und dieser Wahnsinn ist meine einzige Stärke.<sup>169</sup>

Zürn stiller to spørsmål: Hvilket liv hadde hun forventet seg? Hva er det hun har så avsyndig ventet på? Hun konkluderer at denne galskapen er hennes eneste styrke. En enkel tolkning av teksten er vanskelig, men om vi leser den imot *Notizen einer Blutarmen*, kan vi lese det som ventingen på underet gjør henne gal, men denne galskapen er også hennes eneste styrke. Her får galskapen, som er ventingen, positive konnotasjoner, den er det som gjør hun spesiell og sterk. Man skal være forsiktig med å tolke galskapen som en klinisk diagnose, noe som blir poengtert ved *dieser Wahnsinn*, som jo mer tyder på inderligheten, og ikke galskapen, i å vente på underet. Det ligger et håp i ventingen på underet, men ventingen er også forbundet med fare.

### **Underet som nytt anskuelserblikk**

Del 1 av teksten ender positivt, «Ich habe ein Gegenüber bekommen», og hun ser det som et bevis for at hun har et «rechthaberisch gebärdende Trotz gegen die bisherigen Umstände.»<sup>170</sup> Tyder det på at hennes væremåte har fungert tross omstendighetene? Ja, men i teksten så finnes det ikke noen skildringer av hvordan hun gjorde det. Teksten, som er subjektive erfaringer og ikke handling, gir allikevel hint om at hun har oppnådd distanse. Det hun ville introdusere i starten av teksten, men var for forlegen til å gjøre.

Gleich zu Beginn habe ich gesagt – und kann es hier nur wiederholen – es macht mich so verlegen, so verlegen, wie einen die plötzliche Fülle verlegen macht.  
Und das ist meine Vorliebe für die Distance.  
Meine kindlichen Empfindungen leben auf.<sup>171</sup>

---

<sup>169</sup> Ibid., 79.

<sup>170</sup> Ibid.

<sup>171</sup> Ibid.



Barnet, den rene lykken, lever videre i henne idet hun reiser til landstedet Ermenonville utenfor Paris. Det skjønne blir sidestilt med underet, underet kurerer tungsinnet. Trærne, himmelen, skyene og fuglene gjør hun vel, men selv i idyllen er det nok av sprekker, til og med et andre *under* (det første er hennes *Gegenüber*.):

Und noch ein Wunder, ein zweites: ich bereue es jetzt nicht mehr, dass ich mich nicht schon zwölfjährig, wie ich es vorhatte, aus dem Fenster stürzte.  
Und das? Sollte das Hoffnung sein?<sup>172</sup>

Hun anger ikke lengre på at hun ikke tok livet seg som 12-åring. Et *under*? Om man ser isolert på det, er det å ikke angre på å ikke ta livet sitt ikke et under, men det kan også sees som et nytt anskuelsessyn som overvinner mørket og velger livet. For surrealisten Zürn kan det argumenteres for at det er det? Allikevel så vorder ikke avslutningssetningen en varig unnvikelse fra mørket. Skulle *det* være håp?

## **DEL 2**

Del 2 er skrevet i samme stil som del 1. Handlingen utspiller seg i juli måned, mest sannsynlig i Ermenonville, slik at den følger handlingen fra del 1. I del 2 er det mer fokus på kjønn og leseren blir introdusert for den hvite mannen, som kommer til å bli viktig for Zürns senere tekster.

### **Det umulige tomme kjønn**

Wie wohl wäre mir, könnte ich etwas sein, das weder Frau noch Mann wäre. Gäbe es das, würde ich sogleich darin wohnen möchten. Vielleicht würde ich dann zu mir selbst – (oder zu Dir) kommen? Ich habe meines Wissens weder vom Mann noch von der Frau zu viel bekommen, jedoch genug, um es als hinderlich zu empfinden.<sup>173</sup>

Del 2 starter med fortellerens kjønnsobservasjoner. Eller mer presist, hennes mangel på kjønnstilhørighet. Lett omskrevet skriver Zürn: «Hvor vel hadde det ikke gjort meg, om jeg jeg kunne velge å ikke være mann eller kvinne. Om noe slikt eksisterte ville jeg umiddelbart flyttet inn i det.» Hun føler seg ikke tilpass, hun kan ikke *være* kvinne og kan ikke *bli* en

---

<sup>172</sup> Ibid., 80.

<sup>173</sup> Ibid.

mann. Det kan ikke utelukkes at det er snakk om en kjønnsdysfori, men tekstens bruk av *Wissen* (kjennskap, viten) og utelatelse av kroppslige betraktninger tyder på at hun her snakker om kjønnsstereotypiske egenskaper (av typen; kvinner er omsorgsfulle av natur, menn er skapende og kulturelle). Om det eksisterte en mulighet for et tredje kjønn, ville hun flyttet inn i det. Og blitt seg selv. Eller blitt Deg. (Hvem dette Deg'et er fremstår foreløpig uklart, men siden hun har dedisert teksten til sin sønn Christian og forfatteren Melville, er det ikke umulig at hun sikter til dem.)

Hun skriver at hun har ikke forstått seg godt på menn eller kvinner, men nok til å finne ut at de begge er til hinder for henne. Zürn, som jo skriver i den gryende kvinnekampen, tar ikke her et standpunkt for å kreve kvinnen som et selvstendig vesen som kan fylle seg selv med mening, lyster og egenskaper som kvinne, men vender ryggen til kjønnnet sitt og ønsker noe helt annet. Hun vil ikke være kvinne, men heller ikke en mann. Hun ser det tredje alternativet som sin løsning. Men hva skulle det vært? Bellmer viser i sin tekst at hermafroditten (se s. 31-32) som en løsning på problemet. Zürn, derimot, foretrekker et «kjønn», eller et *Wesen* uten de hindringene de to kjønnene gir henne. I *Notizen einer Blutarmen* skriver Zürn at kjønnnet hennes hindrer hun i å skape et varig verk, er det også slik i *Das Weisse mit dem roten Punkt*, eller finnes det flere hindringer eller «løsninger» som forfatteren belyser i teksten?

### **Ønsket om distanse som problem**

Et «problem», slik Zürn selv opplever det, er at alle hennes bestrebelser ikke gir resultater: «Allein habe ich noch keine Sache zu einem guten Ende gebracht.»<sup>174</sup> Slik tidligere nevnt, blir en partner nødvendigvis nære, noe Zürn anser som uutholdelig. Hun trenger distanse, men for å skape må Zürn være i et forhold med *en* som forteller henne hva hun skal gjøre. Altså et paradoks.

Niemand mit dem ich darüber sprechen kann. Das heisst: kein Leidensgefährte. Denn nur er würde mich ermutigen, in diesen Bemühungen fortzufahren. Und das ist meine Ratlosigkeit.<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup> Ibid., 83.

<sup>175</sup> Ibid., 84.

Zürn beskriver dilemmaet med å ha en partner som en lidelsesvenn. En som hun er avhengig av for å skape. Hun innser at lidelsesvennen vil oppfordre henne til videre å utforske seg selv og skrivingen, hun er ambivalent til denne oppgaven, men hun må og derfor er hun rådvill.

## Det mannlige og kvinnelige som kjent og ukjent

Das männliche Wesen ist mir so unbegreiflich wie das weibliche Wesen. Kein Weg dorthin, keine Möglichkeit für mich. Ich kann und kann mich dort nicht befreunden. Welche schreckliche Scham mich ergreift! – auch dann, wenn ich es in mir selbst ertappe.<sup>176</sup>

Det mannlige vesenet er like uforståelig som det kvinnelige og det er ingen mulighet eller vei for hun å bli *et* kjønn. Noe paradoksalt skriver hun at hun kan og ikke kan bli venner med kjønnene. Det tyder på at det er visse egenskaper Zürn ser i kjønnene som hun kan kjenne seg igjen i. Det utløser skam hos Zürn når hun oppdager disse egenskapene hos seg selv.

Ich habe geglaubt, daß die Begegnung mit einem menschlichen Wesen – und jetzt spreche ich von der Begegnung mit dem Mann – unsere Vorhänge zum Verschwinden bringen könnten. Mehr noch: dass dieser Vorgang das wesentliche Ergebnis einer solchen Begegnung sein müsste.  
Und das ist mein Glauben und meine Täuschung.<sup>177</sup>

Zürn presiserer her at hun trodde at møtet med mannen kunne føre til at man åpnet seg for hverandre. Forhengene forsvinner. Og mer enn det: at denne prosessen må være det vesentlige resultatet av møtet. Dette trodde hun, og tror hun fortsatt på, «Und das ist mein Glauben», men denne troen er også hennes selvbedrag. Slik motsier fortelleren seg selv og unngår et entydig svar. Zürns presisering av at møtet er med mannen, kan være utslag for hennes heteroseksualitet og mannen er her den seksuelle partneren, men hun setter også anslag for den hvite mannen som får sin entré mot slutten av siden. Denne åpenheten hun her snakker om, finner vi i møtet med den hvite mann. Denne åpenheten er dog ensidig, hvor Zürn forblir den passive parten.

---

<sup>176</sup> Ibid., 85.

<sup>177</sup> Ibid.

## Den passive og distanserte – underet og den hvite mannen

Den hvite mannen introduseres først gjennom en gjentakelse av Zürns instinktive tro på distansen som den riktige måten å elske på. I motsetning til senere tekster, hvor den hvite mannen er tilstede i tekst-virkelighet, viser han seg i *Das Weisse mit dem Roten Punkt* i en barnedrøm. Det kan argumenteres for at han også blir en reell figur i løpet av teksten, men det kan ikke fastslås med sikkerhet.

Aus einem frühen Instinkt, den ich früh schon betrog – dass es nämlich ist, die DISTANCE und nichts als die DISTANCE ist, die das Wunderbare für mich bedeutet, träumte ich als Kind von der Ehe mit einem weisshaarigen, gelähmten, für immer an seinen Rollstuhl gefesselten Herrn, der mich belehrte.<sup>178</sup>

Distansen og ingenting annet enn distanse er det eneste som er vidunderlig. Hun insinuerer at hun bryter denne instinktive distansering i tidlig alder. Allikevel kan det innvendes at nettopp at fordi den hvite mannen er lam og sitter i rullestol, slik at et samleie ikke kan gjennomføres og den fysiske distansen ikke overskrides, at forholdet er beholder en fysisk distanse. Vi finner også igjen den passive rollen, beskrevet tidligere i teksten og i *Notizen einer Blutarmen*, hvor hun må bli fortalt hva hun skal gjøre av mannen.

Ich sah mich zu seinen Füßen. Belehrung und Lauschen – das war die Situation dieser Ehe, die sich in einem Park unter dem ewigen Himmel des Julis abspielte. Und natürlich war er schön und er besass ein Schloss. Von seinem Bilde ist mir nicht viel mehr als seine Helligkeit – (wohl eine Frage der Haare, der Haut, und der Augen) geblieben. Das betraf auch die Hände. Hinter uns, unwandelbar, blühte der Jasmin. Nichts veränderte sich. Ausser mit seinen grossen kostbaren aber auch furchterregenden Blicken berührte er mich mit seiner Stimme. Ich glaube nicht, dass er mir jemals die Hand gab. Diese Ehe war meine Seligkeit. Ich denke, an dieser Überzeugung hat sich nichts geändert. Und das ist meine Unzufriedenheit mit meinem Leben und mit den Möglichkeiten. Und das ist der Sinn von meiner Legende vom Leben zu zweit.<sup>179</sup>

I teksten er det ingen fysisk kontakt mellom de to. At forfatteren presiser at mannen ikke engang tilbød henne hånden, forsterker inntrykket av et ikke-fysisk forhold. Det legges i tillegg særlig vekt på visuelle virkemidler og ord. Hun er ikke ved hans føtter, men ser seg selv ved hans føtter. Av hans *Bilde*, ikke utseende, er det få detaljer hun husker. Han har et fryktingytende blick. Scenen er visuell slående: en lam herre i rullestol, det lille barnet foran hans føtter i den blomstrende sjasminhagen under en evigvarende juli-himmel.

---

<sup>178</sup> Ibid., 85-86.

<sup>179</sup> Ibid., 86.

Den hvite mannen blir bildet på det perfekte partnerskapet mellom to personer. Det er et forhold som er ikke-fysisk, en form for distanse. Zürn forblir den passive parten. Ikke et eneste sted i drømmen er hun den aktive parten, men hun får det hun ønsker: Åpenhet. Her er det likevel en lukket åpenhet, mannen er den som åpner seg og Zürn den som åpner for å motta. Det er lukket den andre veien ved at Zürn ikke er en aktiv part i forholdet. Hun blir belært, som viser tilbake til hennes nødvendighet til å bli fortalt hva hun skal gjøre; en utenfor seg selv som hun behøver for å skape noe av godt resultat. At forholdet er en drøm, langt tilbake i tid, forsterker det allerede uttrykte ønske om distanse. Man kan aldri være fysisk nær i en drøm.

Dette bildet av et perfekt partnerskap blir også utgangspunkt for hvordan hun bedømmer sine øvrige kjærlighetsforhold og som fører til utilfredshet og misnøye med eget liv. Det ufullstendige bildet av den hvite mannen, ansiktet, er underet hun venter på. Også i denne teksten, er underet forbundet med en pris hun må betale.

Hennes identitet er passiv, lyttende, distansert og i grunn avhengig av en partner. Hun kan ikke bli en mann og føler seg ikke som en kvinne. Og så er hun utakknemlig som en hund, slik hun er blitt dressert å si til seg selv.<sup>180</sup> I drømmen om dvergen i *Notizen einer Blutarmen*, beskriver Zürn sitt ønske om være vakker, svevende og dansende. Grasiøs. Dette ønsket blir gjentatt her, i form av en gjenfortelling av *Prinsessen på Erten* (1835) av H.C. Andersen. Et motstykke til hunden er å være som prinsessa i eventyret. Eventyret handler om prinsessa som blir satt på prøve ved å sove i en seng med en ert under 20 madrasser og 20 laken. I eventyret sover prinsessa dårlig og beviser med det at hun er en ekte prinsesse. Zürn vil være slik, men er det ikke. «Und das ist mein Mangel, das ist mein Makel.»<sup>181</sup> Prinsessa er et fullstendig og lytefritt vesen, hel, Zürn derimot er splittet, i en famlende ugrasiøs del og den andre som gjentar morens nedsettende bemerkninger.

Etterfølgende gjenfortellingen av eventyret, beskriver Zürn et angstanfall. Himmelen blir mørk, panikken slår inn og hun begynner å tvile på sin eksistens.

Und damit fahre ich in die Hölle. Und das ist mein Riegel, mein Stolz, mein Vorhang, meine eine Hälfte – Hoffnung und Hoffnungslosigkeit – beinahe alles...<sup>182</sup>

I dette utdraget som avslutter angstanfallet, vises det hvordan åpenheten som hun forutsetter for ethvert godt møte, at hun derimot låser seg og trekker for forhengene når angsten kommer.

---

<sup>180</sup> Ibid., 87.

<sup>181</sup> Ibid., 88.

<sup>182</sup> Ibid., 89.

Den ene halvdel av hennes personlighet samsvarer med angsten, den tar over nesten alt. Håp og håpløshet er det samme. Nærhet blir uutholdelig.

### **Identitet som mosaikk, konstruksjonen av selvet**

I teksten bruker Zürn ordet *Bild*, det kan forstås som bilde og fotografi. Gjennom teksten er det mye fokusering på det visuelle og oppgaven tar utgangspunkt i at Zürn bruker ordet *Bild* ikke i den betydning av metafor. Begrepet fotografi blir på den andre siden for materielt og håndfast. Det vil være mer presist å si at bruken av ordet viser mot en blanding av fotografi og indre bilder.

*Das Weisse mit dem roten Punkt* starter med en poengtering av at fortelleren er blitt langsynt. Mennesket vet ikke lenger hvor det skal se. Livet hennes er en rekke bilder. Zürn beskriver i historien om todelingen i del 1, at fortiden er som bilder hun kan velge i fra. Denne bruken av fortid som bilder i del 1 blir i del 2 videreført og bildet vil anta former som Zürns eget liv og ansiktet (underet) til den hvite mannen.

Wie einem vor langen Zeiten gründlich zerschlagenen Mosaikbild schwemmen die Jahre seine Splitter an meine Ufer. Selten ein grösseres Stück. Da hiess es also sammeln. Sorgfältig Splitter zu Splitter legen. So ist, unendlich langsam, die Ahnung vom „Bild“ entstanden.<sup>183</sup>

Zürns historie er for lenge siden blitt knust. Hennes historie, kommer i land som bruddstykker av et knust mosaikkbilde. Bruken av bildet tangerer Ernsts selvportrett (s. 27–28) . Ikke et analogt øyeblikkelig snapshot av virkeligheten, men tolket gjennom bearbeiding. Ernst sitt selvportrett viser til hvordan identitet er konstruert gjennom språket (og det visuelle), i lik måte konstruerer Zürn sin livsidentitet gjennom å samle og sette sammen delene av et knust mosaikkbilde. Dette peker tilbake til side 78 hvor hun skriver at det finnes en rekke av bilder som viser hvordan hun delte sin personlighet i to. Av disse bildene valgte hun ut de som falt henne inn. Forskjellen i beskrivelsen mosaikk-bildet er at hun ikke kan velge ut bildene selv, men at hun må rekonstruere bildet gjennom de stykkene som skyller i land på elvebredden hennes. At det sjelden kommer et større stykke viser hvor vanskelig og møysommelig arbeidet må være. Helt annerledes enn når hun vilkårlig velger seg bilder. Dette kan også forklare tungsinnet som følger med arbeidet.

---

<sup>183</sup> Ibid.

Was früher feurig war, Eifer, Neugier und Tollkühnheit, ist nun Faulheit geworden. Die blödsinnige Geschwindigkeit meines Lebens hat mich zum Esel gemacht. Gleich fließt das knochenerweichende Elixier der Regungslosigkeit in meine Glieder. Diese Zeiten da ich noch rannte sind vorbei. Weiss der Himmel was ich da immer zu sehen glaubte? Heute, falls es nicht auch um eine optische Täuschung handelt, bewegt sich das „Bild“ auf mich zu, während ich mir in den Anschein gebe, erwartungslos im Grossvaterstuhl zu sitzen. Und das ist meine tückische Art, meine Rache.<sup>184</sup>

Oppgaven med å sette sammen bildet gjør henne ubevegelig, her forstått som utmattelse. Bildet får også intensjonalitet, ved at det nærmer seg fortelleren. Når dette skjer, later fortelleren som om hun sitter forventningsløs i en bestefarstol. Hennes forræderske måte å ta hevn. Følger vi tolkningen tidligere, at bildet er hennes historie, kan denne ubevegelegiheten være en hevn mot sin egen historie.

Noch einmal: still mit geöffneten Händen, während dass „Bild“ sich nähert. Um mich zu rächen. Um mich für den Verrät an meinem Instinkt zu rächen. [...] Und das ist meine Bereitwilligkeit zum Betrug, meine Bereitwilligkeit auch, mich betrügen zu lassen.<sup>185</sup>

Videre presiseres bildets intensjon. Det skal hevne Zürns bedrageri mot hennes instinkter. Tidligere i teksten knyttet Zürn instinktet til distansen. Hun har bedratt dette instinktet og latt seg bli bedratt. At bildet beveger seg selv og har intensjon, gir inntrykk av hun nå snakker om en person eller figur med kjennskap til hennes eget liv. Slik en ektemann ville hatt.

Einmal bekam ich besuch, oder zweimal? Von einem der alles kennt. Einmaliger (oder dreimaliger) Mensch. Er gibt zu verstehen, dass er nur aus dem Grunde gekommen ist, um mir die Ehre zu geben. Um mich einzuführen, umherzuleiten... Er lässt auch durchblicken, dass er mich, wenn ich es nur selbst von Herzen wünschte, bilden und erheben, bestürzen, belehren verklären, entrücken könnte. Sogar zum Schweben bringen – na – wenn das stimmt?<sup>186</sup>

Denne personen har karaktertrekk som han deler med den hvite mannen: Han vil opplyse og opphøye, forbløffe, undervise, forvandle, henrykke Zürn. Han lover også at hun kan få sveve; som viser tilbake til drømmen om dvergen og ønsket om å sveve i del 1. Denne mannen kan få alt til å skje. Altså, skriver Zürn om en opphøyet ekte person eller et fantasivesen? I senere tekster vil den hvite mannen projiseres over på ekte personer som f.eks. Bellmer og Michaux.

---

<sup>184</sup> Ibid., 89-90.

<sup>185</sup> Ibid., 90.

<sup>186</sup> Ibid., 90-91.

Dette gjør at vi ikke kan fastslå hvilken person, ekte eller fantasi, som beskrives her. Eller mer rettere sagt: Hvilken versjon av den hvite mannen.

Den hvite mannen, som blir avslått av Zürn i det neste avsnittet, fordi hun er mistroisk på sine gode dager, legger igjen et nytt stykke av mosaikkbildet hos Zürn.

Unglücklicherweise kommt er an meinem schwachen Tage. An einem zu gesunden Tag, nämlich (die Zeiten meiner Gesundheit hätten mich misstrauischer machen sollen.) Natürlich schwimmt mir bei seinem Eintritt wieder so ein Splitter ins Zimmer, den ich aufhebe, um ihn zu den anderen fügen. (Das mit den Splittern, die sie immer mitbringen, hat etwas Teuflisches!) – Und das ist mein Versagen. Ich hätte erst gar nicht mit dieser Sammlung beginnen sollen. Und das ist meine Schwäche, mein Versagen, meine Täuschung über mein ganzes Leben hin.<sup>187</sup>

Hun skulle ikke begynt på dette arbeidet, skriver fortelleren. Og det er hennes svakhet, feil og villfarelse gjennom hele livet. Hennes møysommelige arbeid i å skape et bilde fører ikke noe godt med seg. Klarer hun ikke å skape en fast identitet eller er det prosjektet med å skape *en* identitet som er umulig? Hun skriver ikke inn hva hun prøver å oppnå med dette arbeidet, derfor kan oppgaven heller ikke svare på om hun lykkes. Interessant nok er bildet blitt en person som legger igjen et stykke av mosaikkbildet (hun påpeker at det er noe ondt i stykket han legger igjen). Bruken av flertallsformen eller 1. person *sie* i «*die sie immer mitbringen*», peker også til at det er ingen enslig person, men flere som avgir henne slike besøk. (Det kan også tyde på at det er fortelleren selv som er denne personen). Dette forsterker inntrykket av en projisering av den hvite mannen på andre personer. (Men det kan også vanskeliggjøre en enkel tolkning av hvem, eller om det er den hvite mannen).

Surrealismen så ikke et skille mellom kunsten og livet (se s. 22). Virkeligheten er ikke kun objektiv eller subjektiv, men heller en medskapning basert på en objektiv virkelighet i møtet subjektet. Dette poengteres på neste side:

Das kann Jahre so gehen ... aber ich SCHWÖRE euch: Wirklichkeit, in MEINER Wirklichkeit nämlich, habe ich davongemacht. Der Körper hat es dann auszubaden, denn die beschriebene Situation erfordert unmenschlichen Widerstand. Dann geschieht es, dass mi rein Magengeschwür, eine Wirbelsäulenkrümmung, ein Fieber wachsen. Die Expedition endet im Hospital. Und das ist meine Erlösung: Meine Krankheit, die meine Rettung und Wiedergeburt ist. Nach dreiundvierzig Lebensjahren ist dieses Leben nicht MEIN Leben geworden. Es könnte ebensogut das Leben eines anderen sein.»<sup>188</sup>

---

<sup>187</sup> Ibid., 91.

<sup>188</sup> Ibid., 92.



Hennes møte med det vidunderlige, med ansiktet, kan ikke skje når hun er frisk. Møtet med den «hvite mannen», å konstruere seg selv, fører til et psykisk sammenbrudd hos Zürn. Hun blir syk og må på sykehus. Noe hun kaller sin redning og gjenfødelse. Allikevel kan det tolkes som om gjenfødselen ikke er løsningen på hennes identitetsproblem. Hun skriver: at livet er ikke hennes eget liv, men kunne like gjerne vært noen andres. Vi kan spekulere i om dette arbeidet med å lime sammen livshistorien er nettopp en måte skape livet sitt på ny, skape en identitet, men kan det også være en vei til å møte den hvite mannen? Dette arbeidet vil på ny og på ny sende Zürns protagonister i dype eksistensielle og psykologiske kriser.

Ich segne das Vergehen der Zeit. Vertieft in meine Anbetung, seit meiner seeligen Kinderhochzeit im weissen Kleid? – fühle ich, wie ich langsam Weiss werde ... Ins Weisse schwimmen, um endlich das Weisse Bild ... zu sehen? Und das ist mein Händeringe<sup>189</sup>

Til slutt, noe uforklarlig, velsigner Zürn tidens gang og vi får en ny versjon av bildet. Hun tenker tilbake til sitt barnebryllup med den hvite mannen. I denne prosessen blir hun selv hvit, svømmer i hvitt og endelig får hun kanskje se det hvite bildet til slutt. Dette flyktige løftet blir hennes håndtering av den krisen hun befinner seg i. Kan underet bli redningen?

---

<sup>189</sup>Ibid., 93.

## Im Hinterhalt

*Im Hinterhalt* (1963), er skrevet fire år etter *Das Weisse mit dem roten Punkt* og markerer et tydelig stilbrudd med de foregående tekstene. Teksten er ikke kun en strøm av indre monologer, men er befolket av flere figurer som kan sies å ha sine egne historier og egne tanker. Fortelleren innehar en aural posisjon, men som analysen vil vise så er fortellerposisjonen ikke stabil og det kan argumenteres for at fortelleren også er med som et *jeg* i novellen. Hvor forfatterens identitet er tydelig og noenlunde stabil i de foregående tekstene, er den her oppløst, fragmentert og ustabil. Teksten kan plasseres innen novellesjangeren, men samtidig er den full av små historier som nesten fungerer som egne narrativer i teksten. Historiene utspiller seg ved siden av hverandre og beveger seg inn i hverandre, uten en tydelig rammefortelling. Det er inkludert anagramposi og barnerim. Teksten er også rik på biografiske motiver fra Zürns liv, samtidig er tekst-virkeligheten absurd og surreal slik at selvbiografi-begrepet må ansees som malplassert. Tekstens lengde gjør allikevel at den kan plasseres i novelle-sjangeren.<sup>190</sup>

Novellen tar sitt navn fra en scene i Akira Kurosawas film *Rashomon* (1950), hvor skurken Tajomoro ligger i bakholdsangrep og dreper samuraien og voldtar hans kone. Filmen er selv basert på novellene *Yabu no naka* (1922) og *Rashōmon* (1915) av Ryūnosuke Akutagawa. Handlingen i filmen baserer seg rundt fire vidt forskjellige vitnemål om udåden som er blitt begått. Gjennom dette grepet stiller filmen spørsmål om det er mulig i det hele tatt å nå en form for objektiv sannhet. Novellen er inspirert av filmen og låner mange elementer fra den, men den skiller seg også tydelig ifra den. Det er mer riktig å si at filmen er utgangspunktet for Zürn å skrive ut sitt «liv» inn i andres verk. Novellen endrer på flere elementer fra filmen, det er fem vitner i novellen i stedet for fire og skurken Tajomoro iklær seg navnet Rashomon i novellen.

I teksten figurerer også Bellmer og Zürn selv. Zürn skriver også videre på kaptein Ahab sin skjebne etter hans endelikt i *Moby Dick* (1851). I analysen av teksten vil det ikke fokuseres på en komparativ analyse av filmen og teksten, da en slik analyse ikke vil tilføre noe særlig av verdi til de temaene oppgaven ser på. At Zürn skriver seg inn i et fiksjonelt univers kan derimot tyde på en surrealistisk handling i å viske ut skillene mellom kunsten og livet.

---

<sup>190</sup> Novelle-sjangeren er vanskelig å klart definere. Jeg velger her å bruke Emil Staiger sin definisjon av novellen som «en fortelling av middels lengde». Se s. 178 i *Litteraturvitenskapelig leksikon* (1999).

## Figurene

Novellen har et persongalleri bestående av flere mer eller mindre viktige figurer. Av disse er de viktigste for analysen:

Menn: Rashomon, samuraien (der Samurai), kaptein Ahab (Kapitän Ahab) og den svarte baronen (der Schwarze Baron).<sup>191</sup>

Kvinner: Kjæresten (das Gaunerliebchen)<sup>192</sup>, den lille piken ved elven Dnjepr (das kleine Mädchen), samuraiens kone (die Frau) og kaptein Ahabs kone (die Robbe).

Analysen vil vise at disse figurene er på en eller annen måte viktige Zürns eget liv, eller så fungerer de som representasjoner av Zürn selv. Denne representasjonen kan aldri fullstendig fange et menneske og teksten bruker ikke mye tid på gi figurene en bakgrunshistorie. De er figurer som innehar visse like egenskaper med de personene de representerer og som i liten grad endrer seg i løpet av teksten. Slik kan Zürn bruke figurene til vise egenskaper og karakterer som kontrasterer og utfordrer hverandre. Rashomon og Ahab er her i en særstilling ved at de er allerede fiksjonelle karakterer, kjennetegnet ved raseri og hat. Zürn bruker i stor grad teksten til å stille det mannlige ødeleggende stereotypen opp mot kvinnens mer livgivende stereotyp. Et tydelig eksempel er forholdet mellom baronen, en sedelighetsforbryter og erotoman, og kjæresten som er hengiven sin mann og ønsker å gifte seg. I analysen vil denne og flere av dikotomiene analyseres nærmere og knyttes opp mot temaene oppgaven prøver å belyse.

## Struktur

Novellen er strukturert komplisert og for å lettere gi et bilde av hvordan Zürn eksperimenterer med strukturen vil det være nødvendig med en liten oversikt over narrativet. Teksten har flere fortellinger, noe som hermer filmen som inspirerer novellen. Det er også store tekstpartier som gjentas ordrett i novellen. Tekstpartiene som gjentas er; et avsnitt som omhandler samuraien og hans kone og baronen på side 98–99, dette blir så gjentatt på side 99–100 med tre avsnitt som deler opp i teksten i forskjellige episoder. I lesningen av teksten er det vanskelig å finne en grunn til denne gjentagelsen utenom at teksten i den gjentatte delen på side 99–100 er mer oversiktlig inndelt i episoder. Dette er et grep som går utenom vanlig metode for å strukturere tekst. Gjentakelser har ofte en funksjon, å belyse noe, presisere eller

---

<sup>191</sup> Heretter omtalt som baronen.

<sup>192</sup> Gaunerliebchen kan oversettes som kjeltring-kjæreste, men vil heretter omtales som kjæresten.

utfordre leseren. Det er vanskelig å argumentere for at dette er tilfellet her. At teksten er utgitt posthumt kan gi en forklaring – skulle et avsnitt strykes? Den eksperimentelle formen kan også være et uttrykk for det gjenfortellingselementet som *Rashomon* benytter seg av. Et annet eksempel på gjentakelse er «die 5 Zeugen aus dem Tempel im Walde machen sich auf den Weg zum Justizpalast»<sup>193</sup> på side 99 og som gjentas på side 100. Et tredje eksempel er på side 108, da leseren først møter den lille piken fra Polen. Her benytter Zürn seg et språk som minner om barnerim og henstiller leseren til eventyr som tar plass i land langt, langt borte: «Weit, weit in Polen, am Ufer das Dnjepr sitzt ein kleines Mädchen.»<sup>194</sup> Setningen gjentas på samme side og viser en uttrykksform som bryter med tidligere uttrykksformer i novellen.

Det er vanskelig å avgrense hver figur sitt eget narrativ da de opptrer alene og i parvis med de andre figurene. For eksempel er baronen og kjæresten i et forhold, det samme er samuraien og kona, Ahab og selen. *Rashomon* utøver vold mot samuraien og kona, den lille jenta ved Dnjepr møter Ahab. Samtidig som parene har sine historier er de også skildret i situasjoner uten sine partnere. Av de forskjellige narrative er det formålstjenlig å dele teksten i 8 forskjellige deler. Oppgaven kan ikke bruke for mye plass til å analysere hver del, men vil fokusere på 2, 4, 5 og 6:

1. Historien om *Rashomon*
2. Historien om samuraien og hans kone
3. De fem vitnene
4. Baronen og kjæresten
5. Den lille jenta ved elven Dnjepr
6. Kaptein Ahab og hans kone
7. Kavalerimajoren og kongen i Afrika
8. Macki Messer som forlater sin gravide kone for å dra på horehus i Paris

## **Et annet perspektiv 1**

Hvor de to foregående tekstene hadde klare selvbiografiske trekk, er disse mer skjult i *Im Hinterhalt*. Dagbokstilen i *Notizen einer Blutarmen* og den subjektive tankestrømmen i *Das Weisse mit dem roten Punkt*, begge skrevet i (hovedsakelig) førstepersons entall, er byttet ut med en aural tredjepersons fortellerstemme. Teksten vil tidvis bryte ut av det aural

---

<sup>193</sup> Zürn, 99.

<sup>194</sup> *Ibid.*, 108.

perspektivet og *Das ich*, jeget, trer frem som fortelleren selv (fra ekstra-diegetisk nivå til diegetisk nivå)<sup>195</sup> og i de indre monologene hos kjæresten. Kjæresten har en historie med tydelige trekk til Zürns eget liv. Hun er følgesvennen til «Der Schwarze Baron», en mann som gjør handel med damevoksfigurer, et yrke som kobler baronen til Hans Bellmer. Bellmer ble kjent i kunstverden for sine kvinnedukke-figurer. Bellmer utforsket seksualitet (se s.30-31) og ikke uten grunn skriver Zürn om baronen at han «ist gut Freund mit dem Sittenpolizei.»<sup>196</sup>

Gjennom novellen presenteres leseren innblikk i de forskjellige figurenes tanker, men alltid gjennom fortellerens blikk, at dette brytes med *jeg 'et* hos kjæresten kan insinuere at fortelleren og kjæresten er den samme, dette problematiseres dog ved at teksten rommer hendelser kjæresten umulig kan være vitne til selv. Jeg vil argumentere for at det er litterært grep hvor identiteten til Zürn overføres til fortelleren og figurene, og slik blir alle på en gang.

## **Et annet perspektiv 2**

Ved å la fokuspunktet være en aural forteller får leseren møte figurene i novellen på en annen måte enn om perspektivet alltid var fortalt gjennom et jeg. Fortellerstemmen muliggjør også at overganger i tid og sted og figurer kan utføres mer sømløst uten at leseren forvirres av hvor hen hun befinner seg i historien. Der brudd med denne fortellerstemmen i teksten oppstår, øker leserens oppmerksomhet mot jeg-figuren. I *Im Hintehalt* inntar fortelleren flere forskjellige posisjoner på de narrative nivåene. Hun er tredjeperson, hun er et jeg. Det samme kan sies om kjæresten, som også er en observert tredjeperson og et *jeg* som observerer. Analysen vil vise at det er det subjektive og observerende blikket til kjæresten lik det som finnes hos fortelleren i *Notizen einer Blutarmen* og *Das Weisse mit dem roten Punkt*.

Det kan argumenteres for at Zürn er tilstede i fortellingen som forfatter, forteller og kjæreste, men også som den foreldreløse jenta ved elven Dnjepr, som samuraiens kone og noe overraskende; sel-konen til Ahab. Ikke forstått som at hver kvinne er Zürn, men hver kvinne har likheter, historie og deler samme tankegods som Zürn. Slik skriver Zürn ut deler av sitt liv og erfaringer inn i flere fiksjonelle karakterer. Disse figurene er igjen en kilde til å forstå Zürns syn på kjønn, identitet og kreativ skapelse. Den autorale fortelleren er på denne måten i en unik posisjon til å observere, beskrive og kommentere seg selv utenifra og innenfra.

---

<sup>195</sup> Her bruker jeg de narrative nivåene fra Litteraturvitenskapelig leksikon. Ekstradiegetisk nivå er handlingen over det diegetiske nivå (den dominerende handlingens nivå.) Novellen består av mange episoder på det hypodiegetiske nivå, som i seg selv er så dominerende at et skille vanskelig gjøres. Jeg bruker derfor her diegetisk nivå om alle narrative nivå under det ekstradiegetiske. s. 40 i *Litteraturvitenskapelig leksikon* (1999).

<sup>196</sup> Zürn, 99.

## Tekstanalysen

Im Hinterhalt am Wegesrande liegt der Räuber und wartet. Seine Geduld ist zähe wie Syrup und süß wie seine Mordlust. Er kaut das nasse Gras und liegt gut unter dem warmen schwarzen Bauch seines treuen Pferdes. Seine Geduld ist tief wie das Meer, das Kapitän Ahab durchfuhr, um den weissen Wal Moby Dick zu töten. Beide sind romantisch und begierig auf Glanz und Ruhm. Indessen steht der schwarze Baron hinter einer langen hölzernen Bank und wartet auf Kunden. Er handelt mit Damenwachsköpfen, die geschminkt sin, wie Schlangen und deren Locken sich der schwarze Baron um seine, langen, schmutzigen Finger wickelt.<sup>197</sup>

Leseren blir presentert for Rashomon, en røver liggende i bakholdsangrep, ventende på sitt bytte. Legg merke til bruken av *Geduld*, tålmodighet, denne er seig som sirup og søt som Rashomons egen mordlyst, men den fungerer også som en overgang og knytter figuren sammen med skjebnen til kaptein Ahab. Rashomons tålmodighet, *Geduld*, er også like dyp som havet Ahab seilte over for å ta livet av Moby Dick. Begge disse mannlige figurene er blindet av hat, og skjebnebestemt til å gjennomføre udåden og gå til grunne i den. Her blir de to mennene karakterisert som romantisk og begjærlig etter prakt og ære. Selv om mordlyst oppfattes negativt i samfunnet, utfordrer fortelleren ikke lysten til de to mennene i introduksjonen. Den blir ikke beskrevet med negative signifikanter (som f.eks.: avskyelig, uhyggelig, ond), men heller så brukes ord som søt (süß), romantisk (romantisch), prakt (Glanz) og ære (Ruhm).

Den tredje personen som introduseres er baronen. Fortelleren bruker ordet *indessen*, som betyr imens, men kan også bety derimot, og skaper slik et skille mellom baronen og de to andre mennene. Det er likheter imellom baronen og de to andre mennene, men også forskjeller. Baronens som annerledes kontrasterer derimot ikke fullt ut det destruktive i Rashomon og Ahab. Ahab og Rashomon, kjennetegnes ved tålmodighet og så rask destruktiv handling, baronen som ventende på kunder (altså at noen andre skal handle). Hvor ventingen beskrives som positivt hos de to forgående, eksisterer det ikke i beskrivelsen av baronen. Baronens selger damevokshoder som han sminker som slanger og han tvinner håret deres med de lange skitne fingrene sine. Det ligger ikke i baronens natur å være praktfull.

Både Rashomon og Ahab blir knyttet til dyr og natur. Rashomon ligger i det våte gresset ved buken til sin trofaste hest og Ahab seiler over sjøen og er uløselig knyttet til den hvite hvalen. Baronens, derimot, venter bak en benk og selger representasjoner av naturen.

---

<sup>197</sup> Ibid., 97.

Rashomon og Ahab sitt begjær og raseri er noe naturnært, baronen fremstilles derimot som en som former naturen etter sitt eget behag. Alle tre er ventende, men de vil også bli handlingens menn i løpet av novellens handling. De velger begjæret sitt og realiserer seg gjennom det. Den første kontrasten til mennenes handlingsbegjær er i møtet med den første kvinnefiguren i novellen; kjæresten.

Kjæresten blir introdusert ved at hun «steht so nebenbei» en edel og blek voksfigur, «mit müden Augen und Tränen an den Wimpern.»<sup>198</sup> Hun står med trøtte øyner ved siden av voksfiguren, ved baronen, med tårer i øyevippene. Hun er fysisk tilsidesatt og, kan vi lese, i en posisjon hvor hun er inaktiv, observerende og lengtende etter noe(n) som kan gi henne det hun begjærer:

Gerne wäre sie eine von den weissen Bräuten gewesen, die unablässig aus der Kirche von St. Medare strömen. Aber ihr fehlt der Mut, um Feste zu feiern, wie sie fallen und sie versteht es auch nicht, den Hochzeitstanz aufzuführen. Die Orangenhändler haben die Preise herabgesetzt und die nächste Ernte in Batavia ist verdorben.<sup>199</sup>

Kjærestens lengsel etter å være brud problematiseres på to områder. Et som fortelleren gjør eksplisitt i teksten: at hun er redd for ikke å utføre bryllupsdansen tilfredsstillende; et ekko av frykten for å være ikke-dansende, ugrasiøs og limt til gulvet som i drømmen om dvergen i *Das Weisse mit dem roten Punkt*. En selv-oppfyllende fryktprofeti for å ikke være god nok hindrer henne i å realisere begjæret sitt. Det andre implisitte problemet er fraværet av baronens friermål og innskrevet i dette et fravær av handlingspotensiale hos kjæresten. Det er mannen som frir og kvinnen takker høflig ja eller nei. Novellen inneholder flere forhold mellom menn og kvinner og dyr og ting. Gjennom en analyse av disse, finner vi spor av kjønnsidentitet og hvordan de er skrevet i en surrealistisk tradisjon.

### **Surrealisme og forhold i Im Hinterhalt**

I teksten beskrives flere forhold. De inkluderer vanlige forhold og forhold mellom dyr og ting og dyr og mennesker. Samurian og hans kone, baronen og kjæresten, Ahab og selen, luftballongen og duen, Rashomon og tigreren. Alle disse forholdene kan sies å være strukturert forskjellig, men er samtidig like i at de beskriver en hengiven part og en kald foraktelig part. Det må ikke forstås som at den hengivne parten er lagt til *et* kjønn eller er konstant i

---

<sup>198</sup> Ibid.

<sup>199</sup> Ibid.

forholdet, slik vi vil se er det samuraien som er hengiven sin kone og kjæresten går fra hengivenhet til forakt for baronen. Det eneste lykkelige forholdet i teksten kan argumenteres for å være mellom luftballongen og duen, altså ikke mellom to mennesker og ikke mellom to kjønn.

Episoden med kjæresten og brudene er tydelig visuell med den uavlatelige strømmen av hvitkledde bruder som strømmer ut fra kirken, den edle bleike voksdukken kontrastert av den slitne kjæresten og baronen og til slutt appelsinforhandlerens oransje farge. Teksten vil igjen fokusere på kjæresten etter setningen om appelsinforhandleren, men dens tilsynelatende vilkårlige posisjon i teksten behøver en litt nærmere analyse. Hvorfor skriver Zürn inn en appelsinforhandler inn i teksten her? Det åpenbare er den visuelle karakteren (oransje) til appelsinforhandleren, men hvorfor påpeker fortelleren at prisen på appelsinene er blitt satt ned og at den neste avlingen i Batavia er råttet? En tolkning vil være å knytte det til selvfølelse og følelsen av å gå ut på dato. I en kultur hvor skjønnhet og fertilitet er de egenskaper som er begjært, synker verdien av kvinner med alderdommen. I så måte kan appelsinforhandleren sees som en overraskende analog parallell til kvinnens verdi i giftermål.

Inkluderingen av Batavia, det gamle navnet på Jakarta, hovedstaden i Indonesia, et land øst for Europa, kan også, med Zürns bakgrunn som eventyrforfatter, sees som et land langt, langt borte og slik inkludere flere fortellermodi i novellen. Den gjentagende strukturen i novellen gir oss en lignende hendelse på side 108. Den polske jenta ved elven Dnjepr:

Das kleine Mädchen aus Polen bekommt einen Luftballon geschenkt. Sie lässt die Schnur los und der Ballon fliegt nach Sibirien davon. Dort wird gerade der Tee geerntet. Der Ballon fliegt weiter und hängt sich einer weissen Taube an den Fuss. Sie vereinigen sich und bekommen seltsame Kinder aus Gummi und Federn.<sup>200</sup>

Det som kobler disse to episodene sammen er at de begge skjer i Østen, i land langt borte (Batavia og Sibir). Det er en jente som initierer episodene. Begge omtaler en innhøsting, en av te og en av appelsiner. De skildrer en forening av to elementer, mann–kvinne og luftballong–due. Hvor appelsinforhandlerens historie er plausibel er luftballongens absurd. Ballongen hefter seg fast i foten til en due, de forener seg og føder barn av gummi og fjær. Dette er en absurd og overraskende analog parallell til giftermål og klart grunnet innen surrealismen slik Breton og Apollinaire beskrev den (se s. 20-21). Episodene er tydelig visuelle og hvor appelsinforhandleren er en rasjonell beskrivelse av verden er luftballongen det ikke. Det er også ikke uten betydning at forråtnelsen blir et symbol på det jordlige og foreningen i

---

<sup>200</sup> Ibid., 108.



himmelen er akkompagnert av en vellykket innhøsting av te. Den mislykkete avlingen er knyttet til det uteblivende giftermålet og Zürns frykt for å være ugrasiøs, stygg, ubrukelig, ikke-dansende. Den vellykkede foreningen i himmelen kan vise tilbake på Zürns eget uttalte ønske om å være svevende, flyvende.

### **Samuraien og hans kone**

I forholdet mellom samuraien og hans kone er det kvinnen som forakter mannen: «Sie hasst seine Sanftmut und seine unendliche Güte.»<sup>201</sup> Kvinnen oppviser en forakt for de stereotypiske kvinnelige egenskapene hun ser i mannen. Hun har ikke medfølelse og barmhjertighet og forakter sin ektemann, som beskrives som ansvarlig, god og mild.

Ihr Gatte hält ehrerbietig ihre kleine kalte Hand und [...] er hat die Verantwortung für seine Frau zu tragen. Sie liebt nicht ihren Mann und hätte ihn längst verlassen, aber er ist reich und ein Aristokrat. Sie hat keine Kinder. Ihre Brüste sind ihr zu kostbar, um kleine Tiere zu säugen.<sup>202</sup>

Ved å velge bort morsrollen, velger hun bort en kvinnelig egenskap, eller en del av kvinnens *Wesen*. (Zürn skriver i en tid hvor kjønn fortsatt var ansett som et biologisk fakta). Grunnen til denne fornektelsen av morsrollen er et estetisk valg. Hun vil ikke ødelegge sine kostbare bryster ved å la dyr suge av dem. Ønsker Zürn her å beskrive et ideal? Leser vi forholdet opp mot de tidligere tekstene til Zürn hvor hun tegner et bilde av mor–barn–forhold som kilden til en uhildet lykke, kan ikke leseren tolke samuraiens kone som et ideal. Hvis vi leser konen som en fornektelse av det kvinnelige vesen, slik Zürn uttrykker i *Das Weisse mit dem roten Punkt*,<sup>203</sup> uttrykker det en mulighet til å være noe annet enn bare kvinne–mor. Paradoksalt nok tillater ikke Zürns ønske om å være et tredje vesen et mor–barn–forhold.

Die Frau mit dem weissen Schleier liegt still im Wald von Rashomon. Sie wartet darauf, den Sieger zu umarmen. Sie wird ihre alten Tage in einem Teehaus in Tokio verbringen und niemand ist, der auf sie wartet. Sie ist so verächtlich geworden.<sup>204</sup>

Etter samuraiens død åpner konen et tehus i Tokyo. Denne fortellingen blir senere revidert av fortelleren:

---

<sup>201</sup> Ibid., 102.

<sup>202</sup> Ibid., 99.

<sup>203</sup> Ibid., 80.

<sup>204</sup> Ibid., 103.

Die Frau mit dem weissen Schleier ist in Tokio eingezogen. Sie läßt sich als Witwe feiern und eröffnet ein Bordell. Sie raucht Opium und das Geschäft geht gut. Tag und Nacht brennt die rote Laterne vor der Tür. Sie ist dick und sadistisch geworden.<sup>205</sup>

Er det her snakk om en upålitelig forteller? Det kan også være videreutvikling av en historie som ikke søker etter en objektiv sannhet og slik gjør at begge fortellingene ikke er «sanne», men som har like stor hevd på å være sanne eller usanne. Surrealismens idé om at sannheten har tilholdssted i de analoge paralleller (se s. 23) kan også være et utgangspunkt for å tolke episodene. Novellens utgangspunkt er filmen *Rashomon*. I filmen skiller alle vitneberetningene av overfallet seg fra hverandre. Slik er det også hos vitnene i *Im Hinterhalt*:

Die 5 Erzählungen der 5 Zeugen des Mordes sind verschieden.  
Jeder hat alles genau gesehen und ist eifersüchtig auf die Berichte der anderen.<sup>206</sup>

Fortellingen stiller spørsmål ved menneskets representasjon av virkeligheten. Menneskets søken etter objektiv sannhet vil alltid være fanget av menneskets observasjon og er muliggjort gjennom språket. Zürn gjennom sine mange revisjoner og gjenfortellinger i novellen, viser at vår beskrivelse av virkeligheten alltid har en begjærsfunksjon<sup>207</sup> og virkeligheten er fanget i språket som kontinuerlig revideres. Vi gjenforteller om og om igjen, akkurat slik novellen er konstruert som en serie av gjenfortellinger, revisjoner, nye starter og avslutninger. Slik Ahab og Rashomon sine historier egentlig var avsluttet i sine respektive verker får de nytt liv i møtet med Zürn. Slik kan historiene potensielt foregå ad Infinitum i verk etter verk etter verk. Begjæret er i så måte produserende og reproduserende.

### **Kaptein Ahab og selen**

Det barnløse forholdet mellom samuraien og hans kone får sin motsats i forholdet mellom Ahab og selen. Her er det mannen, Ahab, som er destruktiv og til slutt ender med å ta livet av sine kone.

«Die Robbe schenkt ihm eine Menge weisser Wale, klein und fein.»<sup>208</sup> Ahabs kone utfører sine morsplikter og gir ham mange barn, men som en skjebnens ironi er alle barna

---

<sup>205</sup> Ibid., 107.

<sup>206</sup> Ibid., 98.

<sup>207</sup> Begjæret er her brukt lik Deleuze og Guattari sitt begjærs-begrep. Gjennom begjæret realiserer mennesket seg. «Begjæret produserer virkelighet». s. 37 i *ANTI-ØDIPUS – kapitalisme og schizofreni* (2002).

<sup>208</sup> Zürn, 108.

små, hvite hvaler som Ahab inderlig hater: «Ahab hasst seine Kinder abgründig.» Også selen, kona til Ahab, følger sin mann på hans utrettelige reise gjennom havet i jakt på Moby Dick. Hun tar del i Ahab sin skjebne, hun skaper ikke sin egen. Hennes rolle blir sammenlignet en fødemaskin.

Kapitän Ahab schwimmt mit seiner Frau um das Kap der guten Hoffnung und sie lassen sich treiben. Die Augen der Robbe sind von einem warmen, dunklen Braun und ihr Hals ist voller Bisse. Unablässig muss sie kleine weisse Walfische gebären. Das ist der Fluch von Moby Dick.

Und wie man sich bettet, so liegt man, es deckt einen keiner zu. Und wenn einer tritt, dann bin ich es, und wenn einer fällt, dann bist Du's. Kapitän Ahab bleibt der unversöhnliche Feind von Moby Dick [...] Zornig stösst er den Zahn tief in den weichen Leib der Robbe. Der Walfischzahn ist empfindlich wie ein Zahnnerv.<sup>209</sup>

Kvinnen er ikke drivkraften i forholdet, men heller en statist som må utholde Ahab sitt raseri, reise med ham og føde hans barn. I sitt raseri dreper han selen, med et støt med en skarp hvaltann i livet – altså reproduksjonsorganene. I så måte tar han ikke bare livet av selen, men utfører også en sterilisering. Bildet av Ahab blir her bildet av en den destruktive mannen som råder over kvinnen med makt og trussel om vold, og som herre over reproduksjonsorganene. I teksten kommer det subjektive jeg'et til tale; som et brudd i historien om Ahab og hans kone. Oversatt til norsk kan vi lese at: «man ligger som man reder, ingen vil bre over deg.» *Jeg'et* sparker og *du'et* faller. Det er ikke uten grunn at jeg'et opptrer i historien om Ahab, det er allikevel vanskelig å klart definere hvem dette jeg'et er. Ut ifra at jeg'et ellers i novellen (sett bort ifra dialoger) opptrer som kjæresten til baronen og fortelleren selv, kan det tolkes dithen at jeg'et utvisker grensene sine, eller oppløses og fragmenteres. Er dette jeg'et kjærestens, fortellerens og de andre kvinnene i novellen sin opposisjon til mannens vold?

### **Baronen og kjæresten**

Dette forholdet er det som tar mest plass i teksten. Det er også her det første bruddet med den autorale fortellerstemmen skjer idet episoden med brudene og appelsinforhandleren slutter og kjærestens *jeg* overtar:

Niemand versteht meinen Leib so sanft zu streicheln, wie der schwarze Baron mit seinen gelben, langen Fingern. Ich gehe mit ihm durch den Regen und sehe ihn an. Er ist tief in meinem Träumen bei Tag und bei Nacht, wie das graue Schloss in Spanien. Ich liebe ihn, wie mich selbst und wo Du hingehst, da will ich auch hingehen. Dein Land ist mein Land und wo Du stirbst, da will ich auch begraben sein. Schon wieder

---

<sup>209</sup> Ibid., 110-11.

tritt eine weisse Braut aus der Kirche heraus und der Fotograf schießt ein Blitzlicht in die Luft<sup>210</sup>

Kjæresten er som besatt av baronen. Allusjonene til at baronen er en representasjon for Bellmer blir tydeliggjort gjennom biografiske fakta; hun flyttet fra Berlin til Paris med ham (dein Land ist mein Land) og den innledende setningen «Niemand versteht meinen Leib so sanft zu streicheln» som betyr (Ingen forstår hvordan (de) skal kjærtegne kroppen min så mykt) alluderer også til Bellmers portrettmalerier av Zürn. I *Die Begegnung mit Hans Bellmer* (1970) skriver Zürn om Bellmers portrettmaleri av henne selv: «Er malt langsam und mit unglaublicher sorgfältig», hvor *langsam* og *sorgfältig* peker til *sanft* (mykt, forsiktig) er tilstede og i portrettet kjenner hun igjen «die ganze Legende ihres Lebens.»<sup>211</sup> De biografiske elementene, viser hvordan Zürn blander virkeligheten og kunsten.

Kjæresten beskriver et hengivent, nesten oppslukende avhengighetsforhold til baronen. Dynamikken mellom de to i *Im Hinterhalt* er en videreføring av Zürns beskrivelser om livsholdning og forhold i de to foregående tekstene. Det er ikke hun som tar kontroll over livet, det kunne like gjerne vært en annens liv,<sup>212</sup> som hun skriver i *Das Weisse mit dem roten Punkt*. I de foregående tekstene hvor fokuspunktet er et *jeg* som observerer og kommenterer uten nevneverdig ytre handling, er hun her både et *jeg* og en *hun* som utspiller idéene beskrevet i *Das Weisse mit dem roten Punkt* og *Notizen einer Blutarmen*: Når hun beskriver hans land som hennes og at hun følger ham, beskriver den passive, observerende livsholdningen som gjør at hennes liv lenger ikke føles som hennes eget. Det er allikevel en dikotomi som viser seg i teksten. Hennes passivitet og observerende lynne går ikke over ens med et aktivt og nært kjærlighetsforhold til en annen. Hun skriver i *Das Weisse mit dem roten Punkt*: at det er distansen som er det vidunderlige<sup>213</sup> og at denne distansen bedrar hun og slik bedrar kjæresten i *Im Hinterhalt* også dette prinsippet. Nærhet krymper kjærligheten, distansen forsterker den. I teksten vil kjærestens hengivenhet til baronen gå over i forakt.

Ich durchsteche deine Fotografie mit langen Nadeln und wünsche Dir alles Übel. Du liebst keinen Mann und Du liebst keine Frau und pflegst Deine Einsamkeit wie eine Krankheit. Ich bin sehr bedürftig nach Dir, aber zu stolz, um Dich zu besuchen. Besser ich träume von Dir, als gäbe es Dich gar nicht. *Wo Du hingehst, da gehe ich*

---

<sup>210</sup> Ibid., 97-98.

<sup>211</sup> Unica Zürn, *Unica Zürn Gesamtausgabe Band 5 Aufzeichnungen*, Unica Zürn \* Gesamtausgabe in 5 Bänden (Berlin, Tyskland: Brinkman & Bose, 1989), 143.

<sup>212</sup> *Das Weisse mit dem roten Punkt: unveröffentlichte Texte und Zeichnungen*, 92. (min oversettelse).

<sup>213</sup> Ibid., 85.

*nicht hin. Dein Land ist mir verhasst und ich verachte Dein Volk. Wenn du stirbst, werde ich mich freuen und wo Du begraben bist, schreit die Eule die ganze Nacht.*<sup>214</sup>

Her er, slik vi finner det i den kursiverte delen av utdraget, en nesten gjentakelse av kjærlighetserklæringen på side 97–98, bare med negative konnotasjoner. Hun vil ikke lenger følge baronen, hun hater hans land og hans folk og når han dør vil hun fryde seg. Interessant nok er det bedre for henne å drømme om han, enn at han ikke eksisterte. Den fysiske distansen og den samtidige nærheten i drømmen er et amalgam av Zürns behov for å elske og bli veiledet, blandet med hennes frykt for å fysisk nærhet. Forholdet, slik det er beskrevet i teksten, lider av de elskedes fysiske nærhet. Dette destruktive forholdet går imot idéen om samfunn og forhold som skal være basert på distanse. Forhold skal være, slik hun skriver i *Notizen einer Blutarmen*, uten komplikasjonene som nærhet medfører.<sup>215</sup>

### **Piken ved elvebredden Dnjepr som forfatter**

Piken ved elvebredden opptar liten plass i teksten, allikevel er hun viktig for analysen av overaskende analoge paralleller og vise hvordan Zürn selv ser på sine kreative egenskaper.

Weit, weit, am Ufer des Dnjepr da bin ich zuhause. Kapitän Ahab geht vorüber und wirft ihr eine grosse Qualle in den Schoss. Mit kleinen, ungeduldigen Fingern zerteilt sie die Qualle in viele kleine Quallen. Als es dunkelt wird, wirft sie die Quallen ins mehr, wo sie sich wieder zu einer großen Qualle vereinigen. Die schwimmt fort, in den Ozean hinaus.<sup>216</sup>

Zürn uttrykker i flere av sine tekster stor begeistring for Melville, et eksempel er dediseringen til Melville i *Das Weisse mit dem roten Punkt*.<sup>217</sup> Når Ahab opptrer her og overlever en gave til piken, kan han sees som en form for representasjon av Melville. For Zürn er Melville en viktig (mannlig) forfatter og skaper av stor litteratur. Det motsatte av Zürn, en kvinne og skaper av korte tekster, anagramposi, noveller og kortromaner. Igjen må det påpekes at Zürn ikke er lik den implisitte fortelleren, men for analysens skyld og for å vise trådene som er med og syr sammen tekstene til et helt forfatterskap – settes det et skjørt likhetstegn mellom forfatteren Zürn og fortelleren i teksten.

---

<sup>214</sup> Ibid., 110. (min kursivering).

<sup>215</sup> Ibid., 58.

<sup>216</sup> Ibid., 108.

<sup>217</sup> Ibid., 83.

Ved elvebredden «da bin ich zuhause», skriver fortelleren. Fortelleren benytter seg av førsteperson *jeg*, noe som ellers i teksten er benyttet av kjæresten. Her kompliserer fortelleren sin egen identitet på ny, hun går fra et høyere narrativt nivå (ekstra-diegetiske) og plasserer seg hos piken ved elvebredden Dnjepr (diegetisk). Hun er hjemme ved elvebredden. Hva betyr det? Det er flere måter og forstå dette tekstutdraget på. Det er ved elvebredden hun samler sin mosaiske identitet i *Das Weisse mit dem roten Punkt*, og det er heller ikke til å unngå å se likhetene mellom piken og Zürns eget *umulige ønske* om å skape et stort og varig verk. Et tredje alternativ er at fortelleren bevitner en del av Zürns historie, hennes forgapelse i Melvilles tekstunivers og til slutt en fortapelse i å ikke selv klare å gjenskape et slikt verk.

Piken tar imot maneten som blir kastet i fanget hennes av Ahab. Her kan det tolkes som seksuelle undertoner, høyverdige Melville befrukter Zürn og hun bærer frem mislykkethet etter mislykkethet, slik også selen bærer frem de små hvite hvalene som Ahab så inderlig hater. Kvinnen kan føde, men er ute av stand til å skape noe varig og stort. Kvinnen er natur, ikke kultur. En anen tolkning, som også er fruktbar, er om episoden leses med tanke på kreativ skapelse. Maneten kan da sees som en overraskende analog parallell på hvordan Zürn selv skaper. Hun river i stykker maneten, deler den i små biter som hun kaster ifra seg. Lik hennes egen tekstproduksjon som i stor grad består av (u)fullstendige tekster, skrevet over korte perioder, lik *Notizen einer Blutarmen* og *Das Weisse mit dem roten Punkt*. Kvinnen i Zürn gjør henne ikke i stand til å skape noe mannen, Ahab, aksepterer. Leses dette opp imot Bellmer, er kvinnen avhengig av mannen for å for skape seg selv (s.23–24). Det er gjennom mannens begjær kvinnen kan begjære. Leser vi Bellmers teori som et forsøk på å objektivt beskrive samfunnet, at slik er det, ikke som slik burde det være, er Zürns fornektelse av sine egenskaper et maskulint speil hun holder opp for seg selv. Hun er avhengig av mannens bekreftelse.

Piken ved elvebredden er bundet til jorden ved elvebredden, samtidig forlater fortelleren det høyere narrative nivået og binder seg til denne piken på bakken. Et oversiktsbilde dernest en bevegelse fra oven til ned. Her hører fortelleren til. Denne bevegelsen vil senere, på samme side, reverseres da piken blir skjenket luftballongen.

Likheten mellom pikens handlinger og Zürns egne praksiser stemmer overens med og reflekterer Zürns manglende tiltro på å skape et stort og viktig verk. Denne usikkerheten beskrives mer eksplisitt i *Notizen einer Blutarmen* og *Das Weisse mit dem roten Punkt* og knyttes opp mot kvinnelighet. Zürn kaller det ikke en feil eller mangel som gjør kvinner ute av stand til slik aktivitet, men heller noe som er utilgjengelig for kvinner. Det kan argumenteres for at denne påståtte utilgjengeligheten former teksten(e) til Zürn.

Giftermålet mellom luftballongen og duen er en overraskende analog parallell til giftermål i den reelle verden og til giftermålet mellom Ahab og selen. Produktet av giftermålet bærer med seg en ny analog parallell til fødsel og fødslene av barna til Ahab og selen. Det er piken som initierer episoden, men som barnet hun er og forblir, må foreningen og fødselen gjennomføres av noen andre. Den overraskende analoge parallellen til Zürns eget forfatteryrke er også tilstede i teksten. Om man ser episoden i lys av Bellmers teori om tilfeldighet (se s. 34) er nettopp denne foreningen av luftballong og due en tilfeldighet. Den er ikke styrt med en vilje, men en frigjøring av sinnet fra den logosstyrte rasjonelle verdensanskuelsen. Ideologisk sett, surrealistisk sett, fungerer piken som et bilde på Zürns løsrivelse fra den opphøyde maskuline litteraturen, representert ved Melville, til en omfavelse av hennes evne til å skape surrealistisk litteratur. Hvor det fantastiske, og surreale, opptrer som drømmer og syner eller feberfantasier i *Notizen einer Blutarmen* og *Das Weisse mit dem roten Punkt* er de her integrert som en del av tekstens virkelighet, de hevder seg like reelle som de andre mer plausible og virkelighetsnære figurene og hendelsene i teksten.

### **En nærmere analyse av identitet, kjønn, skapelse og surrealisme**

Til nå har teksten har teksten blitt analysert ut ifra figurene og forholdene i novellen. I de påfølgende avsnittene vil det analyseres mer fokusert på de temaene oppgaven ser på.

Med tanke på tekstens biografiske elementer kan det synes fruktbart å tolke den biografisk, allikevel kan det sies at de surreale elementene motarbeider ethvert forsøk på en tilfredsstillende biografisk analyse. På den annen side vil et visst kjennskap til Zürns biografi åpne opp teksten for å tolke den som en surrealistisk forsøk på å bryte ned dikotomien kunst–liv. Teksten åpner også for en analyse av kjønn, identitet og kreativ skapelse og den lar figurer spille ut idéene som hun skriver om i *Notizen einer Blutarmen* og *Das Weisse mit dem roten Punkt*.

### **Kvinnelig skapelse**

Sentralt i forståelsen av skapelse og da kvinnelig skapelse er piken som sitter ved elven Dnjepr. Hennes kobling til Ahab etablerer igjen et forhold til Herman Melville, en forfatter av store verk. At gaven som Ahab skjenker jenta, maneten, blir revet opp i små biter eksemplifiserer hvordan Zürn så sin egen kreative skapelsesprosess. Hun så det ikke mulig som kvinne å skape «det store verket», men heller forfatter av en linje her og en linje der og

til slutt kanskje et helt dikt.<sup>218</sup> Også selen skaper mange små hvite «verk» som mannen fornekter. Om vi ser hele hennes tekstproduksjon under ett, er det en produksjonsrekke av anagramposi, korte eventyr, noveller, dagbøker og to kortromaner. Hennes største verk, *Der Mann im Jasmin*, er på under 140 sider og ble opprinnelig skrevet som noveller. Hun skrev aldri et stort verk, som Melville, og den lille piken klarer bare å dele opp arven fra disse verkene i små deler. Var hun en mann, ville hun kanskje skapt et verk?<sup>219</sup>

### **Distansen som en motsats til den ødeleggende nærheten – kjønn**

De fire kvinnene (kjæresten, piken ved elvebredden, samuraiens kone og selen) har alle til felles at deres forhold til menn er kompliserte og destruktive. Piken er her i en særstilling, hun fikler med arven fra Melville, og river den i stykker, men hun unngår destruktiviteten kjønnene imellom. Her kan det sies at alderen er den hindrende årsaken, barnet inngår ikke i et fysisk nært forhold til noen annen. Slik blir piken ved elvebredden en motsats til de øvrige kvinnenenes skjebne (drapet på selen, voldtekten av samuraiens kone, neglisjeringen av kjæresten). Selv om omstendighetene til piken er dystre, beholder hun sin uskyld og er den som opptrer som skaper av novellens mest oppløftende og svevende episode med luftballongen og duen. Hvor de andre kvinnene får plass og et lengre tidsrom å utvikle seg i, blir piken værende på den ene siden (s. 108) i teksten og forblir for all tid fanget i sin barndom.

### **Blande kunsten med livet og flerdoblingen eller dekonstruksjonen av identiteten**

Novellen inneholder flere referanser til Zürns eget liv. 88 Rue Mouffetard var den virkelige adressen til Zürns og Bellmers hjem i Paris.

Hôtel de L'Esperance, 88 rue Mouffetard. Krank sind wir alle in der Sehnsucht geworden und ich weiss nicht mehr, wo der Weg nachhause führt.<sup>220</sup>

Vi alle er blitt syke i begjæret og vet ikke lenger hvor veien er som fører oss hjem. Tvetydigheten i setningen kan også tolkes som at hjemmet er ukjent eller at veien til hjemmet er ukjent. Hos Zürn ligger begjæret i å skape; tekst, bilder, maleri, men også en ny verdensanskelse og en ny identitet. Hun blander livet og fiksjonen og slik tekstlinjen

---

<sup>218</sup> Ibid., 70.

<sup>219</sup> Ibid., 69.

<sup>220</sup> Ibid., 104.



poengterer, gjør også dette begjæret at Hjemmets geografi og identitet blir plastisk. Hva er Hjem eller veien til Hjem når kunst og liv blandes, eller for å stille spørsmålet på en annen måte: eksisterer objektivitet i subjektets språklige beskrivelse av sin egen virkelighet. Er identitet stabilt? Zürn svarer på spørsmålet ved å dele seg i mange forskjellige identiteter; selen, kjæresten, samuraiens kone, den lille jenta fra Polen. Med gjentakelser og sammenfletting av historier og hvordan de forskjellige historiene avbrytes med innskutte setninger fra de andre historiene, skaper Zürn et vev og en serie av kontinuerlige nye starter. Tekstens bruk av (hjem)steder (justispalasset, rue Mouffetard, skipsvraket, elvebredden til Dnjepr, Rashomons hule) og reisene (vitnenes vei til Justispalasset, jakten på Moby Dick, Rashomons inntog i byen, kjæresten som følger sin elsker, luftballongens reise til Sibir) forsterker tekstens utforskning av tilhørighet og identitet. Identitet i *Im Hinterhalt* er hos menn stabil, Rashomons og Ahabs raseri, baronens nedstemthet og usedelighet. Kvinner derimot endrer seg. De fødes på ny, ikke derved sagt denne gjenfødselen er positiv. Samuraiens kone blir bordellmamma, kjæresten forakter baronen, og selen skjenker den rasende Ahab flere barn og blir drept av ham.

Ved å plassere eget liv inn i et fiksjonelt univers, et univers så absurd og surrealt at det ikke kan eksistere i virkeligheten, ser vi lettere hvordan Zürn nærmer seg den surrealistiske idéen om viske ut skillene mellom det levde livet og kunsten.<sup>221</sup> Det kan argumenteres for at det er feil å ikke kalle blandingen av biografi og kunst for selvbiografisk, da surrealistene anså denne blandingen for å være sur-real (over-realiteten). Det selvbiografiske er tilstede, som representasjoner i teksten, men de surreale elementene, Zürns egne subjektive erfaringer, kan vanskelig tillegges en objektiv verdi. Det indre kan ikke verifiseres i tilstrekkelig grad av Zürns med-personer. Det er ikke derved sagt at den subjektive verden har mindre verdi og er mindre realitet enn den objektive målbare. Presiseringen som her er gjort, er gjort fordi surrealismens utforskning av slike begreper blir sentrale for Zürns tekster. En akademisk tekst om en surrealist vil nødvendigvis måtte ta noen overveininger; for å gjøre begrepene forståelige og presise, vil jeg i siste del av oppgaven argumentere for å kalle Zürns livskunst for surrealbiografisk.

Det surreale er gjennom sine overraskende analoge paralleller sterk tilstede i teksten. Særlig er det synlig i de forskjellige giftermålene, de usannsynlige barnefødsle og piken som en beskrivelse på Zürns egne kreative utvikling og prosess. Zürns identitet, som passiv og distansert blir utfordret, og det ender i ulykke. Samtidig er den aktive rollen som forteller

---

<sup>221</sup> Bohn, 129.

og deltaker en form for identitet som blander hennes identitet med surreale elementer. Hvor hun i de forrige teksten ikke klarer å skille seg selv fra andre mennesker er hun her blitt mange og skriver seg selv som surrealistkvinne. Ved å gjøre dette utfordrer Zürn skillet mellom kunst og liv. Et skille surrealistene, slik jeg har tidligere nevnt, anså som falskt.<sup>222</sup>

---

<sup>222</sup> Ibid., 131.

## Drøfting

Tekstene er ofte rike på betraktninger og motiver i korte innholdsmettede avsnitt. Et eksempel er åpningsavsnittet i DWP, hvor identitet og surrealisme er skrevet inn i hverandre og betinger hverandre. Hun er blitt langsiktig på grunn av anagrampoesien.<sup>223</sup> Dette har gjort det vanskelig å analysere tekstene i tematiske avsnitt, og det har vært nødvendig med litt drøfting underveis i analysene for å inkludere nyanser og belyse motiver som eksisterer i tekstene. En tematisk oppdeling av tekstene ville også ha ført til at flere tekstdeler ville ha blitt gjentatt for hvert tema som analyseres; noe som ville ført til en unødig lang opp oppgave.

I drøftingen vil jeg hoppe mye mellom tekstene. For å ikke bruke tid og plass på titler vil de bli gitt forkortelser. *Notizen einer Blutarmen* (NB), *Das Weisse mit dem roten Punkt* (DWP), *Im Hinterhalt* (IH).

## Identitet som annerledes og passiv

*La femme de Bellmer*, det var kallenavnet gitt Zürn av Bellmers parisiske vennekrets.<sup>224</sup> *Bellmers kvinne*, et kallenavn som Zürn selv adopterte. Var det dette hun tenkte på da hun i DWP skrev at livet hennes like godt kunne vært noen andres liv?<sup>225</sup> Hvordan utvikler identitet hos Zürn seg fra NB til IH?

I NB tolker jeg Zürns identitet til å være passiv og et medium for mannen. Identitet er å være et individ som er annerledes. Et individ med identitet gjør ikke det samme som alle andre, hun skiller seg ut. I DWP sammenligner hun den hverdagslige væremåten med en rekke av grå frakker som er seg hverandre lik.<sup>226</sup> Å være seg selv er å skille seg ut, heller bli en elegant ballkjole enn en grå frakk: Hun vil «danse, sveve, flyve.»<sup>227</sup> Bruken av de grå vinterfrakkene minner om den svarte dvergen i drømmen, drømmen hun frykter er bildet på hennes eget liv. Hennes frykt er den identitetsløse, skitne, fargeløse, hverdagslige virkeligheten, som er jorden, hun vil opp fra bakken danse og fly, som er himmelen. Ønsket om være elegant og dansende kommer i klinsj i møtet med Zürns egne passive, distanserte livsholdning. Denne holdningen blir gjentatt flere ganger i tekstene. Det finnes mennesker

---

<sup>223</sup> Zürn, *Das Weisse mit dem roten Punkt: unveröffentlichte Texte und Zeichnungen*, 75.

<sup>224</sup> Plumer, 160.

<sup>225</sup> Zürn, *Das Weisse mit dem roten Punkt: unveröffentlichte Texte und Zeichnungen*, 92.

<sup>226</sup> *Ibid.*, 78.

<sup>227</sup> *Ibid.*, 77.

som må tilbes og de som tilber, skriver hun i NB, hun hører til i den gruppen som tilber.<sup>228</sup> I drømmen om den hvite mannen i DWP, sitter hun ved hans føtter og lytter til og blir belært.<sup>229</sup> I IH sier kjæresten at baronens land er hennes land og hvor han dør vil hun også begraves<sup>230</sup>. Kjæresten i IH går til det skrittet at hun oppgir sin identitet også i døden.

Zürns identitet er, om vi tolker den mot idéen om at identitet er å være annerledes, er lidende av Zürns passivitet. Hennes måte å skille seg ut, og slik få en identitet, er gjennom å skrive.

### **Endre identiteten gjennom surreale handlinger**

I DWP er fortelleren blitt langsynt, noe som passer med Zürns passive og distanserte livsholdning, men det antyder også en endring i anskuelse. Hvordan har det skjedd? Fortelleren stiller spørsmålet og svarer at det kan ha rot i hennes surrealistiske anagramposi. Anagramposien er surrealistisk i den forstand en setning er en kropp som kan deles opp i nye ord. Da vil hver nye linje i diktet allerede være tilstede i åpningssetningen. Dikteren er et medium som åpner opp for alle sannhetene som allerede eksisterer i de gitte bokstavene; forfatteren nærmer seg kilden hvor all virkelighet strømmer ut ifra (Bellmer og Breton, se s.34). I innledningen til NB skriver hun at hun har tilbrakt mesteparten av livet som sovende, ikke gjort noe som skiller henne fra andre mennesker.<sup>231</sup> Fra starten av NB til DWP er det en progresjon som er muliggjort gjennom surrealismen. I NB skriver hun:

Meine Schicksalzahl – die 99 – ich entdeckte sie erst in diesem Monat, fast in diesem Moment erst, wie ich zu schreiben beginne. Sie trägt dazu bei, dass ich mir immer heftiger einzureden beginne, dass das Wunder sich auf mich zu bewegt, das Wunder, dessen nächster Schritt der Tod sein wird.<sup>232</sup>

Skrivingen fører fortelleren til oppdagelse av hennes skjebnetall, men viktigere er at hun knytter 99 til underet som beveger seg gjennom hun og vil bety hennes død. Skrivingen blir en åpning inn til underet. Underet er tilstede i både NB og DWP, men hvor fortelleren i NB venter på underet, er det begjærte underet i DWP i bevegelse mot fortelleren, det er hos fortelleren og hun ønsker det bort igjen. Underet i NB vil først anta formen som tverrsummen

---

<sup>228</sup> Ibid., 57.

<sup>229</sup> Ibid., 86.

<sup>230</sup> Ibid., 97-98.

<sup>231</sup> Ibid., 55.

<sup>232</sup> Ibid., 56.

av alle de ansikter hun har levd med og kommer med døden, til slutt blir underet til røde livgivende blodlegemer. I DWP er underet materialistisk og metafysisk. Tekstens ambiguitet gir ikke et svar på om underet blir oppfylt. Et hinder i analysen av underet i DWP er nettopp underets flere former. Slik det er nevnt tidligere, påpeker Zürn i NB at underet kommer med døden.<sup>233</sup> Samtidig skriver hun at hun har opplevd underet i DWP,<sup>234</sup> men hun er ikke død, hverken i virkeligheten eller i tekst. Hennes identitet som er så nært knyttet til underet og surrealismen blir i så måte enda mer komplisert i DWP enn i NB.

Mennesket er avskåret fra fantasien, menneskets aktiviteter er i stor grad reproduksjon av handlinger som er forventet av dem (jobb, karriere, mor-far-barn-familie). Zürn skriver at hun har sovet mesteparten livet, dernest har hun ventet på underet og gjort slik som alle andre gjør.<sup>235</sup> Dette underet, som det ble poengtert i analysen, er et kjent surrealistisk motiv. Underet skal frigjøre mennesket fra ubehaget.<sup>236</sup> Underet, en ny måte å være i verden på, er mulig å nå gjennom underbevisstheten. En måte for å oppnå det er gjennom surreale handlinger.<sup>237</sup> Allikevel venter Zürn, hun er passiv, distansert. Det vorder spørsmålet om det er surrealismens under hun beskriver, eller er det et under i mer tradisjonell forstand: en guddommelig apparisjon, et mirakel?

Underet, på grunn av sine forskjellige former, lar seg vanskelig definere, hverken som surrealistisk eller ikke-surrealistisk. Dette fordi underet antar flere forskjellige former mellom og i tekstene. Det kan argumenteres for at det er begge deler. Det er dog en kobling mellom hennes identitet som skrivende og underet. Bruken av *begrepet* som en kobling til underbevisstheten og en ny verdensanskuelse tyder på at Zürn bruker det surrealistisk, men hun inkluderer også den mer generiske forståelsen av *ordet*.

## **Hvordan utvikles identiteten over de tre tekstene?**

Vår identitet, er skapt, og delt i forskjellige følelser; reelle og virtuelle. Ifølge Bellmer er det vanskelig å uttrykke nøyaktig hvem vi er eller hva vi føler, fordi følelsene overlapper hverandre og hverdagsspråket ikke strekker til (se s. 29). Slik Bellmer skriver i etterordet til *Hexentexte*, kjenner mennesket språket mindre enn sitt eget liv.<sup>238</sup> Det er alltid motsetninger i

---

<sup>233</sup> Ibid., 55.

<sup>234</sup> Ibid., 91.

<sup>235</sup> Ibid., 55.

<sup>236</sup> Breton.

<sup>237</sup> Bohn, 135.

<sup>238</sup> Zürn, *Das Weisse mit dem roten Punkt: unveröffentlichte Texte und Zeichnungen*, 223.

oss, men som han skriver, er motsetninger nødvendig for at en tredje virkelighet kan oppstå.<sup>239</sup>

Ut i fra dette kan Bellmers syn på identitet sammenfattes i at identiteten består av motsetninger, er skapt i språket og er tvetydig, slik også Max Ernst beskriver identitet som motsetningsfylt og tvetydig.<sup>240</sup> Breton spør om vi ikke er på bort fra prinsippet identiteten.<sup>241</sup>

Zürn skaper også sin identitet gjennom språket, gjennom å velge ut tilfeldig eller å samle tilfeldige deler som hun setter sammen.

Gjennom NB og DWP konstrueres Zürns (manglende) identitet gjennom fortelleren selv. Identitet hos Zürn er konstruert i bilder og i språk, eksemplifisert ved todelingen av identiteten og konstruksjonen av mosaikk-bildet i DWP. Hennes frykt for å ikke skape et varig verk, som er mannens domene, er på samme tid en frykt for å forbli identitetsløs. Argumentet hviler på at Zürn ser identitet som motsatsen til å være alminnelig. Å gjøre som alle andre, er å være alle andre; en grå vinterfrakk. Surrealismen og dens teorier blir for Zürn det som åpner for å skape seg en identitet. Gjennom surrealismen, om man sammenligner verket av Max Ernst og Bellmers identitetslære, opp mot Zürns mosaikkbilde, er identitet ikke bare skapt i språket, men er også en prosess som pågår kontinuerlig. Zürn fullfører aldri mosaikkbildet i DWP, men hun påstår heller ikke i teksten at hun oppgir arbeidet. Identiteten hos Zürn går den passive ikke-skapene i NB, til den tvetydige motsetningsfylte i DWP og i IH oppløses og fragmenteres denne identiteten over på figurene i teksten: Selen skaper som Zürn små «verk» som mannen ikke aksepterer. Kjæresten er den passive livsledsagersken til baronen. Samuraiens kone nekter å bli kvinne-mor. Piken ved elvebreddens nærhet til Melville og skapelsen av små verk. Gjennom disse figurene kan hun spille ut deler av sin identitet i et surrealistisk univers.

## **Det umulige kjønnet**

Bellmers hermafroditt er muligheten for kvinner (og menn) til å overkomme de begrensninger som blir tillagt et kjønn. Bellmer forutser en transseksualitet som vil komme; hermafroditten vil vinne igjennom i den kollektive bevisstheten.<sup>242</sup> Bellmer prøver i sin tekst å vise en vei ut av dikotomien mann–kvinne, ved å vise til at prinsippet mann–kvinne i bunn er hermafroditisk. En likhet finnes også i tvetydighetsprinsippet til Ernst, som tillegger ethvert

---

<sup>239</sup> Bellmer, Graham, og Coleman, 20.

<sup>240</sup> Lie, 24.

<sup>241</sup> Adamowicz, 31.

<sup>242</sup> Bellmer, Graham, og Coleman, 41.

menneske egenskaper av begge kjønn.<sup>243</sup> Zürns tekster tar opp i seg surrealistisk arvegods om kjønn og identitet. Analysen viser hvordan hun videreutvikler disse teoriene. Særlig er dialogen med Bellmers hermafroditt-teori tilstede i form av det tomme kjønn. I motsetning til Bellmer, ser ikke Zürn hermafroditten som en løsning.

Irigaray (1994) og Morrien (1997) kritiserer Zürn for å ikke skape et idealselv og en idealkvinne. Slik Zürn selv uttrykker det i åpningen av del 2 i DWP, kjenner hun seg ikke igjen i kvinnen og ikke i mannen. Av denne grunn så fungerer heller ikke Bellmers hermafroditt, hun vil ha et tredje «kjønn», et ikke-binært kjønn. Et tomt vesen som hun kan fylle med sin egen identitet, et som er fullt ut Zürn og ikke noe annet. Denne problemstillingen blir vanskeliggjort av at hun kan kjenne seg igjen i det mannlige og i det kvinnelige vesen, noe som fører til skamfølelse for Zürn. I DWP ønsker hun å oppløse kjønnsidentiteten og oppstå på ny i et tomt vesen, men forblir kvinne. I IH er det kvinnene hun fragmenterer og oppløser sin identitet i. Analysene viser at Zürn uttrykker en motstand mot de sosialt konstruerte feminine og maskuline egenskaper. Av disse egenskapene, som hun ikke gir en detaljerte beskrivelser av, kan det argumenteres for at det er den mannlige skaperevnen som opptar mest plass i de tre tekstene som analyseres. *Var hun en mann ville hun skapt et verk, men hun er bare en kvinne.*<sup>244</sup> Hennes egen (manglende) evne til å skape noe varig, er i så måte et utslag av hennes kjønn.

## Kjønn som skaper

Zürn knytter det maskuline opp mot det kreativt skapende i sine tekster. Å være kvinne for Zürn var noe hun problematiserte i flere av sine tekster. NB og DWP adresserer problemet eksplisitt, mens IH som er full av par, blir ikke problemet eksplisitt uttrykt som et problem.

Del 2 av DWP er dedisert til viktige personer i Zürns liv: Sønnen Christian og forfatteren Herman Melville. Utsagnet «Allein habe ich noch keine Sache zu einem guten Ende gebracht»<sup>245</sup>, tyder på en forfatter som ikke klarer å være alene med arbeidet sitt. Hun er avhengig av noen som veileder henne, for Zürn ble denne veilederen Bellmer. Han introduserte henne til surrealismen, til automattegning, maleri og anagramposi. Omgangskretsen, i hvert fall ifølge NB, består av kjente surrealistiske mannlige kunstnere som hun ramser opp: Man Ray, Hans Arp, Henri Michaux, Max Ernst med flere. Zürn

---

<sup>243</sup> Lie, 24.

<sup>244</sup> Zürn, *Das Weisse mit dem roten Punkt: unveröffentlichte Texte und Zeichnungen*, 69.

<sup>245</sup> Ibid., 83.

beundrer disse kunstnerne og hun må gjøre det uten ende. Disse kunstnerne trekker inn i personen Zürn, de omformes, og kommer til uttrykk i en tegning eller et anagram. Til og med når mannen er ferdig å skape selv, skaper de gjennom Zürn. Her kan innvendes at Zürn blander inspirasjon med å være medium, allikevel, det er mannen som kommer til uttrykk gjennom Zürn. Det maskuline er veldig tilstede i Zürns forfatterskap; Michaux m.fl. i NB; Melville og H.C. Andersen i DWP; baronen, Ahab og Rashomon i IH, men også i senere verker hvor hun bruker Henri Michaux og Herman Melville aktivt i teksten (*Der Mann im Jasmin*). I de tre tekstene som analyseres blir det ikke en eneste gang nevnt en kvinnelig forfatter eller kunstner. Av mannlige forfattere og kunstnere blir 11 navngitt, hvorav kun to av de navngitte ikke er surrealister; H.C. Andersen og Melville. Korpusen til de to er betydelige og er for overskuelig fremtid del av vestens litterære kanon. I NB skriver hun at var hun en mann, ville hun kanskje skapt et verk av sin tilstand. Er det et tegn på den mannlige kreativitet, hans skaperkraft, eller er det ironisk ment?

Om vi leser Zürn med tanke på hennes identitetssøken, fremstår skaperevnen som et spørsmål om ha identitet eller ikke ha identitet. Hennes forehavende, det hun vil oppnå, er å skape, slik kan hun skille seg ut og slik skape en identitet.

Wenn man von A bis Z alle Buchstaben schreiben kann, dann könnte man, wenn man den Mut dazu hat, einmal alle verhalten Worte aus dem Kopf herausschreiben, sogar ein ganzes Gedicht. Wenn man *das* könnte: ein Gedicht schreiben!<sup>246</sup>

Bildet av den begjærte kvinnen er bestemt av bildet av mannen som begjærer henne, skriver Bellmer.<sup>247</sup> Kvinnen kan kun begjære ved først å blir begjært av mannen. Dette synet er i dag utdatert, men det er den diskursen Zürn deltar i og bruker vi oppgavens nyanserte forståelse av Bellmer som utgangspunkt åpner det også til en annen forståelse av Zürn som ikke et offer for en kvinnehatende Bellmer, men som deltaker i en diskurs i et kvinnefiendtlig samfunn. Hva kan hun, som seg selv, men også kvinne, skape? Hun skrev eventyr som H.C. Andersen, men forlater denne uttrykksformen etter hun møter Bellmer. Deretter skrev hun anagramposi, dagbok, brev-novelle, noveller, spill, og kort-romaner. Uten tvil er hun søkende etter sin skrive-identitet og i forlengelse av den, sin identitet.

I NB skriver hun at i hennes søken etter underet har hun sett inn i seg selv, betraktet og lyttet, men i motsetning til mannen har hun ut av dette bare skapt pludring.<sup>248</sup> Små skriblerier

---

<sup>246</sup> Ibid., 70.

<sup>247</sup> Bellmer, Graham, og Coleman, 25.

<sup>248</sup> Zürn, *Das Weisse mit dem roten Punkt: unveröffentlichte Texte und Zeichnungen*, 69.



og pludring, mindre tegninger; Zürn oppfatter det ikke som store verk. I IH blir den lille piken ved elvebredden representasjonen for Zürns skapende praksis. Maneten fra Ahab blir revet i små deler, lik korte dikt eller tekster. Arven fra Melville som hun ikke klarer å reproducere. Når piken derimot slipper luftballongen, da tar tilfeldigheten over, og ballongen forener seg med en due som føder særskilte barn. Det ligner tilfeldighetsteorien til Breton (se s. 24) og Bellmer (se s. 34); det er tilfeldigheten som kobler oss til verdensaltet. Underbevisstheten, matematikk, viljen, fornuften, de kan ikke stoles på, tilfeldighetene er det som frigjør sinnet, gir oss en ny virkelighet og som skaper de sterkeste bildene. Gjennom surrealismen skaper Zürn seg en identitet ulik de aller fleste. Er det surrealisten Zürn som skinner kaotisk som en dansende stjerne i IH?

### **En surrealistisk identitet?**

Det er den lille piken, og ikke en voksen, som initierer den overraskende analoge parallellen til giftermålet i foreningen mellom luftballongen og duen, og som river i stykker maneten. Piken ved elvebredden forblir barn og innleder derfor ikke et forhold som går over i forakt. Derimot er det gjennom henne at den surrealistiske foreningen mellom ballong og due skjer. Det er ikke bevisstheten, men tilfeldigheten som skaper den vakre og analoge parallellen til giftermålet. Allerede i DWP introduseres barnet som kilden til nye verdensanskuelser, da gjennom gleden ved å bygge en drage uten å følge manualen. Barnet blir slik en motsats til den regelstyrte voksne verden. «Nu er der på tide der indledes proces mot den realistiske holdning»,<sup>249</sup> skriver Breton. Barnet har i surrealismen en væren i verden som åpner opp for underet (se s. 25). Det er i overgangen fra barn til voksen at barnet mister sin tilgang til underet. Gjennom surreale handlinger kan dog voksne åpne opp for underet og slik nå nye erkjennelser om virkeligheten.

I IH skriver Zürn seg inn i det allerede fiksjonelle universet i *Rashomon*.

Inkluderingen av eget hjemsted og hendelser fra eget liv forsterker inntrykket av et forsøk på å bland kunst og liv. Teksten blir en *autentisk falskhet*, en *hypotetisk sannhet*.<sup>250</sup> I gjenfortellingsgrepet i novellen (de gjentatte avsnittene, vitnemålene, samuraiens to forskjellige slutter) viser Zürn til at virkeligheten er aldri objektiv i språket, men har en begjæringsfunksjon. I så måte er begjæret virkelighetsproduserende og i forlengelse av det er virkeligheten fiksjonalisert i vår gjenfortelling av den. *Kunst er ikke antropologisk, men*

---

<sup>249</sup> Breton, 17.

<sup>250</sup> Bohn, 127.

*morfologisk*.<sup>251</sup> Ved å plassere sitt liv i fiksjonen, nærmer Zürn seg den surrealistiske idéen om viske ut skillet mellom kunst–liv.<sup>252</sup>

Hennes kjønnsidentitet er nært knyttet opp mot Bellmer og Ernst sin identitetsforståelse. Hun gjenkjenner de mannlige og kvinnelige sidene i seg selv, men hvor Bellmer viser til hermafroditten som løsnings og Ernst forfekter en tvetydighetens identitet, søker Zürn mot det tomme vesenet, det ikke-binære. I så måte sett er hun en viderefører av surrealistisk kjønnsidentitet, men viser også til en ny forståelse av kjønn som i utgangspunktet er ikke-binær. Zürn ser seg fanget dikotomien mann–kvinne, men kan leses som en utfordrer av en dikotomisk kjønnsforståelse, ei som ser etter en vei ut av kjønnene.

Episodene om todelingen av identiteten og livshistorien som mosaikk i DWP, tangerer metaforen og identitetsforståelsen med Max Ernst sin invitasjon til hans solo-utstilling «Exposition Max Ernst – derniers œuvres» i 1935. Identitet er skapt og opprettholdt i språket og den er tvetydig, motsetningsfylt og fragmentert. Hennes liv skylles i land som tessarier som hun selv må lime sammen til et fullstendig bilde,<sup>253</sup> også underet (surrealismen) etterlater tessarier til henne.<sup>254</sup> Her er identiteten knust og limes sammen billedlig og i språket.

Zürn beskriver sin barndom som en rekke bilder som hun velger vilkårlig i fra.<sup>255</sup> Identitet blir i så fall ikke noe man er, men noe man gjør. I teksten skrive Zürn at hun velger de bildene som faller henne inn, tilfeldigheten blir så den virkende handlingen. Ifølge Bellmer er tilfeldigheten det vilkårlige som kan koble mennesket til det universelle altet,<sup>256</sup> den surrealistiske handling er derfor bestemt av tilfeldigheten, ikke bevisstheten. Denne tilfeldigheten vil igjen vise seg i IH, hvor den lille piken ved elvebredden sender luftballongen som parrer seg med duen og er en klar analog parallell til ekteskapet og alle giftermålene som ellers er i novellen.

Av andre overraskende analoge paralleller i IH er den lille pikens opprivning av maneten et bilde på Zürns egen skriveprosess. Og kontrasterer vi den med slangejenta (som et bilde på hennes venting på underet) eller den skitne dvergen (hennes liv), Den hvite mannen (ekteskap og passivitet) er bildene som er brukt i IH en del av tekst-virkeligheten og ikke tilstede som en figurs drøm eller syner. De analoge parallellene i NB er kun tilstede som drøm eller syner, i DWP er de drømmer og sykdomssyner, i IH er de allerede en del av tekst-virkeligheten. Det kan argumenteres for at surrealismen for Zürn er en identitet og samtidig en

---

<sup>251</sup> Ibid., 126.

<sup>252</sup> Ibid., 131.

<sup>253</sup> Zürn, *Das Weisse mit dem roten Punkt: unveröffentlichte Texte und Zeichnungen*, 89.

<sup>254</sup> Ibid., 91.

<sup>255</sup> Ibid., 78.

<sup>256</sup> Bellmer, Graham, og Coleman, 65.

kontinuerlig prosess i å skape identitet. Både i NB og DWP venter Zürn på underet. Underet har dog sine ulikheter med Bretons under. Hvor Breton vil at underet skal kurere ubehaget i samfunnet (se s. 23), er underet hos Zürn både frigjørende (de røde blodlegemene i NB, hennes sunnhet og nye verdenssyn i DWP) og ødeleggende (som dødbringende i DWP).

IH bryter med de to foregående tekstene ved å ikke være skrevet i første-person entall, noe som lettere muliggjør for Zürn å overføre seg selv på flere figurer i teksten. Hvor de to første tekstene er realistiske i sin beskrivelse av omgivelser og begivenheter (det absurde-surreale blir adressert som drømmer eller syner) blir det absurd-surreale blandet med virkeligheten i IH. Kunsten og livet blir forsøkt sammensmeltet. I IH er figuren Zürn tilstede i et surrealistisk tekst-univers. Produksjon av tekst er produksjon av identitet. For hvert ord Zürn skriver ned på det tomme arket bekrefter Zürn seg selv som surrealist – Zürns identitet er gått fra singularer ikke-skapende, til en oppløst og flertydig skapende surrealist.

## Konklusjon

I innledningen spurte jeg; hvordan utvikler identiteten i de tre tekstene av Zürn seg og hvordan er den knyttet til kjønn, surrealisme og skaperevne? Gjennom analysen og drøftingen av tekstene argumenterer jeg at **identiteten** hos Zürn er nært knyttet opp mot kjønn, skaperevne og ikke minst surrealismen. Hennes identitet som en etterkrigstids-surrealist kommer også med den gryende kvinnesakskampen i Tyskland. Hun bruker kjønnsidentitet i sine tekster på en måte som knapt kan kalles radikal, noe tanken om mannen og kvinnens vesen (essens) tyder på. Det er viktig å påpeke at dette synet kanskje ikke ville blitt sett på som konservativt eller reaksjonært i datidens Tyskland. Samtidig er hun radikal i sitt ønske om avslå kvinnekroppen og flytte inn i et tomt vesen som ikke er et kjønn. I dag vil en slik kjønnsstilhørighet bli kalt ikke-binær. Det er allikevel ikke slik at Zürn ikke kjenner seg igjen i kjønnene, hun skriver i DWP at hun er kjent med både de maskuline og feminine egenskapene i seg selv. Slik viderefører hun *tvetydighetsprinsippet* til Max Ernst. Bretons og Bellmers **hermafroditt** er i så måte en idé Zürn anerkjenner, men som hun ønsker å unnsnippe ved å besitte et tomt kjønn.

Hun tror ikke at hun som kvinne kan skape litteratur på samme måte som menn, allikevel skaper hun interessant og varig litteratur. Motiver, temaer, identiteter, kjønn, biografi og surrealisme blandes og foredles gjennom flere tekster. At identiteten er så bundet sammen med kjønn og surrealisme, gjør at enkle oppsummerende analyser blir vanskelige. Tekstene motsier, utvikler og kommenterer seg selv. Et eksempel er underet i NB er et ansikt og røde englesvermer av blod, i DWP er underet en verdensanskuelse, en lovnad om lykke og død, et ansikt og den hvite mannen i rullestolen. Zürn beskriver i NB og DWP en venting på underet. I DWP beskriver hun denne ventinga som et forrykt håp, men at dette håpet er hennes eneste styrke. Underet blir det som skal kurere hennes ubehag. I drøftinga argumenterer jeg for at underet kan sammenlignes med Bretons idé om det *vidunderlige* – det som puster liv i litteraturen, men som også et nytt anskuelserblikk som åpner for assosiasjoner i underbevisstheten – slik oppnås nye sannheter om virkeligheten, en sur-realisme. Denne ventinga på underet er ikke gjort eksplisitt i IH, samtidig er de surreale elementene som figurerer som drømmer og syner i NB og DWP nå tilstede som en del av tekstvirkeligheten. Det kan argumenteres for at underet er der allerede i IH og kommer til uttrykk gjennom de surreale elementene i teksten.

Gjennom NB og DWP beskriver fortelleren en frykt for å være som alle andre, og i denne frykten en følelse av at livet kunne likeså godt vært en annens. Hennes frykt er en frykt

for å forbli identitetsløs, å være som alle andre. Når Zürn produserer tekst, produserer hun også en identitet, som surrealist. Men identiteten er tvetydig, fragmentert og oppløst. Hun går fra være *en* i NB, til to i DWP. IH er den teksten hvor Zürn helt oppløser identiteten og skriver den inn i flere av figurene. Analysen viser at Zürn er; fortelleren, kjæresten, selen, samuraiens kone og den lille piken ved elvebredden. Oppløsningen av identiteten, sammen med de surreale episodene; luftballongen og duen, maneten som rives i stykker, Ahabs sitt giftermål med selen – styrker konklusjonen om at Zürn gjennom sin søken etter identitet skriver seg selv en surrealistidentitet. IH blir i så måte den teksten hvor Zürn skriver i underet.

De surreale **tilfeldigheter** er tilstede i tekstene: Gjennom todelingen av identiteten i og mosaikk-bildet i DWP hvor tessariene skyller i land eller blir lagt igjen av underet. Fortelleren sammenligner hennes egen barndomshistorie om todelingen av selvet som en serie av bilder hvor hun velger det som faller henne inn. Mosaikk-bildet som er hennes historie/ identitet deler likheter med Max Ernst sin invitasjon til hans soloutstilling i Paris (1935). Identitet er fragmentert og dens motsetninger og synteser holdes sammen og skapes i språket. De to bildene Zürn her skaper av sin historie og identitet får sin kraft ifra tilfeldighetene i utvelgelsen bildene i episoden om todelingen. Konstruksjonen av hennes historie viser sine **analoge parallell** og tilfeldighet ved sammenligne sin historie med et knust mosaikk av tessarier, som hun blir gitt (tilfeldig) og må lime sammen selv – et arbeid som ikke tar ende. Også handling en som blir initiert av den lille piken i foreningen og luftballongen og duen plasserer tekstene i en surrealistisk tradisjon. For Bellmer (se s.34) er det nettopp tilfeldighetene som gjør at mennesket kan koble seg til kilden hvor all virkelighet strømmer ut ifra. Det er også tilfeldighetene, eller distansen, mellom to analoge paralleller som gir et bilde sin kraft. Dette prinsippet kommer til syne i hvordan utvelgelsen av bilder skjer i konstruksjonen av fortiden i DWP og distansen mellom luftballongen og duen og ekteskap. Den lille piken ved elvebredden sin surreale episode om luftballongen er allerede blitt konkludert som tilfeldig, men også hennes opprivning av maneten, skjenket henne av Ahab, har en overraskende analog parallell til Zürns egen skrivepraksis. Her er distansen mellom å skrive og det å rive i stykker en manet det som gir bildet sin styrke.

**Barnets** funksjon i DWP og IH ligner en videreutvikling av idéene til Breton om barnets nærhet til det vidunderlige og hvordan surrealistene når det vidunderlige gjennom surreale handlinger. Gjennom en regresjonen til barndommen oppnår fortelleren lykke i DWP. I IH er det barnets luftballong som oppnår det som kan ligne på et lykkelig forhold med duen.

I motsetning til barnets glede er de voksne i alle hennes tekster (fortelleren i de to første) preget av raseri, hat, tungsinn eller forakt. Barnet er kilden til lykken.

I resepsjonsdelen av oppgaven har det blitt skissert hvordan Zürn har møtt motstand fra Irigaray (1994), Morrien (1997) og Rupprecht (2003). Irigaray sin negative kritikk er dog forfattet før brorparten av Zürns litterære korpus ble publisert, og er slik gjort på tynt grunnlag. Med bakgrunn i Weigel (1987) sin teori om «Ungleichzeitigkeiten» er det mulig å bedre forstå de negative kritikkene til Irigaray, Morrien og Rupprecht. Slik jeg leser kritikkene, skriver de ut ifra en kvinnefrigjørende ideologi. Det samfunnsprosjektet som er kvinnesaken og som Weigel presiserer er forankret i den tiden Zürn skriver i, ønsket andre typer kvinnelitteratur. Slik analysen av tekstene har vist, tangerer Zürn tema med kvinnekampen, (volden mot kvinner i IH, spørsmålet om kjønn som er tilstede i alle de tre tekstene, slangejenta som er blitt fratatt sine egenskaper i NB), men hun gjør de aldri om til eksplisitt kjønns- og samfunnskritikk. Når Irigaray og Morrien kritiserer Zürn for å ikke skape idealkvinnen og for å ikke skrive seg inn i den symbolske orden, viser analysen jeg har gjort at dette stemmer, men samtidig opererer Zürn med annen forståelse av kjønn og identitet. En forståelse som har sine røtter i surrealismen og dens oppløste, tvetydige og fragmenterte identitet. Min analyse viser at Zürn vil avskaffe kjønn, ihvertfall sitt eget, og slik blir det idealiserte kvinne-subjektet alltid en umulighet for Zürn. En identitet fragmentert og ustabil kan ikke idealiseres for den er alltid i endring. Gjennom denne lesningen av Zürn håper jeg at det vises at Zürns tekster ikke lar seg helt fange i en ideologi, det finnes passasjer hos Zürn som reflekterer et diskriminerende kvinnesyn, et maskulint verdensbilde, hvor Zürn dømmer seg selv ut i fra mannens begjær. Særlig kommer dette til uttrykk hvor hun gjentar idéer som at kvinnen ikke kan skape et stort verk. Samtidig er hun radikal i sin fornektelse av mannens og kvinnens vesen. Hun utfordrer seg selv og leseren; ikke på hva en kvinne kan være, men heller, hva kan Unica Zürn være.

Rupprecht (2003) og Gerstenberger (1991) problematiserer det selvbiografiske i sine analyser. Rupprecht ved å vise at det ender i katastrofe, Gerstenberger ser mer mot det terapeutiske ved skrivningen og hvordan selvbiografi-begrepet kan bli for snevert med tanke på at Zürn var tidvis psykisk syk og ikke oppfyller kravet å være et bevisst, koherent selv – derfor foreslår Gerstenberger begrepene; «lifewriting», «personal narrative» og «self-writing». Zürns bruk av motiver og gjennomgående tema i sine tekster, hennes tydelige forståelse og bruk av det tyske språket tyder derimot på en person som var bevisst og

koherent, i hvert fall under skrivingen av tekstene. Jeg argumenter for å bruke begrepet **surrealbiografisk** om Zürns tekster. Slik jeg har tidligere nevnt, anså surrealistene skillet liv–kunst som falskt. Det er ikke uproblematisk å benytte biografi-begrepet om **absurde** og surreale tekster, den subjektive fortolkningen av virkeligheten kan ikke bekreftes av andre enn det skrivende subjektet selv. Med tanke på den surrealistiske tradisjonen Zürn skriver i, hvor sannheten ligger i de analoge parallellene, som jo er en fortolkning av virkeligheten – møter surrealbiografi-begrepet Zürn på hennes eget territorium. En slik lesning av Zürn samsvarer og med Marshall (2000) som i sin analyse viser til at Zürn bearbeider sin psykiske sykdom i det frirommet som litteraturen er. Restruktureringen av det symbolske, noe Marshall presiserer er Zürns metode, er de surrealistiske grepene Zürn benytter seg av i skrivingen sin. En annen grunn er for å prøve å tydeliggjøre Zürns prosess; å skrive seg inn i en surrealistisk tradisjon. Gjennom analysen av tekstene viser oppgaven at Zürn, gjennom skrivingen, skaper seg en identitet som surrealist. Sissel Lie benytter seg i *Hyener og nattsommerfugler* (2011) av begrepet surrealistkvinne om surrealister som hadde kvinnekropp; for å fokusere først på hva de gjorde enn kjønnet de ble født med. Ved å benytte surrealbiografisk om surreale og biografiske tekster, inkluderes det surrealistiske prosjektet med å overkomme liv–kunst-dikotomien. Det åpner samtidig for en biografisk skrivemåte som inkluderer absurde, surreale elementer.

Ved å analysere Zürn ut ifra surrealismens teorier har det åpnet for en annen forståelse av Zürns identiteter i hennes litteratur. Ikke *kun* som et speil som mannen holder opp for hun, men et knust mosaikk-speil – og det er surrealismen som holder det. Zürns litteratur ble beskrevet som «Ungleichzeitigkeiten» av Weigel. Zürns litteratur fanget ikke sin samtid, noe Weigel argumenter for er at hennes uttrykk ikke passet inn i den nye kvinnelitteraturen. I resepsjonsdelen viste jeg hvordan Zürn-forskningen lever og produserer nytt materiale den dag i dag. De nye oversettelsene av hennes litteratur på 2000-tallet og utover viser også at forfatterskapet er interessant for nye lesere. I så måte tar denne oppgaven opp i seg påstanden til Weigel om at Zürn vil bli mere lest og kommentert i fremtiden.

Jeg håper denne oppgaven inspirer til en lesning av Zürn i lys av hennes tilknytning til surrealismen.

## Litteraturliste

- Adamowicz, Elza. "The Surrealist (Self)-Portrait: Convulsive Identities." I *Surrealism: Surrealist Visuality*, redigert av Silvano Levy, 31-45: NYU Press, 1997.
- Bellmer, Hans, Jon E Graham, og Joe Coleman. *Little Anatomy of the Physical Unconscious: Or the Anatomy of the Image*. Oversatt av Jon E Graham. Dominion, 2004.
- Benestad, Esben Esther Pirelli. "Ikke-binær." Store norske leksikon, sist oppdatert 7. desember 2021, lastet ned 26. mai 2022. <https://sml.snl.no/ikke-bin%C3%A6r>.
- Bohn, Willard. *The rise of surrealism: Cubism, dada, and the pursuit of the marvelous*. SUNY Press, 2002.
- Breton, André. *De surrealistiske manifeste*. Oversatt av Finn Hermann. Manifestes du surréalisme. København: Gyldendal, 1962.
- Eifler, Margret. "Unica Zürn: Surreale Lebensbeschreibung." *Autoren damals und heute: Literaturgeschichtliche Beispiele veränderter Wirkungshorizonte*, ed. Gerhard P. Knapp. Amsterdam: Rodopi (1991): 775-93.
- Ernst, Max. "Max Ernst – derniers œuvres." lastet ned 31. mars. <https://docteurpascalpierlot.fr/wp/chroniques/max-ernst-et-les-reves/>.
- Gerstenberger, Katharina. "'And This Madness Is My Only Strength': The Lifewriting of Unica Zürn." *a/b: Auto/Biography Studies* 6, nr. 1 (1991): 40-53.
- Horvei, Maria. "Å miste vitet." *Klassekampen*, 27. april 2019.
- Irigaray, Luce. "A Natal lacuna." *Women's Art Magazine* 58 (1994): 11-13.
- Library, Rauner. "Surrealists Inspired by Lautréamont." lastet ned 21 januar. <https://sites.dartmouth.edu/library/2014/08/01/surrealists-inspired-by-lautreamont-2/>.
- Lie, Sissel. "Max Ernsts utforskning av kvinners identitet i Une semaine de bonté." *Tidsskrift for kjønnsforskning* 38, nr. 1 (2014): 20-40.
- Lothe, Jakob, Christian Refsum, og Unni Solberg. *Litteraturvitenskapelig Leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget, 1999.
- Marshall, Jennifer Cizik. "The Semiotics of Schizophrenia: Unica Zürn's Artistry and Illness." *Modern Language Studies* (2000): 21-31.
- Morrien, Rita. "Der Körper hat es dann auszubaden"-zum Verhältnis von Körper, Sprache und (Re) Produktivität bei Unica Zürn." *FGS–Freiburger GeschlechterStudien* 3, nr. 1 (1997): 13-14.
- Plumer, Esra. *Unica Zürn: Art, Writing and Post-War Surrealism*. Bloomsbury Publishing, 2016.
- Rupprecht, Caroline. "The Violence of Merging: Unica Zürn's Writing (on) the Body." (2003).
- Scholl, Sabine. *Fehler, Fallen, Kunst: zur Wahrnehmung und Re/Produktion bei Unica Zürn*. Vol. 97: Hain, 1990.



Weigel, Sigrid. "Wäre ich ein Mann, hätte ich aus diesem Zustand vielleicht ein Werk geschaffen: Unica Zürn." I *Neun Autorinnenporträts - von Aichinger bis Zürn* Frankfurt am Main, Tyskland: S. Fischer Verlag, 2017 (1987).

Zürn, Unica. *Das Weisse mit dem roten Punkt: unveröffentlichte Texte und Zeichnungen*. Lilith, 1981.

———. *Unica Zürn Gesamtausgabe Band 5 Aufzeichnungen*. Unica Zürn \* Gesamtausgabe in 5 Bänden. Berlin, Tyskland: Brinkman & Bose, 1989.

