

200/1604
421

TEKSTENS NYTELSE

En lesning i og omkring Oscar Wildes roman
The Picture of Dorian Gray

av
Finn Skjoldbjærg

UNIVERSITETSBIBLIOTEKET
I TROMSØ

10 JAN 1994



TROMSØ-STUDIER I LITTERATUR, NR. 2



ISBN nr. 82-90423-20-9

How can we take pleasure
in a reported pleasure
(boredom of all narratives
of dreams, of parties)?
How can we read criticism?

Roland Barthes

INNHOLD

Kommentar I	6
Leser	10
Horisont	17
Dekadanse	24
Estetisisme	32
Apollon og Dionysos	43
Lyvekunst	54
Wilde	62
Paradoks	73
Epigram	81
Camp	94
Nytelse	112
Kommentar II	147
Etterord	153
Bibliografi	154

KOMMENTAR I

The commentary on a single text is not a contingent activity, assigned the reassuring alibi of the "concrete": the single text is valid for all the texts of literature, not in that it represents them (abstracts and equalizes them), but in that literature itself is never anything but a single text: the one text is not an (inductive) access to a Model, but entrance into a network with a thousand entrances; to take this entrance is to aim, ultimately, not at a legal structure of norms and departures, a narrative or poetic Law, but at a perspective (of fragments, of voices from other texts, other codes), whose vanishing point is nonetheless ceaselessly pushed back, mysteriously opened: each (single) text is the very theory (and not the mere example) of this vanishing, of this difference which indefinitely returns, insubmissive.¹

Jeg har valgt tittelen *Tekstens nytelser* for å indikere at et av hovedmålene med arbeidsprosessen har vært min egen nytelse ved en bestemt tekst, Oscar Wildes roman *The Picture of Dorian Gray*. Av undertittelen går det imidlertid fram at denne nytelsen har vært sterkt forbundet med det jeg kalte en lesning *i og omkring*. De uthevede ordene trenger en innledende forklaring: Begrepet *nyttelse* må forstås i videste betydning, som behag eller vellyst i en eller annen forstand. Man kan føle nytelse før man skal til å lese en tekst, idet man leser den og/ eller etter at teksten er lest. Det samme gjelder dersom man skal skrive om en tekst. Man kan også like å føle seg plaget mens man holder på (masochisme), eller man kan like å tro at man plager andre (sadisme). Mulighetene for nytelse er nærmest uendelige dersom man først ønsker den. Jeg mener selv å ha nytt både lesingen og "skrivningen" av Wildes roman, og til tross for Barthes-sitatet på side fem, håper jeg at også mine lesere oppnår et visst behag.

Romanen *The Picture of Dorian Gray* utkom i det amerikanske tidsskriftet *Lippincott's Monthly Magazine* i juni 1890 og i utvidet bokform i april 1891. Jeg har benyttet den siste av disse to utgavene. I sin samtid ble romanen mottatt på svært forskjellige måter. Wildes senere kjæreste, den da tjuettt år gamle Lord Alfred Douglas, skal ha lest den "fourteen times running", men anmeldelser av typen "Why go grubbing in muck-heaps?" var mer vanlige. I løpet av tolv år ble romanen oversatt til sju språk og kommer i dag ut i stadig nye opplag på diverse forlags "world's classics" serie. Jeg valgte *The Picture of Dorian Gray* til

1. Roland Barthes: *S/Z*, s. 12.

dette hovedoppgave-prosjektet fordi den ved første lesing, i 1987, hadde gitt meg uvanlig mye latter samtidig som jeg mente å ane skjulte dyp. Det er et valg jeg i løpet av det året selve "skrivningen" har pågått, ikke har angret på, selv om nytelsen også har hatt sine heller moderate perioder.

Hva mener jeg så med *i og omkring*? Roland Barthes skriver en rekke steder (bl. a. i sitatet ovenfor) at hver enkelt tekst både er unik og en del av den store teksten som all litteratur tilsammen utgjør. Videre mener han at den konkrete teksten ikke gir adgang til noen allmenngyldig modell/struktur (noe de ekstreme strukturalistene muligens tror/ trodde), men til et nettverk med tusen innganger, som hver fører til andre innganger i samme tekst, eller til stemmer fra andre tekster. Dersom vi går inn gjennom en av den konkrete teksters mange innganger, vil vi merke at vi aldri kommer til bunns. Forsvinnings-punktet blir uavlatelig skjøvet utover/ bakover. Uten videre sammenligning vil jeg si at min måte å lese på bl.a. er preget av denne ånden i Barthes to verker *S/Z* og *The Pleasure of the Text*, slik jeg forstår dem. Mine innganger fant jeg i *The Picture of Dorian Gray* etterhvert som "skrivningen" (Barthes) av denne romanen skred fram. Tittelen på hvert av de følgende elleve kapitlene betegner inngangene jeg har benyttet. Etter som jeg gikk inn gjennom hver enkelt av disse, støtte jeg fort på andre tekster (jeg innrømmer at jeg svært gjerne ville møte dem), jeg fant nye innganger (noen gikk jeg inn, andre lot jeg være), jeg kom plutselig ut gjennom en inngang jeg hadde gått inn tidligere (det var virkelig et nettverk der bak), men jeg kom aldri fram til noen endepunkter (ethvert tema er uuttømmelig).

Selv om Roland Barthes er en av de viktigste inspiratorer for min tekst, har det ikke vært noe mål for meg å analysere Wildes roman på samme måte som Barthes analyserer Balzacs novelle *Sarrasine* i *S/Z*. Det er i alle fall tre hovedgrunner til det. For det første ville en slik nærlesning av en 150 siders roman resultere i en avhandling på flere tusen sider (min "nærlesning" i inngangen NYTELSE av knapt *en* av romanens sider ble over tjue sider lang). For det andre leser Barthes hele novellen like nøye, også de mindre dramatiske/ framtrepende delene. Som de senere dekonstruksjonistene, har han ingenting imot å bruke mye tid på tilsynelatende uvesentlige detaljer/ entydige partier, noe som etter min mening

gjør deler av *S/Z* temmelig kjedelige, om enn aldri så intelligente og nyskapende. Jeg har derimot tatt meg den frihet å velge ut noen få innganger i/ aspekter ved *Dorian Gray*, vel å merke de som under lesingen føltes mest fascinerende/ nytelsesfulle for meg. Derfor er det nok riktig å si at Barthes senere verk, *The Pleasure of the Text*, har vært viktigere for meg enn *S/Z*. Sist, men ikke minst, er det neppe opp til enhver å kopiere en metode/ plan som Barthes i *S/Z* så til de grader selv utfører i praksis; man føler seg mindre utsatt for hugg ved å velge en mer eklektisk vei.

Til tross for mine forbehold må det imidlertid sies at Barthes' diskusjoner rundt det han kaller lesbare og skrivbare tekster ("le texte lisible" og "le texte scriptible") har vært av stor betydning for den holdningen jeg hadde da arbeidet med *Dorian Gray* startet. Sammenlignet med endel modernistiske og særlig post-modernistiske tekster der alt, til og med språket, er oppløst, framstår *Dorian Gray*, i likehet med *Sarrasine*, først og fremst som en lesbar tekst. Det vil bl.a. si en tekst som godt kan leses i forholdsvis høyt tempo og likevel gi "mening". Men som Barthes viser i *S/Z*, og som jeg mener å vise i denne hovedoppgaven, kan også tilsynelatende lesbare tekster til en viss grad "skrives" (dvs. at leseren har en viss frihet til selv å avgjøre hva teksten "betyr"; en stor del av meningsdanningen skjer i leseren). Slik jeg ser det, er *Dorian Gray* en slik *moderat plural* tekst (hvor enkel må en tekst egentlig være for ikke å kunne få denne betegnelsen?). På den andre siden håper jeg, ved hjelp av bl.a. den amerikanske litteraturviteren Susan Sontags bok *Against interpretation*, å ha klargjort at det også er nytelse forbundet med å se *Dorian Gray* slik den kanskje "egentlig er", "to reveal the sensuous surface of art without mucking about in it". Dette siste har jeg forsøkt ikke bare fordi det har gitt meg selv nytelse, men for å yte både Wilde og romanen den rettferdighet og beundring jeg mener de fortjener (dersom man nå mener at disse to målene synes uforenelige, er det ekstra god grunn til å lese videre).

Hvilke andre tekster jeg har "støtt på" i *Dorian Gray*, framgår av det som følger. Barthes regner konnotasjons-muligheten som et av leserens viktigste "virkemidler" dersom han ønsker å "skrive" en tekst som f.eks *Dorian Gray*. Under "skrivningen" av hver enkelt inngang (heretter kaller jeg dem kapitler) fikk jeg stadig assosiasjoner til andre tekster og

fragmenter av tekster. Noen hadde jeg nettopp lest, andre for lang tid siden. Men, som jeg nevnte ovenfor, jeg hadde svært lyst til å møte andre tekster. Under skrivingen av hvert enkelt kapittel oppsøkte jeg derfor også mer aktivt, bl.a. via bibliotekets databank, en rekke verker som kunne tenkes å si noe mer eksplisitt om det aktuelle tema (horisont, dekadanse, estetisisme, osv.) Jeg besøkte dessuten British Library i London, og jeg hadde en lengre samtale med den engelske Wilde-forsker professor Peter Raby. Den tekst som her foreligger, kan således sies å være et resultat av både tilfeldigheter (frie assosiasjoner) og styring. Samtidig som, eller muligens nettopp fordi, jeg har ønsket å si noe vesentlig om Wildes roman, har jeg altså vært innom en rekke andre tekster og flere forskjellige måter å analysere litteratur på. Dersom jeg noen ganger kan synes litt knapp og uoversiktlig, er det fordi jeg av plasshensyn ofte har stoppet min vandring langs en vei, for så å begynne på en ny. Hvert enkelt av mine elleve kapitler/ innganger kunne blitt utvidet til å utgjøre en hel hovedfagsoppgave, men da et av mine mål, som tidligere sagt, har vært å framvise den pluralitet jeg mener "finnes" i og omkring *Dorian Gray*, er dette ikke blitt gjort. (På et tidspunkt i prosessen hadde jeg planer om å gå inn gjennom ca. tjue av romanens uendelig mange innganger, men et sted må, av forståelige grunner, grensen gå.)

Avslutningsvis vil jeg igjen påpeke at den kanskje viktigste grunnen til at min avhandling er blitt som den er blitt, har vært nytelsen ved teksten, både min egen nytelse og den jeg håper leseren kommer til å føle. Som det står i *The Picture of Dorian Gray*: "Like all people who try to exhaust a subject, he exhausted his listeners" og "Pleasure is the only thing worth having a theory about".

LESER

Lord Henry came over and examined the picture. It was certainly a wonderful work of art, and a wonderful likeness as well. "My dear fellow, I congratulate you most warmly," he said. "It is the finest portrait of modern times. Mr. Gray, come over and look at yourself."¹

And, indeed, the whole book seemed to him to contain the story of his own life, written before he had lived it.²

"To me Beauty is the wonder of wonders. It is only shallow people who do not judge by appearances. The true mystery of the world is the visible, not the invisible...."³

Det finnes mange lesere (av kunst, av verden) i *Dorian Gray* og enda flere lesere av *Dorian Gray*. Jeg finner også implisitt mange teorier om lesing behandlet i romanen, samtidig som det finnes mye annen litteratur som mer eksplisitt omhandler leserrollen. Det kan være interessant å se slike "interne" og "eksterne" lesere og teorier om lesing i sammenheng. Inneholder *Dorian Gray* kommentarer til hvordan den ønsker å bli lest, og hvilket forhold er det i så fall mellom disse og annen litteratur om lesing?

Ian Maclean, som er foreleser i fransk ved Oxford University, sier i sin meget bredt anlagte artikkel "Reading and Interpretation" at de fleste teorier om lesing på en eller annen måte problematiserer forholdet mellom et *objektivistisk* og et *subjektivistisk* syn på leseprosessen, "[...] the former position arguing that there is one correct meaning inhering in any text, the latter that there are as many meanings as there are readers."⁴ De to sitatene som innleder dette kapitlet kan stå som eksempler. I det første er Lord Henry objektivisten som leser kunstverket med stor avstand mellom seg selv og verket. Han mener at det re-presenterer et bestemt objekt (Dorian), som er adskilt fra kunstneren (Basil) og leseren (Lord Henry selv). I det andre er Dorian subjektivisten som med liten

1. *The Picture of Dorian Gray* (heretter forkortet til *Dorian Gray*) i *Complete Works of Oscar Wilde*, London and Glasgow 1966 (1948), s. 33. Når det gjelder andre Wilde-tekster, henviser også sidetallet til *Works* dersom ikke annet er oppgitt.

2. Op. cit. s. 102. (Dorian)

3. Op. cit. s. 32. (Lord Henry)

4. Ian Maclean: "Reading and Interpretation", s. 123 i *Modern Literary Theory*, (ed. Jefferson og Robey).

avstand mellom seg og kunstverket kommer fram til en tolking som innebærer at han leser seg selv inn i kunstverket. Hans lesing blir i dette og andre tilfeller tilnærmet lik den Wilde påpeker i "The Preface" til *Dorian Gray*:

The highest, as the lowest, form of criticism is a mode of autobiography.¹

Dette (for klarhetens skyld overdrevent polariserte) forholdet mellom objektivistisk og subjektivistisk/ relativistisk lesing kan minne om det Roland Barthes kaller "reading" (objektivism) og "writing" (subjektivism).²

En tredje måte å lese på, som jeg mener er meget aktuell i forbindelse med *Dorian Gray*, er den Susan Sontag omtaler i tittelessayet "Against interpretation".³ Essayet innledes med et Wilde-sitat nesten identisk med det tredje sitatet jeg åpnet dette kapitlet med, men hentet fra et av Wildes brev:

It is only shallow people who do not judge by appearances. The mystery of the world is the visible, not the invisible.⁴

Sontag angriper det hun oppfatter som en, i tiden (1964), manisk opptatthet av "innhold" og ignorering av "form". Hun etterlyser en leser med mer sensualitet/ følelse og mindre "intellekt", en leser som ikke tolker og omskriver, men som sanser og lar seg begeistre. Sontag avslutter med:

In place of hermeneutics we need an erotics of art.⁵

Dette er tanker Roland Barthes senere tar opp i *The Pleasure of the Text*, og som flere av dekadentene og estetene i forrige århundre (ikke minst Wilde selv) forfektet. La oss kalle denne tredje lesertypen for den *sanselige* (sensuelle).

Jeg har nå kort nevnt tre typer lesere/ lesemåter, den *objektivistiske*, den *subjektivistiske*

1. *Dorian Gray*, s. 17.

2. Roland Barthes: *S/Z* og *The Pleasure of the Text*.

3. Susan Sontag: *Against interpretation*, s. 3-14.

4. Op. cit. s. 3.

5. Op. cit. s. 14.

og den *sanselige*, hvilket selvfølgelig er et lite og svært forenklet utvalg av alle de typene som kunne vært nevnt. Likevel velger jeg i resten av dette innledningskapitlet å holde meg til forskjellige avskygninger av de tre leservariantene jeg nå har vært innom.

Lord Henry er den klart mest sammensatte leseren i *Dorian Gray* og den eneste som overlever (er det han som bør være vårt eksempel til etterfølgelse?). Han markedsfører overfor Dorian en ensidig sanselig, henrykkende lese måte konsentrert om ytre form/skjønnhet, men er selv en mye mer altomfattende, eklektisk leser, hvis distanserte "over-jeg", i tillegg til den han forsøker å overføre til Dorian, også holder styr på en rekke andre måter å lese på. Han er bl.a. vitenskapsmannen med sans for naturvitenskapelige metoder:

He had been always enthralled by the methods of natural science,¹

Men naturvitenskapens studieobjekter er allikevel for enkle:

but the ordinary subject matter of that science had seemed to him trivial and of no import.²

Derfor studerer (leser) han kulturen og særlig *selve mennesket*. Han studerer både seg selv og andre, og han holder seg ikke til overflaten men har i alle fall som mål å trenge ned i dybden:

And so he had begun by vivisectioning himself, as he had ended by vivisectioning others.³

Han synes imidlertid at vanlige psykologer har for enkle og tilfeldige svar, samtidig som han holder muligheten åpen for at det kan være *flere* like riktige tolkninger av samme problem:

How shallow were the arbitrary definitions of ordinary psychologists! And yet how difficult to decide between the claims of the various schools!⁴

1. *Dorian Gray*, s. 55.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. *Op. cit.* s. 56.

Disse to tekstsiden (s.55 og 56) er (i tillegg til kap.11, som bl.a. belyser Dorian's indre liv) det eneste lengre partiet i romanen der en av karakterenes tankeverden framvises, og det viser en høyst sammensatt og motsetningsfull leser: Lord Henry. Samtidig gir det oss et tips om at vi kan lese hans mange epigrammer som dypere enn de fleste (Basil, Dorian, div. eksterne lesere) har en tendens til.

Basil er også svært opptatt av form og skjønnhet. Han mener i tillegg at ethvert godt kunstverk egentlig er et bilde av kunstneren (noe han tror og frykter *alle* kan se), og han er en moralsk leser som er opptatt av at kunstverkets innhold skal være etisk Riktig. Han framstår derfor som den minst subjektivistiske leseren i romanen. Basils tolkning av Dorian's liv som umoralskt og forferdelig er analogt med svært mange av 1890-tallets kritikersyn på romanen som helhet:

Early critical reaction to *The Picture of Dorian Gray* was almost unanimously hysterical. One review began: "Why go grubbing in muck-heaps?" Another considered whether the book should be prosecuted.¹

Til denne type lesere gir romanen følgende svar:

Those who find ugly meanings in beautiful things are corrupt without being charming. This is a fault.²

Nå kan Basil selvfølgelig ha rett i sitt syn på kunst og moral, og det finnes en rekke "kvalifiserte" eksterne lesere som også har lest *Dorian Gray* hovedsakelig med henblikk på det de ser på som god eller dårlig moral. Wilde selv synes å ha hatt et komplisert syn på hvilke lesertyper som er å foretrekke, og jeg skal ikke her foreta noen evaluering av de forskjellige alternativene hans roman belyser.

Man kan også tenke seg *svært* subjektivistiske leserstrategier:

Ernest: The highest Criticism, then, is more creative than creation, and the primary aim of the critic is to see the object as in itself it really is not; that is your theory, I believe?

1. *The Picture of Dorian Gray*, Oxford 1981, introduction by Isobel Murray, s. vii.

2. *Dorian Gray*, s. 17.

Gilbert: Yes, that is my theory. To the critic the work of art is simply a suggestion for a new work of his own, that need not necessarily bear any obvious resemblance to the thing it criticises. The one characteristic of a beautiful form is that one can put into it whatever one wishes, and see in it whatever one chooses to see;¹

Det er noe av dette (om ikke så spissformulert som hos Wilde) Barthes tar opp i *S/Z* :

Because the goal of literary work (of literature as work) is to make the reader no longer a consumer, but a producer of the text.²

En slik framgangsmåte kan, ifølge Barthes, få fram det mangfold/ den uendelige pluralitet han mener "finnes" i mange tekster (og i verden), og således yte dem større rettferdighet. Jeg synes Lord Henry ofte forstår verden slik Gilbert eller Barthes anbefaler. Han er nietscheaneren:

This new operation is *interpretation* (in the Nietzschean sense of the word). To interpret a text is not to give it a (more or less justified, more or less free) meaning, but on the contrary to appreciate what *plural* constitutes it.³

En minst like viktig årsak til at Lord Henry leser på denne måten, er at det gir *ham selv* en følelse av behag/ nytelse. Lord Henry kunne like gjerne, som Barthes, ha sagt om den objektivistiske leser:

- he is intransitive; he is, in short, *serious*: instead of functioning himself, instead of gaining access to the magic of the signifier, to the pleasure of writing, he is left with the poor freedom either to accept or reject the text.⁴

Teorier rundt leserens nytelse av teksten er noe Barthes videreutvikler i *The Pleasure of the Text*. Nytelsen, som inndeles i pleasure (behag/ nytelse) og bliss (henrykkelse/ vellyst), beskrives med en rekke erotiske metaforer og kan svært forenklet sies å bestå i at leseren trenger inn i tekstens åpninger/sprekker for selv å gjøre den svanger (!) (Det er selvfølgelig i høy grad det leseren av *The Pleasure of the Text* også tvinges til.) Nytelsen

1. Oscar Wilde: *The Critic as Artist*, s. 1030.

2. *S/Z*, s. 4.

3. Op. cit. s. 5.

4. Ibid.

kan også oppnås ved at leseren f.eks. :

[...] simultaneously and contradictorily participates in the profound hedonism of all culture (which permeates him quietly under cover of an *art de vivre* shared by the old books) and in the destruction of that culture: he enjoys the consistency of his selfhood (that is his pleasure) and seeks its loss (that is his bliss). He is a subject split twice over, doubly perverse.¹

Er ikke dette en av de mange beskrivelsene man godt kan gi av Lord Henry som leser?

Den mest subjektivistiske/ "selvopptatte" lesemåten jeg kan tenke meg, er den Gilbert reklamerer for i Wildes *The Critic as Artist*. Den som praktiserer denne, er egentlig mer interessert i seg selv enn i kunstverket (eller har vi ikke noe valg?):

That is what the highest criticism really is, the record of one's own soul.²

Det er den samme tanken Basil er inne på:

"Harry," said Basil Hallward, looking him straight in the face, "every portrait that is painted with feeling is a portrait of the artist, not of the sitter. The sitter is merely the accident, the occasion."³

Dette kan leses (men vi kan jo ikke lenger lese noe annet enn oss selv) som den totale subjektivisme. Dersom det Basil sier ikke bare gjelder for den som lager kunstverket, men også for den som leser det, får selve kunstverket en mildt sagt underordnet status.

Den siste lesemåten jeg her skal berøre, er også en slags "anti-lesing", men av en helt annen art enn den sistnevnte. Den blir framsatt i det tidligere nevnte essayet "Against interpretation", skrevet av amerikaneren Susan Sontag. Sontag beskriver store deler av kunstkritikken som intellektets/ den abstrakte tankes kamp mot den sensuelle/ formopptatte kunsten. Denne type lesing/ kritikk synes Sontag ikke om. Hun ønsker seg en kritikk som kan:

1. *The Pleasure of the Text*, s. 14.

2. *The Critic as Artist*, s. 1027.

3. *Dorian Gray*, s. 21.

*show how it is what it is, even that it is what it is, rather than to show what it means.*¹

Leseren må bli mindre opptatt av å tenke/ tolke (interpret) og mer opptatt av å sanse/ føle:

What is important now is to recover our senses. We must learn to *see* more, to *hear* more, to *feel* more. Our task is not to find the maximum amount of content in a work of art, much less to squeeze more content out of the work than is already there. Our task is to cut back content so that we can see the thing at all.²

Dette er etter min mening en leseform som passer godt (i likhet med andre) til *Dorian Gray*, og dersom vi *ønsker* å finne en modell i romanen (vi *må* jo ikke), så finner vi den i mye av *Dorian*, mannen som gjemmer bort alt ubehagelig "innhold" (sin sjel) og dyrker forskjellige former for "overfladisk" (her legger jeg ingen negativ valør i dette begrepet) nytelse (se særlig kapittel elleve i romanen).

Flere forskjellige lesemåter er nå beskrevet. Jeg har hovedsakelig tatt for meg lesere som opptrer *innenfor* tekstens univers, men alle de leserstrategiene jeg har antydnet, er selvsagt også muligheter for en "ekstern" leser. Lest på denne måten (subjektivistisk?) inneholder *Dorian Gray* en rekke metafiksjonelle hint om hvordan den kan leses. Hvilke leser-strategier som for meg (den "eksterne" leser) til enhver tid trenger seg i forgrunnen, blir det opp til "meg", *Dorian Gray* og en rekke andre tekster å bestemme. I siste kapittel (NYTELSE) skal jeg så bl.a. foreta en eksplisitt diskusjon rundt den eventuelle *nyttelse/ vellyst* som er forbundet med forskjellige måter å lese på.

1. *Against interpretation*, s. 14.

2. *Ibid.*

HORISONT

"A new Hedonism - that is what our century wants. You might be its visible symbol."¹

He loved to stroll through the gaunt cold picture gallery of his country house and look at the various portraits of those whose blood flowed in his veins. Here was Philip Herbert, described by Francis Osborne, in his *Memoires on the Reigns of Queen Elisabeth and King James*, as one who was "caressed by the Court for his handsome face, which kept him not long company." Was it young Herbert's life that he sometimes led? Had some strange poisonous germ crept from body to body till it had reached his own?²

Min forståelse av begrepet *horisont* er basert på boken *Question and Answer, Forms of Dialogic Understanding* av den tyske litteraturforskeren Hans Robert Jauss. Jauss skriver: "The etymological meaning of 'horizon,' derived from the Greek *horizein* (to delimit, to cut off), is the limit of the field of vision".³ Men etter Nietzsche har begrepet, i følge Jauss, fått en utvidet betydning slik at det nå betyr "the self-generated, human experience of the world delimited by the horizon".⁴ Jeg kommer altså til å forstå begrepet som den av bl.a. sted og tid begrensede erfarings- og forventnings-verden som ethvert menneske lever innenfor. Begrepets innhold blir forhåpentligvis bedre utdypet gjennom den kommende bruken av det. Jeg skal imidlertid ikke komme med noen tolkning av Jauss' meget omfattende bok, men trekke ut noen ideer jeg mener kan brukes i forhold til en tekst som *Dorian Gray*.

Jauss er opptatt av at mening alltid framkommer som følge av en dialog mellom flere, i utgangspunktet *forskjellige*, horisonter. Forfatteren har sin horisont, og forskjellige lesere har til forskjellige tider og innenfor ulike kulturer sine forskjellige horisonter. For Jauss blir det viktig å kartlegge horisontene i deres *forskjellighet*, for deretter å konstituere lesningen av en tekst som en dialog mellom dem. Det kan synes som om Jauss er mer

1. *Dorian Gray*, s. 32, (Lord Henry til Dorian).

2. Op. cit. s. 112, (Dorian).

3. Hans Robert Jauss: *Question and Answer*, s. 199.

4. Op. cit. s. 200.

optimistisk enn mange andre med hensyn til verdien og muligheten av å rekonstruere fjerne horisonter, men siden dette ikke er noen analyse av Jauss' bok, skal jeg ikke gå nærmere inn på dette. Enhver framstilling av såvel nåtidens som fortidens horisonter (idéverdener, kulturer, kunnskaper, forventninger) blir selvfølgelig bare *en* av mange mulige konstruksjoner, men jeg mener at den likevel kan gi en bakgrunn/ ramme/ atmosfære som kan virke korrigerende (og forhåpentligvis ikke begrensende i negativ forstand) på signifikantenes frie spill. Man kan dessuten si at forståelse og misforståelse av andres/ fjerne horisonter er et tema i selve romanen *Dorian Gray*, slik at en "makro-dialog" mellom horisonter som den jeg til nå har beskrevet (f.eks. mellom min horisont og romanens horisont), har sin analogi i de mange "dialogene" som foregår inne i selve romanen. I dette kapitlet skal jeg ikke "rekonstruere" noen horisonter i deres "helhet", men derimot filosofere litt rundt generelle aspekter ved dialoger/ mangel på dialoger mellom forskjellige kultur-/ erfarings-/ forventnings-bakgrunner (mellom horisonter). Jeg skal her hente eksemplene fra forholdet mellom romanen og dens eksterne "nærmiljø", og fra forholdet mellom forskjellige "tekst-interne" horisonter. Jeg kommer dessuten mot slutten til å si litt om hvordan dialogene inne i romanens univers springer over i "virkelighetens" dialoger og omvendt (metafiksjon), slik at skillet mellom selv en meget kunstferdig/ autonom fiksjon, som *Dorian Gray* på et plan er, og "verden utenfor", delvis bryter sammen. En fyldigere behandling av hver enkelt av noen aktuelle horisonter kommer i de påfølgende kapitlene (f.eks. kapitlene DEKADANSE, ESTETISISME og WILDE).

Hans Robert Jauss påpeker betydningen av å forstå eldre litteratur via de *lesere* som var de opprinnelige/ egentlige adressatene. Han skriver: "The meaning of the text was to be gotten at through the reader who was its actual addressee."¹ Den engelske litteraturforskeren Regina Gagnier mener at dette i høy grad er sant når det gjelder Oscar Wildes verk og hans form for estetisisme. I boken *Idylls of the Marketplace, Oscar Wilde and the Victorian Public* skriver hun:

1. Hans Robert Jauss *Question and Answer*, s. 219.

In this book I argue, first, that the contradiction in his works can be understood only by reference to his audiences, and, second that a consideration of his audiences can lead to a serious reconsideration of the aestheticism of the 1890's.¹

I argue that Wilde developed two prose styles, one of Wildean wit, or critique, and one of jeweled seduction, to meet the challenge of the general public and of his own desire to attract a special audience.²

"The general public" var i følge Gagnier den viktorianske/ borgelige middel- og overklasse-leser, mens "a special audience" var litteratene, særlig de unge og homofile. Her har vi altså to til dels svært forskjellige horisonter som jeg mener en tekst som *Dorian Gray* forsøker å dialogisere med, og som dermed kan antas (Gagnier gjør i alle fall det) både å ha påvirket tilblivelsen av romanen, og *selv* senere ha blitt påvirket av den igjen osv. I tilfellet *Dorian Gray* kan vil jeg kort foreslå følgende "nærhorisont-dialog": Wilde skriver første utkast med i høy grad sin egen og "de homofile" horisont i bakhodet, Walter Pater råder Wilde til visse forandringer (horisontdialog som forandrer begge horisont?), romanen trykkes i *Lippincott's Monthly Magazine* i juni 1890 og møtes av tildels voldsomme protester fra "viktorianerne", Wilde og "viktorianerne" bedriver en heftig avisinnlegg-krig (horisontdialog), Wilde utgir en omarbeidet utgave i april 1891, meget langsomt forandres nye leseres horisont bl.a. p.g.a. boken, Wilde blir så "modig" (hans horisont forandres som følge av de nye leseres reaksjoner) at han havner i fengsel, de unge homofile horisont forandres i den grad at de må gå totalt "under jorden", osv.³ Omtrent på denne måten kan en tenke seg at også horisonter som befinner seg lenger fra hverandre, f.eks. min og Wildes, "henger sammen" på en måte som gjør at det er umulig for meg å fatte hans horisont på et gitt tidspunkt slik den "egentlig" var ("an sich").

Likevel: Siden Wilde selv og romanen *Dorian Gray* i uvanlig sterk grad ble offentlige, svært omskrevne emner, burde det i relativt høy grad være mulig å tilegne seg endel

1. Regina Gagnier: *Idylls of the Marketplace, Oscar Wilde and the Victorian Public*, s. 3.

2. Op. cit. s. 4.

3. De faktiske opplysninger (årstall osv.) i denne "hermeneutiske sirkel" er ansett som korrekte, men kombinasjonen av dem er min egen spekulasjon.

kunnskap om aktuelle fortidshorisonter (selv om vi altså aldri kan fatte andres horisonter helt slik de selv opplever/ opplevde dem). Et slikt prosjekt bør ifølge Jauss ikke utføres fordi det er mulig eller ønskelig å lese en tekst nøyaktig slik forfatteren eller hans samtid gjorde det (det ville være en naiv tanke), men fordi en forståelse (om enn begrenset) både for dialogene mellom datidens forskjellige horisonter og for den dialogen det er mulig å opprette mellom datiden og nåtiden, kan gi en rikere (ikke riktigere) *leseropplevelse*.

Forekommer det så dialoger mellom forskjellige horisonter (forskjellige med hensyn til kultur, tid eller begge deler) også *inne i* selve romanen? Både ja og nei. Som tidligere nevnt er en forutsetning for dialogen at man har en slags forhåndsforståelse for den andres (en persons, en teksts) annerledeshet. Først etter at denne annerledesheten er forstått, kan en dialog (som gradvis, på dialektisk vis, korrigerer utgangssituasjonen) komme i gang. Denne dynamiske prosessen minner om teorien rundt den hermeneutiske sirkel slik bl.a. Hans Georg Gadamer og Hans Robert Jauss har utviklet den.¹ I *Dorian Gray* er det nok av samtaler, men fordi protagonistene ofte er svært selvsentrerte, er den nevnte forutsetningen for en dialog av bakhtinsk type mange ganger ikke til stede. Denne manglende innsikten i den andres horisont fører ofte til misforståelser, som igjen får fatale konsekvenser både for den som misforstår og for den som blir misforstått: Sybil Vane forstår ikke at Dorian elsker kunsten mer enn den som framfører kunsten, at det er Shakespeare og ikke Sybil Vane han elsker, og bl.a. på grunn av denne misforståelsen dør hun. Samtidig tror Dorian lenge at Sybil for alltid kommer til å eksistere som den heltinnen hun til enhver tid spiller, og den ydmykende skuffelsen over at så ikke er riktig, er kanskje en av de faktorene som gjør at heller ikke han overlever. Et ytterligere bidrag til Dorians undergang er hans misforståelse av Lord Henrys horisont. For det første forstår ikke Dorian at Lord Henry utfører et eksperiment med ham selv som objekt. For det andre forstår han ikke muligheten av at Lord Henrys "umoraliske", provoserende og fascinerende epigrammer ofte har et snev av "språket for språkets egen skyld" ("kunst for kunstens egen skyld") over seg, og derfor ikke nødvendigvis er ment å skulle settes ut i

1. Jefferson, Robey: *Modern Literary Theory*, s. 132-135, og Jauss: *Question and Answer*, kapittel E, "Horizon Structure and Dialogicity."

live. Dette skjønner imidlertid Lord Henrys tante, Lady Agatha, her i samtale med en venninne som har latt seg sjokkerte av Lord Henry:

"Don't mind him my dear," whispered Lady Agatha. "He never means anything that he says."¹

Også Basil tolker Lord Henry som en person hvis utsagn man skal være forsiktig med å ta bokstavelig:

"You are an extraordinary fellow. You never say a moral thing, and you never do a wrong thing. Your cynicism is simply a pose."²

Noen forstår altså Lord Henrys horisont bedre, eller i alle fall annerledes, enn andre.

Selv den ellers meget skarptseende Lord Henry leser ikke alltid "den andre" godt nok. Dette ser vi lesere tydelig mot slutten av romanen. Vi kjenner til degraderingen av Dorian's sjel (portrettet), men det gjør ikke Lord Henry:

"Nothing has been hidden from you. And it has all been to you no more than the sound of music. It has not marred you. You are still the same." "I am not the same, Harry." "Yes: you are the same."³

Samme natt begår Dorian selvmord (eller gjør han ikke det?), og vi tenker oss Lord Henry sittende igjen uten sin største inspirasjonskilde, enda mer desillusjonert. Kan han strø om seg med sine epigrammer etter dette?

Hva med forståelsen av *fortidens* horisonter? Jeg skal kort nevne to eksempler. Lord Henrys lesing av hellenistisk hedonisme og Dorian's lesing av sine forfedre (se situatene i begynnelsen av kapittelet). Ingen av dem gjør eksplisitt store anstrengelser for å få kunnskap om fortiden "for fortidens egen skyld". I hvilken grad Lord Henry og Dorian er objektivistiske eller relativistiske forståere av fortiden skal jeg her ikke ta stilling til, men hovedårsaken til deres interesse for fortiden er deres ønske om å skape en for seg selv best mulig nåtid. Men selv med dette "egoistiske" motivet som utgangspunkt opprettes det

1. *Dorian Gray*, s. 42.

2. Op. cit. s. 20.

3. Op. cit. s. 162.

en slags dialog mellom en eller annen forståelse av fortiden og personenes nåtidsplan, og denne utvekslingen kan minne om en hermeneutisk prosess mellom to horisonter. La oss f.eks. lese Dorian i sitt private portrettgalleri som et bilde på dette: Er det slik at en bestemt, fastlagt fortid (akkurat slik gener er fastlagt) videreformidles uforandret gjennom generasjonene fram til dagens mottaker, som passivt tar imot den og lar seg påvirke av den? Eller er det slik at fortiden modifiseres på sin vandring gjennom generasjonene (slik gener gjør når de blandes med andre gener), og at mottakeren (Dorian) har begrenset mulighet til å forandre på det overleverte? Eller er den genetiske metaforen for deterministisk: Er det nåtidsmennesket selv som bestemmer fortiden i like høy grad som fortiden bestemmer nåtiden; er de to en del av en aldri avsluttet dialog der den ene alltid er til stede i den andre?¹ Vår forståelse av fortiden bestemmer vår forståelse av oss selv, som igjen modifiserer vår forståelse av fortiden, som så modifiserer vår forståelse av oss selv (osv.). Jeg understreker at jeg ikke leser ut av *Dorian Gray* noen bestemte svar på disse spørsmålene. For det første kan det sannsynligvis aldri gis "riktige" svar på denne type spørsmål, og for det andre er ikke dette en tekst som først og fremst søker å gi oss svar/informasjon. Det viktigste spørsmålet i denne sammenheng er etter mitt skjønn følgende: Er det slik at "virkeligheten" ikke finnes som noe absolutt, men at den til enhver tid iscenesettes/ konstrueres gjennom forskjellige horisonTERS forhold til hverandre? Dersom dette er et viktig tema *inne* i romanen, så har det helt siden utgivelsen i 1890 og fram til i dag vært like aktuelt *mellom* romanen og dens leser. For en leser som både i tid og kultur står fjernt fra tekstens horisont er det, ifølge Hans Robert Jauss, ekstra viktig å ha dette i bakhodet.

Jeg har i dette kapitlet (som i flere andre) for en stor del holdt meg "innenfor" romanens univers. Alt som er sagt om horisontproblematikken gjelder likevel også for f.eks. forholdet mellom meg og *Dorian Gray*, og for forholdet mellom min tekst og mine lesere.

1. Se Mikhail Bakhtin: *Problems of Dostoevsky's Poetics*, og Jauss' bruk av ham i *Question and Answer*, s. 214-218. Det er interessant å merke seg at denne type ikke-avslutthet i følge Bakhtin var noe Wilde kjente til: "This inner unfinalizability of Dostoevsky's characters was correctly understood and identified by Oscar Wilde as their single most important feature." (*Problems of Dostoevsky's Poetics*, s. 76. note nr. 4.)

Måten temaet behandles på i *Dorian Gray* kan ses på som et skjult metafiksjonelt (covert metafictional) hint til dette. Mange av de temaene jeg kommer til å ta opp i fortsettelsen (f. eks. dekadanse, estetisisme, Apollon og Dionysos, Wilde), "tilhører" andre horisonter enn min egen. For å "rekonstruere" disse horisontene kommer jeg til å bruke både primær- og sekundær-litteratur. Men fordi jeg hele tiden "rekonstruerer" også *fra* en horisont (min egen), kommer det jeg skriver naturligvis til å bli et produkt av mange forskjellige horisonter (Jauss: *Horizontverschmelzung*, se også "nærhorisont-sammensmeltingen"/ "den hermeneutiske sirkel" jeg nevnte tidligere i kapitlet). Jeg forsøker altså på ingen måte å gi noen utfyllende/ sann framstilling av hver enkelt av de forskjellige horisontene jeg i fortsettelsen kommer til å bruke som "bakgrunn". Jeg håper og tror likevel at min lesning av Wildes roman, til tross for alle vanskeligheter og iboende begrensninger, bærer et visst preg av den kunnskap om de aktuelle horisontene/ idéområdene/ (dekadanse, estetisisme osv.) jeg tross alt føler at jeg har lest meg til.

DEKADANSE

"You need not be afraid. Our countrymen never recognise a description."
 "They are practical."
 "They are more cunning than practical. When they make up their ledger, they balance stupidity by wealth, and vice by hypocrisy."
 "Still we have done great things."
 "Great things have been thrust on us, Gladys."
 "We have carried their burden."
 "Only as far as the Stock Exchange."
 She shook her head. "I believe in the race," she cried.
 "It represents the survival of the pushing."
 "It has development."
 "Decay fascinates me more."
 "What of Art?" she asked.
 "It's a malady."
 "Love?"
 "An illusion."
 "Religion?"
 "The fashionable substitute for Belief."
 "You are a sceptic."
 "Never ! Scepticism is the beginning of Faith."
 "What are you?"
 "To define is to limit."
 "Give me a clue."
 "Threads snap. You would lose your way in the labyrinth."
 "You bewilder me. Let us talk of someone else."
 "Our host is a delightful topic. Years ago he was christened Prince Charming."¹

Begrepet *dekadanse* har latinsk opprinnelse og er sammensatt av *de* som betyr ned, og *cadere* som betyr falle.² En brukbar norsk oversettelse kan være *forfall* eventuelt *nedgang*. Brukt om litteratur kan man fort tro at det dreier seg om dårlige og mindreverdige verker, men dette er etter min mening ikke riktig. Når jeg sier at man i *Dorian Gray* kan finne sentrale dekadansetrekk, så er det i utgangspunktet ikke uttrykk for noen kvalitetsbedømmelse av romanen. Dekadansebegrepet blir brukt om hendelser, personer, kulturer osv. som strekker seg så langt tilbake i tid som f.eks den hellenistiske og den senromerske kultur. Når man innen litteraturvitenskapen i dag snakker om Dekadansen, tenker man imidlertid på en type litteratur som gjorde seg gjeldende i store deler av Europa

1. *Dorian Gray*, s. 148.

2. Per Thomas Andersen: *Dekadanse i nordisk litteratur 1880-1900*.

i siste halvdel av forrige århundre, og det er i denne sammenheng jeg bruker begrepet. Men dette blir selvfølgelig ingen fullstendig gjennomgang av alt det som kan sies om den mangfoldige dekadanselitteraturen innenfor selv dette begrensede tidsrommet.¹ Jeg skal kun ta for meg noen av de for meg mest interessante dekadansetrekkene i Wildes roman.

"Dialogen" ovenfor mellom Lord Henry og hertuginnen av Monmouth er et godt utgangspunkt for å diskutere dekadansen i *Dorian Gray*. Sitatet konnoterer en rekke trekk som ofte knyttes til Wildes form for dekadanse: kritikk av det mange kunstnere oppfattet som et hyklersk, nytteorientert og materialistisk senviktoriansk samfunnssystem; skepsis til tradisjonelle holdepunkter/ verdisentra i tilværelsen, som religion, kjærlighet, kunst; fascinasjon ved menneskehetens påståtte forfall; og en fundamental opplevelse av relativisme og oppløsning. Friedrich Nietzsche har skrevet:

Womit kennzeichnet sich jede *litterarische décadence*? Damit dass das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverain und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen - das Ganze ist kein Ganze mehr. Aber das ist das Gleichnis für jeden Stil der *decadence*: jedes Mal Anarchie der Atome, Disgregation des Willens, `Freiheit des Individuums'²

Dette passer meget godt på sitatet ovenfor fra *Dorian Gray*, og på den på ett plan oppstykkede, epigramatiske stilen i romanen.

Lord Henrys (dekadentens) univers er altså tømt for den helheten og de holdepunktene/ verdiene som grevinnen (her symbol på den viktorianske over- og middelklasse) bruker for gi tilværelsen mål og mening. Lord Henry er tydeligvis av den oppfatning at dette er falske, usanne, forenklete, begrensende og uinteressante verdier, og hans problem blir derfor hvordan han skal kunne bebo den totale relativitet som blir igjen. Det spørsmålet Lord Henry må besvare, blir det samme som det Per Thomas Andersen mener er et av de mest sentrale i all dekadanselitteratur:

1. For en grundig innføring i dekadansbegrepets historie og innhold se f.eks. følgende verker:
Per Thomas Andersen: *Dekadanse i nordisk litteratur 1880-1900*.
Albert Guérard: *Art for Art's sake*.
Karl Beckson: *Aesthetes and Decadents of the 1890's*.

2. Friedrich Nietzsche: *Samtliche Werke, Kritische Studienausgabe, Band VI*, s. 27. Her tatt fra Per Thomas Andersen: *Dekadanse i nordisk litteratur 1880-1900*, s. 128.

"Det spørsmålet dekadanselitteraturen i bunn og grunn tar opp er derfor:
 Hvordan leve uten verdier? Eller: hvordan bebo kaos?"¹

Andersen nevner bl.a. to mulige løsninger som er vanlige i mye dekadanselitteratur.² Den ene er *spille-modellen*, der dekadenten hele tiden spiller roller og ter seg som en skuespiller på en teaterscene. Da han ikke anerkjenner noen sentrale bakenforliggende verdier hverken utenfor seg selv eller inne i seg selv, må han ved egen hjelp, eller ved hjelp av andre, dikte opp forskjellige roller og masker som han kan bruke på sin veg gjennom livet. Den andre løsningen er *tilskuer-modellen*, der dekadenten ikke lever som en skuespiller på en scene, men tvert i mot som en tilbaketrukket tilskuer i salen, som en betraktende analytiker utenfor virkeligheten. De to dekadentene i *The Picture of Dorian Gray* benytter seg grovt sagt av hver sin løsningsmodell: Dorian blir spilleren mens Lord Henry er regisøren og tilskueren.

Før vi møter ham i romanen, har Lord Henry allerede tvilt/ tenkt seg fram til den holdning at de sentrale verdier store deler av samfunnet rundt ham bygger på (Gud, ekteskapet, morallovene osv.), ikke er "objektivt sanne" og eksisterende, men derimot tilfeldige og ønsket/ skapt av menneskene selv. Lord Henry dekonstruerer disse verdiene, noe Dorian først har vanskelig for å godta, spesielt i den første delen av romanen der han ennå har tro på noen av dem, som f.eks. et ekteskap med Sybil Vane:

"Your wife! Dorian!...Didn't you get my letter? I wrote to you this morning, and sent the note down, by my own man."

Your letter? Oh, yes, I remember. I have not read it yet, Harry. I was afraid there might be something in it that I wouldn't like. You cut life to pieces with your epigrams."³

Tidlig i romanen håper Dorian også at portrettet av ham, fordi det registrerer alle hans umoralske handlinger, kan være et fast punkt og en rettesnor i en forvirrende verden:

1. Per Thomas Andersen: *Dekadanse i Nordisk Litteratur 1880-1900*, s. 569.

2. Op. cit. s. 569-572.

3. *Dorian Gray*, s. 82.

the portrait that Basil Hallward had painted of him would be a guide to him through life, would be to him what holiness is to some, and conscience to others, and the fear of God to us all.¹

Dorian er ennå ikke blitt en del av det dekadente kaos.

Men Lord Henry fortsetter sin dekonstruksjon av de tradisjonelle verdiene, og med den tro at menneskene selv skaper sine verdier og omgivelser, ønsker han å erstatte det viktorianske samfunn med et samfunn bygd på det han oppfatter som gamle hellenistiske idealer. Siden han selv trives best i tilskuerrollen, forfører han Dorian til å spille rollen som "den nye hellener". Å betrakte Dorian i denne rollen skal bli Lord Henrys medisin mot den dekadente "ennui", livslede og formålsløshet han føler:

Live! Live the wonderful life that is in you! Let nothing be lost upon you. Be always searching for new sensations. Be afraid of nothing.... A new Hedonism - that is what our century wants. You might be its visible symbol.²

Etterhvert som Lord Henry forfører ham bort fra de andre verdiene som kunne ha gitt Dorian en slags mening og rettleiding i livet (bekjempe fattigdommen i East End, gifte seg med Sybil Vane, følge portrettets "råd"), blir Dorian mer og mer mottakelig for Lord Henrys "new Hedonism". I kapittel elleve er det helt tydelig at dette er blitt Dorians alternativ til et vanlig "viktoriansk" liv, hans forsøk på å overleve i tomrommet som er igjen, etter at Lord Henry har dekonstruert alle viktorianske verdier.³ Dorian smittes av Lord Henrys dekadente livstretthet og kynisme, forsøker å glemme alle tradisjonelle verdikonstituerende "sentra" (som bl.a. blir representert gjennom forandringen av portrettet) og (over)lever i flere år gjennom å spille rollen som den selvdyrkende,

1. *Dorian Gray*, s. 81.

2. Op. cit. s. 32.

3. Det er selvfølgelig vanskelig for meg i dag å rekonstruere "den viktorianske horisont", og min kunnskap om den er kun basert på tekster fra og om perioden. De fleste kjennere av Oscar Wildes litteratur mener imidlertid at han hadde meget god innsikt i middel- og overklassekulturen i sin samtid og at mange av hans (Lord Henrys) epigrammer kan leses som subversjoner av den (F.eks. *Idylls of the Marketplace*, s. 7: "Yet the astonishing thing about his wit is not that he could always and so quickly find the right word to substitute for the key term of the platitude, but rather that he knew the platitudes so well to begin with. His mind was stocked with commonplaces, and these seem to have been there for the sole purpose of their subversion."). I tillegg til de tekstene jeg har nevnt tidligere i dette kapitlet, bygger jeg min kunnskap om 1880- og 1890-tallets London på bl.a. følgende tekster: Regina Gagnier: *Idylls of the Marketplace, Oscar Wilde and the Victorian Public*. Peter Keating: *The Haunted Study, A Social History of the English Novel 1875-1914*. John Stokes: *In The Nineties*. Richard Ellmann: *Oscar Wilde*.

nytellesopptatte dandy¹:

Yes: there was to be, as Lord Henry had prophesised, a new Hedonism that was to recreate life, and to save it from that harsh, uncomely puritanism that is having, in our own day, its curious revival. It was to have its service of the intellect, certainly; yet, it was never to accept any theory or system that would involve the sacrifice of any mode of passionate experience. Its aim, indeed, was to be experience itself, and not the fruits of experience, sweet or bitter as they might be.²

Per Thomas Andersen påpeker i sin avhandling at de dekadentene som blir framstilt i litteraturen fra slutten av forrige århundre, som regel mislykkes i sine forsøk på å "leve uten verdier".³ Dette er også tilfellet i Wildes roman. Forfallet fortsetter inntil dekadenten enten begår selvmord (Sybil Vane, vitenskapsmannen Alan Campbell, Dorian selv?) eller sitter totalt desillusjonert tilbake, forlatt av ektefellen og uten publikum til sine epigram (Lord Henry):

"*Fin du siecle*," murmured Lord Henry.

"*Fin du globe*," answered his hostess.

"I wish it were *fin du globe*," said Dorian with a sigh. Life is a great disappointment."⁴

Dorian gjør et siste forsøk på å redde seg ut av det dekadente kaos ved å være god og selvoppofrende mot bondejenta Hetty Merton, men Lord Henry forsikrer ham om at også denne handlingen dypest sett er egoistisk. Etter dette fortsetter Dorians forfall raskt mot en ubønhørlig slutt.

Hvordan skal vi så tolke dekadansen i *Dorian Gray*? Store deler av Wildes samtidige, spesielt den engelske middelklassen og pressen, var svært negativt innstilt til romanens dekadente elementer, som de så på som en oppfordring til nytelsessyke og umoral.⁵

1. Dorian minner etterhvert mye om en av litteraturens mest omtalte dekadenter, Duc Jean des Esseintes, som er hovedpersonen i den franske forfatter J.K. Huysmans roman *A Rebours* fra 1884. Engelsk oversettelse: *Against Nature*.

2. *Dorian Gray*, s. 104.

3. *Dekadanse i nordisk litteratur 1880-1900*, f.eks. s. 558-569.

4. *Dorian Gray*, s. 137.

5. Se f.eks. Regina Gagnier: *Idylls of the Marketplace, Oscar Wilde and the Victorian Public*, spesielt kap. 2: "Dandies and Gentlemen: or, 'Dorian Gray' and the Press", og Richard Ellmann: *Oscar Wilde*, kap. XII: "The Age of Dorian".

Wilde kommenterte mange ganger selv teksten, men hans forskjellige utsagn motsier ofte hverandre, slik at de på ingen måte gir noen entydig tolkning. Likevel kan vi anta (uten på noen måte å slå fast) at forfatteren, i motsetning til mange av leserne, ofte så på romanen som *for* moralsk, snarere enn som en oppfordring til dekadent umoral. Wilde skrev bl.a. til redaktøren av avisen *Daily Chronicle*:

I feel that, from an aesthetic point of view, it would be difficult to keep the moral in its proper secondary place; and even now I do not feel quite sure that I have been able to do so. I think the moral too apparent.¹

På tross av utsagn som dette velger jeg å være enig med Regina Gagnier når hun leser Wildes dekadanse og estetisisme som en kritikk av viktoriansk utilitarisme, rasjonalisme, vitenskapelighet, teknologisk framskritt og middelklasse-konformitet.² Samtidig kan det at Lord Henrys og Dorian hedonistiske alternativ mislykkes, samt noen av Wildes uttalelser, leses dit hen at romanen delvis støtter viktorianske verdier. Som Norbert Kohl sier i sin Wilde-analyse med den meget treffende undertittelen *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*:

Der *Dorian Gray* ist insofern ein typisches Produkt der Übergangsperiode zwischen Viktorianismus und Moderne, als er einerseits eine massive Provokation viktorianischer Orthodoxie darstellt, andererseits sich nie völlig von ihren ideologischen Prämissen lossagt.³

Kanskje er *The Picture of Dorian Gray* like ambivalent til dekadanselivet som Per Thomas Andersen mener Nietzsche var. Andersen skriver at man kan:

iakta en klar ambivalens hos Nietzsche i forholdet til dekadansen; på den ene siden omtaler han dekadansen i sterkt fordømmende ordelag og omtaler dekadansen som forkastelig, men på den andre siden synes han også å se dekadansen som en nødvendig forutsetning for kulturell fornyelse.⁴

For oss som leser romanen i dag, over hundre år etter at den ble så sterkt både elsket og

1. *The Letters of Oscar Wilde*, edited by Rupert Hart-Davis, s. 263 (heretter *Letters*). Her hentet fra Peter Raby: *Oscar Wilde*, s. 67.

2. *Idylls of the Marketplace*, s. 3.

3. Norbert Kohl: *Oscar Wilde, Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, s. 285.

4. *Dekadanse i nordisk litteratur 1880-1900*, s. 130.

hatet (som tidligere nevnt skal Wildes senere kjærest Lord Alfred Douglas som ung mann ha sagt til forfatteren A.J.A. Symons at han hadde lest den "fourteen times running"¹), er det etter min mening heller ikke så viktig å avgjøre hvilken stilling romanen tar til sine egne dekadansetendenser. Wilde var ikke først og fremst pedagog eller moralist, men kunstner, og man kan godt se på "innholdet" i dekadansetemaet som underordnet "formen" det framlegges i. Romanen kan med stor nytelse betraktes først og fremst som et *estetisk* objekt, som kunst som ønsker å fascinere oss med sin stil og "form". Som det står i "The Preface":

The moral life of man forms part of the subject-matter of the artist, but the morality of art consists in the perfect use of an imperfect medium.²

Kanskje blir romanen som "*formmessig*" *skjønt kunstverk* på denne paradoksale måten selv "medisin" mot det menings- og verditomme dekadanseunivers den unektelig også tematiserer. Som Nietzsche skriver:

Unsere Religion, Moral und Philosophie sind *décadence*-Formen des Menschen.
- Die *Gegenbewegung*: die *Kunst*.³

Her ligger, etter min oppfatning, en sentral forbindelse mellom begrepene dekadanse og estetisisme.

1. Richard Ellmann: *Oscar Wilde*, s. 306.

2. *Dorian Gray*, s. 17.

3. *Der Wille zur Macht*, s. 533, fragment nr. 794



Aubrey Beardsley: *The Eyes of Herod*, 1893. Kilde: *Aubrey Beardsley Book of 30 Postcards*, Magna Books, Leicester 1990. (Illustrasjon til bokutgivelsen av Oscar Wildes drama *Salomé*. Legg merke til personen til høyre, som ligner meget på Wilde selv.

ESTETISISME

"You have a wonderfully beautiful face, Mr. Gray. Don't frown. You have. And Beauty is a form of Genius - is higher, indeed, than Genius, as it needs no explanation. It is of the great facts of the world, like sunlight, or spring-time, or the reflection in dark waters of that silver shell we call the moon. It cannot be questioned. It has its divine right of sovereignty. It makes princes of those who have it. You smile? Ah! when you have lost it you won't smile.... People say sometimes that Beauty is only superficial. That may be so. But at least it is not so superficial as Thought is. To me Beauty is the wonder of wonders. It is only shallow people who do not judge by appearances. The true mystery of the world is the visible, not the invisible...."¹

Then he loathed his own beauty, and, flinging the mirror on the floor, crushed it into silver splinters beneath his heel. It was his beauty that had ruined him, his beauty and the youth that he had prayed for. But for those two things, his life might have been free from stain. His beauty had been to him but a mask, his youth but a mockery. What was youth at best? A green, an unripe time, a time of shallow moods and sickly thoughts. Why had he worn its livery? Youth had spoiled him.²

Aller først er det nødvendig å gi en innledende definisjon av begrepet *estetisisme*, slik at det ikke forveksles med begrepet *estetikk*. I en norsk fremmedordbok finner jeg:

estetikk, en, læren og vitenskapen om det skjønne, særl. i kunsten.
estetisisme, en, oppfatning som ensidig betoner det estetiske.³

Den engelske litteraturviteren R.V. Johnson utfyller dette når han skriver om hvordan det første begrepet ofte kan henvises til det andre:

When the word refers to aestheticism [estetisisme], it refers not merely to the beautiful, not merely to the philosophical study of the beautiful (from whatever point of view and with whatever results), but to a particular set of convictions about art and beauty and their place in life. Examples are: 'Oscar Wilde now entered his aesthetic phase' [sin estetisistiske fase]; 'Oscar Wilde is satirized, in Gilbert and Sullivan's *Patience*, as an example of the aesthetic type.' [en estet]⁴

1. *Dorian Gray*, s. 31.

2. Op. cit. s. 165.

3. Bjarne Berulfsen og Dag Gundersen: *Fremmedordbok*, s. 108.

4. R.V. Johnson: *Aestheticism*, s. 4, (mine klammeparenteser).

Dette "particular set of convictions" gikk kort sagt ut på at skjønnhet (beauty) ble regnet for det viktigste kjennetegnet på god kunst. Estetisme denoterer altså en hyllest til det estetene oppfatter som kunstnerisk skjønnhet. Eksponentene for Estetismen¹ så ikke på skjønnheten som kun *en* av mange likeverdige verdier, men utropte det skjønnne/ vakre/ pene til det høyeste/ edleste/ mest verdifulle av alt. Skjønnhet stod over verdier som f.eks. Moral, Sannhet, Nytte, Gud. Flere litteraturhistorikere mener at Estetismen (både slik den kom til uttrykk i Frankrike i midten av forrige århundre og i England på 1880- og 90-tallet) har klare likheter med Romantikken, i den forstand at også denne kunstretningen må forstås som en reaksjon på/ polemikk mot noe forutgående.² Den engelske Estetismen blir således som oftest sett på som en del av tidens "dekadanseånd", altså som en del av opprøret mot viktorianske verdier som nettopp Nytte, Moral, Sannhet, Natur (her skiller den seg fra Romantikken) og Gud. I motsetning til Dekadansen, som ikke så det som sin oppgave å sette opp nye verdier til erstatning for dem den hadde revet ned/ dekonstruert, mener jeg at Estetismen kan ses på som et forsøk på å innsette kunsten som den nye sentralverdien, som den nye guden/ religionen (se Nietzsche-sitatet helt til slutt i forrige kapittel, uten at jeg dermed mener Nietzsche var en typisk representant for estetisme): det formelt (formmessig) vakre kunstverk, fritatt for ethvert krav om å være læremester i riktig moral, et realistisk spill på verden/ virkeligheten eller nyttig på noen annen måte enn gjennom sin skjønnhet, ble utprøvd som en mulig sentralverdi/ grunnpilar i en ellers kaotisk verden. Det er hovedsakelig i denne sammenheng jeg her skal studere de estetistiske³ sidene ved *Dorian Gray*. Jeg skal vise at romanen tematiserer forsøket på å innsette skjønnheten som den beste av alle verdier/ mål, samtidig som den "formelt"⁴ sett selv *er* denne skjønnheten. Jeg skal også påpeke at *Dorian Gray* på det estetistiske området, som på så mange andre områder, inneholder

-
1. Der jeg bruker begrepet i bestemt form og med stor forbokstav, henviser jeg til en kunstretning i England på 1880- og 1890 tallet. I de andre tilfellene benytter jeg begrepet i en mer tidløs forstand.
 2. Se f.eks. R.V. Johnson: *Aestheticism*, s. 2.
 3. Estetistisk: et adjektiv jeg ikke finner i noe oppslagsverk, men som jeg lager meg selv.
 4. Jeg setter som regel begrepene *form/ formmessig/ formelt* og *innhold/ innholdsmessig* i anførselstegn for å antyde at man strengt tatt ikke kan skille mellom form og innhold. Ingen form uten innhold, og intet innhold uten form.

motsetninger som ved første øyekast ikke lar seg forene (paradoks): samtidig som skjønnhetsdyrkingen framvises som noe betinget negativt (Dorians og Lord Henrys triste skjebne), kan den også tolkes som noe ubetinget positivt/ verdifullt (f.eks. selve romanens eksistens). For Wilde var imidlertid slike paradokser ofte veien mot "sannheten". Som han lar Mr. Erskine si: "Well, the way of paradoxes is the way of truth."¹

Den engelske professoren i litteraturvitenskap, Peter Raby, siterer André Gide for å kaste lys over at motsetningen mellom "innhold" og "form" er forsøkt opphevd i Wildes kunst:

One morning Wilde handed me an article to read in which a rather dull-witted critic congratulated him for 'knowing how to invent pleasant tales the better to clothe his thought.' They believe, Wilde began, that all thoughts are born naked...They don't understand that I *cannot* think otherwise than in stories. The sculptor doesn't try to translate his thoughts into marble; *he thinks in marble*, directly.²

Dersom Wilde, i tillegg til å tenke i historier, som regel også tenkte i en estetisk (vakker) stil/ "form"³, er det forståelig at han, selv dersom temaet er "estetisismens tragedie", brukte en estetisk stil (romanen minner i partier om en langt prosadikt). Uansett, som Richard Ellmann skriver:

In the Eighties aestheticism suffered for lack of example: *Dorian Gray* filled the need.⁴

Fordi jeg i denne avhandlingen forsøker å "skrive ut"/ forklare noen av de mange inngangene⁵ i *The Picture of Dorian Gray*, tillater jeg meg av pedagogiske/klargjørende årsaker å gjøre det uttallelige, nemlig å skille "innhold" og "form". Jeg tar først for meg estetisisme som "innhold"/ tema i romanen.

1. *Dorian Gray*, s. 43.

2. André Gide: *Oscar Wilde*, s. 24. Her sitert fra Peter Raby: *Oscar Wilde*, s. 8.

3. Peter Raby s. 146: "Yeats commented that he had never before heard anyone talking in perfect sentences, and praised Wilde as the greatest talker of his time."

4. Richard Ellmann: *Oscar Wilde*, s. 288.

5. For en forklaring på hva jeg mener med begrepet *inngang*, se kap. KOMMENTAR I

Alle de tre hovedkarakterene, maleren Basil Hallward og dandyene Lord Henry Wotton og Dorian Gray, er opptatt av skjønnhet. Men de legger forskjellig innhold i begrepet. Vi får forståelsen av at Basil, før teksten tar til, har brukt en rekke objekter (f.eks. naturen og historiske personer) som utgangsmaterialer. Disse er så, gjennom Basils imaginasjon/fantasi, blitt omdannet til skjønne, ikke-imitative malerier. Basil har også i lang tid brukt Dorian, men hovedsakelig som *inspirasjonskilde*, ikke som motiv:

"He is never more present in my work than when no image of him is there. He is a suggestion, as I have said, of a new manner."¹

Han mener i tillegg at en kunstner ikke bør legge for mye av sitt eget "liv" i sin kunst:

"An artist should create beautiful things, but should put nothing of his own life into them. We live in an age when men treat art as if it were meant to be a form of autobiography. We have lost the abstract sense of beauty."²

Basils idéer om den vakre kunst minner mye om dem Vivian legger fram i *The Decay of Lying*.³ Hovedtanken i denne dialogen er at kunsten ikke skal imitere livet, det er livet som skal imitere kunsten. Kunstneren skal i høyden bruke elementer/ hente inspirasjon fra livet/ "virkeligheten" for å skape kunst som er skjønnere enn disse (i neste omgang kan så livet/ "virkeligheten" forbedre seg ved å herme etter kunsten). Men Basils "abstract sense of beauty" består foruten sansen for "formell" skjønnhet også av sansen for et skjønt "innhold". Det er Den Gode Moral som er dette "innholdet". Her minner Basils skjønnhets-begrep mye om Walter Paters (Wildes tidligere professor), mannen som på spørsmål fra en student om hvorfor vi burde være moralske, skal ha svart: "Because it is so beautiful."⁴ Det at Basils portrett av Dorian i tillegg til å speile hans ytre, også speiler hans indre (sjelen), styrker denne tolkningen av hva Basil legger i begrepet skjønnhet.

Ved å lage et helt realistisk/ naturalistisk portrett av Dorian, der han også føler at han har lagt inn mye av seg selv, bryter imidlertid Basil med sin opprinnelige "abstract sense of

1. *Dorian Gray*, s. 24.

2. Op. cit. s. 25.

3. Oscar Wilde: *The Decay of Lying*.

4. R.V. Johnson: *Aestheticism*, s. 77.

beauty". Portrettet nærmer seg det Vivian i *The Decay of Lying* kaller kunstens dekadente stadium:

The third stage is when Life gets the upper hand, and drives Art out into the wilderness. That is the true decadence, and it is from this that we are now suffering.¹

Spørsmålet jeg sitter igjen med er om Basil gjennom å svikte sin opprinnelige definisjon av skjønnhet, nå har beredt grunnen slik at ultra-esteten Lord Henry får fritt spillerom for sitt noe anderledes syn på saken?

Dersom Basil er opptatt av selve kunstverket og av både signifikanten (den betegnende) og signifikatet (det betegnede²), så er Lord Henry konsentrert om *nyttelsen* av kunstverket og om den "menings-tomme" signifikanten (overflaten/ "formen"). Eksempel på nytelse av "signifikanter": "What a blessing it is that there is one art left to us that is not imitative! Don't stop. I want music to-night."³ (i motsetning til hva som kan sies om språket, kan man hevde at visse typer instrumental-musikk ikke henviser til noe bortenfor seg selv; de er det de er, intet mer). Disse ønskene om "a new Hedonism" minner svært mye om postmoderne utsagn av den typen Susan Sontag og Roland Barthes har kommet med:

Interpretation takes the sensory experience of the work of art for granted, and proceeds from there. This cannot be taken for granted, now.⁴

In place of a hermeneutics we need an erotics of art.⁵

That is the pleasure of the text: value shifted to the sumptuous rank of the signifier.⁶

Lord Henry er først og fremst estetisismens *teoretiker/ kritiker* (også her "ligner han på" Sontag og Barthes). Han har mange teorier om det skjønne, men *utfører* dem i liten grad selv. Til denne oppgaven forfører han Dorian. Dersom vi skal tro at Lord Henry *mener*

1. Oscar Wilde: *The Decay of Lying*, s. 978.

2. I sin lille bok *Dekonstruktion, 90'ernes litteraturteori* benytter Pil Dahlerup disse, etter min mening gode, ordene for signifiant og signifié.

3. *Dorian Gray*, s. 162.

4. Susan Sontag: *Against interpretation*, s. 13. (i tittelssayet "Against interpretation")

5. Op. cit. s. 14.

6. Roland Barthes: *The Pleasure of the Text*, s. 65.

det han sier (noe vi, som Basil, skal være forsiktige med: "You never say a moral thing, and you never do a wrong thing. Your cynicism is simply a pose."¹), så er han av den oppfatning at moral og skjønnhet ikke har noe med hverandre å gjøre. Målet om nytelse (pleasure) gjennom sansbar skjønnhet helliger ethvert middel. Dorian tar Lord Henry bokstavelig, og går så langt at selv direkte ondskap blir et middel til å realisere det vakre:

There were moments when he looked on evil simply as a mode through which he could realise his conception of the beautiful.²

Lord Henrys teori er som sagt konsentrert om den skjønnhet som er konkret (til forskjell fra Basils "abstract sense of beauty"), og som kan sanses gjennom en av de fem sansene syn, hørsel, smak, lukt og berøring. Kapittel 11, der Dorian etter tur nyter sitt evig unge fjes, musikk, mat og drikke, parfyme, berøring av edelstener osv. osv., er nærmest en katalog over uhemmet hengivelse til forskjellige typer sansbar skjønnhet, og som tidligere sagt: målet helliger ethvert middel. Dorian går over lik (Sybils, Basils, Alan Campbells, sitt eget?) og "selger" sin egen sjel for den ytre skjønnhetens skyld.

Estetisismen i slutten av forrige århundre blir ofte kalt Art for Art's Sake.³ Jeg mener dette kan virke forvirrende fordi kunsten, selv i denne "perioden", ikke var til for sin *egen* skyld, men for estetens (Dorians, Lord Henrys). Jeg tror det må være riktigere å skille estetisisme fra f.eks. "viktorianisme" ved å si at i det første tilfellet faller konsum (selve leseprosessen) og effekt/ mål (f.eks å nyte selve leseprosessen) *sammen* i tid, mens i det andre tilfellet kommer effekten (f.eks. det å kunne leve moralskt riktigere) *etter* konsumet i tid. Dorians og Lord Henrys estetisisme er i høy grad preget av dette målet om opplevelse for opplevelsens egen skyld (i motsetning til opplevelsen for framtidens/ lærdommens skyld):

"I have known everything," said Lord Henry, with a tired look in his eyes, "but I am always ready for a new emotion."⁴

1. *Dorian Gray*, s. 20. Se også min tekst ovenfor.

2. *Dorian Gray*, s. 115.

3. Se Albert Guérard: *Art for Art's sake*, R.V. Johnson: *Aestheticism*, Ian Small: *The Aesthetes*.

4. *Dorian Gray*, s. 70.

Denne jakten på nytelse av "overfladisk" skjønnhet drives imidlertid for langt (slik *kan* siste del av romanen "skrives"). Esteten Dorian begynner å hate sin egen ytre skjønnhet (se det andre sitatet i begynnelsen av dette kapitlet), han plages mer og mer av sitt "onde indre" som speiles i portrettet, og han dør når han prøver å drepe dette. Esteten Lord Henry sitter tilbake uten sitt estetisistiske objekt (Dorian), totalt desillusjonert (antar jeg), og livstrett. Denne type estetisisme har ikke klart det som var dens mål, og dersom døden er det verste, så lider den mest ekstreme estet (Dorian) det største nederlag. Uten å påstå at det Wilde selv har sagt behøver å være en god tolkning (som forfatteren Henry James sa: "Everything Oscar does is a deliberate trap for the literalist"¹), er det fristende å sitere ham:

The real moral of the story is that all excess as well as all renunciation, brings its punishment, and this moral is so far artistically and deliberately suppressed that it does not enunciate its law as a general principle, but realises itself purely in the lives of individuals, and so becomes simply a dramatic element in a work of art, and not the object of the work of art itself.²

Sitatet ovenfor passer utmerket som en overgang til det som etter min mening er det mest interessante når det gjelder estetisismen i *Dorian Gray*, nemlig det at romanen "formmessig" sett uten tvil er et estetisistisk objekt (selfølgelig er dette aspektet ved romanen også det vanskeligste å teoretisere rundt, jfr. Barthes-sitatet på s. 4). I *Dorian Gray* gjøres det bruk av en rekke kunstneriske/ underliggjørende virkemidler (kfr. russisk formalisme), slik at romanen framstår som estetisisme og ikke som en avhandling om estetisisme. "Innholdet" i romanen (handlingen, laster og dyder, moral og umoral) kan i denne sammenheng ses på som en del av det *materialet* disse kunstneriske virkemidlene omformer til det "*formmessig*" vakre kunstverk Wilde mente at litteratur bør være. Analogt kan man si at teksten/ ordene i visse musikkstykker er mer å betrakte som stemnings- og formskapende enn som "innhold"/ handling/ historie. Som det står i "The Preface":

1. Her sitert fra Peter Raby: *Oscar Wilde*, s. 11.

2. Wilde i brev til redaktøren av avisen *Daily Chronicle*, trykt i *Letters*, s. 263. Her sitert fra Raby, s. 67.

Vice and virtue are to the artist materials for an art. From the point of view of form, the type of all the arts is the art of the musician.¹

Og *Dorian Gray* er på ett plan "formelt" sett å anse som et musikkstykke; den er en "ordsymfoni", der enkeltelementer som Lord Henrys epigrammer, omverdenens reaksjoner på dem, Dorians nytelser, portrettet og de enkelte karakterene (*dukkene*, som en kritiker kalte dem) ikke må forstås og analyseres enkeltvis (man tar som regel ikke ut ett instrument eller en takt av en Mozart-symfoni for så å finne ut hva komponisten kan ha ment med det/ den), men må ses som deler av det materialet som, via kunstnerens estetiske sans, blir til et formelt vakkert *hele*.

Noen av de kunstneriske/underliggjørende virkemidlene Wilde benytter er: *allitterasjon* ("thoughts that have filled you with terror, day-dreams and sleeping dreams whose mere memory might stain your cheek with shame"²), *skaz* (stadige hentydninger til Lord Henrys musikalske, langsomme og velmodulerte stemme), *epigrammer* (som er som små dikt), *rytme*, *syntaks*, *kjappe dialoger* (kapittel 17), *estetisk bokstavtype og innbinding osv.*³ Gjennom slike grep blir romanen "formelt" sett, og til tross for at "innholdet" eventuelt er "stygt", til noe vakkert. Og dersom dette vakre fascinerer oss så mye at det vekker våre sanser (sensitivity) og vår bevissthet, så er kanskje romanen "moralisk" likevel. Som Susan Sontag sier i artikkelen "On Style":

then it appears that our response to art is "moral" insofar as it is, precisely, the enlivening of our sensibility and consciousness. For it is sensibility that nourishes our capacity for moral choice, [...] This is how we can, in good conscience, cherish works of art which, considered in terms of "content", are morally objectionable to us.⁴

Det er altså muligens slik at en vakker stil i seg selv kan være "moralisk".

1. *Dorian Gray*, s. 17.

2. Op. cit. s. 29, (mine uthevinger).

3. Peter Raby: *Oscar Wilde*, s. 9: "Wilde, acutely aware of his 'live' audience, individual or collective, transferred his instinct to control an audience's response into the sphere of his published work. It is this impulse, as much as his aesthetic sensibility, which shows itself in the minute attention to detail in Wilde's suggestions for type-face, paper and decoration in the editions of his books."

4. Susan Sontag: *Against interpretation*, s. 25.

Jeg er forøvrig enig med Sontag når hun videre synes å mene at mange, spesielt litteratene, er besatt av ønsket om å trenge *bak* stilen/ "overflaten". Dersom denne "overflaten" imidlertid er så perfekt at den er umulig å overse, sier vi ofte: "Dette er for enkelt og innholdsløst" (som når noen automatisk sier om en vakker jente eller gutt: "dum og deilig"). Slike ting har alltid vært sagt om flere av Wildes kunstverker. Som Jorge Luis Borges skriver:

His perfection has been a disadvantage; his work is so harmonious that it may seem inevitable and even trite.¹

Men denne "formmessige" perfektjonismen er hverken tilfeldig eller banal. Wilde var like opptatt av at *The Picture of Dorian Gray* skulle ha et vakkert "ytre" som Lord Henry (og Dorian) er opptatt av Dorian Grays vakre "overflate" (men det er ingen umulighet at romanen, akkurat som Dorian, i tillegg til sitt "ytre" også har et "indre").

Akkurat som Dorian, gjennom sin ytre skjønnhet, avleder *sine* "tolkere"², lurer også Wilde sine. I essayet "Against interpretation" nevner Susan Sontag forskjellige teknikker som kan brukes for å unndra seg "fortolkning". Kunsten kan, for det første, være så til de grader abstrakt og avantgardistisk at det blir nærmest umulig å finne noe "innhold"/ "mening" i den (Sontag nevner moderne malekunst, drama og poesi)³. En annen strategi er å tvert imot bli så vulgær/enkel/ opplagt at fortolkning av den grunn blir unødvendig (pop-kunst). Wildes roman kan umiddelbart synes å ha noe av dette siste over seg, men jeg mener Sontags tredje punkt (jæmfør Borges-sitatet ovenfor) treffer aller best:

Ideally, it is possible to elude the interpreters in another way, by making works of art whose surface is so unified and clean, whose momentum is so rapid, whose address is so direct that the work can be... just what it is.⁴

1. Jorge Luis Borges: "About Oscar Wilde". I essaysamlingen *Oscar Wilde, a collection of critical essays* (ed. Richard Ellmann), s. 174.

2. F.eks.: James Vane på s. 145 (slutten av kap. 16), folk flest på s. 102 (begynnelsen av kap. 11), Lord Henry på s. 162 (slutten av kap. 19).

3. Se også Charley Armstrong: "Robbe-Grilletts kamp mot mening".

4. Susan Sontag: *Against interpretation*, s. 11. (i tittelssayet "Against interpretation")

Uansett hvilket "innhold"/ "budskap" med hensyn til estetisisme vi enn tolker ut av/ "skriver" inn i *The Picture of Dorian Gray* (og dette er det mange som har forsøkt seg på), er det viktig å la romanen være også dette estetisistiske "just what it is" (og dette er det få som har gjort oppmerksom på. Fordi den tradisjonelle typen fortolker derigjennom overflødiggjør seg selv?). Jeg har i dette kapitlet forsøkt å ri begge hestene, vel vitende om at i alle fall den ene av dem ris på eget ansvar (at my peril). For, som Wilde sier i "The Preface" (her er det vel Wildes "egen" stemme vi hører?):

All art is at once surface and symbol.
Those who go beneath the surface do so at their peril.¹

1. *Dorian Gray*, s. 17.



Aubrey Beardsley: *A Platonic Lament*. Tegnet i 1893 til førsteutgaven av Oscar Wildes drama *Salomé*. Oscar Wilde som sky oppe til høyre? (Kilde: *Aubrey Beardsley, Book of 30 Postcards*, Magna Books, Leicester 1990)

APOLLON OG DIONYSOS

"Unconsciously he defines for me the lines of a fresh school, a school that is to have in it all the passion of the romantic spirit, all the perfection of the spirit that is Greek. The harmony of soul and body - how much that is!"¹

"The only way to get rid of a temptation is to yield to it. Resist it, and your soul grows sick with longing for the things it has forbidden to itself, with desire for what its monstrous laws have made monstrous and unlawful."²

"Pray, Dorian, pray," he murmured. "What is it that one was taught to say in one's boyhood? `Lead us not into temptation. Forgive us our sins. Wash away our iniquities.' Let us say that together."³

De to greske gudene Apollon og Dionysos⁴ ble ivrig studert i siste halvdel av forrige århundre, og flere europeiske tenkere kom mer eller mindre uavhengig til å se på dem som symboler for to polariserte/ motstående krefter som begge er tilstede i stor kunst.⁵ Friedrich Nietzsche var gjennom hele livet opptatt av disse to kreftene som "durch einen metaphysischen Wunderakt des hellenischen Willens"⁶ skapte den attiske tragedie. Denne er "das ebenso dionysische als apollinische Kunstwerk."⁷ Nietzsche mente at Kunstens utvikling var og er avhengig av disse to motstående kreftene, akkurat som forplantningen er avhengig av kjønnenes polaritet. *Die Geburt der Tragödie* begynner slik:

1. *Dorian Gray*, s. 24. (Basil)

2. Op. cit. s. 29. (Lord Henry)

3. Op. cit. s. 122. (Basil)

4. Jeg bygger i hovedsak min forståelse av det apollinske og det dionysiske på følgende verker:
Friedrich Nietzsche: *Der Wille zur Macht*, Korners Taschenausgabe Band 78, kapitlene "Der Wille zur Macht als Kunst" og "Dionysos".
Thomas Mann: "Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung", skrevet i 1948, her hentet som etterord til *Also sprach Zarathustra*, Insel Taschenbuch 145.
Patrick Bridgwater: *Nietzsche in Anglosaxony*, kapittel 2: "Apollo and Dionysos: Walter Pater and Arthur Symons".
Gilles Deleuze: *Nietzsche*.

5. Patrick Bridgwater: *Nietzsche in Anglosaxony*, kapittel 2: "Apollo and Dionysos: Walter Pater and Arthur Symons". Her mener Bridgwater bl.a. at apollinske og dionysiske krefter i gresk kunst ble registrert av flere enn Nietzsche, selv om han er den som kanskje klarest har beskrevet dem.

6. Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*. Fra *Nietzsche Werke, Kritische Gesamtausgabe*, Dritte Abteilung, Erster Band, s. 21.

7. Op. cit. s. 22.

Wir werden viel für die ästhetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir nicht nur zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind, dass die Fortentwicklung der Kunst an die Duplicität des *Apollinischen* und des *Dionysischen* gebunden ist ¹

Jeg mener at man også i *Dorian Gray*, på flere områder og plan, kan merke de to kreftenes kamp, selv om Wilde i akkurat i denne teksten ikke bruker de to begrepene.² Fordi Nietzsche regnes som "gjenoppdageren" av disse gamle greske urkreftene, passer det å ta med noen av hans mange forsøk på å "definere" dem:

Mit dem Wort "dionysisch" ist ausgedrückt: ein Drang zur Einheit, ein Hinausgreifen über Person, Alltag, Gesellschaft, Realität, als Abgrund des Vergessens, das leidenschaftlich-schmerzliche Überschwelen in dunklere, vollere, schwebendere Zustände; ein verzücktes Jasagen zum Gesamt-Charakter des Lebens, [...], welche auch die furchtbarsten und fragwürdigsten Eigenschaften des Lebens gutheißt und heiligt, [...] Mit dem Wort apollinisch ist ausgedrückt: der Drang zum vollkommenen Für-sich-sein, zum typischen "Individuum", zu Allem, was vereinfacht, heraushebt, stark, deutlich, unzweideutig, typisch macht: die Freiheit unter dem Gesetz.³

Die Täuschung *Apollos*: die *Ewigkeit* der schönen Form; die aristokratische Gesetzgebung "*so soll es immer sein!*"
Dionysos: Sinnlichkeit und Grausamkeit. Die Vergänglichkeit könnte ausgelegt werden als genuß der zeugenden und zerstörenden Kraft, als beständige Schöpfung.⁴

Egentlig har jeg i alle de fire foregående kapitlene implisitt vært innom det apollinske og det dionysiske (de to kreftene finnes overalt ?). I kapitlet LESER skrev jeg om den objektive leser (apollinsk), den subjektive/ relativistiske leser (dionysisk) og den

1. Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, s. 21.

2. Det gjør han imidlertid i første del av *The Critic as Artist*, som for en stor del handler om den gamle greske kultur. "Under overflaten" er det ellers forbløffende mange likheter mellom Nietzsche og Wilde, noe Thomas Mann er inne på i sitt essay "Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung". Her hentet fra *Also Sprach Zarathustra*, s. 348-349, der essayet er trykt som etterord: "Es ist überraschend, die nahe Verwandtschaft mancher Aperçus von Nietzsche mit den keineswegs nur eitlen Attacken auf die Moral festzustellen, mit denen ungefähr gleichzeitig Oscar Wilde, der englische Ästhet, sein Publikum chokierte und zum Lachen brachte. Wenn Wilde erklärt: 'For, try as we may, we cannot get behind appearance to reality. And the terrible reason may be that there is no reality in things apart from their appearances'; wenn er von der 'Wahrheit der Masken' und von dem 'Verfall der Lüge' spricht, [...] und 'Don't be led astray into the paths of virtue!' - so konnte das alles sehr wohl bei Nietzsche stehen. Und wenn man andererseits bei diesem liest: 'Der Ernst, dieses unmißverständliche Abzeichen des mühsameren Stoffwechsels.' - 'In der Kunst heiligt sich die Lüge und hat der Wille zur Täuschung das gute Gewissen auf seiner Seite.' [...] so ist unter diesen Sätzen keiner, der nicht in einer von Oscar Wilde's Komödien vorkommen könnte and get a laugh in the St. James Theatre."

3. Friedrich Nietzsche: *Der Wille zur Macht*, s. 683, fragment 1050.

4. Op. cit. s. 682, fragment 1049.

sensuelle/ sanselige leser (apollinsk og dionysisk). I kapitlet HORISONT handlet det bl.a. om det "vitenskapelige" ved hele tiden å være seg sin egen og andres horisont bevisst (apollinsk), og om det "uvitenskapelige"/ "kunstneriske" ved å "glemme" horisontene (dionysisk). I kapitlet DEKADANSE var jeg inne på den oppløsningen vi ofte forbinder med dette begrepet (dionysisk), og i kapitlet ESTETISISME tok jeg bl.a. for meg forskjellene på Basils (apollinske) og Lord Henrys (dionysiske) skjønnhets-begrep. Som vi ser: det apollinske og det dionysiske kan finnes på mange områder og plan. Slik jeg bruker begrepene, står de dessuten for to i siste instans svært abstrakte, komplekse og ugripelige "urkrefter" som, når de "kommer til syne i konkret form", alltid bare viser *deler* av seg selv (flere har påpekt det geniale ved at grekerne derfor valgte to "levende" og sammensatte guder til å symbolisere det apollinske og det dionysiske). Jeg skal dele resten av dette kapitlet i tre. Først tar jeg for meg *Dorian Grays "innhold"*, dernest dens "*form*" og til slutt *leseren* av romanen.

Som det antydes gjennom de tre innledende sitatene, mener jeg grovt sagt at Basil og portrettet symboliserer det apollinske, mens Lord Henry og "the poisonous book" symboliserer det dionysiske. Kunstverket de sloss om å beskytte/ utvikle er Dorian (hans navn og en rekke andre aspekter ved romanen viser Wildes kjærlighet til den gamle greske kulturen). Selv om Basil *selv* er apollinsk, har han dessuten gjennom Dorian fått inspirasjon til å male bilder som inneholder begge de to kreftene (se det første sitatet i dette kapitlet). Man kan på nærmest hegelsk/ dialektisk måte forsøke å anskueliggjøre polariteten mellom de to kreftene: Apollon : Dionysos, Basil : Henry, absolutisme : relativisme, kosmos : kaos, sentripetal : sentrifugal, helhetlig med kjerne : fragmentert uten kjerne, fornuft : pasjon, det værende : det kommende, det målbare : det umålbare, bevare : forandre, klassisk : romantisk, nyklassisisme : barokk, platonsk og aseksuell skjønnhet : hedonistisk og erotisk skjønnhet, moral : estetikk , strukturalistisk : poststrukturalistisk, konstruktiv : dekonstruktiv, osv. Vi finner begge de to kreftene i *Dorian Gray*, og de fordeler seg altså grovt sagt slik: *Apollon*: Basil, portrettet, "viktorianerne", Dorian før han møter Lord Henry, og i noen grad Sybil etter at hun er blitt

forelsket. *Dionysos*: Lord Henrys uttalelser, "the poisonous book", Dorian etter at Lord Henry har påvirket ham, og i noen grad Sybil før hun er blitt forelsket. Et eksempel på det apollinske i Basil; han snakker om "folk flest":

"If they know nothing of victory, they are at least spared the knowledge of defeat. They live as we all should live, undisturbed, indifferent, and without disquiet. They neither bring ruin upon others, nor ever receive it from alien hands."¹

Og på det dionysiske i Lord Henrys *talet epigrammer* (han er ikke *selv* en *Dionysos*, det overlater han til Dorian å bli):

"Nowadays most people die of a sort of creeping common sense, and discover when it is too late that the only things one never regrets are one's mistakes." [...] The praise of folly, as he went on, soared into a philosophy, and Philosophy herself became young, and catching the mad music of Pleasure, wearing, one might fancy, her wine-stained robe and wreath of ivy, danced like a Bacchante over the hills of life, and mocked the slow Silenus for being sober. Facts fled before her like frightened forest things.²

Selv om Nietzsche synes å ha mest sans for det dionysiske og Walter Pater for det apollinske, legger begge vekt på at det beste resultat (for kunsten og for livet) oppstår der de to kreftene/ tendensene konfronteres og "forenes". I *The Picture of Dorian Gray* skjer dette tydeligst i "dialogpartiene", der Lord Henrys uttalelser støter sammen med andres meninger. I bl.a. kapittel en, to, siste del av tre, seks og sytten konfronteres Lord Henry med henholdsvis Basil, Dorian, "viktorianerne", Basil og Dorian, og the Duchess of Monmouth. De kontrastfylte dialogene som oppstår utgjør for meg noen av romanens absolutte høydepunkter. Jeg (leseren) opplever noe av den nytelsen/ henrykkelsen Barthes skriver om i *The Pleasure of the Text*:

These two edges, *the compromise they bring about*, are necessary. Neither culture nor its destruction is erotic; it is the seam between them, the fault, the flaw, which becomes so.³

1. *Dorian Gray*, s. 19.

2. Op. cit. s. 44-45. *Encyclopædia Britannica*, vol. 19. s. 1091: "SATYRS AND SILENI, in Greek mythology, creatures of the wild, part man, part beast, who in classical times were closely associated with Dionysus."

3. Roland Barthes: *The Pleasure of the Text*, s. 6-7.

De to strømningene smelter sammen i karakteren Dorian Gray, som opprinnelig var mest apollinsk. Men etterhvert blir han mer og mer en Dionysos, han mister troen på alle apollinske verdier, og ender opp med å leve ut det Lord Henry bare snakker om. Mot slutten kommer nye dionysiske trekk fram i både ham og Lord Henry, trekk som ikke er like "positive" som dem Nietzsche hyller. De to ligner mer og mer på den forestilling Pater og Yeats skal ha hatt om det dionysiske (se også kapitlet DEKADANSE):

When all is said and done, Pater's Dionysos is a vegetation-god with unmistakable *fin-de-siècle* characteristics; there is a parallel between Pater's "chthonian god", who, "like all the children of the earth, has an element of sadness", and Yeats' "sad and desirous" nineties Dionysos.¹

Lord Henry (og Dorian selv) har ønsket at Dorian skulle være mer et kunstverk enn et vanlig menneske, mer et "Übermensch" i en slags estetisk sfære "jenseits von Gut und Böse" enn et jordisk menneske i en moralsk sfære. Det viser seg etterhvert å være umulig for Dorian å forbli et slikt "dionysisk kunstverk", høyt hevet over de lover og den moral som gjelder for andre mennesker. Portrettet symboliserer det apollinske sentrum, det faste "punkt" som alltid finnes, eller som vi (u)bevisst selv konstruerer oss (se kapitlene DEKADANSE og ESTETISISME). "Senteret" som hindrer de sentrifugale kreftenes uendelige selvutfoldelse. Som Thomas Mann skriver:

"Es gibt keinen festen Punkt außerhalb des Lebens", sagt Nietzsche, "von dem aus über das Dasein reflektiert werden könnte, keine Instanz, vor der das Leben sich schämen könnte." Wirklich nicht? Man hat das Gefühl, daß doch eine da ist²

Innenfor romanens univers/ horisont går det til slutt galt med Dorian, men som Mann ofte gjentar, kan det være viktig å forsøke å forstå tekster (i hans tilfelle Nietzsches) ut fra den tid og personlighet som skapte dem (se kapitlet HORIZONT). Også en tekst som *Dorian Gray* kan framstå med forskjellig "innhold" alt etter hvilken horisont den leses

1. Bridgwater, *Nietzsche in Anglosaxony*, s. 26.

2. Thomas Mann, *Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung*. Trykt som etterord i *Also sprach Zarathustra*, s. 352.

mot. Som Wilde selv sa er Dorian "what I would like to be - in other ages, perhaps."¹ Det er altså, som jeg var inne på i kapitlet ESTETISISME, problematisk (og uinteressant) å enten konkludere med at romanens "innhold" er pro-dionysisk (noe mange av de første kritikere mente), eller med at det er pro-apolinsk.

Med romanens "form" mener jeg alt som på en eller annen måte er dens "surface", altså romanen slik den framtrer "ufortolket" og får lov til å være "just what it is".² Også på dette området kan vi finne apollinske og dionysiske trekk (mye av det jeg nå kommer til å si, kan refereres til listen med dialektiske polariteter og Nietzsche-sitatene jeg tok for meg i begynnelsen av dette kapitlet). Jeg begynner "ytterst" med å spørre om man ikke (svært forenklet) kan si at kunsten blir dratt i mer dionysisk retning, mens vitenskap/ filosofi (spesielt før Nietzsche og post-strukturalismen/ post-modernismen) er/ var hovedsakelig apollinsk? Ett synspunkt (det finnes andre) går ut på at et kunstverk bør være mer relativt, mer flertydig, mer "kaotisk", mer følelsesladet, mer sentrifugalt, mer "løgnaktig" (se kapitlet LYVEKUNST) enn det typiske vitenskaps-arbeid. Det er mitt inntrykk at i det minste Wilde stort sett mente dette.³ På denne bakgrunn vil jeg foreslå at *Dorian Gray* i siste ("ytterste") instans er mer dionysisk enn apollinsk. I våre såkalte post-moderne/ post-strukturalistiske dager kan det imidlertid virke som om grensene mellom kunst og

1. *Letters*, s. 352. Her hentet fra Kerry Powell: "Oscar Wilde 'Acting': The Medium As Message in *The Picture of Dorian Gray*". (*Dalhousie Review* nr. 58, 1978, s. 106.)

2. Som jeg skriver i kapitlet ESTETISISME med referanse til Susan Sontag.

3. Se f.eks. Wildes forhold til den "vitenskapelige" Zola: "But his work is entirely wrong from beginning to end, and not on the ground of morals, but on the ground of art." (Vivian i *The Decay of Lying*, s. 974.), "Do you know, whenever that man writes a book he always takes his subjects directly from life. If he is going to write about dreadful people in hovels he goes and lives in a hovel himself for months in case he shouldn't be accurate. It is strange. Take me for example. I have conceived the idea for the most exquisite tale that was ever written. The period is the eighteenth century. It would require a morning's reading at the British Museum. Therefore," he sighed, "it will never be written." (Max Beerbohm: "Oscar Wilde", i *Anglo-American Times*, 25. mars 1893.), "He [Zola] discussed his novel *La Guerre*, and said he must go down to Sedan to visit the battlefield. But before that he must go through heaps of documents about the battle. 'You believe absolutely in the value of documents for novel-writing then?' asked Wilde. 'Oh, absolutely. There is no good novel which is not based on documents.' 'It's what I was saying last night at Daudet's,' said Wilde. 'In writing my *Dorian Gray* I studied long lists of jewelry. The other day I spent hours over a catalogue published by a firm of horticulturists, to learn the names of various kinds of flowers and their technical descriptions. You cannot draw a novel from your brain as a spider draws its web out of its belly.'" (Robert Sherard: "Aesthete and Realist", i *Morning Journal*, 22 mars 1891. Sitatene fra Beerbohm og Sherard har jeg hentet fra Richard Ellmann: *Oscar Wilde*, s. 304-305.) Som vi ser av det siste sitatet, var Wilde tydeligvis ikke entydig imot Zola og "vitenskapelig" romankunst, akkurat som det er vanskelig å se at han var entydig for eller mot noe som helst.

vitenskap er mindre skarpe enn de var for bare noen tiår siden (jfr. den tidlige vs. den sene Roland Barthes). Det er i alle fall ingen tvil om at Dionysos er til stede i min egen tekst (særlig i kapitlene CAMP og NYTELSE).

Går vi så inn på de enkelte kunstarter, er det slik at Apollon bl.a. er skulpturens/billedhuggerens gud, mens Dionysos bl.a. våker over musikken.¹ *Dorian Gray* som materielt objekt kan på mange måter ses på som en skulptur, som et materielt eksisterende, "stivnet", håndgripelig og vakkert *objekt* (apollinsk): Wilde var svært nøye med romanens *innbinding* og *bokstavtype*, i det hele tatt med alt det eksteriørmessige² (meta-kommentar i romanen: Dorians kjøp av ni "large paper copies" av førsteutgaven av "the poisonous book" som han får "bound in different colours, so that they might suit his various moods"³). Dessuten er den på ett plan en *entydig og klar* tekst, ikke noe symbolistisk eller avantgardistisk "dunkelt" dikt/drama (meta-kommentar: "Words! Mere words! How terrible they were! How clear and vivid and cruel! One could not escape from them!"⁴). Et annet moment som virker "skulpturelt" er at det er *lite bevegelse* (*action*) i romanen ("I have just finished my first long story, and I am tired out. I am afraid it is rather like my own life - all conversation and no action. I can't describe action: my people sit in chairs and chatter."⁵)

Men i like stor grad som den må ses, må romanen også høres. Den er musikk (dionysisk): Størst leserglede oppnår vi om vi (akkurat som Dorian) "hører" Lord Henrys "musical voice". Romanen er full av hentydninger til musikk og til dennes effekt på tilhøreren ("Music had stirred him like that. Music had troubled him many times. But music was not articulate. It was not a new world, but rather another chaos, that it created in us."⁶, "He was conscious [...] that it was through certain words of his, musical words said with musical utterance, that Dorian Gray's soul had turned to this white girl and

1. Se f.eks. Gilles Deleuze: *Nietzsche*, s. 60.

2. Kfr. siste del av kapitlet ESTETISISME.

3. *Dorian Gray*, s. 102

4. Op. cit. s. 30.

5. *Letters*, s. 255. Her tatt fra Peter Raby: *Oscar Wilde*, s. 67.

6. *Dorian Gray*, s. 30.

bowed in worship before her."¹ osv.). Romanen er på mange måter selv denne dionysiske musikken som karakterene er så opptatt av.

Jeg satte tidlig i dette kapitlet opp polariteten *helhetlig med kjernel/ sentripetal* (apollinsk) vs. *fragmentert uten kjernel/ sentrifugal* (dionysisk), og siden har jeg forsøkt å vise at *Dorian Gray* både "innholdsmessig" og "formmessig" sett er begge deler. Jeg skal utdype dette enda mer: Det er flere ting som holder romanen sammen, som "samler" den (apollinsk): *Portrettet av Dorian* er et motiv som hele tiden, fra første til siste side, ikke bare er Dorians apollinske sentrum, men også en av "de røde trådene" som hele teksten ordnes rundt. Portrettet er den sentrale og "skjulte" kraft som driver det lille som finnes av handling framover. *Dorians hus* er et annet strukturerende "punkt". Her foregår åtte av romanens tyve kapitler, og huset utgjør således Dorians romlige sentrum. Tekstens "romlige"/ "stofflige" midte, kapittel elleve, foregår dessuten utelukkende i dette huset. Inne i bygningen finner vi *barndomsrommet*, "det aller helligste". Dette utgjør Dorians absolutte intim-sfære: det minner ham bl.a. om "the stainless purity of his boyish life"². I dette rommet plasseres til alt overmål et annet apollinsk sentrum, portrettet. Andre strukturerende/ sentripetale krefter er karakteren *Dorian*, karakteren *Lord Henry* og Lord Henrys "*New Hedonism*" (ved at de er tilstede gjennom hele romanen). Teksten bindes også sammen av alle *allitterasjonene* og den *fine syntaksen*. Disse sørger for at det ene ordet flyter over i det neste og den ene setningen over i den påfølgende slik at lange partier rent lydlig flyter elegant avgårde:

"And yet," continued Lord Henry, in his low, musical voice, and with that graceful wave of the hand that was always so characteristic of him, and that he had even in his Eton days, "I believe that if one man were to live out his life fully and completely, were to give form to every feeling, expression to every thought, reality to every dream - I believe that the world would gain such a fresh impulse of joy that we would forget all the maladies of mediævalism, [...] You, Mr. Gray, you yourself, with your rose-red youth and your rose-white boyhood, you have had passions that have made you afraid, thoughts that have filled you with terror, day-dreams and sleeping dreams whose mere memory might stain your cheek with shame--"³

1. *Dorian Gray*, s. 55.

2. Op. cit. s. 99.

3. Op. cit. s. 29.

Det er som en harmonisk melodi. Det estetiske objektet som Lord Henrys lange innlegg er (man kan fristes til å kalle det for et estetisistisk objekt), har på det "formmessige" plan en apollinsk "Drang zum vollkommenen Für-sich-sein" (se Nietzsche-sitatet i begynnelsen av kapitlet). "Innholdsmessig" er det imidlertid en klar oppfordring til en dionysisk livsstil (se kapitlet PARADOKS).

Det finnes også dionysiske krefter som spret/ sprenger romanens homogene form: Flere har påpekt at "*Vane*"-kapitlet (nr.5) og "*dekadanse*"-kapitlet (nr.11) skiller seg sterkt ut fra de øvrige, ikke bare "innholdsmessig" men også "formmessig"/ stilistisk. "*Vane*"-kapitlet er i spesiell grad melodramatisk og klisjéaktig mens "dekadanse"-kapitlet er uvanlig sanselig, oppramsende og helt uten dialoger (det eneste dialogfrie kapittel). De mange epigrammene/ aforismene kan dessuten i stor grad leses som isolerte små "dikt". De er fragmenter som kan stå helt alene og gi mening. Selv om de nevnte kapitlene, og svært mange av epigrammene, "i seg selv" godt kan være apollinske, virker de altså "sprengende"/ "oppløsende" (dionysisk) på romanen sett som helhet.

Romanes generelle *språkdrakt* er, som tidligere sagt, på mange måter apollinsk, men den er samtidig også dionysisk. Språket/ stilen er i lange partier ikke akkurat "hverdagslig". Det streber mot noe "overnaturlig". Få (om noen) konverserer i "virkeligheten" så elegant som Lord Henry, og hans stadig tilstedeværende stemme kaster et raffinert og kunstig lys over hele teksten. Dessuten er hans tale ofte svært sensuell, nærmest erotisk (dionysisk), men uten at den dype apollinske kjøligheten forsvinner helt. Nietzsche karakteriserte det dionysiske bl.a. som: "ein Hinausgreifen über Person, Alltag, Gesellschaft, Realität" (se sitatet i begynnelsen av kapitlet). Dette passer godt på romanens *fantastiske elementer*, spesielt hendelsene rundt Portrettet: Dets elding, Doriaans evige ungdom, hans merkelige død, og portrettets tilbakevending til sin opprinnelige skjønnhet, er i høyeste grad, "ein Hinaus-greifen".

The Picture of Dorian Gray preges altså både "innholdsmessig" og "formmessig" av de

to urkreftene.¹ Patrick Bridgwater sier om Gerard Manley Hopkins' (en av Paters studenter) *On the Origin of Beauty* (1865):

After stating that beauty consists in the judicious blending of regularity with variety, he proceeds to distinguish between two different kinds of beauty, symmetrical ('diatonic') and asymmetrical ('chromatic') beauty. Diatonic beauty is characterized by formal balance and emotional restraint; chromatic beauty, by contrast, is irregular, unrestrained, intense. Here already is the basic distinction between what Nietzsche, seven years later, was to term 'Apollo' and 'Dionysos'.²

Det Hopkins teoretiserer rundt, praktiserer etter min mening, Wilde i sin roman.

Siste del av dette kapitlet skal som sagt handle om leseren. Går det an å velge om en skal lese på apollinsk eller på dionysisk måte? I kapitlet LESER nevnte jeg tre typer lesere: Den objektivistiske (historisten, positivisten), den subjektivistiske (relativisten, dekonstruksjonisten) og den sensuelle/ sanselige (Sontag: "see more, hear more, feel more. [...] not to find the maximum amount of content"). Gjennom de teori-tekstene jeg henviste til, kunne man få inntrykk av at disse lesertypene (i alle fall den subjektivistiske/ dekonstruktive) er en oppfinnelse fra siste del av vårt århundre. Slik tror jeg imidlertid ikke det forholder seg. Som innledning til Arne Melbergs artikkel "Två citat ur dekonstruksjonshistorien" skriver redaktøren:

Ved å vende tilbake til romantikken og fragment-forfatterne Novalis og Friedrich Schlegel (og den senere Walter Benjamin) søker Arne Melberg å bidra til en historisk perspektivering av dekonstruksjonismen. Utgangspunktet er at dekonstruksjonen bare er et siste innlegg i en langvarig og løpende filosofisk diskusjon.³

Etter det jeg skjønner kan man spore denne debatten enda lenger tilbake i tiden, og gjennom Pater og Nietzsche når vi helt tilbake til den tidligste greske litteraturen (som igjen har røtter i forhistorisk tid). Vi kan i kronologisk rekkefølge forestille oss følgende

1. Som det bør ha framkommet av bl.a. de siste to sidene, er det selvfølgelig umulig å skille innhold og form. I kanskje enda mindre grad enn den apollinske og den dionysiske kraft, opptrer de to aldri alene/ isolert. Jeg har, som tidligere påpekt, behandlet dem hver for seg kun av klargjørende/ pedagogiske årsaker. Jeg har satt de to begrepene i anførselstegn for å anskueliggjøre begrepenes uøyaktige innhold/ uadskillelighet.
2. Patrick Bridgwater: *Nietzsche in Anglosaxony*, s. 26-27.
3. *Vinduet*, nr. 1, 1992, s. 39.

dialektiske par: Apollon : Dionysos, Opplysningsmennesket : Romantikeren, Positivisten : Modernisten, Strukturalisten : Post-strukturalisten. Dersom mine antakelser er riktige, har slike opposisjoner alltid vært til stede i kunst og filosofi, og derfor sannsynligvis også blant *leserne* av kunst og filosofi. Samtlige sitater i kapitlet LESER, både de fra *Dorian Gray* og de fra Barthes' og Sontags tekster, kan i alle fall grupperes rundt de to gudene Apollon og Dionysos. Også Wildes to kunstkritiske dialoger, *The Critic as Artist* og *The Decay of Lying*, kan forstås som dialoger mellom Apollon som leser (Ernest, Cyril) og Dionysos som leser (Gilbert, Vivian), der temaet i tillegg for en stor del er grekernes syn på kunst.

Dette er en interessant tanke: har leseren *alltid* til en viss grad kunnet "velge" om han vil være en Apollon eller en Dionysos? Dersom polariteten mellom Apollon og Dionysos er et universelt faktum, må de nødvendigvis også ligge i oss mennesker (lesere av universet). Spørsmålet blir da i hvilken grad vi selv kan styre/ bestemme over de to kreftene. Noe regner jeg uansett for sikkert: *I dag* har vi en viss valgmuligheten. Med Roland Barthes i bakhodet, kan vi si at leseren har muligheten til å velge om han vil "lese" (samle, ordne) eller "skrive" (spre, dekonstruere) en og samme tekst (i alle fall dersom teksten i utgangspunktet inneholder en viss pluralitet¹). Barthes velger selv å "skrive" Balzacs novelle *Sarrasine*, en tekst de aller fleste "leser". Også når det gjelder Wildes roman finnes det flere alternativer.

I dette kapitlet har jeg altså forsøkt å beskrive to "strømninger" som finnes i og/ eller kan anvendes på romanen *The Picture of Dorian Gray* (samt andre tekster). Det er, som tidligere sagt, snakk om "dype", vanskelig gripbare, vanskelig avgrensbare, grunntoner; på en måte tekstens "basslyd". Akkurat som bassen i et musikkstykke, er de der i "bakgrunnen" uten at vi alltid er oss dem bevisst (vi nyter dem likevel). Forhåpentligvis danner den filosoferingen jeg har foretatt i dette kapitlet også en slags bakgrunn for *min* teksts mer konkrete "toner".

1. *S/Z*, s. 6.

LYVEKUNST

"I should like to write a novel certainly; a novel that would be as lovely as a Persian carpet, and as unreal."¹

"To-night she is Imogen," he answered, "and to-morrow night she will be Juliet."

"When is she Sibyl Vane?"

"Never."

"I congratulate you."

"How horrid you are! She is all the great heroines of the world in one. She is more than an individual."²

I boken *Metafiction* spør Patricia Waugh: "Are novelists liars?", og " 'Truth' and 'Fiction': is telling stories telling lies?"³ På disse spørsmålene tror jeg ganske sikkert Oscar Wilde ville ha svart bekreftende. I dialogene *The Decay of Lying* og *The Critic as Artist* er ønsket om henholdsvis kunstnerens og kritikerens løgnaktighet det eksplisitte tema, mens *The Picture of Dorian Gray* på mange måter er det estetiske resultatet av disse to lyvekunstens teoriverker.

Begrepet *lyvekunst* (lying⁴) trenger en forklaring. Wilde spissformulerte ofte sine utsagn og titler bl.a. for å provosere/ sjokkere mest mulig og/ eller for å bringe leseren til ettertanke. I alle fall, han var en mester i å overdrive (hyperbler), og, akkurat som når det gjelder Lord Henry, gjør vi klokt i å ikke ta Wilde for bokstavelig (dessuten er det jo, bortsett fra i hans brev, ikke Wilde selv som snakker, men diverse oppdiktete karakterer). Wildes begrep *løgn* (*lie*) konnoterer meg *imanasjon* (Baudelaire) og *Der Wille zur Macht als Kunst* (Nietzsche). På folkelig norsk kan man bruke ordet *fantasi*. Begrepet må her forstås som en streben etter noe mer fascinerende og skjønnere enn den virkeligheten man til enhver tid befinner seg i. For Baudelaire var *naturen* og "*det naturlige*" denne foraktelige og arbitrære virkeligheten. Nietzsche brukte ofte begrepet "*sannhet*:" i samme sammenheng:

1. *Dorian Gray*, s. 45.

2. Op. cit. s. 53.

3. Patricia Waugh: *Metafiction*, s. 87.

4. Morten Claussen har oversatt *The Decay of Lying* til *Lyvekunstens forfall* (Solums Smale Serie)

"Das Leben *soll* Vertrauen einflößen": die Aufgabe, so gestellt, ist ungeheuer. Um sie zu lösen, muß der Mensch schon von Natur Lügner sein, er muß mehr als alles andere *Künstler* sein. Und er *ist* es auch: Metaphysik, Religion, Moral, Wissenschaft - alles nur Ausgeburten seines Willens zur Kunst, zu Lüge, zur Flucht vor der "Wahrheit", zur *Verneinung* der "Wahrheit".¹

Vi ser at kunst og løgn blir satt fram som positive verdier, mens "sannhet" blir noe negativt. Wildes ordbruk ligner meget på dette, og jeg sier foreløpig at *lyvekunst/løgnaktighet* (lie) for ham er det motsatte av "*naturalighet*" og "*sannhet*". Jeg skal imidlertid i første del av dette kapitlet bruke begrepene imaginasjon og fantasi, og så mot slutten komme fram til en mer nøyaktig definisjon av begrepet *lyvekunst*.

Baudelaire skriver:

Hvilken gåtefull evne er ikke imaginasjonen, denne evnenes dronning! Den står i nær forbindelse med alle de andre; den oppflammer dem, den sender dem ut i kamp. [...] Den oppløser alt det skapte, og med bruddstykkene, som den samler og ordner etter regler hvis opprinnelse man bare finner i sjelens dyp, skaper den en ny verden, frembringer en forestilling om noe nytt.²

Denne skapingen av en ny verden og frambringelsen av noe nytt gjennomsyrrer hele Wildes forfatterskap, som var preget av avstandtaking fra det han mente var datidens vulgære realisme/naturalisme. Zolas forfatterskap ble, som tidligere nevnt, bl.a. betegnet som:

entirely wrong from beginning to end, and wrong not on the ground of morals, but on the ground of art.³

Eller som Lord Henry sier:

"It is a sad truth, but we have lost the faculty of giving lovely names to things. Names are everything. I never quarrel with actions. My one quarrel is with words. That is the reason I hate vulgar realism in literature. The man who could call a spade a spade should be compelled to use one. It is the only thing he is fit for."⁴

1. *Der Wille zur Macht*, fragment 853, s. 576.

2. Charles Baudelaire, "Salon de 1859". Oversatt til norsk av Arne Kjell Haugen i *Kunsten og det moderne liv*, s. 90.

3. *The Decay of Lying*, s. 974.

4. *Dorian Gray*, s. 147.

Kunstneren skal i høyden ta *elementer/ deler* fra annen kunst og fra livet/ "virkeligheten", og så, gjennom sin imaginasjonskraft, omforme/ transformere disse til et nytt og friskt kunstverk som er skjønnere/ "bedre" enn summen av elementene. Kunsten skal ikke være noe speil for naturen eller kulturen, den skal ikke imitere dem (som Wilde mener Zola gjør). Tvert imot er det kulturen (menneskers liv/ væremåte) og til og med naturen (f.eks. Londontåken) som bør herme etter kunsten. I *The Decay of Lying* nevner Vivian en rekke eksempler på at dette har skjedd. Ja, det er faktisk slik at "The nineteenth century, as we know it, is largely an invention of Balzac."¹

Det å sette kunstneren over vitenskapsmannen og "løgn" over "sannhet" er vel dypest sett et resultat av motreaksjoner som i forrige århundre gjorde seg gjeldende i visse miljøer (med røtter tilbake til Renessansen og Hellenismen). Noen vil kalle det en modernistisk trend. Jeg har vært inne på dette før, bl.a. i kapitlet DEKADANSE, men jeg utdyper: det synes som om mange tenkere gradvis mistet troen på at det finnes noen absolutt Sannhet, noen absolutte og opprinnelige Idéer (platoniske), eller noen fast norm for skjønnhet og moral. Alle disse sentrene som hadde utgjort det gudeskapte grunnfjellet menneskene stod på, ble gradvis ansett som tilfeldige og menneskeskapte/ oppdiktede. Dersom alt man tidligere hadde trodd var skapt av Gud (og derfor naturlig og uforandelig), viser seg å egentlig være en fantasiverden skapt inne i menneskenes hoder, oppheves skillet mellom sannhet og løgn. Alt blir like "sant" (bedre: like løgnaktig/ tilfeldig), og vi må, dersom vi i det hele tatt tør bruke dem, i alle fall sette begrepene *sannhet* og *løgn* i anførselstegn, akkurat som jeg alltid setter anførselstegn rundt begrepene *form* og *innhold*.

Lord Henry gir ofte uttrykk for denne følelsen av relativitet:

"I love acting. It is so much more real than life."²

Dersom dette er noe av det mange 1800-tallsdiktere tenkte, er det lett å skjønne at fantasien/ imaginasjonen fikk høyere status, og at flere av dikterne begynte å se på seg

1. *The Decay of Lying*, s. 983.

2. *Dorian Gray*, s. 70.

selv som skapere av alternative "verdener". En slik hyllest til skaperviljen/ imaginasjonen/ fantasien står meget sentralt i Wildes forfatterskap, og ambisjonene er høye. Som han lar Gilbert i *The Critic as Artist* si det:

England will never be civilised till she has added Utopia to her dominions.
There is more than one of her colonies she might with advantage surrender for
so fair a land.¹

I essayet *The Soul of Man Under Socialism*, som han skrev et halvt år senere, videreutviklet Wilde sine teorier, denne gang med vekten lagt på et framtidig *samfunnsystem*, mens han i *Dorian Gray* fokuserte mest på *individet*, på oppdiktingen av en ny mennesketype.²

Hos Wilde virker det imidlertid som om imaginasjonen ikke er til kun for kunstverkets skyld, men også for kunstnerens. Gjennom diverse biografier³ får jeg et klart inntrykk av at bruk av fantasien gav Wilde glede/ nytelse uansett hva den ellers måtte avstedkomme. Man kan nærmest snakke om imaginasjon for nytelsens skyld. Lord Henry ligner på dette, som på så mange andre punkter, på det bildet biografiene skaper av Wilde selv. "Vulgære fakta" og "enkel realisme" (alt som er kjent for Lord Henry fra før) foraktes bl.a. fordi de er kjedelige både å høre på og å snakke om.

Når det gjelder den konkrete teksten *Dorian Gray*, så framstår den som oppdiktet/ anti-realistisk på flere måter. Selv om *språket* ofte er hentet fra en aristokratisk/ dandyaktig "virkelighet", er det via forfatterens imaginasjon omformet til noe som i høy grad slår meg som "kunstig" (Lord Henry er mer "elegant" en selv den mest finslepn talekunstner/ dandy fra "virkeligheten", med et mulig unntak for Wilde selv).⁴ Hva så med påstanden i *The Decay of Lying* om at livet imiterer det oppdiktete kunstverket? Et lite eksempel som er relevant når det gjelder språklig stil: Mange har ment at Oscar Wilde i sitt liv "utenfor"

1. *The Critic as Artist*, s. 1043.

2. Det er som en digresjon interessant å merke seg at Wilde, som ellers kunne ha lange "uproduktive" perioder, sannsynligvis skrev mesteparten av de tre sistnevnte tekstene i løpet av ca. ett år, vinteren 1890 til vinteren 1891 (se bl.a. Rodney Shewan: *Art and Egotism*, s. xvi.)

3. F.eks. Richard Ellmann: *Oscar Wilde* og Hesketh Pearson: *The Life of Oscar Wilde*.

4. For en gjennomgang av noen vanlige forskjeller på "reelt" språk og "romanspråk", se Geoffrey N. Leech og Michael H. Short: *Style in Fiction*, bl.a. s. 160-166.

kunsten, f.eks. i dagligdagse samtaler, imiterte (men hva kom først, høna eller egget?) språket/ stilen han hadde diktet opp i sine tekster. Yeats skriver:

My first meeting with Oscar Wilde was an astonishment. I never before heard a man talking with perfect sentences, as if he had written them all overnight with labour and yet all spontaneous.¹

Sybil Vane, før hun blir forelsket i Dorian, er et eksempel på en karakter innenfor romanens univers som bruker imaginasjonen. Hun eksisterer utenfor/ over "virkeligheten". Ved hjelp av sin imaginasjonsevne er Sybil noe overnaturlig (i alle fall i Dorians øyne: se det andre sitatet i dette kapitlet). Men forelskelsen i Dorian, som befinner seg på et annet "virkelighetsplan" enn Shakespeares karakterer, ødelegger hennes skuespillertalent og demest henne selv. Som Lord Henry oppsummerer:

"The moment she touched actual life, she marred it, and it marred her, and so she passed away."²

Forholdet mellom kunstens imaginerte "virkelighet" og "virkeligheten" utenfor kunsten er altså konfliktfylt, og dets sentrale plass i romanen understrekes av at det er et problemfelt som opptar alle de viktige karakterene.

Mange lesere har ment at Lord Henry kun er den passive kritikeren, men jeg mener det er han som faktisk realiserer det Basil synes er så viktig :

"I sometimes think, Harry, that there are only two eras of importance in the word's history. The first is the appearance of a new medium for art, and the second is the appearance of a new personality for art also."³

Lord Henry ser i Dorians personlighet materialet som trengs for å skape dette nye medium for kunsten. Wildes karakterer evaluerer ofte de forskjellige kunstarter (kunstmedier). Skulptur og malekunst rangeres som regel lavere enn musikk og litteratur. For Lord Henry er imidlertid selve livet det edleste medium for kunst, og han bruker sin

1. W.B. Yeats, *The Trembling of the Veil*, her sitert fra Leech/ Short: *Style in Fiction*, s. 162.

2. *Dorian Gray*, s. 86.

3. Op. cit. s. 24.

imanasjon og Dorian til å gjenoppfinne denne, etter hans mening, gamle hellenistiske kunstform/ kunstmedium. Lord Henry oppfyller Basils ønske: Livet blir det nye kunstmedium og Dorigans liv/ personlighet blir det konkrete eksemplet:

"Life has been your art. You have set yourself to music. Your days are your sonnets."¹

Dersom vi ønsker å gi imanasjonen best mulig vilkår, er det viktig å huske på at det bør være uvesentlig om en person tror eller ikke tror på det hans imanasjon skaper. Det er selve imanasjonsproduktet som teller. Lord Henry:

"If one puts forward an idea to a true Englishman - always a rash thing to do - he never dreams of considering whether the idea is right or wrong. The only thing he considers of any importance is whether one believes it oneself. Now, the value of an idea has nothing whatsoever to do with the sincerity of the man who expresses it."²

Vi sitter alle mer eller mindre fast i et univers/ en horisont som vi anser som virkeligheten. Wildè oppfordrer oss til å bruke fantasien for å slippe ut av dette vane-universet og utforske andre og like "virkelige" univers. Dette kan kunstverket hjelpe oss til. Kunsten kan være avantgardisten når det gjelder produksjon av nye livsmuligheter. Som Patricia Waugh skriver:

the only difference between literary fiction and reality is that the former is constructed entirely with language and this allows certain freedoms.[...] Literary fiction simply demonstrates the existence of multiple realities.³

Og Baudelaire:

Imanasjonen er det sannes dronning, og det *mulige* er en av det sannes provinser. Den er ugjendrivelig beslektet med det uendelige.⁴

Men det er ikke bare kunstneren som må bruke fantasien. I Wildes dialog rundt

1. Op. cit. s. 163.

2. *Dorian Gray*, s. 23.

3. Patricia Waugh: *Metafiction*, s. 89.

4. Charles Baudelaire: *Kunsten og det moderne liv*, s. 91.

leserens/ kritikerens oppgave, *The Critic as Artist*, framsetter Gilbert det syn at kritikeren/ leseren må bruke samme metode. Kunstverket er bare utgangspunktet som kritikeren må bruke sin fantasi/ imaginasjon ("the creative faculty") på. Men i følge Gilbert står kritikeren over mange kunstnere fordi han i tillegg har en velutviklet kritisk instans ("the critical faculty"). Om disse to instansene sier Gilbert bl.a. følgende:

For it is the critical faculty that invents fresh forms. The tendency of creation is to repeat itself. It is to the critical instinct that we owe each new school that springs up, each new mould that art finds ready to its hand.¹

På grunn av at dette ikke synes å stemme med det positive jeg sa ovenfor om fantasien/ imaginasjonen, trengs ytterligere forklaring. Dersom vi skal være helt nøyaktig, må vi nemlig skille mellom *lyvekunst* (lying) og *skaping/ fantasi/ imaginasjon*. Slik Wilde bruker begrepet lyvekunst, må man anta at det inneholder både den kritiske instans og den skapende instans. For å kunne lyve må man kjenne "sannheten". Dette er det samme som å si at for å finne opp noe nytt, må man vite hva som allerede er funnet opp (man må ha foretatt en kritikk av det som allerede er funnet opp). Dersom man ikke gjør det, står man i fare for "å finne opp kruttet" gang på gang, noe vi likevel kan kalle å skape. Dersom man *lyver* fram et produkt, får man altså noe virkelig nytt. Dersom man *skaper / fantasierer* fram et produkt, kan det per definisjon godt hende at alle naboene gjorde det samme i forrige uke. Slik tolker/ definerer jeg Wildes bruk av begrepene (ved å sammenligne *The Decay of Lying* og *The Critic as Artist*). Min Konklusjon (min "skrivning" av de to Wilde-dialogene) blir altså at fantasi/ imaginasjon er en nødvendig, men ikke tilstrekkelig egenskap for å bli en god lyvekunstner. Man må også ha den kritiske instans i orden. Slike tanker kan minne om de leser-teorier Roland Barthes kommer med i *S/Z* og *The Pleasure of the Text*, og de gir den beleste og fantasifulle kritiker/ leser en status han bør være fornøyd med. Innefor *Dorian Grays* univers er det Lord Henry som kommer nærmest det å være denne superleseren.

Jeg skal avslutte med noen få ord om den radikale idé jeg nevnte i begynnelsen av

1. *The Critic as Artist*, s. 1021.

kapitlet, nemlig at den ekstra-kunstneriske "virkelighet" imiterer den løgnen som det gode kunstverk i følge Wilde er. Mange litterater/ biografer har ment at Wilde, etter å ha teoretisert rundt dette i *The Decay of Lying*, skrev *Dorian Gray* for å utprøve teorien, først innenfor et litterært univers (innenfor selve romanen), og etterpå innenfor sitt eget mer omfattende "virkelighet" (kunst + liv). Hans liv etter 1891 blir av slike litterater/ biografer til dels sett på som en etterligning av det han først hadde løyet fram i romanen (Lord Henry og Dorian = Wilde og Lord Alfred Douglas, Lord Henrys epigrammer ble ofte brukt av Wilde i sosiale sammenhenger, Lord Henrys skilsmisse = Wildes senere skilsmisse, osv.). Jeg synes, som Regina Gagnier¹, at man skal være forsiktig med slike antakelser, men skal man tro de utallige biografiene om Wilde (flere av dem skrevet av nære venner), er det et faktum at han, akkurat som alle de sentrale karakterene i romanen, i uvanlig høy grad fiksjonaliserte sitt eget liv. Selv kritikere i våre mer tekst-sentrerte dager mener at forholdet mellom Wilde som person (hans liv) og hans litterære karakterer (hans kunst) er så sammenfiltret at den ene delen er nødvendig for å kunne forstå den andre.² Dette er en interessant tanke som jeg skal ta nærmere opp i neste kapittel.

1. Regina Gagnier: *Idylls of the Marketplace*, bl.a. s. 67.

2. Bl.a. Peter Raby: *Oscar Wilde*, s. 143.

WILDE

"There is too much of myself in the thing, Harry - too much of myself!"¹

Is insincerity such a terrible thing? I think not. It is merely a method by which we can multiply our personalities.

Such, at any rate, was Dorian Gray's opinion.²

For svært mange forfatters vedkommende ville det være uriktig og/ eller uinteressant å blande biografi og fiksjon, og det er uansett svært begrensende å lese en tekst på den "vulgærbiografiske" måten som de russiske formalistene reagerte så sterkt mot (Røykte Pusjkin sigaretter, eller gjorde han det ikke?). De aller fleste romaner jeg leser, avstedkommer av en eller annen grunn ikke noe behov for å vite mer om forfatterens person, og dersom jeg som leser ikke føler behovet/ dragingen, så er vel saken grei? Når det gjelder *Dorian Gray* merker jeg imidlertid at jeg trenger "forfatteren". "Han" er alltid der når jeg leser. Som Roland Barthes sier:

and, lost in the midst of a text (not *behind* it, like a *deus ex machina*) there is always the other, the author. [...] in the text, in a way, I *desire* the author: I need his figure (which is neither his representation nor his projection), as he needs mine (except to "prattle").³

I tilfellet Wilde og hans roman er imidlertid forfatteren i så høy grad til stede at det med rette kan sies at forfatterpersonligheten ikke bare er "lost in the text", men faktisk også "behind it", som en "deus ex machina". I alle fall, når det gjelder Wilde og hans publikum har vi et klassisk eksempel på at leseren trengte/ trenger forfatteren like mye som forfatteren trengte/ trenger leseren (så selvsagt at det blir uriktig å støtte seg til teoretikeren som "tok livet av" forfatteren?). Jeg er helt enig med Peter Raby som skriver:

First, it is virtually impossible, and arguably inappropriate, to approach Wilde's work without some intervening biographical, or even moral, perspective. This may tend retrospectively to enhance, or conceivably devalue, the works one is responding to.⁴

1. *Dorian Gray*, s. 25.

2. Op. cit. s. 112.

3. *The Pleasure of the Text*, s. 27.

4. Peter Raby: *Oscar Wilde*, s. 143.

Som vi ser er Raby klar over farene som er involvert i denne type lesing. Det er også jeg, selv om jeg nok, fordi jeg her er like mye opptatt av selve leseropplevelsen (nyttelsen) som av "the work in itself", i utgangspunktet stiller friere enn Raby.

Wilde var, som tidligere sagt, ingen tilhenger av realismen/ naturalismen (av den type Zola sto for). Bl.a. derfor tror jeg det er for enkelt å si at f.eks. Lord Henry er et speilbilde av Oscar Wilde i forholdet 1:1 (selv om Lord Henry i følge bøkene om Wilde er den karakter som minner mest om "the man himself"). De fleste som har omtalt romanen mener at karakterene Basil, Lord Henry, Dorian og Sybil alle fire representerer sentrale trekk ved forfatteren. Selv i den siste og av mange mest ansette Wilde-biografien (Richard Ellmanns fra 1987) framsettes slike synspunkter, riktignok i en litt mer forsiktig form enn tidligere:

Wilde saw the three characters as refractions of his own image.[...] But Wilde is larger than his three characters together: they represent distortions or narrowing of his personality, none of them reproducing his generosity of spirit or his sense of fun or his full creativeness.¹

Og i Regina Gagniers bok fra samme år:

he [Wilde] was really Sibyl Vane, the actor who could play any part.²

Gjennom slike analyser kan en lett få det inntrykk at Wilde ganske enkelt puttet "ferdiglagde" deler av sin egen personlighet inn i romankarakterene, altså at han realiserte den tradisjonelle teori om at kunsten hermer/ etteraper livet. Det kan være mye sant i dette, men som Lord Henry sier: "Nothing is ever quite true".³ Det ville vært et for radikalt brudd med den grunntonen som lyvekunsten er i store deler av Wildes forfatterskap, at han skulle ha kopiert seg selv inn i romanen på vanlig mimesis-maner. La oss heller snu det eventuelt selvbiografiske på hodet og si som den amerikanske litteraturforsker Kerry Powell:

1. Richard Ellmann: *Oscar Wilde*, s. 301-302.

2. Regina Gagnier: *Idylls of the Marketplace*, s. 98.

3. *Dorian Gray*, s. 70.

Wotton [Lord Henry] and Hallward [Basil] represent together an unresolved confusion brewing ominously in the volatile stew of Oscar Wilde's personality. But if the central question the book poses (like all great art, Wilde says) is not "who is the artist?" but "Who is the artist *not*?" then Dorian Gray is, as the title implies, the centerpiece of the fiction and also an answer to a dilemma, i.e., a dramatic role created to harmonize the opposing drives of Wilde's divided self.¹

Det sentrale i dette sitatet er for meg antakelsen om at romanen er et forsøk på å besvare spørsmålet "Who is the artist not?" (altså: hvem ønsker kunstneren å bli?). Sett på denne måten blir teksten en teaterscene der forfatteren kan dikte opp forskjellige framtidsmasker for seg selv. I følge Powell skapte Wilde ofte karakterer for siden å ta de egenskapene ved dem som han likte opp i "seg selv". Dette rimer med hovedtesen i *The Decay of Lying* om at livet/ "virkeligheten" hermer etter kunsten, og også med Wildes meget omtalte utsagn om at Dorian er den han kunne tenke seg å være "in other ages, perhaps"². Wilde-forskeren Norbert Kohl er inne på noe av det samme når han skriver:

Selbstverwirklichung galt ihm als Lebensziel, Kunst und Vergnügen als die bevorzugten Mittel dazu.³

En annen mulighet er at Wilde dikter opp fascinerende karakterer som han bevisst eller ubevisst ønsket å være, men som han, bl.a. på grunn av samfunnets konvensjoner, ikke våget å være i "virkeligheten" (litteratur som ventil for undertrykte ønsker/ drifter). Som Lord Henry formulerer det:

"The only artists I have ever known, who are personally delightful, are bad artists. Good artists exists simply in what they make, and consequently are perfectly uninteresting in what they are. A great poet, a really great poet, is the most unpoetical of all creatures. But inferior poets are absolutely fascinating. The worse their rhymes are, the more picturesque they look. The mere fact of having published a book of second-rate sonnets makes a man quite irresistible. He lives the poetry that he cannot write. The others write the poetry that they dare not realise."⁴

1. Kerry Powell: "Oscar Wilde 'Acting': The Medium As Message in *The Picture of Dorian Gray*", i *Dalhousie Review*, nr. 58, 1978, s. 106.
2. *Letters*, s. 352. Her tatt fra "Oscar Wilde 'Acting' ...", s. 106.
3. Norbert Kohl: Oscar Wilde, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, s. 511.
4. *Dorian Gray*, s. 54-55.

En utbredt mening har imidlertid vært at Wilde i følge denne todelingen tvertimot var "an inferior poet", altså at hans vilje og mot til forme sitt eget liv som et kunstverk var større enn lysten til å skape tradisjonell kunst. Man har henvist til André Gides (og andres¹) utsagn om at Wildes tekster bare er bleke avskyninger av hans tale², og Wildes aforisme (også til Gide) om at han bare hadde gitt sitt liv til sine bøker, sitt geni hadde han gitt til sitt liv (Noe mange har oversett: det tegnes en rett linje mellom geni og bøker). Men mange av Wilde-forskerne er av den oppfatning at Wilde samtidig hadde begge de to "uforenlige" egenskapene Lord Henry snakket om i forrige sitat (Gagnier: "given a choice of alternatives, he always chose both."³). Det er altså min antakelse at Wilde så en nær sammenheng *begge* veier, mellom "a beautiful life" og "a beautiful work of art", og at man kan se *The Picture of Dorian Gray* som en av Wildes brikker i dette komplekse vekselspillet.

Kerry Powell mener at Basil og Lord Henry rommer/ rommet sentrale deler av Wilde selv, og at de to, og dermed også Wilde, via å projisere seg inn i Dorian, forsøker å slippe unna seg selv:

That necessarily emptyheaded youth becomes a role for each to play - and a role for Wilde, who struggles within the limits of these layered poses, surrogates of himself, to achieve an internal peace. All three, therefore, are actors in an elaborately allegorical drama whose point of reference is, quite obviously, the author's own psychology. Drama, the "meeting place of art and life," adopts as its business, like all art for Wilde, the transfiguration of life.⁴

Kanskje er det altså slik at karakterene i romanen både har tradisjonelle selvbiografiske trekk (kunsten imiterer livet) og at de, og dette er det mest interessante, er en del av forfatterens forsøk på å "dikte opp" seg selv (livet imiterer kunsten). En slik antagelse må for mitt vedkommende naturligvis støtte seg til andre tekster enn kun *The Picture of*

-
1. Typisk er avisartikler med titler som : "Der Dichter der ein Kunstwerk war. Die Bildnisse des Oscar Wilde" (Wolfgang Koeppen i *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 5. Juni 1976, vedlegget), og "Was Oscar Wilde a Real Jekyll and Hyde" (annonse for Wildes samlede verker i *The New York Times Book Review*, 8. juni 1924.
 2. André Gide: *Oscar Wilde*, s. 29. Her hentet fra Peter Raby: *Oscar Wilde*, s. 7., som omtaler utsagnet: "Gide appears to endorse Wildes judgment, first by a comment, echoed by many contemporaries, that the best of Wilde's writing was 'only a pale reflection of his brilliant conversation'."
 3. Regina Gagnier: *Idylls of the Marketplace*, s. 3.
 4. Kerry Powell: "Oscar Wilde 'acting'...", s. 106.

Dorian Gray (Wildes brev, de langvarige avisdebattene etter den første utgivelsen i 1890, referater fra rettsakene i 1895 der romanen ble brukt som "bevismateriale" mot Wilde, og diverse Wilde-biografier skrevet av andre), men selve romanen inneholder også interne/tekstimmanente antydninger til utforskningen av forholdet mellom liv og kunst: Dersom Wilde allerede før romanen starter har skapt Basil og Lord Henry fra sentrale deler av seg selv (disse to karakterene er "ferdigutviklet" fra første side), så handler teksten om hvordan disse to forsøker å skape en fjerde person, Dorian, ved å projisere seg selv inn i den i utgangspunktet "tomme" Dorian ("a beautiful brainless creature"), og om hvordan Dorian etterhvert også begynner å skape seg selv. Dorian blir altså en rolle som Basil og Lord Henry slåss om å fylle. De ønsker på mange måter å leve sine liv gjennom Dorian, altså at han skal "vikariere" for dem. For å ta Basil først: Basil bruker ikke Dorian direkte, men portrettet av ham. Inn i dette portrettet føler Basil at han har overført mye av seg selv:

"There is too much of myself in the thing, Harry - too much of myself!"¹

Men også Dorian føler nærhet til portrettet:

"It is part of myself. I feel that."²

På denne måten blir kunsten og en annen person de midler Basil bruker for å "utvikle" seg selv. For Basil skjer dette utilsiktet/ ubevisst og til dyp bekymring for ham selv når han oppdager det (skaper vi oss selv hele tiden uten å være klar over det?). Interessant er det også at Basil snur det tradisjonelle synet på hva som er "ekte" og hva som er "kunst-ig" på hodet:

The painter bit his lip and walked over, cup in hand, to the picture. "I shall stay with the real Dorian," he said, sadly.³

For Lord Henry er derimot skapingen av Dorian i sitt eget bilde en svært bevisst

1. *Dorian Gray*, s. 25.

2. Op. cit. s. 35.

3. Op. cit. s. 36.

handling som får mye plass i romanen (dette er så tydelig og ofte omtalt at jeg her ikke går nærmere inn på det). Også Dorian bruker etterhvert kunst og andre mennesker for å skape/foredle sin egen personlighet. Dette er behørig skildret i romanens ellefte kapittel. Alle mulige kunstformer blir brukt/imitert, også bøker:

And, indeed, the whole book seemed to him to contain the story of his own life, written before he had lived it.¹

Basil og Lord Henry mister altså kontrollen over sin "skapning", som igjen mister kontrollen over seg selv:

his various moods and the changing fancies of a nature over which he seemed, at times, to have almost entirely lost control.²

Etter at Dorian har drept Basil og sluttet å tro på Lord Henry, omformes han så tilbake til "sitt egentlige jeg", en gammel rynket mann.

En fjerde karakter som i høy grad eksisterer gjennom sin kunst, er Sibyl Vane, skuespillerinnen som spiller enhver rolle perfekt og "knows nothing of life". Gjennom sin bruk av Shakespeare omformer hun det røffe/ vulgære teaterpublikum på samme måte som Lord Henrys epigrammer omformer "viktorianerne" ("charmed his listeners out of themselves"). Men for Sibyl, som for alle de andre karakterene, klarer ikke kunsten å løfte henne over i en permanent estetisk sfære, og fordi hun har vært så til de grader et kunstverk, blir møtet med "virkeligheten" desto mer ødeleggende.

Kan man så lese romankarakterenes "liv" som Wildes fiksjonalisering av seg selv eller den han ønsket å bli? Svært mange, Wilde inkludert, har gjort det, og tanken synes også for meg svært fascinerende.³ Er i så tilfelle romanens tragiske slutt et tegn til rollespilleren

1. *Dorian Gray*, s. 102.

2. *Ibid.*

3. Et lite utvalg:

Wilde:

I div. brev der vi bl.a. finner det mye omtalte "Basil Hallward is what I think I am, Lord Henry what the world thinks me, Dorian what I would like to be - in other ages, perhaps." (*Letters*, s. 352.)

I "selvbiografien" *De Profundis* der en lengre beretning om sitt eget hedonistiske liv og påfølgende "fall" avsluttes med: "Of course this is foreshadowed and prefigured in my art." (*Works*, s. 922.)

Philip Core:

Påpeker at Wilde selv i den av mange antatt "sanne" *De Profundis* egentlig bare fiksjonaliserer sine

Wilde (og alle andre "livsskuespillere") om at alle roller, uansett hvor godt spilt, dessverre bare er midlertidige (intet byggverk varer evig, dekadentens opptatthet av forfall). Noen synes å mene dette. Richard Ellmann skriver om romanen:

What he did instead was to write the tragedy of aestheticism. It was also premonitory of his own tragedy¹

Og Christopher S. Nassaar:

It is fascinating that Dorian's fate prefigures Wilde's own: the novel suggests that Wilde probably had a presentiment of what the gods within had in store for him.²

Slike analyser kan hente støtte i andre av Wildes tekster. Gilbert sier i *The Critic as Artist*:

and those great figures of Greek or English drama that seem to us to possess an actual existence of their own, apart from the poets who shaped and fashioned them, are, in their ultimate analysis, simply the poets themselves, not as they thought they were, but as they thought they were not; and by such thinking came in strange manner, though but for a moment, really so to be. For out of our selves we can never pass, nor can there be in creation what in the creator was not.³

Andre, deriblant Regina Gagnier, kaller slike spekulasjoner i Wildes eventuelle forutanelser for "sensational and superstitious"⁴

Etter min mening kan man selvsagt aldri komme fram til sikre svar på spørsmål av denne siste typen (Husk advarselen fra Henry James: "Everything Oscar does is a

tidligere fiksjoner: "Wilde was a relentless *poseur* carrying on his self-characterisation even in *De Profundis*" (Camp, s. 198.) Selv når han snakker "fra dypet" beholder altså Wilde sine masker.

Peter Raby:

"But no one else in the nineteenth century devoted himself so openly to relentlessly living his art" (Oscar Wilde, s. 8.), "it was his art first, and his self secondly and effectively as a constituent of that art, which Wilde sought to promote." (Op. cit. s. 5.)

Kerry Powell:

"*The Picture of Dorian Gray*, a novel [...] whose characters, above all, must finally be regarded as reincarnations of their maker - multiplications of Wilde's own frustrated personality." ("Oscar Wilde 'acting'...", s. 104.)

1. Richard Ellmann: *Oscar Wilde*, s. 297.
2. Christopher S. Nassaar: *Into the Demon Universe*, s. 72.
3. *The Critic as Artist*, s. 1045.
4. Regina Gagnier: *Idylls of the Marketplace*, s. 67.

deliberate trap for the literalist"¹). Likevel synes det klart at det var et meget nært og spesielt forhold mellom personen Wilde og de tekstene han produserte. Mange forfattere begrenser sin metafiksjonalitet til selve *teksten*, som så får til oppgave å framvise kunstnerens situasjon og selve skriveprosessen. Wildes tekster er ikke åpent/ ekstrovert metafiksjonelle (Linda Hutcheon: "overtly metafictional"²). Til gjengjeld bringer han i uvanlig høy grad sin egen (og publikums) person/ liv i kontakt med kunsten. Man kan si at hans "virkelige" liv og hans tekster *tilsammen* danner et gigantisk metafiksjonelt prosjekt som går ut på å utforske og framvise mulige forhold mellom liv og kunst (Viktig: min kunnskap om personen Wilde er selvfølgelig tekstlig betinget, med alle de muligheter for "feil" som det medfører). Peter Raby er inne på dette en rekke ganger:

The Personality of Wilde was diffused throughout his works, and the problem of their tone, and of the level of their seriousness, confronts one continually.³

Aspekter rundt fenomenet "stemme" (voice) er også noe som har oppatt lesere av Wildes tekster. Man kan si om *Dorian Gray* det samme som Henry James skrev om dramet *Lady Windermere's Fan*:

There is of course absolutely no characterisation and all the people talk equally strained Oscar.⁴

Jeg har tidligere omtalt "personene" i teksten som karakterer, men strengt tatt er de ikke det (det kommer selvsagt an på hvordan man definerer begrepet karakter). Det Barthes sier om den illusjonen forfatteren skaper ved å bruke egennavn i en tekst, gjelder riktignok for alle tekster, men dersom man, som antydnet ovenfor, ser Wildes liv og tekster under ett, merker man i uvanlig høy grad at de fleste av egennavnene (i varierende

1. Leon Edel (ed.): *Henry James, Letters*, vol. 3, s. 373. Her tatt fra Peter Raby: *Oscar Wilde*, s. 11.

2. Linda Hutcheon: *Narcissistic Narrative, The Metafictional Paradox*, bl.a. s. 28-34. Her tar Hutcheon opp forskjellige former for metafiksjonalitet. Grovest sett skiller hun mellom den åpenlyst/ ekstrovert metafiksjonelle teksten (overtly metafictional) og den mer "sjenerte"/ introverte teksten (covertly metafictional). Den siste typen kan godt være like/ mer metafiksjonell som/ enn den første, men ved første øyekast framstår den ikke slik.

3. Peter Raby: *Oscar Wilde*, s. 144.

4. Leon Edel (ed.): *Henry James, Letters*, Vol. 3, s. 373. Her tatt fra Peter Raby: *Oscar Wilde*, s. 147.

grad) bare er masker for forfatterens egen stemme. Barthes skriver under overskriften "Voice of the person":

What gives the illusion that the sum is supplemented by a precious remainder (something like *individuality*, in that, qualitative and ineffable, it may escape the vulgar bookkeeping of compositional characters) is the Proper Name¹

Noen ganger (bare noen få sekunder) fjernes til og med "karakterenes" masker helt, og vi må anta at det er "Wilde selv" som taler til oss (f.eks. i det andre innledningssitatet til dette kapitlet).

Flere av Wildes bekjente har påpekt nærheten mellom Wilde og Lord Henrys epigrammatiske, langsomme og melodiske stemme, men Wilde kan ikke dy seg for å bruke også andre karakterer som talerør for aforismer han i følge biografiene ofte selv brukte (se f.eks. Lady Narboroughs og Dorian's uttalelser/ tanker, som er sitert midt i kapitlet EPIGRAM). Selv "underklassekvinnen" Mrs. Vane høres enkelte ganger ut som Wilde selv:

"Solicitors are a very respectable class, and in the country often dine with the best families."²

"I believe there is no society of any kind in the Colonies, nothing that I would call society"³

Slike kommentarer virker i høy grad "kunstige" i munnen på en fattig East End-kone, noe mange har sett på som en svakhet ved romanen. Men ser man på Mrs. Vane som bare en av mange masker for Wildes egen stemme, framstår "kunstigheten" som tilsiktet og positiv. Effekten blir en type komisk og "self-conscious camp" (Sontag), noe jeg skal komme nærmere tilbake til i et senere kapittel.

Så et siste hint om Wildes tilstedeværelse i sine tekster: Wilde påpeker ofte i sine "teoretiske" dialoger viktigheten av stemmens tilstedeværelse (Om Grekerne: "The voice was the medium, and the ear the critic."⁴), og dette praktiseres både i de samme

1. *S/Z*, s. 191.

2. *Dorian Gray*, s. 59.

3. *Ibid.*

4. *The Critic as Artist*, s. 1017. (Gilbert)

"teoriverkene" og i tekster som *The Picture of Dorian Gray*. Det er altså for meg lett å være enig med Peter Raby som sier at Wildes rolle som profesjonell konversasjonskunstner sannsynligvis bidro vesentlig til utviklingen av hans litterære stil. Raby skriver videre:

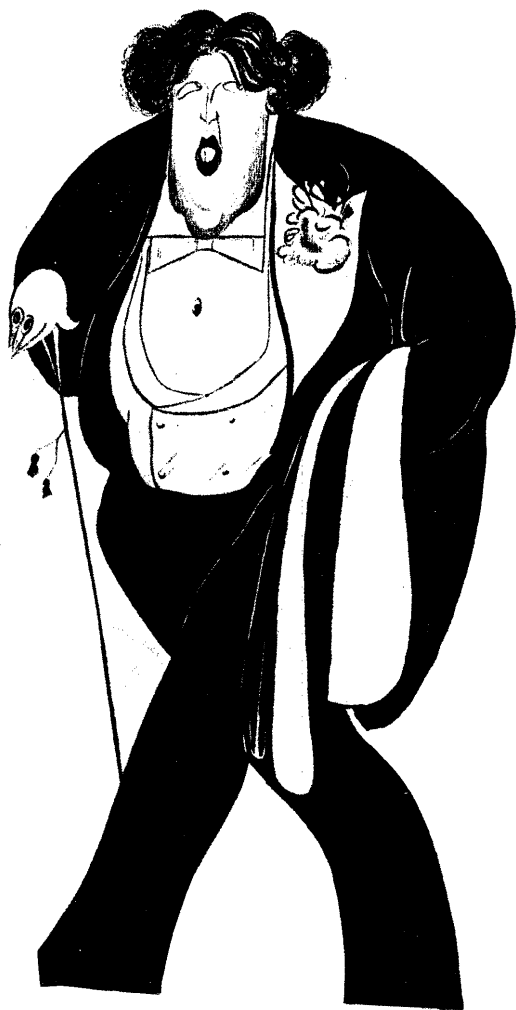
The voice of the author, and more especially the author's speaking voice, is one aspect of Wilde's modernity. His writings form an extended series of dramatic monologues.¹

Til slutt kan jeg som leser selvfølgelig spørre: merker jeg Wildes stemme fordi forfatteren trenger meg, eller fordi jeg trenger forfatteren; hvem begjærer hvem? Med andre ord: hvor mye skjer i teksten, og hvor mye skjer i leserens hode? Mye tyder iallfall på at Philip Core treffer ganske mange når han bemerker:

Wilde can be said to have achieved exactly what Robert de Montesquiou sought so futilely, 'That someone should love my art to such an extent as to desire my body.'²

1. Peter Raby: *Oscar Wilde*, s. 146.

2. Philip Core: *Camp*, s. 198.



Wilde tidlig på 1890-tallet. Karikatur av Max Beerbohm (Kilde: Richard Ellmann: *Oscar Wilde*)

PARADOKS

"How dreadful!" cried Lord Henry. "I can stand brute force, but brute reason is quite unbearable. There is something unfair about its use. It is hitting below the intellect."

"I do not understand you," said sir Thomas, growing rather red.

"I do, Lord Henry," murmured Mr. Erskine, with a smile.

"Paradoxes are all very well in their way..." rejoined the Baronet.

"Was that a paradox?" asked Mr. Erskine. "I did not think so. Perhaps it was. Well, the way of paradoxes is the way of truth. To test Reality we must see it on the tight-rope. When the Verities become acrobats we can judge them."¹

Først et par forsøk på å definere begrepet. I en oppslagsbok finner jeg følgende:

LOGICAL PARADOXES. A paradox, in the original sense of the word, is a statement that goes against generally accepted opinion. In logic the word has taken on a more precise meaning. A logical paradox consists of two contrary, or even contradictory, propositions to which we are led by apparently sound arguments.[...] In its most extreme form a paradox consists in the apparent equivalence of two propositions, one of which is the negation of the other.²

Eksempler på og teorier rundt paradokset kan spores tilbake til flere av de gamle greske filosofene. Et av de mest kjente er tilskrevet Eubulides og har fått navnet Løgner-paradokset: "En mann sier at han lyver. Er det han sier sant eller løgn?"

Patricia Waugh skriver:

A paradox is a form of contradiction. It makes an assertion at the moment that it denies that assertion (and vice versa).³

Guiseppe Peano trakk i 1906 opp skillet mellom *syntaktiske paradokser* og *semantiske paradokser*. Paradokser av den første typen oppstår på grunn av syntaktiske og matematiske problemer, mens de av den andre typen involverer begreper som "sannhet", "definisjons-mulighet", "språk".⁴ I tillegg til disse to variantene kommer en tredje, "folkelig", forståelse av begrepet, som innebærer at noe er paradoksalt dersom det slår leseren som utrolig/ mot forventningen.⁵ Noen, deriblant Patricia Waugh, regner ikke

1. *Dorian Gray*, s. 43.

2. *The Encyclopedia of Philosophy*, ed. Paul Edwards, vol. 5, s. 45.

3. *Metafiction*, s. 141.

4. *The Encyclopedia of Philosophy*, s. 49.

5. Asbjørn Aarnes: *Litterært Leksikon*. I denne og andre litterære ordbøker og i leksika finner vi slike

denne tredje varianten til de egentlige paradoksene, men betegner den som en *selvmotsigelse* (contradiction). Siden mange imidlertid bruker ordet paradoks som en fellesbenevnelse på alle de fenomenene jeg har nevnt, kommer også jeg stort sett til å benytte denne utvidede definisjonen. Jeg gjør likevel oppmerksom på at man i Wildes tekster kan finne flere forskjellige typer paradokser, noen mer "ekte" enn andre. I *Dorian Gray* er særlig den tredje varianten (selvmotsigelsen) vanlig, men også såkalte semantiske paradokser av typen Løgner-paradokset kan anes. Paradoksene finnes dessuten på mange forskjellige *plan/ nivåer* i det felte/ universet som utgjøres av Wilde, *Dorian Gray* og leseren.

Oscar Wildes (og derigjennom hans litteratur) forhold til publikum/ leseren var motsetningsfullt. Dette beskrives godt i Regina Gagniers bok *Idylls of the Marketplace*, som har fått den meget betegnende undertittelen "Oscar Wilde and the Victorian Public".

Hun skriver:

A figure as paradoxical as Wilde and an art as self-contradictory as his can only be understood by moving beyond the personal psychology and autonomy of the work to the audiences that affected the construction of both,¹

Gjennom Gagniers bok får man inntrykk av at Wilde, som Ole Brum, i en valgsituasjon alltid velger alle alternativer *samtidig*.² På spørsmålet "Vil du ha melk eller honning?" svarer Ole Brum ganske enkelt "Ja." Oscar Wilde gir det samme svar på det hypotetiske spørsmålet "Vil du tilfredsstille det viktorianske borgerskap, adelen, de intellektuelle, arbeiderklassen eller de homofile?". Jeg mener dessuten at Wilde ofte valgte begge deler stilt overfor alternativer som f.eks: "Hva er viktigst for deg, livet eller kunsten?", og "Ønsker du å skrive seriøse eller useriøse tekster?" (fordi paradokseffekten ofte oppstår på signifikant-planer, er det siste av spørsmålene + svaret "mer" paradoksalt enn de to andre.

Mer om dette senere).

¹"folkelige" forklaringer. *PaxLeksikon* inneholder forøvrig en lengre og "ikke-matematisk" artikkel om paradokser, som også tar opp deres "praktiske" betydning.

1. Regina Gagnier: *Idylls of the Marketplace*, s. 3.

2. Dette med å si ja samtidig til en rekke alternativer som tilsynelatende gjensidig utelukker hverandre, er en type paradoksalitet som forøvrig Patricia Waugh finner framtrepende i en rekke nyere metafiksjonell/post-moderne litteratur (*Metafiction*, s. 137-138.)

Alle de tre ovenfornevnte paradoksale "valgene" kommer til uttrykk i forbindelse med *Dorian Gray*. Wilde forsøker å "løse" det første av disse tre paradoksene gjennom å skrive "dunkelt", og gjennom å legge inn forskjellige elementer beregnet på de forskjellige lesergruppene. Fordi en leser til en viss grad legger merke til/ leser det han ønsker å legge merke til/ lese, kan flere svært forskjellige lesere på denne måten tilfredsstilles (og/ eller forarges) av en og samme tekst. Et forslag: de intellektuelle fikk estetisismen; kunstnerne fikk Basil, bohemen Lord Henry og diskusjonen rundt forholdet liv-kunst; borgerskapet kunne lese Dorians skjebne som en støtte til den viktorianske moralkodeks; adelen fikk alle sine lorder, grevinner, dinner parties og "fritidslivet"; arbeiderklassen kunne underholdes av et spennende plot med noen mord og en mystisk slutt; og homofile fikk en tekst som ihvertfall implisitt/ introvert tar opp temaet homofili.¹

Det andre paradokset, valget mellom livet eller kunsten, løses ved å gjøre livet til et kunstverk (*Dorian*) og kunstverket til et liv (portrettet), samtidig som de to (*Dorian* og portrettet) på mange måter er ett (det samme forholdet finnes tydeligvis mellom Wilde og hans kunst). Tilsynelatende absurde/ meningsløse utsagn som de to første spørsmålene + svar jeg nevner ovenfor, viser seg altså å ikke være spesielt paradoksale, fordi det kanskje ikke er noen motsetning mellom de forskjellige leddene som sammenføres.

Når det gjelder målsetningen om å være både seriøs og useriøs på samme tid, så synes det som en større umulighet. Gjennom *Dorian Gray*, Wildes andre tekster, analyser av dem, og Wilde-biografiene, aner man imidlertid at det, selv på et gitt tidspunkt i historien (f.eks. 1890), ikke behøver å være noen motsetning mellom å være seriøs og useriøs, alvorlig og ualvorlig, dyp og overfladisk, fordi grensene mellom såkalte opposisjoner i virkeligheten ikke er så absolutte som språket prøver å fortelle oss. Når vi betrakter den store forskjellen med hensyn til verdensbilde som to ulike epoker i historien ofte har, ser

1. I den første versjonen av *The Picture of Dorian Gray* (i *Lippincott's Monthly Magazine*, juni 1890) er det homoerotiske forholdet mellom Basil og Dorian mye mer åpent beskrevet. Etter råd fra bl.a. Walter Pater dempet Wilde beskrivelsen av dette kraftig ned i den utvidede bokform-versjonen. Regina Gagnier kommer i *Idylls of the Marketplace* flere ganger inn på at unge homofile (f.eks. Lord Alfred Douglas) likevel leste også denne modererte utgaven som en "homo-bok". Patricia Flanagan Behrendt er i sin ferske bok *Oscar Wilde: Eros and Aesthetics* den som bredest analyserer homoerotiske elementer i Wildes forfatterskap.

vi dette enda klarere: Deler av *Dorian Gray* som i samtiden ble ansett som useriøse/ usanne, blir sett gjennom "postmoderne" briller, seriøse/ sanne. Paradokseffekten oppstår på overflaten/ signifikant-planet, og ikke på signifikatplanet (motsetninger som *språklig* skapte, ikke "reelle").

Paradoksalt kan det også virke når det hevdes at Wildes tekster "[are] calling attention to the world's faults by disregarding them"¹, og når han kan sies å ville forskjønne livet/ "virkeligheten"/ det eksisterende gjennom *ikke* å skrive om dette. Men denne tilsynelatende umulighet får sin løsning dersom det er slik Vivian i *The Decay of Lying* påstår, nemlig at det er livet som etterligner / bør etterligne kunsten og ikke omvendt (se kapitlene LYVEKUNST og WILDE)

Et annet tilsynelatende *insolubilium* (middelalderens term for paradokser) er en variant av Løgner-paradokset. Etter å ha lest *The Decay of Lying* og "The Preface" til *Dorian Gray*, kan man formulere følgende: " `Alle gode forfattere er løgnere´, sa den gode forfatteren Oscar Wilde." Dersom "Wilde" snakker sant, så lyver han, og dersom han lyver, så snakker han sant. Derav paradokset, som er av en type som logikere og matematikere i flere århundrer har forsøkt å løse (i seg selv et "paradoks" at så mye energi er brukt på så korte setninger?). Et annet paradoks: " `Kunst eksisterer kun for kunstens skyld´, sa han, mens han nøt kunstverket".² To paradokser hentet fra "The Preface": " "No artist desires to prove anything´, forsøker Oscar Wilde å bevise", og " "All art is quite useless´, sa forfatteren som regnet kunsten som det viktigste av alt." Jeg tror det her er viktig å være klar over at Wildes liv og kunst ikke er preget av paradokser fordi han ønsker å løse dem, men tvert imot fordi han ønsker å *ikke* løse dem. Paradokset brukes ofte for å skape mystikk og en følelse av at det ennå finnes noe i verden som er uforklarlig. En tekst som *Dorian Gray* inneholder på denne måten et ønske om å gi verden tilbake sin mystikk (Wilde var sterkt påvirket av Romantikken). Kjærligheten til paradokset er en

1. Richard Ellmann: *Oscar Wilde*, s. 311.

2. Som Ian Small skriver i *The Aesthetes*: "The Aesthetic movement, or Art for Art's Sake movement, which in England flourished from the late 1860s until the early 1890s, was one rooted in a series of paradoxes. The profoundest of these paradoxes involves the question whether it is indeed possible for art to exist for its own sake and thus whether the description 'Art for Art's Sake' finally has any real meaning. (s. xi)

del av denne romantiske og "gotiske" trangten til å skremme(s)/ fascinere(s) som jeg altså mener romanen bærer i seg. Salvador Dalí sa engang at folk elsket hans bilder fordi de elsket hemmeligheten.¹ Jeg tror det samme er mye av årsaken til fascinasjonen ved Wildes paradoksale liv og verk. Dersom vi beveger oss over på et mer "tekstimmanent" plan, støter vi også på tilsynelatende uoverensstemmelser/ inkonsekvenser: Er romanen realistisk eller anti-realistisk? Svar: begge deler. Dette ser vi på mange områder i teksten. F.eks. er miljøene og karakterene reelle (sammenlignet med bl.a. Wildes eventyr, som på mange måter tar opp de samme temaer som romanen, men med havfruer, spøkelses, hekser, raketter osv. i hovedrollene), samtidig som en av de sentrale hendelsene, portrettet som påtar seg Dorian's elding, er høyst irreell. Jeg har nå påvist en del av de mange paradoksene som er forbundet med Oscar Wilde samt antydning at en av Wildes paradoksets oppgaver (slik jeg "skriver" det) er å oppløse (dionysisk) språklig skapte opposisjoner og vanetenkning forøvrig. Jeg skal i fortsettelsen, ved hjelp av konkrete eksempler, utdype dette nærmere.

De mest synlige paradoksene i forbindelse med *Dorian Gray* er uttrykt som epigrammer i selve teksten. Et lite knippe:

we live in an age when unnecessary things are our only necessities²

"Nowadays people know the price of everything, and the value of nothing."³

He was always late on principle, his principle being that punctuality is the thief of time.⁴

"[people] discover when it is too late that the only things one never regrets are one's mistakes."⁵

Paradokser som disse har bl.a. den funksjon at de kan få oss til å tenke over ordenes

-
1. Conroy Maddox: *Salvador Dalí*, s. 62: "Die Leute lieben das Geheimnis, und das ist es, warum sie meine Bilder lieben."
 2. *Dorian Gray*, s. 79.
 3. Op. cit. s. 48.
 4. Op. cit. s. 46.
 5. Op. cit. s. 44.

"egentlige" betydning. Oppmerksomheten henledes på forholdet mellom signifikanten og signifikatet, og på at dette forholdet er mer problematisk enn vi til daglig tenker over. La oss se nærmere på det andre av disse paradoksene. Man skulle tro at signifikantene p-r-i-c-e og v-a-l-u-e hadde samme signifikat; mange bruker i alle fall disse to ordene som om dette var tilfelle (som om ordene betyr det samme). Wilde oppnår en vittig paradokseffekt ved å la de to, på forhånd antatt, synonyme ordene, gjennom tilknytning til hver sin del av opposisjonen everything/ nothing, henviser til hvert sitt "antonyme" signifikat (det betegnede). Wilde viser oss herigjennom at ord vi trodde betyr det samme, slett ikke behøver å gjøre det. I de tre andre paradoksene gjøres det motsatte. To antatt "antonyme" signifikanter påstås å ha samme signifikat. Gjennom de tre epigrammene framsettes forslagene om at "an unnecessary thing" = "a necessity", "punctuality" = "a thief of time" og "not to regret" = "a mistake". To ord/ tekstbiter vi trodde var opposisjoner, blir framstilt som synonymer. Det som først slår leseren som paradoksalt/ umulig i alle de fire epigrammene, befinner seg altså kun på overflaten. Men ved å forme epigrammene som paradokser oppnår Wilde å vise den våkne leser hvordan kulturen/ flertallet alltid pådytter et ord/ en tekstbit en tilfeldig verdi (positiv/ negativ) som vi ubevisst godtar. Paradoksene viser oss hvordan vi, uten at vi vet det, blir formet av språket. Paradoksenes "tiltrekkende" overflate gjør oss klar over at vi så å si alltid lever kun på en språklig overflate skapt av makteliten/ flertallskulturen. Kort sagt: det vi tror er naturlig, er egentlig svært ofte "kulturlig". (En nærliggende bevisstgjøring som følge av denne min "skrivning" av dette aspektet ved *Dorian Gray* : Hvorfor ikke skifte ut ordet *arbeidsledig* med *arbeidsfri*, *fritidsengasjert* eller *fritidfull*? Svar: da ville folk plutselig få lyst til å være fritidsfull og vi ville innen kort tid ha en ny type samfunn. Det kan være mye makt i ett enkelt ord.)

Det første epigrammet kan dessuten brukes til å synliggjøre hvor viktig "formen"/ stilen kan være, for i hvilken grad paradokset skal oppnå full oppmerksomhet. Dersom vi omskriver dette til "We live in an age when unnecessary things are the only things which are important to us.", så forsvinner det meste av "estetikken", og leseren blir hverken

bragt til latter eller ettertanke, selv om denne setningen egentlig "betyr" omtrent det samme som Wildes.

Slik kan en forsker/ en "kompetent" leser sette seg ned og "dissekere" de mange paradoksale epigrammene i *Dorian Gray* og "løse" dem/ gjøre dem "forståelige". For en vanlig leser (og for en del av Wilde?) kan imidlertid paradoksene gi størst nytelse dersom de får lov til å stå "uløste". Dette gjelder også de mer "tekst-eksterne" paradoksene jeg nevnte først i dette kapitlet. Det kan i denne sammenheng virke som om det for Wilde, som for mange manierister og romantikere før ham, og postmodernister etter ham, er viktig at kunstverket ikke "går helt opp", at det ikke lar seg forklare helt ut. Dette fordi kunstverket er et bilde på en virkelighet/ verden som man kanskje aldri kan (eller vil) forstå til bunns. Sett på denne måten blir paradokset et bilde på virkelighetens uendelighet/ uløselighet/ meningsløshet. Arnold Hauser skriver i sin bok *Mannerism* (kunstretning på 1500-tallet) om denne periodens/ kunstretningens kunstnere:

They used paradox, however questionable a method it might be, as the only possible way of expressing the otherwise barely expressible.¹

For nothing in this world exists absolutely, the opposite of every reality is also real and true. Everything is expressed in extremes opposed to other extremes, and it is only by this paradoxical pairing of opposites that meaningful statement [sic] is possible.²

Dette passer også på Wilde som har sagt at "A truth in art is that whose contradictory is also true."³ Det jeg har forsøkt å antyde i dette avsnittet, er at et godt paradoks ikke behøver å la seg løse fullt ut (selv om forskeren/ filosofen, som jeg viste i første del av kapitlet, kan få mye ut av å forsøke), og at det derfor er et meget godt "symbol" for virkelighetens/ universets eventuelle uløselighet/ uforklarbarhet.

Avslutningsvis skal jeg påpeke paradoksalitet på et noe enklere plan, nemlig på det området som har å gjøre med 1890-tallskritikernes reaksjoner på mye av Wildes kunst.

1. Arnold Hauser: *Mannerism*, s. 15.

2. Op. cit. s. 13.

3. Oscar Wilde: *The Truth of Masks*, s. 1078.

Georg Bernard Shaw skriver om deres mottakelse av Wildes drama *An Ideal Husband*:

They laugh angrily at his epigrams, like a child who is coaxed into being amused in the very act of setting up a yell of rage and agony.¹

Kritikeren Clement Scott bygger opp under dette når han, ifølge Regina Gagnier, mente om *Lady Windermere's Fan* at stykket egentlig "should have offended rather than amused the audience."² Jeg tror mange av de samme reaksjonene kan oppleves selv den dag i dag, og også i forbindelse med *Dorian Gray*. Paradoksal kunst skaper paradoksale reaksjoner.

Regina Gagnier er en av dem som i alle fall delvis ønsker å forklare Wildes bruk av paradokser på biografisk måte. Hun skriver:

Wilde's position as a practicing homosexual leading a "double life" in society contributed to the peculiar form of witty paradoxes in the pre-prison work and to the paradoxical themes of the later material. The paradox and epigram, which criticized society by turning its own language curly on its head, and the double-edged critical impetus of Wilde's comedies were particularly appropriate techniques for a homosexual Irishman with socialist sympathies in nineteenth-century Britain.³

Det Gagnier skriver kan nok være en del av årsaken til mange av Wildes paradokser, men deres effekt/ virkning mener jeg kan oppleves som interessant (nytes) selv om leseren ikke vet noe om hans seksuelle legning og herkomst.

Til slutt henviser jeg til forfatterkollegaen Henry James' advarsel om at man ikke bør være sikker på noen ting når det gjelder Wilde.⁴ Dette syn deler jeg med James. Wildeleseren bør alltid ha følgende av Lord Henrys paradokser i bakhodet:

"Do you feel quite sure of that, Dorian?"

"Quite sure."

"Ah! then it must be an illusion. The things one feels absolutely certain about are never true."⁵

-
1. Georg Bernard Shaw i *The Saturday Review* 12. januar 1895. Gjengitt i Karl Beckson: *Oscar Wilde, The Critical Heritage*, s. 176.
 2. Regina Gagnier: *Idylls of the Marketplace*, s. 121.
 3. Op. cit. s. 145.
 4. Leon Edel (ed.): *Henry James, Letters*. Her sitert fra Peter Raby: *Oscar Wilde*, s. 11: "Everything Oscar does is a deliberate trap for the literalist, and to see the literalist walk straight up to it, look straight at it, and step straight into it, makes one freshly avert [sic] a discouraged gaze from this unspeakable animal."
 5. *Dorian Gray*, s. 161.

EPIGRAM

And Lord Henry struck a light on a dainty silver case, and began to smoke a cigarette with a self-conscious and satisfied air, as if he had summed up the world in a phrase.¹

"Your letter? Oh, yes, I remember. I have not read it yet, Harry. I was afraid there might be something in it that I wouldn't like. You cut life to pieces with your epigrams."²

Words! Mere words! How terrible they were! How clear, and vivid, and cruel! One could not escape from them. And yet what a subtle magic there was in them! They seemed to be able to give a plastic form to formless things, and to have a music of their own as sweet as that of viol or of lute. Mere words! Was there anything so real as words?³

Lord Henry er romanens store epigrammatiker. Noen mener at han kutter opp og forvirrer "virkeligheten", selv oppfatter han det som kunnskap og konsentrering. Epigrammet er uansett en språklig konstruksjon med særdeles "skarpe kanter", og derfor dandyens uunværlige hjelpemiddel.

Først en kortfattet definisjon:

epigram (Gk 'inscription') As a rule a short, witty statement in verse or prose which may be complimentary, satiric or aphoristic. Coleridge defined it as:

A dwarfish whole,
Its body brevity, and wit its soul.

Originally an inscription on a monument or statue, the epigram developed into a literary genre.⁴

Her er noen av de svært mange eksemplene fra *Dorian Gray*:

"the worst of having a romance of any kind is that it leaves one so unromantic."⁵

1. *Dorian Gray*, s. 26.

2. Op. cit. s. 82.

3. Op. cit. s. 30.

4. J.A. Cuddon: *A Dictionary of Literary Terms*, s. 235.

5. *Dorian Gray*, s. 25.

"The only way to get rid of a temptation is to yield to it."¹

"Women, as some witty Frenchman once put it, inspire us with the desire to do masterpieces, and always prevent us from carrying them out."²

Epigrammer av denne typen er et av de mest påfallende trekk ved store deler av romanen, særlig dialogpartiene. De er som regel Lord Henrys, men også "Lord Henry-kopien" Dorian og andre karakterer kommer med noen gullkom.

Epigrammet kan spores tilbake til den greske storhetstid, det har forgrenet seg i flere stilretninger, og det har opp gjennom tidene vært en både elsket og mislikt genre. Oscar Wilde er en av de mest kjente epigrammatikere innenfor engelskspråklig litteratur, og hans hundre år gamle epigrammer blir ennå flittig brukt (i taler, reklame, sitatordbøker osv.) Jeg skal her generelt ta for meg det typiske Wilde-epigram og spesielt dets anvendelse innenfor romanen *The Picture of Dorian Gray*.

Jeg begynner med å ta fram igjen de to begrepene *apollinsk* og *dionysisk* (kap. APOLLON OG DIONYSOS) fordi de kan brukes til å belyse noe av epigrammets karakter (jeg gjør oppmerksom på at jeg her benytter de to termene i en meget vid, pedagogisk/ forenklende betydning). Min antakelse er at det typiske Wilde-epigram er både apollinsk og dionysisk på samme tid (kap. PARADOKS), bl.a. avhengig av *hvem* som betrakter det (kap. LESER), *hvorfra* det betraktes (kap. HORISONT), og *hvordan* det betraktes (kap. CAMP og NYTELSE). Samlet kan vi si at det finnes forskjellige *måter* å betrakte epigrammet på. Jeg begynner med det apollinske. Den nordamerikanske litteraturviteren Camille Paglia er en av dem som legger vekten på dette aspektet:

Language in Wilde aspires to an Apollonian hierarchism. His epigrams turn language from the Dionysian "Many" into the Apollonian "One", for as aphorism and conversation-stopper the epigram thwarts real dialogue. Cutting itself off from a past and a future in its immediate social context, it glorifies in self-created aristocratic solitude. The epigram is the language of the Apollonian lawgiver, arbitrarily imposing form, proportion, and measure on life's fluidity.³

1. *Dorian Gray*, s. 29.

2. Op. cit. s. 70.

3. Camille Paglia: *Sexual Personae, Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, s. 534. Camille Paglia er Professor of Humanities ved University of the Arts i Philadelphia.

At et epigram inneholder en sterk sentrifugal kraft er det liten tvil om. Et av epigrammets mål er å kondensere mest mulig innhold på minst mulig plass. Det er det språklige univers' "sorte hull": epigrammet suger til seg alle andre språklige ytringer, ødelegger dem, eller underordner dem sin egen vilje (epigrammatikeren i selskapslivet). Det ønsker å romme "hele universet"; "I summed up all systems in a phrase, and all existence in an epigram.", som Wilde skriver i et brev.¹ Men samtidig som epigrammet forsøker å si mest mulig, prøver det også å overvinne det faktum at språket har en lineær utstrekning. Disse to "uforenelige" ønskene gjør epigrammet som *genre/ "form"* paradoksalt (Wilde-epigrammets paradoksale ordlyd/ "innhold" kommer på toppen av denne mer grunnleggende paradoksaltitet). Det sies at mange diktere har drømt om det totalt kondenserte dikt, det ordløse dikt. Denne drømmen deles av epigrammatikeren, men mens diktet gjerne er tettpakket med metaforer, og derfor må tolkes, streber epigrammet, igjen lest på *en* av mange måter, mot den ikoniske egenskap "å være det det er". Slik sett minner epigrammet om portrettet av Dorian. Tidligere har Basil malt Dorian utkledd som forskjellige historiske personer, men det siste maleriet, portrettet, er av utseende identisk med objektet det søker å avbilde. Lest på en måte, søker Lord Henrys epigrammer den samme umiddelbarhet (men akkurat som portrettet går sine egne veier, kan, som jeg skal komme tilbake til senere, også epigrammene bli uregjerlige/ dionysiske). Epigrammene er på en måte små harde "ting", noe Paglia er inne på:

The Wildean epigram, like a Giambologna bronze, is immediately identifiable by a slim spareness, an imperious separateness, and a perverse elegance. Wilde makes speech as hard and glittering as possible.[...] Yet Wilde's bon mots are so condensed they become *things*, artifacts. Without metaphor, his language leaps into concreteness.²

Men Wilde-epigrammet ønsker ikke bare å være meningstungt og umiddelbart. Det vil også ha en vakker form. Nietzsche skriver:

Die Täuschung Apollos: Die Ewigkeit der schönen Form; die aristokratische Gesetzgebung "so soll es immer sein!"³

1. *Letters*, s. 466. Her tatt fra Richard Ellmann: *Oscar Wilde*, s. 483.

2. Camille Paglia: *Sexual Personae*, s. 534.

3. Nietzsche: *Der Wille zur Macht*, s. 682. (fragment nr. 1049)

Lest på én måte (etter min mening ofte en gal måte, noe jeg skal komme tilbake til etterhvert) er det dette mange av Wilde-epigrammene sier: "Slik skal det alltid være!" (det samme sier Dorian til portrettet sitt). Det at Wildes epigrammer ennå brukes flittig tyder på at de i alle fall har oppnådd "selv" å bli evige. Med dette mener jeg at selv om det Wilde muligens vil si med noen av sine mest "påståelige" epigrammer er det motsatte av "Slik skal det alltid være!", så har mange av hans epigrammer som små "formmessig" vakre objekter betraktet, vist seg meget levedyktige. I *en* forstand er det således riktig å si at Wilde-epigrammet er det nærmeste språket kan komme en "ting", et lite estetisistisk *objekt* med harde skarpe kanter som er lett å skille ut fra den omkringliggende strømmen av ord og lyder. For mange lesere blir derfor det å lete etter epigrammer i en tekst som å lete etter diamanter i et fjell. Både fjellet og diamantene består enkelt sagt av karbon, men diamanten er mer kondensert, hardere, den "gir mening" selv om den står alene.

Selv etter det lille jeg så langt har sagt om epigrammet, merker vi, som jeg var inne på ovenfor, paradoksalt: Wilde-epigrammet ønsker å romme mest mulig mening, mens det samtidig vil være både kort og direkte/ ikonisk. Selv om jeg så langt kun har tatt for meg det jeg grovt sagt kaller det apollinske, aner vi altså allerede det gode epigrammets kompleksitet. Sannsynligvis vil mange av Wildes epigrammer framstå som enda mer sammensatte/ paradoksale etter at jeg har sagt litt om deres dionysiske virkning.

Dersom man kun ønsker å se epigrammets apollinske egenskaper, er forutsetningen at man tar epigrammet "alvorlig", altså at man tror forfatteren gjør et ærlig forsøk på virkelig å gripe "hele verden" i en setning. Når det gjeldet epigrammene i *Dorian Gray*, vil det bety at man legger vekten på det man oppfatter som epigrammenes oppsummerende/ samlende hensikt, og at man deretter spør seg om sannhetsgehalten i resultatet. Dersom leseren ønsker å se det dionysiske ved epigrammene, må han derimot legge vekten på hva det er epigrammene dekonstruerer/ sprenger. Epigrammene virker sprengende innenfor minst tre sammenhenger/ kontekster/ horisonter: "Den viktorianske horisont", "min pre-wild'ske horisont" og "romanen *Dorian Grays* horisont".

Det første tilfellet: For å se hvordan epigrammene sprenger viktorianernes¹ verdensbilde, må man ha kjennskap til engelsk kultur og samfunnsliv (spesielt i de øvre lag) i siste del av forrige århundre, og til hvordan datidens publikum reagerte på litteratur som *Dorian Gray*.² Ordlyden i Wildes epigrammer inverterer/ dekonstruerer nemlig en rekke av de gamle viktorianske "sannhetene". Regina Gagnier skriver:

His legendary wit consisted in practice of a talent for inverting Victorian truisms, a style that from Hegel through Feuerbach, Marx, and Kirkegaard, to Guy Debord today has been called revolutionary. Yet the astonishing thing about his wit is not that he could always and so quickly find the right word to substitute for the key term of the platitude, but rather that he knew the platitudes so well to begin with. His mind was stocked with commonplaces, and these seem to have been there for the sole purpose of their subversion.³

For for å få følelsen av å være med på denne dionysiske omvurderingen/ inverteringen/ dekonstrueringen av viktorianernes sannheter, moral og språk, må leseren, i den grad det i det hele tatt går an (se kapitlet HORISONT), skaffe seg innsyn i disse. Man må lese *Dorian Gray* med så mye som mulig av viktoriatidens (de intellektuelles, mannen i gatas, aristorkratiets, de homofile) horisont i bakhodet.

Det andre tilfellet: Da jeg første gang leste *Dorian Gray*, visste jeg lite om europeiske samfunnsforhold og kultur i forrige århundre. Likevel slo Lord Henrys epigrammer meg som provoserende, ironiserende og sprengende, ikke bare i forhold til de holdninger og verdier jeg mente at det norske "borgerskap" anno 1987 hadde, men også i forhold til mine egne "moderne" og "progressive" idéer. Årsaken til dette tror jeg bl.a. ligger i at vi ubevisst har arvet mye av den gamle viktorianske horisont/ idéer om hvordan samfunnet bør være. Det er altså mulig, også for en leser uten spesialkjennskap til viktoriatiden, å nyte, eventuelt forarges over at alt blir satt på hodet. Min egen nåtids-horisont ble i alle

-
1. Selvsagt hadde ikke alle engelskmenn i siste del av forrige århundre samme verdensoppfatning/ horisont. Begrepet *viktorianerne* må her forstås som en grov generalisering, som "the moral majority".
 2. Siden Wilde var en meget offentlig celebritet fra utgivelsen av *Dorian Gray* i 1890 og fram til fengslingen i 1895, vet man i uvant høy grad mye om hans forhold til sin samtid og om samtidens forhold til ham. Dessuten finnes det mye god generell litteratur om den såkalte viktoriatiden. Eksempler: Richard Ellmann: *Oscar Wilde*, Hesketh Pearson: *The life of Oscar Wilde*, Regina Gagnier: *Idylls of the Marketplace, Oscar Wilde and the Victorian Public*, Peter Keating: *The Haunted Study, A Social History of the English Novel 1875-1914*, John Stokes: *In the nineties*.
 3. Regina Gagnier: *Idylls of the Marketplace*, s. 7.

fall delvis "oppløst", og ting jeg trodde var naturlige/ nødvendige, framstod pluttelig som kulturbestemt/ "tilfeldige".

Det tredje tilfellet: Dersom vi betrakter en roman som *Dorian Gray* som en autonom/ lukket enhet, som et estetisistisk objekt (kap. ESTETISISME), kan man argumentere for at det typiske Lord Henry-epigram, både når det gjelder ordlyd og "form", fungerer dionysisk innenfor denne enheten. *Isolert* betraktet er epigrammet, som tidligere sagt, hovedsakelig apollinsk, men som en del av den *helheten* som en roman utgjør, fungerer det dionysisk/ sprengende. Epigrammet er i så måte en del av det Nietzsche kalte den litterære dekadanse:

Das Wort wird souverain und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite,[...] Aber das ist das Gleichnis für jeden Stil der *décadence*: jedes Mal Anarchie der Atome, Disgregation des Willens, Freiheit des Individuums¹

Den stil Nietzsche her beskriver, må kunne sies å være dionysisk, og etter min mening er det autonome og "selvgode" epigrammet en del av denne stilen. Når det gjelder ordlyden i Lord Henrys epigrammer, så er den slik at de fleste av dem med letthet kan tas ut av sammenhengen i romanen og gi mening helt alene. Epigrammets særegne rytme, syntaks og allitterasjonene, kort sagt dets "form", gjør dette enda lettere. Da romanen i enkelte partier for en stor del består av epigrammer, vil en slik isolering av dem føre til at romanen som helhet faller fra hverandre, den sprenges.

Konklusjonen blir at sett på *en* måte (hvem, hvorfra, hvordan) er Wilde-epigrammet svært apollinsk. Men nettopp fordi det sett på denne måten er så apollinsk, er er det sett på en annen måte (innenfor en større sammenheng) svært dionysisk (akkurat som flere, isolert sett apollinske personer, i samlet flokk kan tenkes å utgjøre et dionysisk kaos). Jeg har i tidligere kapitler vært inne på det kompliserte og viktige forholdet mellom den dionysiske og den apollinske kraft som jeg mente å finne innenfor den kulturepoken vi kaller Dekadansen/ Estetismen (kap. DEKADANSE, ESTETISISME, APOLLON OG

1. Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke VI*, s. 27. Her sitert fra Per Thomas Andersen: *Dekadanse i nordisk litteratur 1880-1900*, s. 128. Et lengere utdrag finnes i mitt kapittel DEKADANSE.

DIONYSOS) Det ambivalente/ komplekse epigrammet synes derfor å passe godt til dekadenten og ultra-estetet Oscar Wilde. Jeg fortsetter nå uten eksplisitt å referere så mye til Apollon og Dionysos, to krefter som imidlertid alltid er der i bakgrunnen.

Lord Henrys epigrammer er så overdrevent generaliserende og "selvsikre" at de mer enn selv å bli tatt på alvor, synes å ville karakterisere en person som ikke tar noen ting på alvor, nettopp fordi han, som dekadenter flest, har forstått at alt i verden er flytende og relativt (det som er alvor i dag, er spøk i morgen, og omvendt). Det epigrammatiske språk er så "kunstig"/ absurd at det kun blir et leketøy, et spill, et tilfluktssted for dekadenten, som enten har gitt opp håpet om at Platons Idéer eller Kants "das Ding an sich" eksisterer, eller som i alle fall ikke tror på at vi kan nå dem gjennom språket. Jeg nevnte i kapitlet ESTETISISME at det estetisistiske kunstverk kan ses på som dekadentens selvskapte holdepunkt/ senter i en verden der alle andre holdepunkter har mistet sin verdi. Epigrammet kan, slik sett, ses på som et "minikunstverk" som beundres/ gir trygghet på grunn av sin "formmessige" og retoriske ytre skjønnhet, selv om ordlyden ikke (og det er dekadenten Lord Henry innerst inne klar over?) er sann i platonsk forstand. I tillegg til at det gir et illusorisk holdepunkt i livet, bruker Lord Henry også epigrammet til å underholde seg selv, sjokkere viktorianerne, og i erotisk øyemed sammen med Dorian.

Når det videre gjelder "formen" på Wildes epigrammer, vil jeg nevne følgende stikkord: symmetri, balanse, syntaks og alliterasjoner. Wilde liker å bygge opp epigrammet av to deler som lydlig og formelt er svært like (symmetri), men som på ordlyd-planet er ulike. Lady Narborough sier om sin datter og hennes mann:

"They get up early, because they have so much to do, and go to bed early because they have so little to think about."¹

Det todelte epigram kan også brukes til å føre sammen to "motsetninger", for så å "slippe" den som ikke tør velge side "rett igjennom". Som når Dorian tenker om en av middagsgjestene:

1. *Dorian Gray*, s. 134.

Ernest Harrowden, one of those middle-aged mediocrities so common in London clubs who have no enemies, but are thoroughly disliked by their friends¹

Nok et epigram som er perfekt i sin form og som klart viser hvor lett Wildes epigrammer kan tas ut av teksten uten at meningen ødelegges:

"When a woman marries again it is because she detested her first husband. When a man marries again, it is because he adored his first wife. Women try their luck; men risk theirs."²

To lange setninger etterfølges av to korte, samtidig som kommaet og semikolonet bevirker at stilen blir mer og mer opphakkert, kondensert og generaliserende, inntil den siste setningen kommer, skarp og hard som et hammerslag. Her kan man hevde at Lord Henry nærmest bokstavelig talt "slår fast noe".

Epigrammet er konversørens genre. Det er særlig i dialog-situasjonene/ middags-selskapene i *Dorian Gray* at epigrammene hagler, og det er ikke uten grunn at Wilde, etter utgivelsen av romanen, konsentrerte seg om drama samt sin egen deltakelse i Londons selskapsliv. Jeg kan tenke meg minst fem årsaker til at konversøren/ talekunstneren elsker epigrammet. For det første er et godt epigram, på grunn av sin form (symmetri, redundans, allitterasjoner, knapphet), lett å huske. Dette er meget viktig både for konversøren, som må ha epigrammet tilgjengelig på det rette tidspunkt, og for epigrammets mulighet til siden å overleve/ spres via tilhørerne. En god konversør må ikke lete etter ordene, og et godt epigram huskes av publikum i mange år selv om det aldri er blitt skrevet ned (epigrammet er en oral genre).³ For det andre er det ikke først og fremst "sannheten", men fascinasjonen/ underholdningseffekten som er den viktigste innenfor den type selskapsliv som dandyen liker. For det tredje er epigrammet så kort, det tar så

1. *Dorian Gray*, s. 135.

2. Op. cit. s. 136.

3. Susan Sontag kommer i sin artikkel "On Style" (*Against interpretation*, s. 34.) inn på at en av den poetiske forms viktigste oppgaver er "to preserve the works of the mind against oblivion". Hun siterer også Valery: "The form of a work, is the sum of its perceptible characteristics, whose physical action compels recognition and tends to resist all those varying causes of dissolution which threaten the expression of thought, whether it be inattention, forgetfulness, or even the objections that may arise against it in the mind." Dette siste poenget er lite omtalt, men interessant. Epigrammets retoriske overtalelseegenskaper ("skjønne form") får oss til å tro på en idé vi ville ha avfeid, hadde den kommet til oss i mindre elegant bekleddning.

kort tid å utsi det, at det ikke er noen sosial katastrofe dersom ikke alle tilhørerne liker det. Det konversøren frykter mest av alt er å kjede sitt publikum. For det fjerde fungerer ikke den type sosiale sammenkomster det her er tale om, ved at man ber om ordet eller at samtalen styres av en ordstyrer. Det er mange som hører på og mange som vil snakke. Mange avsendere slåss om oppmerksomheten. Her passer det skarpkantede epigrammet ypperlig. Det skjærer seg inn i virvaret av stemmer, og fordi det alltid er mer kondensert/"tyngre" enn samtalen (og diverse bakgrunnsstøy) som omgir det, samt på grunn av sine oppsummerende og ofte provoserende egenskaper, vil det alltid bli lagt merke til; som en diamant blant gråstein. Lord Henry benytter seg av alle disse egenskapene ved epigrammet.

Jeg har tidligere brukt begrepene apollinsk og dionysisk. Camille Paglia setter opp et annet motsetningspar: maskulint vs. feminint. Det maskuline har i denne sammenheng likheter med det apollinske.

The epicene witticism is a rhetorical bonding of masculine and feminine.[...] The salon dialogue of the androgyne of manners is a duel of "cutting" remarks. Language is used aggressively as a tool of masculine warfare to slash, stab, pierce, and penetrate.[...] The male androgyne of manners combines aggressive language with a feminine manner, graceful, languid, and archly flirtatious. The persona of Wilde's epicene witticisms conflates masculine intimidation and attack with feminine seduction and allure.¹

Den feminine Lord Henry blir ved hjelp av det maskuline epigram til en androgyne, og det samme skjer med "Lord Henry-kopien", den voksne Dorian. Dette er en meget interessant observasjon, men jeg vil tilføye at jeg har problemer med å forestille meg Lord Henry uten epigrammene. Det ville i så fall ikke bli mye igjen av ham.

På et punkt mener jeg imidlertid at Camille Paglia blander kortene noe. Hun skiller ikke klart nok mellom "språket som spill" og "språket som stopper av spillet". Et godt eksempel på den første typen språkbruk har vi i innledningssitatet til kapitlet DEKADANSE (og ellers i kapittel 17 av *Dorian Gray*). Her blir enhver setning framsatt med det formål å få et svar. Den underliggende "kontrakten" er at ingen av duellantene bør

1. Camille Paglia: *Sexual Personae*, s. 543-544.

"vinne" før etter et visst antall (flest mulig) replikkvekslinger. Epigrammet er derimot av en annen art. Det vil i stor grad stoppe dialogen, eller i det minste føre til et skifte av samtale-emne. Som for å understreke dette, avslutter Lord Henry ofte sine epigrammer med kommentaren "That is all". Replikkene i "språket som spill" trenger hverandre, det monologiske epigrammet trenger kun tilhørere.

Dersom vi igjen velger å fokusere på den sprengende/ oppløsende siden ved Wilde-epigrammet, ser vi at det på mange måter deltar i det samme dekonstruksjonistiske prosjektet som Nietzsche og Derrida var engasjert i. Den engelske litteraturforskeren Madan Sarup tar i sin bok *An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism*¹ bl.a. opp forholdet mellom Nietzsche og Derrida og nevner noen fellestrekk mellom disse to. Et lite knippe sitater:

Many cultural relativists believe that, although we may interpret the world differently according to our social context, there is a single world which we are all interpreting. For Nietzsche, however, there is no single, physical reality beyond our interpretations. There are only perspectives.²

If one is always bound by one's perspective, one can at least *deliberately* reverse perspectives as often as possible,³

What, therefore, is truth? A mobile army of metaphors, metonymies, anthropomorphisms; truths are illusions of which one has forgotten that they are illusions⁴

Påstanden er at språket vårt dypest sett er metaforisk (noe jeg også tok opp i kapitlet PARADOKS). Vi sier uten å tenke over det "tid er penger", "å være arbeidsledig", "å diskutere seg fram til *sannheten*/ den *rette* løsningen, "å ha rett" osv.⁵ Sarup skriver at en del av Nietzsches og Derridas prosjekt er å gjøre oss oppmerksomme på at alt språk består

1. Madan Sarup: *An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism*, s. 49-55.

2. Op. cit. s. 49.

3. Op. cit. s. 50, (min uth.).

4. Friedrich Nietzsche: *On Truth and Falsity in their Ultramoral Sense*, in O. Levy (ed.), *The Complete Works of Friedrich Nietzsche*, 1964. Her tatt fra Sarup s. 50.

5. Dette minner om det Roland Barthes sier om "fixed syntagms" i *Elements of Semiology*: "there exist fixed syntagms, which usage forbids us to alter in any way (*So what? Now then!*) and which are out of reach of the combinative freedom of speech" (s. 62)

av en rekke slike stivnede metaforer, at de på forhånd bestemmer hva vi i det hele tatt har muligheten til å si/tenke ved hjelp av språket, og at vi ikke kan slippe unna dette faktum, men i høyden bevisstgjøre oss det. Vi er fanget i språket. Jeg mener at flere av Wildes epigrammer vet om dette fangenskapet, og at de reagerer på to måter: For det første forsøker de å slippe ut av "fengslet" gjennom å ødelegge den gamle metaforen: Wilde perverterer den første "sannheten" ovenfor ("tid er penger") ved å si at "punctuality is the thief of time"¹, han ville sikkert ha vist oss språkets stivnethet/ arbitraritet ved å omforme den andre til "arbeidsfri" eller "fritidsengasjert" (vi ser at språkets evne til å henge kulturlig sammen/ være stivnet i dette tilfellet går helt ned på ordplanet), og han viser oss (i kapittel 17) at diskusjoner kan være mer et spill på "overflaten" enn en søken etter sannheten. Er det ikke litt av det samme Derrida driver med når han stadig skifter ut en term² med en annen, så snart han føler at den første har stivnet?

For det andre: Dersom epigrammet merker at det ikke makter å bryte ut av det språklige fengslet, viser det åpent at det er en fange. Sarup sier at Nietzsche og Derrida viser oss at:

Literary works [skjønnlitteratur] are in a sense less deluded than other forms of discourse, because they implicitly acknowledge their own rhetorical status. Other forms of writing are just as figurative ambiguous but pass themselves off as unquestionable truth.³

Jeg mener at flere av Wilde-epigrammene kan oppfattes som innbegrep på denne typen literary works (skjønnlitteratur). Flere av epigrammene i *Dorian Gray* kan nemlig leses/ "skrives" (hvor foregår egentlig meningsdannelsen?) som så overdrevent selvsikre og generaliserende at de, i alle fall sett med *min* leser-horisont, ofte framstår som parodier over språklig stivnethet. De parodierer via overdrivelse den bastanhet/ retoriskhet som finnes i f. eks. selv det mest nøyaktige/ ærlige forskerspråk.

Likevel, sett på en litt annen måte (det er ikke store perspektiv-forskyvningen som skal

1. *Dorian Gray*, s. 46.

2. Her mener jeg det er riktig å bruke betegnelsen *term* fordi det er snakk om valgmuligheter innenfor et paradigme. Til forskjell fra betegnelsen *ord* som er en syntagmatisk enhet, dvs *ord* følger alltid etter hverandre i talestrømmen mens *termer* er "synonymer". (se *Elements of Semiology* s. 71.) Jeg kommer også inn på forskjellen mellom det syntagmatiske og det paradigmatiske mot slutten av kapitlet NYTELSE.

3. Sarup: *An Introductory Guide to...*, s. 51.

til før man begynner å tro at epigrammet virkelig har de apollinske hensiktene jeg tok opp i begynnelsen av kapitlet) virker det tvert imot som om de (epigrammene) virkelig mener det de på overflaten (ordlydmessig) sier. Dersom dette er tilfelle, finnes to mulige konklusjoner (ytterpunktene): a) ordlyden er faktisk sann, noe som fører til at *Dorian Gray* er en tekst som i epigramform forteller oss hva som er riktig og hva som er galt, eller b) ordlyden er på tross av sine oppriktige og ambisiøse hensikter bare banale forenklinger, noe som fører til at *Dorian Gray* er melodramatisk kitsch. Som de to siste avsnittene viser, er det ofte svært vanskelig å avgjøre om kunstverket (her: epigrammet) ønsker å bli tatt bokstavelig eller om det ønsker å være en parodi. Dette gjelder forøvrig ikke bare for mange av epigrammene i *Dorian Gray*, men også for romanen som helhet. Et annet godt eksempel på akkurat denne type meget fascinerende ubestemmelighet framviser noen av westernfilmene til Sergio Leone (se forøvrig diskusjonen rundt forholdet mellom camp og kitsch i kap. CAMP).

Personlig får jeg størst intellektuell nytelse ved å "skrive" ut de *dionysiske* sidene av epigrammene (jfr. Sarup-sitatene vedrørende Nietzsche og Derrida som jeg nevnte tidligere): Mange av Wildes epigrammer er en direkte subversjon/ omsnuing av kjente viktorianske truismen. Gjennom å basere sine epigrammer så sterkt på en viktoriansk kultur som han liksom aldri helt gir slipp på (se sitatet fra Regina Gagnier tidligere i kapitlet), holder Wilde oss fast i spenningsfeltet mellom to helt forskjellige verdensbilder, og vi unngår å gli inn i den tro at det nye (det subversive) som epigrammene utsier, nødvendigvis er mer sant enn den gamle viktorianske "sannheten". Ved at det holder oss i et konstant "ingenmannsland" høyner Wilde-epigrammet vår bevissthet og gjør oss klar over den høye grad av vilkårlighet som finnes i enhver kultur. Mary Bittner Wieseman, professor i filosofi ved The City University of New York, er (riktignok i en annen sammenheng enn Wildes epigrammer) inne på noe av det samme:

But once the old are forgotten the culture is in the greater danger of slipping back into the comfortable practice of supposing that its beliefs are natural, justified by nature or by the nature of things, and losing the lesson of the brief moment between the reigns of old and new: that beliefs are arbitrary, for there is no

independent reality correspondence with which makes them true.¹

"Skrevet" på den måten jeg foreslo ovenfor, holder altså de beste av epigrammene i *Dorian Gray* oss fast i dette "brief moment between the reigns of old and new".

Avslutningsvis skal jeg si noe om de tre sitatene som innleder dette kapitlet. De viser alle tre egenskaper ved Wilde-epigrammet som jeg nå har diskutert. I det første virker det som om Lord Henry anser epigrammet som en apollinsk kraft i positiv forstand, mens Dorian i det andre sitatet ser på det som noe dionysisk i negativ forstand. Det tredje innledningssitatet kan forstås som det jeg på forskjellige måter har vært inne på ovenfor (bl.a. i forbindelse med Sarups tolkning av Nietzsche og Derrida), nemlig at språket (her symbolisert av epigrammet) kanskje er det eneste som egentlig eksisterer. Altså at det utenfor språket ikke finnes noen virkelighet. Dersom vi velger å se epigrammet som et symbol på denne teorien, blir det totalt irrelevant/ poengløst å diskutere i hvilken grad Wilde-epigrammene sier noe vesentlig/ sant om en språk-ekstern virkeligheten eller ikke.

Etter denne nokså tunge diskusjonen avslutter jeg med å påpeke noe alle "vanlige" Wilde-lesere oppdager med en gang. Nemlig at det er epigrammene som er bærere av en stor del av humoren i alle Wildes tekster, og at man ikke trenger å være spesielt skolert i filosofi eller litteraturteori for å få seg en god latter av dem. Det er kort sagt epigrammene som gjør Wildes tekster morsomme, og han gir noen til oss alle. Som forfatterkollegaen George Bernard Shaw skrev i forbindelse med dramaet *An Ideal Husband*:

The six worst epigrams are mere alms handed with a kind smile to the average suburban playgoer; the three best remain secrets between Mr. Wilde and a few choice spirits.²

Det samme gjelder for epigrammene i *The Picture of Dorian Gray*.

1. Mary Bittner Wiseman: *The Ecstasies of Roland Barthes*, s. 102.

2. George Bernard Shaw i *The Saturday Review*, 12. Januar 1895. Trykt i Karl Beckson: *Oscar Wilde, The Critical Heritage*, London 1970, s. 177.

CAMP

"You are an extraordinary fellow. You never say a moral thing, and you never do a wrong thing. Your cynicism is simply a pose."

"Being natural is simply a pose, and the most irritating pose I know," cried Lord Henry, laughing¹

"One should absorb the colour of life, but one should never remember its details. Details are always vulgar."²

Det skal handle om et ord som motsetter seg definisjon. I sine "Notes on `Camp`" begynner Susan Sontag med å si at camp er en "sensitivity - unmistakably modern, a variant of sophistication but hardly identical with it". Hun skriver videre:

A sensitivity (as distinct from an idea) is one of the hardest things to talk about; [...] A sensitivity is almost, but not quite, ineffable. Any sensitivity which can be crammed into the mold of a system, or handled with the rough tools of proof, is no longer a sensitivity at all. It has hardened into an idea...³

Det er ikke lett å oversette begrepet sensitivity, slik det her er brukt, til norsk, men jeg forsøker med *en følelse/ en fornemmelse*. Ordet camp ser altså ut til å konnotere en følelse/ fornemmelse som synes å være for "flytende" til å kunne gis en kort og grei definisjon. Som en av de få norske "camp-kjennere", Kjetil Rolness, skriver:

Og selv de som spontant utbryter "Å, gubbevaremegvel så camp hun er!" når ustoppelige Bette Midler drar sitt berømte havfrue-i-rullestol-nummer, vil helst slippe å forklare hva de mener med det. Ikke *nødvendigvis* for å skjule sin uvitenhet eller markere eksklusivitet. "If you got to ask you'll never know!" svarte Louis Armstrong da han ble bedt om å definere jazz. Også camp må demonstreres i praksis.⁴

Når jeg nå skal forsøke å "fange" i beste fall deler av denne følelsen/ fornemmelsen, er det derfor nødvendig å være meget forsiktig og lett på hånden. Den tradisjonelle vitenskapelige diskurs, med sine krav til linearitet og argumentasjon, passer ikke. Sontag

1. *Dorian Gray*, s. 20.

2. Op. cit. s. 85.

3. Susan Sontag: "Notes on `camp`", i *Against interpretation*, s. 275 og 276.

4. Kjetil Rolness: *Vulgær og vidunderlig*, s. 22.

førsøker å beskrive camp ved hjelp av fragmenter (notes), noe jeg også til en viss grad kommer til å gjøre. Hun skriver:

It's embarrassing to be solemn and treatise-like about Camp. One runs the risk of having, oneself, produced a very inferior piece of Camp. These notes are for Oscar Wilde.¹

Jeg skal i det som følger, på tross av disse innledende advarslene, forsøke å gi en slags kort redegjørelse for camp-fenomenet. Men denne kommer, som Kjetil Rolness anbefalte ovenfor, for en stor del til å bestå av eksempler. Før jeg går inn på den konkrete romanen *The Picture of Dorian Gray*, skal jeg imidlertid antyde campens historie.

Vi har allerede fått med oss at Susan Sontag, i likhet med mange andre, regner Wilde som en av campens "sjefsideoologer". Men selve begrepet har en uklar opprinnelse. Kjetil Rolness henviser til Mark Booth, som skriver at man allerede på 1600-tallet brukte det franske verbet *se camper*, som ofte oversettes med "å installere seg" eller "å breie seg", i betydningen *å gjøre seg til* - kle seg og te seg med "overdreven" forfengelighet. Dette skal ha henspilt på de juvelbeslåtte silke- eller satengteltene som ble brukt i *campen* (militærleiren).² Det virker altså som om begrepet kan ha eksistert helt siden den gang, uten nødvendigvis å ha konnotert det samme som i siste del av vårt århundre (jeg mener forøvrig "definisjonen" ovenfor minner mer om en beskrivelse av kitsch enn om det i dag meget mer kompliserte camp-begrepet. Forskjellen på disse to begrepene kommer jeg tilbake til etterhvert). Når det gjelder Oscar Wilde og forrige århundre skriver Rolness bl.a.:

Selv om Wilde aldri satte ordet "camp" på papiret, kan han ha hørt det på sine ferder blant "Jennier" og "Nellier" i Londons underverden. I 1869, da Wilde knapt nok var kjønnsmoden, skrev Frederick Park til parlamentsmedlemmet Lord Arthur Clinton: "Mine campe foretagender [my campish undertakings] blir for øyeblikket ikke møtt med det bifallet de fortjener. Alt jeg gjør ser ut til å bringe meg i trøbbel. Men skitt au. Hvilken rolle spiller det, så lenge man er glad og fornøyd?" Brevet er undertegnet "din hengivne svigerinne Fanny". Året etter

1. "Notes on `Camp", s. 277.

2. Kjetil Rolness: "'Dahling, your drag is *divine*, but your purse is on fire'. Et signalement av `camp'- fenomenet", trykt som to artikler i *Samtiden* nr. 5 og 6, 1989. Når det gjelder campens historikk refererer Rolness i del II, s. 65-66, til Mark Booths bok *Camp*. Tittelen på Rolness' artikkel er forøvrig noe den amerikanske filmskuespillerinnen Tallulah Bankhead (1902-1968) skal ha sagt til en katolsk pater som gikk opp kirkemidtgangen svingende med røkelseskaret.

ble Fanny og Clintons "kone", alias Stella, avslørt som menn i kvinneklær under et teaterbesøk og arrestert!¹

Før midten av vårt århundre er imidlertid begrepet svært lite kjent. Først på 1950-tallet ble det vanlig i flere homofile miljøer i USA og mote blant intellektuelle i New York midt i 60-årene. Siden den gang virker det som mange har sett en nær sammenheng mellom sentrale deler av camp og den såkalte postmodernismen. Selv lurer jeg på om man kan utvide dette og si at det er likhetstrekk mellom camp-ånden og atmosfæren i såkalte "art for art's sake"-perioder. Dekadansen/ estetisismen på Wildes tid og dagens postmodernisme klassifiseres av mange som forskjellige utslag av noe vi kan kalle en grunnleggende felles "art for art's sake"-følelse/ trend som alltid er der, men som blir "dominerende" kun i visse historiske perioder.²

Selv om *ordet* ikke er blitt "kjent" før langt inn i vårt århundre (95% av dagens opplyste allmennhet har i følge Rolness aldri hørt om camp), kan altså camp-tendenser spores langt tilbake i tiden. Manierismen på 1500-tallet (italiensk kunstretning ca. 1520-1600) hadde visstnok mange av de typiske kjennetegnene:

1. *Vulgær og vidunderlig*, s. 29.

2. Amerikaneren Albert Guérard er en av dem som i sin bok *Art for art's Sake* (1936) har en slik syklisk historieoppfatning (etter min mening dog ikke "vulgær-syklisk"). Han definerer bl.a. art for art's sake-ånden som: "This refusal of the artist to be caught in the mesh of social statistics, to bow down, to conform, to serve; this defiant assertion of the Unique against the laws of the herd; this is what we understand by the Doctrine of Art for Art's Sake. The word Doctrine, however, is not fully adequate. Art for Art's Sake can be less than a doctrine - a mere shibboleth. It can also be more than a doctrine - a creative faith. Even as a shibboleth, it is far from negligible. It carries with it a rather pungent aura of "Decadence"; and Decadentism is not without fascination, especially for the adolescent mind. Art for Art's Sake in that sense is an "artificial paradise," as Baudelaire would phrase it: a rare, subtle and potent brand of hashish. This aspect of the problem is best represented in the life and works of Oscar Wilde." (s. xii). Denne trenden/følelsen/lysten, som jeg altså mener har mye til felles med camp, viser seg i følge Guérard, med jevne historiske mellomrom i kunsten: "José Ortega y Gasset, in his slender and substantial book *La Deshumanización del Arte*, gives a luminous breviary of Art for Art's Sake, 1925 period. The "New Art," as he calls it, is modest; it does not take itself seriously; it eschews all attempts at pathos, all purposes beyond itself. It is a game with useless and difficult rules; it is frankly non-popular and even anti-popular; it can be enjoyed exclusively by the connoisseurs (min uth.), *los aficionados*. The perfection of such an art can be attained only in the decadence of a culture; it is "the rebellion of the masses" that drives the pure artist into his exquisite Ivory Tower. All this is perfect Art for Art's Sake orthodoxy. But Ortega y Gasset reveals a surprising lack of historical spirit, when he seems to believe that such a stage is *new*, and that it is likely to be final. It has been the essential aim of this survey to dispel this double delusion. Art for Art's sake, in the obvious sense we find in Ortega y Gasset, recurs almost inevitably under definite circumstances, and wanes as soon as these conditions cease to prevail." (s. 83-84). Se forøvrig kapitlene DEKADANSE og ESTETISISME i min tekst.

Maniera var nøkkelordet i hoffetiketten: smidighet, raffinement, uanstrengt i all framferd. En kunstferdig nonchalanse skulle radere bort alle naive, følelsesladde uttrykk. Liv og kunst handlet om *stil*.[...] Malerne som i dag regnes til manierismen, søkte det artifielle også når motivet ikke innbød til det. Naturen skulle forbedres, ikke imiteres. Lojaliteten lå hos kunstverket selv, ikke dens symbolske, oppbyggelige eller seremonielle funksjon.¹

En annen egenskap som for alvor skal ha sett dagens lys under Manierismen, er *humor*.

Den østerrikske kulturkritiker Arnold Hauser skriver i sitt monumentale verk *Mannerism*:

Before the period of mannerism there is nothing in western literature that can be described as humour in the real sense of the word.[...] The age of mannerism was the first to laugh amid tears, and not to destroy everything on which it poured ridicule. For the first time life became so complex and full of contradictions that it could be met only by those two paradoxical forms of expression, tragedy and humour.²

Dersom jeg skal kunne godta det Hauser skriver (tenk på de gamle greske og romerske komediene!), må det her være snakk om humor i en spesiell betydning av ordet. Og camp-humor er spesiell. Den preges av absurditet, paradoksalt, ikke-ondsinnethet (som riktignok kan virke noe spydig) og eksklusivitet (it takes one to know one). Det kan på Hauser og Rolness virke som om denne type humor oppsto, eller i alle fall hadde en oppblomstring, under Manierismen. Sontag er enig i dette men tilføyer at "The late 17th and early 18th century is the great period of camp: Pope, Congreve, Walpole, etc."³ Selv vil jeg tilføye at barokken tidlig på 1600-tallet også ser ut til å ha hatt mange av de sentrale kjennetegnene. Viktig: selv om det i ettertid kan se ut for oss som om man også i tidligere perioder campet, er det umulig å være sikker. Dette fordi det er svært vanskelig å vite hvilke holdninger/ følelser fortiden hadde til sin kunst/ sine handlinger (se kap. HORISONT). Et manieristisk kunstverk som vi i dag leser som parodierende/ humoristisk, trenger ikke å ha blitt oppfattet slik på 1500-tallet. Fordi en sentral del av camp-begrepet slik vi oppfatter det i dag, er den hårfine balansegangen mellom parodi og alvor, noe leseren av kunstverket i høy grad er med på å skape, er det altså, etter min

1. "Dahling, your drag is ...", s. 65. Det samme kunne forøvrig vært sagt om Wilde og hans kunst.

2. Arnold Hauser: *Mannerism*, s. 140 og 141.

3. "Notes on 'Camp'", s. 280.

mening, vanskeligere å vite med sikkerhet i hvilken grad fortidens kunstverker var campe, jo mindre vi vet om kunstverkets tilblivelse og ikke minst måten det ble betraktet/ oppfattet på. Kanskje er det nettopp fordi vi vet så mye biografisk/ ekstra-litterært om Wilde og hans kunst at mange, til tross for de hundre år som er gått, ikke har noen problemer med å utrope ham til en av sjefs-camperne.

Jeg har nå antydnet at camp-ånden *muligens* har eksistert minst siden 1500-tallet og at "camp-kjennere" fra siste del av vårt hundreår er nokså sikre på å se den i mye av Oscar Wildes liv/ verk. Likevel er *camp som begrep* og "*teorier*" rundt *camp* stort sett produkter av de siste tjuefem årene (i Norge, de siste fem årene), og, vil jeg påstå, en typisk del av det postmoderne. På denne bakgrunn er det derfor riktig å si at jeg i det følgende leser *Dorian Gray* ut fra min camp-horisont, en horisont som hovedsakelig, med alle de begrensninger det medfører, er dannet gjennom lesing av diverse nyere camp-"teori" (min camp-horisont hadde antakelig vært anderledes/ bedre dersom jeg hadde levd noen år i lag med noen virkelig campe personer.) Før jeg går i gang med Wilde og *Dorian Gray*, demper jeg imidlertid, ved hjelp av Christopher Isherwood, nok en gang leserens/ litteratens mulige forventninger om at camp lar seg sette på formel:

Jeg innrømmer at det er forferdelig vanskelig å definere. Du må meditere på det, og føle det intuitivt, som Lao-tze's *Tao*. Har du først gjort det, vil du merke at du ønsker å bruke ordet hver gang du diskuterer estetikk eller filosofi eller nær sagt hva som helst. Jeg har aldri skjønt hvordan kritikere greier seg uten det.¹

For the canons of good society are, or should be, the same as the canons of art. Form is absolutely essential to it. It should have the dignity of a ceremony, as well as its unreality, and should combine the insincere character of a romantic play with the wit and beauty that make such plays delightful to us. Is insincerity such a terrible thing? I think not. It is merely a method by which we can multiply our personalities.

Such, at any rate, was Dorian Gray's opinion.²

1. Christopher Isherwood: *The World in the Evening*. Her i Kjetil Rolness' oversettelse i "Dahling, your drag is..." s. 18.

2. *Dorian Gray*, s. 112.

Camp er å insistere på å få lov til å se verden og livet som et estetisk fenomen. For den bevisste camper er verden en gigantisk teaterscene der camperen er både skuespiller, regissør og publikum, samtidig som han opprettholder en viss distanse til alt sammen (camp setter alt i anførselstegn). Stil, sjarme og selvironi er tre sentrale egenskaper. Lord Henry har et overmål av alle tre og er strengt tatt den eneste camperen i *Dorian Gray* (selv om Dorian også forsøker å bli en). "Camp is a lie that tells the truth", skrev Jean Cocteau.¹ "Camp is art that proposes itself seriously, but cannot be taken altogether seriously because it is 'too much'", mener Susan Sontag.² Disse "motstridende" uttalelsene viser litt av fascinasjonen ved den/det campe: Er det seriøsitet/ sannhet som ligger gjemt bak Lord Henrys tilsynelatende flåsete og "usanne" epigrammer, eller overdriver han selvsikkerheten nettopp for å lage en parodi på den, altså for å vise at det aldri kan finnes noen absolutte sannheter (se kapitlene PARADOKS og EPIGRAM). Den campe person beveger seg ofte, som Lord Henry, på denne usynlige streken mellom spøk og alvor, selvhøytidelighet og selvironi, som gjør at hans omgivelser aldri helt vet hvor de har ham. Kjetil Rolness:

*Er hun virkelig slik? Mener han det? Campe personer er selsomme. De fengsler sitt publikum ved å forvirre, utfordre, spotte. Fornærmelse og forførelse i samme bevegelse.*³

Dorian Gray:

"And now, my dear young friend, if you will allow me to call you so, may I ask if you really meant all that you said to us at lunch?"

"I quite forget what I said," smiled Lord Henry. "Was it all very bad?"

"Very bad, indeed."⁴

"A man cannot be too careful in the choice of his enemies. I have not got one who is a fool. They are all men of some intellectual power, and consequently they all appreciate me. Is that very vain of me? I think it is rather vain."⁵

1. Philip Core: *Camp*, s. 9.

2. "Notes on 'Camp'", s. 284.

3. "'Dahling, your drag is...'", s. 16.

4. *Dorian Gray*, s. 45.

5. Op. cit. s. 23.

Camp er også den delikate relasjonen mellom parodi og selvparodi. Under lesingen av *Dorian Gray* sitter jeg hele tiden med en mistanke om at Wilde parodierer seg selv. Men jeg kan aldri være sikker, og det er i alle tilfelle ikke en type parodi som konnoterer selvforakt. Tvert imot, som Sontag sier: "Successful Camp [...] even when it reveals self-parody, reeks of self-love"¹. Camp-kunstverket/ camperen ønsker å inneholde bare akkurat så mye selvparodi at det/ han sikrer seg mot å bli parodiert av andre. For hvordan skal man kunne lage en effektiv parodi på noe som allerede i utgangspunktet muligens er sin egen parodi?

Perhaps one never seems so much at ones ease as when one has to play a part.²

Camp er en forkjærlighet for det som kan synes kunstig/ unaturlig. Men det camp-kunstverket/ camperen vet og prøver å vise omverdenen, er (som jeg var inne på i kap. EPIGRAM) at det på svært mange områder ikke finnes noe som er mer naturlig enn noe annet. Det de fleste tror er virkeligheten/ sannheten framviser camperen som bare en av mange mulige "virkeligheter"/ "sannheter". I epigrammet ovenfor kan det synes som om Wilde (enda et av de stedene i romanen der det gjennom sammenhengen virker som om det er Wilde/ fortelleren selv som taler direkte til leseren) går enda lengre. Han antyder at alt egentlig er kultur, ikke natur. Vi spiller alle roller, men de fleste glemmer etterhvert dette og går over til å tro at de er tvers igjennom *naturlige* (et hedersord i Norge). Wilde selv og Lord Henry (jfr. det første sitatet i dette kapitlet) er seg imidlertid alltid rollespillet fullt ut bevisst.

Det er nok ingen tilfeldighet at de fleste i "the camp hall of fame" er homofile. Homofili er et "bevis" på at det selv på et så naturlig/ grunnleggende plan som på det seksuelle ikke finnes noe som er riktig og noe annet som er galt. Selv på det biologiske plan finnes mangfold og "avvik". Hvor tilfeldige/ mangfoldige må ikke da de mer kulturelle sidene ved mennesket være? Som "avvikere" på et såpass grunnleggende område, kan det tenkes

1. "Notes on 'Camp'", s. 282.

2. *Dorian Gray*, s. 134.

at mennesker med homofil legning, som f.eks. Oscar Wilde, har utviklet en større bevissthet rundt slike problemstillinger. Det kan også synes som om man i visse kulturrepoker preget av forandring og ustabilitet, generelt har vært mer oppmerksom på mangfoldet i det som eventuelt er natur (det gudegitte), og på tilfeldighetene i det som er kultur (det menneske-skapte). Den såkalte Dekadansen mot slutten av forrige århundre nevnes ofte som en slik periode (en del av det modernistiske paradigmeskiftet). Etterkrigstidens Post-modernisme er en annen.

Camp liker å flørte med tings potensielle dobbelthet. Camp liker det ubestemmelige, det relative, og er således beslektet med det dionysiske. Camp liker ikke det ugjenkallelige, det entydige:

"Death is the only thing that ever terrifies me. I hate it." [...] Death and vulgarity are the only two facts in the nineteenth century that one cannot explain away.¹

"Harry, you are dreadful! I don't know why I like you so much."²

Selv om camp-kunstneren altså har et "dypere" budskap/ "innhold" å komme med, er det andre ting som er like viktige. Det gode camp-kunstverk har nemlig ambisjoner om samtidig å være både "dypt"/ gjennomtenkt/ utilgjengelig og "overfladisk"/ nonchalant/ underholdende. Det skal si noe vesentlig om verden/ "virkeligheten", det skal sjokkere, og det skal sjarmere, alt sammen i *en* bevegelse. Kjetil Rolness skriver:

For Wilde er, uten noen gang å ha brukt ordet, campkulturens sjefsideoog. Ærligheten, moralen og melankolien som også var en del av jålebukken Oscar Wilde, plager ikke verbal-dandyene han skapte: Lord Henry Wotton, Lord Goring, Lord Illingworth. De propaganderer for camp som livsholdning mer effektivt enn noen før eller siden³

Jeg er enig med Rolness i det meste, men mener i tillegg at i alle fall ærligheten og melankolien faktisk er en meget viktig, om enn godt skjult, del av f.eks. Lord Henry. Det

1. *Dorian Gray*, s. 159.

2. Op. cit. s. 70.

3. "Dahling, your drag is ...", s. 17.

er nettopp dette meget godt skjulte, men likevel kloke, "innholdet" i ham som, kombinert med den overtydelige, nonchalante "formen", gjør ham camp og ikke kitsch (kitsch mangler altså dybdeelementet, noe jeg skal komme tilbake til i et senere fragment). Det er som Jean Cocteau altså har sagt (refert i mitt andre fragment): "Camp is a lie [formen] that tells the truth [innholdet]"¹

Litt mer om den sjarmerende og sjokkerende "overflaten" (noe jeg også var inne på i mitt første fragment): Jeg mener Wildes campere aldri ville orke å si så mye som et ord uten den rette type publikum (her tenker jeg både på det verk-interne og det verk-eksterne publikum).

They laugh angrily at his epigrams, like a child who is coaxed into being amused in the very act of setting up a yell of rage and agony.²

Også Lord Henry er seg sitt publikum uhyre bevisst. Alt han sier har som formål å sjokkere og underholde. Noen ganger kan det faktisk virke som om *effekten* av det han sier er viktigere enn *hva* han sier (forføringen av Dorian, "forføringen" av "the dinner parties").

He was brilliant, fantastic, irresponsible. He charmed his listeners out of themselves, and they followed his pipe laughing. Dorian Gray never took his gaze off him, but sat like one under a spell, smiles chasing each other over his lips, and wonder growing grave in his darkening eyes.[...] "I quite forget what I said," smiled Lord Henry. "Was it all very bad?"³

Konklusjonen blir at camp-kunstverket må ha (skjulte) "dybder"/ plan (ellers er det et kitsch-produkt). Men: *Ingen camp uten sjokkerende underholdning.*

"No, Harry, I have done too many dreadful things in my life. I am not going to do any more. I began my good actions yesterday."
"Where were you yesterday?"
"In the country, Harry. I was staying at a little inn by myself."

-
1. Philip Core: *Camp*, s. 9, (mine klammeparenteser).
 2. George Bernard Shaw om kritikernes reaksjon på *An Ideal Husband*. I *Saturday Review*, 12 januar 1895. Her hentet fra Karl Beckson: *Oscar Wilde, The Critical Heritage*, s. 176.
 3. *Dorian Gray*, s. 45-46.

"My dear boy", said Lord Henry, smiling, "anybody can be good in the country. There are no temptations there. That is the reason why people who live out of town are so absolutely uncivilized."¹

Camp er et urbant fenomen og altså nært knyttet til storby-kultur (noe det kanskje ikke finnes for mye av i norske byer: "Den norske definisjonen av det urbane var ikke en særegen kultur, men et sted der husene stod tett og var høye"²). Dette henger selvfølgelig sammen med det jeg har sagt tidligere i kapitlet: i storbyen er mangfoldet så stort at det er lett å se at ingen horisont/ væremåte kan sies å være den eneste rette/ sanne. Dessuten er byen helt klart et kunstig/ kulturelt fenomen. Byen er kompleks og tilfeldig. Den kunne ofte ha ligget på et helt annet sted og sett fullstendig annerledes ut. Flere byer ligger der de ligger og ser ut som de gjør kun på grunn av kongens/ tsarens/ keiserens mer eller mindre tilfeldige luner. Camp-ånden tiltrekkes av slike ting. Det er lettere å mene at verden/ "virkeligheten" er en teaterscene dersom man bor i New York, St. Petersburg eller Brasilia, enn om man er født og oppvokst i ei norsk bygd med tusenvis av år gamle naturlige forutsetninger for jordbruk. Camperne i *Dorian Gray*, Lord Henry og i noen grad Dorian, er ultra bymennesker, som bare i nødsfall forlater London. Når de en sjelden gang drar "på landet", er det til Dorians ytterst kultiverte landsted Selby Royal.

"One may lose one's way."

"All ways end at the same point, my dear Gladys."

"What is that?"

"Disillusion."

"It was my *début* in life," she sighed.

"It came to you crowned."

"I am tired of strawberry leaves."

"They become you."

"Only in public."

"You would miss them," said Lord Henry.

"I will not part with a petal."

"Monmouth has ears."

"Old age is dull of hearing."

"Has he never been jealous?"

"I wish he had been."

He glanced about as if in search of something. "What are you looking for?" she enquired.

1. *Dorian Gray*, s. 157.

2. Ivar Frønes: *Om historiske fortolkningsformer - fra presentasjon til indisekultur*. Her hentet fra "Dahling, your drag is..." s. 73.

"The button from your foil," he answered. "You have dropped it."
She laughed. "I have still the mask."¹

Camp er et spill for voksne. Virkeligheten som karneval i den forstand at karnevalet ytre sett kan virke som overfladisk/uforpliktende underholdning, mens det, som bl.a. Bakhtin er inne på, under overflaten har både mål og "dyp" mening (kfr. fragment fire). I så måte trives camp godt innenfor den såkalte "playful postmodernism". I sitatet ovenfor har både Lord Henry og hertuginnen av Monmouth en dyp forståelse av at konversasjoner (språkbruk) ofte er lek/ spill med ord mer enn seriøs (earnest/ Ernest's²) søking etter Sannheten. Språket blir et kunst(ig)-verk og verden en teaterscene. Dette tok jeg også opp i kapitlene DEKADANSE, ESTETISISME og EPIGRAM, og det er mitt forslag at det er store likheter mellom det campe innen Postmodernismen og det campe innen Dekadansen/ Estetisismen. Dette skal jeg si litt mer om til slutt i kapitlet.

There are only two kinds of people who are really fascinating - people who know absolutely everything, and people who know absolutely nothing.³

Som jeg var inne på tidligere (fragment fire) kan kitsch og camp ha flere ytre likhetstrekk, noe som fører til at mange blander sammen disse egentlig svært forskjellige begrepene. Til og med Susan Sontag holder etter min mening ikke tungen rett i munnen når hun skriver:

Considered a little less strictly, Camp is either completely naïve or else wholly conscious (when one plays at being campy). As an example of the latter: Wilde's epigrams themselves.⁴

Feilen ligger i at hun kaller det komplett naïve (kunstverket som ikke har det/ den godt skjulte dyp/ budskap/ ironi/ parodi, altså kunstverket som er ment på alvor, men umulig å ta på alvor) for camp når den riktige benevnelsen er kitsch. Kjetil Rolness kritiserer

1. *Dorian Gray*, s. 155.

2. I Wildes tekster har ofte de "smådumme"/ enkle karakterene fått navnet Ernest (= oppriktig/ alvorlig/ seriøs).

3. *Dorian Gray*, s. 73.

4. "Notes on `Camp'", s. 283.

Sontag med utgangspunkt i at hun kaller Busy Berkelys produkter (Hollywoodmusikaler fra 30-årene) for camp:

Da han plasserte en seks meter høy bananoppsats på hodet til Carmen Miranda i nummeret "The Lady In The Tutti-Frutti Hat", var det ikke for å ansueiliggjøre en slags vulgaritetens apoteose. Han forsøkte bare å gi folk mest mulig underholdning for pengene. Berkelys koreografi er et av Sontags kronseksempler på "ekte og naiv camp" [completely naive].

Men denne språkbruken - som skaper mye rot i camp diskusjoner! - tillegger utøveren en sensibilitet og smak som egentlig bare er *tilskuerens*. Hvis yringer som *ufrivillig* faller i camp-smak er "ekte camp", kan man like gjerne kalle Tallulahs kardinal [se en av de første notene i dette kapitlet] for en ekte drag queen. Berleleys numre er ikke camp i seg selv, fordi de ikke ble skapt i den campe "ånd", men de kan *sees* som camp av folk med sans for den slags. Det samme gjelder Mozart, *Casablanca*, Reagan [la meg føye til politimester Willy Haugli] og *Dynastiet*.

Hvis vi skiller campe personer og campe ting (lagd av eller for campe personer) fra personer og ting som ikke er camp i det vesentlige, men likevel har noe ved seg - ekstravaganse, affektasjon, dårlig smak - som appellerer til camp-sensibiliteten, ser vi forskjellen på camp og *kitsch*.¹

Camp er distansert, selvbevisst og "flerdimensjonal", den ser alltid seg selv i ryggen. Kitsch er naiv, "endimensjonal" innlevelse. Camp-kunst vil more og/ eller forundre, mens kitsch-kommersialitet vil bevege og imponere. De fleste er enige om at "kalkunfilmer" som *Plan 9 From Outer Space* og *The Brain That Wouldn't Die* er kitsch,² mens mange anser i alle fall den sener del av Wildes kunst for camp. Kjetil Rolness mener at

1. *Vulgær og vidunderlig*, s. 37, (mine klammeparenteser).

2. *Plan 9 From Outer Space*: Amerikansk skrekkfilm fra 1959, i dag mest kjent som "verdens verste film". To vesener fra det ytre verdensrom har en rekke ganger prøvd å forhindre det de oppfatter som menneskenes trang til å ødelegge hele universet. For å nå dette målet har de åtte ganger uten hell forsøkt å tilintetgjøre menneskeheten. Nå iverksetter de plan nummer ni, som går ut på å gjenopplive de døde jordboere slik at de kan angripe de levende. Kinopublikum har imidlertid ingen problemer med å se at romskipet er spikret sammen med store spiker og grove finerplater. Regissøren har klippet inn opptak fra andre filmer og autentiske opptak fra Koreakrigen. Noen av opptakene i en og samme scene er gjort henholdsvis om kvelden og om dagen, noe som skaper mildt sagt brå overganger fra mørke til lyse sekvenser. Gravstøttene er av papp og bøyer seg når skuespillerne kommer borti dem osv. På toppen av det hele spiller en dengang kjent fjernsynspåmann rollen som seriøs forteller: "Mine venner, vil hjertene deres tåle de sjokkerende kjensgjerninger om gravrøvere fra det ytre rom?" Filmen ble vist av Tromsø Filmklubb på slutten av åtti-tallet og er omtalt i Kjetil Rolness' bok *Vulgær og vidunderlig*, s. 195-197.

The Brain That Wouldn't Die: om denne "kalkunen" skriver Kjetil Rolness: "Filmen handler om en kirurg og gravrøver (den perfekte kombinasjon av yrke og hobby!) som bilkræsjer sammen med sin vakre forlovede på vei til en kirkegård. Hun mister bokstavelig talt hodet i ulykken, men mannen tar kjærlig hånd om det og greier å holde det levende i laboratoriet sitt mens han leter blant strippersker, barpiker og modeller etter en kropp som egner seg for transplantasjon. Minnet om denne rørende kjærlighetshistorien får deg til å hikke av latter, og... du oppdager i samme øyeblikk det store hvite feltet på ditt filmatiske oversiktskart." (*Vulgær og vidunderlig*, s. 204.)

kjærligheten blir til kitsch når Ingrid Bergman (i filmen *Casablanca*), svimmel av lykke i Humphrey Bogarts favntak, spør: "Er det kanonene, eller er det hjertet mitt som dunderer?", mens den blir til camp når Mae West spør sin motspiller om han har en revolver i lommen, eller om han bare er glad for å se henne.¹ Jeg er enig med Rolness når han sier at den første replikken er ment på alvor, men umulig å ta på alvor, mens man i det andre tilfellet ikke kan være i tvil om den komiske hensikt. Til tross for vesensforskjellen mellom camp og kitsch, kan altså begge *oppleves/ leses* som svært morsomme. Forskjellen ligger i at morsomheten i det siste tilfellet skapes av leseren, mens den i camp-kunstverket er skapt av kunstneren; jeg ler *med* camp men *av* kitsch. Viktig både for camp og kitsch er imidlertid overdrivelsen. Camp-kunstverket overdriver for å karikere/parodierte. Kitsch-produktet er like overdrevent, men vet det ikke selv. Men man kan ikke campe med et hvilket som helst kitsch-produkt. Det må være størst mulig forskjell mellom mål og resultat, med andre ord: kitschen må være *virkelig* "dårlig". Dette kravet oppfyller i høy grad en film som *Plan 9 From Outer Space*. Kjetil Rolness skriver at spørsmålet ikke er om en film er bra, men: "Er den dårlig nok?"²

Ovenfor har jeg av pedagogiske hensyn (klarhet og pedagogikk er selvfølgelig svært u-camp, men så er altså min tekst ikke selv camp, men *om* camp; jfr. Sontag-sitatet tidlig i kapitlet muligens i fare for å bli "a very inferior piece of Camp") polarisert forholdet mellom camp og kitsch. Men camp og kitsch kan altså ved første blick ofte ligne på hverandre. Som når Trond Kirkvaag etterlignet Sølve Grotmål (camp) så godt at mange lurte på om Sportsrevyen var framskutt til lørdagskvelden (kitschen måtte i dette tilfellet bli Sølve Grotmål selv på Sportsrevyen en søndagskveld). Men kanskje skyldes denne sammenblandingen at det virkelig gode camp-kunstverk dyptest sett elsker det den parodierer. Som Rolness skriver:

Camp blåser ikke opp klisjéene for at de skal sprekke og forsvinne, men beundrer og bejaer den fåfengte, men svært så menneskelige lidenskap som er

1. *Vulgær og vidunderlig*, s. 36-38.

2. Op. cit. s. 204.

deres innhold. Sontag mener til og med at "camp-smaken er en slags kjærlighet, kjærlighet til den menneskelige natur."¹

Og om det campe i den amerikanske filmen *True Stories*:

David Byrne karikerer en amerikansk småby i all dens trivielle og vulgære prakt - uten å drite den ut.²

Jeg mener at en slik dobbelthet/ ambivalens også preger *Dorian Gray*. Man kan f.eks. si at Wilde på sin spesielle, subversive måte karikerer mange viktorianske truismes, men uten at jeg som leser kan være sikker på i hvilken grad han egentlig tar avstand fra dem (se kap. EPIGRAM). Med et kunstverk som er langt fra oss i tid og derfor tilhører en tidsmessig annen horisont, er det mange ganger ekstra vanskelig å vite om kunstverket er en parodi på kitsch (altså camp) eller om det rett og slett er kitsch. I tilfellet *Dorian Gray* føler jeg at jeg må gå utenfor romanen for å bli noenlunde sikker. Gjennom bl.a. de mange Wilde-biografiene og brev skrevet av Wilde, kort sagt gjennom å trenge sakte inn i det jeg vil kalle "den wild'ske ånd", blir jeg mer og mer sikker på at *Dorian Gray* er langt mer camp og langt mindre kitsch enn mange kritikere har ment/ mener. Alt Wilde sto for har av mange litterater/ kritikere helt til våre dager blitt sett på som overfladisk, naivt, useriøst og/ eller hastverksarbeid ("why go grubbing in muck-heaps?"). Opp mot dette kan man f.eks. sette den amerikanske forfatter Joyce Carol Oates' uttalelse fra 1981:

Wilde's genius was disfigured by his talent: he always sounds much more flippant, far more superficial, than he really is. So one is always saying about *Dorian*, with an air of surprise, that the novel is exceptionally good after all - and anyone who has read it recently replies, with the same air of faint incredulity, yes it *is* exceptionally good - one of the strongest and most haunting of English novels, in fact.³

1. *Vulgær og vidunderlig*, s. 39.

2. "Dahling, your drag is..." s. 19.

3. Joyce Carol Oates: *Contraries*, s. 5.

"One must have a heart of stone to read the death of Little Nell without laughing."¹

Som vi ser av sitatet ovenfor, kunne Wilde campe (det man gjør når man nyter noe man mener har sterke kitsch-trekk) ganske kraftig med det han (jeg sier ikke at jeg deler hans oppfatning av denne Dickens-historien) tydeligvis oppfattet som sin samtid "overseriøse"/ melodramatiske innslag (jfr. når jeg ler av Ingrid Bergman-replikken om hjertet eller kanonene, eller av *Plan 9*). Camp-utsagn som det ovenfor har fått noen til å mene at "the camp-sensibility" er kynisk og ondsinnet, noe altså hverken "camp-kjennerne" Kjetil Rolness eller Susan Sontag er enige i:

Camp taste is, above all, a mode of enjoyment, of appreciation - not judgment. Camp is generous. It wants to enjoy. It only seems like malice, cynicism.²

Og som Lord Henry sier:

"I never approve, or disapprove, of anything now. It is an absurd attitude to take towards life. We are not sent into the world to air our moral prejudices. I never take any notice of what common people say, and I never interfere with what charming people do."³

Likevel kan det ikke underslås at camp, i alle fall på overflaten, kan synes som sofistisert og kjølig "intellektualisme":

Lord Henry laughed. "If a man treats life artistically, his brain is his heart," he answered, sinking into an arm-chair.⁴

Camperen mener ikke nødvendigvis at det er dårlig smak å være seriøs/ alvorlig, å virkelig mene det en sier/ skriver. Man kan ikke campe med virkelig dramatisk/ tragisk/ seriøs kvalitets-kunst (de største greske tragediene, det beste av Ibsen osv.) Å campe med kitschen er å finne "suksessen" i en viss type lidenskapelig mislykkethet. Men hva som er kitsch/ melodrama og hva som er kalkulert camp kan det som sagt være svært vanskelig å avgjøre. Da Dynastiet ble vist på NRK for ti år siden, mente jeg det var melodramatisk,

1. Ifølge Sontag ("Notes on 'Camp'", s. 291) skal Wilde ha sagt dette i en samtale.

2. "Notes on 'Camp'", s. 291.

3. *Dorian Gray*, s. 66.

4. Op. cit. s. 161.

"alvorlig" kitsch (ikke dårlig nok til å kunne campes med engang). Nå leser jeg hos Rolness at serien var et av ukens absolutte camp-høydepunkter for homser i San Fransisco (Rolness sier betegnende nok ikke om de anså *Dynastiet* som et bevisst/ kalkulert camp-kunstverk, eller om de campet med noe de så på som kjempe-kitsch.) Camp ånden/ sensibiliteten (enten den finnes i kunstverket eller bare i leseren) inneholder i alle tilfeller en sterk trang til lek, til å erte, til anti-seriøsitet. Dens "kynisme" er ikke ondsinnet. Susan Sontag:

The whole point of Camp is to dethrone the serious. Camp is playful, anti-serious. More precisely, Camp involves a new, more complex relation to "the serious." One can be serious about the frivolous, frivolous about the serious.¹

Basil til Lord Henry:

"Are you serious?"

"Quite serious, Basil. I should be miserable if I thought I should ever be more serious than I am at the present moment."

Og Prince Paul i *Vera, or the Nihilists*:

Ah! my dear Count, life is much too important a thing ever to talk seriously about it.²

"I love beautiful things that one can touch and handle. Old brocades, green bronzes, lacquer-work, carved ivories, exquisite surroundings, luxury, pomp, there is much to be got from all these. But the artistic temperament that they create, or at any rate reveal, is still more to me. To become the spectator of one's own life, as Harry says, is to escape the suffering of life."³

Til slutt vil jeg understreke at jeg anser det campe som en slags glad dekadent/postmoderne nihilisme, en intellektuell lek som ser ut til delvis å springe ut av det modernistiske tapet av "sentralverdier" som Det Normale, Det Riktige, Gud osv. (se kapitlene DEKADANSE og ESTETISISME). På samme måte som Oscar Wilde ikke var

1. "Notes on 'Camp'", s. 288.

2. Oscar Wilde: *Vera, or the Nihilists*, s. 685.

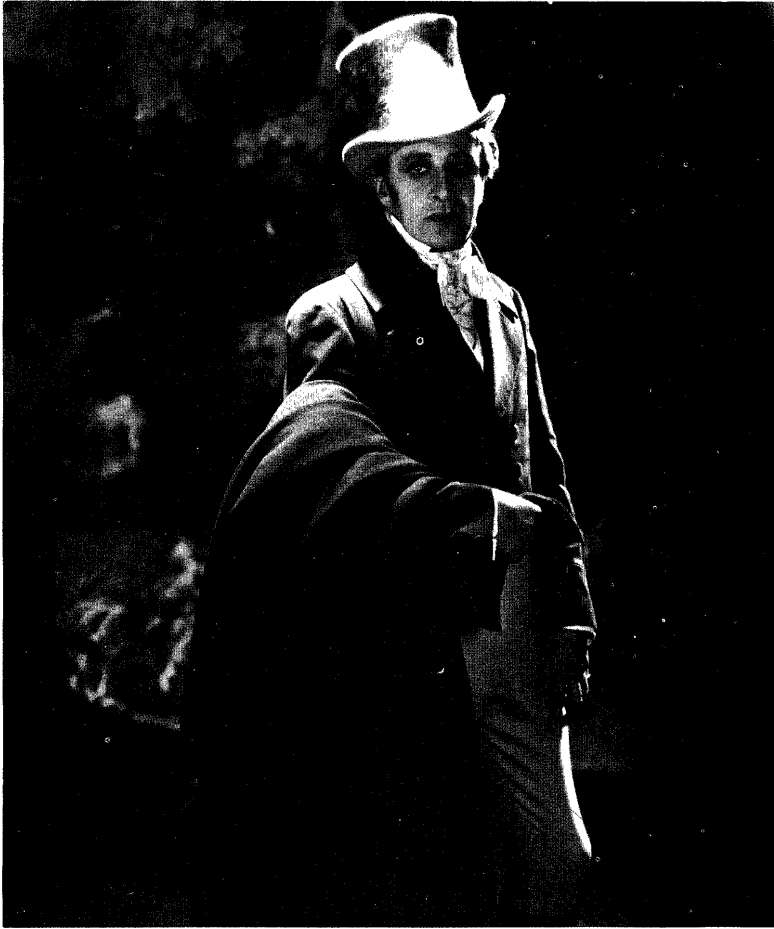
3. *Dorian Gray*, s. 91.

noen trist/ fortvilet dekadent, er camp en slags lystig måte å overleve på i den totalt relative og "kaotiske" postmodernismen. Som jeg var inne på i fragment nummer tre, kan det tenkes at homofile, lesbiske og andre som av naturen (eller kulturen?) er bestemt til avvik fra det vanlige (det som flertallet "tilfeldigvis" gjør) ofte har god trening i å måtte forvandle en i utgangspunktet vanskelig situasjon til noe positivt. Som Kjetil Rolness skriver:

Esther Newton, som har studert drag-kulturen på kloss hold, ser i camp en kontinuerlig, kreativ strategi som forvandler en tragisk situasjon til noe positivt: "Rollespill er en *lek*, det er et nummer eller show. Nødvendigheten av å spille sitt liv, leve den ene overflatiske rollen etter den andre, burde ikke gi grunn til bitterhet eller fortvilelse. De fleste kjønnsrollene og andre parodier gjort av mannlige homoseksuelle, er utført med ledighet, eleganse og ikke minst humor. Aktøren burde kaste seg ut i det, lage en skikkelig oppvisning, han burde se på hele opplevelsen som noe morsomt, som *camp*."¹

Akkurat som den seksuelle "avvikler" i liten grad kan gjøre noe med sin seksuelle legning fordi den er naturlig, er det muligens slik at man heller ikke kan forandre den relative, fragmenterte post-moderne virkelighet fordi denne er vår verdens "naturlighet". På samme måte som mange homofile bruker camp for å gjøre det beste ut av en i mange tilfeller vanskelig situasjon, kan camp også være en mer generell overlevelsesstrategi for dekadente/postmoderne mennesker (se kap. ESTETISISME). I Norge, inderlighetens, nyttenkningens, distriktsutbyggingens og formålsparagrafenens hjemland, er imidlertid ikke camp noen stor "sak". Kanskje er det fordi de fleste nordmenn, som det store flertall av mennesker i verden forøvrig, ennå er såpass pre-modernistiske at de ikke har oppdaget "virkelighetens" "kaotiske"/ fragmentariske/ relative "meningsløshet". Selve behovet for å forsøke å trives i "kaoset" har derfor ikke meldt seg. Mennesker som lever i et religiøst eller vitenskapelig fundert "kosmos" føler antakelig intet sterkt behov for å campe.

1. *Vulgær og vidunderlig*, s. 60.



Seriøsitet som skjuler spøk, eller komikk som skjuler alvor?

Lord Henry ut på en monden ridetur i by-parken? Camperens form for landlig eksess. (Ivor Novello i en filmversjon av *Den røde pimpernel*. Kilde: Philip Core: *Camp*)

NYTELSE

Yes: there was to be, as Lord Henry had prophesied, a new Hedonism that was to recreate life, and to save it from that harsh, uncomely puritanism that is having, in our own day, its curious revival. It was to have its service of the intellect, certainly; yet, it was never to accept any theory or system that would involve the sacrifice of any mode of passionate experience. Its aim, indeed, was to be experience itself, and not the fruits of experience, sweet or bitter as they might be. Of the asceticism that deadens the senses, as of the vulgar profligacy that dulls them, it was to know nothing. But it was to teach man to concentrate himself upon the moments of a life that is itself but a moment.¹

I forbindelse med en tekst kan eventuell nytelse føles av flere forskjellige typer "personer": forfatteren, fortelleren, karakteren og kritikeren (leseren). Dessuten kan teksten inneholde teorier om nytelse. I mitt tilfelle må man i tillegg ta med leseren av denne hovedfagsoppgave, jeg kaller ham kritikk-leseren (og så kunne man jo ta med venner av denne leseren og venner av venner osv. ad absurdum). Når jeg i fortsettelsen kommer til å legge noe ulik vekt på de forskjellige typene "personer", er det fordi jeg føler at jeg har bedre tilgang til noen av dem enn til andre, og fordi noens nytelse rett og slett synes meg mer interessant enn andres (gir meg mer nytelse å skrive om). Min diskurs kan i likhet med camp-diskursen i forrige kapittel tenkes å bli fragmentarisk, og av samme årsak: selve nytelsen er ingen teoretisk idé (til tross for at man kan teoretisere om hvordan man kan oppnå den), men en *følelse*, en *erfaring*. Abstrakte idéer kan overbringes/ forklares gjennom sammenhengende, "logiske" argumentasjons-rekker, men hvordan kan en *følt* (ikke "tenkt") nytelse kommuniseres med ord? Dette problemet gjelder både mellom forfatteren og hans karakterer, mellom karakterene og leseren/ kritikeren og mellom kritikeren og leseren av kritikken/ avhandlingen.

Selve følelsen lar seg vanskelig kopiere til tekst (i motsetning til hva som er mulig med en idé/ tanke). Skrivning eller lesing av språk kan *føre til* at en følelse av nytelse oppstår hos leseren, men hva denne nytelses-følelsen egentlig "består" i, er det vanskelig å forklare med ord (selv om den altså kan oppstå av ord) og umulig å kopiere (mimesis) i ord. Selve nytelsen lar seg altså ikke imitere av kritikerspråket, men leseren kan forsøke å

1. *Dorian Gray*, s. 104.

påvise "steder" hvor/ måten på hvilken han mener at forfatteren, fortelleren, karakterene eller han selv fant/ finner nytelse (med varierende grad av sikkerhet: jeg har lettere tilgang til min egen nytelse enn til Wildes), og han kan skrive om/ rundt nytelses-følelsen, så å si forsøke å gripe/ framkalle/ kopiere den "indirekte". Flere av de teoretiske tekstene jeg bruker som bakgrunn for dette kapitlet, har nettopp dette preget av "å gå rundt den varme grøten" (nytelsen), de antyder mer enn de påviser.

Dorian Gray er, som jeg påpekte i forbindelse med camp-begrepet, både teori og "praksis" (to begreper det er like vanskelig å adskille som "form" og "innhold"). Romanen vil i beste "art for art's sake"-ånd gi leseren nytelse akkurat i det den konsumeres, men samtidig kan den også oppfattes som en tekst som ønsker å føre til at leseren oppnår nytelse også etter at selve konsumeringen er over. Før jeg går videre, trenger begrepet *nytelse* en innledende forklaring. I *The Pleasure of the Text* benytter Barthes de to ordene *plaisir* og *jouissance*. Både oversetteren til engelsk, Richard Miller, og oversetteren til norsk, Arne Kjell Haugen, understreker problemene de har hatt med å oversette de franske ordene. I følge Richard Miller er fransk et uvanlig rikt språk når det gjelder å uttrykke nytelse, spesielt erotisk nytelse:

the French have a vocabulary of eroticism, an amorous discourse which smells neither of the laboratory nor of the sewer, which just - attentively, scrupulously - puts the facts. In English, we have either the coarse or the clinical, and by tradition our words for our pleasures, even for the intimate parts of our bodies where we may take those pleasures, come awkwardly when they come at all.¹

I mangel av noe bedre oversetter Miller *plaisir* til *pleasure* og *jouissance* til *bliss*. Arne Kjell Haugen skriver at det første ordet gjerne oversettes til *glede*, *forlystelse* eller *fornøyelse*, men at ingen av disse ordene fungerer særlig godt i Barthes' tekst. Haugen sier videre at *jouissance* vanligvis oversettes til *nytelse*, men at det hos Barthes nærmere bestemt ofte assosieres med høydepunktet i seksualakten. Avslutningsvis skriver han:

1. *The Pleasure of the Text*, s. v.

Etter lange overveielser har jeg valgt å følge den gode tyske oversetter, som gjengir "plaisir" med "lyst" (Lust) og "jouissance" med "vellyst" (Wohllust).¹

Jeg har, kort sagt, den innvending mot Haugens oversettelse at ordet *lyst* for meg konnoterer mer et *begjær etter* (a desire) nytelse enn selve følelsen/ konsumeringen av nytelsen.

I sine "lesererotikk-essays"² benytter Susan Sontag følgende termer for bl.a. å beskrive leser-nyttelse: "sensory experience", "to see more, to hear more, to feel more", "we need an erotics of art", "seduction", "aesthetic experience", "enjoyment", "appreciation - not judgment" osv., mens vi i *Dorian Gray* oftest støter på ord som "senses", "fascination", "pleasure" og "a new Hedonism". Jorge Luis Borges skriver kort og godt om Wilde at "the fundamental spirit of his work is joy."³

Som vi forstår (og som nær sagt alle de ovenfornevnte er inne på) er det ikke lett å føre en nøyaktig og vitenskapelig diskurs om dette emnet. Selve nytelsens "karakter" (hvordan den *føles*) er det som sagt vanskelig å sette nøyaktige ord på; nytelsen er ofte av en så personlig art at selv ikke de mange forskjellige ordene for forskjellige grader/ typer av denne følelsen (behag, glede, vellyst osv.) gjør den særlig lettere å beskrive. Derfor kommer jeg stort sett til å bruke samlebegrepet *nyttelse*, og da som en betegnelse som ligner på Barthes "vide" bruk av plaisir (pleasure), der begrepet også innbefatter eventuelle følelser i retning av høydepunktet i seksualakten. Jeg kommer altså i liten grad til å forsøke å beskrive *selve* nytelsen, fordi dette er like umulig som med ord å skulle beskrive f.eks. min personlige opplevelse av en matrett eller en symfonikonsert (I *S/Z* filosoferer Barthes en del rundt hvor vanskelig det er å skulle beskrive en vakker kvinne: man må ty til "indirekte" løsninger som f.eks. å henvise til fellesgods som et kjent maleri, en skulptur e.l.l.).

Nyttelsen kan altså oppstå i *løpet* av selve leseprosessen (den som oppstår når/ mens man skriver eller leser en tekst som ikke nødvendigvis eksplisitt handler om nytelse) og/

1. *Lysten ved Teksten*, s. 65.

2. Her tenker jeg i hovedsak på "Against interpretation", "On style" og "Notes on 'Camp'". Alle finnes i *Against interpretation*.

3. *Oscar Wilde, a collection of critical essays*, ed. Richard Ellmann, s. 174.

eller *etter* at lesingen er avsluttet (en tekst som eksplisitt handler om/ teoretiserer rundt begrepet nytelse og som kan gi leseren/ forfatteren framtidig nytelse, men som man nødvendigvis ikke nyter under selve leseprosessen). Jeg kaller dette for at "nytelsen" finnes/ oppstår på flere "*plan*". Den finnes også på flere forskjellige "*steder*" (hos forfatteren, karakterene, leseren osv.) og den kan oppnås gjennom forskjellige "*strategier*" (høytskriving, "skrivning" og andre som jeg kommer tilbake til etterhvert). For å vise at en rekke slike "*plan*", "*steder*" og "*strategier*" kan springe ut av en forholdsvis begrenset mengde "grunntekst", velger jeg å konsentrere dette kapitlet rundt en "nærlesing" av kun én (ikke tilfeldig valgt) side av romanen *The Picture of Dorian Gray*. Jeg understreker at det samme prosjekt i prinsippet kunne vært gjennomført på en hvilken som helst tekst (?), og at jeg på grunn av den selvpålagte begrensningen det er å lese/ "skrive" en så liten tekstmengde som bare én side, ikke kan påvise alle de nytelser *Dorian Gray* sannsynligvis kan gi. Mitt håp får være at min egen nytelse ved å skrive dette kapitlet, og mine leseres eventuelle nytelse ved å lese det, gjennom denne begrensningen totalt sett kan tenkes å bli høyere enn den ellers ville ha blitt. For å parafrasere Epikur: "dersom den varer lenge, er den svak; er den kortvarig, er den sterk."¹

Så til den utvalgte tekstsiden, som jeg har delt inn i fem leksier². Tidligere i teksten har Lord Henry og Basil diskutert kunsten og livet, Basil har portrettert Dorian, Lord Henry har forført Dorian med sin teori om "a new Hedonism", og Dorian er blitt forelsket i skuespilleren Sybil Vane. Nå er de tre mennene samlet til middag i "a little private room" på restaurant Bristol. Vi går inn mot slutten av seansen.³

"Pleasure is the only thing worth having a theory about," he answered, in his slow, melodious voice. "But I am afraid I cannot claim my theory as my own. It belongs to Nature, not to me. Pleasure is Nature's test, her sign of approval. When we are happy we are always good, but when we are good we are not always happy."

1. John Ferguson: *The Heritage of Hellenism*: Ifølge Ferguson skal Epikur ha sagt om smerten: "If it is long, it is light; if it is sharp, it is short." (s. 77)
2. Angående begrepet *leksie*, kfr. Roland Barthes: *S/Z*, s. 11-14. Jeg bruker ikke de samme strenge kriterier for inndelingen som Barthes. For mitt vedkommende blir definisjonen på en leksie kort og godt følgende: En mengde tekst som er så kort at den ikke gir "altfor mange" assosiasjoner.
3. *Dorian Gray*, s. 69. (mot slutten av sjette kapittel)

Lord Henry setter her likhetstegn mellom nytelse og glede¹, og hevder at denne tilstanden er den eneste det er av noen verdi å ha en teori om. Denne teorien er en naturlov som sier at dersom vi er glade, så er vi nødvendigvis også gode, men dersom vi er gode, betyr ikke det nødvendigvis at vi er glade. Nytelse/ glede er altså det sikreste målet dersom vi ønsker å være både glade og gode. En ting er her *hva* Lord Henry sier, en annen *hvordan* han sier det. Lord Henry snakker med den langsomme, melodiose stemmen som, uansett hva den utsier, har vist seg (og skal vise seg) å ha en magisk virkning på Dorian, som nyter selve den *organiske* lyden. Selv om Dorian, som vi skal se i neste leksie, ikke alltid liker "innholdet" i det Lord Henry sier, tiltrekkes han av dette "språket kledd i kjøtt", av "vokalenes vellystighet", av den "artikulasjon av kroppen"² som Lord Henry har/bedriver. Noen ganger er Dorian seg ikke bevisst hva som trekker ham mot Lord Henry:

"Harry, you are dreadful! I don't know why I like you so much."³

Andre ganger vet han det:

And he had such a beautiful voice.⁴

Vi er på vei mot det kroppslig erotiske; det *talte* språket (selve den *organiske* lyden) som erstatning for (eller innledning til) selve kroppen.

Hele denne siste konnotasjons-rekken vedrørende Dorians behag ble altså for meg utløst av ordene "he answered in his slow, melodious voice." Gjennom de to adjektivene antar jeg i tillegg (pga. at jeg har lest hele teksten og dessuten har en rekke "horisonter" som f.eks dekadanse, estetisisme og Wilde i bakhodet) at Lord Henry også selv nyter (han har i alle fall som mål å nyte) å snakke. Dette samsvaret mellom lære og liv, teori og praksis, kan leses som en metafiksjonell mise en abyme på det jeg såvidt har nevnt ovenfor:

1. Senere i romanen er Dorian tydeligvis ikke (farlig å ta noe bokstavelig i denne teksten) enig i dette: "I have never searched for happiness. Who wants happiness? I have searched for pleasure." (s. 149)

2. Hentet fra Roland Barthes: *Lysten ved teksten*.

3. *Dorian Gray*, s. 70.

4. Op. cit. s. 28.

Dorian Gray har som mål å gi forfatteren/ leseren nytelse mens den skrives/ leses, samtidig som den er en teori om hvordan leseren kan oppnå nytelse på andre områder enn lesingens (altså etter at selve lesingen av romanen er avsluttet).

Hvorfor nyter så jeg å "skrive-lese" denne leksien? Jeg vil her konsentrere meg om min nytelse ved å "høre" Lord Henrys stemme: Dette er noe jeg såvidt var innom i kapitlene ESTETISISME og WILDE. For meg gjelder "det samme" som for Dorian ovenfor, jeg nyter Lord Henrys "stemme". Men Dorian har det selvfølgelig lettere fordi han jo faktisk hører Lord Henrys stemme, mens jeg må bruke fantasien/ lyvekunsten for å "høre" den. Jeg må gjøre det Barthes kaller *writing aloud* (slik jeg forstår Barthes):

If it were possible to imagine an aesthetic of textual pleasure, it would have to include: *writing aloud*. [...] In antiquity, rhetoric included a section which is forgotten, censored by classical commentators: the *actio*, a group of formulae designed to allow for the corporeal exteriorization of discourse: it dealt with a theater of expression, the actor orator "expressing" his indignation, his compassion, etc. *Writing aloud* is not expressive; it leaves expression to the pheno-text, to the regular code of communication; it belongs to the geno-text, to significance; it is carried not by dramatic inflections, subtle stresses, sympathetic accents, but by the *grain* of the voice, which is an erotic mixture of timbre and language, and can therefore also be, along with diction, the substance of an art: the art of guiding one's body (whence its importance in Far Eastern theaters).¹

Høytskriving er altså ikke kroppsliggjorte uttrykk (gester/ ansiktsuttrykk/ pantomime) slik "the actio" tydeligvis foreskrev, men noe *i selve stemmen*. Kroppsliggjorte uttrykk er en del av feno-teksten ("Feno-teksten" er teksten slik den fremtrer for leseren²). Når Wilde f.eks. skriver at Lord Henry sa noe "touching the thin stem of his glass with his pale, fine pointed fingers"³, så er det på en måte "corporeal exteriorization of discourse" (kroppsspråk), og når det står eksplisitt at han snakket "in his slow melodious voice", så kommer dette i kategorien "dramatic inflections, subtle stresses, sympathetic accents". Ingen av de to sitatene fra *Dorian Gray* er altså høytskriving. Høytskrivingen gjøres av leseren når han bruker fantasien/ imaginasjonen til å "høre" selve substansen som Lord Henrys stemme er: dens "korn" (grain), som om jeg kunne ta på "atomene" den består av.

1. *The Pleasure of the Text*, s. 66.

2. Arne Kjell Haugens oversettelse av *Le Plaisir du texte: Lysten ved teksten*, s. 65, sluttnote nr. 5.

3. Kfr. leksie nr. tre.

Kroppen/ kjøttet som "en del av" stemmen, ja som Barthes sier det: "the articulation of the body".¹ Men det å bedrive denne høytskrivingen er vanskelig og krever et høyt bevissthets-/ energi-nivå hos leseren. Den er "dypere" enn lesing av de kroppsliggjorte uttrykkene jeg beskrev over, den er en del av geno-teksten ("Geno-teksten" henviser til et 'dypere' nivå i 'tekst-produksjonen', det nivå der teksten genereres²). Høytskrivingen legger ikke vekt på å få fram "meningen" (argumentene), dvs. den er ikke interessert i språket (f. eks. signifikantene, signifikatene) men i stemmen (the body/ the tongue). Som Roland Barthes fortsetter

Due allowance being made for the sounds of the language, *writing aloud* is not phonological but phonetic; its aim is not the clarity of messages, the theater of emotions; what it searches for (in a perspective of bliss) are the pulsional incidents, the language lined with flesh, a text where we can hear the grain of the throat, the patina of consonants, the voluptuousness of vowels, a whole carnal stereophony: the articulation of the body, of the tongue, not that of meaning, of language.³

Roland Barthes sier at en bestemt type sang kan minne om/ være høytskriving (av notene og teksten som er skrevet på arket). Dersom en film griper "the sound of speech" tett innpå/ intimt (en slags lydlig "close up"), så er den også høytskriving (produktet)⁴ fordi den "lar oss høre pusten, knudretheten, leppenes myke kjødelighet, hele nærværet av den menneskelige mule i all sin materialitet, i all sin sanselighet".⁵ (Jeg vil her innskytte at radio kanskje er et bedre eksempel enn film, fordi man der ikke forstyrres av det visuelle.) Men Barthes stopper ikke her. Den nytelsen det er å høytskrive bør nemlig ende med "orgasme"/ vellyst (jouissance) fordi det å høre kroppen på denne meget intense måten tydeligvis ikke er særlig forskjellig fra faktisk å ha sex med den:

1. *The Pleasure of the Text*, s. 66.

2. *Lysten ved teksten*, s. 65. De to begrepene *fenotekst* og *genotekst* ble første gang brukt av Julia Kristeva. Mitt bruk av av dem er svært forenklet, men siden Arne Kjell Haugen tillater seg å bruke dem i denne sammenhengen (og på en så flyktig/ "vulgær" måte), gjør jeg det også. En fyldigere forklaring av hva Kristeva legger i begrepene finnes bl.a. i *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi, s. 120-123.

3. *The Pleasure of the Text*, s. 66.

4. Ved flere substantiver skiller jeg mellom endelsen *-ing* og endelsen *-ning*. Jeg har ikke funnet beskrevet noen betydningsforskjell i noe oppslagsverk, men mener selv at *-ing* konnoterer en prosess mens *-ning* konnoterer et produkt. Slik benytter i alle fall jeg de to endelsene.

5. *Lysten ved teksten*, s. 64.

in throwing, so to speak, the anonymous body of the actor into my ear: it granulates, it crackles, it caresses, it grates, it cuts, it comes: that is bliss.¹

Jeg tror at mange forskjellige tekster, i varierende grad, kan gi nytelse dersom de høytleses. Men akkurat som Barthes i *S/Z*, bl.a. i kapitlet "The Voice", påpeker en del av årsaken til at Sarrasine i så sterk grad begjærer La Zambinella,² finnes det grunner til å mene at Lord Henry i spesiell grad innbyr til å bli høytlest. Leseren (the critic as artist) får mange forhåndstips som gjør det lettere for fantasien/ lyve-instansen å "høre" hans stemme. Teksten sier nemlig mye eksplisitt om denne stemmen; f.eks. står det i mitt første leksie: "his slow, melodious voice". Men *Dorian Gray* er full av andre vitnesbyrd på hvor godt Dorian liker denne spesielle forførende røsten:

And he had such a beautiful voice³

"And yet," continued Lord Henry, in his low, musical voice"⁴

Music had stirred him [Dorian] like that.⁵

It was some consolation that Harry was to be there, and when the door opened and he heard his slow musical voice lending charm to some insincere apology, he ceased to feel bored.⁶

I tillegg framgår det flere steder tydelig at Lord Henry aktivt prøver å forføre Dorian med sin tale:

Talking to him [Dorian] was like playing upon an exquisite violin. He answered to every touch and thrill of the bow....⁷

1. *The Pleasure of the Text*, s. 67.

2. "Italian music an object well defined historically, culturally, mythically [...] connotes a "sensual" art, an art of the voice. An erotic substance, the Italian voice was produced a *contrario* (according to a strictly symbolic inversion) by singers without sex: this inversion is logical ("That angelic voice, that delicate voice would be anomaly, coming from any body but yours." Sarrasine says to La Zambinella in No. 445), as though, by selective hypertrophy, sexual density were obliged to abandon the rest of the body and lodge in the throat, thereby draining the organism of all that connects it. Thus, emitted by a castrated body, a wildly erotic frenzy is returned to that body" (*S/Z*, s. 109)

3. *Dorian Gray*, s. 28.

4. Op. cit. s. 29.

5. Op. cit. s. 30.

6. Op. cit. s. 135.

7. Op. cit. s. 41.

"With his subtle smile, Lord Henry watched him. He knew the precise psychological moment when to say nothing. He felt intensely interested."¹

Dersom vi antar at både Lord Henry og Dorian har homofile lyster (noe det er grunn til å anta uten at jeg i denne oppgaven har lagt spesielt stor vekt på det), og samtidig husker på at homofil praksis i Wildes England ikke bare var sosialt "forbudt", men også juridisk straffbart med lange fengselsstraffer, er det forståelig at Lord Henry investerer/ "skjuler" så mye erotikk i selve stemmen (istedenfor å uttrykke den eksplisitt). Han "velger" (Lord Henry er jo "bare" hindret/ "kastret" av samfunnet/ kulturen) å virke på Dorian på samme måten som Barthes mener La Zambinella er "rvunget" (La Zambinella er jo biologisk hindret/ kastret) til å virke på Sarrasine.² I det erotiske forholdet til Dorian gir Lord Henry sin stemme og får (nyter) Dorians utseende. Dorian på sin side gir sitt utseende og får (nyter) Lord Henrys stemme. At Basil og Lord Henry ofte betrakter Dorian som et erotisk objekt framkommer en rekke steder i teksten:

"And I [Basil] have caught the effect I wanted - the half-parted lips, and the bright look in the eyes. I don't know what Harry has been saying to you, but he has certainly made you have the most wonderful expression."³

And how charming he [Dorian] had been at dinner the night before, as, with startled eyes and lips parted in frightened pleasure, he had sat opposite to him [Lord Henry] at the club, the red candleshades staining to a richer rose the wakening wonder of his face.⁴

Spesielt den halvåpne munnen konnoterer (også i 1890?) erotikk, for ikke å si sex.

Men "tilbake" til den "audible", høytskrivingen. I en rekke andre sammenhenger sier Wildes karakterer (= en del av Wilde selv?, kfr. kap. WILDE) rett ut at stemmen/ tonefallet/ moduleringen er viktig:

Yes : writing has done much harm to writers. We must return to the voice.⁵

1. *Dorian Gray*, s. 30.

2. Se fotnote nr. 2 på forrige side.

3. *Dorian Gray*, s. 30.

4. Op. cit. s. 41.

5. Gilbert i *The Critic as Artist*, s. 1017. Vi kan ellers merke oss at Wildes karakterer nesten aldri skriver, de *snakker*. Når de en sjelden gang likevel har skrevet noe, foretrekker de å legge det fram

The Picture of Dorian Gray er på mange måter skrevet slik at det blir leserens oppgave å innfri Gilberts krav, ved hjelp av høytskriving.

Alt det teksten sier om den erotiske effekt Lord Henrys stemme har på de andre karakterene i romanen, kan altså leses som en metafiksjonell kommentar til den virkning Lord Henrys stemme kan ha på den "utenforstående" leseren som kan kunsten å høytlese. Videre kan leseren "skifte ut" Lord Henry med Wilde selv (det finnes en rekke eksempler på at dette er blitt gjort). Da blir det forfatterens "stemme" jeg lar meg forføre av og forfatterens kropp jeg eventuelt har mental sex med. Akkurat på dette punkt (høytlesingen) passer det tidligere refererte Core-sitatet godt:

Wilde can be said to have achieved exactly what Robert de Montesquiou sought so futilely, "That someone should love my art to such an extent as to desire my body."¹

Jeg avslutter nå mine diskusjoner rundt den første leksien med å gi den type nytelse jeg valgte å fokusere på, et navn. Jeg kaller den "høytlesings-nyttelse". Nå til leksie nummer to.

"Ah! but what do you mean by good?" cried Basil Hallward.
"Yes," echoed Dorian, leaning back in his chair, and looking at Lord Henry over the heavy clusters of purple-lipped irises that stood in the centre of the table, "what do you mean by good, Harry?"

Først litt om "purple lipped irises". Vi vet at denne samtalen foregår i et lite privat rom på Bristol, en av de aller fineste restauranter i London. Det er underforstått at omgivelsene er pene og eksklusive, noe som innenfor Lord Henrys teori bidrar til nytelsen. Blomster inntar en viktig posisjon i Wildes forfatterskap. En episode rinner meg i hu:

Lord Henry went out to the garden, and found Dorian Gray burying his face in the great cool lilac-blossoms, feverishly drinking in their perfume as if it had been wine. He came close to him and put his hand upon his shoulder. "You are quite right to do that," he murmured. "Nothing can cure the soul but the senses, just as nothing can cure the senses but the soul."²

muntlig, gjerne for en ung mann (f. eks. Vivian til Cyril i *The Decay of Lying*)

1. Philip Core: *Camp*, s. 198.
2. *Dorian Gray*, s. 30.

Blomster utgjør noen av Lord Henrys kjæreste sanser-objekter, og bruk av sansene er et av de sentrale punktene innenfor Lord Henrys nytelsesfilosofi. Den rette type blomster aktiviserer flere av sansene (lukt, syn, berøring), og i sitatet ovenfor brukes de av en nervøs og opphisset Dorian som et beroligende nytelsesmiddel. Men siden vårt sanseapparat (det "ytre") står i toveis kontakt med vår sjel (det "indre"), må vi bruke dette "indre" (hva nå det enn måtte være: tenke-evnen, samvittigheten e.l.) til å foredle og styre sansene. Også i andre Wilde-tekster benytter karakterene denne kombinasjonen av tanker og sanser for til sammen å skape en optimal livssituasjon:

Let us go down to Covent Garden and look at the roses. Come! I am tired of thought.¹

Jeg velger å kalle slike "intellektuelt styrte" sanseopplevelser for "sansestyrt-nyttelse". Dette er en type nytelse som *Dorian Gray* teoretiserer mye rundt, og som leseren kan føle f.eks. i sin egen hage (syrinene duftet aldri så godt som da jeg i fjor sommer selv leste romanen).² Den er imidlertid en nytelse det er vanskelig/umulig å føle i det øyeblikk vi leser romanen. "Sansestyrt-nyttelsen" er av den type nytelse vi lesere kan føle når vi tar pauser fra, eller har avsluttet lesingen.

Som vi ser, bruk av assosiasjonsevnen fører, via en rekke "nedslag" forskjellige steder i teksten eller i andre tekster, til at et tema blir belyst. Den form for nærlesning jeg bedriver, går altså ut på å la meg føre/ville føres "bort fra", eller kanskje er det riktigere å si lengre "inn i" utgangsposisjonen, som altså i dette tilfellet var følgende del av leksia nummer to:

1. Gilbert i *The Critic as Artist*, s. 1059.

2. Som Vivian spissformulerer det i *The Decay of Lying*: "Nature is no great mother who has borne us. She is our creation. It is in our brain that she quickens to life. Things are because we see them, and what we see, and how we see it, depends on the Arts that have influenced us. To look at a thing is very different from seeing a thing. One does not see anything until one sees its beauty. Then, and then only, does it come into existence. At present, people see fogs, not because there are fogs, but because poets and painters have taught them the mysterious loveliness of such effects. There may have been fogs for centuries in London. I dare say there were. But no one saw them, and so we do not know anything about them." (s. 986)

"the heavy clusters of purple-lipped irises that stood in the centre of the table".¹ Til enhver signifikant hører altså et signifikat som igjen er en signifikant osv. Jeg skal nå ta for meg den svært grunnleggende, om ikke akkurat "orgasmiske" nytelse som jeg (kritikeren/litteraten) føler når jeg nærleser på denne "konnotative" måten (bevisst bruk av tekstens konnotasjon-muligheter). Dette er en nytelse jeg også følte i de foregående kapitlene mine, når jeg, riktignok på en annen måte, "nærleste" ett og ett tema/emne (f.eks. dekadanse, estetisisme, lyvekunst, paradoks). *Dorian Gray* er, i likhet med *Sarrasine*², det Barthes kaller en "moderately plural (i.e., merely polysemous)"³ tekst. Jeg vil påstå at Wilde også har klart det Barthes tydeligvis mener Flaubert gjorde (Wilde så meget opp til Flauberts litterære stil), og som jeg siterte i kap. EPIGRAM:

Flaubert: a way of cutting, of perforating discourse *without rendering it meaningless*. [...] with Flaubert, for the first time, discontinuity is no longer exceptional, sporadic, brilliant, set in the base matter of common utterance: there is no longer a language *on the other side* of these figures (which means, in another sense: there is no longer anything but language) [...] this very readable discourse is *underhandedly* one of the craziest imaginable [...] never has pleasure been better offered to the reader - if at least he appreciates controlled discontinuities, faked conformities, and indirect destructions.⁴

Dorian Gray er altså, i likhet med bl.a. Flauberts tekster, egentlig ikke en "writerly" tekst slik Barthes definerer den i første del av *S/Z*. Men som også Mary Bittner Wiseman synes å mene, er det kanskje slik at *enhver* tekst kan "skrives", og det med nytelse/ vellyst:

The blissful dissolve is the effect of reading the modern texts or of reading any texts in the modern, writerly way.⁵

"The blissful dissolve": Det blir ofte sagt at subjektet "oppløser" seg selv i kjærlighetsakten, spesielt i dens klimaks. For Barthes og mange av hans kommentatorer

-
1. Med *The Critic as Artist* i bakhodet er det nok riktigst å snakke om "bort fra" utgangsposisjonen ("It [criticism] treats the work of art simply as a starting-point for a new creation."). Dersom jeg derimot fokuserte på *S/Z* som en av inspirasjonskildene til dette kapitlet, ville jeg snakke om å gå "inn i" utgangsposisjonen (kfr. det jeg skrev i kap. KOMMENTAR I om å gå inn gjennom tekstens mange innganger).
 2. Den novellen av Balzac som Roland Barthes "skriver" i *S/Z*
 3. *S/Z*, s. 6.
 4. Roland Barthes: *The Pleasure of the Text*, s. 8-9.
 5. Mary Bittner Wisemann: *The Ecstasies of Roland Barthes*, s 102.

er kjærlighetsakten ofte brukt som en analogi til "leseakten":

The subject has been characterised as spending itself in the moment of love, as dissolving into the web it weaves. It does not cease to exist thereby, but merely ceases to be what the tradition out of the Cartesian *cogito* conceives it to be.¹

Barthes' nytende "jeg" forsvinner altså ikke, men hans er en annen type "jeg" enn det individs hvis mål er total selvkontroll og suveren estetisk avstand til objektet. Denne siste typen individ ligner mye på Lord Henry slik vi først får inntrykk av ham (også Lord Henry nyter, men på en reservert/ kontrollert måte, forskjellig fra Dorian, som jo fører til at denne (Dorian) etterhvert utvikler "a nature over which he seemed, at times to have almost entirely lost control."²). Barthes' lesende "jeg" kan, ved nærmere ettertanke virke som en slags kombinasjon av Dorian og Lord Henrys "metoder", mer apollinsk enn Dorian og mer dionysisk enn Lord Henrys.

This "I" which approaches the text is already itself a plurality of other texts, of codes which are infinite or, more precisely, lost (whose origin is lost). [...] I am not hidden within the text, I am simply irrecoverable from it: my task is to move, to shift systems whose perspective ends neither at the text nor at the "I"³

Eller er Sybil Vane den som kommer nærmest Barthes' postmodernistiske måte å lese på når hun tolker de mange forskjellige Shakespeare-heltinnene ved "selv" å leve temmelig konstant inne i Shakespeares verden?

"When is she Sibyl Vane?
"Never." [...] "She is all the great heroines of the world in one. She is more than an individual."⁴

Jeg kaller den type lesing/ tolking/ måte å leve i verden på som vi altså ser omtalt av bl.a. Barthes og Wiseman, som jeg i varierende grad har benyttet selv i hele denne hovedoppgave-prosessen, og som vi også ser varianter av hos karakterene i *Dorian Gray*, for "skrivning". "Skrivingen" kan være mer eller mindre villet, mer eller mindre kontrollert.

1. *The Ecstasies of Roland Barthes*, s. 90.

2. *Dorian Gray*, s. 102.

3. *S/Z* s. 10.

4. *Dorian Gray*, s. 53.

Jeg kan la assosiasjonene komme fritt, la meg flyte "viljeløst" med (som Dorian), eller (til en viss grad) selv bestemme hva jeg vil tenke (som Lord Henry). Slike gradsforskjeller er Barthes selvsagt ikke blind for. Spesielt moderat plurale tekster/ klassiske tekster (som *Dorian Gray*) er av en slik art at "skrivning" av dem innebærer en viss grad av kontrollert "voldsbruk". Uten denne "voldeligheten" hadde jeg i større grad lest "historien på papiret" enn hva som er tilfellet når jeg leser en moderne "skrivbar" tekst. Den "skrivbare" teksten *må* jeg nemlig "skrive" dersom jeg skal få noe ut av den. En "klassisk" tekst blir som regel bare lest. Men Barthes lærer oss altså nytelsen ved å "skrive" også klassiske-/ moderat plurale tekster:

The more a story is told in a proper, well-spoken, straightforward way, in an even tone, the easier it is to reverse it, to blacken it, to read it inside out (Mime de Ségur read by Sade). This reversal, being a pure production, wonderfully develops the pleasure of the text.¹

(Er det ikke noe av den samme type nytelse, NB! jeg sier *ikke* at moderat plurale tekster er kitsch, camperen føler når han "skriver" det ekstremt "monistiske" objekt, det kjempebanale kitsch-produktet.²)

Men Barthes nevner flere ganger ("skriver" jeg) en mindre "voldelig" nytelse, nemlig nytelsen ved å la seg "flyte med":

The pleasure of the text is not necessarily of a triumphant, heroic, muscular type. No need to throw out one's chest. My pleasure can very well take the form of a drift.³

Jeg mener denne "flytingen" består i å utnytte den store konnotasjonsrikhet som mange moderat plurale tekster tross alt har. Konnotasjonene er viktige utgangspunkter for en del av Barthes' nytelser (dog ikke for hans vellyst/ "orgasme"):

Connotation is the way into the polysemy of the classic text, to that limited plural on which the classic text is based (it is not certain that there are connotations in the modern text).⁴

1. *The Pleasure of the Text*, s. 26.

2. Kfr. kapitlet CAMP: om gleden ved å campe med kitsch-produktet dersom dette bare er "dårlig" nok.

3. *The Pleasure of the Text*, s. 18.

4. *S/Z*, s. 8.

Jeg mener at man via Barthes kan snakke om minst tre forskjellige typer tekst: Den plurale/ moderne, den moderat plurale/ klassiske og den "monistiske"/ banale. Alle disse tekst-typene kan "skrives" mer eller mindre "voldelig"/ villet/ kontrollert av leseren, selv om hver av skrift-typene i utgangspunktet inviterer til hver sin forskjellige måte å "skrive" på. Jeg oppfatter *Dorian Gray* som en tekst der tyngdepunktet ligger på det moderat plurale, men med en hårfin avgrensning mot det "monistiske"/ banale.

Jeg velger ganske enkelt å kalle den nytelsen jeg nå har omtalt for "skrive-nyttelsen". Denne nytelsen har for meg, denne hovedoppgaven sett under ett, vært en av de viktigste. Hvor og hvordan jeg (kritikeren/ litteraten) har funnet "skrive-nyttelse" gjennom dette arbeidet med *Dorian Gray*, burde nå være antydnet. I de foregående kapitlene ble "skrive-nyttelsen" i liten grad eksplisitt omtalt fordi andre fenomener (f.eks. dekadanse, Wilde, paradoks) var hovedtemaene. I dette kapitlet "skriver" jeg *en* side av romanen som eksplisitt omhandler nytelse, samtidig som jeg forsøker å berette om min nytelse ved å gjøre dette. Det er til slutt viktig å gjenta at "skrive-nyttelse" på ingen måte er avhengig av at teksten eksplisitt tematiserer hverken nytelse eller "skrivning", selv om *Dorian Gray* opplagt gjør det. "Innenfor" den tekstsiden jeg her har valgt som utgangspunkt, er det Basil og Dorian som legger opp til "skrivningen" ved å spørre Lord Henry: "Ah, but what do you mean by good?". Vanligvis ønsker ikke Lord Henry å være med på en slik søking etter "Sannheten". Han mener at signifikatet alltid forsvinner "bakover", og han utdyper derfor sjelden sine epigrammer med annet enn nye epigrammer. Denne gangen har han imidlertid eksplisitt uttalt ordet "theory", og fordi enhver teori, til forskjell fra en følelse/ antagelse, bør kunne forklares, presses Lord Henry til å gjøre noe for ham uvanlig. Hans "forklaring" av sin teori begynner i neste leksie så jeg venter til da med å komme nærmere inn på den.

Nå om en annen form for nytelse, en nytelse som kan sies å være "skrive-nyttelsens" motstykke. Jeg går i svært liten grad inn på hvorvidt denne nytelsen *føles/ kjennes* annerledes enn f.eks. "skrive-nyttelse"; det jeg tar opp, er det jeg kalte "plan" (praksis eller

teori), "steder" (forfatter, forteller, karakter, kritiker eller kritikk-leser) og "strategier" (høytskriving, sansestyling, "skrivning" osv.).

Det vanlige er at Lord Henry ikke forklarer/ utbroderer sine epigrammer. En av årsakene til det kan være at han ordlegger seg på en slik måte at hans publikum svært sjelden spør etter forklaringer. Hans epigrammer har, sett på en av flere mulige måter, den apollinske klarhet og direktehet (se kapitlene APOLLON OG DIONYSOS og EPIGRAM) som Susan Sontag mener særpreger kunst som vil "avoid interpretation"¹. Årsakene til at Lord Henry lager epigrammene sine slik kan være mange. I denne sammenhengen (nyttelsens) er følgende muligens den viktigste: Han mener at lange forklaringer/ utgreiinger fører til kjedsomhet (nedsatt nytelse) både for oratoren og hans publikum.² Jeg velger å kalle den nytelsen jeg nå kommer inn på, for "umiddelbar-nytelse". Dette er en nytelse vi innenfor romanens univers særlig finner hos to karakter typer ("He [Lord Henry] charmed his listeners out of themselves, and they followed his pipe laughing"³). Den ene er "den intellektuelle" som umiddelbart forstår (eller mener at han forstår), den andre er "den gamle eksentriske damen" som vet at hun ikke forstår, men nyter likevel. Mennesket for hvem denne slags nytelse er utilgjengelig, er f.eks. "a most intelligent middle-aged mediocrity" eller "a Radical member of Parliament"⁴. Disse forstår enten epigrammet og vil "henge seg på" gjennom selv å utbrodere det i alle sine detaljer, eller de forstår det ikke og forlanger derfor inngående forklaring.⁵

Hvordan kan så *Dorian Gray* gi meg, den "eksterne" leser, "umiddelbar-nytelse" ? Denne type behag springer, som vi så ovenfor, ut fra to steder. Fra kunstverket ("an sich") og fra leseren ("für mich"). Først om kunstverket: Både kunstverkets "innhold" og

1. *Against interpretation*, s. 10 (og flere andre steder i essayet "Against interpretation").

2. Se f. eks. *Dorian Gray*, s. 42: "Like all people who try to exhaust a subject, he exhausted his listeners."

3. Op. cit. s. 45, (min klammeparentes).

4. Op. cit. s. 42.

5. Alle disse typene er herlig tilstede i lunsj-seansen i siste halvpart av kapittel tre. Se f.eks. dette lille utdraget: "'How dreadful!' cried Lord Henry. 'I can stand brute force, but brute reason is quite unbearable. There is something unfair about its use. It is hitting below the intellect.' 'I do not understand you,' said Sir Thomas, growing rather red. 'I do, Lord Henry,' murmured Mr. Erskine, with a smile. [...] 'Dear me!' said Lady Agatha, 'how you men argue! I am sure I never can make out what you are talking about.'" (*Dorian Gray* s. 43)

dets "form"/ stil må oppfylle visse krav (i høyere grad enn hva som er tilfellet for "skrivnytelsen", tror jeg). Mange av epigrammene innehar essensen av det som er en forutsetning for "umiddelbar-nyttelse" (se ovenfor og kapitlene ESTETISISME og APOLLON OG DIONYSOS), men også andre aspekter ved *Dorian Gray* har (igjen leses romanen på *en* av flere mulige måter), både "innholdsmessig" og "formelt", en overflate/direkthet som oppfyller kravene til å kunne gi meg nytelse, uten at jeg føler meg tvunget til å skulle "skrive" dem selv i noen særlig grad. Det er denne type kunstverk og måten å nyte dem på Susan Sontag skriver om i essayene "Against interpretation" og "On style" (noe jeg tok grundigere for meg i kapitlene LESER og ESTETISISME). Noen av disse aspektene er: *Motivet*: en ung mann som ønsker seg evig ungdom og ren samvittighet oppnår dette mot at hans malte portrett eldes. Et intimt/erotisk forhold mellom tre menn. *Handlingen*: et spennende, nærmest "kiosklitteratur-aktig" plot med mord, selvmord og en slutt som godt kan leses som *for* fantastisk til å invitere til tolking/ "skrivning". *Stilen*: åpenlyst preget av god syntaks, "enkelt" språk og allitterasjoner (Wildes "lightness of touch", som mange taler så varmt om), og med snev av parodi og selvparodi. Både motivet, handlingen og stilen har altså, etter min mening, mange karakteristika som gjør at romanen også *kan* unnsnippe "tolking"/ "skrivning":

To avoid interpretation, art may become parody. [...] Or it may become ("merely") decorative. Or it may become non-art.¹

Ideally, it is possible to elude the interpreters in another way, by making works of art whose surface is so unified and clean, whose momentum is so rapid, whose address is so direct that the work can be... just what it is.²

Men oppnåelse av "umiddelbar-nyttelse" stiller også krav til leseren. Dette gjelder kanskje spesielt kritikeren/ litteraten, som ifølge Sontag ofte har en "tvangsmessig" trang til å måtte "interpret/ translate". Jeg har i tidligere kapitler (bl.a. LESER og ESTETISISME) vært innom det syn Sontag forfekter i sitt essay. Derfor kun en oppsummering: Sontags råd til leseren gis ikke bare for leser-nyttelses skyld, men også

1. *Against interpretation*, s. 10.

2. *Op. cit.* s. 11.

(kanskje først og fremst) for at leseren skal kunne yte *kunstverket* rettferdighet. For meg er det imidlertid her leserens nytelse som er temaet. Kort sagt må denne bruke *sansene* mer ("to see more, to hear more, to feel more") og "tankene"/ intellektet mindre ("What we decidedly do not need now is further to assimilate Art into Thought,"). Dersom leseren klarer dette, vil han ende opp med "an erotics of art".¹

En interessant tanke: Kanskje finnes det en type nytelse som ligger "mellom" "skrivnyttelsen" og "umiddelbar-nyttelsen". La meg kalle denne for "begjær-nyttelsen". Lord Henry kjenner til den:

"A cigarette is the perfect type of a perfect pleasure. It is exquisite, and it leaves one unsatisfied. What more can one want?"²

Det å få nytte uten å bli fullstendig tilfredsstillt; unngåelse av metthetens "ennui"; alltid være på jakt; det å nytte objektet, men alltid forlate det med en lyst til å komme tilbake.

En litt annen type "begjær-nyttelse" er den som vekkes av de elementer i *Dorian Gray* som har gotikkens og romantikkens hemmelighetsfulle dunkelhet over seg. Selv den Sannhet-søkende Basil utbryter:

"Oh, I can't explain. When I like people immensely I never tell their names to any one. It is like surrendering a part of them. I have grown to love secrecy. It seems to be the one thing that can make modern life mysterious or marvellous to us. The commonest thing is delightful if one only hides it. When I leave town now I never tell my people where I am going. If I did, I would lose all my pleasure."³

Mange av epigrammene passer inn også her, spesielt de mest paradoksale⁴. Men til og

-
1. Det er i denne forbindelse meget interessant å merke seg at de to "tekst-erotiske" forsøkene "Against interpretation" (Sontag) og *The Pleasure of the Text* (Barthes) synes å ha til dels forskjellige meninger om hvordan leser-nyttelse oppnås. Spesielt morsomt er det i denne sammenheng at Susan Sontag i dag regnes som en stor kjenner av Barthes, og at hun i 1982 skrev et interessant "forord" til *A Barthes reader*. Vi bør huske på at Sontag ga ut "Against interpretation" så tidlig som i 1964 (i opposisjon til datidens amerikanske kritikk-trend?), at hun senere har sagt andre ting, og at Barthes tekst ikke kom før ni år senere.
 2. *Dorian Gray*, s. 70. (Lord Henry)
 3. Op. cit. s. 20.
 4. Som jeg tidligere har vært inne på, er det min erfaring gjennom fem år med Wilde-lesing at mange (på langt nær alle) av epigrammene er, eller i alle fall kan leses som, dypere/mer flertydig enn ofte antatt. Dette tror jeg bl.a. kan komme av en iboende egenskap ved paradokset: En forfatter kan "slenge ut" et godt paradoks uten selv å ha analysert/"forstått" det. Paradokset vil likevel, på grunn av sin "uløselighet" og evne til å få den analyserings-opptatte leser til å gå i

med "the commonest thing" kan gi denne type "begjær-nyttelse" dersom *deler av den* "gjemmes" (f.eks. bak en mystisk "form"). Assosiasjon til Roland Barthes:

Is not the most erotic portion of a body *where the garment gapes?* [...] the intermittence of skin flashing between two articles of clothing (trousers and sweater), between two edges (the open-necked shirt, the glove and the sleeve); it is this flash itself which seduces, or rather: *the staging of and appearance-as-disappearance*.¹

Assosiasjon tilbake til *Dorian Gray*: Det kan synes som om Wilde i mye av sin adferd og litteratur opptrådte i henhold til Barthes-sitatet, på ingen måte totalt "påkledt" (skjult) å la Pynchon, eller helt "avkledt" som f.eks. Rousseau i *Le confession de J.J Rousseau* ("at han tilstrebet hensynsløs oppriktighet er ubestridelig"²). Wilde inntok en pirrende mellomstilling: han var offentlig, men med maske; egnet til "begjær-nyttelse". Dette gjelder også for deler av han eneste roman. Gjennom en parafrasering av Lord Henrys sigarett-epigram, kan jeg hevde følgende: *The Picture of Dorian Gray* is the perfect type of a perfect pleasure. It is exquisite, and it leaves one unsatisfied.

Dersom vi går enda lengre: Man kan tenkes å nyte selve det *totalt* uinnfriddet begjæret. I så fall må man ordne seg med et begjærsobjekt man aldri kan få, ettersom selv en delvis innfrielse av begjæret vil føre til at nytelsen avtar:

One cannot desire what one already has; at most one can desire the continued possession of it; that is, a desire and its realised object cannot coexist. The satisfaction of a desire is its annihilation.³

Selv om realisering av denne ekstreme typen av "begjær-nyttelse" i høy grad kommer an på leseren, vil jeg ikke anbefale Wildes roman som objekt. *Dorian Gray* er i

ring, suge til seg mye "analyse-energi" uten å bli endelig løst. Derfor framstår det ofte som mystisk og er derigjennom et godt eksempel på språkets autonome kraft/ dybde.

All språkforståelse er dessuten avhengig av noenlunde sammenfallende horisonter mellom forfatteren og den som skal forstå, noe Wilde bevisst utnyttet når han ønsket å kommunisere diverse kontroversielle nytelser til noen få utvalgte uten å bli stoppet av sensuren. Som Shaw skrev: "the three best [epigrams] remain secrets between Mr. Wilde and a few choice spirits." (George Bernard Shaw om dramaet *An Ideal Husband* i *The Saturday Review*, 12. Januar 1895. Trykt i Karl Becksons *Oscar Wilde, The Critical Heritage*, s. 177.)

1. *The Pleasure of the Text*, s. 10. (Den siste uthevingen er min.)
2. *Epoker og diktere*, bind 2, s. 83.
3. Mary Bitner Wisemann: *The Ecstasies of Roland Barthes*, s. 135.

utgangspunktet intet førstevalg for den "selvplageriske" leser. Men "tilbake" til den utvalgte tekstsiden, og nå til leksie nummer tre. Her gir Lord Henry delvis avkall på å "umiddelbar-nytte" sitt eget epigram til fordel for å forklare det (åpner han herved for en smule "skrive-nytelse" til seg selv?)

"To be good is to be in harmony with one's self," he replied, touching the thin stem of his glass with his pale, fine-pointed fingers. "Discord is to be forced to be in harmony with others. One's own life - that is the important thing. As for the lives of one's neighbours, if one wishes to be a prig or a Puritan, one can flaunt one's moral views about them, but they are not ones concern. Besides, Individualism has really the higher aim. Modern morality consists in accepting the standard of one's age. I consider that for any man of culture to accept the standard of his age is a form of the grossest immorality."

Å være god er å være i harmoni med seg selv. Disharmoni oppstår dersom man blir tvunget til å være i harmoni med andre. Dette kan tolkes som en oppfordring til uhemmet, hensynsløs egoisme med eventuelt påfølgende forfall som resultat (Dorians senere forståelse), men teorien kan også forstås som uttrykk for det klassiske opprøret mot "Janteloven" slik bl.a. Aksel Sandemose definerte den; et uttrykk for individets frihetstrang og ønske om vekst, stilt overfor et samfunn preget av "likhetsidealet" i sin verst tenkelige form, og derfor også av stivnethet og stagnasjon. Lord Henrys grunntanke er at mennesker er forskjellige og at frihet til personlig vekst og nyting nødvendigvis ikke trenger å gå ut over andre. Istedenfor å fortelle andre hvordan de ikke skal være (moralisere) eller godta ens egen tid ("the standard of one's age") fullt ut, bør hvert enkelt individ foredle fram sine iboende muligheter, for deretter å stå fram som et eksempel som andre individer eventuelt *fritt* kan følge. På denne måten foredles menneskeheten. Dette er den klassiske liberalistiske tankegangen som bl.a. økonomen Adam Smith var inne på over hundre år tidligere og som også preger deler av romantikkens genidyrdelse: Summen av en rekke "egoister" blir det beste hele. Selv om Lord Henrys (og Wildes ?) teori i første omgang har til hensikt å øke *individets* lykke, mener han tydeligvis at dette i neste omgang vil vil bidra til samfunnets lykke. Jeg tror altså at det under overflaten ligger både idealisme og altruisme i Wildes liv og forfatterskap (de mange som tolker Lord Henry og

Wilde som nedbrytende, forføreriske "ødeleggere", tar etter min oppfatning feil). Wilde videreutvikler "totallykke-teorien" i essayet *The Soul of Man under Socialism* (skrevet etter *Dorian Gray*, vinteren 1890/91) der "socialism" får et mildt sagt alternativt innhold. I *The Critic as Artist* (sannsynligvis skrevet samtidig med, eller rett før, *Dorian Gray*, våren/ sommeren 1890)¹ finner vi de samme tendensene i "samtaalen" mellom Gilbert og Ernest:

For the development of the race depends on the development of the individual, and where self-culture has ceased to be the ideal, the intellectual standard is instantly lowered, and, often, ultimately lost. If you meet at dinner a man who has spent his life in educating himself - a rare type in our time, I admit, but still one occasionally to be met with - you rise from the table richer, and conscious that a high ideal has for a moment touched and sanctified your days. But oh! my dear Ernest, to sit next to a man who has spent his life in trying to educate others! What a dreadful experience that is!²

Dette er det samme som Lord Henry sier: "å ikke være individualist er å være umoralsk." Satt inn i et nytelsesperspektiv er det imidlertid viktig å huske på hva som var det første punktet i teorien, nemlig "pleasure". Sammenhengen er følgende: "pleasure" fører til "happiness", som fører til "goodness", som er det samme som "individualism", som fører til "the development of the race".

Dette var Lord Henrys teori slik jeg "skrive-nyter" den (prosessen). Men den *ferdig-skrevne* teorien kan også gi nytelse (ved at leseren anvender den senere i livet). La meg kalle denne framtidige nytelsen som teorier om nytelse kan gi oss, for "framtidig-nytelse". Den type "framtidig-nytelse" vi kan hente fra Lord Henrys teori, gir jeg navnet "individuell-nytelse" (uten alle de vanlige negative konnotasjonene begrepet *individuell* kan vekke hos mange). Det er interessant at denne type "individuell-nytelse" faktisk har store likhetstrekk med den tidligere nevnte "skrive-nytelsen". Når siste del av romanen tar opp spørsmålet om i hvilken grad "individuell-nytelsen" kan føre, ikke bare til kollektiv ulykke (Basils død, Sybils død, Alan Campbells død og utallige unge menns ødeleggelse), men også til personlig undergang (Dorians død), kan det "skrives" som en

1. For en meget detaljert kronologisk oversikt over Wildes liv og kunst, kfr. Rodney Shewan: *Oscar Wilde, Art and Egotism*, s. xii-xix.
2. Gilbert i *The Critic as Artist*, s. 1043.

kommentar til "skrive-nyttelsens" farer. Jeg mener likevel at det også er mye "ufarlig" behag å hente av denne teorien. Så til fjerde leksie.

"But, surely, if one lives merely for one's self, Harry, one pays a terrible price for doing so?" suggested the painter.

"Yes, we are overcharged for everything nowadays. I should fancy that the real tragedy of the poor is that they can afford nothing but self-denial. Beautiful sins, like beautiful things, are the privilege of the rich."

"One has to pay in other ways but money."

"What sort of ways, Basil?"

"Oh! I should fancy in remorse, in suffering, in...well, in the consciousness of degradation."

Basil stiller det samme spørsmålet som jeg gjorde ovenfor: Hvilken eventuell fare er forbundet med "individuell-nyttelsen"? Nå er imidlertid Lord Henry for alvor tilbake i epigram-genren (som han ikke engang i forrige leksie helt forlot). Han snur implisitt opp/ ned på nok en "sannhet" og ender opp med at man *kan* kjøpe seg lykke, men den er ofte priset for høyt. Epigrammet "bryter med"/ "misforstår med vilje" det foranstående (Basils spørsmål), og effekten blir humoristisk for meg som leser. Det ville for meg vært mer vanlig/ å forvente, målt ut fra den kultur og litteratur jeg hadde som bakgrunn før jeg stiftet bekjentskap med Wilde, at Lord Henry hadde fulgt opp Basils spørsmål på en mer dialogisk/ søkende/ sympatisk måte. Men det bruddet Lord Henrys "kyniske" og uvanlige epigrammer skaper, får meg imidlertid til å le, jeg nyter. Jeg kaller denne nyttelsen for "humor-nyttelsen". Samtidig får jeg følelsen av at det ikke finnes noe særlig i "virkeligheten" som er naturlig, det meste er tilfeldig kultur. Denne "innsikten" gir meg en god følelse av frihet (riktignok grensende opp mot den dekadente angst). Denne nyttelsen får derfor navnet "frihets-nyttelse".

Videre i leksien: Lord Henry snakker om nyttelsen som er forbundet med "beautiful sins". Begrepet "sin" (synd) er meget sentralt i denne romanen, som i mye annet av Wildes forfatterskap. Slik Wilde bruker det, gir imidlertid begrepet uvante konnotasjoner ved at det, i alle fall slik Lord Henry omtaler det, og Dorian (og Basil?) sannsynligvis praktiserer det, utgjør en viktig del av selve nytelsesfilosofien. Det sies aldri eksplisitt

hva det syndige består i, men ved hjelp av de horisonter jeg benytter som bakgrunn (kfr. kapitlene DEKADANSE, ESTETISISME og WILDE) er det svært nærliggende å anta at det bl.a. siktes til homoseksuell erotikk. Man kan lure på om selve det juridisk ulovlige i denne type erotikk (fengselsstraff, slik Wilde selv senere fikk erfare), og den derav følgende hemmeligholdelsen, øker nytelsen eller ikke (jfr. det jeg har sagt ovenfor om epigrammets "hemmeligholdende" aspekter, og det Basil er inne på i sitatet ovenfor: "I have come to love secrecy [...]"). Talekunstneren Lord Henry nøyser seg imidlertid (tror jeg) med å snakke om denne "synden". Kanskje dette å utforme noe i *språk* egentlig er det som gir ham den største gleden (kfr. kapitlene HORISONT og EPIGRAM). Dorian og Basil (den siste om enn noe ambivalent), praktiserer (sannsynligvis) homofil erotikk, men de vegrer seg til gjengjeld mot å uttrykke det.

Basils væremåte i leksie nummer fire fører også til assosiasjoner vedrørende spørsmålet om Basil har masochistiske trekk. Spesielt gjennom hans forhold til Dorian kommer det fram ting som kan tyde på at Basil på en, i dette tilfellet svært ambivalent, måte nyter å bli om ikke akkurat plaget så i alle fall dominert av en annen ("For lidelsen er en lænke, der bringer den magiske vellyst lykken aldrig kan skænke"¹). La oss kalle en slik type nytelse for "masochisme-nytelse".

Kan jeg, leseren, også nyte å tro/ føle at jeg synder på en eller annen måte, og i tilfelle, på hvilken måte? Dersom jeg her definerer en synd som en tanke/ handling som i større eller mindre grad bryter med det som er allment akseptert/ forventet, så er svaret på spørsmålet bekræftende. Mye av den lesernytelse, for ikke å snakke om den leser-vellyst, Roland Barthes skriver om i *The Pleasure of the Text*, kan settes under rubrikken "syndighet/ uansvarlighet er mitt adelsmerke". Men det er hos Barthes mer snakk om en synd som ønskes, og har glede av, å stå åpent fram (som Lord Henry) enn en som vil være mest mulig anonym (som Basil). Jeg har stor sans for åpent å "synde-nyte" gjennom f.eks. i den rette type "spissborgelige" forsamling å høyløst sitere (gjennom å sitere skjuler man i alle fall litt av seg selv), eller utgi som mine egne (ingen vei tilbake), noen

1. Tove Ditlevsens dikt *Mit hjerte hamrer og hamrer*. Her hentet fra Anne Linnets LP-plate *Barndommens gade*.

av Lord Henrys mest provoserende epigrammer. Samtidig har jeg ingen problemer med å føle behaget ved en mer skjult/ stillferdig "synde-nyting". Den kan nemlig i tillegg føre med seg en behagelig følelse av eksklusivitet: "Jeg har gjort noe `syndig`, og ingen andre enn meg selv vet om det". Ikke all nytelse trives i offentlighetens lys ("No need to throw out one's chest."¹). Jeg setter følgende navn på de nytelsene jeg har antydnet i de to siste avsnittene: "synde-nytelse", "masochisme-nytelse" "språk-nytelse", "provokasjons-nytelse", "siterings-nytelse" og "alene-nytelse". Samtlige av de fem siste kan ofte være en del av den mer generelle "synde-nytelsen". Nå til den femte og siste leksien.

Lord Henry shrugged his shoulders. "My dear fellow, mediæval art is charming, but mediæval emotions are out of date. One can use them in fiction, of course. But then the only things that one can use in fiction are the things that one has ceased to use in fact. Believe me, no civilised man ever regrets a pleasure, and no uncivilised man ever knows what a pleasure is."

"I know what pleasure is," cried Dorian Gray. "It is to adore some one."

"That is certainly better than being adored," he answered, toying with some fruits. "Being adored is a nuisance."

At kunst (i dette tilfellet "mediæval art") gir nytelse, er en selvsagt ting innenfor Wildes univers. Men dette er ikke noe hovedtema i den leksien jeg her "skriver". Hva er så disse "mediæval emotions" som Lord Henry mener ikke lenger kan brukes til å gi nytelse? Tydeligvis en type samvittighet/ moral som holder individet tilbake fra å leve seg selv ut fullt, helt og "hensynsløst". Dersom Lord Henry tenker på forbudte aktiviteter som f.eks. homofil erotikk, kan jeg skrive litt om på det han videre hevder (jeg henter meg mye "skrive-nytelse") og si at det som gir glede og faktisk er mulig å gjøre i "virkeligheten" (i den private sfære), ennå ikke er mulig innen kunsten (den offentlige sfære). Lord Henry *føler* i utsigelses-øyeblikket et snev av "provokasjons-nytelsen" samtidig som hans teori *omhandler* en "framtidig-nytelse" (eventuelt en "fortidig-nytelse").

Så kommer epigrammet om at siviliserte mennesker aldri angrer på at de har nytt, mens usiviliserte ikke engang vet hva en nytelse er. Lord Henry deler både rytmisk og

1. *The Pleasure of the Text*, s. 18.

"innholdsmessig" sett epigrammet i to, slik at den andre delen kommer som et ekko av den første. Flere av de sentrale ordene er de samme i de to delene, til tross for at "innholdet" er motsatt. "Formmessig" sett: intern kontinuitet, jevn strøm. "Innholdsmessig" sett: internt brudd (kfr. kapitlene EPIGRAM, PARADOKS og ESTETISISME). Dette epigrammets "inn-hold" er nokså banalt, men nettopp derfor kan det stå som et eksempel på hvordan den wild'ske stil/ form/ overflate kan fascinere meg.¹ Jeg smiler, ler - jeg nyter - samtidig som jeg tenker: "Nå blir jeg lurt. Dette er for dumt til å kunne henføres av". Den nytelsen jeg føler er kort sagt en type "umiddelbar-nytelse".

Nå om to typer nytelse jeg har følt også tidligere i dette kapitlet, og som er undergrupper av "skrive-nytelsen". Jeg har Roland Barthes i bakhodet og kaller dem "syntagmatisk-nytelse" og "paradigmatisk-nytelse".² Det syntagmatiske er språkets metonymiske plan/akse. Det snakkede språket flyter langs denne akse ved at de forskjellige enhetene, de syntagmatiske enhetene (som kan være f.eks. stavelser, ord, setninger) følger etter hverandre som ledd i en kjede; alle er de intime deler av en sammenhengende strøm. Da Lord Henry i den tredje leksien utdypet epigrammet han kom med til slutt i den første, beveget han seg grovt sagt langs den syntagmatiske akse. Epigrammet og forklaringen hører sammen på samme måte som forretten (forresten et godt symbol på et epigram) og hovedretten.

Når jeg imidlertid leser følgende epigram:

Believe me, no civilised man ever regrets a pleasure, and no uncivilised man ever knows what a pleasure is.³

- og umiddelbart får en assosiasjon til et epigram som befinner seg et helt annet sted i teksten:

-
1. I forbindelse med Wilde siterer Peter Raby en av Wildes "læremestre", Theophile Gautier: "I throw my sentences into the air, like so many cats, and I know that they'll fall on their feet. It's all very simple: all you need is a good grasp of syntax." (*Oscar Wilde*, s. 146.)
 2. Roland Barthes: *Elements of Semiology*, s. 58-88. Jeg bruker begrepet *paradigme* istedenfor begrepet *system* fordi jeg mener *system* gir uheldige konnotasjoner.
 3. *Dorian Gray*, s. 69.

"What has the actual lapse of time got to do with it? It is only shallow people who require years to get rid of an emotion. A man who is master of himself can end a sorrow as easily as he can invent a pleasure. I don't want to be at the mercy of my emotions. I want to use them, to enjoy them, and to dominate them."¹

- da beveger jeg meg hovedsakelig langs språkets paradigmatisk/ metaforiske akse ("in which the associations by substitution predominate"²). De to epigrammene hører sammen som to forskjellige forretter på en restaurantmeny gjør det. De to aksene, og de derav følgende leser-nyttelsene ("syntagmatisk-nyttelse" og "paradigmatisk-nyttelse"), glir selvfølgelig over i hverandre. De utfyller og driver hverandre framover:

the two planes are linked in such a way that the syntagm cannot `progress` except by calling successively on new units taken from the associative plane.³

Sitatet ovenfor (det fra *Dorian Gray*) kan i tillegg si noe helt annet vedrørende nytelse, eller nærmere bestemt om grunnlaget/ forutsetningen for enhver nytelse, nemlig at det er viktig å ville nyte ("end a sorrow as easily as he can invent a pleasure." osv.). Nyttelsen kommer ikke alltid til en av seg selv, den må tas/ letes opp/ finnes opp, kort sagt - villes. Dette tror jeg gjelder i forskjellig grad avhengig av hvilken type nytelse det er snakk om. Et eksempel: Min "humor-nyttelse" kommer lettere til meg enn min "skrive-nyttelse". Tilføyelse: Jeg er her nok en gang på vei inn i den meget omfattende vitenskapsteoretiske diskusjonen om hvor mye som skjer i "leseren" og hvor mye som skjer i "teksten" (hvor foregår meningsdannelsen?).

Men "tilbake" til leksien: Det utdraget jeg har valgt å "nærlese", avsluttes med to eksplisitte uttalelser vedrørende nytelse. Først Dorians "'Pleasure is to adore someone'": I tillegg til å bety "det det betyr" (Dorian forguder for tiden Sybil), kan Dorians utbrudd "skrives" som en metafiksjonell kommentar til hva det er leseren nyter ved det estetiske objektet (i dette tilfellet romanen *Dorian Gray*). Han nyter å *beundre* det. Jeg kaller denne

1. *Dorian Gray*, s. 89. Dorians forlovede, Sybil Vane, er nettopp død, og Basil er sjokkert over at den nytelses-opptatte Dorian synes å være kommet helt over tapet på mindre enn ett døgn.

2. *Elements of Semiology*, s. 60.

3. Op. cit. s. 59.

type nytelse for "beundrer-nyttelse". Oppnåelse av denne type nytelse er i høy grad avhengig av det jeg skrev ovenfor om viljen til å nyte, selv om objektets "beundringsverdighet" selvfølgelig også teller (jfr. den vitenskapsteoretisk diskusjonen jeg nevnte ovenfor). Wilde kretser rundt "beundrer-nyttelsen" i en rekke andre av sine tekster¹. "Helten" (Vivian/ Gilbert/ Lord Henry) "sier": "Du bør selvsagt være kritisk, men du må også kunne beundre, la deg lure med i fiksjonen, henføres, fascineres, glemme deg selv osv." (Barthes ville kanskje ha sagt: "La deg bli sjekket opp av teksten!"). I tillegg sitter "epigonen" (Cyril/ Ernest/ Dorian) allerede beundrende og hører på.

Så Lord Henrys "'That is certainly better than being adored' [...] 'Being adored is a nuisance'": La oss tenke oss at Lord Henry av og til blir lei av den nytelsen det unektelig gir ham å være "the adored", og at dette er *en* av grunnene til at han har "stjålet" Dorian fra Basil. Han ønsker Dorian som et estetisk objekt utenfor seg selv som han kan nyte å beundre. Delvis oppnår Lord Henry, gjennom Dorian, denne flukten fra å være "the adored" til å bli "the adorer". Men bare delvis. "Beundrer-nyttelsen" er nemlig i konflikt med bl.a. den "skrive-nyttelsen" Lord Henry får av å "skrive" Dorian i sitt eget bilde. Lord Henrys "skrive-nyttelse" fører til at Dorian etterhvert blir en kopi av Lord Henry selv, og således aldri et "selvstendig" estetisk objekt. Når Lord Henry beundrer Dorian, beundrer han derfor uvegerlig også seg selv. Han *blir* beundret selv når han beundrer "en annen", og han kan derfor ikke oppnå den "rene" og sterke "beundrer-nyttelsen" som Dorian snakker om (i alle fall ikke med Dorian som objekt). Hans nytelse er i dette tilfellet en blanding av "skrive-nyttelsen", "beundrer-nyttelsen" og den nytelsen det tross alt gir ham å være beundret av seg selv og/ eller andre (selvfølgelig må vi ikke ta Lord Henrys "Being adored is a nuisance" for bokstavelig. Til tider elsker Lord Henry å bli beundret, akkurat som Wilde gjorde det). La oss kalle dette siste behaget for "beundret-nyttelsen". På denne måten kan man også tenke seg at leserens mange forskjellige nytelser kan komme i konflikt med hverandre. Tenk for eksempel på det "umulige" i at man skulle kunne oppnå

1. F.eks. *The Decay of Lying* og *The Critic as Artist*.

både "umiddelbar-nyttelse" og "skrive-nyttelse" akkurat samtidig. Jeg ville anta at hver av nytelsene må oppnås om ikke på forskjellige steder i teksten, så i alle fall under hver sin *tidsavskilte* lesing. Vi er her inne på et vanskelig men interessant spørsmål: I hvilken grad lar de forskjellige nytelsene seg egentlig "addere"? Dersom vi tenker tilbake til det jeg var inne på i kap. PARADOKS om Wildes "Ole Brum-metode" (Gagnier: "given a choice of alternatives, he always chose both."), er det ikke usannsynlig at Wilde også kan lære oss noe om hvordan en slik "umulig" nytelses-addering skal kunne gjennomføres.

Hva så med selve boken *Dorian Gray*? "Nyter" også den å bli beundret? Barthes skriver:

The text you write must prove to me *that it desires me*.¹

The text is a fetish object, and *this fetish desires me*. The text chooses me, by a whole disposition of invisible screens, selective baffles: vocabulary, references, readability, etc.; and lost in the midst of a text (not *behind* it, like a *deus ex machina*) there is always the other, the author.²

Videre sier han at det er "flirtatious texts" som forfører sine lesere³. En mulighet som jeg allerede har vært inne på tidligere: Wilde skrev bevisst *Dorian Gray* på en slik måte (så "desirous" og "flirtatious") at den forfører mange lesere til å beundre seg. Men siden selve *teksten* strengt tatt ikke kan føle noen nytelse, er det i siste instans hos forfatteren "beundret-nyttelsen" må lokaliseres. En avantgardistisk franske litteraturviter ville muligens ha sagt at teksten er den døde forfatterens stedfortredende nyter.

Noen avsluttende kommentarer:

Helt i begynnelsen av kapitlet nevnte jeg fem kategorier "personer" som kan *føle* en eventuell nytelse i forbindelse med en tekst. Disse fem kategoriene var: forfatteren, fortelleren, karakteren, kritikeren (skjønnlitteratur-leseren) og kritikk-leseren. I tillegg mente jeg at det i en tekst kunne finnes eksplisitt uttalte teorier *om* nytelse (som man kan

1. *The Pleasure of the Text*, s. 6.

2. Op. cit. s. 27.

3. *The Pleasure of the Text*, s. 6.

nyte mens man leser dem, og/ eller som kan hjelpe en til å nyte (ikke nødvendigvis en tekst) senere i livet ("framtidig-nyttelse"). Tekster der slike løfter om framtidig nytelse dominerer er f.eks. "estetiske"/ pedagogiske bøker om sexlivets gleder eller vinens mysterier).

Den nytelsen jeg føler at jeg vet minst om, og som jeg derfor eksplisitt ikke har sagt mye om, er den *mine* lesere (kritikk-leserne) eventuelt måtte føle. Roland Barthes:

If I read this sentence, this story, or this word with pleasure, it is because they were written in pleasure (such pleasure does not contradict the writer's complaints). But the opposite? Does Writing in pleasure guarantee - guarantee me, the writer - my reader's pleasure? Not at all. I must seek out this reader (must "cruise" him) *without knowing where he is*.¹

Selv om jeg har nytt å skrive denne hovedfagsoppgaven (også jeg kan tenkes å ha noen "complaints"), har jeg altså ingen garanti for at mine lesere kommer til å nyte den. Men dersom mine lesere nyter å lese meg, så er det (sier Barthes) fordi jeg tross alt nøt å skrive, selv om jeg av og til klaget. Slik tolker jeg dette Barthes-epigrammet (nå skal man vel i rettferdighetens navn ta like varsomt på Barthes' epigrammer som på Wildes), og jeg tror at det er riktig i svært mange tilfeller. Men innvendinger finnes. F.eks. følgende: Mange nyter Kafkas tekster, men det er da dem som mener at Kafka ikke nøt å skrive dem. Videre skriver Barthes at forfatteren må "legge an på"/ "sjekke opp" (cruise) den ukjente leseren for å få ham til å nyte. Dette er jeg enig i, men tror ikke at det hverken er noen nødvendighet eller garanti for å sikre leseren nytelse. Kafka la vel f. eks. ikke like mye an på leseren som Wilde gjorde, i de tilfellene der han (Kafka) ikke engang ville gi ut sine tekster (eller var han bare ekstra "lur"?). Selvfølgelig kan kritikeren, inspirert av skjønnlitteratur-forfatteren, bruke mye energi på å legge inn "muligheter" for forskjellige former for kritikkleser-nyttelse som f.eks. "skrive-nyttelse" (noe Barthes kan sies å ha lagt inn i *The Pleasure of the Text*), "umiddelbar-nyttelse", "paradigmatisk-nyttelse", osv. En slik estetisering er imidlertid, av forskjellige grunner, ikke særlig vanlig innenfor teori-/kritikk-genren. Kanskje finnes det likevel en sikker nytelsesmulighet for kritikk-leseren.

1. *The Pleasure of the Text*, s. 4.

Roland Barthes:

How can we take pleasure in a *reported* pleasure (boredom of all narratives of dreams, of parties)? How can we read criticism? Only one way: since I am here a second-degree reader, I must shift my position: instead of agreeing to be the confidant of this critical pleasure - a sure way to miss it - I can make myself its voyeur: I observe clandestinely the pleasure of others, I enter perversion!¹

Jeg gir kort og godt den type kritikkleser-nyttelse Barthes her antyder, navnet "voyeur-nyttelse" (en måte å nyte på som forresten ikke er forbeholdt kun kritikk-leseren).

En annen nyttelse jeg har sagt lite om, er forfatterens (skjønnlitteratur-forfatterens). Denne er det også vanskelig å vite noe sikkert om, men jeg vil foreslå/ gjette at forfatteren følte noen av de samme nytelsene ved å skrive sin roman som jeg senere følte ved å lese/ "skrive" den. Man kan altså anta/ tro mye om forfatteren bak/ i teksten gjennom å lese/ "skrive" den selv, men det vil som regel være forbundet med stor grad av usikkerhet. Litt mer kan man få "vite" ved å legge til sekundærkildene (forfatterens venner, litteratur om ham osv.), og enda litt mer ved å gå til "ham selv" (hans person eller hans selvbiografi). Imidlertid: Jo, nærmere kilden, jo lettere for å bli lurt.

Hva så med denne konkrete forfatter? Mye er sagt i det kapitlet jeg har kalt WILDE. Litt mer: Selv om det er vanskelig å si noe sikkert om en slik uforbederlig "maske-maker" som Oscar Wilde, synes alle omtaler å bygge opp et bilde av en person som, inntil dommen i den fatale rettssaken i 1895, var/ ville være en livsnyter. Hesketh Pearson som "knew all those who knew Wilde"², framstiller Wilde som i uvant høy grad uadskillelig fra sin kunst. Så å si alt det Lord Henry og Dorian sier om nytelse skal, i følge Pearson, også ha blitt uttalt av Wilde selv (på kafé, i et "dinner party" e.l.). Pearson kommer dessuten ofte med uttalelser som: "Oscar shrank from sorrow as well as sickness."³, "he dreaded boredom."⁴ osv. Richard Ellmanns biografi er mer "vitenskapelig", men også den gir samme inntrykk. Wilde skrev i sitt "selvbiografiske" brev fra fengselet til elskeren

1. *Pleasure of the Text*, s. 17.

2. "Wilde-forsker" Peter Raby i samtale med undertegnede november 1992.

3. Hesketh Pearson: *The Life of Oscar Wilde*, s. 181.

4. Op. cit. s. 183.

Lord Alfred Douglas (1897, posthumt utgitt med tittelen *De Profundis*):

My only mistake was that I confined myself so exclusively to the trees of what seemed to me the sungilt side of the garden, and shunned the other side for its shadow and its gloom. Failure, disgrace, poverty, sorrow, despair, suffering, tears even [...] - all these were things of which I was afraid. And as I had determined to know nothing of them, I was forced to taste each one of them in turn, to feed on them, to have for a season, indeed, no other food at all.

I don't regret for a single moment having lived for pleasure. I did it to the full, as one should do everything that one does to the full. There was no pleasure I did not experience. I threw the pearl of my soul into a cup of wine. I went down the primrose path to the sound of flutes. I lived on honeycomb. But to have continued the same life would have been wrong because it would have been limiting. I had to pass on. The other half of the garden had its secrets for me also. Of course all this is foreshadowed and prefigured in my art.¹

Han skal også ha skrevet:

I write because it gives me the the greatest possible artistic pleasure to write. If my work pleases the few I am gratified. If it does not, it causes me no pain. As for the mob, I have no desire to be a popular novelist. It is far too easy.²

I forbindelse med *Dorian Gray* kom det riktignok:

I have just finished my first long story, and I am tired out.³

(Barthes: "such pleasure does not contradict the writers complaints.") Mange ting tyder altså på at forfatteren i dette tilfellet var, eller i alle fall ønsket å være, en nyter. Jeg tror derfor ikke at jeg er helt på ville veier (selv om de kanskje er noe "uvitenskapelige") når jeg antar at Wilde, i forbindelse med skrivingen av *Dorian Gray*, følte flere av de nytelsene jeg har påpekt i dette kapitlet.

Mange (men langt fra alle ?) av mine (kritikerens/ litteratens), forfatterens, karakterenes og kritikk-leserens nytelser er nå følt og/ eller antydnet: "høytskrivings-nyttelse", "sansestyrt-nyttelse", "skrive-nyttelse", "umiddelbar-nyttelse", "begjærmyttelse", "framtidig-nyttelse", "individuell-nyttelse", "humor-nyttelse", "frihets-nyttelse", "synde-nyttelse",

1. *De Profundis*, s. 922.

2. Hesketh Pearson: *The Life of Oscar Wilde*, s. 152. Sitatet kommer etter introduksjonen "A few phrases from Wilde's replies to his critics may be quoted:"

3. *Letters*, s. 255. Her tatt fra Peter Raby: *Oscar Wilde*, s. 67.

"masochisme-nyttelse", "provo-kasjons-nyttelse", "siterings-nyttelse", "alene-nyttelse", "syntagmatisk-nyttelse", "paradigmatisk-nyttelse", "beundrer-nyttelse", "beundret-nyttelse" og "voyeur-nyttelsen".

Jeg spurte tidligere om det var tenkelig at man kunne føle flere av/ alle disse nytelsene samtidig (kan nytelse adderes?). I så fall, er det kanskje denne summen som er vellyst/ "orgasme" (jouissance, bliss), og kan denne vellyst/ "orgasme" nødvendigvis bare være en kort stund? Jeg henviser til min tidligere parafrasering av Epikur: "dersom den varer lenge, er den svak; er den kortvarig, er den sterk.". Ellers lar jeg spørsmålet stå ubesvart.

Enhver nytelse er, i følge "nytelsesfilosofen" Epikur, dessuten relativ, noe det etter min mening er svært viktig å vite. Epikur: "If you habitually eat dry bread, a piece of cheese gives you a pleasure which the gourmand never knows."¹ Kanskje gjør vi også lurt i å ta hensyn til en av økonomifagets lover: "Loven om avtagende grensenytte". La meg i min utgave kalle den for "Loven om lesingens avtagende grensenyttelse". Den går i korthet ut på følgende: man kommer etterhvert i lesingen til et punkt der grense-nyttelsen (nyttelsen oppnådd av den sist leste enhet) blir mindre enn grensekostnaden ("slitet"/ forsakelsen forbundet med å lese den sist leste enhet). For å sitte igjen med størst mulig "totalnyttelse" bør man ikke lese/ "skrive" forbi dette punktet. Man bør skifte type lesenyttelse (f.eks. fra "skrive-nyttelse" til "umiddelbar-nyttelse"), skifte mål med lesingen (fra å lese for nytelsens skyld til f.eks. å lese for informasjonens, oppbyggelsens eller pengenes skyld), eller rett og slett (den beste løsningen) legge boken fra seg.

Som jeg sa i begynnelsen av kapitlet, har min hensikt ikke først og fremst vært å beskrive/ imitere (lage et mimesis-produkt av) selve nytelses-følelsen, men å antyde forskjellige "plan" (nyttelse kan føles og/ eller den kan teoretiseres rundt), "steder" (leser, kritikk-leser, karakterer, forfatter, forteller) og "strategier" ("skrive", "provosere", "beundre" osv.) som har med tekstlig (og annen) nytelse å gjøre. Roland Barthes forsøker riktignok å skille mellom det han kaller "plaisir" og det han kaller "jouissance", men for det første opprettholder han ingen klare grenser mellom de to følelsene, og for det andre

1. John Ferguson: *The Heritage of Hellenism*, s. 77.

går vel også hans prosjekt mer ut på å vise *hvor* og *på hvilken måte* leser-nyttelse kan oppnås, enn på å *beskrive* selve følelsen (han kan likevel ikke dy seg helt for å forsøke seg selv på "jouissance'en", noe den siste setningen i *Le Plaisir du texte*, her i Arne Kjell Haugens oversettelse, viser: "det kerner, det knitrer, det kjærtegner, det rasper, det skjærer: vellyst."¹) Dersom man likevel skulle forsøke å beskrive selve leser-nyttelsen, måtte det bli via henvisninger til (similer/metaforer) ekstralitterære sanseopplevelser som f.eks. mat, kjærlighet, sex, alkohol, narkotiske stoffer osv. (noe en rekke forfattere, Barthes inkludert, har forsøkt), eller, som Barthes gjør i parantesen ovenfor, ved hjelp en "uendelig" rekke "synonymer". Det bør også nevnes at det i ethvert språk selvfølgelig finnes en rekke forskjellige termer for nytelse. På norsk har vi bl.a.: tilfredshet, fornøyelse, behag, glede, lyst, lykksalighet, salighet, vellyst, ekstase, orgasme. Problemet er at disse termene ikke betyr det samme for alle mennesker; det er tvilsomt om selv hedonistene kan enes. Likevel våger jeg å foreslå at enhver av de nytelsene jeg har følt/ antydnet i dette kapitelet ("høytyskrivings-nyttelse", "humor-nyttelse", "voyeur-nyttelse" osv.) kan erfares som enhver av følelsene ovenfor (tilfredshet, fornøyelse osv.). Dette tyder på at det finnes et meget bredt og nyansert spekter av nytelser der bak ordene et sted.

Etter denne "systematiseringen"/ "typologiseringen" blir det selvfølgelig noe paradoksalt og merkelig når jeg nå avslutter med å gjenta at det er noe annet å beskrive en følelse enn å få kritikk-leseren til å selv å føle den (Barthes: "How can we take pleasure in a reported pleasure?"). Nyttelse er ingen idé/ informasjon. Den lar seg ikke "lagre" (i bøker, på data). Den er dypest sett flyktig og "inexpressible, apparently ineffable"². Jeg er tilbake der jeg begynte:

Its aim, indeed, was to be experience [...] it was to teach man to concentrate himself upon the moments of life that is itself but a moment.³

1. *Lysten ved teksten*, s. 64.

2. Richard Howard i forordet til *The Pleasure of the Text*.

3. *Dorian Gray*, s. 104. (Et lengre sitat er brukt som innledning til dette kapitlet).

Og dersom du nå synes din kritikkleser-nyttelse har vært heller triviell, kan kanskje Lord Henry hjelpe:

"I adore simple pleasures," said Lord Henry. "They are the last refuge of the complex."¹

1. *Dorian Gray*, s. 36.



Bilde fra Hollywoods filmatisering av *The Picture of Dorian Gray* i 1945, som etter Kjetil Rolness' mening var "uventet sober og stilriktig". Det opplyses ikke hvem som spilte Basil Hallward, men Dorian Gray framstilles av Hurd Hatfield og Lord Henry Wotton av George Sanders. (Kilde: Kjetil Rolness: *Vulgær og vidunderlig*.) *The Picture of Dorian Gray* er ifølge den tyske litteraten Norbert Kohl filmatisert minst seks ganger, den første i 1910 av dansken Axel Strøm. Romanen har i tillegg dannet grunnlaget for flere operæer og en ballett (Kohl s. 227.).

KOMMENTAR II

This "I" which approaches the text is already itself a plurality of other texts, of codes which are infinite or, more precisely, lost (whose origin is lost). *Objectivity* and *subjectivity* are of course forces which can take over the text, but they are forces which have no affinity with it. Subjectivity is a plenary image, with which I may be thought to encumber the text, but whose deceptive plentitude is merely the wake of all the codes which constitute me, so that my subjectivity has ultimately the generality of stereotypes. Objectivity is the same type of replenishment: it is an imaginary system like the rest (except that here the castrating gesture is more fiercely characterized), an image which serves to name me advantageously, to make myself known, "misknown," even to myself.¹

"Jeg" stopper nå snart den prosessen det har vært å male mitt "portrett" av *The Picture of Dorian Gray*. Dette "jeg" er kun en av de mange pluralitetene ("plurality of other texts, of codes") som har vært involvert. Noen av de andre har vært: mitt tekstuelte framstilte bilde av personen Oscar Wilde (heretter "Wilde"), dialogene *The Decay of Lying* og *The Critic as Artist*, romanen *The Picture of Dorian Gray* og diverse andre tekster. Jeg føler at det universet som denne "Wilde" og hans tekster sammen utgjør, har vært et egnet utgangspunkt for den type lesing/ "skrivning" som "jeg" her har forsøkt å gjennomføre. En av hovedårsakene til dette tror "jeg" ligger i at det kanskje, som "jeg" tidligere har nevnt, er store likheter mellom "Wildes" univers/ horisont og det univers "jeg" og mange andre av våre dagers "postmodernister" lever i.

"Wilde" var svært klar over at han på mange områder var en samling av de tekster/ den kultur han hadde latt seg påvirke av. "Wilde" og hans litteratur har ofte vært beskyldt for å være synteser eller til og med plagiater av andre kunstnere og kunstverk. Til denne påstanden er det for det første det å si at vi vel alle i større eller mindre grad er kopier/ plagiater, forskjellen er bare at "Wilde" synes å ha vært seg dette mer bevisst enn de fleste i hans samtid. For det andre mener jeg at påstanden delvis er riktig, men at dette trekket ved "Wilde" må ses på som noe positivt snarere enn noe negativt. "Wilde" var meget opptatt av hvordan mennesker kan benytte kunst og kultur til å foredle seg selv (og derigjennom hele menneskeheten). Darwins i datiden nye og meget omdiskuterte idéer om mennesket som

1. S/Z, s. 10.

produkt av "natur-evolusjon", får gjennom bl.a. "Wilde" sitt motstykke: et håp og et krav om at en "kultur-evolusjon" av mennesket er mulig. "Wildes" prosjekt gikk således, i alle fall helt til han i 1895 ble satt i fengsel, i høy grad ut på å fornekte naturen og skape kulturen. Innenfor den postmoderne "virkelighet" (etter Nietzsche og de som senere har "skrevet" ham) blir beskrivelser som "uoriginal" og "en syntese av mange" plutselig hedersord. For i streng forstand kan man jo i siste instans kun være naturlig/ original ved å ta alt sitt stoff fra sin egen genetisk- eventuelt gude-gitte "natur-genialitet", noe som utelukker den frigjørende tanken det er at mennesket skal kunne utvikle seg selv ved hjelp av vilje og kultur. Å være kulturell vil derimot, slik jeg her definerer det, si at man er "en syntese av flere menneskeskapte produkter", der den eventuelle "originaliteten" og foredlingen/ kultur-evolusjonen den fører med seg, ligger i måten elementene i den overtatte/ plagierte kulturen kombineres på. Denne kampen mot naturen og for kulturen gjennomsværer svært mye av Wildes forfatterskap, i særlig grad *The Decay of Lying*, men også *The Critic as Artist* og *The Picture of Dorian Gray*.

"Innenfor" pluraliteten "Wilde" finner "jeg" pluralitetene *The Decay of Lying* og *The critic as Artist*, "innenfor" disse pluralitetene finnes *The Picture of Dorian Gray*, og "inne i" denne igjen holder pluralitetene Lord Henry og Basil til. Analogt til at Wilde forsøker å skape det skjønne kunstverket *The Picture of Dorian Gray* (skjønnere enn "virkeligheten"/ naturen), slåss disse to om å forme det skjønne kunstverket Dorian (også noe skjønnere enn "virkeligheten"/ naturen). "Innenfor" dette igjen forsøker også pluraliteten Dorian å skape seg selv ved bl.a. å trosse naturen. Gjennom ("innenfor") Dorian ser vi Sibyl Vane, som innenfor den "kinesisk eske-strukturen" jeg her abstraherer, logisk nok (hun er jo en av de innerste eskene) er så å si utelukkende kultur/ kunst. Hun er intet annet enn summen av Shakespeares heltinner (som igjen er produkter av Shakespeare, som igjen ... osv. osv.). Jeg går nå tilbake til den "ytterste" esken og kommer med konklusjonen: *Den pluraliteten som er "meg" (leseren), er bare ett av mange ledd i en uendelig (?) lang rekke med pluraliteter.*

Ovenfor har "jeg" ofte brukt ordet "innenfor". Dette kan lett forstås dit hen at den pluraliteten (teksten/ personen/ karakteren) som som da nødvendigvis må befinne seg "utenfor" har kontroll med/ makt over de som befinner seg "innenfor". Egentlig er en rekke sirkler med diverse felles berøringspunkter et bedre mentalt bilde enn kinesiske esker. Slike sirkler kan man nemlig forestille seg som delvis inne i hverandre og delvis selvstendige. I en slik metafor har ingen av pluralitetene (sirklene) alene total kontroll over noen av de andre. I forholdene mellom de forskjellige karakterene i *The Picture of Dorian Gray* ser vi et annet godt bilde på dette (selv ikke Lord Henry har den fulle kontroll). Mitt forhold til *The Picture of Dorian Gray*, og til alle de andre tekstene jeg har brukt, har i alle fall vært mer preget av noe som minner meget om en slags hermeneutisk prosess: I løpet av det siste året har tekstene forandret meg, som så har forandret tekstene, som så har forandret meg osv. osv. Utgangssituasjonen, det tidspunkt da "jeg" var jeg og *The Picture of Dorian Gray* var en klassisk "lesbar" tekst, er forlengst tapt; som Barthes skriver: "lost (whose origin is lost)". Mitt forhold til "Wilde" og til *The Picture of Dorian Gray* er i så måte like mye preget av usikkerhet med hensyn til hva som er "virkelighet" og hva som er "image" (bilde), som "Wildes" og romankarakterenes forhold til "seg selv" kan sies å være det.

I kap. LESER trakk "jeg" opp et skille mellom den subjektive og den objektive leser. Som Barthes skriver i sitatet ovenfor, og som "jeg" håper at denne hovedoppgaven viser, er også disse begrepene mer "images" enn "virkelighet". Forskjellen på de to bildene ligger kanskje (som Barthes innenfor sitt "skrive"-prosjekt sier) kun i at den leseren som tilstreber "objektivitet", kastrerer seg selv mer enn den som ønsker å være "subjektiv". Men selv den som ønsker å være "subjektiv" kan aldri bli helt nyskapende/ original (Barthes: "my subjectivity has ultimately the generality of stereotypes"). Innenfor tankegangen ovenfor får vi den paradoksale situasjon at leseren har bedre kontroll med teksten (ser den i større grad "slik den er") jo mer kastret han er (altså jo mindre evne til å nyte han har ?). Hvor undertegnede til enhver tid har befunnet seg på denne "kastrasjons-skalaen" skal mine lesere imidlertid selv få lov til å avgjøre.

Per Thomas Andersen sier i sin bok *Dekadanse i nordisk litteratur 1880-1900* at en stor del av årsaken til hans interesse for forrige århundres såkalte dekadanselitteratur ligger i de mange fellestrekk han mener å merke mellom datidens *fin de siècle*-ånd og den nye *fin de siècle*-ånd mange av oss nå befinner oss i, eller er på rask vei mot. "Jeg" er enig i dette, med forbehold om at den hermeneutiske sirkelprosess "jeg" har vært gjennom det siste året, kan tenkes å ha ført til at "jeg" per idag er nesten like mye 1800-talls dekadent som 1900-talls postmodernist, og således ikke lenger har mulighet til å kunne sammenligne de to tidsperiodene (kfr. kap. HORISONT). Noe "jeg" imidlertid er ganske sikker på, er at "jeg" allerede etter mitt første møte med "Wilde" (Hesketh Pearsons biografi) og hans litteratur (*The Decay of Lying* og *The Picture of Dorian Gray*), et møte som fant sted i 1987 (før jeg hadde noen videre peiling på hva begrepet *dekadanse* innebærer, og enda mindre var klar over at vi visstnok lever i den postmoderne tidsalder), følte en umiddelbar interesse for denne mannen og hans kunst. Etter at de fleste litteraturforskere i mange år ikke har regnet Wildes litteratur for "høyverdig" kunst (han har alltid vært mye lest av "folk flest"), synes "jeg" derfor (for Wildes del ?) det er gledelig å registrere at interessen de siste ti årene har vært stigende, så stigende at det i mai i år (1993) for første gang arrangeres et internasjonalt Wilde-seminar (i Monaco). Under et besøk hos "Wilde-forsker" professor Peter Raby i Cambridge, fikk jeg servert følgende årsaker til at Wilde nå synes å ha en god periode: For det første er det store generelle likhetstrekk mellom flere av Wildes idéer og "den postmoderne ånd". For det andre er vi inne i en periode med en rekke 100-års jubileer for Wildes beste/ mest modne kunstverker, og markeringen av at det er 100 år siden han døde er dessuten forholdsvis nært forestående (år 2000). For det tredje har den meget anerkjente litterat Richard Ellmanns monumentale, meget etterlengtede (han skal ha skrevet på den i tredve år) og mye solgte biografi fra 1987 hatt en uvurderlig reklameeffekt. Og sist men ikke minst, mente Peter Raby, er den allmenne holdning til homofili betraktelig mer liberal enn for bare tyve, tredve år siden. Ifølge Raby har skandalen rundt og "avsløringene" under rettssakene mot Wilde, og hans to år i fengsel for påstått sodomi, vært noe som helt fram til våre dager har gjort det vanskelig å drive Wilde-forskning i England. Dette høres for meg ut

som plausible forklaringer. Også Richard Ellmann treffer svært godt når han avslutter sitt introduksjonskapittel med bl.a. følgende forklaring på dagens Wilde-interesse:

Wilde is one of us. His wit is an agent of renewal, as pertinent now as a hundred years ago. The questions posed by both his art and his life lend his art a quality of earnestness, an earnestness which he always disavowed.¹

I forlengelse av dette vil jeg si følgende: Er det ikke et paradoks at en mann og en kunst som oppløste de fleste kjente "sentralverdiene" (kfr. kap. DEKADANSE), for mange (meg inkludert ?) selv synes å ende opp som den erstattende "sentralverdi" (kfr. kap. ESTETISISME)? Hvordan ville den litt eldre Wilde ("Oscar Wilde of the second period", som han selv uttrykte det) egentlig ha likt kanoniseringen (Kjetil Rolness: "Oscar den hellige") og den økende valfarten til hans grav i Paris?

Akkurat som den naturen Wilde selv lenge nektet adgang til *sitt* liv, til slutt ikke lenger kunne stenges ute, klarer heller ikke Dorian å forbli i kunstens og kulturens verden. Naturen trenger inn i Dorian og påvirker ham fra innsiden, uansett hvor mye Dorian selv, Basil og Lord Henry kjemper i mot. Den kampen i mennesket mellom kultur og natur som *The Picture of Dorian Gray* også handler om, ender således på sett og vis uavgjort inne i romanen: Kunst og kultur dominerer lenge, men hele tiden siver naturen inn i mennesket/livet (symbolisert av det aldrende portrettet bak forhenget). På siste side er det likevel kun portrettet, altså det tradisjonelle kunstverk, som har beholdt sin tidløse, opphøyde skjønnhet. Det har i lengden ikke lyktes for Dorian å gjøre livet til et kunstverk. Tilbake står det tradisjonelle kunstverket, med sin "evige" skjønnhet, alene i sentrum. Kunstneren (Basil) er totalt forsvunnet, ikke engang liket av ham er igjen. Skuespilleren (Sybil Vane) innhentes også av naturen/ "virkeligheten", på samme måte som livskunstneren/ livskunstverket (Dorian) blir det. Kritikerer/ "the critic as artist" (Lord Henry) er den som klarer seg best, men vi må tenke oss at han sitter temmelig desillusjonert tilbake. Den franske filosofen Clemet Rosset skal ha definert det tragiske som en forening av det nødvendige og det umulige. Slik sett finner jeg i alle fall ett tragisk tema i *The Picture of*

1. Richard Ellmann: *Oscar Wilde*, s. xiv.

Dorian Gray: for å foredle/ utvikle seg selv er det helt nødvendig å radere bort uønsket natur og ved hjelp av kunst og kultur gjøre livet til et rent kunstverk; men på grunn av den alltid tilstedeværende naturen (biologien og dyret i oss) er et slikt prosjekt i lengden dømt til å mislykkes. Dette er muligens et av menneskehetens mest grunnleggende problemer, nært beslektet med det beklagelige faktum at gode, kulturervervede egenskaper ikke har like lett for å gå i arv som de genetiske. Jeg skal her ikke gå lenger inn gjennom denne inngangen, som vi kan kalle *Det tragiske* (angående begrepet *inngang* kfr. kap. KOMMENTAR I). Den er allikevel bare én av de mange potensielle inngangene/ temaene som er utelatt i denne besvarelsen.

Hvilken av de ovenfornevnte karakter-skjebnene undertegnede til enhver tid har kjent seg mest i slekt med, får også være et åpent spørsmål. Etter ett års hardt arbeide ("hard" nytelse), begynner jeg nå av å til å frykte samme skjebne som livsnyteren Dorian, mannen man til slutt finner død ved siden av sitt portrett. Dersom mitt "portrett" kommer i nærheten av å være like "splendid" som hans, er det mitt håp at dets tittel på lang sikt likevel ikke er misvisende.

ETTERORD

Denne boken er en lett omarbeidet versjon av min hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap ved Universitetet i Tromsø fra april 1993. Mange personer fortjener en stor takk for at den ble "ferdig"-skrevet. Først og fremst min veileder professor Hans Erik Aarset. Hans kunnskaper og krav til klarhet har nok til en viss grad kontrollert mine i utgangspunktet nokså "anti-strukturalistiske" lyster, og derigjennom bevirket at resultatet er blitt mer forståelig (også for meg selv) og bedre enn det ellers ville ha vært. Takk for et hyggelig arbeidsår! Følgende andre personer får dessuten hederlig omtale: amanuensis Ellen Mortensen (for å ha oppmuntret igangsettelsen av prosjektet), altmuligmann Alph Olsen (for å ha vært min "ikke-faglige" rådgiver), datakonsulent Holger Hagan (for sine tryllerier med PC'en), og Wilde-forsker dr. Peter Raby ved Homerton College i Cambridge (for hyggelige og informative samtaler).

Tromsø, september 1993

Finn Skjoldbjærg

BIBLIOGRAFI

I. Teori/ Biografier/ Skjønnlitteratur:

- Andersen, Per Thomas: *Dekadanse i nordisk litteratur 1880-1900*, Oslo 1992.
- Armstrong, Charley: "Robbe-Grillet's kamp mot mening", sem. oppg. ex. phil. UiTø 1989.
- Bakhtin, Mikhail: *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Manchester 1984.
- Barthes, Roland: *A Barthes reader*, New York 1982.
Elements of Semiology, New York 1968.
Lysten ved Teksten, Oslo 1990.
S/Z, New York 1974.
The Pleasure of the Text, Oxford 1990.
- Baudelaire, Charles: *Kunsten og det moderne liv*, Oslo 1988.
- Beckson, Karl: *Aesthetes and Decadents of the 1890's, An Anthology of British Poetry and Prose*, Chicago 1981.
Oscar Wilde, The Critical Heritage, (ed.), London 1970.
- Behrendt, Patricia Flanagan: *Oscar Wilde: Eros and Aesthetics*, London 1991.
- Bridgwater, Patrick: *Nietzsche in Anglosaxony*, Leicester 1972.
- Core, Philip: *Camp*, New York 1984.
- Dahlerup, Pil: *Dekonstruktion, 90'ernes litteraturteori*, København 1991.
- Deleuze, Gilles: *Nietzsche*, Oslo 1985.
- Ellmann, Richard: *Oscar Wilde*, London 1987.
Oscar Wilde, a collection of critical essays (ed.), New Jersey 1969.
- Ferguson, John: *The Heritage of Hellenism*, London 1973.
- Gagnier, Regina: *Idylls of the Marketplace, Oscar Wilde and the Victorian Public*, Aldershot 1987.
- Guérard, Albert: *Art for Art's Sake*, New York 1936.
- Hauser, Arnold: *Mannerism*, London 1965.
- Hutcheon, Linda: *Narcissistic Narrative, The Metafictional Paradox*, New York 1984.
- Huysmans, J.K.: *Against Nature*, London 1959 (oversettelse av *À Rebours*, 1884).
- Jauss, Hans Robert: *Question and Answer*, Minneapolis 1989.
- Jefferson, Ann og Robey, David (ed.): *Modern Literary Theory*, London 1982.
- Johnson, R.V.: *Aestheticism*, London 1969.

- Keating, Peter: *The Haunted Study, A Social History of the English Novel 1875-1914*, London 1991.
- Kohl, Norbert: *Oscar Wilde, Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, Heidelberg 1980.
- Kristeva, Julia: *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi, Oxford 1986.
- Leech, Geoffrey og Short, Michael: *Style in Fiction*, London 1981.
- Linnet, Anne: *Barndommens gade*, (LP-plate), København 1986.
- Maddox, Conroy: *Salvador Dali*, Benedikt Taschen Verlag, Köln 19?? (oversettelse fra utgave av The Hamlyn Publishing Group Ltd., 1979).
- Morley, Sheridan: *Oscar Wilde*, London 1976.
- Nassaar, Christopher S.: *Into the Demon Universe*, London 1974.
- Nietzsche, Friedrich: *Der Wille zur Macht*, Stuttgart 1964.
Also sprach Zarathustra, Insel Verlag, 1976.
Werke, Kritische Gesamtausgabe, Berlin 1972.
- Oates, Joyce Carol: *Contraries*, Oxford 1981.
- Paglia, Camille: *Sexual Personae*, London 1991.
- Pearson, Hesketh: *The Life of Oscar Wilde*, London 1946.
- Raby, Peter: *Oscar Wilde*, Cambridge 1988.
- Rolness, Kjetil: *Vulgær og vidunderlig*, Oslo 1992.
- Sarup, Madan: *An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism*, London 1988.
- Shewan, Rodney: *Oscar Wilde, Art and egotism*, London 1977.
- Small, Ian: *The Aesthetes, a sourcebook*, London 1979.
- Sontag, Susan: *Against interpretation*, London 1987 (1967).
- Stokes, John: *In The Nineties*, London 1989.
- Waugh, Patricia: *Metafiction*, London 1984.
- Wilde, Oscar: *Complete Works of Oscar Wilde*, London 1966.
The Picture of Dorian Gray, m. introduksjon av Isobel Murray, Oxford 1981.
Lyvekunstens forfall, Oslo 1988.
- Wisemann, Mary Bittner: *The Ecstasies of Roland Barthes*, London 1989.

II. Tidsskrifter/ aviser:

Dalhousie Review

Frankfurter Allgemeine Zeitung

Samtiden

The New York Times

Vinduet

III. Oppslagsverk:

A Dictionary of Literary Terms, J.A. Cuddon, London 1977.

Encyclopædia Britannica, Chicago 1968.

Epoker og diktere, verdens litteraturhistorie, red. Lennart Breitholtz, Kjell Heggelund, Oslo 1979.

Fremmedordbok, Bjarne Berulfsen og Dag Gundersen, Oslo 1986.

Litterært Leksikon, Asbjørn Aarnes, Oslo 1977.

PaxLeksikon, red. Hans Fredrik Dahl m. fl., Oslo 1979.

The Encyclopedia of Philosophy, ed. Paul Edwards, New York, 1967.

TIDLIGERE UTGIVELSER AV TROMSØSTUDIER I LITTERATUR:

Nr. 1 (1992):

FRA HELIODOR TIL PETTER DASS **Ti studier i før-romantisk fortellerkunst**

Redigert av Per Thomas Andersen og Hans Erik Aarset, og med følgende bidrag:

Synnøve des Bouvrie:
HVOR GÅR GRENSEN MELLOM MYTE OG ROMAN?
Fra Homer til Heliodor

Rolf Gaasland:
MENIPPÉISKE SATIRER - EKSISTERER DE?

Axel Fritz:
HISTORIER OM DOKTOR FAUST
Den s.k. *Volksbuch* från 1587 i belysning av stofftraditionen

Roy Tommy Eriksen:
KONSTRUKSJON I TUDORROMANEN:
Om komposisjon og stilistisk overskridelse i George Gascoignes
The Adventures of Master F.J.

Even Arntzen:
TEKSTANES TALE
Metafiksjonalitet og intertekstualitet i Cervantes' *Don Quijote*

Hans Erik Aarset:
"HYRDENE I PARKEN" - OG "RIDDERNE AV DE RUNDE ORD"
Den franske barokkromanen; en erfaring med historisk-estetisk avstand

Per Thomas Andersen:
EN KAMP MELLOM GUDER
Intertekstuelit blick på Petter Dass' vise *Om Jephthæ Løfte*

Gerd Bjørhovde:
APHRA BEHN (1640-89) - DEN ENGELSKE ROMANENS MOR

Erik Egeberg:
TRIFON AV PEÇENGAS VITA - EN HELGENLEGENDE

Hans Löfgren:
SEMIOTIC EPOCHS AND NARRATIVE THEORY

