



Otto Dix: *Krigskrøblinge*, 1920 (radering). Tyskeren Otto Dix deltog selv i 1. verdenskrig. I sine ekspressive billeder udfolder han den gru og ødelæggelse, han oplevede i forbindelse med krigen. I billedet her er fire krigsinvalidere på tur i Berlin. Billedet er ikke uden humor og ironi. De fire passerer forbi en skomagerbutik, der reklamerer for støvler, men de tre af dem mangler ben.

8. Mellemløstid og efterkrigstid (1914-1956)

Da 1. verdenskrig bryder ud i 1914, tror de fleste i Europa, at den er hurtigt overstået. Mange unge mænd har travlt med at melde sig som soldater, så de kan komme med i krigen og måske vinde hæder og ære. Men den krig, der møder dem i skyttegravene, bliver ikke blot langvarig og varer frem til 1918. Det bliver den blodigste og mest kyniske krig, verden på det tidspunkt endnu har set. Det anslås, at omkring 10 millioner soldater mister livet og desuden dør omkring 6 millioner civile. Det er en moderne og industriel krig, der udkæmpes med avancerede våben som tanks, giftgasser, håndgranater og maskingeværer. Det er grunden til de store tab af menneskeliv. Hver eneste familie i de krigsførende lande mister et eller flere familiemedlemmer, og mange af dem, der kommer hjem, er voldsomt invaliderede og traumatiserede.

Krigen og dens grusomhed opleves af mange, som om noget er tabt for evigt og verden for altid vil være forandret. Kontrasten til det forholdsvis fredelige og fremskridtsoptimistiske Europa før 1914 er enorm. Krigen bliver en øjenåbner for, hvor brutal en skabning, mennesket kan være, og hvor dødsensfarlig videnskaben og den industrielle udvikling er, når den går i krigens tjeneste. Kulturelt set resulterer krigen i et *værdisammenbrud*. Den gamle verdens normer og værdier rives op med rode af krigen og synes ikke længere at være troværdige holdepunkter.

Det giver på den anden side plads til en kulturel opblomstring i flere europæiske storbyer efter krigen. Kunstnerne forsøger at skabe en helt ny kunst i det værdimæssige tomrum, der er opstået, og ungdommen og de hjemvendte soldater har brug for en ventil til at slippe af med det overtryk af frustrationer og savn, som krigen har skabt. I særlig grad bliver Berlin et centrum for fest, kreativitet og opgør med gamle værdier. Der eksperimenteres med kønsroller og med seksualitet og stoffer i et omfang, som man skal helt frem til 1960'ernes ungdomsoprør for at se tilsvarende. Man taler om *de brøgende tyvere*, om Berlin som et nyt Babylon, en lastens hule, et sted med kriminalitet og prostitution, men også et sted for frisind og opgør med snævre moralske normer. Kulturen blomstrer i teatre, kabareter og revyer.

Malernes billeder er præget af arrigskab og lyst til at spidde samfundets magthavere, som hos Georg Grosz, eller de foreviger som hos Otto Dix de hjemvendte krigsinvalidere, man kan møde overalt i Berlins gader. Fra USA ankommer jazzmusikken med en anderledes livsglæde og optimisme og får de unge ud at swinge på dansegulvet. Kvindemoden forandrer sig i perioden. Korsettet forsvinder, og kvindeidealet bliver drengepigens med det korte hår og de korte skørter. Der eksperimenteres på alle livets områder. Og endelig får politiske ideologier som nazisme og kommunisme vind i sejlene i 1920'erne. De næres af det tomrum og den omfattende fattigdom og sociale nød, der også hører med til billedet af efterkrigstidens Europa.

Selvom Danmark ikke bliver inddraget i 1. verdenskrig, men kommer forholdsvis smertefrit gennem den takket være sin neutralitetspolitik, resulterer krigen også hos os i et behov for at gøre op med den gamle verden og finde nye værdier og ståsteder både kunstnerisk, politisk og eksistentielt.

Modernismer i mellemkrigstiden

Efter 1. verdenskrig dukker der herhjemme en række eksperimenterende kunstretninger op, der forsøger at finde nye måder at fortolke tilværelsen på og nye måder overhovedet at tænke kunst og litteratur på. Det drejer sig om ekspressionismen, futurismen, dadaismen og surrealismen.

Ligesom symbolismen i 1890'erne opgiver de nye kunstretninger naturalismens og realismens krav om at gengive virkeligheden, som den er. I stedet lægger de vægt på den subjektive oplevelse af omverdenen, hvis ikke de helt afviser overhovedet at forholde sig til virkeligheden i deres værker og skaber deres egen kunstneriske virkelighed. Med et samlet begreb kan man kalde disse nye kunstretninger for *modernistiske* (s. 256). De beriger gensidigt hinanden, og de forstår sig selv som en *avantgarde*, der i færd med skabe en ny tids kunst.

Nogle af retningerne vokser frem i Europa allerede før 1. verdenskrig. I 1909 vokser futurismen frem i Italien og besynger med stor patos den moderne verden med dens kraft og tempo. I Dresden, Berlin og Paris maler *ekspressionisterne* fra omkring 1905 både deres ubehag ved civilisationen og deres drøm om at finde frem til mere oprindelige måder at leve sammen på. Senere, under 1. verdenskrig, flygter flere kunstnere til Schweiz og grundlægger i 1916 *dadaismen*, der gør op med selve kunstinstitutionen og hylder idiotiet i modsætning til fornuften, som de mener er i gang med at ødelægge verden. Og efter krigen i 1920'ernes Paris er det *surrealisterne*, der lægger afstand til den moderne verdens fornuft og rationalisme og i stedet søger ned i sindets ubevidste egne for at finde spirene til et nyt menneske og et nyt samfund.

De forskellige modernistiske retninger når først til Danmark efter krigen. I litteraturen udfolder de sig især inden for lyrikken. Der er tale om en ganske smal litteratur bestående af forholdsvis få værker og med en begrænset udbredelse i samtiden, men det er ikke desto mindre en væsentlig litteratur, i den forstand at den kommer til at præge senere generationer af forfattere, især fra 1960'erne og frem.

Futurisme

I det futuristiske prosadigt *Århundredet fra Asfaltens sange* (1918) er digteren Emil Bønnelyckes (1893-1953) henrykt over den nye tids og det nye århundredes tekniske kunnen. Krigen ser han som en ny begyndelse, der renser alt det gamle og forældede væk. Kanonerne og maskingeværerne forkynder verdensrevolutionen, skriver han. Bønnelycke er inspireret af den italienske digter og grundlægger af futurismen Filippo Marinetti, der i 1909 udgiver *Det futuristiske manifest*, hvori han gør op med det traditionelle skønhedsbegreb og

hylder krigens, fartens og teknikkens skønhed, samtidig med at han udviser en markant foragt for alt, hvad der har med kvinder og feminisme at gøre. For Marinetti ligger futurismen i naturlig fortlængelse af fascismens tankeverden, og han får da også en tæt tilknytning til den fascistiske bevægelse i Italien. Emil Bønnelycke er langt fra så krigsbegeistret som Marinetti, og man finder heller ikke eksempler på hans kvindehævn i *Århundredet*, men man kan tydeligt se inspirationen fra ham. Det er dog først og fremmest den moderne storbyverden og dens teknologiske fremskridt, Bønnelycke besynger.

“ Jeg elsker dig, du gaadefulde Tid (...), Jeg elsker din tekniske Grænse-løshed. Jeg elsker Maskinernes endnu ukortlagte Land, Propellernes Tidsalder, hvor Menneskeheden for første Gang i Historien løfter sig fra Jorden, hvem ved, for engang helt at forlade den ... erobre en anden Klode ... og gøre den til sin ...

Emil Bønnelycke: "Aarhundredet". Asfaltens Sange, Gyldendal, 1918.

I sin teknikbegejstring har *Århundredet* klare paralleller til Johannes V. Jensens reportager (s. 203) fra Verdensudstillingen i Paris i 1900. Skønheden findes i teknikkens og storbyens verden og ikke i naturen eller i den klassiske kunst. Med sin stærkt subjektive og ekstatiske beskrivelse af omverdenen og sit kraftfulde sprog er det samtidig et ekspressionistisk digt. Det er fyldt med gentagelser, udråb, retoriske spørgsmål, paradokser, utallige sammensatte ord, voldsomme kontraster og ikke mindst ord for tekniske dippetutter, der er aldeles fremmede for det traditionelle digt og samtidig fortæller om det nye århundredes landvindinger.

Ekspressionisme

Går vi til den ekspressionistiske litteratur, så finder vi her digtere som Tom Kristensen, Rudolf Broby-Johansen, Otto Gelsted, Emil Bønnelycke og finlands-svenske Edith Södergran. For dem alle gælder det, at de fortolker omverdenen subjektivt. Den ydre verden farves af deres indre verden.

Tom Kristensen

Tom Kristensens (1893-1974) digt *Fribytter* fra debutdigtsamlingen *Fribytter-rømme* (1920) kan ses som en slags programdigt for ekspressionismen. Digteren spørger retorisk, om ikke kunstneren eller digteren er en fribytter, en sørøver, der står udenfor verden og betragende samler sanseindtryk og oplevelser, for siden at slynge sin indre verden med dens flammehjul ud i rummet. Det forventede svar er selvfølgelig bekræftende. Digterens opgave er at forme eller præge det ydre med sit indre. Det er farverne, kontrasterne og husenes flader og linjer, digteren får øje på, bearbejder og digter videre på. Det er en



Harald Giersing: *Fodboldspillere*, 1917. I det ekspressionistiske maleri består billedfladen typisk af heftige farver og linjer, stærke kontraster og undertiden af større ubrudte farveflader, så det nærmer sig det abstrakte maleri. Figurerne kan være hurtigt skitserede og enkle, men de kan også være mærkeligt deforme eller forvredne for at understrege bestemte og ofte desperate sindstilstande. Eller figurerne kan blot være helt enkle og grove og hurtigt skitserede som hos Harald Giersing, hvor de enkle figurer eller skikkelser springer i øjnene. Fælles er de ekspressionistiske malere om at bryde med naturalismens krav om at gengive virkeligheden, som den er. I stedet ser de virkeligheden gennem deres følelser og stemninger og bruger farverne og linjerne til at udtrykke det med. Giersing er inspireret af futurismens interesse for fart og bevægelse.

æstetisk tilgang til verden, kunstneren tilbyder. På mange måder minder det om det, Harald Giersing gør i sine malerier. I digtet *Landet Atlantis – Et symbol*, der ligeledes er fra *Fribytterdrømme*, sprænges det traditionelle skønhedsbegreb. "Skøn som en sønderskudt banegård er vor ungdom, vor kraft, vore vilde idéer", hedder det i 3. strofe. Koblingen til 1. Verdenskrig, men også til futurismens dyrkelse af krigen er tydelig. Det er dog ikke en virkelig revolution, Tom Kristensen drømmer om i digtet, men en kunstnerisk revolution. I det symbolske land Atlantis skabes skønheden af grelle konflikter. Inspirationen hentes her både fra den franske digter Charles Baudelaire (s. 198) og fra den tyske filosof Friedrich Nietzsche (1844-1900). I forordet til sin bog *Tragediens fødsel* (1872) skriver Nietzsche, at "kun som æstetisk fænomen er eksistensen og verden evig retfærdiggjort". I kunsten kan vi nemlig finde trøst i, at selv det mest forfærdelige, kaotiske og lidelsesfyldte i tilværelsen kan forvandles til stor skønhed. Hos Tom Kristensen er denne tankegang klarest udfoldet i digtet *Det blomstrende slagsmål*, også fra *Fribytterdrømme*.

Det er karakteristisk for Tom Kristensens ekspressionistiske digte, at de er sprogligt nyskabende med brug af hverdagsord og overraskende ordsammensætninger, mens de på den anden side følger den klassiske digtning i brugen af rim og bunden versrytme og ofte er meget retorisk gennemtænkte.

Rudolf Broby-Johansen

En helt anderledes rablende og associativ tænkning og voldsom montage-agtig eksperimenteren med formen ser man i Rudolf Broby-Johansens (1900-1987) digtsamling *BLOD* fra 1922, der bærer undertitlen *Expressionære digte*. Men voldsomheden ligger dog ikke blot i formen. Politiet ser sig efter udgivelsen nødsaget til at konfiskere bogen på grund af dens brutale indhold med beskrivelser af seksuelle overgreb og perversioner.

I digtet *NATLIG PLADS* får vi et indtryk af brutaliteten. Vi befinder os på en plads i et usselt kvarter i en ikke nærmere angivet storby. Det er formodentlig Berlin, hvor Broby-Johansen opholdt sig nogle måneder i 1922. På den natlige plads i byen møder vi prostituerede, alfonsen der tjener penge på dem, en japansk kvinde, der bliver voldtaget, og borgerkællinger der glø, og samtidigt er de forskellige personer forbundet med formen på de lamper, der er tegnet ind i digtet. Fladhatte-alfonsen er for eksempel forbundet med den første lampe i digtet, der afsluttes af en flad top. De forskellige personer beskrives alle som aldeles frastødende. Selv den japanske pige, der bliver voldtaget, beskrives nedsettende som et gult dyr. Der er ingen sympati for nogen overhovedet, men hvem eller hvad har egentlig synsvinklen i digtet?

Tonen er aggressiv og forrået. Læsere skal chokeres og rystes. Der benyttes ord, der er så antilyriske, at de næsten ikke kan rummes i det, man forstår ved et digt. Ikke blot gør digtet op med det traditionelle skønhedsbegreb i kunsten og viser os *det hæslige* i al sin gru, og ikke blot dropper det den klassiske digtnings brug af rim og bunden versrytme. Det gør også vold på sproget og den sproglige syntaks og udvider i stedet digtformen med tegninger og gennemført brug af versaler (store bogstaver). Sætningerne er gået i stykker og mangler alle de små ord (adjektiver og adverbier) og tegn, der giver en sætning sin endelige mening. Tilbage står side om side voldsomme substantiver (ofte i ubestemt form) og handleverber og ikke mindst de mange sammensatte og nyopfundne ord. Den sproglige stil henter han fra de tyske ekspressionister, og den ligner samtidig også den måde, sproget anvendes på i reklamer og avisoverskrifter. Der er fokus på ord, der knytter an til den fysiske verden (konkrete substantiver), og ord der vækker stærke følelser og sanseindtryk, og desuden er de mange bogstavrim med til at forstærke og understrege indholdet, og de skaber samtidig en disharmonisk og hakkende puls i digtet.

Digtene i *BLØD* kan ses som et forsøg på at skabe et digterisk sprog, der afspejler den sociale opløsning og det meningstab, der præger storbylivet efter 1. verdenskrig. Det er et stærkt samfundskritisk digt. Broby-Johansen er selv kommunist. Digtet viser ondskaben og forråelsen i al dens grøthed og lader den selv tale. Der er netop ikke et jeg-i-digtene.

N A T L I G P L A D S

NATSTILLE DRIFTSVYLER

LYGTER:



FLADHAT-ALFONSER
MED SKIN-ØJNE

BIER INDTÆGT FRA BUELAMPER:
BLEGFEDER LUDERE



VEJFORBEDRINGS-
LANTERNE:



RÆDANSIGTET
JAPAN-PIGE

RÆR (SMADRENDE LIG-FJÆS)STYRTER SIG
RASLENDE UD AF GELED (MØRKE-KRANIES
GLANS-GEIBIS TABER TAND)

VOLDTAR GULT DYR

BROS ROCOCO-
GASSTAGER



(MOSCUS
HORER)
SAVLER
NID-STIR



LYGTETÆNDERBEFRUGTEDE
RENÆSSANCEPÆLE
(BORGERKÆLLINGER)
SPRÆNG-BYLD-GLOR

STENSTANDER: KOLOSSAL-FALLOS
ONANERER LYS-FRADE
KLIRR-SKRIG JAMRER SEMS-DRIVENDE



Broby-Johansen: *Natlig plads* (1922).

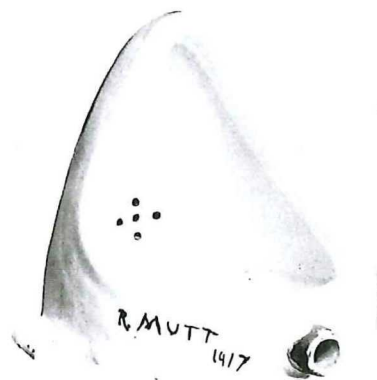
Otto Gelsted

Hos Otto Gelsted (1888-1968) er samfundskritikken også udtalt i det voldsomt ekspressive digt *Reklameskibet* fra digtsamlingen *Jomfru Gloriant* (1923). Digtet er en parodi på den forbrugerisme og sensationsjagt og i det hele taget amerikanisering af kulturen, der vokser frem efter 1. verdenskrig. Med versaler, med reklameslogans, og det der ligner kortfattede avisoverskrifter, opremser digtet tilsyneladende begejstret utallige eksempler på den ny tids lykkeligheder, som var digtet selv et varekatalog fyldt med tidens mest sælgende stemmer. Både som parodi på den moderne verden og med sin opremsende form kan digtet ses som et helt bevidst modspil til Bønnelyckes digt *Århundredet*.

Dadaisme

Hos digteren Harald Landt Momberg (1896-1975) kan man igen iagttage arbejdet med at udvikle et nyt digterisk sprog. Her er inspirationen fra den såkaldte *dadaisme* tydelig. Dadaismen er et anarkistisk opgør med alle autoriteter og med den vestlige verdens dyrkelse af fornuften og den rationelle tænkning. I stedet dyrker dadaismen tilfældigheden og det meningsløse. Selv navnet på retningen er bevidst meningsløst. Dadaismen peger frem mod den konkrete poesi (s. 278) i 1960'erne.

I litteraturen er dadaismen kendetegnet ved tekster, hvor ordvalget mere er styret af ordene som materiale og lyd end af deres indhold, hvis der da overhovedet er tale om ord og ikke blot om lyde som i Landt Mombergs digt *Etude fra Rose, Tid og Evighed* (1922). Momberg søger selv at skabe det, han kalder for *genstandsløse digte* og sammenligner dem med det abstrakte maleri, som heller ikke



Marcel Duchamp: *Fontæne*, 1917. I billedkunsten kommer dadaismen til udtryk i en afvisning af alle kunstneriske normer og en foragt for kunstinstitutionen i det hele taget. I 1917 placerer den franske kunstner Marcel Duchamp en ganske almindelig pissoirkumme, han har købt, på en sokkel, signerer den med et pseudonym og indleverer den til en kunstudstilling i New York. Værket er en såkaldt *readymade*, en ting fra dagligdagen, der placeres i en kunstsammenhæng. Det betragtes i dag som et af de mest skelsættende kunstværker i 1900-tallet. Det sætter spørgsmålstegn ved, hvad kunst overhovedet er.

afbilder virkelighedens genstande, men har fokus på farven som materiale. Digtet skal ikke ligne noget, men være noget i sig selv. Ambitionen for Landt Momberg er, at der i digtets tekstmateriale dukker nye betydninger op, som han ikke selv har tænkt på, og som heller ikke har været styret af sprogets logik. På den anden side benytter Momberg også lyriske og religiøse tekstelementer eller stemmer i digtet, men de mister helt deres kraft i Mombergs lydunivers, der ikke er uden humor.

Som hos Broby-Johansen er bogstavrimene markante i *Etude*. Her bringes de to første strofer.

“ Suser bruser brænder bris
sis solisoli-mira
birke bløder
blå i natten
ha
og hi
tremulimuli brak

Mumler mulm i skumle striber
du uhu
o røde nat
rinder fjærnt en gylden stjerne
synker sol i natten ind
Gud er nær og salig dyb
djævle djævle
siiiii
sum sum

Harald Landt Momberg: Etude, 1922. Her efter Rose Tid og Evighed, 1969.

Surrealisme

I 1930'erne ser surrealismen dagens lys i dansk billedkunst og litteratur. En række malere finder sammen og udgiver det surrealistiske kunstitidsskrift *Linien* (1934-39). Hertil bidrager forfattere som Gustaf Munch-Petersen, Jens August Schade, Hulda Lütken og Bodil Bech.

Ordet surrealisme kommer af fransk *surréalism*, der er sammensat af ordene *sur* (ud over) og *réalism* (realisme), og surrealismen søger da også som de øvrige eksperimenterende kunstretninger i perioden udover eller væk fra den realistiske gengivelse af virkeligheden. Ligesom dadaisterne ønsker de at gøre op med et samfund og et menneskeideal, som de mener er blevet alt for rationel og fornuftsstyret. I stedet søger de – blandt andet med inspiration fra psy-

koanalytiker Sigmund Freud – ned i de ubevidste og ofte fortrængte dele af sindet, ned til drifterne og ind i drømmens og fantasiens verden for at skabe billeder af, hvordan et nyt menneske og et nyt samfund kan se ud. De fleste surrealistiske i perioden er samtidig kommunister.

Sigmund Freuds teorier om drømmens funktion får afgørende betydning. Ligesom en drøm er et udtryk for en tænkning, der er fuldstændig spontan og uden fornuftsstyring, skal også kunsten ifølge surrealistene skabes helt uden fornuftens indflydelse. Især henter de inspiration fra Freuds beskrivelse af drømmen som en proces, hvor de enkelte drømmelementer konstant *forskyder sig* ind i hinanden eller er *fortættede* eller symbolske udtryk for flere ting samtidig.

Drømmens funktionsmåde danner desuden grundlag for surrealisternes såkaldte *automattegning* og *automatskrift*, hvor kunstneren forsøger at male eller skrive helt uden bevidsthedens styrende kontrol. I den danske litteratur i perioden bliver automatskriften dog ikke brugt særlig meget. Det er først og fremmest optagetheden af det ubevidste og drømmens symbolske verden, der kendetegner den danske surrealisme i litteraturen.



Rita Kernn-Larsen: *Festen*, 1935. I billedets højre side sidder Biblens Eva. Hun tager et bid af æblet og drømmer måske om at forvandle sig til det dansende og erotiske kvindetræ i billedets venstre side, der netop kan være sluppet ud af den store krukke i billedets midte. Krukken er ofte et symbol på frugtbarhed. Det kan være et karneval eller en surrealistisk fest, vi er vidne til, men udefra rækker hænder ind fra mørket som i et forsøg på at stoppe festen og lægge låg på drifterne.

Gustaf Munch-Petersen

Gustaf Munch-Petersen (1912-1938) henvender sig i digtet *Det underste land* (1933) direkte og med stor patos til læseren med en opfordring om at gå til "det underste land", hvor man er lykkelig, hvor de stærkeste følelser og farver findes, og hvor det levende blod flyder frit mellem alle. Det underste land i digtet kan både være kunstnerens eller kunstens land, og det kan være arbejderklassens land, eller begge dele, men det er samtidig også det ubevidste i psyken, fantasiens og drifternes land. Oppe under himlen findes et andet land eller en anden verden, hvor menneskene er blege, tynde og forsigtige, men i sig har de en længsel efter det underste land og efter at få del i den lykke, der findes her. Digtet er med sin flydende form, hvor de enkelte elementer vrider sig ind i hinanden, næsten et surrealistisk maleri i sig selv. Det flydende forstærkes af, at der hverken benyttes punktummer eller store bogstaver i digtet. Markant er også det fortættede udtryk "det underste land", der rummer flere betydninger og både kan henvise til en social, en kunstnerisk og en mental verden. Digtet er en utopisk forestilling om det store fællesskab. Det er drømmen om det, maleren Wilhelm Bjerke-Petersen i bogen *Surrealismen* (1934) kalder en *psyko-materialistisk revolution* – dvs. en revolution, der ikke blot er materiel og forandrer samfundet, men tillige er psykisk og forandrer menneskers sind. Digtet har en parallel i den finlands-svenske lyriker Edith Södergrans digt *Landet som icke är* (1922). I 1937 rejser Gustaf Munch-Petersen til Spanien for at deltage i den spanske borgerkrig i kampen mod det fascistiske Franco-styre. Her dør han 26 år gammel.

Jens August Schade

Hos Jens August Schade (1903-1978), den lyse digter, som han kalder sig selv, er tonen som regel legende og lystig og ikke alvorlig som hos Gustaf Munch-Petersen. Han skriver både digte og underfundige romaner. Den korte roman *Kommodetyven eller udødelig kærlighed* (1939) er en vildt surrealistisk og aldeles ikke fornuftsstyret historie om en kommodetyv og hans tre elskerinder. Kommodetyven, som alle jagter og tvivler på eksistensen af, og som alle alligevel forsøger at fange, er dog ikke en virkelig eksisterende tyv, men i stedet et billede på den drøm om det store fællesskab mellem mennesker, som vi ifølge surrealistene ubevidst bærer rundt på, og som vi også ser udfoldet hos Gustaf Munch-Petersen. Romanen er collageagtig og springende, eksperimenterer med typografien og er undertiden præget af automatskrift-lignende passager. Det erotiske møde fylder meget i romanen, som det gør overalt i Schades forfatterskab. Erotikken er en slags universel livskraft eller eros hos ham. Den sprænger alle rammer og får befriende ting, vi normalt holder adskilte, til at flyde sammen: krop og sjæl, det profane (uhellige) og det hellige og den nære og den kosmiske verden.

I digtet *Forår i bøgeskoven* fra digtsamlingen *Kærlighed og kildevand* (1936) er kvinderne engle og djævløse i samme person, og de er hellige dyr, der galer som haner, klukker som høns og skriger som søløver. I strofe syv flyder kvinderne sammen og opløses i hinanden, og til sidst ophæves tyngdekraften, så de kan svæve op i de højere luftlag som i en flyvedrøm. Digtet er ekspresivt og maler verden med fantasiens pensel, men det er samtidig også surrealistisk med sine associative og overraskende spring og sit fokus på menneskets driftsliv og på fantasien og legen.

Bodil Bech

I flere af digteren Bodil Bechs (1889-1942) digte er inspirationen fra surrealismen tydelig, selv om hun i andre digte også dyrker en mere realistisk form. I digtet *Fyrretræet* fra samlingen *Vi der ejer natten* (1934), er jeget i 1. strofe på kosmisk vis et grønt spiger (langt søm), som jorden roterer om.

“ Jeg er et grønt spiger
i jordens roterende Kugle
Jeg svinger gennem Nat og Dag
Og gennem Aarets Tider
Æterfingre reder mit filtrede Haar
Jeg rider under solen

Bodil Bech: Fyrretræet, 1934.

I digtet *Vente – vente...* er vi derimod tilbage i dagligdagens mere realistiske verden, hvor en kvinde venter og venter på sin kæreste. Her følger 1. strofe. Som hos Schade er mødet mellem mand og kvinde et vigtigt motiv, men ofte er det den vanskelige kærlighed, Bodil Bech kredser om.

“ Trin paa Trappen
Mandetrin
Er det ham der kommer?
første sal
anden sal
Nøgler klirrer
Døre smækkes
– Det var ikke ham.

Bodil Bech: Vente – vente ..., 1934.

Hærværk og farvel til eksperimenterne

Som nævnt tidligere får mellemkrigstidens modernistiske lyrik en begrænset udbredelse, og flere af forfatterne bevæger sig i nye retninger eller ophører med at skrive. Bønnelycke bekender sig til kristendommen, Gustaf Munch-Petersen dør alt for ung og Rudolf Broby-Johansen udgiver kun digtsamlingen *BLOD* og helliger sig herefter sin kunsthistoriske interesse.

Tom Kristensen ekspressionistiske periode varer heller ikke længe. Han gør op med den i midten af 1920'erne. Den subjektive og æstetiske tilgang oplever han i stigende grad som en flugt fra virkeligheden. Den bliver for ansvarsløs. Det bliver en kunst for kunstens skyld og ikke en kunst, der er forpligtet på virkeligheden. Digteren kommer i for høj grad til at stå uden for verden som fribytteren i digtet *Fribytterdrømme*, der slynger ord ud i verden, men selv forbliver på distancen. Tom Kristensens novelle *Ulykken* (1924) kan ses som et opgør med en kunst, der er blevet for optaget af det subjektive og æstetiske. Novellens kunstnere nyder det farverige syn af en forfærdelig togulykke, men har ikke lyst til at komme for tæt på eller for den sags skyld deltage i hjælpearbejdet!

Et lignende opgør er på færde i Tom Kristensens stærkt selvbiografiske kunstnerroman *Hærværk* (1930), hvor hovedpersonen, digteren og litteraturanmelderen Ole Jastrau, er kastet ud i en dyb eksistentiel og kunstnerisk krise. Han er i færd med at drikke sig selv ihjel for at undslippe den livstomhed, han oplever, og den kunstneriske skrivekrise, han befinder sig i. Skylden for det hele tilskriver han den konforme borgerlige tilværelse, han er endt i. Når han drikker, kan han igen opleve den uendelighedsfølelse og den digteriske rus, han oplevede som ung, og med alkoholen forsvinder også hans eksistentielle tomhedsfølelse. Men i takt med drikkeriet falder hans sociale verden langsomt fra hinanden. Han mister sin familie og sit job og lever efterhånden kun sit liv på barer og værtshuse. Grundlæggende er han et holdningsløst og viljesløst menneske, der blot lader stå til og desillusioneret og uinteresseret ser verden glide forbi, alt imens han graver sig dybere og dybere ned i sin selvoptaget. Han flirter lidt med sin ungdoms kommunisme og med katolicismen, men opgiver hurtigt og holder fast i sin sjæledyrkelse: "Jeg interesserer mig egentlig kun for mig selv... for psykologien, hvad der er på bunden af sjælen", siger han til den katolske pastor Garhammer. Ligesom ekspressionisterne søger Jastrau indad i stedet for at forpligte sig på den ydre virkelighed, og det får store personlige konsekvenser. "Frygt Sjælen og dyrk den ikke, for den ligner en Last", hedder det advarende på titelbladet til *Hærværk*.

Fra 20'erne til 30'erne

Den forandring og fornyelse og det opgør med gamle normer og værdier, der foregår i mellemkrigstiden, foregår ikke blot på kunstens område, men mere bredt på hele det sociale, kulturelle og politiske felt. I 1915 får kvinderne endelig valgret, og i 1922 og 1925 reformeres ægteskabslovgivningen, så kvinder nu får mulighed for skilsmisse og får del i forældremyndigheden over børnene og i den fælles formue i ægteskabet.

Men også forholdet til krop og seksualitet står i forandringens tegn i perioden. Forfatteren Thit Jensen og lægen J.H. Leunbach opretter i 1924 Foreningen for seksuel Oplysning, der fortsætter tankerne fra det moderne gennembrud og ønsker at oplyse især kvinder om sundhed, seksualitet og brug af prævention.

Poul Henningsen og kulturradikalismen

I 1928 danser den amerikanske kunstner Josephine Baker sin udfordrende banandans på Dagmar Teatret i København til tidens nye jazz-rytmer. Hun har ikke andet på end smykker og et kort skørt lavet af bananer. Forargelsen over hendes optræden er stor i konservative kredse, der ser forestillingen som dybt vulgær. I Jyllands Posten omtales hendes optræden nedsættende og med en utilsløret racisme som "abeagtige Løjer og neger-drastiske Stillinger". Men Josephine Baker har også støtter.

En af dem er arkitekten Poul Henningsen (1894-1967). To år før Josephine Bakers optræden har han sammen med Otto Gelsted og Hans Kirk grundlagt tidsskriftet *Kritisk Revy*, der bliver startskuddet til en *kulturradikal bevægelse*, der både henter inspiration hos Georg Brandes, i socialistiske ideer og ikke mindst i den østrigske psykoanalytiker Sigmunds Freuds teorier. Bevægelsen, hvis helt centrale slagord er *frisind*, går i sit meget brede program både til angreb på en forældet arkitektur og indretning, på den alt for autoritære børneopdragelse, på religion og overtro og ikke mindst på tidens snerpede victorianske seksualmoral, der er med til at undertrykke menneskets naturlige seksualitet. Det er det sidste punkt, der får Poul Henningsen til at forsvare Josephines Bakers dans. I Politiken skriver han:

“ Hun er Barnet, den unge Pige, men også Moderen, Damen, Klovnen. Hendes sinds repertoire synes udtømmeligt. Hvis vi beundrer en Gren, et Daadyr, en Sø, hedder det Naturglæde. Hvorfor skal da det være perverst, at vi opløftes ved Mødet med et dybt naturligt Menneske.

Til Josephine, Politiken 1928.

I samme forbindelse forsvarer Poul Henningsen også pornografien, og i *Kritisk Revy* retter han desuden skytset mod den racisme, som Josephine Baker bliver mødt med fra konservative kredse.

Knud Sønderby

Tidens frisind og mere utvungne forhold mellem mænd og kvinder er et væsentligt tema i romanen *Midt i en Jazztid*, som den unge 21-årige Knud Sønderby (1909-1966) skriver i 1931. Bogens hovedperson, den jurastuderende Peter Hasvig, fordriver tiden med sine borgerlige akademikervenner. De spiller tennis, bader og har travlt med at flirte. De kan endda finde på at hygge sig flere par sammen i forældrenes dobbeltseng, når de ikke er hjemme. De mødes på danserestauranten Valencia i København. Her lytter de til den nye jazzmusik fra USA, drikker whisky og danser løssluppet med "lemmer så smidige, som ingen generation har haft før os, siger romanens fortæller. Filosofen René Descartes berømte sætning "jeg tænker, altså er jeg" bliver i romanen friskfyragtigt til "jeg hører grammofon, altså er jeg". Der er en ny frigjorthed over den ungdomsgeneration, som Sønderby fremstiller i romanen. Under den lystige overflade er der imidlertid også en følelse af tomhed og rastløshed og en drøm om at finde "rødder og rygstød et sted".

Depressionens årti

Det er ikke alle, der i 1930'erne er i stand til at forbinde deres liv med den lystighed og det tidsfordriv, som Sønderby fremstiller i romanen, og sikkert heller ikke er voldsomt optaget af de kulturradikales kamp for mere frisind. En stor gruppe af arbejdere, husmænd og småborgere har i mellemkrigstiden nok at gøre med at finde arbejde eller få pengene til at slå til. Det kan være svært i 1920'erne, men med børskrakket på Wall Street i New York i 1929, der rammer både USA og Europa hårdt, bliver det endnu sværere. Man taler ofte om 30'erne som depressionens årti. Arbejdsløsheden stiger voldsomt herhjemme, og det samme gør nøden og elendigheden, især i de laveste sociale lag. Det Kommunistiske Parti vinder frem på venstrefløjen og har stor sympati for Sovjetunionen. Forfattere som Hans Kirk og Hans Scherfig og dramatikere Kjeld Abell er i perioden tilknyttet partiet.

På højrefløjen og blandt borgerskabet er der i perioden derimod en udbredt sympati for den tyske nazisme og for de fascistiske eller højrenationalistiske diktaturer, der vokser frem i flere europæiske lande i løbet af 1930'erne. Man mener ikke, at demokratiet i tilstrækkelig grad er i stand til at løse samfundets problemer. Til det kræves der i stedet en stærk leder og en stærk stat. Tanker som disse finder man hos præsten og dramatikeren Kaj Munk.



Strejke i trediveerne.

Han lægger dog senere afstand til nazismen og ender med at blive skudt af tyskerne.

I 1939 bryder 2. verdenskrig ud. Danmark inddrages i krigen d. 9. april 1940 om morgenen. Tyske tropper besætter uden den store modstand landet. Den danske regering kapitulerer hurtigt og vælger at samarbejde med tyskerne. Besættelsen resulterer i, at en række modstandsgrupper organiserer sig og foretager aktioner mod tyskerne. De afviser dermed den samarbejdspolitik, den danske regering fører med tyskerne.

Som et resultat af samarbejdspolitikken bliver der indført censur, og det bliver forbudt at trykke og udgive noget, der er kritisk overfor tyskerne. Censuren rammer blandt andet Hans Scherfigs *Idealister* (1945), der først bliver udgivet efter krigen og Carl Erik Soyas fantastiske fortælling *En gæst* (1941), der bliver forbudt, fordi den alt for tydelig er en drillende og satirisk allegori over den tyske besættelse. Der dukker dog hurtigt illegale aviser op, og flere forfattere lykkes med at undgå censur ved at camouflere deres kritik af tyskerne. Det gør for eksempel Poul Henningsens med visen *Man binder os på mund og hånd* fra 1940.

Morten Nielsen

En af de digtere, der deltager aktivt i modstandsbevægelsen, er Morten Nielsen. Han dør allerede som 22-årig, formodentlig på grund af et vådeskud, men han har inden da nået at udgive digtsamlingen *Krigere uden våben* (1943), hvor den eksistentielle tomhed, der følger i kølvandet på krigen og besættelsen tematiseres. Her i digtet *Paa Rejse*:

“ 1. Erindringsløs og rolig og alene
gaar jeg med Skuldren mod det tomme Rum,
og Byens tunge Lyde stiger dæmpet
og knuses hvidt og fint som Bølgeskum.
Jeg gaar paa Grænsen til det grænseløse,
blandt tavse Ting, men uden Haab og Frygt,
for aldrig har jeg været saa alene
og ingenting har været mig saa trygt.

2. Jeg bærer ingenting. En Hob Papirer
blev lagt i Bunke paa et blankslidt Bord
og aander Livet dér, saa er det fremmed
og skjult i Blækket om de glemte Ord.
Og der er ingen Angst og ingen Glæde
som skyder frem med Sne og Ild og Taarer
– det er en ny Forventning til det tomme,
et Verdensrum i mine spændte Aarer.

Morten Nielsen: Paa Rejse (uddrag), 1943.

Socialrealisme i 30'erne

I løbet af trediverne vokser en *socialrealistisk* litteratur frem, der sætter de sociale problemer i samfundet til debat og ser mennesket som bestemt af det miljø og de omstændigheder, det vokser op under. Det er en litteratur, der skildrer de vanskelige vilkår, der eksisterer for de fattigste og nederste i samfundet, og som ser på de sociale skel og skævheder, der består mellem dem og de mere velstillede og magtfulde i samfundet. Det sker som regel i solidaritet med de svageste grupper og med en tydelig kritik af den måde, de bliver behandlet eller udbyttet på af de øverste i samfundet. Socialrealismen har tætte forbindelser bagud til den kritiske realisme i det moderne gennembrud og til den socialrealistiske tendens i det folkelige gennembrud.

Socialistisk realisme

Hos nogle forfattere antager socialrealismen karakter af en *socialistisk realisme*. Tendenslitteratur bliver den nedladende kaldt i samtiden, fordi den så tydeligt er drevet af sine politiske og her socialistiske holdninger. Den bruger fiktionen didaktisk til at vise, hvordan arbejderne kan forbedre deres livssituation ved at stå sammen mod virksomhedsejerne, og hvordan udbytningen af arbejderklassen og den grundlæggende klassekonflikt mellem arbejderklassen og borgerskabet i sidste ende kun kan ophæves gennem en revolution af samfundsforholdene og etableringen af et socialistisk samfund. Det ser man for eksempel i Nils Nilssons (1897-1980) roman *Dokken* (1933), der handler om forholdene på et skibsværft i 1930'erne. Her må arbejderne stå solidarisk sammen overfor ledelsen i kampen for bedre arbejdsvilkår. Målet for arbejderne er som det formuleres sidst i romanen arbejderklassens økonomiske og kulturelle frigørelse.

Kollektivromanen

En betydelig socialrealistisk genre i 1930'erne er *kollektivromanen*. "Hovedpersonen" i en kollektivroman er netop en gruppe eller et kollektiv af mennesker og ikke en enkelt person. Det er ikke individet i sig selv, der er interessant i denne genre, men den gruppe, individet indgår i, og den måde gruppens udvikling og samspil både indadtil og udadtil i forhold til andre grupper foreløber på. Formen er præget af mange sceneskift og kan antage collagens form for at komme rundt om romanens og gruppens mange personer. Eksempler på kollektivromaner er Hans Kirks *Fiskerne* (1928), Martin Andersen Nexø's *Midt i en Jærntid* (1929), Nils Nilssons *Dokken* (1933), Harald Herdals *Man skal jo leve* (1934) og Hans Scherfigs *Det forsømte forår* (1940).

Hans Kirks (1898-1962) roman *Fiskerne* fra 1928 er den første danske kollektivroman. Her følger vi en lille gruppe fattige vesterhavsfiskere, der flytter fra det barske Vesterhav til Gøl ved Limfjorden, hvor naturen er mindre rå og kampen for det daglige brød mindre slidsom. Med sig har de en streng indremissionsk kristendom fyldt med forbud og angst for at synde, og indadtil opretholder de en omfattende social kontrol. De kommer hurtigt i konflikt med egnens velstillede gårdmænd og deres lysere grundtvigianske kristendom og ikke mindst med stedets grundtvigianske præst, der ser gennem fingre med dans og fester på kroen, noget som vesterhavsfiskerne anser for det mest ugudelige og djævelske, der findes.

Romanen er tydeligt positiv overfor vesterhavsfiskernes høje arbejdsmoral, sammenhold og store omsorg for hinanden, men den er samtidig også kritisk overfor det strenge religiøse regime, de lever under, og som er med til at for-

krøble deres følelsesliv, især på det seksuelle område. Ammunition til denne kritik henter Hans Kirk i Sigmunds Freuds psykoanalytiske teorier om menneskets seksualitet og driftsliv. Når Kirk arrangerer det sådan, at fiskeren Anton Knopper få underlige tanker, når han stikker en kæp gennem et hul i isen, og Tea Røn bliver varm i kinderne ved at høre andre bekende deres seksuelle synder i menigheden, så skyldes det, at han benytter Freuds tese om *det fortrængtes tilbagekomst*. Man kan godt fortrænge og undertrykke den seksuelle drift, men den dukker altid op igen og ofte i symbolske former, og jo hårdere den er blevet undertrykt, jo mere neurotiske og angstfyldte er de udtryk, den får. *Fiskerne* er en af de første danske romaner, der gennemført benytter en freudiansk forståelse af mennesket psyke.

Hans Kirk er imidlertid ikke blot påvirket af Freuds tanker. Før det og endnu mere grundlæggende er han socialist og har et marxistisk grundsyn. *Fiskerne* bliver dog aldrig til socialistisk realisme. Der anvises ingen vej til et bedre samfund i romanen. Det er først og fremmest det marxistiske grundsyn, der kommer til udtryk i romanen og dermed tesen om, at det er de materielle forhold i et samfund og måden, der produceres på, der bestemmer samfundets ideologiske overbygning og den måde, mennesker i det hele taget tænker på. I romanen er fiskernes strenge religiøse livssyn netop et resultat af deres hårde kamp med Vesterhavet, mens gårdmændenes lysere kristendom hænger sammen med et mindre krævende arbejdsliv.

Gruppen i en kollektivroman kan også være en skoleklasse som i Hans Scherfigs satiriske roman *Det forsømte forår*. Her er det ikke en streng religion, der forkrøbler menneskers følelsesliv, men opvæksten i et strengt autoritært skolesystem, hvor lærerne med rå vold og verbale overgreb i den bedste mening forsøger forme unge mennesker til at blive gode samfundsborgere.

Vi møder skoleklassen 43 år senere til et jubilæum. De er alle kommet i gode stillinger på nær én, men omkostningerne har været høje. Drømme er opgivet og kærlighed er gået tabt. "De blev alle til noget, men ikke til det de ville". For en af dem bliver hadet til en af skolens lærere, lektor Blomme, så stort, at han, som vi hører i romanens start, myrder ham med et forgiftet maltbolsje.

Portræt af den lille mand

Endelig møder vi også *portrætter af den lille mand* i tredivernes socialrealisme. Det gør vi blandt andet hos Mogens Klitgaard. Den lille mand eller *flipproletaren*, som han ofte kaldes, er den mindre selvstændige eller kontorfunktionæren. I et klasseperspektiv tilhører han småborgerskabet og er placeret mellem arbejderklassen (proletariatet) og borgerskabet. Han fremstilles som et menneske, der er splittet mellem angsten for at miste sit job og blive proletariseret på den ene side og drømmen om social opstigen på den anden. Det er

en splittelse, der bliver voldsomt forstørret under 30'ernes økonomiske krise, hvor mange mennesker mister deres arbejde og ikke længere kan opretholde deres tidligere levestandard.

I Mogens Klitgaards (1906-1945) roman *Der sidder en mand i en sporvogn* (1937) hedder den lille mand August Lundegaard. Han er ved romanens start i færd med at lukke sin manufakturbutik, fordi omsætningen er gået fuldstændig i stå. Han får dog heldigvis hurtigt et job som inkassator, og Fru Lundegaard bliver hjemmesyerske, men pengene er stadig små, og Lundegaard må ty til lån og økonomisk kriminalitet for at klare det hele, men alligevel er der ikke rigtig nogen bedring i familiens situation. Han bliver tiltagende mere drikfældig, apatisk og fyldt med livslede og voldsom skyldfølelse over det, han har gjort. Drømmen om social opstigen bliver mere og mere urealistisk, og han svinger konstant mellem håb og sort fortvivlelse. Til sidst mister han helt selvopholdelsesdriften og forsøger at begå selvmord, men selv det lykkes ikke for ham.

Romanen tegner et solidarisk billede af Lundegaard og forsøger at belyse det pres og de reelle økonomiske problemer, han kæmper med, men det er samtidig også et portræt af et menneske, der er fyldt med selvbedrag, fordi drømmen om økonomisk succes og social opstigen er så afgørende for ham. I et bredere perspektiv er det selvfølgelig et portræt af den fattige småborger eller flipproletar, der forsøger at opretholde facaden udadtil (flipperne!), mens angsten for at miste status og blive proletariseret rider ham som en mare.

Tove Ditlevsen

Forfatteren Tove Ditlevsen (1917-1976) er født på Vesterbro i København og har haft en barsk opvækst med svigt og manglende omsorg fra forældrene. Den første del af hendes forfatterskab henter i høj grad stof og inspiration fra denne opvækst. Hun bruger med andre ord sit eget liv i sine værker og kommer selv fra det fattige arbejderklassesmiljø, hun beskriver i de to romaner *Man gjorde et barn fortræd* (1941) og *Barndommens gade* (1943). Her finder vi flere af de motiver og temaer, der vedbliver med at dukke op i hendes forfatterskab. Brugen af selvbiografisk stof fortsætter i den senere del af forfatterskabet, hvor hun tager fat i



Tove Ditlevsen.

sit voksenliv, der er lige så hårdt og slidsomt som hendes barndom og ungdom og præget af både kærlighedstab, misbrug og indlæggelser på psykiatriske hospitaler.

Hun debuterer allerede som 22-årig med digtsamlingen *Pigesind* (1939). Senere kommer *Lille verden* (1942) og *Blinkende lygter* (1947). Digtene har karakter af centrallyrik. De er lettilgængelige med et enkelt ordforråd, en regelret syntaks fra hverdags sproget og med tilsvarende enkle sproglige billeder. Desuden benytter de enderim og en bunden versrytme. Digtene er således meget traditionelle i deres form og har ikke meget tilfælles med periodens modernistiske lyrikeksperimenter. De kredser om savn, sårbarhed og angst, om kærlighed og kærlighedstab, og om hvad det vil sige at være en kvinde, og de har ofte en melankolsk tone som i digtet *De evige tre* fra digtsamlingen *Lille verden*. Her er et uddrag:

“ 1. Der er to mænd i verden, der
bestandig krydser min vej,
den ene er ham jeg elsker,
den anden elsker mig.
Den ene er i en natlig drøm,
der bor i mit mørke sind,
den anden står ved mit hjertes dør,
jeg lukker ham aldrig ind.

Tove Ditlevsen: *De evige tre*, 1942.

I digtet *En kvindes frygt* fra *Pigesind* får vi indblik i en frygt, der er tæt knyttet til den traditionelle kvinderolle. Her ses kvindens succes eller skæbne i kærlighedslivet som bestemt af det mandlige blik. Hendes værdi som kvinde og som erotisk objekt for manden afhænger fuldstændig af hendes alder og evne til at bevare sin ungdommelighed. Tove Ditlevsen er kun 22 år, da hun skriver digtet, men har allerede her gjort meget grundlæggende erfaringer med kærlighedslivet og med den traditionelle kvinderolle. Hun bliver i 1940 og allerede som 23-årig gift med den langt ældre redaktør Viggo F. Møller, som året før har hjulpet hende med udgivelsen af *Pigesind*.

“ 2. Du sir jeg er sød, og du kysser min mund;
jeg stryger dit mørke hår,
men af alt hvad jeg ved er det sikreste det,
at lykken skal knuses af år.

Tove Ditlevsen: *En kvindes frygt*, 1939.

I Ditlevsen romandebut *Man gjorde et barn fortræd* er det en anden form for frygt eller angst, der er på spil. Her får vi historien om den 19-årige arbejder-

klassepige Kirsten fra Nørrebro, der som barn har været udsat for et seksuelt overgreb af den pædofile Emanuel Schultz. Hun har fortrængt overgrebet, men det påvirker hende stadig ubevidst og har resulteret i en angst for mænd og for kærlighed, som hun ikke selv forstår. Hun fornemmer dog, at der er noget gemt og glemt i hendes indre, som måske kan forklare det.

Hun går nu i en slags selvanalyse og forsøger at komme til bunds i det fortrængte, men det er først da Emanuel Schultz igen krydser hendes vej, at fortiden for alvor begynder at melde sig. I begyndelsen genkender hun ham ikke. Der er blot noget ved hans hænder, hun ikke bryder sig om. Langsomt går det imidlertid op for hende, at han er en afgørende brik i hendes jagt på fortiden, og i den endelige konfrontation med ham får hun langt om længe indsigt i, hvad der er sket. Det skaber en forløsning i hende, og den angst, hun har levet med så længe, begynder at lette.

Der er tale om en roman, der helt tydeligt henter inspiration fra den psykoanalytiske forståelse af psyken, der præger hendes samtid. Det fortrængte kan vedblive med at forfølge et menneske som voksen, og først når det får navn og bliver italesat, kan man overkomme det eller i det mindste lære at leve med det. At gøre det ubevidste bevidst er ifølge psykoanalysens skaber Sigmund Freud selve formålet med at gå i terapi. *Man gjorde et barn fortræd* har karakter af det, der er blevet kaldt *psykologisk realisme*, og som præger flere forfatterskaber i perioden. Vi skal se nærmere på denne form for realisme i næste afsnit.

I den efterfølgende roman *Barndommens gade*, der ofte bliver betragtet som Tove Ditlevsens hovedværk, og som er en af hendes mest selvbiografiske romaner, er vi på Vesterbro og i den barndommens gade, hvor hun selv er vokset op. Her følger vi i små episoder den unge pige Esters opvækst fra hun er omkring 10 år og frem til begyndelsen af voksenlivet. Episoderne kredser om fattigdommen i arbejderklasse miljøet, om stanken i baggårde, om hendes søgen efter kærlighed, om de voksnes overgreb og om angsten for alle de farer og faldgruber, der lurer omkring hende. Barndommens gade er både alt det, hun frygter og drømmer om at blive udfriet fra, men samtidig er den også hendes væsens rod, som på godt og ondt har gjort hende til den, hun er.

Romanens skildringer af det fattige arbejderklasse miljø, Ester vokser op i er helt på linje med tilsvarende socialrealistiske skildringer i tiden, men fokus er i særlig grad på Esters indre verden og på hendes personlige udvikling og erfaringsdannelse i overgangen fra barn til voksen. Det er en udviklingsroman, men gaden er ikke bare en virkelig gade og et konkret miljø. Den bliver en både poetisk og indre mental størrelse i romanen, som det også kommer til udtryk i det digt fra digtsamlingen *Lille verden*, der deler titel med romanen.

“ 1. Jeg er din barndoms gade
jeg er dit væsens rod.
Jeg er den bankende rytme
i alt hvad du længes mod.
Jeg er din mors grå hænder
og din fars bekymrede sind,
jeg er de tidligste drømmes
lette, tågede spind.

Tove Ditlevsen: Barndommens gade. 1942.

I de tre novellesamlinger *Den fulde Frihed* (1944), *Dommeren* (1948), *Paraplyen* (1953), som Ditlevsen også udgiver i perioden er den psykologiske realisme helt tydelig. Det er de nære forhold mellem mand og kvinde, konflikterne mellem drifter og normer og forholdet mellem børn og forældre, der tages op til behandling. Rollen som hustru og mor kan være snærende og begrænsende, men ikke desto mindre så vigtig, at man må lægge bånd på sig selv og fortrænge sine egne ønsker og drømme, som Rosa gør i novellen *Vorherrebevares*, og barndommen kan være så utryg, som den er for barnet i *En æggesnaps*, der går alene hjemme og venter på sin mor dagen lang.

Psykologisk realisme i 30'erne og 40'erne

Side om side med socialrealismen vokser en mere psykologisk realistisk litteratur frem i 1930'erne. I højere grad end socialrealismen interesserer den sig for det enkelte menneskes psykologi. Den har tydelige forbindelser bagud til naturalismen og til dens interesse for det psykologiske portræt, men er desuden præget af Sigmund Freuds psykoanalyse og dens understregning af barndommens betydning. Eksempler på psykologisk realistisk prosa i perioden finder vi blandt andet hos H.C. Branner, hos Tove Ditlevsen, som vi allerede har omtalt, og hos Sonja Hauberg.

H.C. Branner

H.C. Branners (1903-1966) debutroman *Legetøj* (1936) handler om de ansatte i legetøjsfirmaet Kejserboderne. Firmaet er billede på det større samfund, en stat i sig selv eller "En stat i staten", som det hedder i romanen. Øverst sidder ledelsen, samfundets overklasse. Her finder vi direktøren Herman Kejser og hans nærmeste rådgivere Feddersen og Trane, I etagen nedenunder finder vi kontorfunktionærerne eller middelstanden, og nederst i kælderetagen holder arbejderne eller proletariatet til.

H.C. Branner beskriver firmaet som et "solsystem med planeter holdt i deres baner af kampen for prestige og angsten for statustab. Misundelse hersker, angiveri og bestikkelse for at få mere magt pågår hele tiden. Feddersen, eller gedden, som han kaldes, bruger ren terror overfor de underordnede, der frygter ham, men af samme grund forsøger at stå på god fod med ham. Han er drevet af et ønske om at blive den egentlige magthaver i firmaet og skyr ingen midler for at fjerne dem, der forhindrer ham i at nå målet. Hans ambition er at skabe et moderne firma, et "nyt Kejserboderne i staal og beton", og det lykkes til sidst.

Romanen bliver et miniaturebillede af 1930'ernes samfund med nazismen på fremmarch, og Feddersen selv, firmaets diktator, skildres som en anden Adolf Hitler på vej mod magten. Men romanen vil mere end det. Den er et billede på de farlige kræfter, der ødelægger forholdet mellem mennesker: prestige, magtbegær, ensretning, misundelse, angst og løgne. Det er imidlertid ikke blot firmaets eller samfundets indretning, der nærer disse kræfter, men også den enkeltes opvækst og opdragelse. *Legetøj* skildrer ikke blot Kejserbodernes forretningsverden, men vægter i betydelig grad også beskrivelsen af de centrale personers barndomsverden og deres forhold til forældrene. Det er allerede her angsten, ensretningen, kampen for prestige og for at bevise, at man er noget, grundlægges. Vækstmediet er ofte en autoritær og følelseskold opdragelse, der kan forfølge et menneske livet igennem.

“ Men Herman Kejser gik et par skridt baglæns, og en pludselig skræk fløj gennem ham – et sekund eller to styrtede han hovedkulds tilbage i sin barndom. For netop saadan var det, hans far plejede at komme over ham: sort og haard og uventet, en streg i luften, en ridepisk med læderstrop og et løvehoved til haandtag.

H.C. Branner: Legetøj, 1936.

Legetøj er en kollektivroman, men med sit fokus på enkeltmenneskets psykologi og barndommens betydning er den samtidig psykologisk realisme. Det er ikke tilfældigt, at den unge nyansatte Martin Lind til slut i romanen ønsker at uddanne sig til psykiater for at udforske menneskets indre. Det er præcis det, H.C. Branner selv har villet udforske med sin roman.

I sin anden roman *Barnet leger ved stranden* (1937) forlader H.C. Branner kollektivromanen til fordel for en jegroman med kun én hovedperson. Her kan han i endnu højere grad udforske menneskesindet. I romanen møder vi Claus Bøje, der i en slags selvterapi ser tilbage på sin barndom og forsøger at forstå sig selv. Frem dukker en autoritær opdragelse, der har gjort ham til det neurotiske, usikre og netop "bøjelige" menneske, han er. Vi kan imidlertid ikke helt stole på den selvanalyse, han foretager. Der er flere ting, han ikke vil se i

øjnene, men fortrænger eller bagatelliserer, selv om de måske i virkeligheden er helt centrale, hvis han skal forstå sig selv.

Romanen er i høj grad inspireret af Freuds psykoanalyse og af hans terapeutiske arbejde med at afdække sine patienters fortrængte oplevelser og følelser. Samtidig afspejler den en stigende opmærksomhed i mellemkrigstiden på barndommens betydning. Pædagogiske reformbevægelser vokser sig stærkere. De kulturradikale taler for en friere børneopdragelse. Scherfig kritiserer, som vi tidligere har omtalt, den autoritære opdragelse i skolen i *Det forsømte forår*, og for Tove Ditlevsen, som vi også har set på i det foregående, bliver barndommens verden og de voksnes overgreb på barnet et centralt tema i forfatterskabet.

I Branners to novellesamlinger *Om lidt er vi borte* (1939) og *To minutters stilhed* (1944) får vi igen psykologiske skildringer. I den første er der især tale om skildringer af barndommen og af de voksnes forhold til barnet som i *De blå undulater*. Novellerne kredser om oplevelser af tab, om barnets behov for anerkendelse og tryghed, om forældres ufølsomhed og om de jævnaldrendes mobning. I *To minutters stilhed* behandler novellerne forskellige faser i livet som pubertet, parforhold, ægteskab og død.

Senere efter 2. verdenskrig sker der en markant ændring i Branners forfatterskab. Hans psykologiske tilgang bliver i stigende grad erstattet af en mere eksistentiel tilgang, der interesserer for spørgsmålet om det enkelte menneskes ansvar, skyld og frihed. Det er et skifte, som man ser hos flere andre forfattere i perioden.

Karen Blixens fabulerende og eksistentielle fortællinger

Der er verdener til forskel mellem Tove Ditlevsen og Karen Blixen (1885-1962). Ikke blot kommer de fra hver deres ende af samfundet. Tove Ditlevsen kender de københavnske baggårde og er født ind i en arbejderfamilie på Vesterbro i København, mens Blixen færdes i aristokratiske kredse og er vokset op på godset Rungstedlund i Nordsjælland. De skriver også meget forskellige tekster. Hvor Tove Ditlevsen er en realistisk fortæller, der går tæt på det enkelte menneskes psykologi, er Blixen først og fremmest en fantastisk, fabulerende og eksistentiel fortæller, der fra stor højde forsøger at kaste lys over alment-menneskelige forhold.

Blixens liv er på mange måder også fantastisk. I 1913 bliver hun gift med sin halvfætter Baron Bror Blixen-Finecke, og de rejser sammen til Kenya for at

bestyre en kaffeplantage, som deres respektive familier har købt til dem. Efter nogle år bliver Karen Blixen skilt fra Bror Blixen og overtager selv driften af farmen. Hun indleder herefter en stormende forelskelse i den engelske eventyrer og storvildtjæger Denys Finch-Hatton, der senere omkommer i en flyveulykke. I 1931 må Karen Blixen sælge plantagen på grund af dens dårlige økonomi, og hun rejser herefter hjem til Danmark. Hun er nu omkring 45 år og skal til at genopfinde sig selv.

Under opholdet i Kenya er hun begyndt at skrive på de fortællinger, der bliver til novellesamlingen *Syv fantastiske fortællinger*, der dog ikke alle er fantastiske i den betydning, vi benytter her. Bogen udkommer først på engelsk med titlen *Seven Gothic Tales* (1934) og er skrevet under det mandlige pseudonym Isak Dinesen. Bogen bliver internationalt en stor succes, og Blixen og forlaget er hurtige til at afsløre identiteten på forfatteren. Senere udgiver hun en række andre samlinger med noveller, herunder *Vinter-eventyr* (1942) og *Skæbne-anekdoter* (1958).



Karen Blixen.

Karen Blixens noveller er næsten altid henlagt til 17- og 1800-tallets romantiske verden og henter ligeledes inspiration i den tids litteratur. De foregår typisk i adelige og højborgerlige kredse. Landskabet og stederne i novellerne emmer af ophøjethed og værdighed, og ofte befinder vi os under fjerne og eksotiske himmelstrøg. Det er især tilfældet i *Syv fantastiske fortællinger*, mens novellerne i *Vinter-eventyr* foregår under en mere hjemlig himmel.

Nogle af Blixens fortællinger har karakter af fantastisk litteratur. Her foregår der magiske og overnaturlige ting som i novellerne *Skibsdrengens fortælling* og *Aben*. I den sidste mærker man tydeligt inspirationen

fra romantikkens gotiske skrækroman, hvor forvandlinger, mystiske slotte og gamle ruiner skaber en horroragtig atmosfære.

Sproget i novellerne er bevidst gammeldags og fremført af en alvidende fortæller, der fortæller i lange og omstændelige sætninger og drager paralleller til myter og guder, til berømte malerier og til verdenslitteraturens store klassikere.

Det, der sker, ligner altid noget andet og meget større. Replikkerne har ofte karakter af livfilosofiske betragtninger. De er ikke talesprognære eller individualiserede, men udpræget skriftsproglige. Malende og symbolsk ladede beskrivelser af naturen ser man flere steder, blandt andet i novellen *Sorg-agre* fra *Vinter-eventyr*. Samtidig er novellerne præget af refleksion og filosoferen. Det er tanker og dialoger mere end handling, der præger dem, selv om de altid er bundet op omkring et afgørende plot. Under et skaber Blixens stil en alvorsfuld og højtidelig atmosfære. Der er dog aldrig langt til både ironien og den underfundige og undertiden også groteske humor i hendes noveller.

I flere af dem skabes konflikterne i sammenstødet mellem en gammel aristokratisk og traditionsbundet verden, hvor den enkelte er defineret af sin stand og sin slægt og en ny borgerlig og fornuftstyret verden, hvor individet i stadig højere grad må forme sit eget liv. I andre fortællinger er det mødet med seksualiteten, kærligheden eller med de voksnes verden, der skaber konflikterne.

Det er tidløse og store eksistentielle livstemaer, der behandles. Især er spørgsmål om identitet helt centralt. I *Kardinalens første historie* fra *Sidste fortællinger* (1957) kalder kardinal Salviati spørgsmålet: Hvem er jeg? for "Menneskehjertets dybeste Nødraab". Flere noveller kredser desuden om de masker, vi bærer, og typisk for Blixen omvender hun den velkendte måde at anskue forholdet mellem maske og identitet på, når hun lader Kasparsen i *Syndfloden over Norderney* sige: "Ikke på dit ansigt, men på din maske, vil jeg kende dig". Menneskets identitet er ikke noget en gang for alle fastlagt, men formes af vores liv, af de roller vi indgår i, og af de masker, vi sætter os selv i scene med.

Med identitetsspørgsmålet som et centralt omdrejningspunkt er Blixens noveller netop ikke blot tilbageskuende eller romantiske, men peger samtidig ind i den moderne tid, hvor spørgsmålet om identitet bliver mere og mere aktuelt, fordi det enkelte individ i stigende grad frisættes fra de bindinger, der ligger i traditionerne, og i stadig højere grad selv skal forme sit liv og dermed også sin identitet. Det moderne i Blixens noveller ligger ligeledes i den måde, de leger med og udfordrer de traditionelle køns kategorier. I *Syndfloden over Norderney* klipper Calypso sit lange hår og skærer sine bryster af for dog at blive set som et menneske. Kønnen fremtræder tit og ofte som en formbar social konstruktion i Blixens noveller.

Det er imidlertid ikke psykologiske noveller, Blixen skriver. Hendes personer er forholdsvis flade og mere repræsentanter for forskellige ideer eller egenskaber end nuancerede psykologiske væsner. Hvis de udvikler sig, sker det ikke som led i en længere proces, men snarere som en *forvandling* eller et pludseligt omslag eller vendepunkt forårsaget af bestemte begivenheder, der giver personerne indsigt i, hvem de selv er, og hvad det er for en skæbne eller rolle, de har

fået tildelt af tilværelsen. Begrebet-skæbne er centralt hos Blixen, og vi vender tilbage til det.

Ved siden af de store tilværelsesspørgsmål reflekterer novellerne desuden over selve fortællingens væsen. Hvad bruger vi mennesker historier til, og hvad er en god historie?

I sin fulde længde lyder citatet ovenfor fra *Kardinalens første historie* således: "i hele Verden har alene Historien Myndighed til at besvare det Menneskehjertets dybeste Nødraab, der lyder: "Hvem er jeg? Vi fortæller historier for at finde ud af, hvem vi selv er, siger kardinalen. Kun litteraturen og dens fortællinger, ikke religionen eller videnskaben, er ifølge kardinalen i stand til at give mennesket en forestilling om, hvem det selv er.

Af den lille fortælling *Det ubeskrevne blad* (1952) kan vi desuden udlede Blixens eget syn på, hvad der gør en historie god. Den skal tale til fantasien, den skal ikke fortælle alt, men lade steder stå åbne for fortolkning, så læseren selv må få de tavse steder i teksten og det, der står mellem linjerne, til at tale. Og er der noget, der karakteriserer Blixens noveller, så er det netop, at de ofte er åbne for fortolkning og har meget, der drilsk gemmer sig mellem linjerne, og som læseren selv må opdage.

Karen Blixen fremhæver flere steder sig selv som en fortæller, der bærer en ældgammel mundtlig fortælletradition videre. Sine noveller kalder hun da også for fortællinger, eventyr eller anekdoter. Desuden er det næsten en fast ingrediens i novellerne, at de hver især rummer flere fortællinger. I *Syndfloden over Norderney* fortæller fire personer på skift historier. Her stammer inspirationen helt tilbage fra Boccaccios *Dekameron* fra 1300-tallet. I andre fortællinger er flere historier bygget ind i hinanden i en form for kinesisk æskesystem, og de enkelte historier belyser eller spejler som regel hinanden. I novellen *Sorg-agre*, som vi nu skal se nærmere på, er der dog tale om en forholdsvis enkel komposition, men her har vi også to parallelle historier, der spejler hinanden.

Sorg-Agre

Sorg-Agre foregår i et adelsmiljø i 1770'erne. Den unge adelsmand Adam vender hjem fra England for at besøge sin gamle onkel på herregården. En mærkelig længsel efter sin barndomsverden drager ham, skønt han egentlig har lyst til at blive i England. Han har hovedet fuldt af moderne borgerlige oplysningsideer om individets frihed, om menneskeværd og retfærdighed. Onklen derimod er en gammeldags feudaltherre, for hvem slægten og de århundredgamle traditioner, han repræsenterer, er vigtigere end det enkelte individ.

I flere år har onklen rejst fra badested til badested i Tyskland og Italien med sin syge og eneste tilbageværende søn og forsøgt alt for at gøre ham rask og dermed sikre arvefølgen. Et giftermål med et passende parti til sønnen har allerede længe været aftalt. Nitten år gammel dør sønnen imidlertid.

Adam får nu et brev fra sin mor, om at han straks skal komme hjem, da han muligvis har udsigt til at arve godset og være den, der sikrer, at det forbliver i slægtens eje. Adam føler sig dog skræmt ved tanken om at skulle arve godset og blive en enevældig feudaltherre som sin onkel, så han gør ikke noget ved sagen. Onklen gifter sig derfor selv med den pige, der var udset til hans søn. Det viser sig dog, at giftermålet alligevel ikke løser problemet med arvefølgen, for onklen kan tilsyneladende ikke længere få børn.

Det er starten på den ene historie i novellen, og sådan står sagen, da Adam ankommer til herregården med lige dele skyldfølelse over at have svigtet i nødens stund og et voksende behov for at se den verden, han føler sig så nært knyttet til.

Den anden historie begynder, da Adam efter ankomsten møder onklen i parken. Her betragter de sammen nogle begivenheder, der finder sted i onklens rugmark, og onklen fortæller nu om baggrunden for begivenhederne. Der er sket det, at drengen Godske Pil er blevet anklaget for at have sat ild til en af godsets ladebygninger. Hans mor, Ane Marie, bedyrer, at det ikke er ham, der har gjort det, og hun er dybt ulykkelig. Det er hendes eneste søn.

Anklagen står imidlertid ved magt, og straffen må falde uanset bevisernes styrke. Vi er i tiden før stavnsbåndets ophævelse, hvor herremanden har *hals- og håndsret* over sine undersåtter. Det vil sige, at han har ret til at føre sager, der kan medføre dødsstraf (hals), legemsstraf (hånd) eller frihedsstraf. Onklen beslutter, at hvis Ane Marie kan meje resten af rugmarken færdig, inden solen går ned, som der normalt skal tre mand til at klare, så vil han lade sagen falde.

Ane Marie går straks i gang, men som dagen skrider frem, bliver hun mere og mere udmattet. Samtidig vokser Adams fortørnelse over det, han er vidne til. Han forstår ikke onklens mangel på medfølelse med Ane Marie, der er ved at slide sig ihjel. Da de senere igen mødes og betragter optrinnet i marken, udbryder han desperat: For Gud i Himlens Skyld! ... Tving ikke den Kvinde til at blive ved!". Men onklen vil ikke omgøre sin beslutning. Hans ord er lov på godset, og en lov kan man ikke skalte og valte med på grund af medlidenhed med den enkelte. Der er noget langt større på spil. Hensynet til helheden og til den orden, der gennem generationer har reguleret livet på godset.

Der sker nu en overraskende forvandling med Adam. Han forsoner sig med onklen og med hans livssyn, og det bliver klart for ham, at hans egen skæbne er tæt sammenvævet med onklens. Den sammenhæng eller enhed i tilværel-

sen, han altid har søgt, findes netop her i hans barndomsverden. Han forstår nu også, at Ane Mariers lidelser og hendes kamp for sin søn er en del af tilværelsen. Der er en højere mening og ligefrem en skønhed i at ofre sig for den, man elsker. Ja, onklen selv ville også have været parat til at dø, hvis han havde kunnet redde sin syge søn.

Adam indser, hvad der er hans opgave, og hvad onklen i virkeligheden ønsker af ham. Også han må i en vis forstand ofre sig. Han skal gøre onklens unge hustru, hans egen tante, gravid! Det sker om aftenen, som solen er ved at gå ned, og mens Ane Marie med de sidste krampetrækninger får rugmarken mejet færdig og derefter dør i sin søns arme.

Det siges ikke direkte i novellen, at onklen ønsker Adams hjælp til at gøre tanten gravid, og heller ikke at det faktisk finder sted, men man kan slutte sig til det af flere antydninger og begivenheder i novellen. Adam har nu taget sit ansvar og sin skæbne på sig. Hvor han før – og ud fra en moderne liberalistisk tankegang – troede, at han skulle være herre over sin egen skæbne, er han nu nået frem til, at det er skæbnen, der former mennesket og ikke omvendt. For den enkelte gælder det om at lære at elske sin skæbne, amor fati, og indstille sig på, at man ikke skaber sig selv, men kun finder sig selv som en del af en større helhed.

De to historier i novellen spejler hinanden. I den ene historie følger vi Ane Mariers kamp for sin søn i rugmarken. I den anden ofrer både onklen og Adam sig i en højere sags tjeneste: Onklen ved at gøde jorden for, at Adam skal gøre hans hustru gravid, så slægten kan videreføres, og Adam ved at påtage sig opgaven. Der er en symmetri, der binder de tre hovedpersoner i novellen sammen. Alle underlægger de sig de vilkår eller den skæbne, de har fået tildelt af tilværelsen.

Den afrikanske farm

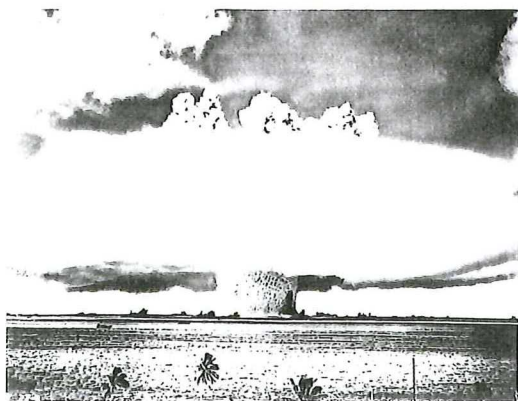
Mest kendt og berømt både herhjemme og i udlandet bliver Karen Blixen for det selvbiografiske værk *Den afrikanske farm* fra 1937, som hun skriver efter at være vendt tilbage til Danmark. Her fortæller hun om livet på sin kaffeplantage i Kenya og om mødet med den fremmede afrikanske kultur, som kommer til at betyde meget for hende.

Skønt der er tale om et selvbiografisk værk, er det ikke mindre fabulerende end novellerne. Vi får først og fremmest spændende og eksotiske fortællinger om livet på farmen og om naturen og dyrelivet for foden af bjerget Ngong, hvor plantagen ligger. Blixen indvier på ingen måde læserne i sin mere personlige og private verden. Det er snarere den afrikanske kultur og de ansatte på farmen, der er hovedperson i *Den afrikanske farm*.

I realiteten bliver Blixen ved købet af plantagen en del af det hvide engelske koloniherrredømme i Kenya (Britisk Østafrika). Hendes farm er som andre farme i landet organiseret omkring et såkaldt squatter-system, der tvinger de indfødte til at arbejde på farmen, hvis de vil bevare deres jordlod. Karen Blixen sætter ikke i nogen væsentlig grad spørgsmålstegn ved det koloniale system, der svarer til det feudale system i Europa frem til 1700-tallet, og i øvrigt også til forholdene for fæstebønderne på onklens gods i novellen *Sorg-agre*. Det er heller ikke svært i *Den afrikanske farm* at finde eksempler på den koloniale diskurs, der præger Blixens samtid. Side om side med hendes vilje til at indleve sig i og forstå den kenyanske kultur på dens egne betingelser flyder der også eksotiske billeder af de fremmede, der er hentet ud af hendes egen europæiske forestillingsverden, og som med en klassisk os/dem-tænkning mere bliver et spejl for det europæiske menneskes drømme, end de bliver en beskrivelse af de indfødtes egen verden: "Ædel fandt jeg/altid den Indfødte/og arm Indflytteren" (arm: fattig), siger hun med et citat fra Johannes V. Jensen.

Efter 2. Verdenskrig

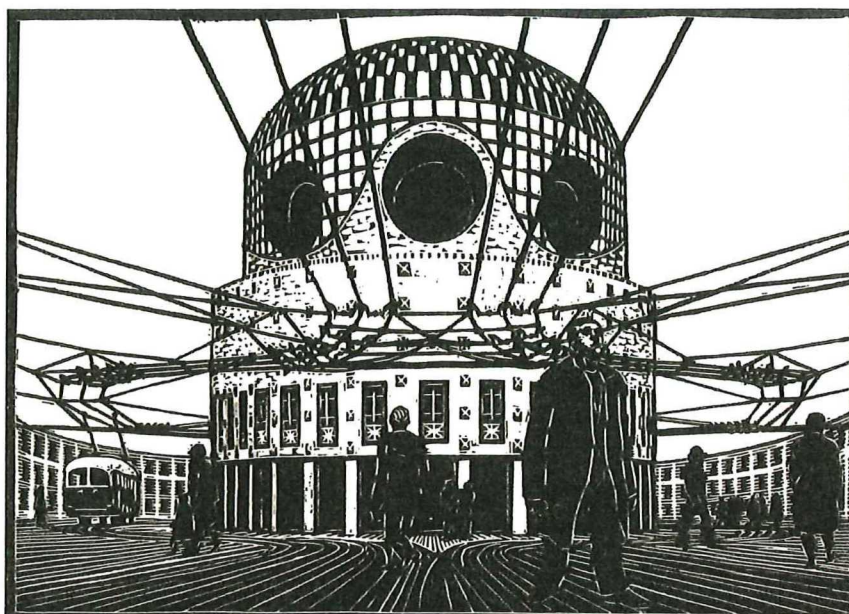
I 1945 er 2. Verdenskrig forbi, men glæden over det, afløses hurtigt af en anden krig og af en ny frygt, den kolde krig og frygten for atombomben. Samtidig betyder krigens afslutning, at verdens øjne nu for alvor åbnes for krigens ondskab og ikke mindst for Hitlers systematiske folkemord på jøderne og for grusomhederne i de tyske koncentrationslejre. Resultatet er for mange en oplevelse af meningsløshed og værdisammenbrud, som man også så i forbindelse med 1. verdenskrig. Det er op til det enkelte menneske selv at finde ud af, hvad det skal tro på, og hvad der er værd at kæmpe for. Det er ikke tilfældigt, at den filosofiske retning, der kaldes *eksistentialisme*, får vind i sejlene i denne periode. Den understreger tilværelsens grundlæggende meningsløshed og vigtigheden af det personlige valg.



Prøvesprængning af atombombe i 1946 på Bikini-øerne i Stillehavet.

Heretica og lyrikken

Tre år efter 2. Verdenskrig beslutter en kreds af kunstnere og intellektuelle at udgive litteraturtidsskriftet *Heretica*. Til kredsen knytter sig forfattere som Thorkild Bjørnvig, Martin A. Hansen, Bjørn Poulsen, Ole Wivel, Frank Jæger, Paul la Cour, Ole Sarvig og Tage Skou-Hansen. Ordet *Heretica* kommer fra græsk og betyder kætteri (at gå imod den officielle tro). Det, tidsskriftet forholder sig kættersk til, er naturvidenskaben, materialismen og de store ideologier – liberalismen og socialismen – som man mener har spillet fallit og er en direkte årsag til 2. Verdenskrig og til det værdisammenbrud, der fulgte efter.



Palle Nielsen: *Orfeus og Eurydike 9*, 1955-59. I 53 linoleumssnit kobler Palle Nielsen den græske myte *Orfeus og Eurydike* med situationen i Europa efter 2. verdenskrig. Verden er brudt sammen, og mennesker er som her i linoleumssnit nr. 9 underlagt en magt, de ikke længere forstår, og som rejser sig over dem i form af en kolossal og fremmedartet bygning.

I en artikel i tidsskriftet formulerer Martin A. Hansen det på følgende måde:

“ Men Mennesker, hvad er det for Skabninger, hvad er et Menneske for et væsen? Vi har inddrukket Reoler, Tønder fulde af Teorier om, hvad Mennesket er for en Mærkværdighed, Positivismens, Naturalismens, Liberalismens, Socialismens, Biologismens, alle Systemers og Ismers Teorier om, hvad det er for et Væsen, og alt var saa simpelt; Men de vakler paa deres Sokler, disse Afguder,...

Martin A. Hansen: Konvention og formaand, Heretica nr. 2, 1948.

I samme artikel skriver Martin A. Hansen, at for at komme videre og forstå, hvad et menneske er for en skabning, og hvilke værdier det har brug for, må man gå til kunsten, men ikke til den fremherskende kunst i perioden, den naturalistiske roman, der blot beskriver virkeligheden, som den er, og i alt for høj grad bygger på flere af de ovennævnte forældede tankemønstre.

Man må i stedet gå til poesien, til lyrikken, der ifølge hereticanerne rummer et andet sprog og en særlig personlig eller subjektiv erkendelseform med dybe rødder i digterens fantasi og intuition. Det er et sprog og en erkendelseform, der ikke i så høj grad er bundet af det herskende sprog og de herskende måder at tænke på, og derfor er langt bedre til at tænke nyt, og prøvende sætte ord og billeder på tiden og på det tomrum, som mennesker lever i efter krigen og ikke mindst på, hvad de skal fylde det ud med.

Tankegangen kender vi både fra romantikken og fra 1890'ernes symbolisme, der også har fokus på den subjektive oplevelse og ligeledes fremhæver fantasiens og intuitionens betydning. Undertiden kalder man hereticanerne for sensymbolister. Og netop *symbolet* eller det *sproglige billede* har da også en central betydning for dem. I *Fragmenter af en dagbog* skriver Paul La Cour:

“ Men hvad om Billedet sammenfatter det, som Tanken ikke kan oplede? Hvad om det er en højere og væsentligere Indsigt der rækkes dig? En Kundskab om Livets Enhed, ingen Tanke mægter af fatte. Hvor du ingen forbindelse ser, der aner digteren en sammenhæng.

Paul La Cour: Fragmenter af en dagbog. Gyldendal 1948.

Med symbolet eller det sproglige billede kan digteren nærme sig det uforklarlige og den skjulte enhed i tilværelsen, siger Paul La Cour. Igen er forbindelsen tilbage til romantikken tydelig.

Men heretica-lyrikerne peger også fremad og knytter an til den modernistiske strømning (s. 256) i litteraturen. Man ser det i deres i tematisering af værdisammenbrud og i deres pegning på menneskets fremmedgørelse og rodløshed i den moderne verden, men man ser det også i deres søgen efter andre værdier og andre tilværelsestolkninger end de herskende. Hos Ole Sarvig og flere andre af hereticanerne går denne søgen i en metafysisk-religiøs retning.

Ole Sarvig

I Ole Sarvigs (1921-1981) titeldigt fra hans anden digtsamling *Jeghuset* (1944), der er skrevet i krigens sidste tid, er storbyen et øde sted, hvor husene med deres tomme vinduer står som surrealistiske symboler for mennesker, der tavst stirrer efter noget, de ikke længere ved hvad er. *Jeghuset* er i udpræget grad en modernistisk digtsamling, der tematiserer menneskets fremmedgørelse og tab af mening i en verden, der ikke længere giver resonans. I digtet *Tankestille*, også fra *Jeghuset*, der er tilegnet den italienske maler Giorgio de Chirico, går sjælen og råber og får ikke noget svar. Menneskene er uden kontakt med hinanden, isolerede, reduceret til punkter i det fjerne og uden forventninger til fremtiden. Alt det, der skulle få det sociale liv til at hænge sammen, de fælles værdier, er skudt i sænk og er ikke længere troværdige holdepunkter.

Bag al tomheden og meningsløsheden er der imidlertid et sted, hvor håbet findes, i kristendommen, der hele tiden er med som en understrøm i *Jeghuset*. I flere af digtene finder man en tydelig metafysisk-religiøs orientering. Allerstærkest dukker den op i digtet *Kristus i kornet*: "Det var så smukt. De sov så tyst./Og Kristus gik som en måne gennem kornet". Det er dog ikke en institutionel eller kirkelig kristendom, der præger Sarvigs digte, men en langt mere personlig form for kristendom. Sarvig forlader allerede som ung Folkekirken.

Thorkild Bjørnvig

Hos digteren Thorkild Bjørnvig (1918-2004) finder man også en længsel efter noget andet, men det er ikke en religiøs længsel, snarere en søgen efter eller opmærksomhed på nærværsoplevelser og øjeblikke, hvor verden pludselig åbner sig på en ny måde og giver pejlinger på, hvordan livet kunne være eller blive. En sådan længsel og søgen finder man i det 17 strofer lange digt *Soria Moria fra Stjernen bag gavlen* (1947). Navnet "Soria Moria" kan Bjørnvig have hentet fra det norske folkeeventyr *Soria Moria Slot*, hvor det er en slags drømmeland.

I digtet *Soria Moria* vender digteren i erindringen tilbage til et kærlighedsmøde, formodentlig en ungdomsforelskelse, der skønt den fandt sted i september forvandlede alt til forår for ham og verden til et Soria Moria, et utopisk sted. Digteren hilser (ave) på det i første strofe:



Giorgio de Chirico: *Piazza D'italia*, 1913. I den italienske maler Chiricos billeder fra perioden 1909 til 1919 er verden næsten tom for andet end ting, tingene er typisk klassiske italienske bygninger og skulpturer placeret alene på øde pladser, og menneskene er ofte blot placeret som punkttegn i det fjerne. Der er ikke tale om realisme i *Piazza D'italia*, selv om vi genkender maleriets enkelte elementer. Det er Chiricos subjektive bearbejdning af virkeligheden. Maleriet emmer af mystik. Det er malet med en kølig distance, men har samtidig karakter af et drømmeagtigt og surrealistisk sceneri.

“ 1. Ave Soria Moria –
 Foraaret endnu engang,
 Landet, det længselsfødte,
 hvorom Fuglene sang.

2. Vi laa paa Græsset, og Luften
 var klar og septembersval;
 Solen lyste orange
 over den skyggeblå Dal.

Thorkild Bjørnvig: Soria Moria, Gyldendal 1947.

I strofe 2-12 smelter de to elskende sammen med hinanden og med naturen omkring dem, tiden står stille i et evigt nu fyldt med nærvær, men dette overjordiske øjeblik er netop kun et øjeblik, for bærrerne er allerede i strofe 8 ved at modnes og bladene gulner, foråret er hastigt på vej mod efterår som et symbol på, at kærligheden ikke varer ved. I strofe 11-14 sætter reflektionen ind. Digteren hilser her øjeblikket, men erkender, at det i erindringen altid vil være forbundet med tankerne om det mørke og de afstande, der fulgte efter, da kærligheden forsvandt. I strofe 15-17 sker der imidlertid et afgørende skift. I digtets eller kunstens verden finder digteren en mulighed for at bevare og fastholde kærligheden i dens rene og utopiske form. Her hilser han igen Soria Moria, men tilføjer: "Landet som aldrig var til". Digtet har flere ligheder med Sophus Clausens digt *Ekbåtana* (1895), der også hylder poesiens og kunstens evne til at fastholde menneskers drømme og utopier. Og tydelig er også forbindelsen til den finlands-svenske lyriker Edith Södergrans digt *Landet som icke är* (1922), Bjørnvg har dog ikke den kristne tro til at opbevare sine drømme i, som Södergran har.

I digtet *Soria Moria* bliver naturen i høj grad brugt som et spejl eller et symbol for det, der foregår i mennesket selv. Vi finder imidlertid også en anden type digte hos Bjørnvg, hvor det er den konkrete natur selv, der er i fokus. Allerede tidligt begynder Bjørnvg at pege på menneskets mishandling af naturen. Et eksempel på det finder vi i digtet *Dag og nat* fra digtsamlingen *Figur og ild* fra 1959, hvor synet af en gøg får digteren til at reflektere over, hvordan vi mennesker respektløst ødelægger naturen, i en grad så mange dyrearter er ved at uddø.

“ ... Min jord, med solsort, svale, hest,
sælhund og hval, delfin og albatros,
dådyr, gazelle, løve, ravn og los –
for hver udslettet form forarmes vi,
det dyriske blir plumpt og blindt i os,
perverst og fyldt af skam: fragment og rest –
når ikke vi ser dyrets liniespil
opdrage os, og gøre kroppen fri,
så vi i dansen legemligt er til,
i ro, bevægelse, og favn i favn.
Min jord – og gøgen talte jordens år;
jeg nævnte dyrearter, navn ved navn.

Thorkild Bjørnvg: Dag og nat (uddrag af strofe 1), Gyldendal 1959.

I digtets 2. afsnit rettes en kritik mod naturvidenskaben, der blot opfatter naturen som et dødt stof, der kan måles og vejes og helt glemmer dens følelsesmæssige betydning for os mennesker. Men ikke så det på romantisk vis fører til, at "vi" besjæler naturen, men tværtimod sådan, at vi skal lære noget af

den i al dens fremmedhed. Følelse er form, skriver digteren. Vi kan lære noget af dyrenes kropslighed. Den kan "opdrage os, og gøre kroppen fri". I 3. afsnit dukker en utopisk og lykkefyldt forestilling op i digterens sind om en gnist, der springer "mellem her og der", mellem mennesket her og naturen dér.

Naturen er ikke længere et symbolsk inventar og et spejl for noget sjæleligt i *Dag og nat*, men bliver beskrevet som det, den er, en fysisk realitet. Digtet foregriber med sin miljøbevidsthed 1970'ernes stigende opmærksomhed på industriens forurening af omgivelserne, og det peger ligeledes frem mod den økocentriske naturlyrik (s. 378) i 2010'erne, som vi skal se nærmere på i kapitel 10. I sit senere forfatterskab kommer Bjørnvigs miljødigte, som han selv navngiver dem, til at fylde stadig mere, og de bliver stadig mere kritiske og politisk orienterede.

Det ser man blandt andet i digtsamlingen *Delfinen – miljødigte 1970-1975*, hvor Bjørnvigs indignation og vrede blandt andet rettes mod den måde, industrien hælder affald og giftstoffer ud i havet på og dermed på ganske irrationel vis ødelægger det naturgrundlag, som mennesket selv er en del af. Det betyder samtidig udviklingen af et langt mere prosaagtigt og mindre lyrisk og symbolistisk formsprog hos Bjørnvig. Den udvikling er allerede undervejs i digtet *Dag og nat*.

Eksistentielle fortællinger

Flere af skribenterne i kredsen omkring tidsskriftet *Heretica* fremhæver som Martin A. Hansen lyrikken som en særlig privilegeret erkendelseform, men der er også flere af de forfattere, der er knyttet til tidsskriftet, der skriver prosa, herunder Martin A. Hansen selv og forfattere som Erik Aalbæk Jensen og Tage Skou-Hansen. Det er her tale om det, man kan kalde *eksistentielle fortællinger*, som er karakteriseret ved, at de behandler centrale eksistentielle spørgsmål i tilværelsen.

Martin A. Hansen

Hos Martin A. Hansen (1909-1955) er der efter krigen tale om en særlig symbolpræget form for prosa med en kraftfuld kristen symbolik, der tematiserer menneskets indre kamp mellem det gode og det onde. Det ser vi blandt andet i novellen *Paradisæblerne* (trykt første gang i 1948), der på mange måder er karakteristisk for forfatterskabet, og som samtidig har helt klassiske novelletræk. Den foregår i den bondekultur, som Martin A. Hansen gang på gang henter sit stof fra i sine værker og fremhæver for sine kvaliteter.

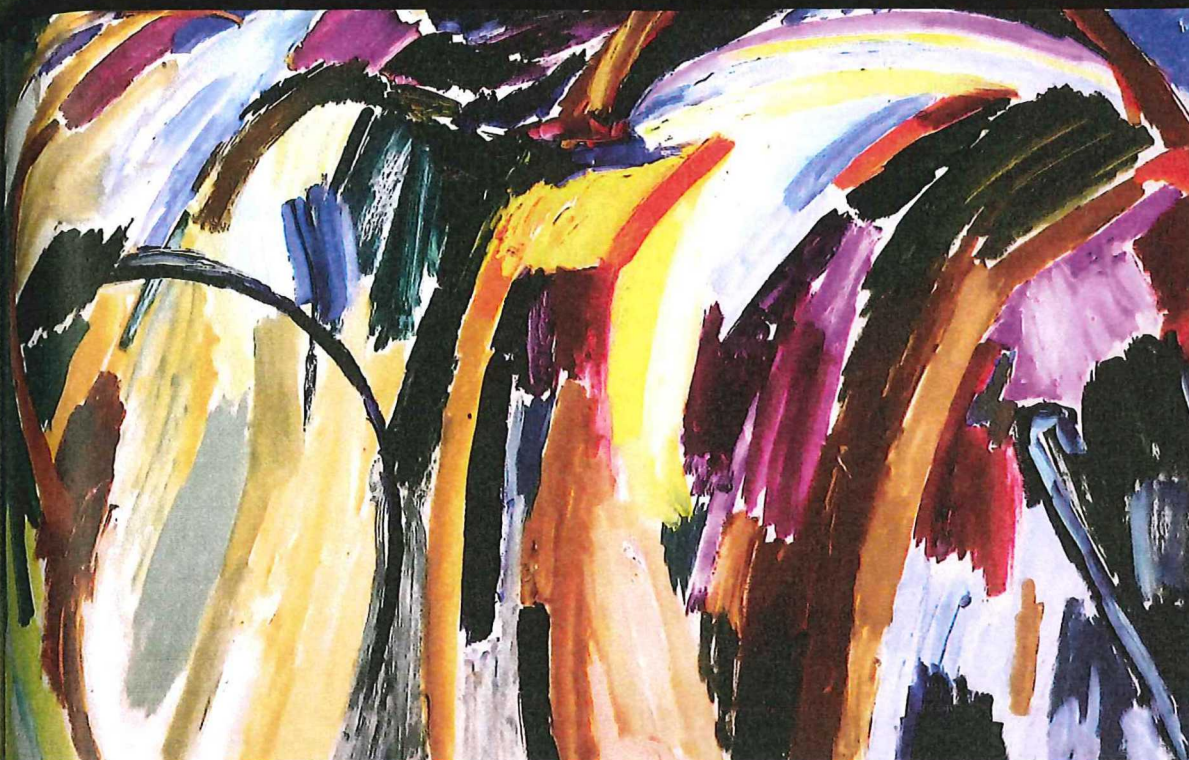
Jeget og samtidig hovedpersonen i *Paradisæblerne* er en tolvårig dreng. Efter et besøg hos mormoren en vinterdag, skal han hjemad, men det er ikke blot en almindelig gåtur, han skal ud på. Det er en symbolsk rejse fra barn til voksen med alle de faldgruber og risici for at fare vild og ikke komme hjem, som en sådan kan indeholde, og det er samtidig en fortælling om at finde barnetroen på Gud igen. Både rejsemotivet og novellens tredelte opbygning i hjem-ude-hjem kender vi fra myter, folkeviser og et utal af eventyr.

Rejsen udgår fra mormorens trygge stuer, hvor alt emmer af tillid til Gud. Engle står vagt om huset, siger hun til drengen. Det er dog blot noget, hun vil bilde ham ind, tænker jeget, der er ved at miste sin barnetro. Udenfor møder han først det djævelske hos mormorens nabo, den gamle skytte, der sidder klar ved vinduet med sin bøsse, og siden møder han det kunstige og opblæste hos drengen Ejnar, der ryger på en smart reklamepibe og er ligeglad med de voksne. Begges udvikling er gået skævt.

Det er ved at blive mørkt og tåget omkring ham. Han vælger alligevel at tage genvejen over åen, som mormoren har advaret ham imod, fordi isen nok er for tynd. Der er kommet en trodsighed og en følelse af ligegladhed op i ham. Det før så velkendte, forekommer ham ikke længere troværdigt. Han har lyst til at gøre oprør og være sig selv.

På vej over åen går han imidlertid igennem isen og har svært ved at komme op ad skrænten på den anden side. Heldigvis får han pludselig et puf i ryggen, som han dog ikke selv forstår. Det redder ham op af åen, men stadigvæk er han fyldt af en ligegladhed. Han har lyst til at fare vild og kaster de paradisæbler, han har fået med af mormoren, i alle retninger. Tågen er nu taget til. Han leder efter æblerne, men har mistet sin retningssans og kan ikke længere mærke, hvad der er rigtigt og forkert. Han løber, men er nu pludselig ved at falde i en dyb mergelgrav. Igen kommer æblerne i centrum. Nogle er faldet ud af kurven, og da han vil samle dem op, opdager han, at han står på randen af en dyb mergelgrav. Mormorens æbler har reddet ham. Han indser i dette afgørende øjeblik og i dette vendepunkt i novellen, at en højere magt har passet på ham, og vi forstår, at også puffet i ryggen tidligere var en hjælp fra Gud. Nu forvandler verden sig igen til et trygt sted at være for drengen. Det dufter af mormorens paradisæbler, og han er nu ikke længere i tvivl om retningen hjem og i symbolsk forstand om retningen i sit liv.

Det er en fortælling om at tvivle på alt og finde troen i et kritisk og afgørende livsøjeblik. Det lykkes til sidst for jeget at overvinde sin eksistentielle krise og vælge det gode i tilværelsen, der i novellen er forbundet med tro, tillid, fællesskab og familie.



Else Alfelt: *Broen - kløften*, 1946. Efter krigen og sideløbende med hereticabevægelsen dukker den internationale Cobrabevægelse op i billedkunsten. Med i den er danske malere som Asger Jorn, Carl-Henning Pedersen, Else Alfelt og Ejler Bille. De maler abstrakt, men ikke mere, end at de samtidig inddrager symbolske elementer fra folkekunst og primitiv kunst i deres værker. Else Alfelt maler ligeledes abstrakt, men hun gør det med udgangspunkt i motiver fra naturen og landskabet, og i perioden efter 2. verdenskrig henter hun dem især fra bjergene. "Går jeg i bjergene, har jeg en fantastisk fornemmelse af forbindelse med alle tider", fortæller hun i et interview med Virtus Schade i 1969. Der er en kosmisk evighedssøgen i hendes malerier.

Løgneren

Den samme eksistentielle fortælling om valget mellem godt og ondt får vi i Martin A. Hansens dagbogsroman *Løgneren*. Dagbogen fortælles af den 40-årige Johannes Vig, der er lærer og degn på øen Sandø. Hans navn skal man ikke udtales for hurtigt, for så bliver det til "svig", og Johannes er netop svigefuld i betydningen falsk og uoprigtig, både over for sig selv og overfor andre, og han er samtidig smertelig bevidst om det. Han er et klassisk eksempel på en *upålidelig fortæller*. I romanens sidste del afslører han endda, at han slet ikke skriver dagbog. Romanens dagsbogsform er konstrueret. Den er først skrevet, efter at begivenhederne har fundet sted.

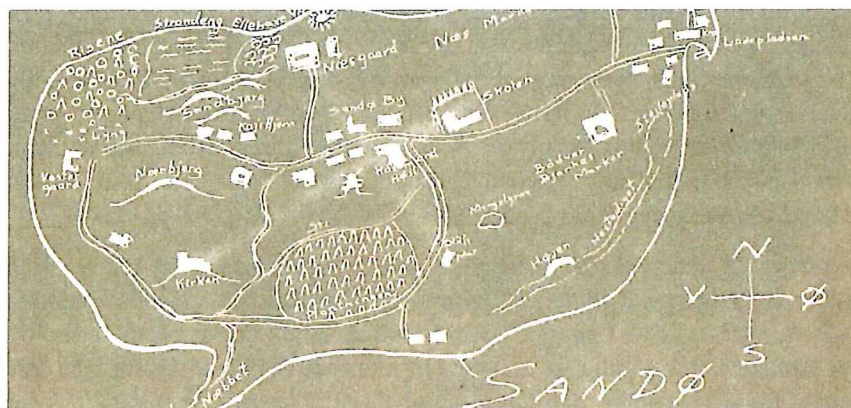
Johannes Vig fungerer som præst på øen, men han er ikke stærk i troen. Han kalder sig selv for en "troens diletant", en ikke-troende, der tror. Han har længe været forelsket i og erotisk tiltrukket af den unge Annemari, men selv om hun mere end antyder, at hun også er interesseret i ham, vil han ikke indlede et forhold til hende. Når hun presser ham til at fortælle, hvad han føler for hende, reagerer han med ironi og distance.

Sin tilbageholdenhed overfor hende forklarer han i dagbogen med, at han ikke vil bedrage Oluf, hendes kæreste, som lige nu er fanget på fastlandet og ikke kan komme hjem på grund isen. Men forklaringen er nærmere, at Johannes helt grundlæggende er bange for at indgå i et nært forhold til et andet menneske, for Annemaris og Olufs forhold har længe været under afvikling.

Johannes vil dog gerne fortsat være tæt på hende og er stærkt bekymret over, at hun nu er begyndt at se en ny mand, Harry. Bekymringen skyldes ifølge Johannes selv, at Harry tager Annemari fra Oluf, som hun jo stadig ikke har fået det gjort helt forbi med, men i realiteten er det snarere fordi, han har opdaget, at Harry ønsker at tage Annemari med til fastlandet, og så kan han ikke fortsætte sit hemmelige og forføriske spil med hende.

Johannes er dybt splittet mellem sin moral og sin kristne tro på den ene side og sit begær og sine drifter på den anden. Han vil både have Annemari og ikke have hende. Han er Søren Kierkegaards Johannes forførerer i præsteklæder, og det er ved at rive ham i stykker.

Annemari forlader endelig øen med Harry, og Johannes retter nu sin interesse mod den gifte Rigmor, der har stærke følelser for ham. Han er sammen med hende, men Rigmor mærker hurtigt, at han slet ikke mener noget alvorligt og dybere med det, og hun konfronterer ham med det. Nu kommer der tilsyneladende et vendepunkt i Johannes' liv. Han afslører, at dagbogen er konstrueret, og han vælger nu helt at hellige sig sin interesse i at nedskrive øens historie. Det skal tilsyneladende være slut med løgn og bedrag, men kan vi nu stole på det? Det står ved romanens slutning hen i det uvisse. Måske er det blot endnu et skalkeskjul og endnu en måde at pudse sin glorie på, for når man tror sig aller mest "fejdet og prydet" (ren og god), som der står i romanen med en reference til *Biblen*, risikerer man at bliver aller mest blind for sine egne skyggesider.



Kort over den fiktive ø Sandø fra romanen *Løgneren*, som Martin A. Hansen selv tegnede.

Tage Skou-Hansen

Forfatteren Tage Skou-Hansen (1925-2015) er med i kredsen omkring *Heretica*. I et essay i tidsskriftet forsvarer han imidlertid prosaen og lægger afstand til lyrikken. Hvor prosaforfatteren ifølge Skou-Hansen tager den sociale omverden alvorligt og ønsker at give et genkendeligt billede af virkeligheden i sine romaner, dér er lyrikeren i sine digte ofte kun forpligtet overfor sin egen indre verden. Med artiklen retter han en tydelig kritik mod en tendens blandt hereticanerne til at dyrke den isolerede sjæl og glemme det sociale engagement i virkelighedens problemer.

I romanen *De nøgne træer* (1957) fører han problematikken videre, og her er den ikke længere kun en litterær konflikt. Den er blevet til en større konflikt mellem individ og fællesskab, mellem at have nok i sit eget liv på ene side og at tage ansvar for fællesskabet og engagere sig i medmennesket på den anden side. Romanens hovedperson, Holger, har valgt at gå ind i en modstandsgruppe og kæmpe for at forsvare landet mod tyskerne. Kjeld, hans gamle ven, vil til hans store fortrydelse i stedet være digter og taler højtideligt om den "personlige bestemmelse" som vigtigere end alt andet i livet. Han er Tage Skou-Hansen kritiske kommentar til *Heretica*. Mens Holger er etikeren, der føler et ansvar for sine medmenneskers ve og vel, er Kjeld i langt højere grad drevet af sine egne digteriske ambitioner og lader krigen og besættelsen være andres problem. Senere vælger Kjeld dog helt at opgive sine digterdrømme og engagere sig i kampen mod tyskerne, og Holger får ham med i sin modstandsgruppe.

Konflikten mellem individualisme og forpligtelse overfor fællesskabet raser imidlertid også i Holger selv. Han forelsker sig i Gerda, hvis mand, Christian, er leder af modstandsgruppen og et helt igennem ordentligt og sympatisk menneske. Christian og Gerdas forhold er uden de store følelser. Med Holger er det anderledes. Her møder Gerda for første gang en dyb kærlighed til et andet menneske. Her bliver hun endelig set og forstået, som den hun er. Forholdet er imidlertid uhyre risikabelt. Det truer med at sætte gruppens sammenhold over styr.

En sabotagehandling går siden galt. Kjeld omkommer på grund af sin dumdrigtighed, og Holger føler stor skyld over at have fået ham med i gruppen. Desuden bliver Christian hårdt såret ved samme lejlighed. Gerda vælger herefter af pligtfølelse at blive hos Christian. Holger er dybt fortvivlet over det, men i en sidste selvovervindelse indser han, at Gerda har ret, og at det rigtige valg også for ham er at give afkald på forholdet og fuldt og helt hellige sig modstandskampen. Her er ingen skumle motiver som hos Johannes i *Løgneren*. Valget af fællesskabet og kampen for den større sag har ofte en pris for den enkelte, men det kan ikke desto mindre være det etisk rigtige valg, siger romanen. Tilbage står det smukke i forholdet mellem Holger og Gerda. Det har givet dem begge en tro på, at kærligheden findes, men også en erkendelse af, at den kan komme i en uforsonlig konflikt med andre vigtige livsvalg.

Eksistentialistisk filosofi

Flere af efterkrigstidens forfattere er påvirket af eksistentialistisk filosofi, herunder også Martin A. Hansen og Tage Skou-Hansen. Eksistentialismen understreger vigtigheden af, at mennesket træffer sine egne valg og gør det bevidst og i frihed og står til ansvar for sine valg. Valgene, især de vigtige af slagsen, kan ofte være angstskabende og forbundet med frygt og bæven, men i sidste ende er det dem, der er med til at forme et menneske. Afgørende er det, at man tør vælge, at man ikke lader stå til og blot følger med strømmen og lader andre vælge for sig. For derved formes man af andre og bliver aldrig sig selv. Man bliver fremmedgjort og kommer til at leve en uegentlig eksistens.

Man kan skelne mellem en kristen og en ateistisk eksistentialisme. Den første finder vi hos den danske filosof Søren Kierkegaard, for hvem det afgørende livsvalg er "springet ind i troen", som han formulerer det. Det er det livsvalg, drengen i Martin A. Hansens *Paradisæblerne* foretager, og som Johannes Vig har så svært ved at tage i *Løgneren*. Typisk sker det religiøse spring ind i troen i en afgørende livssituation, hvor mennesket tvinges til at forholde sig til sig selv.

Den anden type eksistentialisme kan vi møde hos de franske eksistentialister Albert Camus og Jean-Paul Sartre, der viderefører Kierkegaards tanker, men i en ateistisk udgave, dvs. uden en Gud. Tilværelsen er for dem grundlæggende meningsløs eller absurd, som Camus siger. Der findes ikke nogen Gud, der tilbyder os en mening med vores liv, og som kan råde os, når det er allersværest. Der findes ingen eviggyldig moral, ingen fast skelnen mellem godt og ondt, der kan guide os i vores liv. Vi må hver især finde ud af, hvad der er rigtigt og forkert i en given situation og selv tage ansvaret for de valg, vi gør, siger Sartre. Samtidig understreger han i bogen *Eksistentialisme er humanisme* (1946), at det ikke blot er et ansvar, vi har overfor os selv. Med vores valg står vi også til ansvar overfor andre. Vi må indse, at vi med vores handlinger og valg ikke blot kan skabe problemer for andre og begrænse deres frihed og valgmuligheder, vi sætter også med vores valg et ideal op for, hvordan vi mener andre mennesker bør handle. Derfor må det etiske ansvarlige valg eller engagement i en situation være det, der også repræsenterer de andre i situationen, og som i det hele taget respekterer andre menneskers frihed. Det er en humanisme og en etisk ansvarlighed som denne, vi ser hos Holger i Tage Skou-Hansens *De nøgne træer*.

Erik Knudsen

Forfatteren Erik Knudsen (1922-2007) har også en fortid i *Heretica*, men lægger hurtigt afstand til bevægelsens søgen efter en dybere poetisk erkendelse af tilværelsen og understreger som Tage Skou-Hansen i stedet det vigtige i at være engageret i det, der konkret sker i samfundet her og nu. I 1950 bliver han tilknyttet det kulturradikale og socialistiske tidsskrift *Dialog*, der ønsker en digtning præget af socialt engagement. I digtet *Blomsten og sværdet* fra 1949 er temaet netop modsætningen mellem en poetisk tilgang til tilværelsen og en mere samfundsengageret. I digtet *Lionne Posante* (fr. poserende løv-inde), der står under overskriften "Markedsanalyse" i digtsamlingen *Sensation og stilhed* (1958), får vi en grim satire over det nye forbrugersamfund, der er under udvikling i perioden, hvor varerne er blevet de nye identitetsgivere. Her er vi langt fra *Hereticas* sjælsdyrkende poesi. Der er tale om skarp samfundskritik med fokus på den konkrete dagligdag. Stilen er udpræget talesproglig og peger både tilbage til Otto Gelstedes digt *Reklameskibet* fra 1923 og frem mod Klaus Rifbjergs såkaldte konfrontationsdigtning, som vi skal se nærmere på i næste kapitel.

“ Vi har Skæbner i alle størrelser
Alle prisklasser. Her er
Skabelon-Skæbner
Bomuld, meget praktisk
Men Fruen søger noget specielt
En eksklusiv Stil-Skæbne
Hvad mener fruene om denne
c-mol, føres i farverne
rosa, mocca, porcelainblå
Eller den: unikum-unicorn
Et fund af en Skæbne

Erik Knudsen: Lionne Posante, Sensation og stilhed. Gyldendal 1958.