

Realismer – Modernismer

To romanbegyndelser

TEKSTBOKS

Kapitel 1

Vi var i gang med lektierne da rektor kom ind, fulgt af en elev der stadig havde sit almindelige tøj på og af en skolebetjent, der bar en stor pult. De sovende vågnede og alle rejste sig som om de var blevet afbrudt midt i arbejdet.

Rektor gav tegn til at vi skulle sætte os ned igen. Så sagde han dæmpet, henvendt til læreren:

– Monsieur Roger, her er en ny elev, som jeg vil bede Dem tage Dem af. Han skal begynde i femte. Hvis hans flid og opførsel er tilfredsstillende, kan han senere rykke op til de store, hvor han egentlig hører til.

Gustave Flaubert: *Madame Bovary* (1856)

1995

Se, Søren og Mette. Søren bor i et hus, og Mette bor i et hus. Søren og Mette bor i et hus. Nej, de bor i en lejlighed. På en vej. Nej, i en gade, A-ma-li-e-gade.

Se, Søren og Mette. De er så fi-ne. De er næsten lige blevet gift. Søren er manden. Mette er konen. Nu må de sove i sam-me seng.

Kirsten Hammann: *Fra Smørhullet* (2004)

Betragter vi de to indledninger, falder det umiddelbart i øjnene, at de er skrevet ud fra nogle temmelig forskellige opfattelser af, hvordan en romanindledning skal tage sig ud: Franske Gustave Flaubert (1821-80) vælger en velkendt skolesituation: De søvnige elever, trummerummen der pludselig afbrydes. Vi er engang i gamle dage, hvor eleverne stadig rejste sig, når rektor kom ind – og en handling sættes i gang med den første replik. Som læsere anbringes vi i et realistisk univers, og kan stige på: Hvad skal der til at ske? Hvordan mon det vil gå den nye elev? Der er endda en fortæller – en del af det "vi", som eleverne udgør – der indfører os i situationen.

I den anden indledning strejfer vi også skolelivet, men befinder os ikke i klasseværelset. *Søren og Mette* var engang et meget brugt begyndersystem i læsning. Prikkerne fortæller os, at de lange ord helst skal opløses i stavelser, så vi "små" kan overskue dem. Desuden er sætningsbygningen (syntaksen) helt enkel: en række hovedsætninger. Læserne forventes åbenbart at være begyndere – i hvert fald i denne beretning. Hvad vi jo også er, i en vis forstand. Men der er også træk, der skyder os væk fra begynderhorisonten, fx oplysningen om, at Søren og Mette nu må sove i samme seng. Forfatteren

leger skolestart med os, men vi ved godt, at det ikke er et begyndersystem, vi skal ind i.

Mere overordnet peger disse indledninger på nogle forskellige tilgange til skrivningen. Hvordan etablerer de to forfattere kontakt til læseren? Sandsynligvis kender vi Flauberts model bedst: Fortællingen skal sættes på skinner, vi skal have etableret et miljø, en tid, en række personer og vi skal have sat en handling i gang. Sådan begynder en roman almindeligvis, og vi stiller næppe spørgsmål til det. Hvad vi tager stilling til (og dette gør begyndelser rasende vigtige!) er, om vi vil være med? Har det vores interesse? Fænger det?

Kirsten Hammann (1965) kontakter læseren på en anden måde: Vi skal ikke regne med en umiddelbar mulighed for indlevelse, tværtimod forundres vi over at blive skruet ned i børnehøjde – men hvis vi godtager dette udgangspunkt (som vi i parentes bemærket jo godt ved er *fake*), kan vi more os over den sproglige leg i den begyndelse, som sættes i værk. Bemærk hvor stor forskel der er på hvordan de to tekster sætter i scene: hos Flaubert ligger fortællerstemmen inde i et 'vi'; læseren kommer tæt på historien og dens personer. Kirsten Hammann derimod har en udvendig fortæller, som gør opmærksom på sig selv, dels ved at starte med at tiltale os i bydemåde: 'se' – det er fortælleren der bestemmer her, ikke hensynet til fortællingen. Dels korrigerer fortælleren sig selv, ændrer på sin beskrivelse. Fortælleren dirigerer, taler og forklarer med stoveplader.

Skal vi tage et fremmedord i munden, kan vi sige, at de to indledninger repræsenterer to forskellige *æstetikker*. (Æstetik kommer fra græsk, og har med det sansende, fornemmende at gøre). Gustave Flaubert inddrager læseren i et realistisk forløb, dvs. en troværdig og genkendelig skildring af forhold i verden. Kirsten Hammann sætter også et forløb i gang, men anbringer, helt ned i typografien, læseren i en pudsigt, udenforstående rolle: *Begynderundervisning ... come on!?* Vi stilles uden for Søren og Mettes gadedør. Vi undrer os. Hvad er det, hun vil os?

Hermed er en markant forskel mellem realisme og modernisme angivet. Den realistiske tekst vil først og sidst fortælle en historie, mens den modernistiske snarere vægter selve måden at fortælle på. Sproget er næsten usynligt i realismen, hvor det er iøjnefaldende i modernismen.

Hvad er realisme?

Når vi i dagligsproget taler om at 'være realistisk', mener vi nogenlunde sådan: Kan det føres ud i livet? Er det faktisk muligt? Men ud over hverdagssprogets brug af ordet, findes der også en litterær. Som litterært begreb kan realisme oversættes med: **virkelighedsafspejlende**. Realismen bunder i en forestilling om at sproget er i stand til at gengive den virkelighed, der ligger uden for os, og som vi mere eller mindre bevidst opfatter som en fælles accepteret virkelighed. Realismen er tro mod virkeligheden.

Som tommelfingerregel: Hvis en film eller en litterær tekst karakteriseres som realistisk, kan vi stille spørgsmålet: Kunne dette faktisk være sket i virkeligheden? Svarer vi ja til det, vil vi mene at vi står med et realistisk værk. Men i takt med at virkeligheden undergår forandringer i kraft af historiens gang, ændres realismens former.

Det er med andre ord sådan at realisme kan være 1) **en teori** om kunsten (litteraturen skal helst være en troværdig repræsentation af virkeligheden, den henviser til virkelighedens objekter, skildrer mennesket i dets forbindelser med omverdenen). Disse krav kan let gøre realismen til 2) **en norm**, et ideal kunsten skal underlægge sig. Endelig er 3) **realismen en historisk størrelse** som for alvor vinder indpas i det 19.århundrede. Der findes flere underafdelinger af realismen, realismer.

Her er et eksempel på to tekster fra hvert sit århundrede og der er også stor afstand mellem dem:

TEKSTBOKS

Det Selskab, som hiin Dag befandt sig om Grosserer Vallers Bord var virkelig i det Hele taget saaledes, at de gamle Grækere, kommende fra deres Symposier, ikke vilde have vendt det Ryggen. De lunefuldeste Indfald, de fineste Artigheder, de alvorligste Gjenstande, træffende og dog let behandlede, afvexlede mellem de livfulde Gjæster. Enhver syntes for disse Timer at have afkastet sig Livets Byrde og paa eengang at glemme og dobbelt nyde sin Individualitet.

Thomasine Gyllembourg-Ehrensverd: *To tidsaldre* (1845)

Gloser:

Symposier – gæstebud

Artigheder – høfligheder

16.00. Fra mit udsigtssted på anden etage har klubben ikke oplevet sådan et mylder siden vi gik i gang og borde dækkes af håndplukkede afryddere som lige er skateboardet ind, tjenere der svinger med glas og duge og stearinlys stiller også stole op omkring bordene og gulvtæpperne bliver støvsuget af langhårede fyre og et par servitricer som er kommet tidligt bliver fotograferet af skyggeagtige klynger af mennesker mens dansere øver mellem teknikere og securityfolk og gæstelistefolk og tre billedskønne garderobepiger tygger tyggegummi og blotter deres maver og piercede navler og barerne fyldes op og enorme blomsteropsatser er i færd med at blive strategisk belyst og Matthew Sweets "We're the Same" drøner og metaldetektorerne er på plads ved indgangen som venter på at lukke folk ind ...

Brett Easton Ellis: *Glamorama* (1998)

ARBEJDSFORSLAG

Kig på de to citater: I hvilken forstand kan man hævde, at de begge er realistiske? Hvilke virkeligheder refererer de til?

To selskaber – med 150 års mellemrum – og man kan roligt sige, at forventningerne er ganske forskellige. Ikke desto mindre trækker de på samme klassiske opfattelse af realismen, som den blev formuleret tilbage i 1855 af franskmænden Fernand Desnoyers, nemlig realismens "ret til at gengive alt det, der findes, og alt det, vi ser".

Forandringen i realismen har ikke alene at gøre med ydre virkelighedsgengivelse. Den er også betinget af ændringer i smag og stil. Mange af de store realister som i sin tid henrykkede det læsende publikum, havde en alvidende fortæller som hen over fortællingen og figurerne udlagde teksten og gjorde læseren klogere. Men hos en forfatter som Herman Bang (1857-1912) bliver ambitionen derimod at fjerne den alvidende og fortolkende fortæller. I stedet skal handling og tema fremstå gennem de scener, der vises – på den måde bliver der mere plads til læseren.

Brett Easton Ellis-citatet angiver et karakteristisk træk ved realismen: Den er grundlæggende knyttet til **synet**, til det vi iagttager i den ydre, fælles sociale verden. Gengivelsen af omverdenen som den fremstår for os på nethinden er central. Skikkelserne, tingene, detaljerne som hober sig op foran iagttageren. Denne "sult" efter nøje virkelighedsgengivelse finder vi i 1800-tallets realisme, og vi finder den i moderne realistisk litteratur. Realismen er beskrivende, og den formidler en viden om verden og interesserer sig for dens objekter og for de miljøer og kulturer, som mennesker indgår i. Mennesket skildres som et socialt væsen, der er rundet af den klasse eller det lag som det er vokset op i.

Ifølge en af realismens tidlige danske fortalere, litteraten Georg Brandes (1842-1927), skulle litteraturen sætte samfundsproblemer til debat. På Brandes' tid kunne det ske ved at afsløre hemmeligheder om, hvordan livet i ægteskabet var bag den pæne facade, eller det kunne ske ved at skildre mindre forfinede træk ved mennesker, ved at dvæle ved det lave og beskidte i tilværelsen.

En rød tråd i realismens historie er, at den har et vågent øje for, hvordan den sociale og samfundsmæssige virkelighed undergår forandringer. Men det betyder ikke, som Brandes ønskede det, at al realisme er samfundskritisk. Realismen forpligter sig på den alment tilgængelige verden, på at fortælle om den i genrer som de fleste læsere kan gennemskue, i prosa, i dramatik og i fortællende digtning.

Virkeligheden og sproget

To klassiske danske realister, Henrik Pontoppidan (1857-1943) og Hans Kirk (1898-1962) beskriver begge landskab og mennesker, men læg mærke til forskellene.

TEKSTBOKS

Tæt udenfor Landsbyen Ilum ligger den saakaldte Galgebakke.

Man kommer derop ad en smal Sti, der snor sig gennem Pløjemarken og unge Plantninger af Gran og Fyr. For hvert Skridt, man stiger til vejrs, vider Synskredsen sig ud omkring En; og har man til sidst naaet Højens skaldede Top, ligger hele Herredet milevidt udbredt for Ens Øjne – til de tre Sider omgivet af Landets gamle Vogter, det gendarmblaa Hav.

Der hviler en egen, fredelig Hverdagsstemning over det tætbefolkede Landskab. Ingen dristigt svungne Linjer, ingen himmelstormende Tinder eller svimlende Afgrunde. I tunge, fede Muldbølger skyder Landet sig frem fra Stranden og bærer smaa Skove, Landsbyer Kirker og Møller paa sin brede Ryg, eller reder trygge Lejer for trægt flydende Bække og sindige Aaløb.

Henrik Pontoppidan: "Ilum Galgebakke" (1887)

Fabrikken var igen i Gang. Roterovnene drejede rundt Dag og Nat som Orme i evig Pine med et Hav af Ild i deres Indre. Røgen stod som en Fjervifte fra Skorstenene, Maskinerne drøned, og der dryssede et fint Lag af Cementstøv over Tage og Træer. Skibe kom sejlene og lagde til ved Kajen, de lossede Kul eller lastede Cement. Mænd kom trætte hjem fra Arbejde, graa af Cementstøv, sodede af Kul og Olje. Om Natten lyste det milevidt fra Fabrikken. Gik man udenfor Huset, saa man Ildskæret, og det var godt at vide, at der var Føden at hente.

Mennesker raabte og gav Ordre, de stod blanke af Sved og slyngede Kul i en glødende Ovn eller hang som Digesvaler under den hvide Skrånt og huggede Kridtstykker løs.

Hans Kirk: *De ny Tider* (1939)

ARBEJDSFORSLAG

Begge tekstuddrag benytter en 3.personsfortæller, men stemmerne er bestemt ikke ens. Gør rede for dem – og hvordan de er forskellige.

- Undersøg brugen af adjektiver i Pontoppidan-uddraget og diskuter virkningen.
- I begge uddrag benyttes der billedsprog. Find eksempler frem og diskuter dem.
- Pontoppidan beskriver landbrugslandet i 1800-tallets slutning. Hvilken holdning til det giver han udtryk for?
- Kirk beskriver fabrikssystemet i starten af det 20. århundrede. Hvilken holdning til det giver han udtryk for?
- Traditionelt kaldes Henrik Pontoppidan realismeform for *kritisk realisme* mens Hans Kirks kaldes *socialrealisme*. Giver uddragene dig en ide om, hvori forskellen består?

Angriber man realismen ud fra en filosofisk synsvinkel, kan man sige, at den bygger på den antagelse, at vi i sproget kan en indfange en virkelighed, der ligger uden for os. Hertil ville mange filosoffer spørge: Hvilken virkelighed taler vi så om? Hvordan kan vi foretage springet fra det enkelte subjekts opfattelse af virkeligheden "uden for" bevidstheden til virkeligheden selv? Kan vi overhovedet være sikre på, at det er den samme virkelighed, vi taler om? I hvert fald er den jo aldrig opfattet ud fra den helt samme synsvinkel. (Tænk blot på, hvordan vidneudsagn i en retssal om et simpelt færdselsuheld kan variere.) De filosofiske svar på dette omverdensproblem, hvordan vi kommer fra subjektets oplevelse af omverdenen til en vished om omverdenen selv, er utallige. Det er et problem som realismen i kunsten arver fra filosofien, og som forskellige skribenter, billedkunstnere og filmmagere har reflekteret over – eller valgt at ignorere.

Virkelighedsafspejlingens forskellighed fortæller os, at processen mellem skribent og læser ikke er neutral: Skribenten har sin hensigt og dagsorden. Der er sket en udvælgelse af stoffet: hvilke virkelighedselementer tages med og får vægt? Hvilke nævnes? Hvilke udelades? Hvilken vinkling? Er det hovedpersonens individuelle stræben, eller er det en gruppe af menneskers? Ses hovedpersonen som en brik i omverdenens spil, eller som aktiv og udfarende over for omgivelserne? Disse valg er naturligvis foretaget af forfatteren og ligger som en forudsætning for læsningen. Og de farver fremstillingen. Skribenten er aldrig (selvom vi måske kan forledes til at tro det) blot et kamera. I teksten indskrives en forfatterholdning.

Den realistiske forfatter er meget omhyggelig med sit sprog. Flaubert erklærede strengt om den kunstneriske metode, at "hvad du end ønsker at sige, er der kun ét ord til at udtrykke det, ét verbum til at levendegøre det, og ét adjektiv til at kvalificere det på". Idealet er et sprog der er gennemsigtigt, transparent som det hedder med et fremmedord. Sproget må ikke i sig selv blokere for skildringen af den ydre realitet: Maleren der maler realistiske billeder, skal kende omgivelserne og studere perspektiv og former nøje og have tekniske færdigheder for at kunne gengive dem. Den realistiske forfatter overvejer tilsvarende sine sproglige virkemidler. Når hensigten er at skabe en virkelighedsillusion, bliver sproget bindemiddel mellem læser og tekst. Realistens strategi bliver ikke at gøre tydeligt opmærksom på sproget, men snarere at få læseren til at blive opslugt af personer og handling og steder, at gå med på virkelighedsillusionen. Realisme er en virkelighedsfremstilling, der ligner en virkelighedsgengivelse.

Når man nu kan argumentere for, at der findes helt forskellige realistiske skrivestrategier, giver begrebet realisme så overhovedet mening? Bestemt, men grunden ligger i samspillet mellem forfatter, tekst og læser: Modsæt avislæsningen, hvor vi vil kræve, at avisartiklen faktisk beskriver stykker af virkelighed, tænk fx på krimi- eller sportsreportagen, så stiller vi sjældent samme krav til den realistiske film eller roman. Nok ligner den et virkelighedsudsnit, men netop – ligner. Vi ved godt, at vi ikke kan efterkontrollere

romanen eller filmen "ude i virkeligheden", men vi er alligevel indstillede på at *lade som om* fiktionen er virkeligheden selv.

Spørgsmålet er: hvorfor? Man kan svare, at vi (som læsere og filmpublikum) indgår en **kontrakt**: Fortæl os en historie, vi kan indleve os i: vi kan småtude til Per Flys (1960) socialrealistiske melodrama *Bænken* (2001), og Stieg Larssons (1954-2004) krimi *Mænd der hader kvinder* (2005) får det at gyse i os. Mens vi sidder i biografen og synker dybere ned i sædet, er det OK, for fortællingen skal forføre os, berøre os, og det sker ideelt set, når den på én gang er ren fiktion og mimer virkeligheden. Og vi ved det selvfølgelig godt, når vi efter filmen misser med øjnene, eller vi har nået den sidste side i romanen. Det er i dette kontraktforhold realismen har sin vedvarende styrke.

Realisme-Realismer

Realismens vigtigste former kan groft sagt bundtes således – og groft sagt betyder her, at vi ser stort på det faktum, at mange forfattere ikke nødvendigvis hører hjemme i kun én kasse:

Sagaer (nedskrevet i 1200-tallet) og middelalderens ridderviser
1820-1860: poetisk realisme – fx Poul Martin Møller, Thomasine Gyllembourg
1870'erne og siden: naturalisme og kritisk realisme – fx J.P. Jacobsen, Gustav Wied, Herman Bang, Victoria Benedictsson, Henrik Pontoppidan, Amalie Skram, Jacob Paludan, Erik Aalbæk Jensen, Bent Vinn Nielsen, Jakob Ejersbo
1920'erne og siden: social realisme – fx Hans Kirk, Harald Herdal, Hans Scherfig, Mogens Klitgaard, Martha Christensen
1930'erne og siden: psykologisk realisme – fx H.C. Branner, Tove Ditlevsen, Tage Skou-Hansen, Vita Andersen, Kirsten Thorup, Erling Jepsen, Jens Chr. Grøndahl, Ida Jessen, Hanne-Vibeke Holst, Christian Jungersen
1960'ernes ny-realisme: fx Anders Bodelsen, Christian Kampmann
1960'erne og siden: dokumentarisme: fx Thorkild Hansen, Per Olov Enquist, Suzanne Brøgger, das Beckwerk, Sara Stridsberg
1930'erne og siden: magisk realisme: fx Karen Blixen, Ib Michael, Peter Høeg, Einar Már Guðmundsson, Jan Kjærstad, Morten Ramsland
1980'erne og siden: minimalisme og "dirty realism", fx Kjell Askildsen, Helle Helle, Simon Fruelund, Jan Sonnergaard

Så godt som al skønlitteratur har realistiske træk. De islandske sagaer skildrede på en cool facon de omsiggribende familiefejder, og selv om der skal streg under det *poetiske* i den realisme, man finder i Danmark i de første mange år i det 19. århundrede, var der dog forfattere, som gav læserne indblik i, hvordan modsigelser fulgte med den nye borgerlige familie.

Realismen slår imidlertid først for alvor igennem med 'det moderne gennembrud' (1870'erne). Man taler om en **kritisk realisme**, der påviser en række samfundsmæssige forhold, som bør ændres til det bedre, apropos Brandes' opfordring til at skabe kunst som afdækker fx forkvaklet seksualmoral, kvindeundertrykkelse og fornedrende behandling af samfundets laveste. I 1920'erne og 1930'erne får man en **social realisme**, der både kan ses som en forlængelse af den kritiske realisme og et brud med den. Det sidste fordi fremstillingerne bliver mere partiske. Tit er de funderet i en socialistisk eller kommunistisk ideologi. Den kritiske realist Henrik Pontoppidan anvender en listig ironi i sin udlevering af samfundets skævheder, mens den satiriske socialrealist Hans Scherfig (1905-79) udstiller den forkvaklede borgerlige opdragelse som resulterer i alt for mange menneskers *Forsømte Forår* (1940).

En meget lang række forfattere fra forskellige perioder er psykologiske realister: med internationale briller fra Fjodor Dostojevskij (1821-81) til Ian McEwan (1948) og med danske fra St. St. Blicher (1782-1848) over Tove Ditlevsen (1917-1976) til Ida Jessen (1964). Den **psykologiske realisme**, der danner en rød tråd i realismens historie, fokuserer på det enkelte menneskes dilemmaer og svære valg i tilværelsen. I modsætning til den kritiske realisme og socialrealismen er den psykologiske realisme tilbøjelig til at forankre teksten i menneskets indre bevidsthed, som sjældent er præget af en harmonisk forening med omverdenen.

Hvor er realismens grænser? Hos nogle forfattere sameksisterer en realistisk og magisk verden. I den **magiske realisme** integreres overnaturlige hændelser og usandsynlige tildragelser i fortællinger, der ellers ligner gedigen realisme. Hvad der er normalvirkelighed og hvad der er drøm bliver svært at afgøre. Flere af Karen Blixens skæbnefortællinger banede vejen for denne vidtløftige realisme, der har haft sit centrum i den latinamerikanske litteratur og som herhjemme er blevet videreført af Ib Michael (1945) og Peter Høeg (1957). Den magiske realisme kan man af og til også spore hos Kirsten Thorup (1942), Katrine Marie Guldager (1966) eller Jan Sonnergaard (1963). 1960'ernes **ny-realisme** derimod holder sig til det jordnære. Den gør både op med modernismens kringlede formsprog og med socialrealismens partiske fremstilling. I vid udstrækning var ny-realister som Anders Bodelsen (1937) og Christian Kampmann (1939-88) solidariske med den (middelklasse) verden de skildrede. Kernen i disse fremstillinger af velstands-Danmark er de mentale og sociale omstillingsprocesser. Ny-realismen er 1960'ernes bud på en psykologisk realisme.

Dokumentarisme kommer af det latinske ord for at bevise, at godtgøre. Det betyder, at fremstillingen gør brug af sagtekster fra virkelighedens ver-

den: dokumenter, rapporter, interviews, breve osv. Men til forskel fra den historiske eller journalistiske redegørelse indarbejdes disse vidnesbyrd i en kunstnerisk fri form. Dokumentaristen fortolker virkelighedens hændelser og støtter sig til diverse historiske kilder; måske taler fremstillingen sandt, måske er den mere fiktion end faktisk korrekt. Selvbiografisk orienterede forfattere har gerne på forskellige leder og kanter flirtet med dokumentarismen, fx. Suzanne Brøgger (1944). Senest har man set hvordan en performansekunstner som pseudonymet das Beckwerk, alias Claus-Beck Nielsen (1963) har leget kispus med læserne, mediekulturen og den politiske offentlighed i *Selvmondsaktionen. Beretningen om forsøget på at indføre Demokratiet i Irak i foråret 2004* (2005), ligesom forfatteren – på skrift – har taget livet af sig selv i *Claus Beck Nielsen (1963-2001). En biografi* (2003).

En nyere afart af realismen er *dirty realism*, hentet fra amerikansk litteratur. Raymond Carver (1938-1988) er en repræsentant for denne sceniske og underrapporterende stil, der sjældent indvier læseren i, hvad figurerne dybest set tænker eller føler. Den verden man møder i *dirty realism* er gerne den trivielle hverdag, og selv om Jan Sonnergaards fortællinger kan være ordrige, er det ikke ligefrem det ophøjede i mennesket, der falder i øjnene. Det underspillede dominerer hos Helle Helle (1965), hvis seneste roman *Ned til hundene* (2008) er et studie i *white trash*, som man kan finde den slags kulturer i samfundets udkantsområder.

Der er altså ikke én men flere former for realisme. Der er et langt stykke vej fra det tidlige 1800tals poetiske realisme, som Thomasine Gyllembourg (1773-1856) repræsenterer i uddraget ovenfor, der hyldede *det gode, det skønne og det sande* (som på et guldaldermaleri med glade bondepiger og blå himmel) og som var skabt til at forædle borgerklassen, til den realisme, som man finder i vore dages krimilitteratur, der både vil fortælle om blebørn, parforhold og udspekulerede mord.

Tre hovedtræk ved realismen

Realismen udmærker sig altså ved for det **første**, at den vil skildre **kendsgerningernes verden**. Den tilstræber at gøre det objektivt, med et så nøgternt blik som muligt. Verden observeres med øjne og ører, og i modsætning til romantikken og biedermeier skulle realismen ikke sætte grænser for, hvad man kunne skildre i kunsten. Troskab mod virkeligheden betød, at almindelige mennesker, hverdagssysler, såvel det skønne som det uskønne, måtte medtages. Realismen vil til hver en tid være sand, skildre verden som den ser ud lige nu, rensat for fordomme og vanetænkning.

Kunstneren er en iagttagere, som for det **andet** forsøger at gengive iagttagelser i et **gennemsigtigt formsprog**. Den mimesis der er idealet, hænger sammen med tiltroen til, at vi i sproget kan skabe en slags parallelverden. Læseren inviteres hermed til indlevelse. Vel befinder vi os i en fiktion – men den mimer virkeligheden.

Realismen er for det **tredje en historisk foranderlig størrelse**. I takt med den samfundsmæssige udvikling sker der vedvarende en udvidelse af hvad man forstår ved realisme.

TEKSTBOKS

Jeg lærer at se. Ja, jeg begynder. Det går ikke så godt endnu. Men jeg vil udnytte tiden. Tænk at jeg for eksempel aldrig har været klar over hvor mange ansigter der er. Der er en mængde mennesker, men endnu flere ansigter, for enhver har flere. Der er nogle, de går med et ansigt i årevis, naturligvis bliver det slidt, det bliver snavset, det sprækker i rynkerne, det udvider sig som handsker man har gået med på rejse. Det er sparsommelige, jævne mennesker; de skifter det ikke, de lader det ikke engang rense. Det er godt nok, hævder de, og hvem kan påvise det modsatte? Nu er spørgsmålet rigtigt nok, når de har flere ansigter, hvad gør de så med de andre? De gemmer dem. Deres børn skal gå med dem. Men det hænder også at deres hunde går med dem – Og hvorfor ikke? Et ansigt er et ansigt.

Sådan står der i starten af den tjekkisk-tyske Rainer Maria Rilkes (1875-1926) roman *Malte Laurids Brigges optegnelser* (1910), der handler om en ung dansk adelsmand, hvis familie er gået fallit og som i skrivende stund bor alene i Paris og drømmer om at blive forfatter.

ARBEJDSFORSLAG

- Giv en karakteristik af jeget
- Find realistiske markører i uddraget.
- Er der noget i teksten der peger væk fra realismen?
- I hvilke filmgenrer kan man i dag finde træk fælles med Rilkes tekst?

Realisme over for modernisme

Edgar Degas (1834-1917) malede i 1878 billedet, *L'Attente*, mens Pablo Picasso (1881-1973) lavede *Les Femmes d'Alger* i 1907. De har samme motiv, nemlig ludere på et bordel. Kvinderne portrætteres nøgne, klædt på til arbejdet, kunne man sige. Selvom det er et minimalt fællestræk, er det dog afgørende, at motivet udstiller den kvindelige krop. Kunstnerne ville fremvise det skjulte, vise bagsiderne i kulturen. Begge søger at udfordre de eksisterende grænser. Men de to har to meget forskellige måder at skildre prostituerede på.

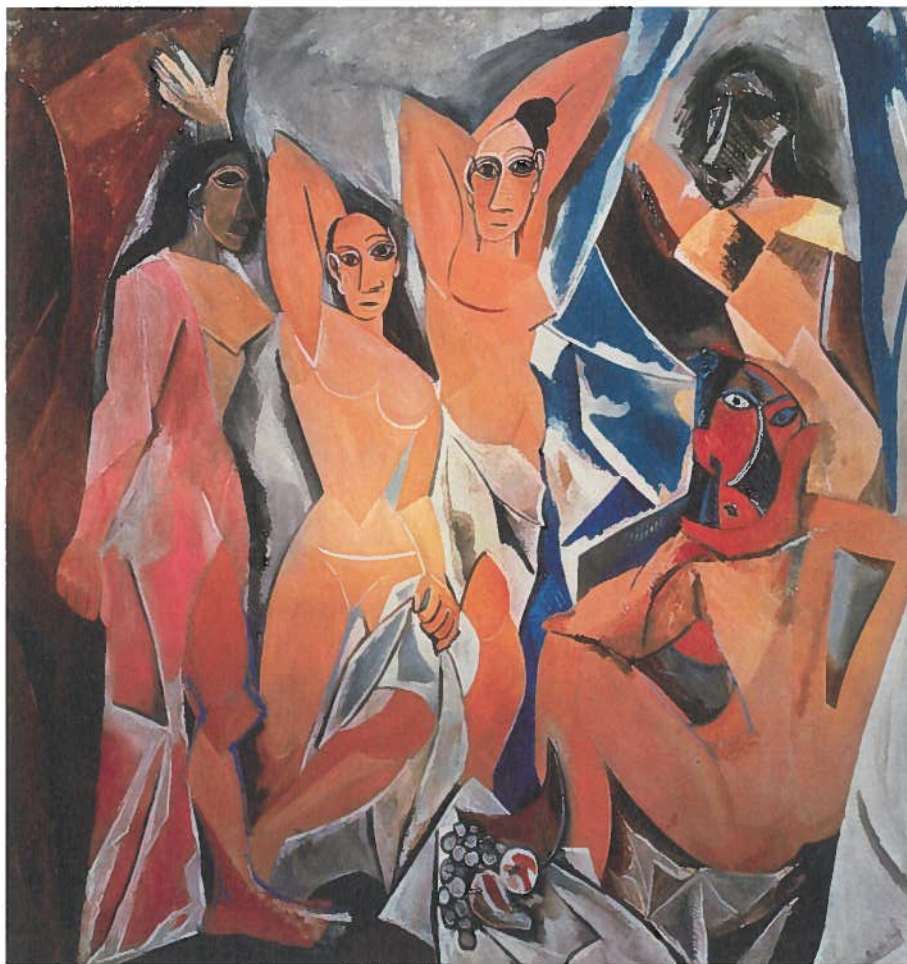
Degas slutter en epoke i kunsten der var fuld af billeder af overklassen, af det æstetisk formfuldendte, nymfer og andre eventyrlige nipsgenstande. I stedet skulle man se vaskekoner, badende husmødre og famlende balletpiger. Realismen gav plads til den jordnære hverdagsverden, til samfundets nederste socialgrupper, de marginaliserede. Degas opsøgte konsekvent denne brogede



Edgar Degas: *L'Attente* (1879)

skare af fattigrøve; og blot det at de blev foreviget, vakte opstandelse i de kredse som hidtil havde dyrket kunsten som et hyggeligt reservat.

Der er ikke megen blufærdighed i Degas maleri. Kvinden til venstre holder ganske vist beskyttende sine arme om brysterne, til gengæld sidder hun med spredte ben og som sine kolleger uden trusser. Der sidder de på række, med forskellige udtryk, som om de har frikvarter, slapper af inden næste job. Og kvindernes bramfri kropssprog – der er ikke skygge af iscenesættelse



Pablo Picasso: *Les Femmes d'Alger (O Version O)* (1907)

til ære for os. Vi ser de fire ludere usminkede, bag facaden. De fire kvinder er portrætteret med en teknik, der peger frem mod fotografiapparatet. På den anden side er der noget ufuldstændigt i affotograferingen; gulvet har et ufærdigt, skødesløst præg. Antydningen er åbenbart nok. Degas maleri er et snapshot, ikke en kunstfærdig opstilling.

Realisten indfanger virkeligheden i et glimt, og bare det, at han er opmærksom på dette motiv, fortæller os, hvordan realisten ikke nøjes med at skildre virkeligheden. Der ligger også en holdning i maleriet: Disse kvinder har intet at skjule, de er godt brugte og de hører sammen. Billedet idealiserer ikke luderne, taler ikke ned til dem, fordømmer dem heller ikke: Realisten viser os et hjørne af verden, og det hjørne kan skabe moralsk forargelse hos

religiøse mennesker og i det gode selskab, der ikke ville anerkende de mindre pæne sider af tilværelsen. Der var mange bordeller i datidens Paris. Akkurat som tilfældet var i samtidens København.

Degas lavede i 1879-1880 en hel serie på omkring 50 billeder med prostituerede. Picasso derimod lavede flere forarbejder til sit maleri, men til gengæld kun én original. Den vakte postyr. Ikke på grund af motivet, for Degas havde afsløret livet bag facaden, men fordi disse kvinder så mærkelige ud, fordi maleriets realisme er afløst af et modernistisk formsprog. Det forargelige er ikke længere motivet, men at maleriet er fortegnet: Sådan ser ingen mennesker jo ud. Ingen har sådan nogle opspærrede øjne, skæve ansigter og den siddende figur vender sig om på samme måde som den besatte pubertetspige i splattergyseren *Excorsisten* (1973), der rask væk kan dreje hovedet 180 grader. Den går bare ikke. Modernismen bryder med realismens mimesis, har et mere radikalt blik på verden, samtidig med at den peger på formens egen betydning.

I skitser til maleriet fremgår det, at Picasso ville placere en mandlig kunde i butikken, og vi skulle også se maleren selv. Men fulderikken og kunstneren røg ud til fordel for en demonstration af de bastante kvinder: Maleriet er 244 x 233 cm stort, så indtrykket er massivt. Bemærk hvordan Degas' realisme betød, at kvindernes skød blev tegnet op, mens Picasso overraskende nok censurerer, idet kvinderne synes pakket ind i et sært stof, der tilslører køn og bryster. Det afgørende er altså ikke det kødelige, det åbenlyst seksuelt provokerende. Det anfægtende er **måden** luderne skildres på.

Degas havde modet til at vise, hvordan livet ser ud på et bordel, når der er fred og ro, *deep back stage*. Små 30 år senere er det provokerende at visualisere samme verden ved at fjerne de fleste spor af realisme, for i stedet at gå i kødet på tilskueren. Hos Picasso tilbydes vi ikke et blik der usynliggør beskueren som en flue på væggen, her bliver vi derimod anfægtet og gjort opmærksom på, at scenen har flere samtidige og indbyrdes modstridende synsvinkler. Hvor Degas vil afsløre en bittersød social realitet, vil Picasso angribe vores sanseapparat.

Det manglende (og beroligende!) centralperspektiv springer i øjnene. Hos Degas er der en dybde, et tredimensionalt rum. Luderne iagttages fra et bestemt sted. Hos Picasso er rummet fladt, uden dybde; forgrund og baggrund smelter sammen og hvordan kan man skelne mellem luft og et tyndt stof som kan smyge sig om ludernes kroppe? Hvad er uigennemsigtigt og hvad er transparent? Maleriet er todimensionalt, men fra hvilken vinkel skal man se kvinderne? Vi ser både kvindernes ansigter forfra og fra siden, hvad der er fysisk umuligt, og når der ingen dybde er i billedet, bliver det samtidig sværere at orientere sig i det på én gang lukkede og åbne rum. Den effekt forstærkes når kroppe og vægge forvandles til rene flader, bliver til et studie i kubisme. Er vi i en hule, er der højt til loftet; hvad er det overhovedet for en fysisk ramme, Picasso har kreeret? Hele scenen er fremmedgørende, et brud på hvordan vi traditionelt ser på verden og mennesket.

Kvinderne er på én gang nøgne og dækkede til, skåret til i groft skårne blokke og de to til højre er ligefrem maskerede. Picasso var blevet optaget

af såkaldt primitiv kunst, herunder afrikanske masker. Han mente, at de repræsenterede en vildskab og en vitalitet som den europæiske kultur havde tabt. Hyldesten til det fremmedartede, det vilde, som måske tipper over og bliver parodisk, faldt ikke i god jord hos publikum. I lighed hermed er det maleren gør ved de tre figurer i venstre side heller ikke beregnet for folk med sarte nerver: Tidens dannede kunstelskere kunne let se, at luderne mindede om de tre romerske gratier, som legemliggjorde skønhed, ynde og festglæde, men hvor er fortidens idealisering af den kvindelige skønhed?

Er Picassos værk udtryk for en dehumanisering? Ikke udelukkende fordi maleriet også viser, at virkeligheden kan anskues på mange måder. Maleriet har noget legende over sig som Degas' reportage-maleri slet ikke har. Modernismen vil forvrængningens kunst, men det betyder også at det kunstneriske formsprog bærer en betydning i sig selv.

Modernisme: Sanse nyt, tænke nyt

Picasso indvarslede modernismen i malerkunsten, men den sætter sig også igennem i kunstarter som musik, film, ballet og selvfølgelig litteratur. Overordnet har modernismen tre karakteristiske træk: I modernismen er for det **første sprog** et omdrejningspunkt, og det opfattes som et **materiale** for erkendelse, ikke en form som indholdet støbes i. For det **andet** tilstræber modernismen at skabe **nye kunstneriske udtryk** og bruge et formsprog, der er på højde med tiden. For det **tredje** er modernismen en reaktion på **traditionstab**. Den rummer en bevidsthed om, at bærende værdier inden for samfund og kultur kan kritiseres. **Fremmedgørelsen** er blevet et vilkår, som i den modernistiske tradition skildres i forvrængede former.

Lad os undersøge, hvordan modernismen lyder i en international klassiker:

TEKSTBOKS

Gud jeg tænker undertiden om jeg skulle gå ned til havnen en mørk aften hvor ingen kender mig og finde en sømand fra havet der ville være hidsig efter det og ganske ligeglad med hvis jeg var blot for at gøre det et eller andet sted i en port eller en af de vilde zigøjnere i Rathfarnham der slog lejr i nærheden af Bloomfield-vaskeriet og ville prøve på at stjæle fra os hvis de kunne jeg sendte kun mit derhen nogle gange fordi de kaldte det møntvaskeri og sendte mig altid noget gammelt skidt tilbage umage strømper ham den bisseagtigt udseende fyr med de kønne øjne der afbarkede en gren hvis han bare overfaldt mig i mørket og tog mig op ad en mur uden at sige noget eller en morder lige meget hvem de fine herrer med deres høje hatte gør det selv den højesteretssagfører der bor et sted her i nærheden ...

James Joyce: *Ulysses* (1922)

ARBEJDSFORSLAG

Teksten ovenfor er en stump af den irske forfatter James Joyce's (1882-1941) *Ulysses*, der anses for et af modernismes absolutte hovedværker. Romanen slutter med Mollys drøm. Den er 65 sider lang – uden tegn! – og er et af litteraturens første eksempler på "stream of consciousness" (bevidsthedsstrøm). Molly, der er gift med romanens hovedperson, drømmer om hvad som helst: stumper af gamle krænkelser, sex (*Ulysses* blev anset for meget, meget fræk, da den kom), hendes pjok af en mand, tøj, dagsrester ...

Svært? Så giv det en smule tålmodighed:

- Sæt tegn i uddraget ... så bliver det pludselig en hel del nemmere!
- Hvad handler det om?
- Hvilke oplysninger får du om Molly? Hvad ligger hun og drømmer om?
- Hvad er mon hensigten med det strømmende, uafbrudte sprog? – og virkningen?

Hvor realismen overvejende er optaget af de sociale omstændigheder, skildrer dem indgående og viser forbindelser og forskelle mellem mennesker, dér er ambitionen en anden i modernismen. Den vil udvide forståelsen af, hvad virkelighed er. Den kan være såvel en indre som ydre virkelighed. Synet på verden relativiseres: forskellige mennesker oplever verden forskelligt og den enkeltes bevidsthed rummer gerne mange modstridende træk. Derfor er det ikke ualmindeligt, at man i modernistisk litteratur finder skildringer af, hvordan verden ser ud indefra en eller flere bevidstheder, der arbejder – konstant og kvævnende. Den **imaginære** verden, dvs. menneskets inderste forestillinger og fantasier, kommer til sin ret i modernismen, og på den måde er der en forbindelse mellem romantikken og modernismen.

Det kunstneriske sprog må prøve at formulere denne mangfoldighed; derfor kan sproget ikke opfattes som et neutralt medium, der glasklart kan beskrive verden. Joyce-citatet illustrerer det. Modernismen søger at formulere det, vi knapt har noget sprog for. *Ulysses* handler i den grad om noget, det er bare tit ikke synligt. James Joyce (1882-1941) forargede, fordi han i gengivelsen af personernes tanker, dagsrester og hændelser, viste, hvilke indre kræfter, der ligger i mennesker – typer og originaler.

Sproget kiler sig ind mellem subjekt og virkelighed. Det er på et og samme tidspunkt et gitter og en udtryksmulighed. Derfor er det i al modernisme sådan, at teksten gør opmærksom på sig selv som sprog, og sproget skal ikke „ligne“ hverdagsvirkeligheden, snarere distancere sig fra den. Det er derfor modernismens forfattere ynder (sære) billeddannelser, ganske som modernismens malere ikke tøver med at give deres personer forvrængede, "underlige" former og kroppe, jf. Picassos maleri. Sproget er ikke verden, vil modernisten sige, det gengiver et billede af verden. Kunsten er altid en **fortolkning**. Det gør modernismen opmærksom på ved at bryde med normalsproget. Man bliver klogere ved at få brækket det velkendte op – ideelt set. Modernisme er en virkelighedsfremstilling, der sjældent ligner en gængs virkelighedsgengivelse. Modernismens spændvidde er derfor betragtelig. Den kan være sprogligt legende, pivåben for fortolkning

fordi teksten stritter i alle mulige retninger. Og den kan være spækket med gådefulde formuleringer og lukke sig om sig selv. Modernismen kan være ironisk og patetisk, drillende useriøs og alvoren selv.

TEKSTBOKS

*Se ind i digtet
blændede flashlyset bag
ved ordene dig?*

*Kig ind i digtet
hørte du udløseren
bag ved sproget?*

*Du blev til disse
sytten stavelser denne
dag min elskede*

Klaus Høeck: fra *Honeymoon* (1997)

ARBEJDSFORSLAG

- Læs digtet igennem, hvilken metafor er brugt?
- med hvilken hensigt?
- hvilken relation er der mellem skriveren og du'et?
- hvem er du'et?!
- hvad er bemærkelsesværdigt mht. digtets form?

Hvilket jeg?

Modernismens jeg stikker gerne af fra massen, er i opposition til det vedtagne, det tilpassede. Dette billede af kunstneren som en kritisk røst er langt ældre end modernismen, men glider ind i dens tankegods.

Forskellige sider af modernismens jegbevidsthed får vægt op igennem det 20. århundrede, men en vedholdende inspiration kommer fra psykoanalysen. Forestillingen om et stort og magtfuldt ubevidst, der baner sig vej i bevidstheden og bestemmer mange af vores handlinger uden at vi egentlig gør os motiverne bagved klart, inspirerer mange kunstnere – både inden for maleri, film og litteratur. Psykoanalysens faderskikkelse var Sigmund Freud (1856-1939), der i størstedelen af sit liv praktiserede i Wien. Hans hovedværk *Drømmetydning* (1900), og her anses vores drømme som en central kilde til at forstå personligheden – ikke mindst seksualiteten. Vores kliniske "jeg" er kun en svag tjener, klemmt under presset fra på den ene side det ubevidste (id'et) og på den anden side normernes og samvittighedens krav (over-jeg'et).

Mange modernistiske kunstnere blev inspireret af psykoanalysen, mens Freud pudsig nok foretrak realistisk kunst.

TEKSTBOKS

I Halvsøvn

*Sommernat paa Altanen
Kastanjens grønne Fingre spiller i Vinden
En overflødig Latter raa fra Struben
Slaar op mod den blaasorte forundrede Himmel
Togene mumler paa Skinnerne
Den røde Søjle flirrer med stumme Dampe om sig
Løven vaander sig bag Søndermarken
Gud den underfulde sender mig Søvn*

Bodil Bech: "I Halvsøvn" (1934)

ARBEJDSFORSLAG

- Hvor befinder jeg'et sig – og hvad sanses?
- Undersøg digtets metaforik og form
- Hvilke verber anvendes?
- Hvilken tilstand beskrives?

Traditionstab og det moderne

Modernisme er snævert forbundet med "moderne" og "modernitet", og begrebet har en historisk forankring. Allerede i oplysningstiden (dvs. 1700-tallet) skændtes traditionalister med tilhængere af det moderne. Romantikken (dvs. tiden fra ca. 1780-1850) opfattes ofte som en på én gang tilbageskuende og moderne bevægelse i Europas kulturhistorie. Der er flere af romantikkens tekster, der bruger løs af de kunstneriske former som karakteriser modernismen. Ofte nævnes den franske digter Charles Baudelaires (1821-1867) skrifter fra 1850'ernes voksende metropol Paris som dem, der indvarsler modernismen.

Moderniseringsprocesserne, der har mærket verden i det sidste par århundreder, er modernismens historiske vækstbetingelse. Den største vækst i verdensøkonomien der til dato har været, lå i årene fra 1870 til Den første verdenskrig brød ud i 1914. Rækken af tekniske opfindelser i samme periode er imponerende, selv med vore dages målestok. Man får for eksempel dampturbinen, Kodaks boks-kamera, gummidæk, Ford-bilen, dieselmotoren, grammofonpladen, den første syntetiske fiber, filmen, man opdager radium, laver magnetiske lydoptagelser, de første radiooptagelser, og gennemfører den første motoriserede flyvetur.

Industrialiseringen sætter sig igennem på forskellige tidspunkter i de forskellige lande. Paris, London, Berlin, København ekspanderer, og de nye

produktionsforhold fører til nye sociale strukturer og nye politiske modsætninger – den mest markante modsætning står mellem arbejderklassen og borgerskabet. Urbaniseringen giver nye boligmiljøer, og landbefolkningen der emigrerer til byen, må vænne sig til de pressede livsomstændigheder. Tilværelsen i en stabil verden på landet erstattes af et mere anonymiseret liv blandt en farlig masse fremmede. Væk er kontinuiteten og den organiske rytme som naturen forudsatte. I byen lever de fleste ganske vist sammen med socialt ligestillede, men kravene til hvordan man skal tackle masseoplevelsen er ny og skal læres. Men for mange er det lettere at være historieløs og eksistere uden slægtens stempel i nakken.

"Alt fast og solidt fordufter, alt helligt bliver klædt af, og menneskene bliver endelig tvunget til at se nøgternt på deres egen stilling i tilværelsen, på deres indbyrdes forhold", skriver to tyske filosoffer, Karl Marx (1818-83) og Friedrich Engels (1820-95), i *Det Kommunistiske Manifest* fra det skelsættende revolutionsår 1848. Verden forandrer sig, men den kendsgerning opleves forskelligt alt efter hvor man befinder sig i samfundets hierarki, hvor man opholder sig geografisk – og hvilket køn man bærer. Uanset hvem man er, gælder imidlertid én grundlov: Man kan ikke melde sig ud af moderniteten.

Modernismen er den kunstform, der mest radikalt formulerer oplevelsen af og følgerne af den samfundsmæssige moderniseringsproces. Men også realismen har sin basis i det moderne samfund. Den anvender blot et andet formsprog til at formulere de nye erfaringer.

I den modernistiske tradition er der en tendens til at skildre individets forskellige roller og ikke mindst til at pointere, hvordan individet bliver til fragmenter af bevidsthed. Omverdenen presser sig på i form af genstande, maskiner, krav og kontrol, der kan få det enkelte individ til at føle sig fremmed i verden, som et objekt for verden – mennesket bliver fremmedstyret.

Fremmedgørelsen viser sig på mange måder: som tab af oprindelighedsfølelse, som enspænderbevidsthed i en verden af konformitet og masse, som kritik af varesamfundets overflod, og som en overvældende følelse af usikkerhed på 'hvem jeg er og hvad jeg overhovedet stiller op', nu hvor alt går i skred. Sproget afspejler denne tendens. Det fremgår af et berømt udsagn fra den franske lyriker Arthur Rimbaud (1854-1891): "Je est un autre." Grammatisk betragtet er det meningsforstyrrende, fordi udsagnet kobler 1.person, jeg/et, med verbalet i 3.person ("est"), men pointen er netop, at den sproglige opløsning skal demonstrere, at identiteten ikke ligger fast.

Det er ingen tilfældighed, at vi i Skandinavien får det såkaldte 'moderne gennembrud' fra omkring 1870, for de samfundsmæssige betingelser, båret af den industrielle revolution, er først til stede på det tidspunkt. Kunstnerisk sker det dels med den spirende modernisme, dels med realismens gennembrud. De to ismer forholder sig til tidens demokratiseringsbevægelse og begge interesserer sig for videnskabelige landvindinger og medieudviklingen (journalistik, fx).

Georg Brandes bemærkede spydigt, at den nationale litteratur var faldet i dyb søvn, og at man skulle til udlandet for at finde en rig og skabende samtidig kunst. Med sit internationale udblik kunne han ane forvandlingen af det træge

bondeland. Den samfundsmæssige forandringsproces rummer mange facetter, og det er bemærkelsesværdigt, hvordan mange af de markante forfattere skriver på de opbrudserfaringer som følger med vandringen fra land til by. Den bagage skærper blikket for det modsætningsfyldte i tiden. "Bondemodernisme" karakteriserer Knut Hamsun (1859-1952), Johannes V. Jensen (1873-1950), Edith Södergran (1892-1923) og Martin A. Hansen (1909-1955).

Overbegrebet modernisme og introduktion til danske varianter

Der er tradition for at bruge betegnelsen modernisme som et **overbegreb** for flere forskelligartede kunstneriske strømninger, der er fælles om at anvende et formsprog, der afviger fra realismens.

Også modernismen har sine forskellige former – og som for realismen gælder det, at mange forfattere bevæger sig mellem forskellige litterære udtryk. Som periodebetegnelse og som overbegreb skal modernismen ses som en bred kulturel strømning, der slår igennem i slutningen 1800tallet og rækker frem til ca. 1980, hvor den udfordres af det postmoderne og postmodernismen.

De vigtigste underkategorier af modernismen herhjemme er **symbolismen**, **ekspressionismen**, **surrealismen**, **Heretica-modernismen** og 1960ernes generationsgennembrud, **konfrontationsmodernismen**. I slutningen af 1960erne dukkede der andre tekstformer op med **systemdigtningen**. 1980ernes digtning sætter en ære i at være æstetisk bevidst. Den står i opposition til 1970ernes politiske kunst, samtidig med at den også er skeptisk over for mainstreamkulturen. **Sidegade-modernisme** kan man kalde denne bølge af formeksperimenterende litteratur.

Modernismens forskellige manifestationer kan rubriceres på følgende måde – og vi gentager det forbehold, at mange forfattere gerne eksperimenterer med flere former og stilarter og derfor ikke nødvendigvis kan placeres i én kategori:

1880-1914: symbolisme og 'bondemodernisme': fx J.P. Jacobsen, Sophus Claussen, Johannes Jørgensen, Johannes V. Jensen, Knut Hamsun
1914-1939: ekspressionisme, surrealisme: fx Tom Kristensen, Emil Bønnelycke, Edith Södergran, Gustaf Munch-Petersen, Jens August Schade, Bodil Bech, Rolf Jacobsen
1940-1960: Heretica-modernisme: fx Gunnar Ekelöf, Thorkild Bjørnvig, Ole Sarvig, Ole Wivel, Martin A. Hansen
1960-1980: konfrontationsmodernisme, systemdigtning, procesmodernisme: fx Peter Seeberg, Ivan Malinowski, Klaus Rifbjerg, Benny Andersen, Inger Christensen, Per Højholt, Dorrit Willumsen, Svend Aage Madsen, Henrik Nordbrandt, Dan Turèll, Jørgen Leth, Klaus Høeck
1980-2010: Sidegade-modernisme, postmodernisme m.m.: fx Michael Strunge, Søren Ulrik Thomsen, Pia Tafdrup, Pia Juul, Astrid Saalbach, Solvej Balle, Kirsten Hammann, Katrine Marie Guldager, Christina Hesselholdt, Jens Blendstrup, Erlend Loe, Ursula Andkjær Olsen

Symbolisme og ekspressionisme

Der er store indholdsmæssige og formelle forskelle mellem disse ismer. Sophus Claussens (1865-1931) digt "Ekbatana" (1896) optræder i undervisningsministeriets litterære kanon, og alene digterens leg med klang og rytmer angiver, hvordan symbolismen satte en ære i at være æstetisk formfuldendt. Digtet tillader sig at vende ryggen til verden for i stedet at dvæle ved et imaginært rige og nyde den musikalske leg. Symbolismen repræsenterer en åbning mod det irrationelle og sjælelige, som bestemt ikke var i høj kurs i naturalismen og realismen.

Ekspressionismen benytter sig af et endnu mere forvrænget formsprog; det får et radikalt udtryk i nordmanden Edvard Munchs (1863-1944) maleri *Angst* (1896). Kunstnerens subjektive sindstilstand er det bærende. Det halucinerede og drømmende kommer til sin ret. Tom Kristensens (1893-1974) roman, *Livets Arabesk* (1921) om lægen, Baumann, der går til i druk, jalousi og revolutionsromantik er et godt eksempel på ekspressionisme.

TEKSTBOKS

Baumann flakkede rundt.

Han ville tale med Pram.

Hovedgaden laa i en blændende Efteraarssol, der stod saa lavt, at Straalerne trængte ind under Øjenlaagene paa de enkelte Fodgængere og fyldte deres Sjæle med eksploderende Lys, og fra alle sider gnistrede det som fra Millioner af Glasskaar; thi hver Solstribes splintredes i Sværme af sølvblaa Stjerner i de opplantede Bajonetter. Det klirrede og larmede af Vaaben. Trækolber smækkedes mod Asfalt, Sabler raslede i lange Slirer, blanke Revolvere skrabede mod Messingknapper, Kommandoraab krydsede fra Fortov til Fortov.

Tom Kristensen: *Livets Arabesk*, fra kapitel 7 (1921)

ARBEJDSFORSLAG

Lav to lister med uddragets verber og adjektiver. Hvilken effekt? – hvilken intention?

Surrealisme

Surrealismen er tæt forbundet med psykoanalysen, der for alvor slår igennem i 1920'ernes Frankrig og lidt senere i Danmark. Et af grebene i surrealismen var automatskriften, der gik ud på, at mennesket skulle skrive, hvad der faldt ind, uden afbrydelse og hensyntagen til syntaks. Bliver man ved tilstrækkelig længe, skulle der komme hul igennem til det ubevidste. I den traditionelle psykoanalytiske behandling ligger patienten på briksen og taler derudad; på samme måde skal automatskriften løsne for bevidsthedens kontrol og åbne for de indre, fortrængte energier. Der ligger en drøm om frigørelse i sur-

realismen; omvendt er det karakteristisk, at dens kunstneriske udtryk er en blanding af noget velkendt og fremmedartet. Det sidste er symbolsk udtryk for det ubevidste. Dette miks af realisme og drøm kan man se hos maleren Salvador Dali (1904-1989).

Heretica-modernisme

Heretica betyder kætterier, og det som forfatterne omkring tidsskriftet *Heretica* (1948-1953) gjorde op med, var troen på det rationelle. Idéen om oplysningstanken som civilisationens fundament havde fået et knæk med Den anden verdenskrig. Selv om krigen blev afsluttet hang følelsen af kulturens opløsning ved. I overgangstiden skrev Ole Sarvig (1921-81) i 1945 et længere digt, "Mangfoldighed", som blandt andet rummer følgende anfægtede og pessimistiske spørgsmål: "Er det helvede, som er begyndt? Er vi kommet for sent? Er det helvedes grundvolde, vi er ved at bygge?" Alle værdier havde spillet fallit: hverken kommunismen, kapitalismen, nazismen eller kulturradikalismen med dens forestillinger om fri børneopdragelse og frigørelse fra den autoritære borgerlige psykologi havde forstået det fatale, nemlig at mennesket er et syndigt væsen, inderligt præget af arvesynden. På linje med symbolisterne mente hereticanerne, at kunstneren havde en særlig evne til at gennemskue verdens bedrag og formulere denne indsigt – vel at mærke i et billedrigt, komplekst sprog, såvel i prosa som i poesi.

Konfrontationsmodernisme

Konfrontationsmodernismen var i opposition til Hereticafolkene. Den tog tråden op fra psykoanalysen, og ville hellere end gerne åbne for de ubevidste energier, samtidig med at den ville se den ydre verden an. Man finder derfor ofte et dobbeltblik i konfrontationsmodernismen. Den er fuld af optimisme og nysgerrighed over for tidens teknologiske opfindelser. Desuden havde den en fintmærkende fornemmelse for, hvad det betød for individet, at velstandssamfundet var på vej. Gebrækkeligheder og fornøjelser, fortid og fremtid krydsede sporene, og digtningen så ud derefter. I Klaus Rifbjergs (1931) digt "Jern" står et menneske på havnen og lader øjnene og fantasien arbejde; ydre indtryk og indre fornemmelser glider sammen. Barndom, ungdom og voksenlivet mikses og forsøget på at få styr på sanserne og tankerne formuleres et sted sådan her: "Nakken tilbage begejstret / vurderende overfladen og silhouetterne/ mod en eventuel aftenhimmel/ men ved et nærmere skridt går/ der salat i sikkerhedsapparatet/ sikkerhedsdampen slå indad,/ Gud, nitter, plejlstænger, understrøgne/ anløbne skinner, svinghjul/ plaprende seler, Judas i jern". Et væld af mere eller mindre uregerlige associationer hvirvles op ved synet af havnens vandoverflade og dens park af maskiner og tekniske anordninger: Digterjeg'et konfronteres med det hele, og bevidstheden arbejder på højtryk for at fatte hvad der sker. "Jern" er hentet fra *Konfrontation* (1960), der lagde navn til denne isme.

Systemdigtning

Systemdigtningen er ikke så metaforung og fortættet som konfrontationsmodernismen. Den tager udgangspunkt i sproget som et konkret materiale, der skal eksperimenteres med, og den bestræbelse kan i parentes bemærket også gælde tekstens lay-out. Digterens sjæl eller hans ubevidste er ikke det interessante, det er derimod hvor langt legen med sproget kan række. Digtet skal ikke bane vej for erkendelse som i de to foregående modernismer, snarere skal det række ud mod læseren. På den ene side åbner det mod en litteraturens demokratisering: skriv selv (videre), som opfordringen lød. På den anden side opfandt digterne enten deres egne systemer og regler, eller de søgte tilbage til gamle faste former, som teksterne skulle følge. Hos Inger Christensen (1935-2009) kulminerer systemtanken med den kanoniserede sonetkrans *Sommerfugledalen* (1991). Bogens sidste digt, en såkaldt mestersonet, består af alle de første linjer i de foregående 14 sonetdigte. Og ikke nok med det: den sidste linje i hver sonet skal også være første linje i den efterfølgende.

Skriftmodernisme

Ikke mange modernistiske forfattere befinder sig på bestsellerlisternes top 10. En af undtagelserne var Per Højholt (1928-2004) som med *Gittes monologer* (samlet udgave 1984) gav stemme til husmoren Gitte, der på bredt midtjysk havde en forfærdelig masse meninger om hvad som helst. Her er imidlertid en yngre Per Højholt i en anden aftapning:

TEKSTBOKS

Den tydelige solsort

*En solsort kom flyvende
inde fra tågen*

*den sidder her nu
og synger i en våd bjergfyr*

*om lidt flyver den tilbage
til naturen*

Per Højholt: "Den tydelige solsort" fra *Praksis I* (1977)

ARBEJDSFORSLAG

- Hvad handler digtet om?
- Hvad gør solsorten?
- Hvor befinder solsorten sig – mellem *den våde bjergfyr* og *naturen* – som den i sidste linje flyver tilbage til?
- Hvad vil Højholt med disse 6 linjer gøre læseren opmærksom på?
- Hvad er karakteristisk for hans måde at gøre det på?

Der er en tendens til, at jo senere modernisme man har at gøre med, jo mere uhøjtidelig og legende bliver den. I de tidlige faser var modernismen ofte kendetegnet ved at være stærkt kritisk over for massekulturen. Siden hen inddrages populærkulturen (film, rock, tegneserier, krimien) i digtningen. Dan Turèlls (1946-1993) store appetit på massekulturen – fra Andeby til rockmusik – og hans trang til at lade digtsamlingerne svulme op og indeholde en masse meget forskelligt materiale, er et eksempel på dette. Modernismen starter med at være bundet til et sansende og reflekterende jeg, for i de senere udgaver at have næsten opløst denne koncentration om det digtende jeg. Det enkelte jeg bliver til mange ligestillede jeg'er, og hos Dan Turèll glider en kolossal appetit på livet og det at skrive sammen i et endeløst og yderst sammensat projekt, som rubriceres som **proces- eller skriftmodernisme**. "At være beat er at være klar til at springe helt ud når som helst og aldrig gøre det før/At være beat er hvad som helst og selvfølgelig ingenting/ At være beat er uden betydning hvis man enten er det eller ikke er det/ At være beat er en af titusind muligheder i sproget" (At være beat, 1971). Fremmedgørelse er ikke længere den store ulykke.

Sidegade-modernisme

1970'erne var præget af dokumentarisme, bekendelseslitteratur og handlingsmobiliserende realistisk prosa, hvorimod de toneangivende forfattere i 1980'erne generationen var lyrikere og skeptiske over for den politiserede kunst. Var æstetik et skældsord i 1970'erne, blev det nu en udvej for en række digtere, som så sig i opposition til alt – bortset fra fortidens mere rebelske kunst. Man ser tit årtiets store lyrikere rubriceret som 'kropsmodernisme', men da kroppen er et omdrejningspunkt for vældig megen digtning, er betegnelsen misvisende. Vi vil i stedet kalde 80'erne lyrikken for **Sidegade-modernisme**.

Sidegaden var navnet på et tidsskrift (1981-84) som med sit punkede layout og sin massive kritik af hovedstrøgets verden, dvs. det konforme, materialistiske samfund, blev generationens mest højtråbende manifestation. Det var i storbyens sidegader, i nattens rige med engle og tømmermænd digterne hørte hjemme. 80'erne digterne mestrede et stort lidenskabeligt register, som rakte fra det vrængende over det ironiske til det patetiske. Beton-symbolisme lyder et andet forsøg på at karakterisere de mørkkledte digtere, som i de vilde år dyrkede David Bowie (1947). Siden hen er kategorierne blevet mere flydende. Hvad postmodernisme står for og alle de forgreninger samtidens litteratur i øvrigt rummer, overlader vi trygt til klassens lærer at redegøre for.

Hvordan man kan skelne mellem realisme og modernisme

Lad os tage et konkret eksempel. Læs Jan Sonnergaards novelle "Polterabend". Der er en masse indlysende realisme i den. Vi møder nogle unge, der, som titlen angiver, holder den rituelle og vilde polterabend, og kender man en smule til København, vil man nikke genkendende til de steder og miljøer, der skildres. Figurerne taler som man gør i det forstadsmiljø, og bortset fra én ting, er novellen troværdig og sandsynlig i sin skildring af denne ungdomskultur, der står på tærsklen til at blive opløst og optaget i de voksnes rækker. At blive gift resulterer normalt i følelsen af, at man nu er på vej ind i de etableredes flok. Novellens katastrofe er forhåbentlig sjælden, men helt usandsynlig er den næppe.

Det usædvanlige, helt urealistiske, er derimod fortælleren og hans status. Bemærk hvordan han både kan optræde som alvidende fortæller, som ved hvordan enkelte i flokken tænker inderst inde, og omvendt bare betragte scenerier udefra med en begrænset synsvinkel. Han er både en del af historien og på distance af den. I novellens første sætning siger han, at han først selv kommer sent ind i billedet. Det er jo noget sludder, for han melder sig i denne første ytring. Han skifter synsvinkel og nærmest styrer løjerne, som om han havde skrevet et manuskript for de løsslupne mænd. Fortælleren er en edderkop, der er her og der og alle vegne. Fluerne i hans net er de fjolser, som går til i druk.

Er vor helt så helt hævet over de menneskelige svagheder? Ikke helt. Vi forstår fx, at der er noget fattigfint over ham, ja nærigt, for han omtaler flere gange, hvordan noget er dyrt, samtidig med at han gerne vil give den som en verdensmand med styr på tingene. En formulering lader ane, at han laver ubehagelige forretninger; der er i det hele taget noget suspekt over manden.

Hvorfra har han evnen til at forudse alt? Hvordan skal man forstå hans afsluttende moralske overvejelser: handler historien om menneskelig kærlighed? Dén tolkning er alt andet end indlysende, snarere absurd. Hvad er den nærmere forbindelse mellem de muligheder fortælleren opstiller som forståelsesramme for dramatikken og så det der sker? Hvor er 'universets fundamentale magter' i teksten? Er det Simon, der bliver krænket over de andres tilpisning af Evas kvindelige ynder? Hvad har Gud og atombomben at gøre med den tragiske fortælling? Gør novellen ikke også nar af fortælleren, der spiller klog og mest af alt er et overlegent fjols. Er han dybest set meget bedre end de andre mænd?

Pointen er, at novellen med fortælleren glider væk fra den rene realisme. Novellen opløser indefra den realisme, som den ellers lever højt på. Man kan sige, at teksten foretager en **derealisering**: der kommer noget utroværdigt og uvirkeligt over fortælleren, så læseren kommer i tvivl om tekstens virkelighedsfundament. Hvem er fortælleren egentlig: Evas far eller Gud? Kan hele historien læses som fortællerens indre mareridt?

Selv om "Polterabend" benytter sig af hele det register, der ligger i realisme, sidder man til sidst med en fornemmelse af, at man har været inde i et mareridt. Realismen forvandles langsomt men sikkert til en horrorhistorie med moralske eller kyniske overtoner.

Det fascinerende i Jan Sonnergaards tekst er, at den kommunikerer på to niveauer. Dels på en troværdig realismes niveau, dels på fortællerens yderst utroværdige niveau. Det sidste eksemplificerer derealiseringen og afdækker en fundamental uklarhed i novellen.

Skal man finde ud af at bestemme en tekst som modernistisk eller realistisk, kan man bruge det skema, som ses nedenfor. I den ene side har man en typisk og genkendelig realisme, og i den modsatte side en oplagt modernistisk tekst. Det ligger til realistiske tekster at være **ekstroverte**, dvs. skildre verden som den kan udspille sig i et ydre, synligt socialt rum. Realismen rækker med sit 'gennemsigtige' sprog ud mod verden. Som tendens går den modernistiske tradition i den modsatte retning og skildrer verden som den kan se ud med et indadvendt blik. Den modernistiske tekst kan blive **introvert**; den lukker sig om sig selv. Således er det svære i mange modernistiske tekster at fatte, hvad det er den flaksende indre bevidsthed baksers med.

Forskellen mellem den ærkerealistiske og ærkemodernistiske tekst er til at få øje på. Straks sværere er det med tekster, der ligger i mellemrummet og låner elementer fra begge ismer, som "Polterabend" gør det. Man **tøver**, når man læser en blandingstekst. Kommer i tvivl om, hvor man er henne: Hvilket virkelighedsniveau er det bærende? Hvis der er flere klare markeringer af tid og sted, hvis historien synes båret af en gennemskuelig kausalitet, hvis det den skildrer fremstår som sandsynligt, er teksten funderet i realisme. Men det forhindrer ikke, at der pludselig kan optræde sære huller i årsags-sammenhængen (det kausale). Hvis den fortællende stemme virker stærkt utroværdig, har en alternativ tilgang til det vi kalder virkeligheden, nærmer teksten sig modernismen. Den fantomagtige fortæller i Sonnergaards novelle matcher de krav.

Bemærk i øvrigt at gysere, horrorfortællinger, eventyr og andre mystiske historier, som der er mange af i mediekulturen, låner af modernismens fortælleformer og psykologi.

Det slet og ret REALISTISKE	Det SANDSYNLIGE	Det USANDSYNLIGE	Det slet og ret MODERNISTISKE
Ekstrovert, skildring af sociale relationer	Det distinkte, præcist definerede	Det knapt distinkte	Introvert orientering, flere lag i bevidstheden og/eller en tydelig leg med sproget så historien forsvinder
Ydre sociale omstændigheder	Tid og sted markerede, referentialitet	Tid og sted som umarkerede, ikke bestembare	Det imaginære
Verificerbarhed Kendsgerningerne verden. Troværdig skildring af noget genkendeligt	Klar forbindelse mellem årsag-virkning: kausalitet i historien: (Vild druk fører til opløsning af moral, øger risikoen for grovheder, fortællelser)	Huller i det kausale. Derealiserende træk (Fortællerens status: Evas fader fx? så megen pludselig tåge på Strøget)	Verifikation vanskelig (Fortælleren som fantom)

En sammenfattende morale

"Modernisme – er det ikke når sproget bliver underligt?" er et spørgsmål man som underviser kan opleve at få stillet. Noget er der om snakken, men hele sandheden er det selvfølgelig ikke. Så ville man kunne finde modernisme i Biblen, i folkeviserne eller i barokken (1500-1600-tallet), og så har man tømt begrebet for mening. Spørgsmålet udspringer netop af, at modsætningen trækkes mellem modernisme og realisme: Modernismen er "underlig" og svær at forstå, mens realismen er genkendelig. Hvor modernismen med sit radikale sprogsyn har en drøm om at ændre læserens verdensbillede, dér vil realismen ofte gøre opmærksom på fejl og mangler i den herskende virkelighed. Hvor realismen kan bedrive samfundskritik, vil modernismen bedrive civilisationskritik.