

12. MELLEMKRIGSTIDEN

"Litteraturas Vej" Johannes Fibisc
God Lütken
Systeme 4. uds.
1996-2021

Danmark forholder sig neutralt under Første Verdenskrig, og vi har allerede flere år forinden gennem en række hemmelige forhandlinger med Tyskland sikret os, at en eventuel neutralitet vil blive respekteret. Alligevel kommer krigen som et chok. Også i Danmark opfattede man verden som et godt og trygt sted, og alle, fra venstre til højre, fra kunstnere til småborgere, var enige om én ting: Teknikken var en velsignelse. Men disse sorgløse tider får altså en brat ende, og den daværende forsvarsminister, den radikale Peter Munch, formulerer perspektivet i krigen sådan:

“Krigens udbrud i 1914 er det store vendepunkt i menneskehedens historie. Fra en lys fremgangstid, hvor arbejdet kunne øves i rimelig tryghed, gik vi over til ulykkernes, uhyggens og hadets tid [...]. Ingen kunne vide og ingen kan nu vide, om den mørketid, vi da gled ind i, vil blive til varig ødelæggelse af den kulturbygning, menneskene gennem årtusinder har skabt sig.

PROVINSIDYLLENS FORLIS – JØRGEN STEIN

I den danske litteratur beskæftiger især én roman sig med det chok, som verdenskrigen er, nemlig *Jørgen Stein*, skrevet i 1932 af Jacob Paludan (1896-1975).

Titelpersonen karakteriseres i bogens allerførste linjer: "Jørgen Stein kom gående ned ad hovedgaden i Havnstrup. Han var et ungt menneske på seksten, veludviklet, men lidt holdningsløs." Alt i Jørgens verden udstråler tryghed og soliditet, selv hans efternavn, Stein, der antyder, at han kommer fra en mere end almindeligt rolig og solid baggrund, præcis som byens navn, Havnstrup, på én og samme tid refererer til det sikre (Havn) og det provinsielle (strup). Jørgen er søn af amtmanden, og han har denne sommerdag fundet sig en bænk til den eksamenslæsning, der på nogle års sigt skal bringe ham i en social position, der svarer til hans opvækst.

Det er søndag og sol, og derhjemme i haven nyder Jørgens ældre bror, Otto, livet: Han er juridisk student, men denne dag holder han ferie og ligger henslængt på verandaen, så man kan se hans lysegrå silkesokker. Pigen i huset klipper blomster til aftenens middagsselskab, det hvide perlegrus knirker på havegangen, alt ånder idyl. Men aldrig så snart har Jørgen forladt amtmandsgården og den hyggelige have, før det går galt. Kapitlet hedder allerede noget truende "Fred og dog fare", hvor man efter de indledende beskrivelser ville tro, at her var der absolut tale om fred og ingen fare. Jørgen får lyst til en lille tur på sin barndoms tømmerflåde, der ligger ved stranden, men mens han dagdrømmer driver flåden langt ud på fjorden. Han er i den yderste livsfare og får kun med møj og besvær halet sig i land igen.

Der er flere temaer på færde i dette første kapitels første sider: Dels er der det klassisk psykologiske tema om den unge mand, der starter sin farefulde færd fra barn til voksen. Dette tema har lige fra folkevisernes tid benyttet sig af det farlige vand som et symbol for den vågnende seksualitet og de farer, den afstedkommer. Dels er der som antydning et politisk-socialt tema: Hvad vi ser i dette indledningskapitel er en lys og ubekymret provinsidyl, som snart skal mødes med verdenskrigens realitet.

Et af kapitlerne i første bog af *Jørgen Stein* hedder "Torden i Syd", og her tænker forfatteren ikke først og fremmest på meteorologiske forhold, her tænker han på den kanontorden, der i løbet af et par måneder skal lyde nogle få hundrede kilometer syd for Danmark. I romanen ytrer det lynhurtige omslag fra sol, drømmeri og lyse udsigter til truende livsfare sig ikke bare i Jørgens uheld med tømmerflåden. Ved middagen om aftenen modtager man meddelelsen om drabene i Sarajevo. Det rammer især Jørgens far, amtmanden, hårdt, og den gamle verden fremstår i løbet af få timer som knust.

Det spiller en rolle i resten af bogen, hvor det er typisk, at hverken Otto eller Jørgen får den løbebane, som traditionen havde tiltænkt dem. End ikke den gamle amtmand bevarer sin sociale position. Vi er kort sagt her konfronteret med en moderne verden, hvor alle værdier er i skred, hvor man med et udtryk fra bogen blot er "en myre i mylderet". Jørgen har kun én ting at holde sig til i en sådan verden, nemlig sig selv. Det var ved helt alene at handle beslutsomt, at han reddede livet på tømmerflåden, og det er sådan han i videre forstand må redde sin eksistens i et samfund, hvor fødsel, tradition og alle fortidens klippefaste værdier er ramt af erosion. Stengrunden under Jørgen Stein og alle andre unge i hans generation er blevet porøs.

DEN NYE TIDS RYTME

Diego Rivera er den mexikanske revolutions store maler, skønt han under revolutionen i 1910 opholder sig i Paris. Hans kunst udtrykker sig fortrinsvis i kæmpestore murmalerier (fresker), befolket af et mylder af mennesker, hvormellem man ofte kan se ham selv og hustruen Frida Kahlo, der også er maler.

Riveras billeder hylder folket, arbejdet og menneskets frigørelse, og en klar indiansk påvirkning kan ses i mange

af dem. På billedet her ser vi Riveras version af et moderne vestligt samfund. Det er malet under en rejse i USA i 1932. Her beslaglægger maskinen hele rummet, og de mennesker, der arbejder ved den, må helt tilpasse sig dens rytme. Det er det typiske samlebåndsarbejde, som det så ud på fx de store bilfabrikker, vi ser i baggrunden anes ildskæret fra smelteovnene, og det er hermed antydning, at sådanne fabrikker fortærer mennesker.



Bogen er i dansk litteratur generationsromanen for den generation, som 'måtte snuble i starten'. Hvad indhold angår, skildrer bogen den samme tragedie, som de store europæiske krigsromaner, blot er formateret en slags lommeformat. Hvor man ude i Europa er en 'lost generation', en fortabt generation, som *falder* på slagmarken, der kan man i Danmark nøjes med at *snuble*. Det er tragedien skildret i det små, på afstand. En position, der passer til den rolle, Danmark indtog under krigen.

Æstetisk set er Paludans *Jørgen Stein* og hans andre værker konservative. Han skriver i dannelsesromanens perspektiv og stil, og der går fra ham en linje direkte tilbage til den store generation af realister: Herman Bang, J.P. Jacobsen, Henrik Pontoppidan. Fx giver middagen, hvor drabene i Sarajevo bliver meddelt, direkte associationer til Bangs roman *Tine*, hvor flugten i 1864 fra Dannevirke og den dermed forbundne katastrofe også får den nationale

ubekymrethed og patos til at fordufte på få øjeblikke og stiller resten af bogen i tragediens skær.

EKSPRESSIONISME - EN SUBJEKTIV KUNST

Den æstetiske modernisering af den danske litteratur kommer ikke fra den store tradition i dansk kunst, som Paludan viderefører, og den ligger i det hele taget ikke i forlængelse af en dansk tradition. Den importeres fra udlandet, især fra den tyske ekspressionisme i både billedkunst og litteratur. Ekspressionisme er, som ordet siger, en kunst, der koncentrerer sig om *udtrykssiden*. Når noget er ekspressivt, så er det voldsomt, udtryksfuldt. Man giver udtryk for, hvad man har inden i sig, og selv ydre motiver, som fx et landskab, gengives nu subjektivt, sådan som det tager sig ud i kunstnerens sjæl og undergivet hans sinds mentale svingninger. Hvor impressionismen arbejdede med analytisk omhu for



Diego Rivera: *Menneske og maskine*, 1932-33. Fresko

at kunne gøre rede for sansningen af lysets nuancer, der er ekspressionistens ambition at projicere sjælens farver ud i den ydre verden.

I ekspressionismen prøver man altså ikke længere at beskrive verden, sådan som den er. Ikke mindst fordi man bliver mere og mere i tvivl om, hvad verden egentlig kan siges at være i sig selv. Hvad der er sikkert i en ustabil verden, er, at individet er stillet alene med sin oplevelse. At man møder verden i konfrontation. Verden bliver dermed subjektiv.

På kunstscenen kommer det ikke til at gå stille af, denne formen verden i kunstnerens eget billede. Det er klart, at den moderne videnskabs landvindinger spiller en rolle for ekspressionismens kunstsyn. Ikke mindst Einsteins relativitetsteori, der fremlægges i flere tempi fra 1905 til 1916, og Freuds studier af menneskesindets dunkle processer får betydning for den nye kunsts opfattelse af verden. I det moderne maleri ser man, hvad enten det kalder sig ekspressionistisk, surrealistisk eller kubistisk, hvordan verden optræder deformeret på forskellige måder: Den er vredet af led, væltet eller forskudt, så flere planer og perspektiver ses på samme tid. I menneskets fysiognomi trækkes de ubevidste driftsimpulser frem i ofte groteske og dramatiske former.

Undergangsstemning

I Wien vækker de ekspressionistiske kunstnere tidligt skandale. Maleren Oskar Kokoschka (1886-1980) bliver fx i 1909 bortvist fra skolen for kunsthåndværk, efter at han har skrevet et ekspressionistisk drama med kønskampen som tema. Plakaten for stykket blev opfattet som specielt provokerende. På den ser man det klassiske, såkaldte pietá-motiv: Jomfru Maria med den fra korset nedtagne Jesus i armene. Farverne er grelle, båret af kontrasten mellem sort og rødt, og Jesus ligner noget, man har hentet i en slagtehal: en klump rødt kød uden klare menneskelige træk. Jomfru Maria ser ud som en mager og hærget proletarkvinde. Premierer på skuespillet endte i et større politiopbud, håndgemæng og frådende anmeldelser dagen derpå. Kokoschka har senere hævdet, at han allerede på dette tidspunkt havde en klar fornemmelse af, at verden var på vej mod undergang, og at det var denne følelse, han lagde ind i sine tidlige billeder.

Efter skandalen og bortvisningen fra skolen søger Kokoschka til Berlin, hvor der også er et ungt og rebelsk kunstnermiljø inden for alle kunstneriske genrer. I det hele taget bliver Berlin på mange måder 20'ernes kulturelle hovedstad. Her falbydes død, sex, perversioner og stimulanser af enhver slags. Livet synes at udfolde sig efter parolen: efter os



George Grosz: *Samfundsstøtter*, 1926. Olie på lærred, 200 x 108 cm

syndfloden! Man ved, hvilken morskab man kan få i nat, men man føler sig ikke mere sikker på, om verden overhovedet står i morgen tidlig. 'The roaring twenties' eller som det hedder på dansk *de brølende tyvere* støjer ikke mindst så kraftigt for at overdøve angsten og undergangsstemningen. Alt imens drejer inflationsskruen støt og skaber i løbet af få år grundlaget for Weimarrepublikkens fallit og nazisternes magtovertagelse.

Da soldaterne i 1919 vender hjem fra skyttegravene er det uden forestillinger om en ny og bedre verden, og i den moderne kunst går desillusion og destruktion af gammel form og gamle tankebaner hånd i hånd. Periodens mest populære filosof er Friedrich Nietzsche og fra ham overtager man en nihilistisk grundholdning over for de etablerede værdier, ikke mindst kristendommen. Også Freuds analyser af det ubevidste og menneskets mørke selvdestruktive kræfter spiller en central rolle. Efter



Umberto Boccioni: *Gadens larm trænger ind i huset*, 1911-12. Olie på lærred, 100 x 100,5 cm

Første Verdenskrig kunne det forståeligt nok være svært at opfatte den vestlige kultur som præget af kristne dyder, af næstekærlighed og omsorg for den svage. Snarere synes verden regeret af penge, maskiner og løgnagtige og autoritære ideologier.

Det er denne desillusion, der præger George Grosz' (1893-1959) billede *Samfundsstøtter* fra 1926. Selv om stilen er satirisk og vittig, er der ret beset ikke meget at grine af. Grosz ser tidligt, hvor det bærer henad for Tyskland i 20'erne, hvor den tyske nazisme vokser frem. Hans billeder er i høj grad en advarsel imod fremtiden. På billedet ser vi de typiske samfundsstøtter: officeren, præsten, nationalisten, den borgerlige demokrat og endelig allerforrest nazisten. På bordet er der hyggelige tyske ølkrus, men få meter borte står verden allerede i flammer. I hovederne står det heller ikke godt til: Én

har en rygende vulkan som hjerne, en anden drømmer maskuline drømme om kamp til hest.

FRIBYTTER OG HÆRVÆRKSMAND: TOM KRISTENSEN

I Danmark får litteraturen i 1920 en lyrisk debut, der for alvor samler de internationale strømninger op. Her træder en ung mand ind på scenen med flot og fejende poesi:

“ Er en fribytter ikke en sejler,
der flækker fra grønt til rødt
og vågnende stirrer mod livet,
men søvnigt mod alt som er dødt?”

Sådan lyder den første halve strofe af titeldiget i samlingen *Fribytterdrømme*. I disse få verselinjer karakteriseres livsappetitten, åbenheden mod det nye, de dramatiske kontraster i de ekspressionistisk sammenstillede komplementærfarver, grønt og rødt. Et par strofer længere fremme bliver det æstetiske program for alvor tydeligt:

“ Er en fribytter ikke en skaber,
der kæntrer med sjæleblank ro
for atter at støbe sig syner
med lysere, farverig tro,
for atter med voldsomme hænder
af skabende evne krummet
at slynge sin indre verden
med dens flammehjul ud i rummet?

Jo, det er netop dét, en fribytter er for Tom Kristensen (1893-1974): en suveræn person, der møder verden i konfrontation, og som i mødet med en rå og usleben virkelighed skaber de billeder, der kan udtrykke chokoplevelsen. Digtet er naturligvis et programdigt, men det rummer alligevel en bemærkelsesværdig dobbelthet: dels den åbne nysgerrighed i forhold til virkeligheden ("Er en fribytter ikke en sejler" ... "og vågnende stirrer mod livet"), dels en suveræn myndighed til at skabe verden om i kunstnerens eget subjektive billede ("at slynge sin indre verden" ...).

I dette digt er den æstetiske fribytter endnu en uproblematisk figur, men det skal ændre sig. Spaltetheden mellem på den ene side den virkelige verdens levede liv, de ægte piraters simple, værdige liv, og på den anden kunstnerens iscenesættelse ved skrivebordet af det liv, de andre lever på liv og død, bliver et tilbagevendende tema i Tom Kristensens kunst. Han bliver igennem hele sin produktion ved med at opleve et skel mellem det menneske, for hvem fønikiernes gamle erklæring "At sejle er nødvendigt, at leve er ikke nødvendigt" er virkelighed, og så den kunstner, der skriver om sejladsen. Kunstnerens rolle er for et moderne menneske som Tom Kristensen for alvor problematiseret.

Konflikten udtrykkes måske smukkest i minde-digtene til de venner, der involverede sig så forpligtende med virkeligheden, at de døde af det, nemlig polarforskeren Knud Rasmussen og den unge Gustaf Munch-Petersen, der faldt i den spanske borgerkrig. I digtet til Munch-Petersen anslås der en beskedenhed på kunstens vegne, som allerede er til stede i digtets titel. Det hedder med en bevidst underspilning af den patos, der ellers nok kunne være fristende: "Nogle Linjer/ til/ min Ven Gustaf Munch-

Petersen/ som faldt i Spanien". Digtets sidste strofe sætter problemstillingen på spidsen:

“ Her skal vi andre nu vandre
gennem et ælte af kunst,
blive en kedelig gældspost
uden mæcenernes' gunst,
blive en støvhob af gloser,
skrevet af tvang og af pligt,
mens du hviler, skudt ned, skudt ned,
dit livs ubesindigste digt.

Livet er umagen værd, døden under visse omstændigheder også, sådan som digtets allerførste linier klart har konstateret det: "Pludselig ser vi det hele./ God er en pludselig død." Kunsten derimod er et skinliv, "en støvhob af gloser," der lever på penge-samfundets nåde og barmhjertighed som "en kedelig gældspost." Det bedste digt er paradoksalt nok selve virkeligheden, og Munch-Petersens mest ubesindige – og smukkeste, fornemmer vi – digt er hans død for en sag, han troede på.

I digtet til Knud Rasmussen, "Det er Knud, som er død", anslås en lignende tone. Her gives ordet, eller rettere skriget, videre til den fjeldrype, som Knud Rasmussen elskede at se i den grønlandske natur. Her overflyves havet af et væsen, der er ét med naturen, og som derfor har lov til at synge sørgesangen over en af virkelighedens store mænd. Digterens rolle er at give rypen stemme, og her er den selvbevidste fribytterpositur afløst af en næsten ydmyg identifikation med polaregnetes lille simple fugl.

Tom Kristensen er en moderne kunstner. Han er sig skellet mellem kunst og virkelighed bevidst, både i positiv og negativ betydning. Han ved, at kunstneren på den ene side kan skabe sig et suverænt og egensindigt billede af verden, på den anden side ser han klart, at livets egentlige skønhed og styrke er at finde i den uretoucherede virkelighed.

Ikke bare Tom Kristensens værk, men også hans liv udspilles med dramatisk sans for denne modsætning. Han er veluddannet og har en universitetsek-samen i dansk, engelsk og tysk. Han bliver meget hurtigt anerkendt både som kunstner og som kritiker og ender i en tidlig alder som kulturredaktør på tidens førende avis, *Politiken*. Alligevel gør han oprør mod sig selv og sin position som etableret. Han siger sit job op, han farter jorden rundt, og ikke mindst ser det i en periode ud, som om han er fast besluttet på at drikke sig ihjel. Han er med andre ord en sansende og modsætningsfyldt person, og brændstoffet i hans produktion er præcis evnen til

mæcen person, der støtter kunstnere økonomisk



Emil Nolde: *Nadverbillede*, 1909. Olie på lærred, 86,3 x 106,8 cm

at sanse virkeligheden og dernæst omsætte den i overrumplende æstetiske udtryk.

Det gælder, hvad enten der er tale om debutdigtenes ekspressionistiske fanfarer eller om rejseskildringernes mere lavmælte stoflighed. Når han i Spanien følger i H.C. Andersens spor, så mærker læseren næsten støvet på den kastilianske højslette i sine næsebor. Det bestandige og bestandigt mislykkede forsøg på at forene kunst og virkelighed i én oplevelse, er ikke mindst det, der holder blodet i hans værk pulserende, og han er en moderne forfatter netop i evnen til at dække det æstetiske felt bredt. Han mestrer som Johannes V. Jensen og Sophus Claussen, et par af hans store forbilleder i dansk litteratur, det hele: lyrikken, romanen, essayet, rejseskildringen, journalistikken.

Hærværk

Det er som lyriker, at Tom Kristensen for alvor har været stilskabende. Men man kan også i hans romaner se, hvordan han simpelthen ændrer sproglige normer. Klassikeren *Hærværk* (1930) er således et

eksempel på, hvordan den nye ekspressionisme føres ind i et stort romanværk.

Bogens sproglige karakter er præget af jazzens sensuelle rytmik, og dens scener ofte struktureret som den moderne billedkunsts organisering af verden. Forfatteren udarbejder ikke hver eneste sætning efter grammatikalske principper, men søger først og fremmest den karakteristiske rytme i personernes tale, en slags sproglig gestik. På sin vis er det den impressionistiske teknik fra Herman Bang, der arbejdes videre på, men Kristensen gør det med ekspressionismens tendens til at opløse den gennemstrukturerede form. Her gør han på sprogets område, hvad de ekspressionistiske billedkunstnere gør med impressionisternes motivverden.

I øvrigt er bogens tema, hærværket, i sig selv en opløsning af formen: Vi følger, hvordan Ole Jastrau, anmelder på *Dagbladet*, målbevidst er i færd med at drikke sig ud af job og ægteskab. Han er med andre ord i gang med hærværket på sin egen velordnede tilværelse. Han er træt af at producere meninger om livet, han vil stå ansigt til ansigt med det. Bogens første kapitel hedder ikke for ingenting "Mellem

meninger", og her møder vi Jastrau midt i arbejdet: Han ligger på divanen og læser en bog, som han skal producere en professionel mening om, dvs. han skal anmelde den. Telefonen ringer, og nu afkræves han flere meninger:

“Ole Jastrau her!” sagde han op i telefontragten. Han lå mageligt på ryggen. Inciterende at tale med en modpart, man kunne tænke sig svævende horisontalt i luften. "Hvadbehager?" - "Foreningen for hvad? - Åh! Om jeg ville holde foredrag? Om hvad? - Jamen, jeg har ikke noget på hjerte, ikke det bitterste, det kan jeg forsikre Dem, Hr. Raben."

Han stirrede op i det hvide, firkantede loft. Øde som hans livsanskuelse. Kun en lampeskærm med udflydende farver rørte sig svagt i gennemtrækken med en vandmands spøgelsesagtige bevægelser - som et menneskesind. Hvor var det loft stort og øde. "- Livsanskuelse? Ha ha! - Hvor vil De hen? Lebensanschauung!" Og han svingede begge ben overgivent i vejret.

Passagen her viser, hvordan Tom Kristensen arbejder i billeder og farver, og den viser, hvordan syntaksen må føje sig efter de mundrette replikker. Indholdsmæssigt får vi her et fingerpeg om det, der skal ske: Det hvide, øde loft og de udflydende gopleagtige farver og konturer bliver et billede på sjælen. Han vil ikke have flere meninger i sit hoved, ingen skal komme her og tale om livsanskuelse til ham.

Ikke tilfældig at han udtaler ordet på tysk: Han er i gang med et opgør med hele den store filosofis forestilling om mennesket som et fornuftigt og rationelt væsen. Bogen har i øvrigt et motto: *Frygt sjælen og dyrk den ikke, thi den ligner en last*. Man kan konstatere, at hele *Hærværk* på sin egen tvetydige måde dyrker denne last intensivt.

Nu har Tom Kristensen faktisk et forhold til den tyske filosofi, han vrænger ad, men det er karakteristisk, at den filosof, der står ham nærmest, og som han gentagne gange henviser til, er Nietzsche. Den store systemnedriver, den store ødelægger i filosofihistorien. Hans aktive, næsten maniske nihilisme siger for alvor Kristensen noget. Grunden må ryddes helt, for at noget nyt kan bygges op, og henvisningerne i citatet til det hvide loft og gentagne andre steder i romanen til det ubeskrevne, det tomme, det ruinagtige, er typiske for Tom Kristensens æstetiske og moralske grundsyn.

Det er ikke kun en æstetisk provokation, når han i et af de indlagte digte i *Hærværk*, der er lagt i penen på Ole Jastraus alter ego, den unge oprørske digter Steffen Steffensen, siger "Jeg har længtes mod skibskatastrofer/ og mod hærværk og pludselig død." Destruktion og angst er et grundmotiv i

20'ernes kunst, også dér, hvor den tager sig vild, ung og overmodig ud. Det er faktisk først nu, at både Nietzsches forestilling om destruktion og "omvurdering af alle værdier" sammen med Freuds fokus på seksualitet og sindets ubevidste dybder for alvor sætter sig igennem i europæisk kunst. I Danmark danner de nye udtryk i billedkunsten, psykoanalysen og nihilismen, en klar ramme omkring 20'ernes og 30'ernes nye og originale litteratur.

ET PAR VREDE UNGE MÆND: BØNNELYCKE OG BROBY-JOHANSEN

Ud over Tom Kristensen, som bliver den store stilskaaber i 20'erne, er der andre vrede unge mænd, som gør sig gældende, og de mødes jævnligt i et atelier på Vigerslev Alle i Valby. Det lyder unægtelig fredeligt, men det er faktisk her, de store linjer for en kommende kunst trækkes op af det såkaldte Valbyparnas, der består af både malere og litterater. Man diskuterer ikke mindst den nye billedkunst, for i tiden omkring Første Verdenskrig udgør billedkunsten den æstetiske avantgarde. Og man udgiver tidsskriftet *Klingen*, der rummer både refleksioner over maleri og litteratur.

Forfatteren Emil Bønnelycke (1893-1953) er i starten den mest kendte af de unge, og han er så scenebevidst, at han opnår at komme på alles læber, da han i februar 1919 afslutter en digtoplæsning med at affyre et par knaldende pistolskud mod loftet. Bønnelycke huskes især for digtsamlingen *Asfaltens sange* fra 1918. Her besynges kvinder og storby, fart og maskiner. Visse digte bevæger sig i øvrigt så langt ud i det eksperimenterende, at sproget helt eller delvis opløses og bliver til grafik. Mange af digtene er også metrisk opløst og bliver til lange suggererende prosatekster. Her et uddrag af en slags ode, ikke til sjælen, men til Rådhuspladsen:

“Jeg lovpriser i ekstatisk vanvid dette centrum for København, Rådhuspladsen, en højsommerdag i juli, hvor hotellernes markiser råber festligt hvide i solen, hvor den kære asfalt er blank af trafik, luften ceylonblå, og pigerne hvide fra sko til skærmhatten. Elskelige, elskelige. Rådhusårnet glimter gyldent, sporgvognene våger overfyldte over trafikens skønhed, travlhedens helligdom.

[...]

Jeg runder pladsen fra Vestervoldgades fliser, sluger Sidste Nyt fra krigsskuepladsen og ufredens og forfærdelighedens verden, studerer fotografierne i pressens vinduer. Kejser Wilhelm i Col del Rosso på den italienske front. Engelske flyvemaskiner i start. Amerikanernes indtog på Picadilly. Møde i Ungarns deputeretkammer.



Jais Nielsen: *Afgang*, 1918. Olie på lærred, 120 x 100 cm

Her bliver Rådhuspladsen til noget helt andet end et geografisk sted. Det bliver en krop, en organisme, som digteren føler sig i overensstemmelse med. Han lovpriser ekstatisk, og markiserne råber ham deres svar. Her er stemningen 'højt humør' fortolket ud i verden i en ekspressionistisk jubel, en hyldest til det liv, som alt omkring ham deltager i. Skellet mellem døde og levende ting er ophævet, digteren har

besjælet verden, om end det ikke er i den klassisk romantiske forstand.

Rudolf Broby-Johansen (1900-1988), som eftertiden mest kender som en vital og vredladen kulturhistoriker, er også vild ekspressionist i sine unge år. Hans kendteste digtsamling fra denne periode hedder *Blod. Expressionære Digte* og bliver udgivet i 1922. Den vækker nøjagtig den skandale, som den

skal, og den unge digter må møde i byretten, anklaget for at have krænket den offentlige blufærdighed.

Nu er byretten jo en udmærket scene for en ung, revolutionær kunstner, og Broby benytter lejligheden til at holde en forelæsning over kunstens væsen. Han gør indledende op med forestillingen om kunsten som virkelighedsgengivelse:

“ Et ekspressionistisk kunstværk er ikke en skildring eller afbillede af et eller andet. Afbillede er håndværk, enten afbildereren kalder sig fotograf Petersen eller mester Rembrandt van Rijn. Kunstværket er en ny organisme, som ikke ligner noget, men er noget. En organisme er kun dét, hvis enkelte dele er bundet sammen af en lov, som i kunsten kaldes kompositionen.

Efter at han således har hævdet kunstens suveræne og særegne udtryk, fordi han ikke vil beskyldes for at have skrevet digte i den ene eller anden hensigt", fortsætter han med at pege på de faktorer i den moderne omverden, der nødvendigvis må påvirke en kunst, der vil være nutidig:

“ ... den for hvem det engang er blevet virkelighed, de militære millionmord og kapitalens sjælelige milliardmord, der i denne epoke med glimrende præcision kvæler de sidste rester af den kultur, vi endnu har tilbage som ramponeret arvegods fra Syrien og Hellas, hans tanker må kredse om det forfærdelige.

Blod

Blod kredser, som titlen selv siger det, i høj grad om det forfærdelige. Ikke mindst er seksualiteten, der på mange måder er 20'ernes centrale tema, tæt forbundet med død og penge, med krig og kapitalisme. Hos Broby er der ikke som hos Bønnelycke primært tale om en æstetisk eksperimenteren, han forbinder fra starten sin kunstneriske virksomhed med et revolutionært politisk ståsted. Bag den megen retorik og provokation er Brobys digte moralske i den forstand, at han fremstiller det moderne samfunds sjakren med bl.a. kærligheden mellem mand og kvinde. Her i digtet "Lystmord", der beretter om perverteret kærlighed i den moderne bys mørkeste nat:

“ SOD-TAGE LIGGER LANGT I BÆLG-NAT
GEOMETRISK BLOD-SØ
ISNET I KONVEXE TETRAEDER

BLØDER BRUNST

ONANERER I KØBE-PIGES KOLDE VOXDUGSKJOLE
GRÅD I AL-ENESTES ÅBNE SKØD

BLONDELAGENER RUSTNER STÆNK TÆT
BLOD-FONTÆNE VÆLTER OVER KØKKEN-VASK
UNDER LOFTS SÆK-DYNGE VALMUE-BLØDENDE
LILLE PIGE
MED BLÅLIGT ANSIGT

I GRAV-KAMRE BLOD-BLOMSTER

SKAKTLIG-ÅNDER

KNÆLER NØGEN / UDSTRAKTE HÆNDER
O / TILBAGE TIL BLODNAT DYBT HOS MOR

OVER TAGE KRAVLER
HUGER HUS-STOR MELLEMLIKSKORSTENE
BY-DÆMON

Ser man nøjere efter, handler digtet om et drab på en prostitueret. For så vidt et meget socialt betonet tema, men formen er langt fra socialrealistisk. Den er en slags kollage, og vi må selv sætte meningen sammen ud fra de stykker virkelighed, kunstneren har sakset ud af byen og natten. Her er alt overflødig klippet bort og grammatikken kraftigt reduceret, verselinjerne er som overskrifter i en moderne avis: Verberne slår hårdt i præsens, og personer og omgivelser beskrives stort set kun ved hjælp af substantiver og ikke-psykologiserende adjektiver. Selve drabet på den prostituerede, købe-pigen, trænges sammen i et enkelt voldsomt billede: BLOD-FONTÆNE VÆLTER OVER KØKKEN-VASK. Ambitionen er at levere billederne uformidlet, medfølelsen er overladt til læseren selv.

Denne type poesi ville have været utænkelig uden Freud og især uden verdenskrigens drabserfaringer. Den moderne kunstner har ganske rigtigt ikke hovedet fyldt af "elverdans og elskovsdrømme", som Broby et andet sted i forsvarstalen formulerer det. Stilistisk er hans kunst først og fremmest præget af miljøet omkring tidsskriftet *Der Sturm* i Berlin, hvor han i en periode har opholdt sig. Men også den russiske, revolutionære avantgardes formeksperimenter inspirerer ham.

Bag det tragiske tema og bag den vrede unge mands anklagende attituder mærker man en stor, men desperat livsglæde, kærligheden til storbyen trods drab og prostitution. Også Broby besynger den moderne verden og slynger begejstret læseren brutale billeder i ansigtet. Formen er kollage- eller filmagtigt sammenklippet, som de billeder, der i underbevidsthedens surrealistiske univers dukker op hulter til bulter, og de store bogstaver understreger både det konfronterende og det løsrevne i billedsproget.

30'ERNE: KRISE OG ARBEJDSLØSHED

Hvor 20'erne stort set er de æstetiske eksperimenter årti, flyttes vægten i 30'erne over imod kunstens politiske stillingtagen. En række store internationale begivenheder er afgørende, og herhjemme oplever vi arbejdsløshed og sociale krisetilstande, som ingen havde forestillet sig få år forinden. I det hele taget trækkes fronterne op, og heller ikke kunstnerne kan længere holde sig udenfor. I store træk kommer de ideologiske skillelinjer til at gå mellem en socialistisk orienteret humanisme og en konservativ og mere elitær opfattelse af kunstens rolle. Men meget få kunstnere forbliver uberørte af polariseringen i verden og i Danmark.

Under verdenskrigen har en masse danskere tjent lette penge på at eksportere fødevarer til de krigsførende parter. Især har man beriget sig på salg af billigt dåsekød, lanceret som gullasch. De folk, der er blevet rige på denne måde, kalder man gullasch-

baroner, og ikke mindst disse nyrige er med til at kaste et vulgært og forgyldt skær over 20'erne.

Jacob Paludan er en af de forfattere, der skildrer gullaschtidens udskejelser, nemlig i romanen fra 1925 *Fugle omkring fyret*, ligesom han lader Jørgen Steins ældre bror, Otto, ende som livstræt og småfordrukken gullaschbaron, der til sidst i livslede begår selvmord.

I mange år har Venstre og bønderne siddet tungt på den politiske magt i Danmark, men tiderne er ved at skifte. Danmark begynder så småt at blive et industriland. De større byer vokser, der er en stor tilvækst af folk fra landet, Socialdemokratiet får vind i sejlene således, at det for første gang i 1924 danner regering. Denne får en kort levetid, men i 1929 får partiet atter magten sammen med Det Radikale Venstre.

Danmark kommer snart til at opleve problemer, der især rammer arbejdere og småborgere. I oktober 1929 indtræffer den såkaldt sorte tirsdag, børskrak-



Max Beckmann: *Natten*, 1918-19. Olie på lærred, 133 x 154 cm

ket på Wall Street i New York. Chokket herfra forplanter sig til hele den vestlige verden, og i Europa bliver især Tyskland hårdt ramt. Men heller ikke den danske samfundsøkonomi går ram forbi. Det store indenlandske problem bliver i de kommende år arbejdsløsheden. Allerede inden krisen, i 1924, er den høj, hele 11 %, få år efter er den oppe på det dobbelte, og da krisen i begyndelsen af 30'erne for alvor sætter tænderne i det danske samfund, er den nået op på mere end 30 %. Arbejdsløshedskurven topper i 1933, det år, hvor Hitler griber magten i Tyskland, og vi nok engang i Danmark hører tordenen i syd.

Bybilledet i København er præget af lange køer af arbejdsløse, der møder op til kontrol. Der er kommet en trøstesløs stemning over 20'ernes hektiske by, og regulær nød og fattigdom er en realitet. Midt i denne miserable tid er det imidlertid værd at lægge mærke til, at Danmark gennemfører en socialreform i 1933, der fastslår det princip, at et menneske, der ikke kan forsørge sig selv, har ret til at blive forsørget af staten. Denne forsørgelse er ganske vist på et meget beskedent niveau, men hvad man skal bemærke, er, at her knæsesættes et grundlæggende princip for den velfærdsstat, der kommer til at udvikle sig efter Anden Verdenskrig. Principperne i K.K. Steinckes socialreform er i modificeret form grundlaget for den sociale lovgivning den dag i dag.

Arbejdsløsheden producerer overalt i Europa et gunstigt miljø for den politiske polarisering, og den kan fra krisens gennembrud klart iagttages i Danmark. Hverken fascisme eller kommunisme slår dog for alvor rødder her. Man skal til udlandet for at se disse ideologier fuldt udfoldet.

DEN ITALIENSKE FACISME OG FUTURISMEN

Italien er det europæiske land, der først etablerer en fascistisk stat. I 1922 marcherer Benito Mussolini og hans sortskjorter mod Rom og tager magten. Efter magtovertagelsen forbydes andre politiske partier, og den italienske stat ledes med en ikke ringe brutalitet, hvor politiske mord og indespærringer hører til dagens orden.

Ideologisk er fascismen et misk-mask af moderne teknikbegejstring og idealer hentet fra middelalderen, hedenskabet og det almindelige folkedybs forestillinger om det heroiske. Den ikke særligt homogene karakter, som den fascistiske bevægelse har, betyder imidlertid et vist spillerum for andre meninger, og Italien bliver aldrig en politistat i samme grad som det nazistiske Tyskland, der gennemfører sit diktatur med anderledes grundighed og konsekvens.

På det kulturelle område er fascismen til en vis grad allieret med de nye bevægelser i kunsten. Fx ender futurismens bannerfører, Filippo Tommaso Marinetti, efter 1922 som Mussolinis kulturminister. Futurismen er, som navnet siger det, optaget af fremtiden. Og programmet er radikalt: ud med alt det gamle lort! Marinetti fastslår provokerende, at "en prustende væddeløbsbil er smukkere end Nike fra Samothrake". Hvad kunsten end ellers skal, skal den være præget af fart, *dinamismo*, som man udtrykker det. "Til helvede med museerne og bureaukraterne," og i det hele taget til helvede med alle overleverede forestillinger.

Dynamikken i det kunstneriske program omsættes til dynamik i den sociale virkelighed: Der er tumulter og vold i kølvandet af futuristernes teater og happenings. Fint, synes de selv, og i det hele taget er chok og vold positive gloser i den futuristiske ord-bog.

Ikke så mærkeligt i grunden, at Mussolini kan indgå en alliance med denne avantgarde-bevægelse. Politiseringen ligger så at sige lige under overfladen i kunstsynet. Og kunsten får snart lov at folde sig ud på politiske præmisser. Da Mussolini i 1936 erobrer det nordafrikanske land Abessinien (det nuværende Etiopien) og lader sine højmoderne bombefly afbrænde civilbefolkningens byer, synger futuristerne teknologiglade sange om eksplosioner, der folder sig ud som roser. Imens taler Abessinien kejser Haile Selassi for døde øren i Folkeforbundet. Dette mellemfolkelige organ, der efter den barbariske verdenskrig skulle forhindre den voldelige konfliktløsning, er ikke meget værd, da det gælder.

Mussolini bliver et forbillede ikke kun for en enkelt frustreret kunstmaler, Adolf Hitler, der i München sidder og ruger over den ydmygelse, som Versailles-freden har bragt over Tyskland, men også for intellektuelle i andre europæiske lande. Fascistiske tendenser er i hele mellemkrigstiden et fænomen, som kan iagttages i både England og Frankrig. Selv i Danmark er der adskillige eksempler på anti-semitiske udtalelser og karikaturtegninger i ellers 'pæne' aviser og blade.

DEN SPANSKE BORGERKRIG

I Spanien har socialismen dybe rødder, specielt i den anarkistiske variant. Anarkisme betyder ikke rod og kaos, og hvad vi ellers forbinder med ordet 'anarki'. Anarkismen tror derimod på folkets *direkte* organisering og aktion uden partiet som dén formidlende instans, der formulerer og udmønter dets krav. Strejken er anarkisternes centrale politiske

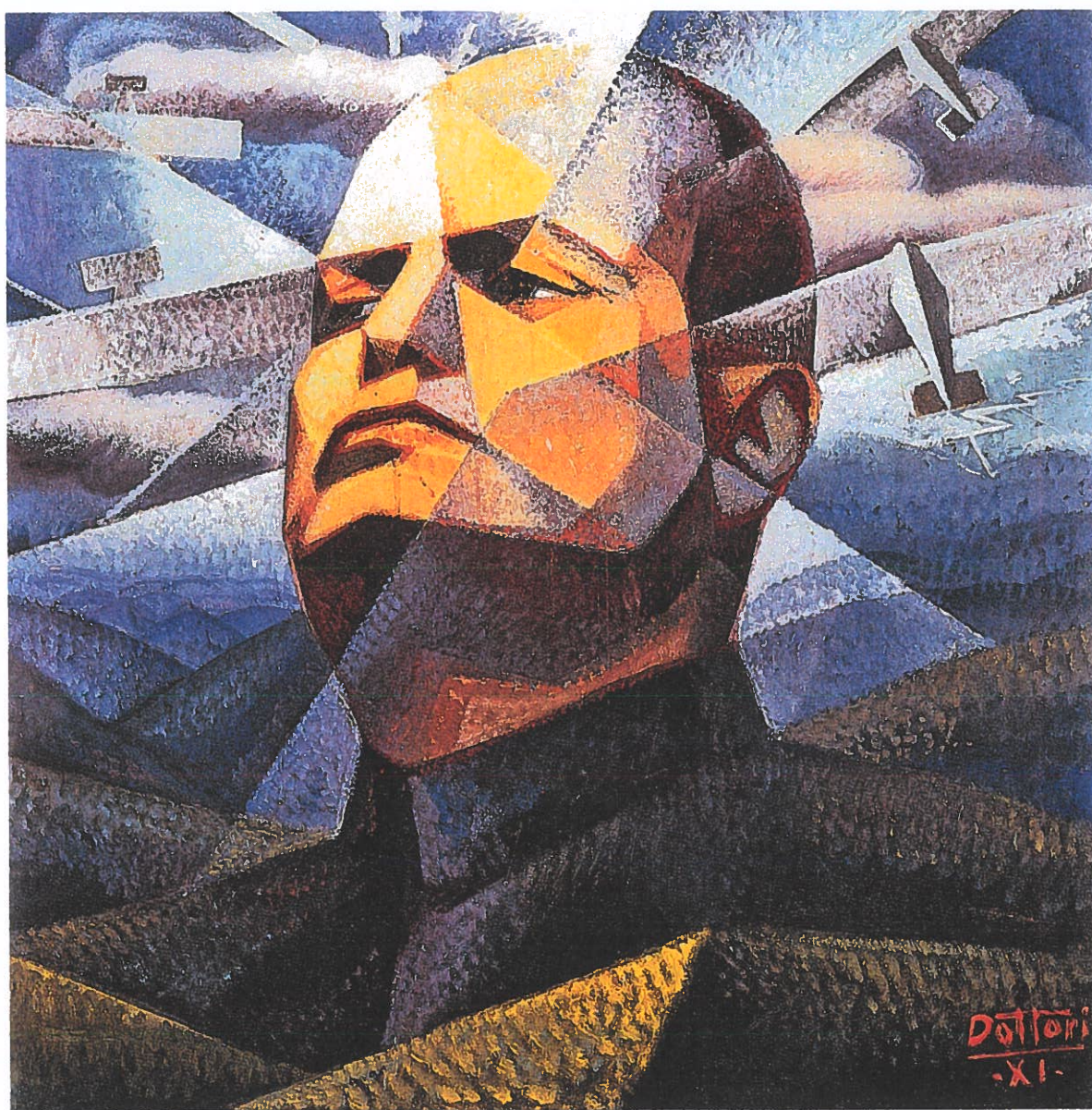
magtmiddel, for her giver arbejderbefolkningen direkte udtryk for krav og utilfredshed.

I foråret 1936 sejrer den såkaldte Folkefront ved valgene i Spanien. Folkefronten består af anarkister, socialister og det lille kommunistparti. Nu skal der føres politik, der er til gavn for de millioner af land- og byarbejdere, som hidtil har levet et fattigt liv uden indflydelse på deres egen skæbne. Især er de store godser, som beslaglægger kæmpearealer, en torn i øjet på den nye regering, og man planlægger jordreformer. Anarkistiske bønder i tusindvis støtter kravene.

Imidlertid ser dele af hæren, som dels er præget af det tidligere spanske diktatur, dels af fascistiske idealer i al almindelighed, med uro på udviklingen.

Oprøret mod regeringen starter i Spansk Marokko, og som leder får det generalen Francisco Franco. Han handler på den måde, der forekommer ham naturlig, nemlig uden om det parlamentariske apparat. Han iværksætter et kup og sejler i juli 1936 over Middelhavet og går med sin oprørshær i land i den sydspanske provins Andalusien. Borgerkrigen er en realitet. Den kommer til at vare tre år, og den skaber splittelser i Spanien, der den dag i dag ikke er overvundet.

Når F.C. Barcelona ikke kan fordrage Real Madrid, har det bl.a. borgerkrigen som baggrund. Madrid bliver efter krigen Francos administrationscentrum, mens Barcelona og Nordspanien er føre-



Gerardo Dottori: *Il Duce*, 1933. Olie på lærred, 101 × 106 cm



Salvador Dalí: *Blød konstruktion med kogte bønner. Forudtelling om borgerkrigen, 1936. Olie på lærred, 100,5 x 100,5 cm*

nde i den kamp mod fascismen, der ikke stopper med borgerkrigens afslutning.

Den Spanske Borgerkrig bliver prøvestenen for mange europæiske intellektuelle, der klart ser, hvor udviklingen bærer hen. De ser Den Spanske Borgerkrig som en slags generalprøve på en anden og større krig, der må komme, hvis fascisternes får lov at sejre i Spanien. *No pasarán*, 'De skal ikke komme igennem', er i al enkelhed antifascisternes slagord i kampen.

Det officielle Europa vil imidlertid ikke blandes ind i konflikten og kommer ikke den spanske regering til hjælp. Man fastslår, at dette er en borgerkrig, et internt spansk anliggende, og man vedtager den såkaldte ikke-interventionspagt. Det betyder bl.a. våbenembargo. Alt imens lukker man øjnene for det

faktum, at det fascistiske Italien og det siden 1933 nazistiske Tyskland leverer højmoderne materiel til Francos oprørshær. Dette politiske hykleri er en af de afgørende grunde til, at mange udlændinge vælger at støtte den spanske regering med andet end ord. Der oprettes såkaldte 'internationale brigader'. De består af unge mennesker fra Europa og USA, som er villige til at risikere livet i den kamp mod fascismen, som deres regeringer forsømmer at føre. Mange af dem er intellektuelle og kunstnere, og mange af dem omkommer. Nogle måneder før republikkens endelige sammenbrud bliver resterne af brigaderne sendt hjem, men faktum er, at de kom til at spille en stor rolle for den antifascistiske bevidsthed i Europa, også selv om deres indsats i første omgang ender i død og nederlag.

Fra Danmark deltager mange unge i Den Spanske Borgerkrig, men en enkelt, digteren og maleren Gustaf Munch-Petersen (1912-38), er især blevet kendt i offentligheden. Om sit engagement i borgerkrigen skriver han, kort før han falder i sommeren 1938, hjem til hustruen Lise:

“vi små på jorden må hjælpe hinanden på enhver måde, derfor føler jeg, at jeg gør min pligt overfor *dig* og *mine elskede børn*, når jeg for tiden bruger min kraft her i spanien.

Et andet sted konstaterer han, at "hele verden er een front", og at mennesket må lære den realitet, at "det simpleste vort liv kræver, fordrer det største offer af os".

Adskillige andre kunstnere følte det samme, og Den Spanske Borgerkrig bliver på sin vis en meget 'litterær' krig. Blandt de mange kunstnere, der deltager og som bagefter skriver om begivenhederne, er: George Orwell fra England, André Malraux fra Frankrig, Nordahl Grieg fra Norge. Desuden deltager næsten samtlige betydningsfulde spanske forfattere på regeringstroppernes side. Ernest Hemingway er i Spanien som krigskorrespondent, og også hans politiske loyalitet ligger hos republikanerne. Han er den forfatter, der har skrevet det måske kendteste værk om krigen, *Hvem ringer klokkerne for?* (1940).

Den spanske borgerkrig er en af de krige, hvor humanismen har taget sit ansvar på sig, men Den Spanske Borgerkrig er også en af de (utallige) krige, hvor den politiske ledelse har udnyttet kunsten og humanismen til sit eget formål. På grund af specielt den anarkistiske bevægelses løse organisering lykkes det nemlig det spanske kommunistparti at overtage den politiske ledelse af republikken. Det kommer også de internationale brigader til at erfare, og George Orwell kan fortælle, hvordan man foretager ødelæggende interne opgør med såkaldte 'trotskister' midt under en krig, hvor alle kræfter burde have været forenede i kampen mod fascismen.

Sovjetunionen er under hele borgerkrigen det eneste land, der leverer den lovligt valgte regering våben, men man tager sig blodigt betalt: Man fjernstyrrer det spanske søsterparti, og man gennemtrumfer ensretning og ideologisk fodslag.

KULTURKAMPEN

30'erne er en periode præget af kulturkamp, af kunstens stillingtagen til de politiske problemer i verden. Kampen mellem humanisme og fascisme ses i lighed med Munch-Petersens udsagn som en front. Kulturen som en slagmark. I Danmark er *Kulturkampen* da også det karakteristiske navn på et

tidsskrift, som udkommer i årene 1935 til 1939. Det kan ses som en skærpelse af det synspunkt, der ligger i titlen på et andet af mellemkrigstidens tidsskrifter, nemlig *Kritisk Revy*, som udkom i årene 1926-29. Det er ikke tilfældigt, at valget af titler antyder en radikalisering af modsætningerne i det kulturelle miljø: Man går fra *kritik* til *kamp*. Man lader den mere nuancerede debat bag sig og kaster sig ind i en heftig strid på ord.

Folkene bag *Kulturkampen* er for en dels vedkommende partitro kommunister, men oftest er de venstreorienterede humanister, som efter nogle år vender sig imod sovjetmarxismen. Tidsskriftet forholder sig bredt til samfundet. Man behandler emner, der spænder fra arkitektur til børnebegrænsning (prævention), fra rejseskildringer til opdragelse og skoletanker, fra jazz til byplanlægning. Den tid er forbi, hvor den kunstneriske avantgarde dyrkede deres formeksperiment i tidsskrifterne. Nu vil man ikke mindst bruge kunsten til at ruske op i politikere og samfund. I praksis bliver det dog stadig de intellektuelle, der skriver og køber tidsskriftet, men man opnår ikke desto mindre at provokere til en debat, der ofte bliver videreført i bredere sammenhænge.

Om synet på kunsten siger Poul Henningsen, eller slet og ret PH, (1894-1967), der ikke indskrænker sin oplysningsaktivitet til at skabe lamper i funktionelt design:

“Vi kan ikke vente, at kunst og aktiv politik skal indgå nogen brændende og intim forbindelse. Den gode *propagandakunst* må nødvendigvis blive undtagelsen. Derfor er det godt, at den *frie* kunst parallelt med den politiske strid har sin samfundsopgave: Revisionen af menneskenes åndelige krav til tilværelsen. [...]

Kunstneren kommer derved til at arbejde på længere sigt end politikerens og får ikke den aktuelle betydning. Han er som det korn, der sås under en levnedsmiddekrise. Det nytter ikke, man beklager, det går fra i den aktuelle situation. *Der skal sås*.

Samme forbehold er det ikke alle, der har. På højrefløjen findes der kunstnere, som er kraftigt betaget af fascisme og nazisme, bl.a. præsten og forfatteren Kaj Munk (1898-1944), der er forelsket i tanken om en diktator, der kan og tør tage udviklingen i sin stærke hånd. Munk er i lighed med mange andre træt af demokratiets vattede og langsommelige procedurer. I slutningen af 30'erne indser han dog det fatale i sin fejltagelse og byder under krigen med et næsten selvmorderisk mod den nazistiske besættelsesmagt trods. Det *kommer* til at koste ham livet. I 1944 henter tyskerne ham i præstegården i Vedersø.



Kjeld Abell: Udkast til fortæppet til *Melodien, der blev væk*, 1935. Gouache, 29,6 x 52,6 cm

Kort efter findes han skudt i en vejgrøft. Munk er i litteraturen især kendt for sine skuespil om individet stillet over for store moralske konflikter. Dramaer om tro og tvivl. Hans kendteste værk er *Ordet* fra 1932. Dette drama er senere filmatiseret af Th. Dreier.

På venstrefløjnen findes der folk, der ser med en lignende forblændelse på Stalins sovjetstat. De mest kendte kommunistiske kunstnere er Hans Kirk (1898-1962) og Hans Scherfig (1905-79). Scherfig besøger USA under depressionen efter Wall Street-krakket, og hjemvendt derfra engagerer han sig i politik. Han bliver medlem af Danmarks Kommunistiske Parti i 1931 og fast skribent ved *Arbejderbladet* (1931-38) og *Land og Folk* (1945-79). Kirk har sit sociale engagement fra sit liberale barndomshjem, hvor faderen var læge. Han bliver allerede i 1920'erne inspireret af marxismen og skriver en lang række artikler om kulturpolitik, anskuet under denne vinkel. Ligesom Scherfig skriver han for *Arbejderbladet* (1934-41) og frem til sin død for *Land og Folk*. Både Kirk og Scherfig er i øvrigt flittige bidragydere til venstreorienterede tidsskrifter som *Plan* og *Clarté*.

Scherfigs talent er satirisk. Han debutterer i 1937 med romanen *Den døde mand* og skriver i 1940 klassikeren *Det forsømte forår* om en flok gymnasieelever, hvis bedste år ødes bort med meningsløst terperi på en fin gammel skole, og hvis unge livsmod knækkes af en flok skøre og sadistiske lærere. Foråret, der er skabt til erotik, glæde og dovenskab, bli-

ver forsømt, fordi man i stedet sidder indespærret og terper et stendødt eksamenspensum.

En anden kunstner fra perioden, Kjeld Abell (1901-61), tager i skuespillet *Melodien der blev væk* fra 1935 den samme problemstilling op. Stykket handler om en dansk flipproletar, der spilder sit liv på et støvet kontor, i lommen på sine egne honette ambitioner om en karriere, der aldrig bliver til noget. Næ, hvad han skulle gøre, var at gå ud i Guds grønne natur, for dér findes nemlig den melodi, som helt er forsvundet ud af hans liv. Musikken til stykket er jazzet, og hele filosofien bag det er en tiltro til menneskets naturlighed som kilden til lykke.

Periodens venstreorienterede kunstnere ser også kritisk på den ensretning, kunsten i det nazistiske Tyskland bliver udsat for. Hitler har i 1933 grebet magten, og det får ikke mindst kunstnere og intellektuelle at føle. Al moderne og eksperimenterende kunst betragtes nu som "entartet" (dvs. udartet, perverteret). Den nazistiske kunst skal være storladet og heroisk.

Her præsenterer Scherfig det nye kunstopalads i München, et kæmpemæssigt nazistisk prestigebyggeri:

« I München er den tyske kunsts palads blevet indviet af Føreren. Og den rædsomme bygning er blevet fyldt med gamle sødladde panoptikonbilleder, der er det kunstneriske udtryk for nazismens Tyskland. Romantik og heroisme. Muskelsvulmende kraftmennesker. Kulørte uniformer. Kyske kvinder af sværvægtsklassen med udslagent guld-hår. Hitler til hest i sølverhvid

rustning med lanse og overskæg. Vajende faner og modige soldater i røg og damp. [...]

De malere, der ikke maler himlen med netop den cobolt-blå farve, som man populært synes, at himle bør have, kan lade deres øjne undersøge af en læge. Hvis de har en direkte øjenfejl, skal de underkastes behandling. Men hvis deres øjne ikke fejler noget, er det af ond vilje, at de har malet noget utraditionelt. Og så venter tugthuset og koncentrationslejren på dem.

Desværre kan man konstatere, at Scherfig lider af en beklagelig blindhed, når det gælder stalinismens forbrydelser og den stalinistiske ensretning af kunsten, der stort set er skåret over samme læst, som den han her gennemhegler. Scherfig forbliver til sin død medlem af DKP, det danske kommunistparti, og man kan læse besynderligt sentimentale skildringer fra hans hånd, når han vender hjem fra rejser i Sovjetunionen.

Fra den modsatte frontlinje i kulturkampen flyger det med perfiditeter, når den konservative ungdom går til angreb på venstreorienterede kulturpersoner. Citatet her er fra den konservative ungdoms blad, der meget karakteristisk hedder *K.U.s Kampblad*. Man vil have nogle universitetslærere fyret.

“ Vi ønsker ikke sådanne folk til at påvirke danske studenter. De hykler frihed og demokrati, men deres sande ansigt hedder Sovjet, og midlet er opløsningen af dansk kultur. Men vi vil vise disse muldvarpe tilbage.

De skal ikke ved kunstens omdannelse til erotisk svineri og ved erobring af alle lærestole for bolsjevistiske elementer få undergravet vor nationale kultur i en sådan grad, at kulturbolsjevismen bliver en virksom faktor i marxismens kamp. *Var kultur skal ikke ødes af denne flak Sovjet-agenter.*

Ingen af de kulturpersonligheder, der er aktive i miljøet omkring *Kritisk Revy* og *Kulturkampen*, er naturligvis sovjetagenter. Mange er blot frisindede og oplyste personer, hvis kulturelle idealer stammer fra bl.a. det moderne gennembrud og Brandes' anskuelser omkring kunst og samfund. De vil som han, at kunsten skal sætte samfundsmæssige problemer under debat, og problemerne står bogstavelig talt i stimer i denne periode. Men citatet her giver en fornemmelse af den demagogi og hadefuldhed, der ikke sjældent prægede kulturdebatten. Under ét har man kaldt det progressive og venstreorienterede danske kulturmiljø i mellemkrigstiden

for *kulturradikalisme*, en term, der klart signalerer slægtskabet med det moderne gennembruds radikale forestillinger.

KOLLEKTIVROMANEN – IDEOLOGI OG INDIGNATION

30'ernes kulturkamp er også en klassekamp afledt af verdenskrisen og stimuleret af Den Russiske Revolution. Dønningerne fra Wall Street rammer Danmark og påvirker den enkeltes livsvilkår. Landbrugspriserne falder, eksporten går i stå, og en del bønder må gå fra gården. Industrien får afsætningsproblemer og fyrer folk i stort tal, og snart er arbejdsløsheden oppe på 33 %. Kapitalismen er i krise, og det skærper naturligvis den politiske dagsorden mellem marxisme og kulturradikalisme på den ene side og konservatisme og fascisme på den anden.

Hvor Henrik Pontoppidan under det moderne gennembrud harmdirrende skildrede den sociale uretfærdighed udefra, kunne Martin Andersen Nexø i sine romaner tegne billedet af proletarhelten Pelle Erobreren og offeret Ditte Menneskebarn indefra. I mellemkrigstiden er det imidlertid ikke så interessant at se på individets dannelse eller misdannelse, i stedet rettes blikket mod hele samfundsgruppens kampe og selvforståelse. Den sociale indignation er fortsat stor, men kobles nu sammen med en ideologisk forståelse af samfundet. Herved opstår der en ny litterær genre, som får sin storhedstid i 30'erne: *kollektivromanen*.

Denne romanform er karakteriseret ved dens beskrivelse af en befolkningsgruppe eller et befolkningsudsnit med henblik på at kortlægge sociale processer, bl.a. individets samspil med gruppen, kampen mellem sociale klasser og sammenhænge mellem klassens produktionsvilkår og ideologi. I forhold til dannelsesromanens klassiske faser 'hjemme – ude – hjem', følger man i en typisk kollektivroman faserne: klassens udgangsposition – social forandring/ideologisk bearbejdning – sejr/nederlag.

Miljøet er typisk henlagt til en arbejdsplads, et lokalområde eller et boligkompleks. Eller som det ses hos Hans Scherfig en skoleklasse i *Det forsømte forår* (1940) og en gruppe virkelighedsfjerne fantasier i *Idealister* (1944). Andre genretæk ved kollektivromanen er, at individerne fremstår typificerede, dvs. som repræsentanter for bestemte materielle eller ideologiske positioner, og at psykologien i høj grad er sociologisk orienteret. Fokus er ikke lagt på

det enkelte menneskes udvikling, men på gruppens. Sproget i kollektivromanen er tilnærmet dagligsproget, og det er vigtigt, at personernes adfærd, sprog og værdiforestillinger er typiske og miljønære.

Det er sjældent, at kollektivromaner slutter med gruppens ideologiske og materielle sejr. Fx kunne Hans Kirk ikke færdigskrive sin trilogi om landarbejdernes forandring til sejrende industriproletariat. Romanseriens første bind *Daglejerne* (1936) følger en gruppe landarbejdere på Hadsundegnen, der i seriens andet bind *De ny tider* (1939) bliver arbejdere på en nyanlagt cementfabrik og gør sig fri af en fatalistisk religiøs ideologi. Det planlagte tredje bind *Clearingkonto*, til hvilket manuskriptet forsvandt under Kirks internering i Horserødlejren, skulle skildre en afsætningskrise og et begyndende klasseoprør. Heller ikke efter krigen får Kirk gjort bogen færdig, måske fordi en realistisk skildring af et socialistisk samfund næppe ville virke troværdig i samtiden.

Fiskerne

Kollektivromanerne hviler ofte på en sammentænkning af *marxisme* og *psykoanalyse*. Fra marxismen henter man basis-overbygningsmodellen, der siger, at måden en klasse tænker og handler på, hænger sammen med samfundets måde at producere på. Fx kan udbygningen af arbejderklassen danne grobund for en socialistisk ideologi. Fra psykoanalysen henter forfatterne inspiration til at skildre, hvordan sociale og seksuelle konflikter forskydes og rettes mod andre forhold. Det sker tydeligst i den første egentlige danske kollektivroman, Hans Kirks *Fiskerne* (1928), hvor en stærk indremissionsk tro tøjler fiskernes seksualitet. Den ikke udfoldede drift kanaliseres enten over i et inderligt Gudsforhold og en lystfuld fordømmelse af krolivet, som det ses i Tea Røns tilfælde, eller over i ægteskab og arbejde, som det ses i Anton Knoppers tilfælde. I næste generation frigøres seksualiteten imidlertid hos Teas datter Tabita, som bliver gravid med en arbejder og løsriver sig fra det snævre trossamfund.

Fiskerne er en eksemplarisk kollektivroman, selv om den faktisk opstod som en kronik- og novellsamling. Kirk omarbejder manus otte gange, før romanen ligger klar til udgivelse. Han er i sjælden grad fortrolig med det miljø, han beskriver, og de fleste personer har et autentisk forbillede.

Fiskerne skildrer en gruppe indremissionske fiskere, der forlader det barske Vesterhav ved Harboøre og drager ind i Limfjorden til Gjøl, hvor de slår sig ned som fjordfiskere. Snart kommer de på kant med de grundtvigianske bønder og den liberale pastor Brink. Som ideologisk fortrop begynder de at

arbejde for deres tro og får hentet dommedagsprædikanten, pastor Thomsen, til egnen. Fiskerne har troen på, at de som Guds udvalgte har en særlig status, og de sejrer da også i kampen mod fjordfiskerne, men indadtil splittes de. De mere velstillede udvikler sig til tolerante humanister, og Tabita Røn gennemfører sit ungdomsoprør og kan i slutscenen nyde synet af en nøgen kvinde, der bader i fjorden. Den kropsfornægtende ideologi er her overvundet.

Kirk fremsætter to år før romanens udgivelse dens grundide i essayet "Religion og hartkorn" (1926), hvor han slår fast, at

« for disse underklassefolk er verden ikke fuld af vækst og frodighed, men et sted, hvor man med møje må pine føden ud af den magre jord, og hvor skæbnen hvert øjeblik kan slå alt i stykker. For at der overhovedet skal være en mening med tingene, må man antage, at der et sted i verden findes en slags retfærdighed. Det er nødvendigt i en farlig tilværelse at have støtte for ikke at føle sig prisgivet den kolde tilfældighed. Himlen bliver den sociale ønskedrøm, hvor retten sker fyldest.

Den indremissionske ideologi trives altså i de små kår blandt fiskere og daglejere, mens de velbjergede bønder bliver grundtvigianere. Men som ordlyden hos Kirk afslører, er troen en falsk ideologi, der udskyder retfærdigheden til Dommens Dag. Hans romaner afslører, at modsætninger beror på faktiske sociale forhold. Samtidig viser han optimistisk, hvordan en ideologisk elite kan ændre et samfund, hvis de står sammen og er stærke i troen.

Andre kollektivromaner

Mens Kirk og Scherfig er intellektuelle forfattere, er Harald Herdal (1900-78) selv en proletar uden egentlig uddannelse, og han lever i perioder på samfundets bund. Hans gennembrudsroman *Man skal jo leve* (1934) skildrer en opgang i et københavnsk fattigkvarter. Beboerne er enten arbejdere, arbejdsløse eller subsistensløse, og romanen følger episodisk den enkeltes gøren og laden. Nogle bliver gravide, nogle flytter ud, andre ind, nogle klarer sig, og andre går til bunds. Romanens titel rummer på sin vis personernes livsfilosofi, men antyder også, at det er her, problemet ligger. Det moderne ved romanen er den krydsklipning, der foregår mellem beboerne og det snit, man ser, af det levede liv.

Herdal bliver i samtiden forkæret på begge yderfløje. Han bliver sparket ud af det kommunistiske parti for underslæb, og i borgerlige kredse bliver en skolelærer fyret, fordi han læser op af Herdal.

Andre interessante forfattere til kollektivromaner er færingen William Heinesen (1900-91), hvis

roman *Noatun* (1938) er en variation over *Fiskerne*. Her følger man en gruppe fattige familiers forsøg på at tage nyt land. Men landet er stenet, og det bliver vejen frem også. Imidlertid hærder kampen nybyggerne, og de udholdende besejrer naturen i kraft af deres indbyrdes solidaritet.

Mens det hos Heinesen først og fremmest er naturen, som gruppen er oppe imod, drejer det sig om det kapitalistiske samfund i Erling Kristensens *Dreyers hotel* (1934), H.C. Branners *Legetøj* (1936), Leck Fischers *Karrégade 23* (1930) og Nils Nilssons *Mellem mørke mure* (1931).

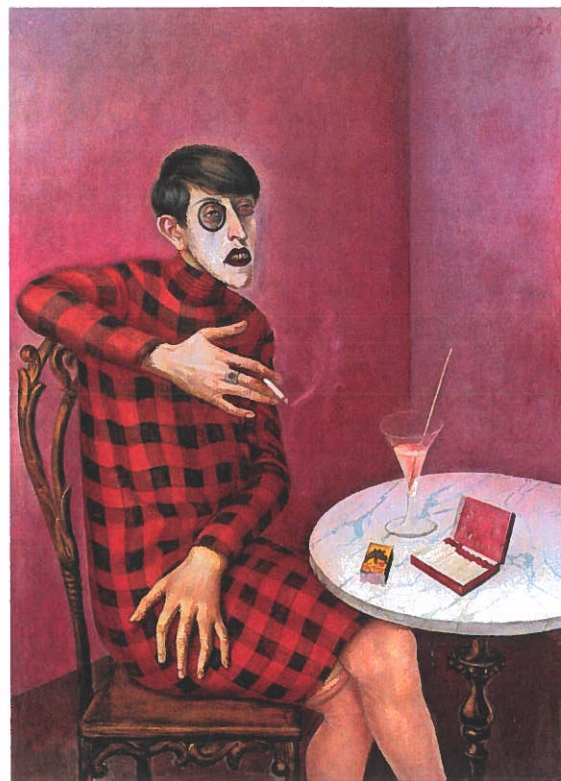
Hvor de nævnte romaner er kollektivt orienterede, er den sociale indignation i Knuth Beckers romanserie om Kai Götsche, der indledes med *Det daglige brød* (1932), orienteret mod individet. Det samme gælder et af periodens hovedværker, Mogens Klitgaards (1906-45) *Der sidder en mand i en sporvogn* (1937). Bogens idé og titel stammer fra en tegning af Arne Ungermann i tidsskriftet *Kulturkampen*. Den viser en flok trætte passagerer bagerst i en sporvogn. I dem ser Klitgaard tidens depression spejlet, men også "noget ukueligt. En stædig optimisme."

Bogen bliver en kommerciel succes og udkommer i tre oplag i løbet af de første par måneder. En af grundene til dens succes er et præcist og poetisk fastholdt tidsbillede af året 1936, en anden det fortælle-mæssige overskud, hvormed der berettes om småborgeren Lundegaards fejlslagne liv, om hans angst og drømme, håb og nederlag. Da hans forretning går ned, må han arbejde som inkassator, og han bliver tilmed grebet i underslæb. Alligevel overlever han, og bogen undgår det programmatisk, der ellers klæber til tidens skildringer af flipproletaren i klemme.

JAZZ, HAV OG ELSKOV

Jazz, hav og elskov – sådan lyder overskriften på en artikel af arkitekten, forfatteren og kulturradiklisten Poul Henningsen – også kaldet PH – fra midten af 30'erne. Her funderer han over, hvad der mon vil blive tilbage af "den demokratiske periode". Europa er med fuld fart på vej ind i krise og krig, diktaturene er ved magten i adskillige lande. Hvilket arvegods kan da en eftertid bjærge fra den allerede halvt havarerede periode, som 20'ernes demokratier er?

Hans bud er, at der vil blive følgende tilbage, når "vinden vender", når den store fascistiske flodbølge er skyllet ind over Europa og har trukket sig tilbage igen: funktionalismen, jazzten, dansen, friluftslivet og "den deraf flydende elskov". Og han konstaterer



Otto Dix: *Journalisten Sylvia von Harden*, 1926.
Blandteknik på træ, 120 x 88 cm

med en ikke ringe tilfredshed, at "Selv i Tyskland har badelivet, musikken og kærligheden været noget af det sværeste for Hitler at få drejet halsen om på". Hans profeti peger mod den ungdomskultur, som opstår i 50'erne og folder sig helt ud i 60'erne. Hvad funktionalismen angår, får han også ret, den gamle tids stuk- og flæsebesatte overdådighed og fascismens heroiske rædsler inden for kunst og arkitektur kommer ikke til at holde længe. Det gør derimod 20'ernes coole stil, hvad enten det er kvindernes korte skørter og pagefrisurer, eller det er Bauhaus-stilen inden for arkitektur og design. PH's egne lamper, som i dag hænger i snart sagt ethvert hjem, er et bevis på rigtigheden af hans forudsigelser.

Bauhaus og funktionalisme

Bauhaus er i sin oprindelse en skole for arkitektur og design, grundlagt i Weimar i den unge republik i 1919. Dens leder bliver arkitekten Walter Gropius, og egentlig er det hans opgave at slå to kunsthøjskoler sammen og drive dem videre efter krigen. Men Gropius vil have frie hænder og forstår at tænke nyt. Hans skole bliver i løbet af få år førende for hele udviklingen af et arkitektonisk nybrud og for skabelsen af industrielt kvalitetsdesign.



Ludwig Mies van der Rohe: *Barcelona-pavillonen*, 1929, genopført 1986

ARKITEKTUR OG DESIGN

Arkitekten Mies van der Rohe (1886-1969) er en af den danske funktionalismes store inspiratorer. På billedet her ser vi et udsnit af den tyske udstillingspavillon ved Den internationale Udstilling i Barcelona i 1929. Stolen i stål og læder, som i dag er mere populær end nogensinde er navngivet efter udstillingen og hedder Barcelona-stolen. Hele interiøret er præget af funktionalistisk tænkning, eller som det hedder på tysk 'Neue Sachlichkeit' (ny sagslighed). Væk er ethvert ornament til fordel for ædle, men enkle materialer som glas, stål, læder, poleret kalksten og marmor og en strømlinet form.

Den klassiske statue angiver diskret inspirationen: den menneskelige krop snarere end pynt, stuk, plys og

ornamenter skal være i centrum for arkitekten og møbel-designeren. Mådehold og enkelhed refererer direkte tilbage til den græske tanke, mens materialevalget er moderne og kan fungere ikke blot i håndværket men især i den industrielle produktion.

Mies van der Rohe er i begyndelsen af 30'erne direktør for Bauhaus-skolen, og da den på grund af nazisternes magtovertagelse må flytte til Chicago, flytter han med. Her bruger han resten af sit liv til at gøre den moderne bygge- og designstil berømt. Hans egne minimalistiske møbler og byggeprojekter er i dag verdensberømte.

Bauhaus' filosofi kan samles i ordet *funktionalisme*, som PH taler om. Selve ordet funktionalisme er funktionalistisk. Det siger på den enkleste måde, hvad det drejer sig om. Ting skal være funktionelle, de skal formgives i overensstemmelse med deres funktion. En stol skal udformes efter ergonomiske principper, den skal være god at sidde i, en gaffel skal være god at holde i hånden. Al pynt er en uting, som fordunkler genstandens formål. Æstetikken bliver en del af funktionen, og Bauhaus tror på, at et hus, et møbel eller et redskab, der er udformet enkelt og

hensigtsmæssigt i de bedste materialer, også vil være smukt. Skønhed, form og funktion er sider af samme sag.

Derfor kan PH, som herhjemme er en af de arkitekter, der taler funktionalismens sag, hidse sig op over, at en bladkiosk eller et pissoir partout skal ligne et barokslot en miniature. Hele den i dag internationalt berømmede danske arkitektur står i afgørende gæld til Bauhaus, ligesom dansk design gør det. En afgørende ting omkring Bauhaus-traditionen er i øvrigt, at der ikke er noget skel mellem det fx at bygge



Arne Jacobsen: *Bellavista*, Klampenborg, opført 1933-34

ARNE JACOBSEN

Arne Jacobsen (1902-71) er den mest berømte danske funktionalistiske arkitekt og designer. Bellavista-byggeriet her er en serie terrassehuse, der indgår som en del af hans største byggeprojekt *Bellevue* i Klampenborg, der blev til i årene 1930-35. Projektet omfatter boligbebyggelse, restaurant, teater og en strandpromenade, hvor selv livreddernes udsigtstårne og omklædningshusene er designet af Jacobsen selv. Hele bebyggelsen er i dag nænsomt restaureret og bliver stadig brugt til de oprindelige formål. Restauranten er indrettet med hans verdensberømte stabelstole i stål og formspændt træ, hans bestik, dørgreb og meget mere. Stilen er lys og luftig og

lader det nordiske lys, der vælder ind over byggeriet fra søsiden komme til sin fulde ret.

Fra og med Bellevue er Jacobsen en gigant i dansk arkitektur- og designhistorie, og han opfører i de kommende år en række store officielle byggeprojekter, bl.a. Aarhus Rådhus. Et andet kæmpeprojekt er SAS-huset, hvor Hotel Royal indrettes med bl.a. stolene *Ægget* og *Svanen*. En stor del af de sidenhen verdensberømte møbler blev tegnet specielt til hotellet – og myten vil vide, at Arne Jacobsen gik rundt og egenhændigt flyttede møblerne på plads, når personale og gæster anbragte dem forkert og i mindre stramme opstillinger, pyntede rummet med buketter, sammenplanteringer, nips o.l.

et hus og at designe dørhåndtag til husets døre eller gafler og tallerkener til den mad, husets beboere skal spise. Derfor udvikler man en tradition, hvor berømte arkitekter også tegner stole, glas og bestik, og hvor ingen ting er for banal eller dagligdags til, at man gider tage den alvorligt. Denne tradition ser man i Danmark videreført af store arkitekter som fx Arne Jacobsen. Ligesom PH udøver sin funktionalistiske gerning på alt fra sprog til flygler.

Funktionalismen ser kølig ud med megen brug af fx stål og læder, men dens grundlæggende ideal er ideen om det naturlige. Dette ideals opblomstring i Europa i mellemkrigstiden hænger nøje sammen med jazzen. Jazz er opstået i de sorte miljøer i USA, den er kropsorienteret og når ned til menneskets

instinkter, især seksualiteten. Derfor ser den hvide overklasse på den med foragt, og det samme sker, da jazzen breder sig til Europa. Man betragter den som en uanstændig 'nigger-musik', og forargelsen kender ingen grænser, da den amerikansk/franske danserinde Josephine Baker i 20'erne indtager København med jazzede melodier og nøgendans. Helt nøgen er hun nu ikke, hun har nemlig et bananskørt om livet, hvad der kun giver forargelsen og de racistiske anmeldelser i pæne blade yderligere en tak. PH derimod anbefaler alle fornuftige mødre at sætte deres børn i bakersk danseskole. De små er forkrampede og unaturlige, og de ville have godt af at komme ud på gulvet og motionere hofter og underliv.