

TOVE DITLEVSEN OG ELSA GRESS

Pejlemærker for et teoretisk genoplivningsforsøg

Af Ivy York Möller-Christensen

I efterkrigstidens danske kulturkritik springer forskellige initiativer i øjnene; det mest kendte er centreret omkring tidsskriftet *Heretica*. Bevægelsen falder udmærket i tråd med den herskende, traditionelle beskrivelse og forståelse af fænomenet kulturkritik, som for dansk vedkommende er særdeles stærkt forankret i tysk tradition. Det gælder fra Nietzsche og fremefter *både* den kritik, som udfoldes i en primær, æstetisk kontekst, og de ledsagende sekundære filosofisk-teoretiske beskrivelser af den. Men spørgsmålet er, om denne tradition tillige er i stand til at rumme kulturkritikken som fænomen, knyttet til den form for modernitet, som voksede frem i efterkrigstiden, og som nu er udfoldet. Gennem arbejdet med to fremtrædende danske forfattere fra efterkrigstiden, Tove Ditlevsen og Elsa Gress, blev det klart, at der hos dem findes særlige træk, som ikke uden videre kunne begribes inden for rammerne af traditionen, og som derfor måske kunne anvendes til en revitalisering af traditionens teoretiske apparat.

Parallelt med den åbenbare krise, som det teoretiske arbejde med kulturkritikken befinder sig i, er der opstået en grundlæggende anderledes måde at anskue kulturbegrebet på, hvilket også fostrer en væsensforskellig kulturkritik. Her har i høj grad kønsrelaterede (feministiske og queer-orienterede) kulturformer været i fokus og er blevet behandlet ud fra en grundlæggende konstruktivistisk ontologi og epistemologi. Man kunne da forfægte det synspunkt, at man gennem antagelsen af den konstruktivistiske præmis kunne opnå et tiltrængt opgør med traditionen og etablere et adækvat moderne afsæt for beskrivelse af kulturkritikken som fænomen. Meget taler for det, specielt hvis man har politiske intentioner. Anliggendet her er imidlertid et andet: nemlig en afsøg-

ning af mulighederne for en videreførelse af den tradition, som udmærker sig ved kontinuitet og historisk forankring. Fremfor at skabe et afgørende brud ved at gøre op med det hidtil herskende, traditionelle ontologiske fundament gennem en a priori-accept af den konstruktivistiske præmis skal det undersøges, om der findes veje til at forstå og beskrive kvindelige forfatteres kulturkritik inden for de begrebslige rammer, som traditionen sætter.

Udtrykket *kulturkritik* dækker traditionelt over en, antagelig anakronistisk, forståelse af kulturen som sammenhængende fænomen og som begreb, over et syn på kulturen som en slags helhed, et fletværk eller et mønster af betydning, som ikke harmonerer med den modernitetsdiskurs, som blev konsolideret i efterkrigstiden. I virkeligheden er det spørgsmålet, om ikke den umiddelbare efterkrigstid er den sidste periode, hvor man stadig inden for litteraturvidenskaben, ja inden for det humanistisk-æstetiske felt, ud fra de gængse definitioner, uden yderligere forklaring og uden akademisk og filosofisk blusel kan forsvare at tale om kulturkritik. For betegnelsen forudsætter netop, at den æstetisk udfoldede kritik er rettet mod *noget*, at man derfor også kan tale om en *intentionalitet*, der er opstået i kraft af en *fælles* opfattelse af kulturens beskaffenhed, en fælles referenceramme, som kulturkritikken traditionelt set har haft det privilegium *både* at definere og derefter at kritisere. Og pointen er her, at moderniteten netop kan defineres ved et *fravær* af alle disse træk.

Traditionelt har man i arbejdet med kulturkritik bevæget sig på et metaniveau i forsøg på at definere og beskrive karakteren af forskellige perioders og strømningers kritik; det er humanvidenskabelige undersøgelser og leksikalske fremstillinger, typisk analyseret og optegnet i både synkront og diakront perspektiv. Det er et gennemgående træk, at kulturkritikken opfattes som et intellektuelt – og mestendels skriftligt manifesteret – fænomen, der udfoldes i en offentlighedssfære, hvor fortrinsvis filosoffer, men også forfattere, gør sig gældende. Dertil kommer de forfattere, i hvis værk man kan konstatere en slags sammenfletning af filosofiske og æstetiske træk, som det fx er tilfældet hos Søren Kierkegaard og Friedrich Nietzsche.

I behandlinger af fænomenet kulturkritik fra anden halvdel af det 20. århundrede og begyndelsen af det 21. kan man konstatere

en høj grad af konsensus. En af de mest fremtrædende forskere inden for området er Georg Bollenbeck (1947-2010), som i form af monografier og artikler har søgt at indkredse fænomenet. Han betegner kulturkritikken som en 'undervurderet moderne refleksionsform' ("unterschätzter Reflexionsmodus der Moderne"; Bollenbeck, 2006, s. 87).¹ Dette diktum, som også er titlen på Bollenbecks artikel om emnet, lader forstå, at denne undervurdering er en følge af, at kulturkritikken er en yderst uhåndterlig størrelse. For nok er kulturkritikken aldrig stum, men den savner derimod begreber, hvorigennem den kan udtrykkes (s. 9). Det er her analysen, den videnskabelige håndtering af kulturkritikken, der hentydes til, og han tilføjer, at kulturkritikken er et bredt område med uklare grænser, hvilket medfører, at man kan forstå mange forskellige fænomener som værende kulturkritik (s. 87 og 92). Den åbner således både for meget forskellige forskningsperspektiver og deraf følgende definatoriske udfordringer. "Der findes ingen filosofisk skole inden for kulturkritikken. Der findes heller ingen filosofi eller teori for kulturkritikken. Og en historisk fremstilling af kulturkritikken er endnu ikke skrevet." (s. 91). Således Bollenbeck. Det sidste rådede han dog i 2007 selv bod på med monografien *Eine Geschichte der Kulturkritik. Von Rousseau bis Günther Anders*, som netop er en diakront anlagt undersøgelse, der ikke overraskende tager sit afsæt i Rousseau og Schiller, hvorefter Nietzsche – og endelig den kritiske teori omkring *Frankfurterskolen* – groft sagt aftegner de vigtigste stationer.

Bollenbecks betegnelse af kulturkritikken som *Reflexionsmodus der Moderne* uddyber han ved at påpege, at der er tale om bestemte holdninger og tankemønstre, som muliggør etableringen af en form for "Totalkonstruktion", der retter sig mod "helheden" ("Das Ganze"; s. 90), hvor en række betingelser fører til forestillingen om en forfaldshistorie ("Verfallsgeschichte") uden nødvendigvis at analysere indikatorerne til selv samme. Han taler videre om, at kulturkritikken fokuserer på: forekomster af forfald, forkerte holdninger, værdisammenbrud, fremmedgørelse, nivelering, mekanisering – og mediernes ufrugtbare magt (s. 87).

Der er altså i selve kulturkritikken som (historisk) fænomen tale om et heterogent sammensurium af overordnet og generaliserende

kritik, som kun sjældent retter det kritiske søgelys mod sig selv, og som unddrager sig teoretisk og definatorisk kontekstualisering. Kulturkritikken kan ikke kobles til en bestemt faglig disciplin med en selvstændig teoretisk fundering. Med Bollenbecks udtryk besidder den en alarmistisk, hypergeneraliserende karakter, samtidig med at den unddrager sig en systematisk-empirisk praksis. Alligevel er det dog sådan, at kulturkritik ud fra en række singulære perspektiver kan blive gjort til genstand for forskning, og her nævnes bl.a. kulturkritik "i dens tematiske tilstedeværelse i kunstneriske manifestationer som fx romanen eller i filmen." (s. 93).

Sammenfattende kan man sige, at kulturkritikken gennem sin intentionalitet forholder sig til kulturen i en bestemthedsform, der netop har karakter af en a priori accepteret *totalkonstruktion*, der indledningsvist blev beskrevet som en forestilling om en slags kulturelt betydningsladet mønster, en sammenhængende og alment accepteret referenceramme. Dertil kommer, at totalkonstruktionen indgår i en narrativ, hvis centrale diskursmarkører er tabet og forfaldet (hvilket vil sige, at der er tale om en såkaldt *restitutiv* kulturkritik).

En anden tysk forsker, Hjørdis Becker, tager i sit bidrag om kulturkritik til et større tysk opslagsværk om kulturfilosofi tråden op fra Bollenbeck og bekræfter grundlæggende hans beskrivelser, idet hun deler opfattelsen af, at kulturkritikken principielt set retter sig mod "das Ganze" (Becker, 2012, s. 46). Men hun uddyber, idet hun påpeger, at den kan udskille bestemte, interessante topoi – fx den form for kulturkritik, der retter sig mod det, hun kalder "Phänomen der Masse". Et område, som if. Becker er blevet et "kernetema i kulturkritikken" (s. 46) i tiden efter den franske revolution. Både Nietzsche og Rousseau kredser i deres kulturkritik om 'massen som fænomen'; disse to filosofiske fyrtårne fører naturligt frem til den form for kulturkritik, som magter at stille op med autentiske modtræk til det kulturelle forfald, som massekulturen betyder. Interessant er det, at koden her er *det personlige engagement*, som netop er omdrejningspunktet i Søren Kierkegaards filosofiske værk:²

Den tematiske kerne i hans værk, den fejlslagne autenticitet i moderniteten, bearbejder han heller ikke abstrakt, men

personligt [...]. I den såkaldte *corsarstrid* fremhæver Kierkegaard sin kulturkritik performativt gennem en instrumentalisering af misforholdene. Den offentlige hån og karikeringen af hans fysiognomi i tidsskriftet *Corsaren* iscenesætter han tilbageskuende i en offerrolle med henblik på at lade sine samtidige føle og forstå den helt særlige af-individualiserende virkning, som publikum i dets egenskab af 'masse' i højeste grad forårsager. (Becker, 2012, s. 52)

Performativ kulturkritik – just denne betegnelse kan lede frem til den redefinering af fænomenet, som også Becker mener er af afgørende betydning. Også fordi kulturkritikken iflg. hende er nødvendig for at holde sig den herskende kulturs *potentiale* for øje. Men henimod slutningen af Beckers artikel bliver formuleringerne vage, og man opnår ikke indsigt i, hvad denne performative kulturkritik præcist består i. Man fornemmer en vis definatorisk rådvildhed.

Dette er ikke så underligt, for hvordan skal vi kort sagt forstå kulturkritikken efter *Frankfurterskolens* mange bidrag til den, som blev udfoldet i en diskurs, der stadig byggede på en forestilling om en form for totalkonstruktion, som kritikken antagonistisk kunne rettes mod. Efterkrigstidens modernitet er jo netop kendetegnet ved, at de såkaldt store fortællinger (Lyotard) er i færd med at smuldre. Den eneste fortælling, der har vist sig at kunne holde skansen et langt stykke op igennem tiden er eksistentialismen. Det er der mange grunde til – én af dem er meget kort sagt, at den netop udmærker sig ved ikke at gøre krav på at være en stor fortælling, men tværtimod en meget lille. En fortælling om *hiin Einzelne* (jf. Kierkegaard) og denne enkeltes mulighed for et liv i sandhed. Muligvis kan netop dette danne afsæt til en videreførelse af traditionen.

Set i lyset af modernitetens transformative og atomiserende kraft, som vi kan konstatere over en bred kam i efterkrigstiden, ser man altså, at der i relation til kulturkritikken er behov for såvel refleksion som revision. Der har i de senere år bredt sig en apokalyptisk stemning. Man får det indtryk, at den egentlige kulturkritik er et for længst tilbagelagt stadium, at dens storhedstid er

ovre, og at en forvitring er i gang.³ Men kan dette stå uimodsagt, eller optræder der i modernitetens diskursive rum nogle sprækker eller åbninger, som lader iagttageren skimte bæredygtige muligheder for en egentlig kulturkritik og for arbejdet med den i en teoretisk kontekst, selvom den ikke længere retter sig mod 'das Ganze' eller en total konstruktion? I denne forbindelse er netop det, man kan betegne som den *performative kulturkritik* interessant, idet den naturligt er forbundet med det eksistentielle perspektiv (jf. Kierkegaard).⁴ Dette spor skal nu følges.

Ditlevsen og Gress

Biografiske skæringspunkter og genrer – selvbiografi og autofiktion

Tove Ditlevsen og Elsa Gress etablerede sig begge som fremtrædende forfattere i den umiddelbare efterkrigstid. De var på forskellig vis kritiske over for den samtidige kultur. Den ene, Tove Ditlevsen, er i de senere år blevet genopdaget, hvis man ikke hellere skulle sige opdaget; den anden, Elsa Gress, er desværre på nippet til at gå i den store glemmebog. Ditlevsens og Gress' liv og værk kan tjene til at forny, nuancere og videreføre traditionen for teoretiske fremstillinger af kulturkritikken som fænomen. De to forfattere udfolder former for kulturkritik, der, selvom de også bruges af mænd, formentlig har været særligt nærliggende eller frugtbare at tage i anvendelse for kvindelige forfattere. Det drejer sig her om performative strategier, som kan udfoldes såvel bevidst som ubevidst. Det handler kort sagt om gennem udadrettede handlinger eller 'begivenheder' ('events') at koble liv og værk, at koble det indre med det ydre og at opløse dikotomien mellem subjekt og objekt. På denne måde kan man tale om (en til tider spektakulær) performativitet.⁵

Både Gress og Ditlevsen var meningsdannere i efterkrigstidens Danmark. Gress som skarp samfundsdebattør og spiddende essayist, Ditlevsen på en ganske anden måde som non- eller antielitær og populær forfatter og brevkasseredaktør. Hendes ubestikkelige og sårbare ærlighed og folkelighed – sammen med hendes enkle og stiliserede kunstnerisk-poetiske udtryk – gjorde

hende til en betydningsfuld kunstner for en generation af danske kvinder, som kunne spejle egne erfaringer i hendes værker. Hun blev for proletarietets kvinder en elsket digter. Med hende delte de erfaringer; de havde et fælles sprog, som netop hun var i stand til bruge. Aldrig før har man på Vesterbro i København set så stort et begravelsesfølge som ved Ditlevsens død i 1976; tusindvis af mennesker, helt overvejende kvinder, fulgte hende til det sidste hvilested på Vestre Kirkegård.

Gress' stigende status som kompromisløs individualist og intellektuel provokatør banede vejen for en ny og ekstrovert kvindes rolle i det offentlige rum og prægede tidens kulturkritiske diskurs. På baggrund af den indledende fremstilling af de teoretiske udfordringer, når det gælder beskrivelsen af den kulturkritik, der knytter sig til moderniteten, skal vi nu kigge nærmere på de to forfattere.

Som primært tekstgrundlag er de to forfatteres *erindringer* velegnede i relation til det skitserede forehavende; her er det af mindre betydning, at værkerne ikke er udgivet i den umiddelbare efterkrigstid. Afgørende er det derimod, at de kulturkritiske træk, de rummer, har deres eksistentielle og kognitive forankring i netop denne tid, og at de netop i selvbiografierne kommer til eksemplarisk udfoldelse. For Ditlevsens vedkommende drejer det sig om de to bind fra 1967 med titlerne *Barndom* og *Ungdom* og for Gress' de to bind *Mine mange hjem* og *Fuglefri og fremmed*, der udkom første gang i henholdsvis 1965 og 1971; dertil kommer et udblik til det noget senere tobindsværk *Compania* fra 1976. I forhold til temaet *kulturkritik* åbner selvbiografien som genre nogle muligheder. Her placerer forfatteren sig i en slags metaposition og er både tidsmæssigt og kognitivt på afstand af sig selv, sin egen udvikling og miljø samt den tid og den kultur, der fremstilles. Denne reflektive position, som genren *i kraft af* sin subjektive forankring tilbyder, er principielt set befordrende for kulturkritisk udfoldelse. Umiddelbart kunne dette kalde på undren; men allerede en digter som Johannes Jørgensen havde omkring århundredskiftet blik for, at netop det mest subjektive og personlige samtidig har det største potentiale for at ramme det mest almene.⁶ Dertil kommer, at det selvbiografiske og den personlige erfaring

umiddelbart har kritisk og etisk vægt. Det samme gælder i øvrigt for essayet, som er en genre, der med afsæt i subjektive erfaringer danner forbindelse til mere almene betragtninger, fx om kulturrens beskaffenhed.

Da vi her skal søge at belyse og forstå det performative som en begivenhed, hvor netop det indre og det ydre smelter sammen i et kunstnerisk produktivt fikspunkt, skal fokus rettes mod det psykosociale miljø, der var afgørende i formningen af Tove Ditlevsen og Elsa Gress som mennesker og kunstnere. Man kan konstatere, at begge havde en socialt udsat baggrund: Ditlevsen levede som barn i en trængt arbejderfamilie på Vesterbro, en kernefamilie med forældre og en bror. Elsa Gress voksede op i sine "mange hjem", som titlen på hendes første erindringsbog også angiver. Ligesom Ditlevsen voksede hun op i en familie med mor, far og en bror – dog havde hun en ældre søster, som døde kun 9 år gammel. Hendes forældre stammede fra velstående familier, men tiden under Elsas opvækst formede sig som én lang social deroute med et væld af flytninger, ikke mindst pga. faderens ludomani og tvangsneuroser, som gjorde ham ude af stand til at arbejde. Begge piger følte sig marginaliserede og udsatte; de oplevede en stærk følelse af fremmedhed og havde svært ved at indgå naturligt i gruppen af jævnaldrende. Elsa Gress beskriver disse som et "mangehovede uhyre, der, som årene gik, stadig tydeligere viste sig som den naturlige fjende af enhver form for individualisme." (Gress, 1965, s. 123). For Tove blev det hemmelige fristed digtningen, for Elsa en intensiv litteraturlæsning, en overlevelsesstrategi, som hun delte med sin elskede bror Palle. Han var en psykisk sårbar og intelligent ung mand, som endte med at begå selvmord i september 1941. Det andet erindringsbind, *Fuglefri og fremmed* (1971), er dedikeret til ham.

Fremmedhedsfølelsen og outsiderpositionen fortsatte for begge helt ind i voksenlivet: De var på afstand af det hereticske miljø og følte sig negligeret og marginaliseret af det modernistiske parnas i den danske litterære verden. Ingen af dem sluttede sig til rødstrømpebevægelsen, som de dog hver på deres måde alligevel havde gødet jorden for. Elsa Gress redegør selv indgående for sit syn på kønsagen i *Det uopdagede køn* (1964), som er et opgør med Simone de Beauvoirs synspunkter i *Det andet køn* (1949-50),

med den pointe, at kvindesag er en menneskesag, og at kvindefrigørelsen er en proces, der handler om en dobbelt emancipation, en humanistisk frigørelse, hvor såvel undertrykkelsen af kvinden som idealiseringen af hende må afvises. Både Gress og Ditlevsen er meget tidligt bevidste om det handicap, som kønnet betød i det offentlige liv. Elsa Gress beskriver, hvordan hendes mor måtte give afkald på alle sine kunstnerdrømme og drømme om selvstændighed: "Vorherre var afgjort et mandfolk, og han havde ikke haft i sinde at gøre det let for piger at realisere drømme." (Gress, 1965, s. 30).

Også Tove Ditlevsen var bevidst om, at der lå dystre, kønsrelaterede erfaringer bag fx moderens kolde og somme tider særdeles håndfaste og utilnærmelige attitude over for den lille pige, som i virkeligheden aldrig følte sig set og elsket af hende. Hun følte sig i det hele taget marginaliseret; aldrig kunstnerisk anerkendt og accepteret af de toneangivende kredse – det vil primært sige Rifbjerg-Brostrøm-kredsen. Hvilket hun i sin levetid da heller ikke for alvor blev. Hun blev klandret for sin traditionelle, gammeldags stil med rimede digte osv. Ironisk og humoristisk skrev hun i *Min nekrolog og andre skumle tanker*, som hun udgav tre år før sin død for egen hånd: "Dødsfaldet er et stort tab for dansk litteratur, og man kan i dag undre sig over, at denne geniale kvinde aldrig fik tildelt akademiets pris eller blev medlem af den høje forsamling." (Ditlevsen, 2015, s. 119).⁷

Af de ovenstående beskrivelser fremgår det, hvor kort vejen for begge forfattere er fra de indre, personlige erfaringer af marginalisering og undertrykkelse og frem til mere overordnede former for kulturkritik, fx af individets og outsiderens trængte rolle overfor en aggressiv 'masse' eller patriarkalsk kultur. Dertil kommer, at både Ditlevsen og Gress formentligt i langt højere grad end mange af deres samtidige bærer de af modernitetens træk, som vi først i dag ser fuldt udfoldet. Ditlevsen var en yderst sensitiv kunstnertype, der i høj grad trak på hovedstolen i sin kunst og derved i flere af sine værker skabte en ubrydelig autofiktional symbiose af liv og værk (tænk blot på romanerne *Ansigtterne* (1968) om en indlæggelse på psykiatrisk afdeling, *Gift* fra 1971, hvor hun blotlægger sine forliste ægteskaber og sin fatale nar-

komani, og *Vilhelms værelse* fra 1975, der fremstiller hendes sidste, ligeledes forliste, ægteskab). Også hos Gress kan man fx i debutromanen *Mellemspil* fra 1947 på lignende måde konstatere en sammenkædning af fiktion og virkelighed. Hendes erindringer indgår i et kommenterende vekselspil med romanen, og humoristisk påpeger hun, at "enhver lighed med virkelige personer var tilsigtet." (Gress, 1971, s. 28).

Som det tydeligst fremgår af den senere del af forfatterskaberne, er Gress i langt højere grad end Ditlevsen den intellektuelt reflekterende, der boltrede sig i skarp kulturanalyse og -kritik. Ditlevsen holder sig gennemgående til det konkrete og til den nære oplevelse. Hvis man betragter de allerførste linjer af de to kvinders erindringer, kan man helt ned i det stilistiske konstatere, hvorledes Ditlevsen skriver enkelt, sanseligt og med en ligefrem syntaks. Man kan iagttage, hvorledes hun sætter sig tilbage i tiden og dykker ned i øjenhøjde med sig selv som det barn og den unge kvinde, hun i sine erindringer genskaber:

Om morgenen var håbet der. Det sad som et flygtigt lysskær i min mors sorte, glatte hår, som jeg aldrig vovede at røre ved, og det lå mig på tungen sammen med sukkeret på den lunkne havregrød, jeg langsomt spiste, mens jeg betragtede min mors smalle foldede hænder, der lå helt stille på avisen hen over beretninger om den spanske syge og Versailles-traktaten. Min far var gået på arbejde, og min bror var i skole. Så var min mor helt alene, selv om jeg var der [...]. (Ditlevsen, 1967, bd. 1, s. 5)

Gress kigger derimod i sin indledning tilbage med den voksnes bevidsthed og med bevidstheden om det erkendelsesmæssige og narrative syndefald, der er forbundet hermed. Hun erkender allerede i de første linjer af sine erindringer det illusionære, som er forbundet med i kunstnerisk form at indfange det, vi normalt betegner som objektiv virkelighed.

Min allerførste erindring er forlængst blevet litteratur, både bogstaveligt og overført, som drømme bliver det, når man

fortæller dem til andre eller bare til sig selv. Det betyder naturligvis ikke, at den er uægte eller at hændelsen ikke fandt sted, kun at den har lukket sig op og udviklet sig og indtaget andet stof, som de japanske papirblomster, der åbner sig ud af muslingskaller, når man lægger dem i vand. (Gress, 1965, s. 7)

Disse to indledninger viser i deres forskellighed de to forfatters respektive styrker og svagheder. I *sin* selvbiografi positionerer Ditlevsen sig fra første færd som kunstneren, der skriver på sin sanselighed; i *sin* udfolder Gress sit analytiske og refleksive potentiale, som ikke blot fremgår af selvbiografierne, men ligeledes af hendes mange essays, hvor hun med et vågent blik og med kolossalt internationalt udsyn tager mangt, meget og mange under behandling.

En mand ved navn Victor ...

Nu kan man så undre sig over, at disse to kvinder, der ganske vist var meget forskellige, men hvor der, som vi har set, alligevel også var så meget, der forbandt dem, ikke på noget tidspunkt personligt havde noget med hinanden at gøre. De var jævnaldrende, de var kvinder, de havde en række fælles venner og bekendte, de delte også i nogen grad værdier og holdninger, og de udfoldede begge en autofiktionel praksis i deres forfatterskab. Men samtidig havde de endnu en vigtig, fælles erfaring, som måske forklarer afstanden mellem dem: En mand ved navn Victor! Den indflydelsesrige redaktør for *Ekstra Bladet* Victor Andreasen (1920-2000).

I Tove Ditlevsens før nævnte tekst *Min nekrolog og andre skumle tanker* fra 1973, tre år før selvmordet, skriver Ditlevsen afslutningsvis:

Vi spurgte også hendes sidste, nulevende mand, den gamle redaktør, hvad han følte i anledning af dødsfaldet. Først lød der ligesom en gurglen i telefonen, så kom det med grødet stemme: Bevægelsen har overmandet mig i den grad, at jeg har svært ved at finde ord for den. Jeg vil blot sige, at dette

skæbneslag har slået mig fuldstændig ud, og at Ekstra Bladet aldrig vil blive, hvad det før har været.

Det er forår, men et slør af melankoli ligger over alle de bristefærdige knopper, for Nordens største digterinde efter Elsa Gress nåede ikke at se dem springe ud. (Ditlevsen, 2015, s. 120)

Sarkastisk-humoristisk spidder Ditlevsen her Victor Andreasen som en egocentriker, der i stedet for at forholde sig til andres ulykke, her ekskonens (selviscenesatte) 'død', udelukkende beskriver sin egen reaktion og derefter, hvad dødsfaldet vil betyde for *ham* og *hans* blad – som hentede kulørt stof i Tove Ditlevsens mange indlæggelser på psykiatrisk afdeling og hendes øvrige skandalehistorier. På denne måde tager Ditlevsen udgangspunkt i det helt konkrete, det selvoplevede, sine ved et første blik helt personlige anfægtelser, og overlader resten (dvs. de kulturkritiske implikationer) til læseren, som derefter – alt efter individuel formåen – kan hæve sig op over dette. Det uendeligt store i det uendeligt små. For Ditlevsens ironiske nekrolog handler jo om en kritik på flere niveauer: af det officielle, elitære og mandsdominerede parnas, der agerer ekskluderende, massemediernes populistiske og destruktive udnyttelse af mennesker og endelig en udstilling af forfejlede maskuline, narcissistiske reaktionsmønstre, der hverken ønsker eller magter at se den kvindeundertrykkelse i øjnene, som de bidrager til. Endelig leverer Ditlevsen en personlig stikpille i sammenligningen med Elsa Gress, hvilket skal ses i lyset af, at Victor Andreasen som antydnet havde haft et forhold til netop hende.

Tove Ditlevsen og Victor Andreasen var gift i 22 år, i årene fra 1951 til 1973, det år, hvor hun skrev *Min nekrolog ...*, og hvor hun begyndte, både privat og offentligt, at iscenesætte sin egen død gennem et minutøst arrangeret, men mislykket, selvmordsforsøg, hvilket blev anledningen til fyldig avisomtale og -debat, som igen blev efterfulgt af egne skrivelser om sagen samt udgivelsen af omtalte nekrolog. Døden blev performativt foregrebet og iscenesat. Ægteskabet var en årelang kampplads af strindbergske dimensioner, præget af lykkelige øjeblikke og af dyb lidelse; et helt igennem ambivalent og smertefuldt liv, som Tove Ditlevsen kæm-

pede med at komme overens med og forstå helt frem til sin død.⁸ Tydeligst blev det bearbejdet i den før nævnte autofiktionelle roman *Vilhelms værelse* fra 1975, som i slutningen skildrer optakten til selvmordet.

Ifølge biografen Karen Syberg undlod Victor Andreasen i ægteskabelige magtkampe ikke at bruge sin gamle flamme Elsa Gress som angiveligt uopnåeligt intellektuelt eksempel for Tove Ditlevsen, som til sin fortrydelse aldrig blev medlem af Det Danske Akademi – hvorimod Elsa Gress indtog pladsen i 1975 som eneste kvindelige medlem efter Karen Blixen og Agnes Henningsen, der begge døde i 1962 (Syberg, 1997, s. 301). Gress beskriver i sine senere erindringer, *Compania* med undertitlen *Erindringsbilleder*, sit syn på Victor Andreasen, hvor hun anerkender hans "gode hoved", som hun skriver, men fortæller, hvordan hun opdagede, hvorledes hans "kyniske maske" faktisk var en "organisk del" af ham, og at han i det hele taget ikke var nogen "flink og følsom fyr".

Kort efter Victoire var gået i gang med indkredsningen af sin Tove lagde jeg ham ind i novelle, "Tema med variationer", som et elskværdigt, ja, idealiseret portræt, med det ene reducerende forbehold, at det ikke var et eneportræt af ham, men et nummer i en række. Det var dog ingen "tilbagebetaling" til Victor, men en udfordring til en almindelig mandfolkearrogance, som jeg ville stille i relief ved at sidestille diverse mænds ensartede forhold til samme pige. Det havde siden min læsende pure ungdom irriteret mig, at de fem-seks piger, der i litteraturen som i livet gennemgående går med til en mands "udvikling", reduceres til formler ved kun at fremstilles som kønsopvartende væsner over for samme mandsperson. [...] Hvad der anfægter eller ikke anfægter ham i dag, må guderne og Victor selv vide. Desværre for hans yndlingsofre i landets mest udbredte blad er det ikke udelukkende en privatsag. Men det er en anden historie. (Gress, 1976/2017, s. 43-44)

For Gress giver affæren med Victor Andreasen anledning til en kunstnerisk udfoldelse af en *almen kritik* af en bestemt mandetype, derefter (i omtalen af novellen) til en kritik af den mands-

dominerede litteraturs tendens til at instrumentalisere og dehumanisere kvinder – for til slut – med afsæt i den nævnte private affære – at rette kritikken mod Victor som den i offentligheden kendte og kyniske redaktør på *Ekstra Bladet*. Dette er et af mange mulige eksempler på, hvorledes Gress bruger det private som det første, indledende trin på en refleksiv opstigning, der går fra det konkrete som eksempler i relation til analyserne på det generelle, abstrakte metaplan. På denne måde kan man anskue træk, der umiddelbart kunne virke plat biografiske og irrelevante, som vigtige elementer i en analyse, der handler om den performative kulturkritiks genese.

Tove Ditlevsens forbehold i relation til Victor Andreasen fremgår som nævnt med smertelig tydelighed af den autofiktive *Vilhelms værelse*. Her søgte hun gennem det kunstneriske udtryk at opnå en form for afklaring, at få hold på ambivalensen i deres opslidende had/kærlighedsforhold. Og som vi så i forbindelse med *Min nekrolog ...* sætter Ditlevsen i modsætning til Gress så at sige aldrig det personligt oplevede ind i en mere overordnet, generelt kulturkritisk ramme. Når hun hæver sig op over de konkrete beskrivelser af oplevelser og de følelser, der er knyttet dertil, overspringer hun på en måde et abstraktionstrin, der kunne have rummet kulturkritiske pointer af traditionel karakter, men udfolder i stedet refleksioner, der retter sig mod det *alment menneskelige og det eksistentielle*:

[...] aldrig oplever to mennesker det samme på samme tid. Måske befinder vi os alle i små lukkede rum uden forbindelse med hinanden, og vi holder det kun ud, fordi vi ikke gør os det klart. Det at ældes er roligt at dreje alle sine erfaringer rundt i lyset og betragte selv de smerteligste uden frygt. For omsider ved man, at de ikke vil gentage sig. (Ditlevsen, 1975, s. 38)

Nok er der hos Ditlevsen ikke tale om kulturkritik i gængs, traditionel betydning, men der sker hos hende noget andet og nyt: Udgivelsen af *Vilhelms værelse* blev en i Danmark hidtil uset *kunstnerisk begivenhed* (Andersen, 1997, s. 180 ff.). De to prominente medieskikkelser, den magtfulde redaktør og den kendte forfatter

og brevkasseredaktør, fik – med autofiktionen som katalysator – parrets privatsfære kolporteret helt ind i offentlighedens centrum samt ud i enhver perifer bladkiosk med kulørt litteratur. Et velegnet casestudie i relation til det, vi kan kalde *litterær performativitet*.

Performativ kulturkritik

Som det er fremgået, udfordrer Gress umiddelbart ikke de begrebsdannelser og definitioner, vi normalt forbinder med kulturkritik, hvilket da også er bekræftet i sekundærlitteraturen. Ganske kort står der bl.a. i *Den Store Danske*:

Elsa Gress' kulturkritik udgik fra 1700-tallets oplysningsidéer og kulturradikalismen fra Georg Brandes til Poul Henningsen, og hendes tro på fornuften og den kritiske klarhed var skolet hos filosofen Bertrand Russell og [...] amerikanske samfundskritikere [...]. (Hertel, 2020)

Gress var ikke tilknyttet massebevægelserne som fx de socialistiske bevægelser i forbindelse med ungdomsoprøret. Hun var ikke feminist, men humanist. Hun var ikke hereticaner, ej heller en del af den tidlige modernisme. Hun blev, som tidligere nævnt, af nogle slået i hartkorn med kulturradikalismen og blev da også af Poul Henningsen omtalt med ærefrygt. Men sandheden er nok, at hun kun vanskeligt lader sig indordne i nogen kategori; hun var helt og holdent sig selv og sin egen og stod i sin kritik for en ekstrem individualisme parret med en ekstrem humanisme, hvilket gjorde hende til en aristokratisk kunstner uden forbundsfæller i egentlig, organiseret forstand. Kunstneriske fæller (herunder forfatteren Henrik Stangerup, 1937-1998) samt diverse anarkistiske og kreative hoveder tiltrak hun dog i rigt mål. Med PH's ord: Hun var en trold!

Poul Henningsen portrætterer levende Elsa Gress i et forord til *Det uopdagede køn* (1964), og netop i denne karakteristik viser han, hvorledes Gress udfolder sit liv performativt-æstetisk. Han tænker formentlig på livet i det såkaldte Decenter i Glumsø, som var

en offentlig og internationalt kendt, spektakulær og interessant livsform, hvor hun bragte en lang række kunstarter og personer fra ind- og udland sammen for gennem synergieffekter at skabe helt nye kunst- og livsformer.⁹ Han skriver som forord til Gress' *Det uopdagede køn*:

Når Elsa Gress er ulogisk, er det til fordel for en højere logik, en højere sammenhæng. Af hoved er hun videnskabsmand, men af sind er hun kunstner, og det er en rig sammensætning. Hendes arrigskab har flere hestekræfter end nogen anden dansk skribents, og det er en glimrende drivkraft. Hun finder sig ikke i noget.

Hvis nogen tror hun er upraktisk som en professor, så ta' r de fejl. Hun kan den kunst som er definitionen på al kunst: at lægge hovedvægten på det væsentlige og være ligeglad med det ligegyldige. Sådan har hun ordnet sit liv. Sådan har hun bygget et hjem omkring sig af mand og børn og pappegøjer og gæster, hvor enhver står op og går i seng som det passer enhver – og hvor der dog er harmoni. Hun lever som hun selv mener. Hvor mange gør det? Hun skriver som hun lever. Hun er et fuldtonende harmonisk spektakkel af et menneske.

Jeg ser, det her er kommet til at ligne en skåltale. Det må det gerne, men det er det ikke. Jeg har en forundring, jeg må af med, over mennesket og kunstneren Elsa Gress. Jeg opdager nye sider af hende hvergang vi ses.

Hun er en trolld. (Gress, 1964, s. 5)

Netop i forbindelse med det tema, som Becker betegnede som "kulturkritikkens kernetema" ("*Kernthema der Kulturkritik*"; Becker, 2012, s. 46), nemlig den kritiske holdning til *fænomenet masse*, er Elsa Gress leveringsdygtig i utallige eksempler. Hun skriver sig her ind i en konsolideret kulturkritisk modernitetstradition med Kierkegaard og Nietzsche som de mest fremtrædende skikkelser. En tradition, hvor det autentiske og ansvarspådragende individ står overfor en anonym, grå masse, der er modtagelig for alskens populisme, og som i bestemte historiske situationer kan vise sig

at blive en aldeles farlig magtfaktor. Således skildrer hun i sine erindringer *Fuglefri og fremmed* en række førstehåndsoplevelser i et nationalsocialistisk inficeret Tyskland i 1930'erne og anvender sine konkrete rejseoplevelser som springbræt til en mere overordnet kulturkritik, der netop retter sig mod totalitarismens basale og strukturelle kendetegn.

Der burde altså ikke herske tvivl om, at Elsa Gress kan betegnes som kulturkritiker, tilhørende den række af forfattere, der netop retter sin hovedkritik mod *massen* som topos. Generelt gælder det, at baggrunden for efterkrigstidens kunst, de grufulde spor, som totalitarismen afsatte, kalder på selvransagelse og etiske tømmermænd, hvis ikke på egne så dog på menneskehedens vegne. Og det er her det eksistentielle perspektiv, der har rødder tilbage til Kierkegaard, kommer ind i billedet. Efterkrigstiden har på en ganske særlig måde gødet jorden for en fundamental skepsis over for 'massen' som fænomen i Kierkegaards forstand og har hermed implicit fordret det individuelle ansvar. Også inden for kunsten. Et ansvar, der skaber sammenhæng og giver mening. Og hvordan kan man som kunstner skabe mening og integritet andet end ved både at lade det levede liv borge for kunsten og ved at 'leve som man mener' for nu frit at citere Poul Henningsen. Det er her, det performative kommer ind i billedet. Og dette havde PH altså blik for.

Også i forbindelse med Tove Ditlevsen er det begreb, vi kan betegne som *eksistentiel performativ kulturkritik* interessant. Det peger fremad og åbner for en redefinering og en teoretisk aktualisering af den æstetisk-litterære del af *kulturkritikken* som fænomen.¹⁰ For hvis vi skal forstå og beskrive den som en integreret del af moderniteten, som den udfoldes i efterkrigstiden, og hvis vi således i samme kontekst skal begribe så forskellige forfattere som Tove Ditlevsen og Elsa Gress, er det nødvendigt at opgive forestillingen om kritikken som rettet mod en "totalkonstruktion". Kendetegnende for den *eksistentielle performative kulturkritik* er, at liv og værk indgår i et synergifelt, hvor de to dele er komplementære og tilsammen etablerer æstetiske begivenheder, der i større eller mindre grad udfoldes gennem en offentlig iscenesættelse. Begrebet besidder en indbygget insisteren på sammenhæng og griber langt ud over det

kønsspecifikke, selvom den utvivlsomt af forskellige grunde, som det her fører for vidt at belyse, har forekommet særligt nærliggende for efterkrigstidens kvinder. Det er billedligt talt ikke nok, at Nora *siger* hun vil forlade dukkehjemmet; vi skal *se* hende gå og *høre* døren smække. Både Ditlevsen og Gress var qua deres køn og baggrund bekendte med de forventninger og begrænsninger, de var underlagt. De kendte til nødvendigheden af at skulle investere sig selv som menneske og mobilisere det nødvendige mod til tage livtag med konventionerne for overhovedet at blive i stand til udfolde sig kunstnerisk. Og gennem autofiktionen og den offentlige iscenesættelse blev kulturkritikken udtrykt gennem en eksistentielt frigørende *begivenhed*; det levede liv og det kunstneriske udtryk blev her til ét.

Hverken Ditlevsen eller Gress lod nogen ligegyldig, og de har hver især haft vældig stor betydning i efterkrigstidens kulturkritiske diskurs, ikke mindst i kraft af begges status som provokatører og rollemodeller, især over for den kvindelige offentlighed. De fik tag i et stort publikum, og igennem deres performative energi udlagde de ganske iøjnefaldende og fornyende spor af kulturkritisk betydning. For dem begge blev det kunsten, som magtede at forløse, at forene og at frisætte.

Begge forfattere er forbavsende moderne. Det er ikke tilfældigt, at netop en forfatter som Olga Ravn (f. 1986), der – sammen med andre unge forfattere fra avantgarden – er meget optaget af køn og krop, har udgivet glemte tekster af Ditlevsen, eller at avantgarde-skuespillerne i Sort Samvittighed har skrevet et stykke moderne dramatik med hende som biografisk omdrejningspunkt.¹¹ Også op-sætningen *Toves værelse* skal her nævnes.¹² Ditlevsen og Gress var på hver sin måde pionerer for en performativ kulturkritisk strategi, som skal beskrives og indtænkes i de eksisterende, traditionelle redegørelser for kulturkritikken som fænomen. Man kan hos dem ane konturerne af en ny form for seriøsitet, en ny form for ansvarliggørelse og 'træden i eksistens'. Det handler om at sætte sig selv på spil, at foretage et spring ind i alvoren, ja egentlig om et forsøg på at overvinde modernitetens krise gennem en sammenkædning af det indre og det ydre, af ord og handling, af tanke og tale i selve den kunstneriske begivenhed. Både Tove Ditlevsen og Elsa Gress

er altså for- og frontløbere for det i virkeligheden ældgamle fænomen: *eksistentiel performativ kulturkritik*. En linje kan trækkes fra stakkels Diogenes i tønden til den navnkundige og vidt berejste Madame Nielsen.¹³ Også her er det kendetegnende, at liv og værk indgår i et synergifelt, hvor de to dele er komplementære og tilsammen etablerer en æstetisk begivenhed, der i større eller mindre grad udfoldes gennem en offentlig (selv)iscenesættelse.

Pejlemærker for et teoretisk genoplivningsforsøg

Tidsskriftet *Kultur og klasse* har under titlen *Kulturkritik nu* i et omfattende temanummer fra 2016 åbnet for en lang række bidrag, der fra forskellige vinkler belyser kulturkritikken som fænomen og dens status i en post- eller senmoderne kontekst. Kritikken er i krise, ligesom andre områder som fx økonomien, politikken og klimaet. Således redaktionen (Bolt og Sharma, 2016, s. 4). Interessant er den medfølgende enquete, som af tidsskriftets redaktion blev udsendt til "en række danske og nordiske litterater, idéhistorikere kunsthistorikere og andre kulturforskere." (s. 23). Enqueten omfatter 7 punkter, som fra forskellige vinkler lægger op til refleksion over det, der bliver beskrevet som en mulig "problematisk opgivelse af evnen til at kritisere større samfundsmæssige sammenhænge med henblik på politisk forandring?" (s. 22). Det er i tidsskriftet den ideologikritiske tradition fra Marx og Frankfurterskolen, der spøger i baggrunden.

Over for dette sætter Morten Kyndrup i sit bidrag "to afgørende vilkår" for *det moderne*, nemlig *immanens* og *uddifferentiering*:

Immanens betyder, at intet (længere) er begrundeligt udefra, gennem overliggende religiøse eller ideologiske systemer [...]. Uddifferentiering betyder, at vores kultur, hele vores betydningsrum er konstitueret af og i grundlæggende forskelle. [...] Immanens og uddifferentiering er det der sætter det moderne menneske fri ved på godt og ondt at kaste det tilbage på kun sig selv. (Kyndrup, 2016, s. 73)

Kyndrup konkluderer, at ønsket om at overvinde denne længsel og overvinde immanensen og uddifferentieringen netop er det stof, som kan åbne for fundamentalistiske religioner og autoritære ideologier. Der skal bedrives kulturanalyse, og den skal bedrives på kritisk vis som en blotlæggelse af fx diskrepanser mellem, hvad ting giver sig ud for at være, og hvordan det egentlig er, og hvordan det fungerer i betydningsdannelsen. Men kulturanalysen må aldrig instrumentaliseres. I bund og grund handler det om at holde politik og forskning skarpt adskilt på basis af en grundlæggende accept af moderniteten som et vilkår. Også Marianne Stidsen positionerer sig i opposition til enquetens tendens, men nu fra den litteraturvidenskabelige synsvinkel. Hun ser uddifferentieringen som en mulighed, ikke blot som et smerteligt modernitetens vilkår, men som en form for frigørende kraft, der skal forløses gennem "det selvstændigt tænkende og selvstændigt følende subjekt med en dyb selvindsigt." (Stidsen, 2016, s. 103).

Hvis både fænomenet og begrebet *kulturkritik* skal fastholdes i modernitetens kontekst, er der brug for en gentænkning. *Immanensen* og *uddifferentieringen* er i det 21. århundrede et a priori-vilkår. Men den frigørende kraft, der ligger i den tradition og i de pejlemærker, som hævder subjektets ret, både psykologisk og eksistentielt, og som bekender sig til såvel *handlingen* som *ansvaret* som forpligtelse, må inddrages i analysen og forståelsen af kulturkritikken som fænomen. Der er altså brug for en beskrivelse, som undviger det restitutive islæt, idet den henter sin legitimitet i subjektet. Analysen og beskrivelsen skal med andre ord rette fokus mod *begivenheden*, mod sammenfaldet mellem det at *mene* og det at *handle* – mellem det *indre* og det *ydre*. I det teoretiske arbejde med kulturkritikken synes analysen af de eksistentielle performative strategier lovende, hvis hensigten er at levere en adækvat og tidssvarende fremstilling af de forskellige former for kritik, som man kan iagttage i efterkrigstiden og op til vor tid. Både Gress' og Ditlevsens værk er set i en dansk sammenhæng afgørende bidrag.

LITTERATUR

- Andersen, Jens (1997). *Til døden os skiller. Et portræt af Tove Ditlevsen*. København: Gyldendal.
- Andersen, Johannes (1997). *Hverdagens centrifuge*. Gjern/Aarhus: Hovedland.
- Baden, Sebastian, Bauer, Christian og Hornuff, Daniel (red.). (2018). *Formen der Kulturkritik*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- Becker, Hjørdis (2012). Kulturkritik. I Ralf Konersmann (red.), *Handbuch Kulturphilosophie* (s. 46-53). Stuttgart: Metzler.
- Becker-Lindenthal, Hjørdis (2015). *Die Wiederholung der Philosophie. Kierkegaards Kulturkritik und ihre Folgen*. Berlin: Walter de Greuter.
- Bollenbeck, Georg (2006). Kulturkritik. Ein unterschätzter Reflexionsmodus der Moderne. I Marion Heinz og Goran Gretic (red.), *Philosophie und Zeitgeist im Nationalsozialismus* (s. 87-99). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Bollenbeck, Georg (2007). *Eine Geschichte der Kulturkritik. Von Rousseau bis Günther Anders*. München: Verlag C. H. Beck.
- Bolt, Mikkel og Sharma, Devika (2016). Enquete. Kritik i dag. I Mikkel Bolt og Devika Sharma (red.), *Kulturkritik nu. Kultur og klasse* 44(122), s. 21-23. Kan tilgås på <https://tidsskrift.dk/kok/issue/view/3548>.
- Brinkmann, Svend (2014). *Stå fast*. København: Gyldendal.
- Brinkmann, Svend (2017). *Gå glip*. København: Gyldendal.
- Butler, Judith (1990). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. I Sue-Ellen Case (red.), *Performing Feminisms: Feminist critical Theory and Theatre* (s. 270-282). Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Ditlevsen, Tove (1967). *Erindringer*, bd. 1-2 (*Barndom og Ungdom*). København: Hasselbalch.
- Ditlevsen, Tove (1975). *Vilhelms værelse*. København: Gyldendal.
- Ditlevsen, Tove og Andreassen, Viktor (1993). *Kære Victor. Breve fra Tove Ditlevsen til Victor Andreassen 1972-1976*. København: Gyldendal.
- Ditlevsen, Tove (2015). *Min nekrolog og andre skumle tanker [1973]*. I Olga Ravn (red.), *Jeg ville være enke og jeg ville være digter. Glemte tekster*. Illustreret af Sort Samvittighed. København: Gyldendal.
- Fischer-Lichte, Erika (2004). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, Erika (2012). *Performativität. Eine Einführung*. Edition Kulturwissenschaft. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Gress, Elsa (1964). *Det uopdagede køn*. København: Forlaget Spectator.
- Gress, Elsa (1965). *Mine mange hjem*. København: Forlaget Spectator.
- Gress, Elsa (1971). *Fuglefri og fremmed. Erindringsbilleder*. København: Gyldendal.
- Gress, Elsa (1976/2016). *Compañia. Erindringsbilleder 2*. København: Lindhardt og Ringhof. E-bog.
- Gress, Elsa (1976/2017). *Compañia. Erindringsbilleder 1*. København: Lindhardt og Ringhof. E-bog.
- Großheim, Michael og Kluck, Steffen (red.). (2010). *Phänomenologie und Kulturkritik. Über die Grenzen der Quantifizierung*. München: Verlag Karl Alber.
- Hertel, Hans (2020). *Elsa Gress i Den Store Danske* på [lex.dk](https://denstoredanske.lex.dk/Elsa_Gress). Hentet 8. oktober 2020 fra https://denstoredanske.lex.dk/Elsa_Gress.
- Jørgensen, Johannes (1894). Symbolisme [1893]. *Taarneret*, 1, s. 51-56. København: Grafisk Kunst- & Forlagsanstalt.

- Konersmann, Ralf (red.). (2001). *Reflexionen in der veränderten Welt*. Leipzig: Reclam Verlag.
- Konersmann, Ralf (2015). *Die Unruhe der Welt*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Kyndrup, Morten (2016). Kritik og kulturforskning. I Mikkel Bolt og Devika Sharma (red.), *Kulturkritik nu. Kultur og klasse* 44(122), s. 72-75. Kan tilgås på <https://tidsskrift.dk/kok/issue/view/3548>.
- Rashid, Imran (2017). *Sluk – kunsten at overleve i en digital verden*. København: Lindhardt og Ringhof.
- Rohbeck, Johannes og Nagl-Docekal, Herta (red.). (2003). *Geschichtsphilosophie und Kulturkritik. Historische und systematische Studien*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Rosa, Harmut (2005). *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstruktur in der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Stidsen, Marianne (2016). Fra værenglemsel til subjektlængsel. I Mikkel Bolt og Devika Sharma (red.), *Kulturkritik nu. Kultur og klasse* 44(122), s. 101-105. Kan tilgås på <https://tidsskrift.dk/kok/issue/view/3548>.
- Syberg, Karen (1997). *Tove Ditlevsen. Myte og liv*. København: Tiderne Skifter.

NOTER

- 1 Se også Bollenbeck, 2007, s. 7. Alle, oprindeligt tyske, citater i nærværende artikel er oversat af forfatteren.
- 2 Hjørdis Becker-Lindenthal har desuden udgivet en monografi om Søren Kierkegaards kulturkritik: *Die Wiederholung der Philosophie. Kierkegaards Kulturkritik und ihre Folgen* (2015).
- 3 Heller ikke Sebastian Baden, Christian Bauer og Daniel Hornuff føjer afgørende nyt til de ovenstående beskrivelser i deres indledning ("Kulturkritik. Erscheinungsbilder eines Denkmodells") til artikelsamlingen *Formen der Kulturkritik* (2018, s. 7-23). Her finder man på side 15 en oplistning af fire kendetegn for den aktuelle forskning ("Forschungslage zur Kulturkritik") inden for området.
- 4 Hjørdis Becker-Lindenthal reflekterer i sin monografi *Die Wiederholung der Philosophie* (2015, afs. 4.1.2. "Performanz", s. 158-162) over den stærkt heterogene opfattelse af begrebet performativitet i relation til forskellige discipliner (sprogvidenskab, kunstvidenskab, teatervidenskab etc.) og relaterer i sin Kierkegaard-analyse til begrebet "Performans".
- 5 I sin afhandling *Ästhetik des Performativen* (2004, s. 31 ff.) foretager Erika Fischer-Lichte (med afsæt i en refleksion over John L. Austins sprogfilosofi og Judith Butlers artikel "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory" (1990) en indledende begrebsafklaring af det performative; her spiller netop opgøret med grundlæggende dikotomier som subjekt/objekt en afgørende rolle: I det performative rum sættes disse i bevægelse, de flyder sammen, og det referentielle opløses.
- 6 Jf. programartiklen "Symbolisme" i tidsskriftet *Taarnet* 1893 (Jørgensen, 1894).

- 7 De to biografer Karen Syberg (1997, s. 333 ff.) og Jens Andersen (1997, s. 208) beskriver begge Tove Ditlevsens skuffelse over den manglende anerkendelse, som efter hendes opfattelse bl.a. kom til udtryk i, at hun ikke blev kendt værdig til optagelse i Det Danske Akademi.
- 8 Se fx *Kære Victor. Breve fra Tove Ditlevsen til Victor Andreassen 1972-1976* (Ditlevsen og Andreassen, 1993).
- 9 Livet i det såkaldte Decenter udfoldede sig først i en nedlagt skolebygning i Glumsø og senere, i 1970, flyttede Elsa Gress og hendes mand Clifford Wright til skovriderboligen i Marienborg slotspark på Møn.
- 10 Her fokuseres på den æstetisk-litterære gren af efterkrigstidens kulturkritik, hvilket definitorisk skelnes fra den stærke strømning af klart *sociologisk* baserede udgivelser i både dansk og tysk kontekst. Ralf Konersmann, toneangivende tysk kulturfilosof og udgiver af flere standardværker om kulturkritik (se også ovenfor), har inden for de seneste år selv formuleret sig kulturkritisk. Han udgav i 2015 monografien *Die Unruhe der Welt*, som kan betegnes som et forsøg på genoplivning af en kulturkritisk praksis. Med sit fokus på uroen og manglen på orienterende fikspunkter i det individuelle liv og i samfundslivet, som gør sig gældende i senmoderniteten, kan man i høj grad se Konersmanns filosofisk-humanistiske interesseområde som beslægtet med andre samtidige tyske tænkeres; inden for det sociologiske område fx Harmut Rosa, som i sin bog *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstruktur in der Moderne* (2005) analyserer acceleration og fremmedgørelse i det moderne højhastighedssamfund. Tendenser i samme retning kan også iagttages i dansk kontekst. Allerede i 1997 udgav politologen Johannes Andersen bogen *Hverdagens centrifuge*. Senest har psykologen Svend Brinkmann i populærvidenskabelige fremstillinger, fx *Stå fast* (2014) og *Gå glip* (2017), diagnosticeret beslægtede tendenser for derefter at optegne mentalhygiejniske strategier møntet på det enkelte individ. Hensigten er her at gøre op med den uro og de accelerationsprocesser, som også han mener er kendetegnende for det senmoderne samfund. Seneste udgivelse i denne slipstrøm er Imran Rashids *Sluk – kunsten at overleve i en digital verden* (2017).
- 11 *Tove, Tove, Tove!* – Tove Ditlevsens liv og værk frit fortolket af kunstnerkollektivet Sort Samvittighed. Instruktør Elisa Kragerup. Premiere på Det Kongelige Teater i 2015.
- 12 *Toves værelse*. Folketeatret, 2016. Af Jacob Weis, instruktion Vibeke Wrede.
- 13 Diogenes fra Sinope, ca. 400-325 f.Kr., grundlægger af kynikernes skole. Madame Nielsen alias Claus Beck-Nielsen (f. 1963); performancekunstner, som agerer under en række forskellige pseudonymer.