

Uddrag af

Jahn Holljen Thon

Refleksjon – kritikk – protest

Forståelsesformer i unglitterære tidsskrifter: Heretica, Rondo og Profil .

Dr. art.-avhandling ved historisk-filosofiske fakultet

Universitetet i Oslo 2001

IV HERETICA

HERETICA

TIDSSKRIFT

REDIGERET AF

THORKILD BJØRNVIG

OG

BJØRN POULSEN

1. AARGANG - NUMMER 1

WIVELS FORLAG

KØBENHAVN

1948

IV. 1. MANGEDOBBELTHET

Ved starten i 1948 var de to første redaktørene Bjørnvig og Poulsen begge 30 år, de to neste Wivel 27 år og Hansen 39 år og de to siste Skou-Hansen 23 år og Jæger 22 år. Viktige bidragsyttere som Ole Sarvig var jevn gammel med Wivel, og la Cour (f. 1902) var omtrent jevn gammel med Martin A. Hansen. Mesenen Knud W. Jensen var 31 år og de to frontfigurene Karen Blixen (f. 1885) og Vilhelm Grønbech (f. 1873) representerte båndene tilbake til forrige århundre. Disse tallene sier i seg selv mye om det særegne ved *Heretica* som et unglitterært tidsskrift. De unge var ikke lenger så unge, og de søkte forbundsfeller i tradisjonen.

En paradoksal flertydighet preger hele *Heretica*-prosjektet. I diverse sammenhenger la redaksjonen sterk vekt på tradisjoner, de knyttet åpenlyst og sterkt an til noen og tok tilsvarende avstand fra andre. Tradisjonene i *Heretica* deler seg i to typer; de klart uttalte og de uuttalte. Tradisjonsbevisstheten ble balansert av en sterk lengsel etter utfrielse og overskridelse. Uten denne nyskapende evnen ville *Heretica* aldri ha kommet til å spille den store rolle det gjorde i dansk åndsliv. En viktig del av det nyskapende var også en *spesiell kombinasjon* av tradisjonene. Det norske tidsskriftet *Spektrum* (1946-1952), ¹som formulerte en konservativ kulturkritikk sterkt i slekt med *Hereticas*, ²fikk mye mindre betydning i Norge enn *Heretica* fikk i Danmark. Noe av forklaringen kan være at *Spektrum* forble værende innenfor en isolert sfære avgrenset av “kultur og litteratur” og konservatisme. *Spektrum* avgrenset seg for eksempel sterkt fra modernismen. *Spektrum* var også åpenbart mer borgerlig elitistisk og europeisk orientert, eksempelvis trykket de et dikt av Aragon på fransk (*Spektrum* Nr.1 1948: 9). Tradisjonell kunsthistorie spilte en stor rolle i *Spektrum* og tidsskriftet profilerte seg på borgerlig dannelse og akademiske titler, mens *Heretica* nådde videre ut i det danske samfunn³ og tok i tillegg opp i seg et helt spekter av svært ulike litterære retninger. Tidsskriftet ga plass til unge danske modernistiske forfattere som Thorkild Bjørnvig, Per Højholt, Frank Jæger, Jørgen Gustava Brandt, Iljitsch Johannsen, Ivan Malinovski og Ole Sarvig; men også til eldre modernister som Paul la Cour, og sentrale europeiske modernister som W. B. Yeats, Vilhelm Ekelund, Franz Kafka, James Joyce, Edith Södergran og Federico

¹ Tidsskriftet *Spektrum* som kom med sitt første nummer i 1946 var en publikasjon for *Litteratur, kunst og samfunnsspørsmål*. I redaksjonen satt magister Carl Fredrik Engelstad. Redaktør for bildende kunst var professor i kunsthistorie H. P. L'Orange.

² Mange av opposisjonsparene var de samme: Det åndelige mot det materielle, kunst/kultur mot positivisme og naturvitenskap, religiøsitet mot trosuvisshet, en liberaldemokratisk mot en sosialdemokratisk politikk, selv om særlig Aasmund Brynhildsen advarte mot en slik dikotomisk tenkning (*Spektrum* Nr. 1 1947: 14)

Garcia Lorca. Dessuten interesserte tidsskriftet seg for en spesiell tysk tradisjon fra Friedrich Hölderlin, Heinrich von Kleist og Reiner Maria Rilke. Raskt ble det kjent at *Heretica* representerte den distingverte smaken,⁴ men tidsskriftet gjorde noe mer enn å framheve kvalitet, det skapte en ny særegen blanding av kulturkritikk basert på tap og savn samt forventning om en fornyelse.⁵ Ved sin allsidighet, kvalitetsbevissthet og originalitet knyttet *Heretica*-kretsen bånd til svært ulike deler av det danske samfunnet.

En grunn til å benytte uttrykket “*Heretica*-kretsen” istedenfor “*Heretica*” eller “tidsskriftet”, er at dette foretaket hadde “alt”. Mens unglitterære tidsskrift som regel markerer seg ved *faderopprør* og *ungdommelige nyskapen*, la de unge brushanene i *Heretica* an på å få “foreldregenerasjonen” med i tidsskriftet (Vilhelm Grønbech, Karen Blixen, ja, til og med Vilhelm Andersen ble forsøkt overtalt). De virket delvis som patroner, delvis legitimerende. Dessuten var en allerede etablert mellomgenerasjon som Paul la Cour og Martin A. Hansen en aktiv part i prosjektet. Tidsskriftet kunne utvikle seg uavhengig av økonomiske bekymringer, siden kapitalen var sikret via Knud W. Jensens mesenvirksomhet, og bladet hadde sikret seg at de nye skjønnlitterære talentene svermet rundt redaksjonen.

Selv om *Heretica* oppfattet seg som *kjettere* i angrepsposisjon og til tross for at tidsskriftet ble sterkt kontroversielt, er det likevel grunn til å mene at *Heretica*-kretsens viktigste funksjon var å *formidle mellom sterkt adskilte grupperinger og sfærer i det danske samfunn*. Modernismen ble brukt som en brekkstang i et motkulturelt prosjekt for å gjøre opp med nyttemoralen i politikken som i litteraturen. Anført av Martin A. Hansen, som var grepet av tanken om folkeopplysning, revitaliserte *Heretica* et dannelsesprosjekt i Grundtvigs og Grønbechs ånd.

Ikke ulikt det engelske *Scrutiny* oppnådde *Heretica* “det unglitterære tidsskrifts drøm”: å bli en viktig premissleverandør for en litterær debatt og en almen kulturdebatt. I tillegg til de grunnene som tidligere er anført, er det grunn til å legge vekt på at kulturkritikken og

³ Opplaget var relativt høyt, det startet med 800 eksemplarer og endte med 3000 (kilde: Hans Hertel i intervju med Tage Skou-Hansen fra 1972, gjenoptrykt i Politiken 27.5.2000, s. 10).

⁴ *Heretica* anskueliggjør Bourdieus tese om distinksjonens sosiale betydning (Bordieu 1995) når det legger så stor vekt på kvalitet. Det særegne ved *Heretica* er kombinasjonen av det unglitterære tidsskrifts vekt på ung/ny og det konservatives vekt på kvalitet. Prosessen for å få fram en ny kvalitet har tre trinn: definisjon av det som tiden har løpt fra, utroping av seg selv til representant for noe nytt, og til slutt en utbygging og fastholding av de nye verdier.

⁵ Hans Jørn Nielsen er den som har lagt størst vekt på å forsøke å forklare hvorfor *Heretica* og ikke andre av epokens tidsskrifter ble den typiske trendsetter i tiden. Nielsen framhever at *Heretica* formulerte en modernitetsopplevelse som var annerledes enn kulturradikalismens og humanismens foreldete. Tidsskriftet greide å reformulere en sivilisasjonskritikk som ble opplevd som aktuell etter krigen, og til slutt gjenformulerte *Heretica* en tilbakeskuende kulturkonservatisme (Vilhelm Grønbech/ T. S. Eliot).

forståelsen av den estetiske opplevelsen ble forent med en diskusjon av grunnleggende identitets- og subjektsspørsmål. Bourdieu har sagt at en “spesialist” som en vitenskapsmann eller kunstner, aldri blir tatt på alvor i den generelle offentligheten uten å ha en trygg og faglig fundert basis på sitt eget fagområde. Dette synspunktet treffer noe sentralt også ved *Heretica*. Framheving av personlig og kulturell identitet – der den enkelte får være seg selv – ble i *Hereticas* tilfelle koblet til et spørsmål om **kvalitet**. Kvalitet i personlige opplevelsesfylde, i den diktningen som redaksjonen selv skapte, i gjendiktningene og i dybden og omfanget av de sosiale forbindelseslinjene som ble trukket innad i og ut fra redaksjonen.⁶

Krigsopplevelsene blir ofte trukket fram som en viktig bakgrunn for å forstå *Heretica*. Ole Wivel gjør det i sitt forord til *Heretica*-antologien fra 1962: “At overvinde krigen i sit eget sind [...] -og drømmen om en genfødsel af mennesket er da ledemotiv i den dystre digtning og naive kulturkritik (Wivel 1976: 13)”, mens Hans Jørn Nielsen legger større vekt på skuffelsen og sjokket ved at en folkelig, felles solidaritets- og ansvarsfølelse ble blåst bort allerede i tiden 1945/46 (Nielsen 1986: 19); noe som førte til en kretsing omkring tap og umuligheten av et folkelig, kulturelt fellesskap. Opplevelsen av en kulturkrise førte etter Nielsens mening over i en kraftig sivilisasjonskritikk med hovedvekt på språkets manglende evne til å kunne formidle virkelighetsopplevelser og en kritikk av samfunnsinstitusjonene generelt (Nielsen 1986: 22). Begge forklaringsmodeller påviser krigens betydning, og legger vekt på muligheten for gjenoppbyggelsen av et tapt fellesskap. Både Wivels og Nielsens forklaringsmodell vil kunne bli utdypet av et perspektiv der tidsskriftets enhetsskapende og identitetsskapende virksomhet blir trukket sterkere inn, både som “forhåpning” og som “realitet”.

Den krisebevissthet som ligger under dannelsen av *Heretica*, har imidlertid etter min mening et mye eldre opphav. Ikke minst går den tilbake til en grunnleggende reaksjon på den autonomi-status kunsten er underlagt i vårt samfunn, et fenomen som er utgangspunkt både for Bourdieu, Luhmann og Bürger. *Heretica*-kretsen nærte seg av kunstinstitusjonens autonome status, og reagerte samtidig negativt på den. Få unglitterære tidsskrifter har så sterkt besverget kunstens egen verdi uavhengig av ideologiske forhold, samtidig som de har gått løs på “den herskende kulturens politikk og ideologi” med så angstbitersk ensidighet og fryd. Tilsynelatende er det nyanseforskjeller mellom de to første redaktører Bjørn Poulsen og

⁶ Karakteristisk for denne kvalitetsbevissthet er den grundighet Thorkild Bjørnvig har omsluttet gjendiktninger med. Første og siste årgang av *Heretica* rommer hans gjendiktninger av Rilke og Hölderlin. Disse gjendiktningene er blitt et livsprosjekt for ham. I 1997 fikk han EUs store oversettelsespris (Aristeion-prisen) for sine gjendiktninger av Rilke.

Thorkild Bjørnvig som nok er mer tilfreds med kunstens plass “utenfor”, og Ole Wivel og Martin A. Hansen som vil la den få større direkte forbindelse med samfunnet, men alle i redaksjonen var underlagt de samme objektive forhold: Når kunsten betyr så lite for samfunnets politikk og ideologi, så skyldes det at kunsten er adskilt fra dagliglivet til folk flest. *Heretica* ble også dannet ut fra et utopisk ønske om å styrke kunstens *indirekte* innvirkning i samfunnet.

Diskusjonen har alltid vært krass om *Heretica*, tidsskriftet har egget til motstand og debatt, og mange av tidsskriftets standpunkter har virket som en provokasjon både til det politisk høyre og venstre, innen kirkelig hold, og blant deler av den herskende kulturintelligentsiaen. *Heretica* fremsatte en fordring om kunstens forrang i en etterkrigstid som var preget av instrumentell sosialdemokratisk fornuft og et stort oppsving for radikale politiske bevegelser og frigjøringsbevegelser i den tredje verden. Disse bevegelsene påvirket mange europeiske intellektuelle og kunstnere, og kravet om å ta politisk stilling var et selvsagt krav til venstre for det politiske sentrum ⁷. Skarpest var muligens *Hereticas* kritikk når det gjaldt “det forløyede språket”. Mye av redaksjonens motvilje mot altomfattende systemer og ideologier skyldtes at samfunnssystemene og ideologiene hadde utviklet seg til “språkmaskiner” som ikke lenger kunne si noe meningsfullt hverken om kunsten, samfunnet eller menneskets innerste behov. Denne kritikken var imidlertid ikke spesiell for *Heretica*-kretsen. Standpunktet er gjennomgående innen modernismen, og det fantes en rekke tidstypiske varianter i tiden rett etter 1945. I Tyskland hadde Gruppe 47 kanskje klarere enn noen annen gruppering satt søkelyset på “det forløyede, ødelagte språket”. ⁸ For skjønnlitterære forfattere var dermed tausheten en aktuell mulighet. En tilsvarende “ideologikritisk” renselsesprosess ble utført samtidig av Max Horkheimer og Theodor W. Adorno i *Opplysningens dialektikk* (1944/47), der de angriper rasjonalismens seier i samfunnet ut fra en gammel europeisk tradisjon (Platon, jødedommen og Nietzsche). Viktige begreper er “det forslitte språk” og “opplysningens selvødeleggelse”.

Hereticas liv har ikke minst vært aktivt etter tidsskriftets død i 1953. Analysen av tidsskriftets betydning og innflytelse må ta hensyn til tidsskriftets hele virksomhetshistorie. En stor del av dette “etterliv” har vært medarbeidernes plassering i dansk kulturliv og deres egen fortolkning av *Heretica*-prosjektet. Tar man hensyn til dette siste momentet, er Ole Wivel

⁷ Jf. Sartres *Presentation des Temps Modernes* (Litteraturen og de moderne tider) fra 1945 (Sartre 1998)

⁸ Se hans magnus enzensberger, 1965: “På jakt etter det tapte språk” i antologien *Varden*, Janken (red) (1965): *Gruppe 47*. En antologi lagt fram på Kulturutvalgets aften om tysk etterkrigslitteratur, Oslo.

udiskutabelt *Hereticas* viktigste skikkelse. Eller, som Tage Skou -Hansen sa i en samtale med undertegnede i 1995: “Når det gjelder å uttale seg om *Heretica*, eksisterer det et hierarki. På toppen troner Ole Wivel, deretter kommer Thorkild Bjørnvig, nederst kommer vi andre (Skou-Hansen 10.12.96)”. Mye tyder på at Tage Skou-Hansen har rett.

Følgelig starter jeg med Ole Wivels innledning til den store *Heretica*- antologien som kom ut Danmark i 1962 og som senere er blitt trykket i en rekke opplag. Ole Wivel har mer enn noen annen ikke bare vært *Hereticas* talsmann, han har også vært tidsskriftets formidler, og den som har virket som forsoner mellom de ulike posisjoner. I ettertid er det få som leser selve *Heretica*, men mange som leser denne slags oversikter. Det bildet han gir av tidsskriftet i 1962 er minst like viktig som innholdet i selve bladet. Hvordan vil han at ettertiden skal se på *Heretica*? Hva slags tradisjoner følte redaksjonen seg forpliktet i forhold til? Hva slags opprør hadde redaksjonen formulert?

IV. 2. WIVEL I 1962: KANONISERING

Tidsskrifternes historie er historien om klimaforandringerne i et kulturelt miljø. En gruppe skribenter manifesterer seg ud fra forskjellige personlige og aandelige forudsætninger i et fælles oppgjør med tidens herskende tankemønstre og udtryksformer, og naar oppgøret er ført frem til en vis grænse, oppløses gruppen enten paa grund av indre modsætningsforhold eller mangel paa modstand udefra. Det kulturelle mønster har ændret sig, har opptaget de nye impulser, og den næste generation er nu paa vej, for hvilken ændringen er det givne – og dermed det utilfredsstillende – som den reagerer imod (Wivel 1976: 7).⁹

Sitatet er interessant som en åpenlys etterrasjonalisering og utilsiktet feilinformasjon. Det rommer en forståelse av tidsskriftets utvikling som bryter med hele det tankemessige grunnlag *Heretica* ble fundert på. I etterhånd beskriver Wivel utviklingen innen “åndslivet” som preget av naturlige bølgebevegelser, og han framstiller tidsskriftet som “en organisme” med en naturgitt fylogenese. I artikkel etter artikkel i *Heretica* ble det gjort opp med en slik “naturalistisk” forståelses- og utviklingsmodell. I de seks foreliggende årganger ble det pledert for standpunkter og avgjørelser ut fra det overbeviste personlige valg, den aktuelle situasjon og motviljen mot å forstå historien som naturgitt og strukturelt bestemt. Hvorfor overser Wivel dette? Hvorfor støtter han seg på en forklaringsmodell i strid med hele *Hereticas*

grunnnsyn? Sannsynligvis ikke av glemsel eller ond vilje, men fordi hans prosjekt delvis har seiret. Ethvert unglitterært tidsskrift som får innflytelse – i samtid eller ettertid – får det fordi tidsskriftet korresponderer med viktige tendenser i tiden. Det blir trendsetter. Som sådan kan godt initialfasen og “kanoniseringsfasen” være i strid med hverandre. Striden om å komme inn i feltet er ikke nødvendigvis den samme som å befestе sin stilling der. Wivel står på den seirende, overlevende siden i *Heretica*. Alt det i tidsskriftet som representerte et annet syn enn hans, det som ikke representerte “det hele”, det “forståelige eller “det forsonende” er blitt borte i tidens løp. Wivel er seierherren også innad i redaksjonen, selv om redaksjonsmedlemmene kanskje selv ikke vil være ved at det foregikk en kamp. Dette wivelske “harmoniseringstiltak” gikk så langt at det til slutt kunne komme ut med en forståelse stikk i strid med utgangspunktet.

Når Wivel skal historisere *Heretica*, ser han tidsskriftet i to perspektiver. Han nevner Kierkegaards oppgjør 100 år før *Heretica*. Kierkegaardstradisjonen er imidlertid merkelig lite til stede i bladet annet enn som en “underliggende” kraft. Dernest nevner Wivel 1890-årene og tidsskriftet *Taarnet* som den fremste “åndsfrende”. *Taarnet* og *Heretica* har oppgjøret med rasjonalismen og “genindsætelsen av poesien som aandsmakt” som felles anliggende. De som har lest *Taarnet* har ikke vanskelig for å forstå at Wivel føler et sterkt slektskap med dets kamp mot naturalismen og med Johannes Jørgensens religiøse og etiske grunnnsyn. Wivel formulerer kjernen i *Heretica*-prosjektet slik:

Ogsaa for de forfattere, som skabte tidsskriftet og udgjorde dets inderste medarbejderkrets, var troen paa poesiens magt, trangten til ærefrygt og livsoplevelse ud over de grænser, som sættes av ratio og intellekt, det inderste, oprindelig anliggende, udgangspunktet for hele foretagsomheden (Wivel 1977: 11).

De “fiendtlige tradisjoner” Wivel nevner, er de rasjonalistiske ideologier som marxismen, kulturradikalismen, den dogmatiske katolisismen og den protestantiske rasjonelle teologien. Det Wivel er uenig i, karakteriserer han som en ideologi, det han kjemper for er “sannhet”. En annen tradisjon som *Heretica* følte seg knyttet til, var det folkelige opplysningsarbeidet, særlig innenfor folkehøyskolen. Det Wivel imidlertid ikke nevner, er at denne forbindelsen langt fra var godt likt av alle i redaksjonen.

Ole Wivel ser at ideen om poesien frelsende makt i det lange løp måtte undergrave seg selv og gi forkjemperne tømmermenn. Slik forstår han også Paul la Cours brudd med

⁹ Sitatet er hentet fra den nevnte antologi av essays og dikt fra tidsskriftets seks årganger. Inledning og utvalg ved

Heretica som en anger fordi hadde konsentrert seg om det rent poetiske. Hans politiske venner presset ham med denne samvittighetskvalen. Ole Wivel reduserer la Cours oppfatninger til en spenning mellom det poetiske og det politiske. Wivel ser ikke at dette spennet var i la Cour hele tiden, og at hans poetikk er et forsøk på forene poesi og politikk.

Når det gjelder forskjellen mellom første redaksjon (Bjørnvig/Poulsen) og den tredje (Jæger/Skou-Hansen), ligger Ole Wivels sympati nærmere den tredje, slik at det reelt sett inntreffer et skifte i redaksjonens linje i 1950 med de to nye redaktører Wivel/Hansen. *Heretica* blir mer nordisk enn europeisk, mer folkelig og religiøst enn estetisk, mer preget av Grundtvig enn Kierkegaard. Det er noe uklart hvor sterkt Wivel vektlegger dette skiftet. I realiteten demonteres delvis *Hereticas* særegenhet idet profane kunstformer som argumenterende kulturinnlegg og løpende tidsskommentarer overtar for “poesien som Guddom”. Wivel mener at Martin A. Hansens oppgjør med Paul la Cours *Fragmenter af en Dagbog* svarer til Grundtvigs oppgjør med den romantiske naturfilosofi. Han glemmer at Thorkild Bjørnvig langt på vei forsvaret la Cours standpunkter i en artikkel der Wivel/Hansen er redaktører (*Heretica* 1951: 11).

De tradisjonene Ole Wivel forbigår, er kanskje like interessante som dem han beskriver. Grønbechs innflytelse nevnes knapt, Arne Sørensens “Tredje standpunkt” mellom liberalisme og sosialisme er helt utelatt. Mellomkrigstidens kulturdebatt i favør av *Heretica* (*Scrutiny* / den tyske Verstehen-tradisjonen) er helt borte. Klassisk europeisk modernisme blir heller ikke nevnt. Det innebærer at Wivel framhever det danske/nære og det alment kulturkritiske: *Taarnet*, Grundtvig/Kierkegaard samt “alle fiendene”, og overser den levende utenlandske litterære og kulturkritiske strømingene.¹⁰ Så langt Wivel i 1962.

I det etterfølgende vil jeg undersøke nærmere noen av *Hereticas* danske forutsetninger for å lodde dybden i tradisjonens betydning. *Hereticas* tradisjonsbevissthet var sannsynligvis sterkere i 1948 enn ettertiden har oppfattet det, ettersom tidsskriftet framsto som så aktuelt og framtidsrettet. Jeg velger tre eksempler som åpenbart var viktige for redaksjonen (styrken i disse tradisjonene kan belyse spørsmålet om hvor fast blikket er festet bakover) : Tidsskriftet *Taarnet*, religionshistorikeren Vilhelm Grønbech og Karen Blixens fortellerunivers.

Ole Wivel, førsteutgave 1962.

¹⁰ Mye tyder på at Wivel faktisk var helt ukjent med beslektet kulturkritikk som T.S. Eliot, *Scrutiny*, Gruppe 47 og Frankfurterskolen.

IV. 3. TRADISJONER: ET FYRTÅRN, EN PROFET OG EN POSTMODERNIST PÅ FORSKUDD

IV. 3. 1. “FYRTAARNET” FOR HERETICA?

Vet man noe om *Taarnet* (1893-94) er det lettere å forstå *Heretica*, parallellene mellom de to tidsskriftene ¹¹er åpenbar; i *Taarnet* kunne *Heretica* gjenfinne seg selv.

Taarnet representerte noe historisk nytt i forhold til sin samtids ledende tidsskrifter som *Tilskueren* (fra 1884) og *Ny Jord* (1888-89). *Taarnet* er “et annet tidsskriftsparadigme” enn disse to, det unglitterære. Som andre unglitterære magasiner er det et generasjonstidsskrift, symbolistisk og religiøst. ¹² *Taarnet* var en oversettelse (noen ville si imitasjon) av samtidens franske unglitterære revyer, og som dem klemte genremessig mellom avisene og boka. ¹³

Likhetene mellom *Taarnet* og dets unglitterære forbilder er mange: ¹⁴ a) Tidsskriftene var på denne tiden i motsetning til avisene et sted der forfattere og andre skribenter kunne realisere det dypeste ved seg selv, b) forbindelsene mellom en helt ny type diktning (symbolismen), små tidsskrifter og mindre deloffentligheter basert på personlig vennskap, er uttrykk for et helt nytt stadium i utviklingen av den litterære institusjonen, c) karakteristisk for dette nye stadiet var utviklingen av en ny form for språkbevissthet med vekt på et utforskende og fininnstilt språk som kunne innfange en ny form for følsomhet det ikke var plass til innenfor vanlige massemedier eller andre deler av den litterære institusjonen, d) poesien blir den genren som dyrkes mest og som gir mest prestisje innenfor denne deloffentligheten.

Mens *Taarnet* er enestående i Skandinavia, er de franske tidsskriftene så mange at de i seg selv utgjør en deloffentlighet. *Taarnet* var i motsetning til *Heretica* et rent generasjonsfenomen, men med bare én redaktør – Johannes Jørgensen. Selv om bidragsyterne

¹¹ *Taarnet* illustreret maanedsskrift for KUNST OG LITERATUR Redaktør: Johannes Jørgensen. København Første Bind 1894 (Oktober 1893-Marts 1894) 287 sider. Andet Bind. 1895 (April – September 1894) 223 sider.

¹² De analysene som plasserer *Taarnet* i forhold til sine franske forbilder, har jeg fra Christian Refsums dr.-avhandling i arbeid: *Tårntale – fransk og dansk symbolisme 1893-94*, kap. 1.

¹³ I Sophus Claussens *Antonius i Paris* heter det: “I Paris findes for Øjeblikket henved 150 Tidsskrifter for de unge; og de allerfleste Skribenter, som tager Del i denne uhyre, litterære bevægelse, Symbolister, Naturalister, Ekletikere, Troende og Fornægtere, er anarkistisk sinnede.” (Claussen 1990: 65)

¹⁴ Se Refsum, Avhandling i arbeid, s. 9. Refsum gjør intet poeng ut av det unglitterære tidsskrift som sådan, det er min interpretasjon.

var svært forskjellige, var det mye som holdt dem samlet. Alle representerte de “det sjælelige gjennombrud”, men først og fremst ble de forent i kampen mot positivistene, naturalistene, materialistene og utviklingsoptimistene. I motsetning til *Heretica* formulerte Jørgensen et klassisk unglitterært manifest med artikkelen “Symbolisme” (*Taarnet* 1894: 51).

Det paradoksale ved *Taarnet* var at tidsskriftet var tradisjonalistisk, men presenterte stoffet i en moderne form, ikke ulikt *Heretica*. Et viktig poeng ved *Taarnet* er referanse-spørsmålet. Jørgensen forsto at skulle tidsskriftet få gjennomslagskraft i det danske miljøet, måtte det gå veien om det som var kjent fra før. Derfor ble franske fenomen som dekadense som var så viktig for de franske “forbildene”, tonet ned, mens slektsskapet mellom dansk symbolisme og tysk idealisme ble betonet.

Wivel nevner ikke katolisismen som var sterk i *Taarnet* i motsetning til lutheranismens rolle i *Heretica*. Jørgensens religiøsitet er åpenbar. Et sterkt religiøst islett i kunst og estetikk kan imidlertid også være et “åndeliggjort svar” på litteraturens utdifferensiering fra samfunnet, og ikke bare et uttrykk for en genuin kristen livsforståelse, hva enten det dreier seg om religiøs retorikk for å gi kunsten et preg av anderledeshet og transcendens eller metafysikk. Jeg vil senere drøfte sammenhengen mellom religiøsitet og samfunnets oppsplitting slik det framsto i *Heretica*. I Jørgensens gjendiktning av Stéphane Mallarmés *Herodidas* (*Taarnet* 1894: 37) finnes ansatser til en akseptasjon av kunstens autonomi: “Den [diktningen] skaper selv den verden den besynger og forklarer, men den hverken forklarer eller skaper noe annet enn seg selv” (Refsum: 38). Men Refsum benekter at en slik autonomitenkning er utbredt i *Taarnet* selv. For Jørgensen fant diktningen sin legitimitet i forhold til religionen. Når den første *Heretica*-redaksjonen ved Bjørnvig/Poulsen kjemper så hardnakket imot at det bør trekkes konsekvenser av diktet utenfor diktet selv, er det snarere Mallarmés enn Jørgensens standpunkt som dukker opp igjen.

Taarnet inneholder et vidt spektrum av litterære former: Skuespillfragmenter, dialoger, monologer, prosadikt, hymner, lovsanger, kortprosa, fantastiske fortellinger, aforismer, fingerte dagboksopptegnelser, brev, manifest; ved siden av tradisjonelle tidsskriftsformer som presentasjoner, anmeldelser, kunstutstillingsreferater og litteraturhistoriske oversiktsartikler. Felles for mange av formene er at de representerer overganger mellom ulike genre. Det ser ut til at forfatterne søker en nyskapende kraft i en kombinasjon av nye genreenheter. Ut fra en forståelse der genre eksisterer som et mulighetenes reservoir, og ikke som en lukket, formalisert enhet, innebærer denne tidstypiske genreblanding en *økning av tekstenes utsigelseskraft* ved at selve nyskapningene peker på at et uendelig antall kombinasjoner er

mulig. Og dette vil kunne styrke båndene mellom det unglitterære foretaket og mottakerne. En slik potensiell samforstand er en forutsetning for den utvidete litterære refleksjonen som romantikerne hadde påpekt. Samtidig vil denne åpningen også kunne skape en usikkerhet hos *Taarnets* lesere; de møter med tradisjonelle forventninger som stadig blir brutt. I vårt århundre er genreoverskridelser i seg selv blitt en tradisjon som ikke nødvendigvis virker nyskapende lenger. Det er vanskelig for oss idag å vite hvordan datidens lesere av *Taarnet* opplevde “de brutte forventninger”. Ble de overrasket eller nikket de gjenkjennende?

I *Taarnet* møttes to tendenser: På den ene siden åpner tidsskriftet mot det løse, det usikre og tvetydige, fragmentet og aforismen spiller på lag med overraskelsen. Diktningen søker det som ikke er fastlagt og definerbart. Denne tendensen understreker diktningens selvrefleksive og prosessuelle karakter. På den annen side finnes det i *Taarnet* en tendens til at de “ulike stemmer” skjuler en monologisk, nesten autoritær grunntone. Det monologiske styrkes ikke minst av den enhetsskapende kraften som er spesielt sterk i *Taarnet*. Lay-out, papirkvalitet og illustrasjoner signaliserer en gjennomtenkt kvalitetsbevissthet som understreker det enhetlige. De filosofiske innslagene og perspektivene virker i samme retning. I *Taarnet* skapes det en særegen sammenhengende sfære som omfatter den genreoverskridende tekst, bildekunst (i artikler og illustrasjoner), filosofi og religion.

Denne opprettelsen av en særegen sfære styrkes også av *det intime perspektiv* i *Taarnet* gjennom innslag som dagbok-opptegnelser, reisebrev fra sentrale redaksjonsmedarbeidere og redaktørens anmeldelse av “kretsens forfattere”. Til tross for en generell, offentlig debatt med Georg Brandes om naturalisme og symbolisme, og til tross for et høyrøstet manifest som “Symbolismen”, greide redaktør Jørgensen å skape inntrykk av at dette tidsskriftet var noe svært verdifullt og spesielt og at det inngikk i en sfære av vennskap og intimitet. *Taarnet* overtrumfet andre av epokens tidskrifter ved sitt utdypende og dybdeborrende perspektiv i temavalg, kvalitet, og intime perspektiv. Subjektet blir plassert i et koordinatsystem bestemt av kunst/religion/filosofi/litteratur, og slik får kulturintellektuelle en mulighet til å få satt grunnleggende meningsspørsmål inn i en vid, men likevel avgrenset ramme. De flytende formene og genreblandingene er et svar på litteraturens og kunstens samfunnsmessige overgangssituasjon, men samtidig søker tidsskriftet mot en innholdsmessig stabilitet i livsorientering. Alle de internasjonale gjendiktningene av de store mestre legitimerer på sin side dette tidsskriftsprosjektet. For alle symbolister og modernister til tross, er det snarere trygghet og stabilitet enn oppbrudd *Taarnet* signaliserer.

Parallellene mellom *Heretica* og *Taarnet* er mange, ikke minst i de litterære former som tidsskriftene profilerer seg på, og i tidsskriftenes vekt på kvalitet, intimitet og nærhet. *Taarnet* er *Hereticas* fjerne forløper i modernismens tidlige fase i Danmark, og redaksjonen var ikke redd for å understreke sin gjeld til både denne og andre tradisjoner. Ja, i motsetning til de fleste andre unglitterære tidsskrifter *søkte* redaksjonen *aktivt opp* bestemte tradisjoner og tradisjonsbærere. Det at så ulike representanter som forfatteren Karen Blixen og religionshistorikeren Vilhelm Grønbech kunne plasseres innenfor samme tidsskriftprosjekt, sier sitt om spennvidden og spenningene i *Heretica*. Hva kunne forene den sensible aristokratmodernisten og den syntesesøkende myteskaperen? Den ene formulerte et sterkt forsvar for den postmoderne “lille fortelling”, den andre diktet videre på de virkelige “store”.

IV. 3. 2. VILHELMGRØNBECH I *HERETICA*: ASKELADD OG PROFET?

Vilhelm Grønbechs kulturkritikk i mellomkrigstiden var noe alle *Heretica*-medarbeiderne var fortrolig med fra skole og studietid. De fleste av dem hadde ham som en slags idealskikkelse, og i tidsskriftets spalter ble han en viktig “figur”. *Hereticas* særegne blanding av eskatologisk krisesteming og messiansk forventning har nok tidsskriftet overtatt fra ham. Mye av Grønbechs grunnleggende kulturkritikk kan gjenfinnes i den foredragsserie han holdt i oktober-november 1947, og som førte gang ble trykket i *Heretica* (*Heretica* 1951: 227). I dette bidraget viser taleren, den store visjonæren Grønbech seg, med lange historiske sveip og klare visjoner.

Utgangspunktet for Grønbech er at vår kultur er blitt demonisk utlevert til satan. Det demoniske er et produkt av splittelsen mellom alt det i denne verdenen vi har fornektet – det materielle og selve livet – og det åndelige som vi har dyrket så intenst. Dette har ikke bare gitt to typer mennesker: det “ærlige” folket og det verdslige og kirkelige aristokrati. Splittelsen er årsak til det sammenbrudd vår kultur står overfor: “I det øyeblikk man setter en del av tilværelsen utenfor som mindre værd, har man overgivet den til dæmoner, til Satan, og den bliver en trusel mod livet (*Heretica* 1951: 240)”.

Samtidig som han gjør opp med den vestlige dualismen ånd/materie, bygger hele hans kulturfilosofi på andre skarpe motsetninger. Tilværelsen er splittet mellom et organisk levende samfunn og sivilisasjoner som er preget av oppløsning og individualisme, mellom landlige almuesamfunn og bysivilisasjoner og mellom angsten for katastrofe og håpet om en befrielse. Han inngår i en tradisjon av europeiske krisefilosofier der Oskar Spengler bare er én, men det særegne ved Grønbechs kulturkritikk er at han ser for seg en kommende “gjenfødelse”

og “forvandling”.¹⁵ Forventningen, bebudelsen og det messianske er trekk han innfører i *Heretica*, sammen med “det musiske” – et vekst- og kunstnerisk skapende prinsipp. ”Men det som står for os nu er at frigøre os for angst, vove livet, vove at tro at der kan skabes på ny, at der kan skabes et menneskeliv i nye former (*Heretica* 1951: 244)”.¹⁶ Disse skapende, vekstpregede og optimistiske tonene midt i tidens kulturpessimisme, hans vekt på demokratiet og folket kontra aristokratiet og hans klare anti-kapitalisme (“Konservatismen ligesom skruer sig op for at redde hvad som reddes kan. Men det er fraser, for frihed betyder kapitalsammenslutninger, som kan udbytte folk, politikerne tvinger hele verdenen til at danse efter deres melodi, og frihed til at tænke har vi alle steder, (*Heretica* 1951: 243)”, viser at det fantes progressive trekk ved *Heretica* midt i det tilbakeskuende. Grønbechs viktigste innsats for *Heretica*-kretsen er at han *gjenskaper gamle idealer* samtidig som han analyserer samtidens kulturkrise.

Grønbech dør imidlertid allerede i løpet av første årgang; og det byr seg en anledning til å finne fram til det *emblem* redaksjonen ønsket å skape av ham, gjennom å se på de tre minneartiklene henholdsvis Ole Wivel, Martin A. Hansen og Thorkild Bjørnvig skrev (*Heretica* 1948: 227) i den anledning. Hvem vektlegger de: Syntseskaperen, ekskatologen, oppdrageren, den visjonære eller antikapitalisten?

Ole Wivels minneord er en opphopning av metaforer i beste folkeopplysende tradisjon. Vilhelm Grønbech er “dikter-tænker”, “almuesjæl”, “den enfoldige”, “et fritt menneske”, “en haandværker”, “en vandringsmand”, “en oprører”, “en klassisk natur”, “et løvedyr”, “et dejligt orgelværk”.

Retorikken er til å smile av, mens samtidig peker metaforene tilbake på et par viktige forhold. Lest som ledd i en beretning beskriver de en slags *ur-fortelling* om “den sanne helt”, geniet som går ut i verden som en titan, men som også rommer “en enkelt sjel”. Han er frihetens talsmann, bøyer seg ikke for tvang og konvensjoner. Han er sterk som en løve, men likevel flerstemt og kunstinnstilt som et helt orgelverk. Denne heltemodige urfortelling rommer henvisninger til viktige etapper i menneskehetens utvikling, en linje det stort sett er

¹⁵ I studien til Birgit Helene Hansen: *Omkring HERETICA – Vilhelm Grønbechs forfatterskab som forudsætning for Hereticas første årgange, med særligt henblik på Ole Wivels produktion* (1968/71). Aarhus: Akademisk Boghandel, blir det på en overbevisende måte gjort greie for Grønbechs betydning for *Heretica*. Særlig betydning hadde han som foreleser – ord og handling – falt sammen.

¹⁶ Birgit Helene Hansen påpeker i sin avhandling at Grønbech og *Heretica* skilte lag i de første årgangene ved at Grønbech gjorde seg til talsmann for en demokratisk kunstoppfatning (= vi er alle kunstnere), men *Heretica* forsvarte en aristokratisk kunstoppfatning; men at de to partene fant sammen igjen til slutt ved at Grønbech “forløser en trang til eksistensiell inadsøgen og oppgør med det grundlag man lever på”, mens *Heretica* etter hvert

enighet om å slutte seg til i *Heretica*-redaksjonen. “Dikter-tenkeren” peker direkte tilbake til romantikken; “håndverkeren” og “vandringsmannen” henviser til en middelalder uten stavsnbånd. På noen få relativt upretensiøse linjer setter Wivel en parentes rundt både renessansen og det moderne samfunn. Den sorte pessimist, antikapitalisten og den visjonære har måttet vike plassen for Grønbech som et kulturelt tegn, som peker bakover i historien.

Martin A. Hansen går i motsetning til Wivel, ikke folkelig, men analytisk til verks. Også for ham er Grønbech en representant for historiske tradisjoner, de som tar utgangspunkt i forskjellen mellom Grundtvig og Kierkegaard. Som den romanforfatter han er går Martin A. Hansen veien om formen. “Grønbechs ‘Formløshed’ er virkelig Poesiens og altså Livets, saaledes som det først riktig faar Ansigt og Blik i Kunsten (*Heretica* 1948: 233)”. Martin A. Hansen reiser en motsetning mellom et mekanisk og organisk formprinsipp, der Grønbech følger et organisk. Grønbech representerer opprøret mot “system av abstrakte begreper” og et opprør mot den grunnleggende dualismen i vestlig tenkning. Grønbech har etter Martin A. Hansens mening mer til felles med Grundtvig enn Kierkegaard, men han besitter også Kierkegaards evne til å forstå den destruktive tankens primat. For Martin A. Hansen er Kierkegaard spaltningsfilosofiens ytterste konsekvens, tenkningen som fortærer seg selv og derved den mest moderne av de tre Grundtvig, Kierkegaard og Grønbech.

Hansen benytter Grønbech som en “unskyldning” til å få demonstrert sitt eget tvetydige forhold til Kierkegaard. Kierkegaard har vært en inspirator, men han er også en “demonisk” tenker. For Martin A. Hansen har Grønbech overskredet Kierkegaards demoniske posisjon. Det gjør han gjennom sine “levendegjorte sysmboler”, “livsmyter” og “bilder”. Plasseringen av Kierkegaard både som en forutsetning for Grønbech og som et mer moderne menneske, avdekker en splittelse i Martin A. Hansen selv. Portrettet av Grønbech blir et selvportrett av portrettøren. Skimter vi et glimt av Grønbech, er det livsdyrkeren og synteseskaperen vi ser.

For *Thorkild Bjørnvig* er Grønbechs livsverk en “kjetters” fundamentale oppgjør med de grunnleggende tankestrukturer i vestens kultur slik det er blitt formulert siden renessansen. Renessansekulturen er ikke “Vestens gloriøse fødsel”, men “Dødens Værk”. Paradoksalt nok representerer Grønbech både middelalderens “almuesjel” i sitt oppgjør med rasjonalismen og han ender opp nærmere Kierkegaard enn Grundtvig. For Bjørnvig er han den “evige” opprører og kjetter. Den figur som ga tidsskriftets dets navn.

forlater denne innadsøkende posisjonen og vender blikket utad, til et aktivt engasjement i samfunnet. (Hansen 1972: 149).

Disse tre beskrivelser av samme mann, sier i all sin knapphet noe viktig om *Heretica*-prosjektet. Tradisjonene redaksjonen forholdt seg til var så omfattende, generelle og storslåtte at de kunne fortolkes i svært ulike retninger. Eller man kan si at tradisjonene var så komplekse at de rommet så mange muligheter. Men to trekk ved Grønbech overså redaksjonen: hans anti-kapitalisme og hans skepsis til de profesjonelle estetikere.

IV. 3. 3. KAREN BLIXENS ISCENESETTELSE: ESTETISERING AV POLITIKKEN

Innledning

I volum var det de etablerte forfatterne Vilhelm Grønbech, Paul la Cour, Martin A. Hansen og Karen Blixen som dominerte første årgang av “det unglitterære” *Heretica*.¹⁷ La Cour, Hansens og Blixens bidrag virket også som viktige signal til omverdenen på hva det nye tidsskriftet sto for. Hvorfor var det så avgjørende for de unge redaktørene å knytte slike bånd? Var det rent taktiske grunner som lå bak, ville de ha med Karen Blixen først og fremst fordi hun var et verdenskjent navn?

I første årgangs to siste nummer trykkes hennes “*Breve fra et land i krig*” (*Heretica* 1948: 264 og 332). Artikkene var opprinnelig skrevet i april 1940, og ikke tidligere offentliggjort før de ble trykket i *Heretica*. Karen Blixen var på denne tid ikke bare en verdensberømt forfatter, men også en betydelig kulturpersonlighet. Hun holdt foredrag i radioen, deltok i den offentlige debatten, utga småskrifter og publiserte tidsskriftsartikler ved siden av sitt berømte internasjonale forfatterskap. Hun var også et yndet intervjuobjekt. Det var derfor litt av et nyhetskupp redaksjonen hadde gjort.

Da de to redaktørene hadde fått lest bidraget, kunne de knapt styre sin begeistring. I et brev fra 13. desember 1947 skriver Thorkild Bjørnvig:

Jeg har nu igen læst Karen Blixens Artikler og finder dem for hver Gang bedre og bedre [...] Nej du, de er som skabt til vort Tidsskrift, disse Artikler – det musiske i dem løfter dem op paa et Plan, hvor de er uangribelige, et Sandhedens Plan, for det musiske er den realiserede, ikke blot postulerede, Sandhed (Blixen 1996: 493/4).

Og Bjørn Poulsen var ikke mindre høystemt i sitt brev av 16. desember til Ole Wivel:

¹⁷ Grønbech, “minneordene” i nr. 2. La Cour, “Fragmenter af en Dagbog” på over 70 sider i nr. 1, 2, 3. Hansen med seks ulike bidrag, særlig “Konvention og formaand” 20 sider i nr. 2 og “Gartneren, Dyret og Barnet” 11 sider i nr. 3. Karen Blixen “Breve fra et land i krig”, 48 sider i nr. 4 og 5.

Og de staar sig, de staar sig storartet. Jeg havde ventet en Sensation, en “politisk” Sensation, som aldeles udeblev, men jeg oplevede en anden, en sand, for ikke at sige sanselig, henrykkelse ved denne Prosas lysende Fortræffelighed [...] – jeg vil kalde det et Stykke fornem musisk Journalistik, – det politiske Fænomen kunstnerisk Anskuet og journalistisk berettet (Blixen 1996: 495).

“Breve fra et land i krig” var blitt til som et resultat av hennes forespørsel til avisa Politiken den første krigsvinteren om å få reise til Berlin, London og Paris for å lage et “document humain” om tidens store hendelser. Reisen til Berlin fra 1.¹⁸ mars til 2. april var det eneste det ble noe av før prosjektet ble innhentet av okkupasjonen. Når vi leser brevene idag, blir vi overrasket over hvor farlig nær nazipropagandaen de kommer; ikke den grove, men den finslepne som gikk inn hos Europas kunstnere, akademikere og spesialister. Samtidig er det helt klart at Karen Blixen ikke var nazi-vennlig, snarere nazi-fiendtlig. Hvordan kan man forklare denne motsetningen? Og hvordan kan det ha seg at *Heretica*-redaksjonen fant dem “som skabt til vort Tidsskrift”? Et nærstudium av tekstene er nødvendig for å få et klarere blikk for hva slags tidsskriftsprosjekt *Heretica* var. Hva innebar det i praksis å la det estetiske få en absolutt forrang framfor alt annet? “Det Politiske Kunstnerisk anskuet” – hvor førte det?

Karen Blixens syn på nazismen

I et brev skrevet 30. mai 1940 til Erik Petri mens hun holder på med å avslutte artiklene fra Tyskland avgrenser hun sin oppgave slik: “Det har været mig umuligt for Alvor at beskæftige mig med, og at forsøge at skildre, Det Tredie Rige, eller noget af dets Væsen, og jeg har maattet tage min Tilflugt ind i andre Egne, hvis jeg da ikke skulde forblive stum (Blixen 1996: 323)”. Denne analyse vil forsøke å vise at dette utsagnet er mer ideologisk enn i samsvar med realitetene, hun gir nemlig et ganske intenst bilde av datidens Tyskland.

Blixen legger vekt på at hun ble møtt med “åpenhet”, “imøtekommenhet” og “vilje til å diskutere” fra regimets representanter. Forholdet til propagandaen er desto mer interessant, siden det er tydelig at Blixen gjennomskuer hvor viktig den er for regimet, og hun diskuterer dens funksjon meget elegant. Kanskje litt for elegant, ettersom den etter hennes mening vil komme til å destruere seg selv. Propagandaens undergraving av språket vil med nødvendighet ende i at den vil spise seg selv opp av mangel på ny næring. “For mig har den et uttrygt Moment, som en Forretning, der æder sin Kapital op og ikke besidder Reserver (*Heretica*

1948: 338)”. Det hun imidlertid ikke ser, er at hennes egen framstilling av nazismen (en betegnelse hun selv ikke benytter) er fullkomment tilpasset den finsslepne propagandaens metode, de samtalene hun fører med regimets representanter, skjer fullt ut på det offisielle Tysklands premisser.

Karen Blixen er imponert og skremt, men mest det første. Det som gjør inntrykk på henne er “nasjonens viljeskraft”, energi og evne til organisasjon. Hun understreker at hun ikke tror kollektivismen truer individualiteten. Hun ser at politikken er blitt religion, men samtidig legger hun merke til hvordan “Reichsfrauenbund” har fått fram en ny kvinnetype som hun riktignok ironiserer over, men som hun også har respekt for. Ikke med ett eneste ord nevner hun ordet *parti* i beretningen. Om dette skyldes en stille protest, eller en motvilje mot realiteter hos Karen Blixen, er et åpent spørsmål.

Selvsagt har hun innvendinger. Hun finner angst bak den voldsomme aktiviteten i Det Nye Riket. Mest skeptisk er hun til nazistenes tro på at rasismen kan holde impulser utenfra borte. Hun tolker dette som “et tragisk islett” ved nazismen, og mener at deres selvforsynthet er uttrykk for hysteri. Hun ser sammenhengen mellom nazisme og krig, men krigen hadde hun et tvetydig forhold til. Både faren og broren hade fått Victoriakorset for mot og tapperhet. Det mest interessante er det hun *ikke* ser: Ensrettingen, jødehatet, arrestasjonene, volden, og brutaliteten.¹⁹

Hennes forhold til nazismen er så preget av naivitet, likegyldighet og aristokratisk koketteri at det åpenbart svarer til en iscenesatt rolle hun går inn i. Hun gjengir dannede konversasjoner som vanskelig kan tolkes som noe annet enn flørting; ikke bare samfunnsmessig med vertsskapet, men også med en fortellerposisjon. Når hun ikke kan unngå å bemerke den religiøse side ved nazismen, ender hun opp med en analyse der forenklede og tilfeldige likheter mellom nazisme og islam trekkes fram. Hun blir nødt til å fordreie såvel islam (når hun forutsetter at underkastelse er det samme som hengivenhet) som nazismen (uten videre karakteriserer hun den som klasseutslettende).

Genre: Essayet som opplevelse og fortelling

¹⁸ Frans Lasson hevder i en kommentar i Karen Blixens brevsamling at passet hennes viste at oppholdet varte fra 7. mars til 2. april (Blixen 1996: 309).

¹⁹ Noen iakttakere har forklart dette med at hun var propagandaministeriets gjest, dessuten kunne hun ikke snakke tysk og var avhengig av tolk. Slike forklaringer motsies imidlertid av at hun selv dokumenterer at hun leser tysk, hun har sågar lest “Min Kamp”. Dessuten betyr det at hun var gjest ingenting for hennes utforming av stoffet når hun skriver ut artiklene hjemme i Danmark. I artiklene finnes det ikke den minste henspilling på eller hentyding om at det fantes “noe annet” enn det propagandaministeriet ville vise henne.

Analysen hittil har nærmet seg “Breve fra et land i krig” som om de skulle ha vært de avisartiklene de aldri ble. Karen Blixen dyrket imidlertid ofte genrehybrider, det er et ledd i hennes kunstneriske prosjekt. Dette “*reisebrevet*” henter mer fra det fortellende essay enn fra journalistikken. Fortellingen har fire kapitler, en stram struktur, et enhetlig billedspråk og et distansert og iscenesatt fortellerjag.

Det fortellende aspektet understrekes allerede ved åpningen, første kapittel er en nostalgisk reise tilbake til Afrika via møtet med hennes gamle venn, den tyske general von Lettow Vorbeck i Bremen. Hele fortellingen er strukket ut i spennet mellom en nostalgisk skildret fortid og en evighetsbestemt, håpefull framtid; mellom et nærværende dannet fellesskap der vertsskapet til og med snakker engelsk for hennes skyld, til et fjernt evighetsperspektiv knyttet til stjernehimmelen på slutten av kapittel fire.

Første kapittel handler mer om Afrika enn om Tyskland. Tonen er slått an, tyskerne er hjelpsomme og dannede. Alle de tre siste kapitlene har samme struktur; fra den konkrete tyske virkelighet, via religion over til ulike varianer av estetiske refleksjoner. I kapittel to (II) er bevegelsen fra “Reichsfrauenbund” til det idylliske i de “de gamle tyske sange”, i kapittel tre (III) er det kontrasten mellom “krigens glansløse Berlin” og illusjonene i tysk filmkunsts UFA-studioer på Babelsberg og den vakre kirkemusikken. Og i det avsluttende kapitlet (IV) er det bevegelsen fra de fulle teatrene i Berlin til stjernebildenes tidløshet. Repetisjonen av det narrative grunnmønsteret understreker det fundamentale i bevegelsen: fra nuet/nærværet/det konkrete til kunstens/illusjonens skjønnhet og evighet. Leserens oppmerksomhet følger fortellerblikket der det heves fra det jordbundne til himmelhvelvingen.

Denne oppadgående bevegelsen mot “planentenes særegne stilling denne vinteren”, understreker fortellerjegets posisjon. Den uthevede distansen røper at det som skjer rundt fortellerjeget enten er for omfattende *eller* for lite og trivielt til å gå inn i. Ettersom den siste tolkningen synes mest nærliggende, ligger det innebygd et snev av forakt overfor den omliggende livsverdenen i selve fortellerperspektivet. Men fortellerjeget legger *også* stor vekt på å framvise at denne distansen svarer til hennes privilegerte stilling, hennes høye posisjon og status. Blixen legger vekt på at hun blir tatt hånd om av “de fremste”, hennes vertsskap har alle en dokortittel, er professorer eller ledende innen Organisasjonen, hun ser de ypperste kulturbegivenheter og diskuterer heller “de store og evige spørsmål” enn trivialiteter. Ja, det gudegitte ligger henne nesten nærmere enn det menneskelige, og derfor slutter brevene også logisk nok med et møte mellom stjernehimmelens guder – Merkur, Jupiter, Zeus og Venus – der Venus, foryngelsens gud, triumferer.

Hun er imidlertid neppe så unik som hun gjerne vil framstå. Et slikt “åndeliggjort” syn på nazismen var snarere regelen enn unntaket blant mange av tidens tyske intellektuelle. I ly av sine spesialinteresser fortsatte kunstnere og vitenskapsfolk å beskjeftige seg med sitt, uansett politikk og krig. De lot seg inkorporere i nazismens helhetsprosjekt.

Estetiseringen

En slik innlemmelse var selvsagt ikke intendert. Men tendensen blir mer forståelig hvis man ser på kjernen i nazismens ideologiske framtrede som en estetisering av politikken.²⁰ Til tross for Karen Blixens klare antinazisme, lar “Breve fra et land i krig” seg ikke forstå uten å se at Blixen på en beslektet måte estetiserer samfunnsspørsmål og politikk. Ser vi bort fra det ideologiske innholdet, kan vi si at i forholdet mellom politikk og estetikk er Karen Blixen på linje med de herskende nazistene, ikke i motsetning til dem. De tyske propagandister ønsket å løfte hverdagens trivialiteter og klassemotsetninger opp på evighetens og “de store ideers plan”. Blixen fulgte dem på denne ferden, selv om hun selvsagt ikke delte **målet** deres.

Etter lesningen av disse “breve”, er det fortsatt uavklart om hovedreferansen er Tyskland, kunsten eller evigheten. Når fortellerjeget møter “det fremmede” i nazismens klær, forsøker hun å tilbakeføre det til det kjente (jf. generalen i Bremen og sammenligningen mellom nazismen og Islam.) Tysklands skjebne blir en bekreftelse på hennes egen “nemesis-forståelse”, der nazistene gjør en forbrytelse mot Gudene mer enn mot menneskene. Og fortellerjeget står hele tiden *utenfor* i en fortolkningssituasjonen som ikke blir problematisert.

Estetiseringen framkommer på ulike måter. Fortelleren forføres også av sin egen forfengeligheit. Nevnt er allerede komposisjonen og det narrative mønster, i tillegg gjøres utenomstakk, avveier og tilfeldige liheter til fortellende metode. Midt i samfunnets trøstesløse realiteter finner fortelleren “en sprø liten melodi”. Kunsten brer seg til alle områder: General von Lettow drev krigen i Afrika som en “*gentlemans-kunst*”, Berlins byplanlegging er “*Byggkunst*”, propagandaen kalles “en *kunst i et Formaals Tjeneste*”.

Mer enn en analytisk tilnærmingssmåte er det retorikken og metaforene som behersker skrivemåten. Hitler blir beskrevet slik:

Det er underligt at tænke paa, at en enkelt Mands Væsen, ligesom en Magnet, der bliver ført henover en Samling Metalstykker, kan omgruppere og forvandle et Samfund (*Heretica* 1948: 279).

²⁰ En interessant analyse av disse forholdene gir Ingmar Karlson og Arne Ruth (1983): *Samhället som teater. Estetik och politik i Tredje Riket*. Stockholm.

Hele Tysklandsbeskrivelsen gjennomsyres av slike metaforer, der religion og kunst utgjør de viktigste referansene. Partifunksjonærene er organisasjonens “presteskap”, samfunnet er som en stor kropp. Krig skjer “for at holde Blodumløbet i Orden “. Vi befinner oss etter hvert ikke i nazistenes Tyskland, men på en scene, der tema ikke er virkeligheten, men et prinsipp, troen på en nemesis. At teater-metaforen er grunnleggende viser ikke minst fjerde kapittel som ganske enkelt heter “Skuepladser”, og som inneholder utfyllende refleksjoner om “Kong Lear”, “Dantons død” og en Beethoven- konsert.

Nemesis-tanken løftes bort fra det enkelte mennesket og over på en hel nasjon:

Derfor er der et tragisk Moment i det Tredie Riges Væsen, dets store Glansroller er tragiske Roller. Et Folk, eller en Masse i et Folk, har rejst sig paa ny, overraskende og forfærdende Maade, det staar imod Himlen med monumental Kraft, det kaster en vældig Skygge foran sig, og ingen af os ved, hvor langt denne Skygge vil naa at falde, eller over hvem af os. Og dog tænker Beskueren, er det tilsidst sig selv, som dette Folk staar i Lyset (*Heretica* 1948: 285).

Nemesis, du er en vældig Gudinde, og det er forfærdende at se dit Ansigt (*Heretica* 1948: 337).

Bindeleddet mellom nemesis-tanken og evighetsforestillingen, er *kunsten*. Siste kapittel som utelukkende handler om den, setter derfor heller ingen slutt på fortellingen. Blikket som fortelleren her deler med leseren løftes fra jordlivets trivialiteter, og opp: “Men i Stjernerens Midte, klar som en Diamant paa Himlen, straaede Venus, den evige, Livets Fornyer (*Heretica* 1948: 355)”.

Blixens posisjon og Heretica

Mange vil nok hevde at jeg legger for mye i disse artiklene og forklarer Blixens beretning ved å si at hun ikke var politisk-analytisk interessert. En variant av dette synet forfekter Judith Thurman i sin biografi, der hun skriver: “Karen Blixens synsvinkel i ‘Breve fra et land i Krig’ er simpelthen for opphøyet, for personligt uengageret, for privilegert og forsiktig til en skildring af de dystre kendsgerningers virkelige alvor og betydning (Thurman 1983: 372)”. Fortelleren er opphøyet, ja, men ikke uengasjert, og lite tyder ellers på at uvitenhet preget Karen Blixen når det gjaldt samfunnsspørsmål. I hennes egne *Breve fra Afrika* viser hun stor innsikt og evne til såvel samfunnsmessige som politiske resonnementer. Hun er både

analytisk, skarpsindig og klok i sitt forsvar for de fargede. Imidlertid er det noe *aristokratisk statisk* i hennes samfunnsoppfatning. Hennes samfunnsideal var et samfunn der ingen behøvde å spørre seg hvem han var. En slik karakteristikk passer ikke dårlig på det Tredje Riket. Dessuten fortøner mye seg annerledes i en dansk sammenheng. Innskutt i teksten finnes det finter og skarpsindig ironi. Utenomsmakk kan også tolkes som indirekte kritikk, omveier hun var nødt til å gå. Hennes sammenlikning mellom islam og nazismen kan utlegges som en kritikk av et samfunnssystem som er blitt religion. Situasjonen var annerledes i Danmark enn i Norge på slutten av trettitallet. Mens Dagbladet var klart anti-nazistisk, var den store, danske liberale avisen Politiken samarbeidsvillig. Eksempelvis fikk Poul Henningsen sparken derfra. Og sosialdemokratene hadde “arrangert seg” med de nye makthaverne i sør. På bakgrunn av dette kan Blixens artikler nærmest oppfattes som skrevet i et okkupert land.

Det er ikke vanskelig å dokumentere hennes begeistring for Tyskland. I et brev fra 20.2.45 skriver hun: “Ogsaa for det Tyskland, der gaar under, Dag for Dag for Øjnene af os, gør det mig ondt. Det, jeg har set af det, var fuldt af Poesi, et arbejdsomt, flittigt, venligt Folk med dyb folkelig Indstilling (Blixen 1996: 408)”. Men mye tyder på at hennes begeistring for tyske dyder som orden, system, effektivitet og militarisme er en tilslutning til prøyssiske dyder, ikke til nazismen. Det faktum at ingen i *Heretica*-kretsen uttalte seg kritisk til hennes framstilling, viser at de må ha oppfattet det slik. I redaksjonen befant det seg forfattere som selv hadde gjort en aktiv innsats i kampen mot nazismen som Martin A. Hansen, Ole Wivel og Tage Skou-Hansen.

At disse “Breve” ikke var “en glipp”, men at Blixen var fornøyd med dem, tyder det faktum på at hun trykker dem på nytt opp i Dansk skrivekunst (1955, Oslo).²¹

Etter min mening skyldes Bjørnvigs og Poulsens begeistring for disse artiklene at de bedre enn noe manifest uttrykte tidsskriftets målsetting på *to måter*. Først og fremst anskueliggjorde de hva et estetisk (“musisk”) grunnleggende perspektiv på tilværelsen innebar; det skulle gjennomlyse alt annet, og det skulle gjøre det med kvalitet og eleganse. Dernest var Blixens estetiske analyse av nazismen også ganske i tråd med *Heretica*-redaksjonens. Sentralt i *Hereticas* analyse av tidens kulturkrise sto tanken om at systemer som nazismen på samme måte som Sovjetdiktaturet, dypest sett var et resultat av 1800-tallets rasjonalisme og utviklingsoptimisme. Eller som Ole Wivel uttrykte det i den artikkelen som var hans første kulturkritiske markering i *Heretica*, “Fem brød og to fisk”:

²¹ Og etter hennes død må også andre ha oppfattet det slik siden de finnes både i *Essays*, Dansk Gyldendal 1965 og *Mottos meines Lebens*, Rowolt 1993.

“Nazismen var det sygelige udslag av en endnu dybere sygdom, som det nittende aarhundredes humanister havde paaført Europa. Kun under denne synsvinkel er der berettiget at identificere nazismen med kulturens krise. Det var fremskridsapostlene, som førte menneskeheden mod afgrunden, som berusede den i selvtillid og i skønne løgne om tusindaarsrigets komme. Og da fremskridstroen viste sig ikke at kunne bære, skabde mennesket, ukendt med sin sjæls higen, en afgud i sit eget billede og ofrede til ham (*Heretica* 1948: 104).

Når nazismen kunne framstå som et “demonisk” paradys for mange mennesker skyldtes det fornektelsen av det religiøse som utviklingsoptimismen hadde ført med seg. Men selv om Wivel og *Heretica*-redaksjonen ikke overså det umenneskelige ved nazismen, kan et slikt syn lett føre til en “normalisering” av nazismen. Det var bare gradsforskjeller mellom nazisystemet og samtidens Europa. Blixens versjon av nazismen er slett ikke så fjern fra beskrivelsen av diktaturet som rasjonelt, framtidsrettet, optimistisk materielt bestemt, og som et uttrykk for forvrengt religiøsitet, altså nettopp i samsvar med *Hereticas* analyse av tidens “sykdom” og demoniserte skrekkbilde. En slik parallellitet svekkes ikke av ironien i hennes framstilling. I nazismen så *Heretica* vesten i sin ytterlighet, men ikke som noe totalt “annerledes.

Selv om det fantes store forskjeller mellom Grønbech og Blixen, delte de redaksjonens opposisjon mot tidens veltilpassede, “fornuftige” utviklingsoptimisme, og de ønsket begge å gi diktningen en mer fremtredende plass i menneskenes liv. Så kunne redaksjonen på sin side selv kombinere Grønbechs visjonære ideer med Blixens mer kyniske og destruerende estesisme.

Grønbech og *Taarnet* representerte levende, produktive tradisjoner, Blixen manifesterte en gryende skandinavisk iscenesettende postmodernisme med sin doble binding i tradisjon og en ny estetiserende holdning som tilhørte framtiden.

IV. 4. *HERETICA* I LITTERATURSOSIOLOGIENS LYS ²²

Vennerne ²³

²² Så langt det er mulig, framstår personene i denne avhandlingen for meg som *figurer*, ikke levende skikkelser. Det problematiske er at noen av dem har jeg virkelig møtt, og derved er det ikke til å unngå at jeg kan ha fått et mer “levende” bilde av dem. Noen av dem vil nok spille rollen som “venner” i større grad enn andre, og ettersom vi vanskelig kan tenke vennskap uten “fiendskap” vil andre igjen kunne opptre i denne rollen. Selvsagt har slike vurderinger ingenting å gjøre med levende personers egenskaper. Det er akseptert at Karen Blixen hadde “demoniske trekk” uten at det forringet hennes innsats. At Knud W. Jensen handlet borgerlig strategisk har ingenting å gjøre med hans personlige egenskaper, privat tyder alt på at han var ualminnelig generøs.

*Se, vi er unge i Tid, og vi mindes vor henfarne Ungdom –
 Foraar, da første Gang Tankens bedrifter og Følelsens kaos
 fyldte vor Sjæl med en Storhed, der søgte sin Form under Solen.*

.....

*Henunder Nat og naar Røgen brød op fra de sortbrændte Piber,
 sad vi om Ilden og drømte i Trods vore stormende Skæbner
 ud i en Fremtid, vi ubeset elsked og svor at besejre.
 Alt fik vi Raad til ved Lampernes Skær i den tætte Tobaksos;
 vi var det centrum, hvor Stormen blev til – vor retfærdige Harme
 løftede let – for at rejse sit eget ubændige Tempel –
 Tagenes Tyngde og Lovens Aand af det vildførte Samfund.*

.....

*Venskabet – Vejen tilbage til Pan og Ideernes Højtid.
 Drag af de dybeste Brønde den Drik, som din formende Tanke
 tørster imod, før den sejrende bryder aarhundredes Dogme,
 rejser sit Vartegn mod Mængden, der hovedløst vejrer sin Baalferd,
 og med det dødsdømte Aftenlands endnu lidt tvilende Sønner
 frygtløs bekender sin Tillid til Menneskets Almagt.* Bjørn Poulsen

IV. 4. 1. EMBLEMATISKE FIGURER

Skikkelser som Ole Wivel, Martin A. Hansen, Thorkild Bjørnvig og Karen Blixen er mennesker med et “liv”, men også litterære figurer som opptrer i et utall biografier, brev, essays, artikler, romaner, noveller. Dessuten er de litteratursosiologiske figurer innen den litterære offentlighet i Danmark. Toril Moi har noen innledende betraktninger om Simone de Beauvoir som et emblem for intellektuelle kvinner i vårt århundre i sin bok *Simone de Beauvoir En intellektuell kvinne blir til* (Moi 1995). Hennes påstand er at når ting blir offentliggjort – noe som gjøres til en offentlig sak – er de en “objektiv” faktor. Vårt bilde av “den objektive faktor” Simone de Beauvoir er preget av “et nettverk av tekster”. På et nivå er det alle tekstene Simone de Beauvoir selv har skapt – fiksjon, filosofi, selvbiografi og brev. Men like mye er vårt bilde preget av det nettverk av tekster som er skrevet *om henne* –

²³ Utdraget er hentet fra et dikt som sannsynligvis er skrevet i 1939, i alle fall er det med i den diktsamlingen som forfatteren, Bjørn Poulsen sendte inn til Gyldendal 1940. Der var Paul la Cour konsulent. Diktet er ikke tidligere offentliggjort ettersom diktsamlingen ble refusert. Diktet beskriver en epoke i studietiden, “da de tanker og forestillinger begynte at danne sig – især i et meget intenst åndeligt og poetisk samvirke med Thorkild Bjørnvig – som siden forsøktes udmøntet i tidsskriftet Heretica. “ (Bjørn Poulsen i brev til undertegnede 29.10.98). Det er tatt med her for å vise hvor viktig vennskapet er for utviklingen av et unglitterært tidsskrift.

artikler, biografier, monografier, forskning, brev osv. Disse to nettverk av tekster er like mye med på å danne vårt bilde av henne som hennes primære fiksjonstekster.

I denne framstillingen ser jeg på en beslektet måte ikke for meg Ole Wivel, Knud W. Jensen eller Thorkild Bjørnvig som levende mennesker, men som *figurer i “nettverk av tekster”*. Hver på sitt vis er de emblematiske *Heretica*-figurer. Det er deres egen innsats som aktører og litteraturprodusenter som har gjort dem til dette. Og som Bourdieu påpeker: Signaturens styrke er intet annet enn den kraft som er skjenket enkeltindivider fra den symbolske energi produsert av hele feltet (Bourdieu 1993B: 81).

Det var Ole Wivel som alltid “forklarte” *Heretica*-anskuelsene for offentligheten, men det var Bjørn Poulsen som hadde selve ideen til *Heretica*, og den var avfødt i det nære og langvarige samtale- og venneforholdet til Thorkild Bjørnvig. Dette vennskapet var et så “intens samvær” at det ikke er lett å sortere ut hvor tankene og ideene hadde sitt opprinnelig utspring. Bjørnvig og Poulsen utfylte hverandre som diktere og kritikere. På den tiden Poulsen gikk og fablet med drømmene om et tidsskrift, hadde han tre små portretter hengende over skrivebordet sitt: Av Wilhlem Grønbech – enhetskulturens forsvarer og bekjemperen av den tekniske rasjonalitet, av Oswald Spengler – kulturpessimisten og et av José Ortega y Gasset – den spanske nykantianer og forsvarer av enkeltmennesket. I bokhyllen under bildene sto Oswald Spenglers *Der Untergang des Abendlandes, med følgende dedikasjon: “Den 15. juni 1944, Den dæmonsorte Hjørnestein i vor metafysiske Bygning. Thorkild”*. Ved siden av denne sorte pessimismen og sivilisasjonskritikken hadde Poulsen og Bjørnvig beskjeftiget seg mye med romantikken. De hadde lest Richarda Huch og en samling av Friedrich Schlegels *Fragmenter*, samt Grønbechs bok om den unge Schlegel. Gjennom dette visste de om *Athenaeum*, senere leste de *Taarnet*, og gjennom studiene av Eliot kjente Poulsen både *Criterion*, som han hadde lest, og *Scrutiny* (av omtale). Det var særlig lesning av *Taarnet* som utkrystalliserte ideene om et tidsskrift.²⁴ Som jyder og studenter fra Aarhus så de for seg et tidsskrift som et jysk opprør mot det københavnske; det jyske var grovere, langsommere og grundigere. Poulsen stammet fra storbønder, og Bjørnvig fra middelklassen. I *Hereticas* spalter holder Poulsen og Bjørnvig seg borte fra politiske problemstillinger. I virkeligheten var de begge, som flere andre i redaksjonen, tiltrukket av Arne Sørensens “Det tredje Standpunkt”. De hadde begge stemt på partiet hans, Dansk samling, et par ganger, og de hadde lest hans bok. Det moderne mennesket

²⁴ Opplysningene om Bjørn Poulsen og Thorkild Bjørnvigs tidlige tanker, lesning og planer bygger på en samtale med Bjørn Poulsen 3.10. 1998.

(1936).²⁵ Sørensens bevegelse ønsket å framstå som spesielt rettet mot “ungdommen”, den skulle representere “det nye”, men verdigrunnlaget var verdikonservativt, en protest mot modernitetens “radikale” og “oppløsende” krefter. Denne protestbevegelsen hadde europeiske slektninger i fascistiske og korporativistiske organisasjoner.

Bjørn Poulsen beveget seg imidlertid bort fra slike standpunkter. Hans oppgjør med Jens Kruuse²⁶ var også ment som et oppgjør med Arne Sørensen. For Poulsen ble etter hvert den reflekterte kritikken viktigere enn Sørensens/Kruuses forsoningstenkning.

Poulsen og Bjørnvig drømte om et tidsskrift som stedet der “store ånder” kunne møtes, og hvor det derigjennom ville oppstå noe helt nytt og bemerkelsesverdig. Hvert nummer skulle være komponert spesielt, nærmest som et diktverk der alle innslagene skulle spille sammen. De hadde imidlertid ikke gjort seg tanker om hvordan dette skulle la seg ordne praktisk. Den løsningen sto Ole Wivel og Knud W. Jensen for. Og da det første nummer at *Heretica* forelå, fikk Bjørn Poulsen nesten sjokk. Det var blitt altfor “københavnsk”, vakkert og estetisk. Det grove var borte.²⁷

Som tidligere nevnt er det et særegent trekk ved tidsskriftet *Heretica* at de fleste sentrale medarbeiderne har historisert og fortolket både seg selv, tidsskriftet og hele kretsen. Denne historiserende fortolkning har bidratt til å kanonisere kretsen og legge premissene for hvordan hele tidsskriftsprosjektet skal og bør forstås i ettertid.²⁸

Heretica er et svært tydelig eksempel på hvordan en litterær gruppering skapes, vinner innpass i den litterære institusjonen for så til slutt å overta hegemoniet. Som sentrale eksponenter i min analyse av denne prosessen står Thorkild Bjørnvig og Ole Wivel. De er representative fordi de er så ulike. Bjørnvig representerer den første redaksjonen, Wivel den andre, begge to har bidrag fra første til siste nummer, begge to er lyrikere med gjennombrudd i *Heretica*-perioden, begge to har utgitt essaysamlinger fra denne epoken, begge to har forfattet

²⁵ “*Det tredje standpunkt*” er ikke uviktig som bakgrunn for å forstå Hereticas samfunnskritikk. Første nummer av tidsskriftet med samme navn, redigert av Niels Banke og Arne Sørensen, kom i 1936, det siste i 1948. Tidsskriftet og bevegelsen forsøkte å finne en vei mellom kapitalismen og sosialismen. Drivkraften bak var et ønske om å unngå den opprivende klassestriden som preget mellomkrigstiden. Middelet var en mobilisering av nye “åndelige verdier” for å kunne finne en ny stabilitet og sikkerhet som basis for tilværelsen. “Hvordan genvindes moral, retning, blufærdighed?” (*Det tredje standpunkt* 1. aargang Nr. 1: 2). Sørensen legger i sin introduksjonsartikkel stor vekt på at han vender seg til “ungdommen” og de som vil “noe nytt”. Budskapet er likevel temmelig dobbeltkommuniserende siden “det nye” er gjenskapte gamle verdier knyttet til kristendom og nasjonalitet. Det som skal bekjempes er “splittede nasjoner”, særinteresser, klassemotsetninger, det gamle partivesen. Målet er et samfunn “der det hele mennesket” (*Det tredje standpunkt* 1. Aargang: 7) kan utfolde seg fritt. “det viktigste i denne nye politikk vil blive det personlige ansvarsforhold mellom vælgerne og de valgte”.

²⁶ Se Bjørn Poulsen: “LITTERÆR TEOLOGI Jens Kruuse: Den ny Virkelighed” (*Heretica* 1948: 293)

²⁷ “Jeg hadde tenkt meg noe nærmest på papp, ikke så estetisk og polert” (Bjørn Poulsen 3.10.98).

store studier av Martin A. Hansens forfatterskap, og ikke minst ligger det en rivalisering i at de begge to har utgitt flere bind med erindringer der *Heretica* spiller en vesentlig rolle. Bjørnvig og Wivel belyser spennvidden i *Heretica*-redaksjonen, og spenningene. I 1949 forlater Bjørnvig redaktørstolen og reiser til Frankrike, dermed markerer han noe som ligner et oppgjør med Ole Wivel.²⁹

Mye i *Heretica* ser ut til å handle om vennskap, like viktig er imidlertid konfrontasjon, rivalisering, konkurranse, markeringsønske og strategisk tenkning. Innenfor kretsen foregikk det en strid om det interne hegemoni, som også har vært en kamp om ettermælet. Denne striden blir utkjempet mer utenfor enn innenfor *Hereticas* spalter, og like mye i ettertid som i samtid. Sannsynligvis er den ikke over ennå.

IV. 4. 2. “VÄNSKAPEN MARKERAR SAMHÄLLSLIVETS YTTERSTA FULLÄNDNING”³⁰: EN TEORETISK ESKURS

Det største er imidlertid, når to venner på samme tid klart og fullt ut får øye på sitt aller helligste i sjelen på den andre og i fellesskap glad over sin verdi får lov til å føle gleden ved det verdifulles grenser gjennom å bli komplimentert av den andre. Dette er vennskapets intellektuelle anskuelse (Schlegel, *Atenaeumsfragment* 342, min oversettelse).³¹

At vennskapet i en liten gruppe betydde svært mye for dannelsen og utviklingen av det romantiske *Athenaeum*, er anerkjent av de fleste. Men hvilken rolle spiller vennskap mer allment for litterære grupperinger og tidsskrifter?

Vennskap i litteraturen er både en levende, menneskelig realitet, et tankemessig rammeverk for litterær produksjon og refleksjon, men også en mulig figur for *den andre i teksten*. Allerede Montaigne omtaler bøker som en form for sosial omgang, på linje med kvinner og virkelige venner, i essayet “Om tre slags omgangsformer” (Montaigne 1992C: 58).

²⁸ Til tross for alle disse offentlige framstillingene, må det altså likevel en samtale i 1998 til for å få fram konfrontasjonen mellom to tidsskriftskonsepter (Bjørn Poulsen 3.10.98).

²⁹ At det i alle fall ble oppfattet slik av Ole Wivel, er udiskutabelt. Se hans erindringer *Romance for valdhorn* s. 185-187.

³⁰ Michel de Montaigne: *Essayer* Bok 1, “Om vänskapen”, s. 232. Oversatt av Jan Stolpe Atlantis 1986. Trykket i Norge 1994.

³¹ “Aber das Höchste ist, wenn zwei Freunde zugleich ihr Heiligstes in der Seele des andern klar und vollständig erblicken, und ihres Wertes gemeinschaftlich froh ihre Schranken nur durch die Ergänzung des andern fühlen dürfen. Es ist die intellektuelle Anschauung der Freundschaft” (Schlegel 1967: 226).

Og på slutten av 1800-tallet ble uttrykket “boken som din beste venn” svært utbredt.³²

De klassiske resonnementene om vennskap går tilbake til Platon og Aristoteles, mens dagens økende interesse for litterært vennskap³³ synes å henge sammen med en økt interesse for lesningens fenomenologi og leserens perspektiv. Men dette perspektiv, der *vennen er en figur i teksten*, lar seg utvide og omforme til de to andre variantene av litterært vennskap – som en menneskelig forutsetning for den litterære skapelsesprosessen, og som et rammeverk for denne produksjonen.

Aristoteles definerte tre former for vennskap, avhengig av om det var basert på nytte, nytelse eller etisk dyd, kun den tredje formen var høyverdig.³⁴ Aristoteles forfekter et pragmatisk og nyttemessig syn på vennskap, visse former ble tillagt større verdi enn andre. Den aristoteliske vennskapsteori forutsetter et forbund av likeverdige “brødre”, og en utelukkelse av de som falt utenfor. Ideen om et slikt “brødefellesskap” innebærer en felles far som autoritet og en felles lov. Venner var de som delte moralske verdier, kjønn og sosial bakgrunn. Dermed blir i virkeligheten en venn et speilbilde av en selv. Hos Aristoteles er vennskap et gjensidig, overensstemmende og finitt menneskelig forhold, basert på at noen var utelukket og noen var fiender, vennsapsrelasjonene gjenspeilet samfunnsmessige forhold. Denne gjensidighet innenfor den klassiske gresk-romerske forestillingen om *philia* (eller *amicitia*) er imidlertid delvis bedragerisk. For en venn kan også sidestilles med den unge parten i det homofile forhold mellom en eldre mann og en ung gutt, liksom leseren spiller en underordnet rolle i forhold til forfatteren. At vennsapsforhold framstår i et slikt hierarki hvor den ene part har erfaring, kunnskap og kontroll mens den annen part er mottakende, ser vi ofte i litteraturen³⁵. Forholdet mellom Karen Blixen og “de unge mennene” i *Heretica* er et slikt forhold, men også Heretica-grunnleggenes streben etter tilslutning fra eldre autoriteter som Grønbech, Blixen, Hansen og la Cour, svarer til forholdet mellom mester og svenn.

³² Flere av synspunktene i det følgende er inspirert av Kuisma Korhonen: *Literary Friendships Booth, Derrida, and the “voice of a friend”*. Trykket paper framlagt på konferansen “Narrative desires and plotted designs” 3.-6.6 1996 Tampere, Finland, senere utdypet i avhandlingen Kuisma Korhonen: *Essaying Friendship. Friendship as a Figure for the Author-Reader Relationship in Essayistic Textuality, from Plato to Derrida*. Academic dissertation, Faculty of Arts at the University of Helsinki 1998. Avhandlingen kom dessverre for sent til at jeg kunne innarbeide synspunkter fra den i min framstilling.

³³ To eksempler: Booth, Wayne: *The Company we Keep. An Ethics of Fiction*. Berkeley and London. University of California Press. 1988. og Derrida, Jacques: *Politics of Friendship*. Translated by George Collins. Verso. London New York 1997. Originalutgave *Politiques de l'amitié*. Editions Galilé 1994.

³⁴ Det er særlig i *Den nikomatiskke etikken* (Aristoteles 1993), åttende og niende bok at Aristoteles diskuterer vennsapsbegrepet i alle dens fasetter.

³⁵ I Norge er det gitt en levende skildring i Gudmund Vindlands bok: *Villskudd – Sangen til Jens*. Forfatterforlaget 1979.

Ved siden av de gresk-romerske klassikerne er det særlig Montaigne som har drøftet vennskap og litteratur. Langt på vei følger han den klassiske oppfatningen av vennskap, men han legger større vekt på den nære samhørigheten som kan oppstå i unike tilfeller. Montaignes ideal er noe annet enn det klassiske synet på vennskap, som var preget av politiske og kalkulerbare overtoner. Hos Montaigne er vennskapet karakterisert ved en overstrømmende trang til å gi gaver helt uten noen baktanke om gjenytelse.³⁶ Montaigne innfører enda et nytt aspekt. Etter hvert som normale sosiale relasjoner har opphørt, har “vennskapet” med bøker overtatt for det levende menneskelige forhold. Men dette vennskapet er i motsetning til det levende vennskap asymmetrisk, heterologisk og infinitt, siden dette alltid må være et vennskap med døden; med døde forfattere og døde bokstaver. Ironisk nok føres derved Montaigne igjen inn i forståelsen av at vennskapet er hierarkisk. Leseren blir plassert på et lavere trinn sammen med barn og elever, mens forfatteren står sammen med foreldre, lærer og døden. Dette spillet mellom hierarki og jevnbyrdighet, som har beskjeftiget nesten alle vennskapsteoretikere, kaster også lys over forholdet mellom lesere og redaksjon i et tidsskrift. I et unglitterært tidsskrifts første fase står redaksjon og lesere ofte overfor hverandre nesten jevnbyrdige som “venner”. Som tiden går og forfatterne etablerer seg, hever redaksjonen seg opp over lesernes nivå og “trer” inn i den etablerte institusjonen. Samtidig som denne ordinære bevegelsen også inntraff i *Heretica*, brukte *Heretica*-redaksjonen også “faderskikkelsene” som trappetrinn. De hevet seg opp ved hjelp av “fedrene” som Grønbech, Hansen og Blixen, både de lengst avdøde og de som var på vei mot døden (Grønbech allerede i 1948, Hansen i 1955, la Cour i 1956, Blixen 1962).

Derrida avslutter sitt *resonnement* om vennskap med et spørsmål: Kan vi gi vennskapen en helt ny betydning? Kan en tekst for oss som lesere bli uttrykk for “en ukjent stemme”, det som er totalt annerledes? Kan vi tenke oss et vennskap med det ukjente, uten en konkret venn? Og han knytter dette spørsmålet til Nietzsches begrep om “Stjerne-vennskap”, mellom de som var blitt fremmede overfor hverandre: “Und so wollen wir an unsere Sternen-Freundschaft glauben, selbst wenn wir einander Erden-Feinde sein müsten” (*Die fröhliche Wissenschaft*, IV, 280). Siden dette spørsmålet er både hypotetisk og utopisk, kan det vanskelig gis noe svar.

³⁶ Essayet som det er sitert fra i overskriften er også en hyllest til Montaignes gode venn La Boétie, et vennskap som ifølge forfatteren var “helstøpt” og “fullkomment”. Montaigne legger vekt på at vennskap har sin belønning i seg selv, det skal ikke tjene noe annet formål, og det er udelelig. Her motsier han Aristoteles, som drøfter vennskapet sett i lys av dets formålstjenlighet.

Ut fra disse historiske forestillingene, kan vi abstrahere fire hovedformer for litterært vennskap med hvert sitt stikkord: *likeverdighet, strategi, hierarki og utopi (min inndeling)*.

1) *Likeverdighet* preger første form, det er et vennskap der vi deler verdier og drømmer om den totale sammensmeltning og hengivenhet; lengst ute på denne linjen ligger Montaignes drøm om den fri flyt av gaver. Denne formen tror jeg kanskje har vært det unglitterære fellesskaps innerste drøm, både når det gjelder konkret arbeidsfellesskap, et felles rammeverk for forståelse og visjonen om at kunsten kan være en likeverdig stemme på samme måte som en intim venn. Innenfor denne oppfatningen ligger også ideen om symposion, forestillingen om at en felles rus kan gi en ny innsikt. På samme linje befinner også troen på tette bånd mellom lesere og redaksjon seg, og *Hereticas* ide om at det kunne være mulig å gjenreise et åndelig fellesskap i folket.

2) Vennskapet som *strategisk tenkning* karakteriserer den annen form; en strategi som i *Heretica* etter hvert framstår som drømmen om å erobre institusjonene. Slike ideer må ha preget Ole Wivel og Knud W. Jensen. Sammen gikk de den kristne veien fra tilknytning til tilgivelse – fra tilknytning til eldre anerkjente forfattere, via miljøer som var isolert fra moderne diktning (kirke og høyskole), for så til slutt å “omfavne” fienden (nedleggelsen av *Heretica* og opprettelsen av *Vindrosen*). 3) Vennskapets *hierarki* omfatter lengselen etter likeverdighet, men forståelsen av at dominans og kontroll er vanskelig å oppheve. 4) *Vennskapets utopi* innebærer at blikket vendes opp fra hverdagens og nåtidens trivialiteter, opp mot evigheten og kosmos. Særlig Bjørnvig og Blixen er preget av dette utopiske synet, hos Karen Blixen i *Breve fra et land i Krig*, og hos Bjørnvig som et allment grunnsyn.

IV. 4. 3. WIVEL OG BJØRNVIGS ERINDRINGER

Alle disse fire former for vennskap finner vi igjen i det av Bjørnvigs og Wivels forfatterskap som “omkranser” *Heretica* – deres erindringer.³⁷ Bjørnvig formulerer seg på bakgrunn av et ensomt og “venneløst” utgangspunkt i livet, Wivel synes å ha unngått denne livsopplevelsen. Forskjellen mellom Bjørnvig og Wivel viser seg allerede i tempo og omstendelighet. Wivel bruker kun ett bind, *Romance for valdhorn Erindringsmotiver* (Wivel 1972) for å komme

³⁷ Betegnelsen *erindringer* som brukes av begge to oppfatter jeg både som en beskjedenhetstopos – bak det tilsynelatende upretensiøse ligger erobringen av den litterære institusjon. Og en “arv” fra Martin A. Hansen. For Martin A. Hansen var erindringen det som omfattet både fortellingen og identiteten. Erindringen var kunstens grunnlag og endelige mål. Se (Bjørnvig 1964: 542-562).

fram til overtakelsen av Gyldendal i 1954, mens Bjørnsvigs erindringer snegler seg langsomt av sted, først med bind fire er han framme ved 1948³⁸.

Ole Wivel

I Wivels erindringer fram til 1954 finnes det bare ett brudd, krigsopplevelsene. Men i virkeligheten fortsetter livet i samme bane, også etter disse hendelsene. *Romance for valdhorn* er lite preget av bekjennelse, og bare svakt aner vi et kjent mønster fra utviklingsromanen som et underliggende raster³⁹; snarere er erindringene fortellingen om hvordan oppvekst i et høyborgerlig miljø gir full uttelling både når det gjelder økonomisk, sosial og kulturell kapital. Den unge Wivel boltrer seg like lett på hesteryggen med Knud W. Jensen, som i Stefan George-kretsens indre verden eller i Baronesse Blixens stuer. Han er som Thorkild Bjørnvig lett ironisk kaller ham i et brev, en “clever-boy” (Wivel 1972: 186). “Forholdene” gjør at “alt” virker “naturlig”, og i denne utviklingshistorien “faller alle de sentrale *Heretica*-brikkene” på plass med den sosiale sikkerhetens ubesværet. De skikkelsene som senere skulle vise seg å utgjøre sentrale aktører innen den litterære institusjonen i Danmark, opptrer som naturlige venner: Knud W. Jensen i 1939, Morten Nilsen og Ole Sarvig i 1944; bare 22 år gammel, i 1943, oppsøker han Karen Blixen med største sosiale selvfølgelighet. I 1946 treffer han Bjørn Poulsen og Thorkild Bjørnvig. Erindringene er gjennomlyst av vennskapets gleder.

Knud W. Jensen kom fra en velstående familie av oste-eksportører, men hans interesser gjaldt hovedsakelig kunst og kultur. I denne framstillingen spiller han rollen som mesen og økonomisk tilrettelegger.

Fra 1940 leker Ole Wivel og Knud W. Jensen med tankene om å danne et forlag for klassiske utgivelser. Desember 1945 blir forlaget en realitet, det får navnet Wivels Forlag.⁴⁰ Forutsetningene er det man tar for gitt i borgerlige kretser, *penger*.⁴¹ Knud W. Jensens ostepenger spiller derfor heller ingen rolle hverken i Wivels eller andre av kretsens

³⁸ Ole Wivels to erindringsbind er: *Romance for valdhorn. Erindringsmotiver* (Wivel 1972) og *Tranedans. Erindringsmotiver* (Wivel 1975). Thorkild Bjørnvigs fem: *Pagten. Mit venskab med Karen Blixen*. (Bjørnvig 1974), *Solens have og skolegården. Erindringer 1918-33*. (Bjørnvig 1983), *Hjørnestuen og månehavet. Erindringer 1934-38*. (Bjørnvig 1984), *Jordens hjerte. Erindringer 1938-46*. (Bjørnvig 1986) og *Ønsket. Erindringer 1946-48*. (Bjørnvig 1987).

³⁹ Jeg tenker på utviklingsforløpet hjemme – borte – hjemme; hos Wivel medfører krigen at han møter “døden” og “kjærligheten”, og freden betyr en styrket reintegrering i oppvekstens verden, bare med den forskjell at den økonomiske kapitalen er konvertert til kulturell. Men i neste omgang skulle det vise seg at denne kulturelle kapital igjen kunne transformeres over til økonomisk kapital, sirkelen var sluttet.

⁴⁰ Hvorfor det ikke ble hetende Jensens Forlag som naturlig hadde vært, er det ingen som har uttalt seg om. Andre forlagsgründere pleier ikke å være så beskjedne.

⁴¹ Ole Wivels far kjøpte et hus til sin sønn da han giftet seg i 1944, Knud W. Jensen bygde hus for Thorkild Bjørnvig og Bjørn Poulsens familier da de skulle redigere *Heretica*.

erindringer. I virkeligheten baserte både Wivels Forlag, *Heretica* og oppkjøpet av Gyldendal seg på Knud W. Jensens forretningsteft og oste-eksport til amerikanske styrker i det besatte Tyskland. Den kulturbevegelsen som satte oppgjøret med materialismen, forsvaret for metafysiske dimensjoner og den etiske, personlige erfaring høyere enn noe annet, hadde aldri vært mulig uten profitten fra salg til den materialistiske kulturens fremste representanter, amerikanerne. Og interessant nok, ingen i *Heretica*-redaksjonen synes dette var problematisk.⁴²

Så langt om vennskapets økonomi, som bare er én side av vennskapets strategiske funksjon. Wivel er i sine erindringer helt klar over det unglitterære tidsskrifts doble funksjon mellom strategi og hengivenhet til ideer:

Og nu – da Wivels Forlag havde manifisteret sig utraditionelt og vundet gehør – ville et sådant tidsskrift få dobbel betydning og styrke. Det skulle blive forlagets centrale organ, tydeliggjøre dets hensigt, og samtidig virke som magnet på de unge forfattere, der dunkelt måtte føle som vi selv at noget nyt var undervejs, en kunst og erkendelse som under selve arbejdsprocessen skulle finde sin identitet (Wivel 1972: 159).

På den ene side skulle tidsskriftet være med på å bygge en ny identitet, både for forfattere og lesere, ja for hele institusjonen – “den fundamentale ransagning af de overleverede tankemønstre og kunstneriske udtryksformer (Wivel 1972: 159)”, på den annen side ville denne prosessen ingenting være verdt uten en erobring av den litterære institusjonen. Det historisk særegne ved *Heretica* er at selve forlaget bak tidsskriftet er med helt inn i redaksjonen. Vennskapets borgerlige inneforståthet, som i Wivels tenkning er uproblematiskert, er limet mellom identitetsdannelse og institusjonelt felttog. I *Heretica* var eller ble alle medarbeiderne personlig bekjente, anskueliggjort i Wivels beskrivelse av sitt første møte med Martin A. Hansen: “Jeg vidste også at vi ville blive venner, vidste det allerede efter vort første møte, vi svingede i samme rytme trods de store forskjelle i forudsætninger og baggrund, personligt format og fremtidsplaner (Wivel 1972: 165)”. Vennskapet besegles senere ved at de to overtar redaktøransvaret i *Heretica* sammen, ved at Martin A. Hansen går aktivt inn for oppkjøpet av Gyldendal og ved at Wivel blir litterær *executor testamenti* ved Martin A. Hansens død.

⁴² Opplysningene som danner bakgrunnen for formuleringen av dette paradokset har jeg fra Tage Skou-Hansen i en samtale med ham 10.12.96. Skou-Hansen opplyste at osteengros-firmaet Knud W. Jensen arvet ekspenderte voldsomt under ham. Det var han som fikk monopol på danske oste-eksport til de amerikanske militærstyrkene, og som Tage Skou-Hansen la til: “I en tid som ikke minst blant de kulturkonservative selv var full av skepsis til

Thorkild Bjørnvigs uttreden av redaksjonen i september 1949 demonstrerer at de to tidsskriftskonseptene Wivel regnet opp, også henger sammen med synet på vennskap og menneskelige relasjoner. I Wivels terminologi gjaldt motsetningen dem imellom hans egen ide om at tidsskriftet kunne “gjenføde det menneskelige fellesskap” ved å forene tradisjon med oppbrudd, Thorkild Bjørnvig derimot prioriterte “oppbruddet mot det ukjente”. Wivel vektlegger vennskapets likeverdighet og strategi, Bjørnvig vennskapets utopiske og kosmiske side. Bjørnvigs standpunkt er i større grad en Wivels “tro” mot det “unglitterære” konsept med blikket vendt mot det nye og ukjente, og vi ser at vennskapets forvandling faller sammen med tankefellesskapets forandring.

Når Ole Wivel omkring 1950 søkte mot kirke- og høyskolemiljø, utvider han sitt eget og *Hereticas* påvirkningsfelt ved å omforme det tradisjonelle begrep om den unglitterære fortropp. Nå omfatter den ikke bare litteraturens tradisjonelle sfære og de unge, men også “teologiens og høyskolens avant-garde (Wivel 1972: 193)”. Ved å beskrive dette miljøet som avantgardistisk bygger han nok engang en bro mellom adskilte sfærer. *Hereticas* annen redaksjons inkorporering av historisk sterke og svært godt organiserte strukturer (kirke og høyskole)⁴³, innebar en aksentuering av vennskapet som et allment menneskelig fellesskap. Og denne aksentforskyvningen medførte et helt nytt tankemessig fellesskap slik at fellesskapet med “leserne” fikk en større rolle i forhold til det redaksjonelle fellesskap⁴⁴. Eksponentene for denne nye tendensen var Martin A. Hansen som holdt en mengde foredrag overalt i Danmark, og Ole Wivels samliv med høyskolens elever. “De hungrede efter nærvær, personligt engagement, kunstens og litteraturens visioner af meningen med en tilværelse som var uden holdepunkter” (Wivel 1972: 225).

I 1952 kjøpte Knud W. Jensen ved hjelp av banklån aksjemajoriteten i Danmarks viktigste skjønnlitterære forlag, Gyldendal, etter store diskusjoner blant *Heretica*-medarbeiderne. Den viktigste ideologiske støttespilleren var Martin A. Hansen, som ville bevare en viktig institusjon i dansk kulturliv.⁴⁵ Aksjekjøpet som gjorde at *Heretica*-kretsen

den økende amerikaniserte kulturen, baserte *Heretica* seg på en eksportartikkel fra det sunne danske landbruk til den kulturelle “hovedfienden”.

⁴³ Bjørn Poulsen (3.10.98): “Redaksjonens postkasse ble neddyngnet av “dårlig, konvensjonell, kristen lyrikk”.

⁴⁴ Tage Skou-Hansen: “Særlig Ole Wivel brøt ned barrierene mellom folket og *Heretica*. Høyskolebevegelsen “nøt” ham, inhalerte ham. ‘Se nå har vi til og med vunnet fotfeste på Strandveien blant den københavnske overklassen.’ Samtidig var det andre i redaksjonen som sa: ”Nå må vi få Ole Wivel vekk fra denne bevegelsen før han blir helt ‘bløt’” (samtale 10.12.96).

⁴⁵ Ole Wivel som motvillig ble overtalt til å gå inn i Gyldendals ledelse har omtalt hendelsene i sine erindringer (Wivel 1972) på sidene 242-252, der avdramatiseres det hele. Tage Skou-Hansen som var sterkere imot har gitt en mer dramatisk beskrivelse i Kritik75/ 76 på sidene 38-50. Martin A. Hansen omtaler overtakelsen av

overtok Gyldendal, viste at nå var “kjetterne” for godt blitt en del av institusjonen . For noen , som Tage Skou-Hansen, ble denne utviklingen nærmest oppfattet som et “svik” og en oppgivelse av idealer, men for Jensen/Wivel/Hansen var dette bare en “naturlig” utvikling, i humanistiske termer betegnet som “ansvarsfølelse”, “menneskelig vekst” og “forsoning med fienden”, og i strategiske termer betegnet som “maktøkning”. Følelsen av å stå utenfor, “være en fremmed”, er selvsagt vanskeligere å bevare når man rykker inn i de sentrale posisjoner i dansk litteratur. For Jensen/Wivel hadde deres volum av sosial og økonomisk kapital gitt dem kulturell kapital, som igjen utvidet mulighetene til å øke mengden av sosial og økonomisk kapital, som deretter ville føre til økt volum av kulturell kapital, som så i neste omgang. osv.

Gyldendal i Dagbøger 1947-55, fra desember 1952, s. 804-810. Framstillingen er relativt nøytral, det ser ikke ut til at MAH har engasjert seg sterkt på den ene eller annen side i striden.



Thorkild Bjørnvig

I miljøet rundt *Heretica* var eldgamle “båndtegn” utbredt.⁴⁶ *Pagten* som Thorkild Bjørnvig beskriver i en bok med samme navn (1974), er samtidig en opptakt til hans generelle erindringer. Denne pagten er det sterkeste tegn i *Heretica*-kretsen for samhørighet, sympati, nærhet og inspirasjon. Og samtidig det mest demoniske, i begge betydninger av ordet.⁴⁷ Vennskapet mellom “Magisteren” og “Baronessen” omfatter alle vennskapets fire former uten å følge dem i noen kronologisk rekkefølge. Deres forhold blir et omvendt speilbilde av det normale, unglitterære fadermord; her allierer “den unge” seg med autoriteten for skape “noe nytt”. Karen Blixen hadde store forhåpninger både til *Heretica* og Bjørnvig. Deres vennskap har et gjensidig *strategisk*⁴⁸ aspekt, han ville bli dikter, og hun ville gjøre ham til det og samtidig ville hun noe med *Heretica*. Men fordi hennes vilje og ikke minst evne var så sterk, bekreftes i *Pagten* et *hierarkisk* vennsapsforhold mellom “den gamle og kloke” og ynglingen. Forføringsmekanismene er mange i dette spillet, der Bjørnvig har flere roller: den elskede, stedfortrederen, beundreren. I den siste rollen er han imidlertid bare en av flere i *Heretica* (Jensen, Wivel og Brand).

Kjernen i deres vennskap⁴⁹ ligger imidlertid ikke i disse åpenbare aspektene, men i vennskapets *berusende likeverdighet*. Montaignes drøm om en fri flyt av samforstand og gaver finner her delvis sin realisering. Det sentrale i vennskapet er den nærheten samtalen kan gi. Idealet er det symposiske fellesskap: i en atmosfære av forføringskunst, erotikk og lett rus, kan det oppstå nye tanker og ideer som ikke har noen direkte opphavsmann, men som er et dialogisk fellesprodukt.⁵⁰ Musikk, vin og fortellinger er hyppig brukte stemningsskapende virkemidler. **Det symposiske fellesskap blir en figur for den dypeste drømmen som ligger under ethvert unglitterært foretak.** Sosiale skiller som alder, posisjon, kjønn kan oppheves, identiteten kan for en stund bli så osmotisk og flytende, at spranget over i en helt ny erkjennelse kan oppstå.

⁴⁶ Særlig Karen Blixen var sentral her, jf. en mangde likelydende beretninger fra *Heretica*-folk som Wivel, Bjørnvig, Jensen, Jæger og Gustava Brandt. Blixen tok “*et løfte*” av Ole Wivel om å bringe hennes aske til Afrika, og hun og Thorkild Bjørnvig inngikk “*en pakt*”, og da den var i fed med å ryke, ville hun befeste den med blodsblending. Knud W. Jensen bygde “*hus*” til Bjørnvig og Poulsen slik at redaksjonen skulle kunne bo i nærheten av hverandre, og kretsens vennskap/fellesskap ble stadig bekreftet med reiser, ferie og symposier.

⁴⁷ Bjørnvig bruker ofte ordet demon, (av gresk: daimon) og demonisk. Det kan synes som om han vel så mye tenker på den opphavelige greske betydningen av ordet – der gullalderens gode mennesker ble demoner etter sin død – eller en nøytral etisk betydning, mer enn den moderne kristne negative betydningen. En demon kan virke inspirerende og som skytsengel.

⁴⁸ Strategisk her mer forstått i Bourdieus forstand som hevet over direkte, konkret oppfattet målsetting.

⁴⁹ For nok engang å presisere: Det dreier seg om bokens framstilling, hvordan det var i “virkeligheten”, har i denne sammenheng ingen interesse. Jeg er ute etter typologi.

⁵⁰ Den klassiske skildringen av et slikt forhold gir selvsagt Platon i *Drikkegildet i Athen* (Platon 1988)

Samtidig ligger hele tiden trusselen der: *Folie à deux*.

I et avrundende siste kapittel i *Pagten* tilbakefører Bjørnvig den grunnleggende konflikten som etter hvert blir så tydelig mellom Blixen og ham, til to ulike syn på identitet. Begge delte den oppfatning at dialogen og møtet var så betydningsfullt at det var med på å forme identiteten. Men Karen Blixen mente at identitet dannes ved at man aksepterte sin rolle i historien – den lille og den store, og hun mente at hun, ikke Bjørnvig, hadde den dypeste innsikt i hva hans plass i historien var. Hun så på seg selv som utøver av makt ved “guddommelig insignier”, en oppfatning som etter Bjørnvigs mening kom av at hun aldri anså andre mennesker som likeverdige med henne. Bjørnvig derimot så sin identitet direkte i forhold til kosmos der naturen og elementene var integrert i en helhet. Bjørnvig representerer dermed et *utopisk vennskapssyn*. Den “sanne venn” er naturen og kosmos, og vår identitet kan i siste instans bare bekreftes i forhold til det absolutte “vennskap” med et grensesprengende kosmos, ikke avgrenset av et her og nå, selv ikke i fortellingen.

Erindringsboken *Pagten* avdekker at det høyeste vennskap kan være et dekknavn for så mye: herskertrang, dialog, religiøsitet, identitetsdannelse, jordisk forelskelse og åndelig fellesskap.

- - -

Bindeleddet mellom en slik “kosmos-aktig” identitet og det jordiske er *kunsten*. Det synet deler Blixen og Bjørnvig. Og denne forbindelsen har Karen Blixen beskrevet overbevisende i fortellingen *Samtale om natten i København* (*Heretica* 1953: 465). Denne fortellingen anskueliggjør at *Pagten* og Blixens fiksjonsfortellinger har samme funksjon som tekster når det gjelder figurenes status, “magisteren” og “baronessen” i *Pagten* er emblematiske figurer på samme måte som “Dikteren” og “Fyrsten” i Blixens fortelling. Forestillingen om kunsten som et bindeledd formuleres av Yorik, dikteren: “Min Mythos – det er da det jordiske Spejlbilde af min himmelske Tilværelse. Og Mythos betyder i det græske Sprog *Tale* (*Heretica* 1953: 484)”. Dikterens tale, hans ord, hans kunst er festet i det kosmiske, men sprunget ut av det nærværende. Fortellingen som utsagnet framsettes i, er en levende skildring av et kortvarig, symposisk vennskap. *Samtale om natten i København* innledet sammen med Thorkild Bjørnvigs store dikt *Barndommens hus* det siste nummeret av *Heretica*.

⁵¹Fortellingen handler om et tenkt møte mellom dikteren Johannes Ewald og den sinnssyke kong Christian den syvende i 1767. Rammen rundt møtet er rummet til en gledespike, og den filosofiske samtalen skjer i en symposisk atmosfære av erotikk, rus, dekkhistorier, maskering,

dobbelttale, sagn og eventyr. Situasjonen svarer til drømmen om et likeverdig brorskap mellom fyrsten og dikteren, makten (som her snarere er avmakten) og kunsten.

Dikteren er den aktive part i samtalen, det er han som formulerer dialektikken mellom “Mythos” og “Logos”. Dikteren er imidlertid ikke bare kunstner, men også narr, kongen er ingen opphøyet fyrste, men en jaget person, og kvinnen er ikke hore, men “Folket”, det simpleste er ikke “rått”, men opphøyet. I denne “flytende sfære” kan heller ikke begrepene Mythos og Logos forstås entydig. Dikterens jordiske Mythos er “Det Blivende, Erindringen”, Logos er det skapende, “skal bli”. Kongens og dikterens skjebne veves sammen, kongen er avhengig av å bli erindret, dikteren av å skape, men begge to vil bli husket. Slik jeg leser fortellingen, handler den mest om muligheten for samforstand og oppgåen i en annen; Dikterens oppfordring til kongen idet han forlater rommet: “*men bliv Du endnu en Stund hos Lise. I Folkets Skød, “tilføyede han efter en kort Pause, “kan Kongen og Poeten blande deres inderste Væsen, liksom Fosterbrødre (Heretica 1953: 493) ”*, kan vanskelig forstås annet enn som ironi. Likevel, denne ironi uttrykker også den innerste drømmen om å smelte sammen. Og det er gjennom *kunsten* sammensmeltningen kan skje. Som litterær figur formuleres her *Hereticas* sterke ønske om at sosiale og politiske forskjeller ikke skulle spille noen rolle. Kunsten skulle være den overgripende kraft. Symposiets fellesskap blir i mikroformat en utopisk urform for det skapende fellesskap som også er det unglitterære tidsskrift innerste mål.

“*Man må stadig have kaos i sig for at kunne føde en dansende stjerne*” (Bjørnvig 1986: 126⁵²).

Bjørnvigs mange erindringsbind som fotgår forfatteren år for år, skjærer seg gjennom historien i to adskilte linjer. Den ene er rent individuelt subjektiv, det fins intet representativt eller emblematiske ved den. Mer enn en dikterbiografi er dette en normal skildring av hvordan det ensomme barn blir en vellykket intellektuell. Den andre linjen følger som en sporhund svært nøye og svært langsomt dannelsen av den emblematiske forfatteren. Forfatteren skapes ved lesning av klassiske europeiske forfatterskap. “Det indre kaos” har ingen pendant i modningen fra sært barn til vellykket intellektuell; det må være en “tillest” livsopplevelse. Hvor farlig forførende lesningen kan være forstår Bjørnvig først til bunns gjennom historien

⁵¹ Begge tekstene ble til i den perioden da vennskapet mellom Blixen og Bjørnvig var på det mest intense.

⁵² Bjørnvig husket spesielt denne setningen fra lesningen av Nietzsches “Also sprach Zarathustra”, den annen lød: “Forbliv tro imod Jorden”.

om vennen Knud, som etter Bjørnvigs oppfatning ble forført til deltakelse på tysk side under krigen ved å ha lest Rilke, Bjørnvigs store idealforfatter.

At de to linjene i Bjørnvigs utvikling er totalt adskilte, viser splittelsen mellom svært konvensjonelle småborgerlige livsvalg (ekteskap, bolig, politiske valg) og en utopisk livsanskuelse:

Gennem mitt litteratur- og selvstudium havde jeg opdaget, at det var fundamentalt andre måder at leve på end den, som dette moderne samfund pålagde en. Min store læsesommer havde revolutionerende vist mig, hvad der var mulig for mennesker (Bjørnvig 1986: 247).

En konklusjon og en sammenlikning: Bjørnvig og Wivels erindringer:

I Bjørnvigs tenkning skjer det to bevegelser på samme tid, hos Wivel bare en. Wivel legger i sine erindringer mest vekt på personlig menneskelig fellesskap, og ikke minst forsoning av ulike ideer; Bjørnvig derimot skiller mellom menneskelig fellesskap og ideutvikling. For Wivel er vennskap strategisk, byggende og ledd i et folkeopplysende prosjekt, for Bjørnvig er vennskap utopisk og symposisk, og derved også splittende. For Ole Wivel er nærvær viktigst, for Bjørnvig er fraværet kanskje den viktigste figuren. For Bjørnvig er ensomheten, det svarte og transcendensen nødvendige livsbetingelser for å skape kunst. Wivel går inn i samfunnet, og handler aktivt. Bjørnvig er misfornøyd med samfunnet, og “tror” ikke på folket. Og blir derfor også passiv, f.eks. i forhold til innsats under krigen.

De er derimot enige om at nåtidens samfunnsform gir kunsten for liten plass. Wivel dyrker Stefan George, Bjørnvig Rainer Maria Rilke- begge to aristokratiske esteter i epoken rett etter århundreskiftet. For både Bjørnvig og Wivel innebærer den unglitterære modus ved *Hereticas* dannelsen i stor grad en vekt på det aristokratiske, mer enn en aktiv tilslutning til modernismen som livsforståelse.

IV. 3. 4. BJØRNVIG OG WIVELS MARTIN A. HANSEN

“Martin A. Hansen havde en sjælden Evne for venskaber, der ofte udviklede sig til Medarbejderskab i Venskabets Aand” (Bjørnvig 1964: 305). Ole Wivel og Thorkild Bjørnvig fikk begge oppleve både “vennskap” og “medarbeiderskap”, men samtidig var det nettopp Martin A. Hansen som utløste den siste store strid innen *Heretica*-redaksjonen. Etter hans død “kjempet” Wivel og Bjørnvig om den “rette” forståelsen av hans forfatterskap, en kamp som var både uforsonlig og bitter. Wivel ville ikke la Thorkild Bjørnvig få se Martin A.

Hansens dagbok fra hospitalet. Bjørnvig måtte true seg til dette forskningsmaterialet ⁵³.

Wivel hadde også tidligere monopolisert Martin A. Hansen slik at Bjørnvig ikke fikk være med på de mange og store forskerreisene som samlet inn bakgrunnsmateriale for det store verk *Orm og Tyr* om nordisk hedenskap og tidlig kristendom.

Resultatet av rivaliseringen er to store avhandlinger, Thorkild Bjørnvigs doktoravhandling *Kains Alter – Martin A. Hansens Digtning og Tænkning* (Bjørnvig 1964), og Ole Wivels tobindsverk *Martin A. Hansen Fra barndommen til Krigens Aar* (Wivel 1967) og *Fra Krigens Aar til døden* (Wivel 1969), og en en heftig debatt. ⁵⁴

Metodisk er ikke avhandlingene så forskjellige som det kan se ut til ved første øyekast. Riktignok er Wivels verk historisk- biografisk orientert med stor vekt på biografiske bakgrunnsopplysninger fra slekt, barndom, oppvekst og familieliv, der Martin A. Hansens bøker blir tolket i lys av det biografiske stoffet. Mens Bjørnvigs studie baserer seg på tematiske og kunstneriske nærlesninger av verkene, med særlig blikk for tvetydigheter og indre motsetninger. Bjørnvig operer imidlertid med “hjelperedskaper” som er nøyaktig de samme som Wivel: brever, dagboksopptegnelser, notater og utkast. Det som virkelig forener Bjørnvig og Wivel er deres leting etter “kjernen” i dette forfatterskapet. Bjørnvigs tese om at Kains-figurens demoni som bilde på forfattergjerningen, er forfatterskapets “svøpe” blir indirekte også styrende for Wivels framstilling. Bjørnvig lar tesen være avhandlingens tematiske og kompositoriske dreiepunkt, ⁵⁵ Wivel bygger sin argumentasjon opp som en imøtegåelse av tesen.

Grunnlaget for striden er et notat Martin A. Hansen gjorde 23. januar 1946 som gjaldt en plan for et større romanverk om kunstens demoniske karakter. Notatet uttrykker klarere enn noe annet sted hos forfatteren en dyp mistro til kunsten, dette til tross for at handlingen

⁵³ Opplysningene stammer fra samtale med Thorkild Bjørnvig i desember 1996, og de ble bekreftet oktober 1998. Ole Wivel har dessverre ikke vært tilgjengelig for kommentar.

⁵⁴ I et hundresiders forsvarsskrift, *Forsvar for Kains alter En kritisk efterskrift* (Bjørnvig 1965), tar Bjørnvig til motmæle overfor alle de innvendingene som fulgte i kjølvannet av avhandlingen og disputasen. Den innvendingen som nok har falt ham tyngst, er framført i Ole Wivels essay “Omkring Kains Alter” i essaysamlingen *Kunsten og Krigen*, 1965. Wivel imøtegår forestillingen om at det har vært noen konflikt mellom kunst og kristendom, vernesinn og evangelium hos Martin A. Hansen, det som Bjørnvig hadde ansett som de to konstituerende konfliktene. Temperaturen var svært høy i den faglige polemikken. Et hovedpoeng for Bjørnvig var at motstanderne hans hadde betraktet det kunstneriske fra kristen side, og ikke det kristne fra kunstnerisk side. Det er første ved å velge det siste perspektiv at konfliktene ikke kan harmoniseres eller bortforklares. Ifølge Wivels syn overvinnes konfliktene i Martin A. Hansen ved “ro”, “sinnslikevekt”, “balanse”, “myndighet”, mens Bjørnvigs konflikter er forbundet med “absolutt risiko”. Ole Wivel ser på planen om Kains Alter som en forkastet plan, Bjørnvig som en “mulig plan”. I virkeligheten er det to helt forskjellige Martin A. Hansen-figurer som stiger fram for oss.

var planlagt å følge hans egen slekt i erindringens spor tre generasjoner bakover. Diktningens evige Kains-funksjon skyldes at den rommer et syndig utsugende element; kunstneren sammenlignes med “en forkrøplet fyr”, “et rovdyr”, en ”parasitt”. Roten til konflikten finner Bjørnevig i Hansens samvittighetskonflikter og dypest sett i hans kristne forestillinger. Løsningen på konflikten ble romanen *Løgneren* og en stadig økende skepsis til kunsten og en overgang til å skrive fakta-bøker. (*Orm og Tyr*). Bjørnvig framstiller Martin A. Hansen som en dikter der Etos har tatt tak i tømmene, han har ikke bare *en* samvittighet, men *mange* (dikterisk-, familie-, kristen-, for folk og samfunn).⁵⁶

Som hos Karen Blixen samler Martin A. Hansens kunst og tenkning seg i forestillingen om *fortellingen*, der de to viktigste begrepene er *formaanden*⁵⁷ og *erindringen*. Form og erkjennelse er to uatskillelige størrelser. Martin A. Hansens gjentagne tilbakevending til formens primat, lyder nesten som Friedrich Schlegels ord om at formen er refleksjonens ytterste, absolutte stadium.

Diktningen er handlende fordi den skaper erindring som noe annet enn hukommelse. For Martin A. Hansen er erindringen festet i kollektivet, i slekt og ætt, den er en ordnende, identitetsbevarende og skapende makt. Diktningen kan settes inn for å hindre tapet av identitet og dermed personenes forfall. Derfor går det en direkte linje fra personlig minne, via ætteminne fram til “folkeminne”. I Martin A. Hansens tenkning er det den muntlige fortellingen som er den fremste bærer av denne erindring: myter, sagn, eventyr, sagaer. Hos ham gjenfinner vi en tro på at det muntlige er mer autentisk, “urørt” og opphavelig. Derfor kan fortiden og historien bli en aktiv kraft i nåtiden bare dersom den gjenvinnes. Tradisjonene må gjenskapes og gjenfødtes. Som vi ser, er dette et helt annerledes syn på fortellingen enn hos Karen Blixen. Martin A. Hansen tror på en muntlig intertekstualitet med røtter i allmue og bondesamfunn, Blixen på skriftens intertekstualitet gjennom fortellerkunsten. Følgelig er det heller ikke rart at de vurderte det estetiske så forskjellig. Ut fra Bjørnvigs avhandling synes det å være to tendenser som møtes i Martin A. Hansens forfatterskap:

1) Kunst-og kristendomsanfektelsene er et uttrykk for tradisjonelle modernistiske forestillinger om meningstap og identitetstap. Kunstens mulighet til å hele splittelsen tenner

⁵⁵ Til tross for at Bjørnvigs avhandling tilsynelatende er kronologisk bygd opp, behandler han de to viktige verkene, novellesamlingen *Agerhønen* (1947) og romanen *Løgneren* (1950), **før** presentasjonen av notatet om Kains Alter fra januar 1946.

⁵⁶ I og med at Martin A. Hansens *Dagbøker* ble offentliggjort i 1999 er dette viktige notatet nå tilgjengelig for alle, det finnes i *Dagbøker 1931-46* under datoen 24/1 1946, s. 412417.

⁵⁷ Se hans mest kjente “poetologiske” skrift i *Heretica*: “Konvention og Formaand (Heretica 1948: 72). Formen blir hos Martin A. Hansen nesten gjort hellig, det er den som bærer både etos, erkjennelse og det kunstneriske.

både håp og mismot. 2) Derne er hans sinnsuro i forbindelse med ideen om kunsten som en “snylter” på både liv og evangelium, høyst sannsynlig en ren religiøs konflikt. Den kretsingen om syndsbevissthet og grublerier som vi kjenner fra skandinavisk pietisme, er alltid et produkt av fordypelse i skriften. Det er “tekststudier” som gjør Enok Hove hos Garborg forvirret, i selve kristendommens kjerne, evangeliene, ligger refleksjonssyken og syndsbevisstheten innebygd.

På ett punkt er imidlertid Wivel og Bjørnvig enige: den viktigste kunstneriske inspirasjonen for Martin A. Hansen var fordypelsen i slike konflikter, krisene virket ansporende, ikke ødeleggende.

Wivels biografisk orienterte monografi gjør Martin A. Hansen til et emblem i Toril Mois forstand: Innen *Heretica*-kretsen ble han et emblem for det de andre ikke hadde, men lengtet etter: *røtter i det folkelige*. En viktig del av den folkelige tilknytningen var hans mange foredrag,⁵⁸ som først og fremst gjorde inntrykk ved sin muntlighet og fortellerglede. Typisk nok ble *Løgneren* først offentliggjort som radio-roman. Vi var midt i felles-medienes tid. Endel av det emblematiske er også at han framstår som en idealtypisk forener av tradisjonsfornyelse og modernitet. Hans innsats i *Heretica* inngikk som en integrert del i et stort tekstlig og ikke-tekstlig nettverk. Han var en utrolig produktiv brevskriver og holdt kontakten på ulike områder med de fleste i *Heretica*-kretsen. Det er disse “nettverkene” som gir *Heretica* dets særpreg som unglitterært tidsskrift. “Martin A. Hansen” var som et eget nettverk *Hereticas* overlegent viktigste figur, en kultskikkelse innad og i bestemte andre miljøer, mer omstridt innen den herskende intellektuelle og litterære institusjonen.

Wivel gjør ham til et “helstøpt”, integrert menneske, i ham er konflikter og splittelser alltid midlertidige. Nettopp fordi monografien ikke unngår å trekke fram negative forhold, framstår den som en moderne oppjustert hagiografi. Martin A. Hansen ble garanten for *Heretica*-prosjektets legitimitet med alle dets splittelser og motsetninger, ettersom det ikke finnes en person i redaksjonen som ikke var “representert” ved minst en side av dette emblemet. Det beste eksempel på dette er at to så forskjellige skikkelser som Thorkild Bjørnvig og Ole Wivel begge følte at de “var i slekt med” ham, og kunne ta ham til inntekt for seg.

Hvis Karen Blixen var et tegn for det rent estetiske ved tidsskriftet, var Martin A. Hansen et tegn på “alt det andre”, kunsten styrt av etos.

⁵⁸ Ole Wivel offentliggjør hans foredragsterminliste fra 1953, 1954 og 1955, avholdte og planlagte (ikke gjennomførte på grunn av sykehusopphold og død). Det dreier seg om mellom 85 og 90 (Wivel 1969: 388).

IV. 5. FORMER

IV. 5. 1. INNLEDNING

Det finnes en grunnstemning i *Heretica* som er preget av tradisjon, vemod og tilbakeskuende lengsel, uansett hvor gjerne tidsskriftet ville være kritisk og “i pakt med sin tid”. Denne grunnstemningen eller stiltönen er ikke først og fremst et innholdsmessig forhold, men snarere et produkt av den **enhetsskapende kraft** som var ekstra sterkt intendert i *Heretica*-redaksjonen. De fleste numre var komponert med stor omtanke og kunstneriske ambisjoner. Et tidsskrift er en ny og dynamisk sammensetning av tekster. De fleste av tekstene i *Heretica* har senere inngått i hele diktverk, som diktsamlinger, romaner, essaysamlinger, eller de er tatt ut av allerede eksisterende verk (som tekster av Rilke, Auden, Hölderlin, Lorca osv). I det øyeblikk teksten står fram i *Heretica*, er det en “**ny tekst**”, den forandrer både karakter og funksjon. Enhver tekst i et tidsskrift er kontekstuel bestemt, den endrer seg med hvilke tekster den settes i sammenheng med. Et dikt kan f.eks. bli bedre i *Heretica* enn i en lyrikers diktsamling. I tidsskriftet leses det i lys av et sett med forventninger som allerede det første nummeret har skapt. Ettersom *Heretica* straks ble lagt merke til og hurtig opplevde suksess, oppsto den berømte *Heretica*-ånden nesten umiddelbart.

Enhet skapt av kontekst og forventninger, utgjør bare ett prinsipp. Dette ene møtes i et tidsskrift av et diametralt *motsatt prinsipp*, der det enkelte tekstbidrag er enestående og isolert. Slik blir ethvert litterært tidsskrift, og særlig et unglitterært med høye ambisjoner, splittet i sitt grunnlag mellom to holdninger: a) Enhver tekst i et tidsskrift er et metonymisk uttrykk for en tenkt helhet, b) enhver tekst er unik, tidsskriftets oppgave er å vise fram denne eksklusiviteten. I *Heretica* falt eksklusivitetstanken sammen med tidsskriftets grunnleggende tro på viktigheten av den personlige erfaring og individets uavhengighet av ideologier og allmenne systemer. Og fordi redaksjonen også hadde høye ambisjoner om at hvert enkelt nummer skulle utgjøre en sterk kunstnerisk helhet, ble splittelsen mellom de to prinsipper ekstra tydelig.

Motsetningen mellom helhet og eksklusivitet er imidlertid også et resultat av *hvordan* vi leser. Leter vi etter “det typiske *Heretica*-dikt”, er det ikke så vanskelig å finne i enhver av de seks årgangene; men kanskje er det bedre å innstille fokus på det som sprenger det typiske: det diktet som nyanserer, problematiserer og reflekterer over tidsskriftets formål og grunnlag. Ofte er det nettopp dette undergravende og problematiserende som gjør det enkelte dikt

lesbart. Imidlertid er det ikke til å komme bort fra at *Heretica* med sin myndige og sterke tone ofte styrer lesemåten i retning av å vektlegge det *enhetsskapende*. Enkelte former er imidlertid mer eksklusive, og dermed også ekskluderende, enn andre. I *Heretica* svarer litterær form og etisk grunnsyn ualminnelig godt til hverandre. Ethvert dikt eller essay i *Heretica* trenger de andre for å bli fortolket, og samtidig er ethvert dikt eller essay de andres verste rival.

De formene som gir *Heretica* tidsskriftets særpreg, er alle svært *gamle*. Vi gjenkjenner mange av tendensene fra *Taarnet*: genreblanding, tvetydige blandingsformer og et intimt perspektiv. Forsterket av en gammelmodig stiltone og et visst overhistorisk preg, ser det ved første øyekast derfor ut til at *Heretica* gjenoppretter noen av 1800-tallets populære former som dagbokopptegnelser, brev og moralske fabler, og noen enda eldre som allegorier og parabler. Men i virkeligheten har flere av disse formene – blant disse brevet – sine røtter helt tilbake til antikken. Hovedformen ble utviklet i 1700-tallets store tidsskrifter (det reflekterende og moralske essayet), og *én* tilhører romantikkens favorittform, fragmentet.

Formvalgene peker i tradisjonalistisk retning bakover og viser at Curtius antikke kulturfellesskap ikke stanser ved romantikken. Genre-reservoaret som det unglitterære tidsskrift øser av, viser en overraskende bestandighet, men for *Hereticas* ideologi var nettopp denne bestandigheten et kjernepunkt. Tidsskriftet la uvanlig stor vekt på regenererte tradisjoner.

Like viktig er det at mange av formene styrker det intime, personlige og uhøytidelige perspektiv *Heretica* innbyr til. La Cours epokegjørende skrift heter typisk nok “Fragmenter af en *Dagbog*”. Karen Blixens estetiske politisering heter “*Breve fra et land i krig*”. Flere av reiseskildringene ellers er også formet som brev. Vi møter Kafka ved hans “*Dagboksblade*”. Wivels fundamentale oppgjør med kirken har fått tittelen “*Brev til en prest*”. Morten Nielsen presenteres ved “*To breve*”, likeså Rilke: “*Den unge Arbejders Brev*”. Martin A. Hansens sterke og viktige beretning om hendelsene i juli 1944, da krigsmotstanden for alvor startet i Danmark, formulerte han som brev – til venner og kjente. Og Karen Blixens avsluttende bidrag i *Heretica* heter “*Samtale om natten i København*” foregår i en intim stemning i et halvt offentlig og halvt privat rom, en gledespikes værelse.

Aller mest karakteristisk for *Heretica* er imidlertid at svært mange av underformene er mindre definerbare, mer ubestemmelige, åpne, overgangsaktige og uavsluttede; det er fragmenter, aforismer, allegorier, parabler, reisebrev, løse fortellinger (lite av den mer genrebestemte novellen), romanbruddstykker, dagbøker, dialoger. Noen av disse formene er

også dekkformer. Skribenten snakker om noe annet enn det diskursen tilsynelatende gjelder: politikk blir presentert upolitisk eller estetisk, livssynsforskjeller blir presentert som formdebatt, og i mange av refleksjonene og dialogene omkring religion/estetikk er det vanskelig å avgjøre om det er kunst eller kristendom som er temaet. Når Martin A. Hansen formulerer adventstemaet i poesien, snakker han da om kristen tro, kultur eller litteratur? Eller er det en blanding?

Det unglitterære tidsskrifts mest karakteristiske uttrykk, *manifestet*, er i sin rene form ikke å finne i *Heretica*. Det ble skrevet en programerklæring som karakteristisk nok ble gitt det beskjedne navn *Kommentar*⁵⁹, men den forsvant i løpet av korrekturprosessen fram mot utgivelsen av første nummer.

Som Bennett har påpekt (Bennett 1989: 480), er tidsskriftets lesererfaring en erfaring av diskontinuitet. Denne generelle tendensen blir understreket i *Heretica* ved at de mindre fast definerbare formene er klart overrepresentert. Denne tendensen er imidlertid ikke enerådende. Den modifiseres av en streben etter en organisk helhet som mediet selv innbyr til, men som også svarer til visjonen om å skape sammenheng i tilværelsen, – en visjon flere i redaksjonen delte. Det beste uttrykk for denne driften mot livsfylde og sammenheng er muligens det moralfilosofiske, metafysiske essayet, som ved siden av fragmentet, er blitt stående igjen som det mest varige resultat av *Hereticas* innsats. Det var gjennom essayet at den estetiske refleksjonen fikk sitt klare uttrykk.

Det er et tydelig slektskap mellom brevet, fragmentet og essayet i disse tre formenes dialogiske struktur⁶⁰, en forbindelse som utvilsomt må ha ligget Friedrich Schlegel på hjertet når han i nr. 77 av sine berømte Athenaeums-Fragmenter kan skrive:

En dialog er en kjede eller krans av fragmenter. En brevveksling er en dialog i forstørret målestokk, og memorabilier [minneverdig hendelse] er et system av fragmenter. Det finnes ennå ikke noe som i stoff og form er fragmentarisk, samtidig

⁵⁹ Denne "Kommentar" er trykt i *Kritik* nr. 75/76 1986, s. 34 i Thorkild Bjørnvigs "Historien før historien". Der heter det: "Og derfor rummer Kunsten i Dag de dybeste revolutionære Kræfter, vi kender; maaske de eneste. Dette tidsskrift har intet Program; det har et Kriterium: Oprigtighed. Det ønsker at være sig selv". Det er vanskelig å se at denne programerklæring ikke like gjerne kunne ha stått i *Athenaeum* i 1798.

⁶⁰ Se Arild Linneberg: "Litteraturkritikk alla rabbiata" (Linneberg 1994: 79). I tillegg til at alle disse formene deler et dialogisk prinsipp, er de også overgangsformer mellom skjønnlitteratur og litteraturkritikk; og som Linneberg sier som en kommentar til at Schiller i god gammel tradisjon bruker brevformen i et essay: "Brevet var ei form som skulle løse idealismens dilemma; brevet var den subjektive forma som skulle redde det individuelle fra å bli slukt av systemet. Det var også den skriftlige samtals form: dialogens form: dialektikkens stiliserte form" (Linneberg 1994: 81).

helt subjektivt og individuelt, og helt objektivt, og som er som en nødvendig del i systemet av alle vitenskaper (*Vagant* nr. 3/93: 38, oversatt av Tom Egil Hverven).⁶¹

Ikke desto mindre vil jeg påpeke forskjellene mellom fragment og essay. *Heretica*-essayet formulerer i større grad enn mange andre essays en sammenheng, en enhet og en forsoning. Den samme tendensen finner vi i mange av diktene i *Heretica*. Fragmentet derimot, er en utopisk og uavsluttet form. I samspillet mellom fragment og essay ligger det unglitterære tidsskriftets tosidighet: Diskontinuitet/uavsluttethet kontra kontinuitet/sluttethet.

Jeg vil i det etterfølgende først ta for meg fragmentet, dernest essayet. Men aller først litt om komposisjonens betydning for den estetiske tenkningen i *Heretica*.

IV. 5. 2. TO KOMPOSISJONER: SOBRE OG SAMMENHENGENDE

Hereticas første nummer i 1948 er på 60 sider. Det siste i 1953 er nesten dobbelt så stort, men begge numrene har sju forfattere. Av de seks redaktørene glimrer Bjørn Poulsen med sitt fravær som bidragsyter i begge numrene, men ellers er de fem andre representert begge ganger, noe som kan tolkes som et tidsskrift i balanse og harmoni. I *Heretica* er det sammenheng og redaksjonell tradisjon som dominerer, ikke konfrontasjon og brudd. Balansen opprettholdes ytterligere ved en harmonisk avveining av former. Første og siste nummer innledes begge med dikt signert Thorkild Bjørnvig. I *Heretica* nr. 1/48 er rekkefølgen på bidragene slik: Dikt, fragment, dikt, essay/foredrag, dikt, artikkel og aforismer. I *Heretica* 5/53 er rekkefølgen slik: Dikt, fortelling, dikt, essay, dikt, fortelling, dikt. Det er ikke slik at prosaen overtar hegemoniet i *Hereticas* siste årgang. Komposisjonens melodiske sammenheng er en rolig velmodulert rytmisk veksling mellom korte og lange bidrag, mellom opplevelse og refleksjon, mellom påstand og argumentasjon. *Hereticas* to store levende “tradisjonsbærere” – Karen Blixen og Martin A. Hansen – er begge med fra begynnelse til slutt.

De tematiske sammenhengene introduseres i åpningen av første nummer. Auden/Bjørnvigs åpningsdikt “Befrieren” beskriver en verden i et apokalyptisk språk, der “krise” – ulykke, krig og ødeleggelser – hersker. Menneskene kan ikke annet enn vente på St. Georg, “befrieren”, “profeten”. Et lignende sjelelig og kulturelt landskap opptrer i Ole Sarvigs to dikt – “Gud i Forstaden og “Vintersolhverv”: “at lægge denne stad øde”, “Nu staar

⁶¹ “Ein Dialog ist eine Kette, oder ein Kranz von Fragmenten. Ein Briefwechsel ist ein Dialog in vergrößertem Maßstabe, und Memorabilien sind ein System von Fragmenten. Es gibt noch keins was in Stoff und Form

trærne nøgne, /sorte som kors for døde”[...] ”Alle dage er øde”. Også i Sarvigs dikt må vi vente på en forløser som kan tilføre en mening med det hele utenfra. Slik slites leseren av første *Heretica*-nummer hele tiden mellom oppbyggelse og skepsis, tvil og vantro.

Undringen, paradokset, og vitaliteten representeres av Paul la Cour i hans første av tre “Fragmenter af en Dagbog”, en “kjede av fragmenter” som i beste forstand følger Schlegel ut i åpent og ukjent terreng. Det motsatte skjer hos Martin A. Hansen. Det åpne og dialogiske essayet er ikke representert i første nummer av *Heretica*; i stedet får vi Martin A. Hansens artikkel om den moderne roman og Ole Wivels introduksjon til Stefan George. I Martin A. Hansens “Romanens forfald” stilles “den ægte roman” som “forudsætter en kulturell Syntese”, opp mot “den nye roman”, tydeligst representert ved James Joyce. Joyces skrivekunst representerer et forfallstegn. Forfatteren velger det affirmative og trygge, ikke det eksperimentelle. Dette oppbyggelige gjennomsyrrer også de avsluttende aforismer av Aasmund Brynildsen. De rommer knapt nok et eneste eksempel på det som er så viktig ved aforismen, paradokset. I Brynhildsens variant ligner aforismen mer på visdomsordet og den sunne fornuft – en oppsummering av det kjente – enn på en åpning mot det ukjente. Ole Wivels introduserende artikkel om Stefan George er heller ingen reflekterende dialog med lesere. Det drøftende ligger i en påpekning av det tvetydige forholdet mellom nazismen og Georges forfatterskap, men Wivel insisterer mer enn han problematiserer.

I siste nummer av *Heretica* er fragmentet ikke formelt til stede, likevel er dette nummeret delvis preget av fragmentets ånd, først og fremst gjennom dialogen, og mindre gjennom det uavsluttede. Dette nummeret representerer virkelig en avrunding og en oppsummering av hele *Heretica*-prosjektet. Det viser at to tendenser formelt sett karakteriserer *Heretica* mer enn noe annet: Driften etter sammenheng og den symposiske dialog.

De tydeligste eksemplene er Bjørnvigs store dikt “Barndommens hus” og Karen Blixens “Samtale om Natten i København”. Innbyrdes utgjør de en dialog ettersom begge tekstene ble skrevet i deres symposiske tid.⁶² Bjørnvigs dikt er en form for memorabilier – en av fragmentets forformer – minnesbilder fra erindrede og bearbeidede erfaringer, men det er

fragmentarisch, zugleich ganz subjektiv und individuell, und ganz objektiv und wie ein notwendiger Teil im System aller Wissenschaften wäre” (Schlegel 1967: 176).

⁶² “Og jeg har årsag til at tro, at så vel i “Barndommens hus” som i “Samtale om Natten i København” er en stråling fra de lykkeligste og stærkeste stunder i vort samvær. Og det var en naturlig fullendelse af vort medarbejderskab ved ‘*Heretica*’” (Bjørnvig 1974: 61).

Blixens fortelling som tvers igjennom er formet i Friedrich Schlegels “skeptiske ånd”. Her blir både tanke og handling stående igjen i tvetydigheten og det uavsluttede lys.

“Barndommens hus” er lyrikerens statusoppgjør. Jeget er nådd fram til noe. Delvis bygger denne erkjennelsen på korrespondansen mellom elementene og sinnet, mellom det lille og det universelle. Delvis bygger den på at han har gjenreist barndommen, og barndommens fantasier er blitt gjenskapt i hans voksne og modne forståelse, ved at barndommens perspektiv er innarbeidet i det voksne. Som voksen, en titan, bærer han seg selv som barn, videre. Slik er *Heretica*-prosjektet ført fram til et resultat. Det har altså fått en lykkelig slutt for Bjørnvg. Diktet er et eneste stort jubelrop, noe som betyr at “krisen” som *Heretica* ble grunnlagt på, er overvunnet. I alle fall individuelt.

Bredden i *Heretica*-prosjektet vises i siste nummer ved kontrasten mellom Ole Wivels og Frank Jægers dikt. I Ole Wivels dikt “Efteraar” lyder en etterklang av 1890-tallets symbolisme. Naturen speiler sinnet mørkt, den er besjelet og vemodsfull. Men samtidig er diktets verden sammenhengende og avrundet. Dissonansene er ikke tilstede.

Jægers dikt “Afsked med sommeren” mangler helt denne symbolistiske korrespondanse-tankegangen, motsetningene er stilt opp, frekke, enkle og rett fram: “Juni og juli er fede og dvaske Madammer”, vinteren er “magrere mandlighed”. Mens Wivels dikt peker tilbake til symbolismen, peker Jægers framover mot 60-tallets nyenkelhet. Men i denne sammenhengen, som to dikt i samme nummer, er de to diktene også avstemt i forhold til hverandre, de klinger solidarisk, utfyller og balanserer hverandre, de opphever hverandre ikke.

En lignende kontrast utgjør nummerets siste “par”, Tage Skou-Hansen og Martin A. Hansen. Martin A. Hansens fortelling “Haavn” utspiller seg riktignok en krigsvinter under annen verdenskrig, men det aktuelle blir utelukkende en kulisse. Skildringen av hovedpersonen (husmann/bonde) er tidløs og vendt langt tilbake i historien. På ett plan er novellen sosialrealistisk i sin hverdagsrealisme, men dypere ned handler den om striden mellom to rettssystemer: Samtidens politivedtekter kontra det gamle ættesamfunnets solidaritets- og æresregler. Det rettssyn “Haavn” ender opp med, er mer hendensk-nordisk enn kristent, preget av vrede, styrke, individualisme og ættefølelse.

Tage Skou-Hansens programmatisk avslutningsessay “Sheriffen, klovn og fiskeren” er mer monologisk enn dialektisk. Det påstår mer enn det spør. Det slutter slik:

Hvad det kommer an paa, er den enkelte personligheds evne til at selv være det han taler om og siger han tror paa. Lyt efter stemmen bag ordene, se paa manden, personen. Et menneske og en digter udretter kun det han er. Ene afgørende er

sindelaget, det som i livet forener mennesker til venner er ogsaa det som styrker og glæder i kunsten (*Heretica* 1953: 511).

Denne konklusjonen på seks årganger av *Heretica* er megetsigende, men også oppsiktsvekkende. Den trekker tråden tilbake til 1948 når den vektlegger det personlige ansvar og individets forpliktelser – det enkelte menneskets erfaringer bak alle systemer og ideologier, men den bryter totalt når dikteren og “mennesket” entydig settes på samme nivå. Kunstens særegenhet og forrang er borte, det samme er *Hereticas* kritiske potensiale og funksjon. Tilbake står en sinnelagsetikk, som like gjerne er tradisjonelt konservativt som noe annet.⁶³

Essayets tema er kulturkrisen, grunnlaget *Heretica* ble skapt på. Skou-Hansen svarer benektende på at denne kulturkrisen er overvunnet. Samtidig definerer han den helt annerledes enn den ble definert i 1948. Fienden nå er McCarthyismen, kommersialismen og kulturindustrien. Kritikken peker framover mot nyradikalismen. I god essaytradisjon argumenterer Skou-Hansen ved hjelp av eksempler, tre populære filmer. Forskjellige som de er, har de imidlertid en ting til felles; de viser alle tre at det gode kan seire over det onde. Idealet er den som har “førstehaandsforhold til verdierne” (*Heretica* 1953: 509), og derved er i stand til å handle raskt og umiddelbart.

Martin A. Hansens fortelling er rotfestet i tradisjon og fortid, Tage Skou-Hansens essay i filmens nåtid og en mulig framtid. Men de deler et mimetisk kunstsyn, en monologisk grunnholdning, en streben etter entydighet, med vekt på resultatet og den “gode moral”. Om de skriver i fortellingen/novellens eller essayets form, er i denne sammenheng uten betydning. *Hereticas* sobre og rene komposisjon framhever tidsskriftets enhetsskapende kraft, ikke det enkelte bidrags autonomi.

IV. 5. 3. FRAGMENTET⁶⁴

⁶³ Hans Jørn Nielsen ser denne sinnelagsetikken som pekende fram mot den nyradikalismen som bryter fram rundt 1960. Dessuten kan man hevde at Skou-Hansens hadde hentet mye fra sin etikk fra K. E. Løgstrups tenkning. Mye tyder imidlertid på at denne forbindelsen er av en senere dato. Tage Skou-Hansen skriver selv: “Første gang jeg støtte på Løgstrup var i august 1957” (Skou-Hansen 1995: 158).

⁶⁴ Når det gjelder fragmentets historie og teori baserer den følgende framstilling seg på følgende: Jeg konsentrerer nesten all oppmerksomhet om *Athenaeums*-fragmentene fra 1798. De finnes i : Schlegel, Friedrich (1967): *Charakteristiken und Kritiken I* (1796-1801). Førsteutgave *Athenaeum* 1798. München Paderborn. Wien. Dessuten er jeg inspirert av følgende lesninger av dem, i prioritert rekkefølge: Hverven, Tom Egil (1992): *Fragmentets estetikk* ; Critchley, Simon (1997): *Very little ... Almost Nothing*; Eichner, Hans (1967): “Einleitung Friedrich Schlegel”: *Charakteristiken und Kritiken I* (1996-1908); Blanchot, Maurice (1994): “Athenäum” (1969) i *Orfeus’ blik og andre essays*.

IV. 5. 3. 1. FRAGMENTETS FORHISTORIE

Av alle de uavsluttede formene som fylte *Hereticas* spalter, er det ingen som har en så ærefull og omstridt fortid som fragmentet. Formen som bevisst genre ble ”skapt” av Novalis og Friedrich Schlegel ⁶⁵ da de studerte i Jena og Leipzig på 1790-tallet, selv om fragmentet selvsagt har sine forløpere. 451 fragmenter ble trykket i *Athenaeum*, de fleste formulert av Friedrich Schlegel, men noen også av andre. Uansett forfattersignatur er Athenaeumsfragmentet et uttrykk for litterært vennskap og en avantgardistisk grunnholdning, kjennetegn som historisk har fulgt genren. På denne måten knyttes fragment-formen direkte til det unglitterære fellesskap, til en bestemt kollektiv arbeidsform, og dermed til slutt punktet: det unglitterære tidsskriftet.

Fragmentet som form ble skapt av en gruppe som følte seg inspirert av den revolusjonære ånd etter den fransk revolusjon, av Goethes diktning og Fichtes filosofi (Fragment 216).

Fragmentet kan ikke skilles fra den romantiske grunnholdningen opphavsmennene skapte på grunnlag av. Etter Critchleys oppfatning forsøkte romantikerne å forene opplysningstidens resultater – sekularisering, humanisme og republikanske verdier som frihet og likhet, fornuftens primat og vitenskapens allestedsnærværelse – med en desillusjonert holdning i den verden som skulle bringe disse verdiene fram i dagen. Det er derfor litt av et historisk paradoks når *Heretica* med sitt angrep på fornuftens primat griper tilbake til romantikken, som nettopp ville integrere fornuften, for å finne inspirasjon til sitt prosjekt.

Critchley peker på to viktige trekk ved romantikernes kunstforståelse. For det første hadde de et svært omfattende poesi-begrep. ”Poesis” stammer fra det greske ordet for å skape, det hadde lite å gjøre med vår oppfatning av genren poesi. Kunsten skulle ikke være mimetisk, men kritisk og selvbevisst; med den skulle man både avsløre verden og ikke minst være kritisk til seg selv. Derav følger det Critchley kaller romantikkens naivitet: Troen på at den moderne verdens krise kan blir løst ved hjelp av kunst. Dette første grunnleggende trekk, som selvsagt er uttrykk for en stor naivitet, deles langt på vei av *Heretica*. For det andre formulerte

⁶⁵ På dette som på så mange andre områder råder det selvsagt ingen full enighet. Simon Critchley hevder: ”The genre of fragment was not invented in Jena. It is inherited from a tradition whose past extends to Chamfort, La Rochefoucault, Pascal, and ultimately to the ruins of antiquity” (Critchley 1997: 107). At denne franske tradisjonen med maximer og ”tanker” har spilt en inspirerende rolle, må være udiskutabelt. Like klart er det at Friedrich Schlegel selv, som var svært belest, anså at han skapte noe nytt, jfr. ”Doch eigentlich wird’s eine ganz neue Gattung sein; erstens denke ich größtenteils nicht einzelne Sentenzen und Einfälle, sondern kondensierte

ungromantikken en ide om det absolutte romantiske kunstverk, av Schlegel kalt en roman, som det med nødvendighet ville være umulig å skape. Critchley trekker den konklusjon at romantikkens naivitet, og dens storhet, er et resultatet av dens uoppfyllelige streben. Og fragmentet er den form som framfor noe annet fører fram til dette uoppfyllelige.

Følgelig er det selvsagt paradoksalt å skulle forsøke å karakterisere de viktigste trekkene ved noe som intenderer ubestemmelighet – fragmentet som form – men likevel:

1) Fragmentet er en *blandingsgenre tett opp til det skjønnlitterære*, i slekt både med aforisme, maksime og sentens. Forformer er som nevnt, dialogen, brevet og satiren. Mange av essayets kjennetegn passer også på fragmentet, det er: assosiativt, samtalende, prosessuelt, dialektisk og skeptisk.

2) Fragmentet virker *uforståelig og ugjennomtrengelig*. Dette var den anklagen *Athenaeum* oftest fikk høre. Et hyppig sitert fragment, som oppfattes som en populær definisjon av fragmentet lyder slik: “Et fragment må likt et lite kunstverk være helt avsondret fra omverdenen og fullendt i seg selv som et piggsvin” (Athenaeumsfragment 206, oversatt av Tom Egil Hverven, *Vagant* 2/93: 40).⁶⁶

3) Fragmentet rommer en *tvetydig bevegelse* både i sin egen teoriproduksjon og i sin produksjonsteori. Denne tvetydige bevegelsen kan anvendes både på fragmentet selv, og når fragmentet er en kritikk av annen litteratur. På den ene side er det progressivt og ekspanderende, en form som forsøker å nå det sublime og absolutte. På den annen side er det sentripetalt og selvrefleksivt, ekspansjonen bremses av en selvkritisk bevissthet om det umulige i å strebe etter det absolutte (Hverven 1992:68).

4) Fragmentet “belaster motsigelsen eller *paradokset* til bristepunktet” (Hverven 1992: 110), derfor har fragmentet også en forkjærlighet for stilfiguren oxymeron. Dette kjennetegnet henger nøye sammen med det forrige. Søren Ulrik Thomsen anklager la Cours “Fragmenter af en Dagbog” for å motsi seg selv hele tiden, men kanskje er det nettopp poenget ved fragmentet? Paradokset kan få oss til å stille oss ved siden av teksten. Den samme funksjonen har ungromantikken ironi og vidd (Witz). Paradokset og ironien atskiller elementene, får oss til å tenke om igjen. Viddet og latteren, kommer *plutselig*. Humoren ser

Abhandlung und Rezension zu geben, zweitens werde ich dabei Universalität ordentlich suchen, nicht philosophische und kritische Fragmente trennen...” (Schlegel1967: XLIV).

⁶⁶ “Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel”.

likheter der andre ser forskjeller.⁶⁷ Fragmentet er ikke syntetiserende, men rommer et spill mellom vidd og viten, ironi og skepsis.

5) Fragmentet er for Schlegel er *mer tanke, enn skrift, eller* som Maurice Blancot formulerer det: “Romantikken er overdreven, men dens primære overdrivelse er dens overdrivelse af tænkning” (Blanchot 1994: 147).

6) Fragmentet både vegrer *seg mot å bli avsluttet*; og streber etter å bli fylt ut. Derved stiller det seg allerede ved sin form kritisk til sluttethet, fullstendighet og totalitet.⁶⁸ Sett slik er fragmentet like mye en holdning til den kunstneriske skapelsesprosess – en tenkemåte, som en genre eller undergenre.

Fragmentet er en utopisk form ved sin absolutte potensialitet. Denne utopiske “forventningstanken” harmonerer godt med *Heretica*-forestillinger. Det går an å si at de beste *Heretica*-diktene, de diktene som skulle fullføre det “virkelige *Heretica*-prosjektet”, aldri ble skrevet, eventuelt ble skrevet f.eks. av Thorkild Bjørnvig lenge etter 1953. Skillet mellom potensialitet og realitet, svarer også til Bjørn Poulsens tanke om at man må differensiere mellom *Heretica*-drømmene og fantasiene, og det som virkelig kom ut av tidsskriftet.

IV. 5. 3. 2. “FRAGMENTER AF EN DAGBOG”

Selv om Paul la Cour ikke hørte til de naturlige kjernetroppene i *Heretica*-kretsen, ble hans “Fragmenter af en dagbog”, heretter bare kalt “Fragmenter”, straks et sentralt dokument for tidsskriftet, både innad og utad.⁶⁹ Siden de så tydelig ligger tett opp til Schlegels Athenaeums-fragmenter både i form og innhold, er det ikke minst dem som knytter forbindelsen tilbake til ungromantikerne og deres tidsskrift. Både Athenaeumsfragmentene og la Cours “Fragmenter” rommer en dobbeltbevegelse *mot det produktive og skapende, og det negative og det selvrefleksive* på samme tid. La Cour formulerer i disse fragmentene en holdning til den kunstneriske skapelsesprosessen, og ingen “lærebok i poesi”.

I høyere grad enn andre “poetikker” i *Heretica*, sier la Cour mye om skapningsprosessen og inspirasjonens kilder, og lite om diktningens fremtredelsesformer og

⁶⁷ Dette ungromantiske synet på vitsen, viddet og dermed også latteren, kaster et opplysende skjær over Thorkild Bjørnvigs plutselig boblende “umotiverte” latter som var et problem for ham i samvær med Karen Blixen, jf. *Pagten*.

⁶⁸ “The naïveté of romanticism is the faith in fragments as seeds of the future, in fragments as the possibility that the future might have a future, in fragments as the possibility of possibility. This is very little... this is almost nothing” (Critchley 1996: 117).

⁶⁹ At dette kunne forandre seg, viser Thorkild Bjørnvigs reaksjoner. I en stor artikkel, “Paul la Cours lyrik og tænkning” (*Heretica* 1951: 11) er han svært positiv til “Fragmentene”. I 1959 kaller han dem en “Lovbog, Poetik som Moralisering” (Larsen (red) 1959).

virkemidler. Offentligheten, derimot, oppfattet i langt sterkere grad disse fragmentene som retningsgivende for diktning generelt. Dette er ikke så underlig. Poetikker har tradisjonelt formulert ideer om diktningens vesen, genre og lære om innhold og framstillingsformer. I tillegg til dette “har poetikken siden universalromantikkens begyndelse omkring 1800 været en diskurs der behandlede sammenhængen mellom digtning og livssyn” (Kofoed 1994: 11). Indirekte drøfter la Cour en rekke steder i ”Fragmentene” nettopp forholdene mellom religion, politikk, filosofi og diktning, selv om skaperprosessen hele tiden er det viktigste.

Det resonnerende og diskuterende ligger i den fiktive samtalen ”Fragmentene” iscenesetter. Dialogen føres mellom et jeg og et du, to instanser som både uttrykker jegets interne splittelse, og duets identifikasjon med en generell leser. Jeget diskuterer med seg selv, nært og intimt, og innlemmer “oss alle” i samtalen. Det subjektive i refleksjonen forsterkes av dagboksformens intimitet. Og denne fingerte litterære formen – fragment / dagbok / dialog – er samtidig kritisk, der kritikken overskrider subjektiviteten, som kritisk refleksjon streber ”Fragmentene” etter “det objektive”. La Cour understreker til stadighet at han søker “en poetisk realitet”. Det at teksten rommer så mange eksempler, viser at forfatteren streber etter intersubjektivitet – det forfatter og leser kan kjenne seg igjen i. I disse fragmenter møtes poetikken med litteraturkritikken, det subjektive og det objektive, jeget og duet, uten at det skjer en harmonisering av de to polene.

Fragmentene ble utviklet i et langsomt tempo. De ble offentliggjort i de tre første numrene i 1948, (I) er på 16 sider, (II) på 27 sider og (III) på 28 sider.⁷⁰ Når la Cour snakker om poesien, gjør han bruk av det greske begrepet poesis (all skapen), og han mener derfor noe annet enn diktet alene. Poesi er en art dimensjon i tilværelsen, ikke ulikt ungromantikernes *begrep om universalpoesi*. I sitt berømte Athenaeumsfragment 116 sier Schlegel:

Den romantiske poesien er en progressiv universalpoesi [...] Den omfatter alt som bare er poetisk, fra det største kunssystem, som igjen inneholder flere systemer, til

⁷⁰ Det er de *opprinnelige fragmenter* jeg forholder meg til. De ble senere utgitt i forøket utgave i bokform., førsteutgave 1948, deretter 1966 og 1993. Svært få lesere er oppmerksom på at *Heretica*-versjonen adskiller seg fra bokutformingen. Hans Jørn Nielsen gjør et stort nummer av at det er en diskrepans mellom de to utgavene. Boken er mer “politisert” enn *Heretica*-fragmentene. Nielsen hevder at *Heretica*-utgaven er en “beskåret” utgave som nærmer seg sensur fordi redaksjonen ikke skulle ha ønsket å trykke de tankene som ikke passet inn (Nielsen 1986: 60). Ingenting tyder på at han har rett i sine ”sensurpåstander”. I alle fall benekter begge redaktørene dette (Poulsen samtale 3. 10.98 og 16.11.98 og Bjørnvig 15.11.98)) Alt tyder på at la Cour selv bearbeidet fragmentene og gjorde dem både klarere politisk og mer tilgjengelige. Dette skjedde før han brøt med redaksjonen. Ingenting tyder på at la Cour ville ha godtatt en beskæring, men om det er riktig som Bjørn Poulsen forteller, at den frilyndte marxisten Mogens Fog skulle ha satt la Cour i husarrest helt til han hadde bearbeidet *Fragmentene* for bokutgivelse, er enda mer usikkert. Uansett kontroverser. Våren 1949 brøt Paul la Cour med redaksjonen.

sukket, kysset som det diktende barnet utstøter i kunstløs sang[...] Og likevel kan også den for det meste sveve på den poetiske refleksjonens vinger, midt mellom det framstilte og det framstillende, fri fra all reell og ideell interesse, den kan igjen potensere denne refleksjonen og mangfoldiggjøre den som i en endeløs rekke av spill [...] Den romantiske poesi er stadig i emning; ja, det er dens egentlige vesen, at den alltid bare blir til, og aldri kan være fullendt (*Vagant* nr. 2/93: 40, oversatt av Tom Egil Hverven).⁷¹

På samme måte taler la Cour om at “vi idag maaske maa knuse Digtet for at frigøre Poesien” (*Heretica* 1948: 6), ettersom de konvensjonelle diktformene står i veien for at det “egentlig poetiske” – universalpoesien (?) – kan få bli en levende realitet for menneskene.

Begrepsbruken er imidlertid noe uklar, siden han selv ofte snakker om “diktet”, der det hadde vært naturlig med “Poesien”, ifølge hans egen ordbruk.

Fragmentene er paradoksalt nok konstruert svært oversiktlig og logisk, tankegangen er relativt lett å følge, deres berømte dunkelhet er betydelig overdrevet. Det didaktiske aspektet styrkes ved den introduserende rammefortellingen om hvordan de er blitt til, og ved alle eksemplene, særlig fra billedkunst, som er skutt inn på strategiske steder.

De er bygd opp omkring en dialogisk grunnstruktur og en fortellende framdriftsplan. Hovedpersonen er den personifiserte Poesi: “Jeg taler om Poesien, men prøver ikke paa at forklare dig den. Jeg kender den kun i Anelse, for den hengiver sig til os med bortvendt Hoved, at vi ikke skal udfritte dens Træk” (*Heretica* 1948: 9).

Del (I) beskriver en tilbaketrekkende og tilintetgjørende bevegelse – en art selvrefleksjon – som noen nok har misforstått dithen at den dreier seg om ensidig og avsluttet

Det er ting som taler for at det ikke er tale om senere tilføyelser i bokutgaven, men snarere strykninger i *Heretica*. Hans Jørn Nielsen har pekt på at det virker mer logisk at fire til fem linjer her og tre til fire linjer der er tatt ut av helheten, enn at de er tilføyet senere. Denne antagelsen styrkes av at det i bokversjonen inngår passasjene om politikk strukturelt og innholdsmessig i en dialektisk helhet. Poulsen polemiserer mot Fragmentene i 1949 i sitt store essay “Elfenbenstårnet”, blant annet mot “en åndfull politikk”, men han nevner ikke med et ord at det er en forskjell på tidsskriftsutgaven og bokutgaven. Sannsynligvis har han visst at det var et stridsspørsmål helt fra starten.

Likevel er det mer sannsynlig at det dreier seg om *senere tilføyelser*. De største tilføyelsene er lange “ufarlige” endringer i bokens midtparti, ikke noen få linjer innimellom. De prinsipielt viktige forandringene er alle på slutten. Særlig gjelder det avslutningskapittelet “Tid og omverden”. Det er kompositorisk flyttet bakover, det har fått ny tittel og viktige passasjer som rommer politiske holdninger og et sosialt engasjement er føyd til. Lite tyder på at disse passasjene har foreligget før *Heretica*-versjonen.

⁷¹ “Die romantische Poesi ist eine progressive Universalpoesi....Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehre Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst, bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang.Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem dargestellten und dem darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen reflexion in der Mitte schweben, diese reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen reihe von Spiegeln vervielfachen.....Die romantische Dichart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann” (Schlegel 1967: 182).

(?) passivitet.⁷² Del (II) beskriver en aktiv utvikling, den skapende produktivitet. Mens Del (III) drøfter og utdyper begge disse former for bevegelse.

IV. 5. 3. 2.1. FORLØPET I SINE TRE FASER:

Fra en ”kæde af tilintetgørelsesprocesser” (la Cour)⁷³ til ”en dialog er en kjede av fragmenter” (Schlegel)⁷⁴

Den første delen av ”Fragmentene” (I) avsluttes overraskende nok slik: ”Her er talt om Nedbrytning og Tilintetgørelse, som om Digtet var en Kæde af Tilintetgørelsesprocesser og ikke en Skaben, en Opbyggen” (*Heretica* 1948: s.20). Hvordan er det mulig å komme fram til en slik destruktiv konklusjon når det dreier seg om å *skape poesi*?

En del av svaret ligger i at ethvert ledd i denne bevegelsen er dialogisk i seg selv, det framskredne møtes av det reaktive, driften mot form møtes med argumentasjonen for å oppløse former og helhetsstreben møtes av dekomponering. Dernest blir de begrepene ”Fragmentene” drøfter i innkretsingen av poesien, hele tiden anskuet i sin tvetydighet. Paradokset og oxymeronen er viktige figurer i denne diskursen. ”Jeg lytter ikke til Ordene, men til den *talende Stumhed* i dem”. Og til slutt er alle tre fragmentavdelinger ledd i en helhet, (I) får sitt svar og sin utfylling i (II).⁷⁵

Den poetiske eksistens

La Cour velger et essensialistisk og romantisk utgangspunkt: Poesien er i sitt vesen uavhengig av både språk og form, den eksisterer i en førspråklig sfære: Uten språk og uten form kan den ”poetiske opplevelse eller ”den poetiske realitet”, bare fornemmes, men ikke forklares. ”Jeg taler om Poesien, men prøver ikke paa at forklare dig den. Jeg kender den kun i en Anelse” (*Heretica* 1948: 9). Schlegel skimtes i bakgrunnen. Bare ved å bekjempe den konvensjonelle oppfatningen av poesien og ved å oppløse dikt-begrepet, kan vi ha noen som helst slags mulighet for å forstå poesien. La Cours poesiforståelse rommer aspekter vi kjenner fra en

⁷² Søren Ulrik Thomsen gjør i sin nyeste ”poetikk”, *En dans på gloser* (1996. Oktober Forlag, oversatt av Knut Ofstad, første gang utgitt i tidsskriftet Kritik 1994/95) et stort poeng ut av la Cours begrep ”inngivelse”; han hevder at la Cours begrep om inspirasjon er ”hellig” og en ”passiv venten”. Thomsen mener at la Cour dyrker passiviteten, inspirasjonen og feminitet. Diktet er noe som kommer til forfatteren.

⁷³ La Cour i sine ”Fragmenter”.

⁷⁴ Friedrich Schlegel i Athenaeumsfragment 77.

⁷⁵ Følgelig virker det lite innsiktsfullt når de to redaktører, Bjørn Poulsen og Thorkild Bjørnvig uttrykte begeistring over første avdeling fragmenter (I), men mer skepsis til II og III. Se Bjørn Poulsens innvendinger i essayet ”Elfenbenstaarnet” og i hans foredrag fra 1960.

romantisk tradisjon: “Poesien er nøgen og forsvarsløs”, “barnlig”, “et mysterium”, men også “Sandhed”.

I disse kjennetegn skjuler det seg åpenbare tvetydigheter og paradokser. Poesien kan si sannheten, men den er i sin grunn førspråklig, den forutsetter “Viden om alle Tings Enhed” (*Heretica* 1948: 8), *men kan bare anes*.

Noe av forklaringen på paradokset ligger i å forstå hva la Cour mener med “poetisk realitet”. For hvor mye Fragmentene enn kretser om poesien som sannhet, ”I den verden af Bedrag, hvori vi lever.”(*Heretica* 1948: 10), og hvor mye redaksjonen enn ville at det var poesien alene det gjaldt, så ligger det i la Cours ”Fragmenter” hele tiden en forbindelse til livet.

For la Cour innebar det at mennesket åpner seg for det poetiske at livet ville kunne endres, det poetiske er intimt forbundet med livsfølelse og aktivitet. “Hvad jeg har digtet har ingen Betydning, men at jeg skimter Konturerne af nyt Liv” (*Heretica* 1948: 8, min understrekning).

Jeg tror det er nødvendig å akseptere denne vekt på liv og handling som en nødvendig del av poesiens metafysiske dimensjon, for å forstå la Cours tenkning. De er to sider av samme utopiske og overskridende tenkemåte. Denne forbindelsen mellom liv og poesi hjelper oss også til å forstå ”Fragmentenes” *passivitet* som Søren Ulrik Thomsen hadde så vanskelig for å svelge.⁷⁶

“At skrive et Digt er intet, at afvente det: alt”, og “Hvis ikke digtet vælger dig, er al Møje forgæves”. Slike påstander kan selvsagt lett oppfattes som en passiv venting på inspirasjon eller på den klassiske forestilling om skaperevnen som et inngrep fra gudenes side. Når jeg likevel tolker dem annerledes, henger det sammen med en annen av la Cours påstander. Forutsetningene for at poesien skal bli en realitet, ligger nemlig i aktiv, *oppriktig* handling. “Hvilken Disciplin maa vi da ikke paalægge os, naar vor Livsførelse Dag for Dag, hver enkelt af vore Handlinger, former vort Digt. Ingen af dem var skrevet, alle var de levet frem” (*Heretica* 1948 : 13). I dette ligger det et *etisk* imperativ som samsvarte godt med *Heretica*-redaksjonen.

Det paradoksale i denne poetikken er at la Cour i triaden liv – poesi – form, framhever forbindelsen liv-poesi, mens språket/formen/tegnet i første omgang får mindre betydning.

Stoisisme: Tilbaketrekning

⁷⁶ Min imøtegåelse av Thomsen gjelder uansett om han selvsagt har mange poenger i sin analyse av la Cours spesielle retorikk.

Erkjennelsen av at poesien kan gi oss en mulighet for å forandre våre liv, understrekes ytterligere i den siste delen av de første fragmentene. De fire siste overskriftene/nøkkelordene er alle stoiske dyder: *Mot, fattigdom, oppriktighet, evnen til å lytte*. Stoicismen er en filosofi som nettopp framhever nødvendigheten av å forandre sitt indre, justere det ”i pakt med naturen” og ”sannheten”, for å kunne leve et bedre liv i samfunnet. Fragmentene synes ikke bare å ha Schlegel som klangbunn og intertekst, men også Marcus Aurelius: *Til meg selv*.⁷⁷ Marcus Aurelius valgte som la Cour dagboksformen for sine refleksjoner, han lette etter verdier for et nytt liv, han trakk seg tilbake fra “den konvensjonelle livsførsel” til kontemplasjon og refleksjon, og han søkte et livsgrunnlag ”i pakt med det naturlige”. Det ligger en idealisme i Aurels vektlegging på ånden framfor det materielle, som kanskje heller ikke er la Cour så fremmed.

Det interessante er at la Cour velger et sett med “menneskelige dyder” når han på slutten av avdeling (I) ønsker å nærme seg “poesiens kjerne”, det lyttende og stumme. Det er som om han innkretser det uheroiske, det passive, det bagatellmessige, for å finne fram til det viktigste: *essensen*. Hvis dette er riktig, er han en sann etterfølger av Marcus Aurelius. Forutsetningene for å komme fram til en ny overskridende erkjennelse er: glemsel, strenghet, soberhet, fattigdom og oppriktighet.

Denne tilbaketrekking til den “passive” tilstand eller reseptive mottakelighet, er i ”Fragmentenes” univers samtidig en ny fødsel. I fragmentets språk, med talende bilder og i en narrativ form skildrer la Cour det eldgamle mysterium om død og fødsel: “Naar Digteren dør, men Ordet taler, forløst fra ham [...] Det er Digtets Vilje at tilintetgjøre sig selv, det er Ordets Vilje at ofre sig selv. Paa Grænsen til den rene Tavshed bliver al Digtning til” (*Heretica* 1948: 18-19).

Slik splitter ikke la Cour tilværelsen, men han “syr den sammen” med alle dens tvetydigheter og paradokser i behold. Poesien knyttes til livet, det talte til det stumme, livet til døden. Med et bilde: “Digtet er paa en Gang Tunge og Øre” (*Heretica* 1948: 19). Den bevegelsen som i første omgang beskriver en tilbaketrekning, viser seg å være en nødvendig *selvrefleksjonsprosess*. Jeg velger å tolke denne beskrivelsen av forutsetningene for skaperprosessen som en åndsslektning av Schlegels Athenaeumsfragmenter.

Bildet

⁷⁷ Se Marcus Aurelius (1997): *Til meg selv*. Skrevet ca. 180 e. Kr.

I Del (II) er det som om alle negasjonene og forbeholdene fra første del er borte. Bildet gjøres til det poetisk sentrale, poesiens motor: “Billedet var aldrig Digtets Hjerne, men dets levende Hjerte” (*Heretica* 1948: 115). Denne avdelingen er dominert av de mange organiske vekstmetaforer: “hjerte”, “jorden gjøres grønn”, “et fødselsmysterium”, “lys” og “tre”. Bildet bringer ting sammen og viser enheten i livet, og dermed bærer det fram erkjennelsen. Vekstmetaforikken er romantisk (jf. Welhaven og Wergeland) og bildet forvandler abstrakte forestillinger til konkrete ting. Som billedskaper former dikteren en ny virkelighet. Den første av disse forestillingene treffer helt sentralt i *Heretica*-ideologien. Ifølge tidsskriftets diagnose var mye av årsaken til kulturkrisen nettopp at systemer og abstraksjoner hadde gjort menneskene uvirkelige i forhold til sine egne erfaringer og seg selv. Den andre forestillingen uttrykker en utopisk grunnholdning som jeg tror de andre i redaksjonen var uhyre skeptisk til. Det måtte vel være “å trekke konsekvenser av diktet, utenfor diktet selv”, som Bjørn Poulsen uttrykte det.⁷⁸ Høyst sannsynlig er denne forestillingen hos la Cour en del av hans tidligere surrealistiske og avantgardistiske fortid.

La Cours posisjon bør imidlertid ikke tolkes entydig, det innebærer en reduksjon (jf. Bjørn Poulsen). La Cour er både *kritisk* i forhold til abstraksjoner og samfunnsmessige systemer som gjør at vi lever uvirkelige liv. Han er *utopisk* i forhold til ønsket om å la poesien få betydning for våre dagligliv. Han er *platonsk-idealistisk* i sin metafysiske lengsel etter å overskride den materielle verden: “Besynderlige Sprog, som tilintetgør den haandgribelige Ting, naar du nævner den ved Navn, for i Stedet at lade den opstaa som Idé, som aandelig Forestilling” (*Heretica* 1948: 119). Og han er *essensialistisk* på jakt etter det opprinnelige og naturlige forholdet mellom språktegnet og virkeligheten: “Digteren genopretter den tabte Inderlighed mellem Ord og Ting” (*Heretica* 1948: 119). I bakgrunnen skimter vi forestillingen om at det skulle finnes et egentlig språk, et språk som er sannere enn det vi har i dag.

Det er dette *flerstemte* ved ”Fragmentene” som konstituerer dem som form. Deres åpenhet og romslighet gjør at svært forskjellige lesere kan bruke dem til sitt formål. Jeg tror imidlertid det er viktig å aldri glemme at de i sin grunnholdning er utopiske og uavsluttet, vendt mot det som bryter fram. De beskriver ingen eksisterende virkelighet.

⁷⁸ Se Bjørn Poulsen: “I samme Øjeblik vi foregriber befrielsens Mulighed, har vi beskyttet os imod den. Den er blevet til Metafysik i Stedet for smærtefuld Virkelighed. Digtets Konsekvens kan vi kun drage i Digtet, ikke udenfor det” (*Heretica* 1949: 151). Sitat er fra Poulsens store essay “Elfenbenstaarnet”, som vil blir tatt opp senere.

Diktets essens og opprinnelse

Like sikkert som at tilværelsen er blitt splittet og uvirkelig, er det at det dikteriske språket kan skape/gjenopprette en tapt opprinnelighet eller “udligne et Frafald”. For la Cour fortøner denne bevegelsen mot det opprinnelige seg som en “dimensjonsfornemmelse”. Mer enn en tidsopplevelse er dette en opplevelse i rommet. Det finnes tegn som ikke har betydning, som bare viser til en eksistens der meningen ligger i tingen selv. Denne eksistens er kunstens vesen. Selv om dette kan virke noe metafysisk i la Cours språkform, skiller forestillingen seg vel ikke vesentlig fra moderne forestillinger om den poetiske funksjonens autonomi. La Cour velger bare et annet stilleie: “Digtets inderste Tema er Digtet, et særligt ordmusikalsk Livsudtryk” (*Heretica* 1948: 125). Fragmentene rommer hele veien denne dobbeltheten. På den ene siden uttrykker de moderne forestillinger om kunstens særegenhet, på den andre siden lengter de nostalgisk tilbake til et førmoderne samfunn, der kunsten hadde en helt annen plass og funksjon. Denne lengselen etter noe opphavelig, har mange former, hyppig er det lengselen etter det religiøse: “I digtet husker Sproget sin Oprindelse. Det er kultisk” (*Heretica* 1948: 125).

“Alt er Bevægelse og Liv”

Denne poetikken forkaster forkynnelse og mening som en bestandel av poesien, men mer enn noe annet formulerer den gang på gang sitt eget livsbejaende og livsskapende budskap. Det brukes mye spørsmålstegn i teksten, men enda viktigere er alle de underforståtte utropstegnene!

Treet er et symbol som ofte kommer igjen, bruken av livstreet, dette ursymbolet for vekst og sammenheng, virker likevel mer didaktisk enn konvensjonelt motivert. Denne didaktiske opplysende klarhet som finnes som en viktig bestandel i Fragmentene, spiller seg ut mot “det gaatefulde”. Friedrich Schlegels avslutningsessay i *Athenaeum* bærer tittelen: “*Om det uforståelige*” (Schlegel 1967: 363). Etter Schlegels mening kan uforstand knyttes såvel til den uforstandige som den forstandige, slik det finnes enkel ironi og en ironiens ironi. Det er bare den uforstandige som tror at alt er lett gjennomskuelig. “Det kosteligste som mennesket eier,[..] må forbli i det skjulte [...] Ja, det ville skremme dere, dersom hele verdenen , som dere har krevd, en gang på alvor ble tvers igjennom forståelig” (min oversettelse)⁷⁹, sier Schlegel. La Cour plasserer dette “uforståelige” som poesiens kraft og kilde. I god romantisk

⁷⁹ ”Ja das Köstlichste was der Mensch hat [... an einem Punkte] der im Dunkeln gelassen werden muß [...] Wahrlich, es würde

paradokstradisjon slår han fast at “Dunkelhed som et Middel til at se, kan altid umiddelbart gennemtrænges af Blikket et stykke ned. [...] Lad din Klarhed være Indgivelse og Befrielse, Fantasiens Regnbueskær over Tingene” (*Heretica* 1948: 127-128).

Inspirasjon og frigjøring er to av ”Fragmentenes” nøkkelord, satt sammen blir de et uttrykk for både det mottakende og det skapende prinsipp. Begrepsparet nevnes like før et tre siders innskutt essay som drøfter forholdet mellom det gåtefulle og det klare; denne gangen i form av en diskusjon om forklaringens og rasjonalismens begrensninger. Igjen er la Cour på linje med de herskende ideer i redaksjonen, og, kunne jeg legge til, kanskje også med Schlegel:

[...] mens det *ukendte* i Mennesket for Digteren [i motsetning til vitenskapsmannen] faar en særlig og selvstændig Betydning. Det er Digtets egentlige *Kraftkilde*, det der gør dets Figurer til Tegnet paa noget mere end deres individuelle Skæbne. I det *uudforskellige* skjuler sig vort *egentlige fællesskab*, det Billede, hvori vi er dannet (*Heretica* 1948: 130, mine kursivering).

Mens rasjonalismen som samfunnsideologi og mekanisk psykologi i diktningen reduserer mennesket, streber la Cour etter å utvide rommet for individets virkefelt. Likevel må ikke la Cours forsvar for det gåtefulle som en kilde til kunst, forveksles med mye av den øvrige fornuftskritikken i *Heretica*. Det finnes ikke noen ideologisk fundamentert kritikk av rasjonalismen og framtidstroen i disse fragmentene, som f.eks. hos Bjørn Poulsen. La Cour konsentrerer seg mer om en potensiell forandring og ønsket om å skape en ny type kunst, enn om en negativ kulturkritikk. Dette betyr imidlertid ikke at han er mer positiv til det eksisterende samfunn, snarere tvert imot.

Orfeus-effekten: Samfunn – poesi – politikk

Den andre delen av fragmentene avsluttes med en drøfting av forholdet mellom samfunn og poesi. På dette området er ”Fragmentene” på den ene siden på linje med resten av redaksjonen, og på den andre ute på sine egne veier. Følgende framstilling kunne nok hele redaksjonen skrive under på:⁸⁰

euch bange werden, wenn die ganze Welt, wie ihr es fordert, einmal im Ernst durchaus verständlich würde” (Schlegel 1967: 370).

⁸⁰ Overskriften lyder i *Heretica*: ”Forhold til tiden”. I bokversjonen lyder det mer presist: ”Tid og omverden”. Uansett overskrift, det dreier seg om kunstnerens *samfunnsengasjement* og forholdet mellom poesi og samfunn.

Paa gyngende Grund, klemmt inde mellem Øst og Vest, trængt af Ideologier og rasende Teknik, omgivet af dæmoniske Guder og isoleret fra Folket (men ikke fra Mennesket) lever nogle i et Rum af Stilhed og vidner for ingen om Fremtidens Vækst (*Heretica* 1948: 134).

Bjørn Poulsen og de andre i redaksjonen så imidlertid ikke som la Cour *viktigheten av å la være å se seg tilbake*, den såkalte Orfeus-effekten ("Orfeus mistede sin Lykke, da han et Øjeblik glemte at være et med det kommende"). På dette området representerer la Cour et originalt standpunkt i *Heretica*. For ham var det viktig å skape en neksus mellom det framtidsrettede vekstprinsipp som kunsten var underlagt, og menneskets livsverden. Denne livsverden er i stor grad konstituert av drømmen: "Aldrig tør vi skille Mennesket og dets Drøm fra hinanden uten at fostre Dæmoner" (*Heretica* 1948: 133). Liksom drømmen taler diktet framtidens språk. Siktemålet er radikalt nytt: "At være Digter er ikke at gjøre Digte, men at skape en ny maade at leve paa" (*Heretica* 1948: 135). Samtidig går det helt klart fram av "Fragmentene" at det dreier seg om noe annet enn en politisk eller moralfilosofisk revolusjon. Nettopp fordi målet ligger i framtiden, og fordi det er ledet av et produktivt prinsipp, er det sant utopisk: Det er umulig å fastlegge, definere og avgrense, følgelig vil det også være et uoppfyllelig mål. Det poesien kan gjør for politikken er ikke å formulere samfunnsspørsmål, men å skape en fundamentalt ny tenkemåte.

Mer enn å ta avstand fra politikk eller forsvare upolitisk diktning vil disse fragmentene ta et oppgjør med forenklede og entydige standpunkter. Derfor er også slutten på denne avdelingen formulert i ekte fragmentstil. Korthugde aforismelignende sentenser avløser hverandre i *en lang kjede*, nettopp på den måten Schlegel definerte fragmentet. Hele tiden er blikket rettet framover, mot noe som ennå ikke finnes: "Men følg dets [Digtets] Blik: det er rettet mod det ukendte" (*Heretica* 1948: 115). "Ligegyldigt, om vi naar frem: vi maa vandre" (*Heretica* 1948: 135).

I denne andre fasen av skapelsesprosessen er "Fragmentene" ekspanderende, ikke redarderende. De demonstrerer ved sin egen form *Orfeus-effekten*: kunsten blir en kraft utelukkende dersom den knyttes til det blivende.

Fragmentenes fragment

Vi har fulgt en bevegelse i skapelsesprosessen fra (I), i retning av tilintetgjørelse, implosjon og det refleksive; til (II) en bevegelse vendt mot det produktive, mot framtiden og den nye diktning. Denne nye poesi er ennå ikke skapt, den må derfor med nødvendighet være

ubestemt og ukjent. Hvordan kan ”Fragmentene” slutføre dette resonnementet i (III)? Står disse to prinsippene opp mot hverandre? Utelukker de hverandre eller vil det i (III) bli gjort et forsøk på en syntese, eller gjelder de to prinsippene på samme tid?

Dag Østerbergs begrep *innvendige forhold* definert som “et forhold mellom to værender som begge er hva de er ved den andre” (Østerberg 1972: 63, se mer utfyllende i denne avhandlings II.2.), er for meg et hjelpemiddel til å forstå forholdet mellom den innadvendte og utadvendte bevegelsen. De to tendensene viser gjensidig til hverandre og begge bevegelsene er bare forståelige ved den andre. Ingen av dem er identisk med seg selv, men utgjør til sammen en sammenheng. I del (III) blir denne sammenhengens nærmere analysert som en prosess der det foregår to bevegelser på samme tid.

Schlegel presenterte som sagt følgende *formelle bestemmelse av det fragmentariske som prinsipp*: “En dialog er en kjede eller krans av fragmenter” (Athenaeumsfragment 77). I sin avslutning handler ”Fragmentene” i vesentlig grad om seg selv, om fragmentet som form og prinsipp. Tematisk innføres det her intet nytt. De fire overskriftene i (III) peker alle direkte på de schlegelske prinsippene: *Dialogen*, *Glemsel*, *Spredthed* og *Det Nye*. Alle de fire begrepene er flertydige. Og mer en det: De fanger alle sammen opp dialektikken mellom det tilbaketrekkende prinsipp/det refleksive og det ekspanderende/produktive.

Fragmentet er ved sin form uavsluttet, fragmentet som tenkemåte forutsetter både flerstemmighet og en overskridelse av konvensjoner, fastlagte former og gamle tenkemåter. Denne overskridende prosessen kaller Paul la Cour *aktiv glemsel*, nettopp for å få fram det tvetydige og nesten ugjennomførbare ved dette prosjektet. Nesten all glemsel er som kjent relativ, hukommelsesspor utslettes ikke, vi kan vanskelig glemme noe for godt.

Mens glemselen forutsetter en kamp *mot fortiden* som egentlig aldri kan vinnes, rundes ”Fragmentene” av med en hyllest til *det nye* som vi selvsagt aldri vil få oppleve, siden det enten ligger i en framtid vi ennå ikke har kommet til, eller omdannes fortløpende til det gamle.

Årsaken til at ”Fragmentene” er blitt oppfattet så ulikt av forskjellige lesere, tror jeg både ligger i fragmentformen selv, men muligens også i en manglende forståelse av tradisjonen. Tenker vi konvensjonelt, er det uvant å møte et utopisk, politisk radikalt, avantgardistisk program formulert i et ungromantisk kulturkonservativt halvreligiøst språk.

Avdeling (III) rommer mange gjentakelser, repetisjoner og utdypninger, til mange leseres store ergrelse. Ofte avsverger la Cour tilsynelatende det han tidligere har sagt. Han

virker selvmotsigende og usystematisk, helt til man ser at kontrasten og selvmotsigelsen er tilsiktet. Det selvmotsigende skyldes delvis at ”Fragmentene” ikke så ekspressive som de er blitt oppfattet. Lest med større vekt på det appellative og leserorienterte, ser vi at skrivemåten forutsetter nytenkning både på forfatter- og leversiden. Fastlagte forestillinger snus raskt om, i det ene øyeblikk er det et konstituerende trekk ved det poetiske at tegnet ikke er bærer av annen mening enn sitt eget uttrykk, for i det neste å bli ladet med mening, noe “der gennemstrømmedes af Spørsmaal og Svar” (*Heretica* 1948: 182). Det som i det ene øyeblikk ser ut som klassisk idélære og antimaterialisme (“At digte er at skænke Tingene menneskeligt Tilhørsforhold, at skænke dem Indgang i Ideenes Verden” (*Heretica* 1948: 182), viser seg ved nærmere ettersyn å være en tilslutning til et jordnært vekstprinsipp om evig fornyelse.

Aksepterer vi dialogen som grunnleggende prinsipp, må vi godta at det eksisterer likeverdige stemmer som ikke nødvendigvis smelter sammen, uansett om de kan være samstemte. Paul la Cour er oppmerksom på at det å underlegge seg et slikt prinsipp har sin pris. Han hyller Hölderlin og Fröding, som selv gikk under fordi de aldri ga slipp på de fundamentale konsekvenser av det dialogiske prinsipp, selv om det satte dem utenfor konvensjonene.

“Du maa være formløs for at avle Form”: Glemsel og spredthet

Konvensjoner og eldre litterære former er som fengselsmurer, for forfatteren la Cour omfatter disse murene også hans egen tidligere diktning. Det personlige utgangspunkt for ”Fragmentene” var etter all sannsynlighet et forsøk på å gjenfinne en kreativ basis for egen diktproduksjon. All skapende virksomhet står i fare for å bli oppslukt av konvensjoner. Selv om jeget er sterkt framtrædende i disse fragmentene, og forfattersubjektet gjør seg svært synlig, gjennomfører ”Fragmentene” like fullt en tilnærmet jeg-fri refleksjon. Det subjektive tjener en objektivisering. Til tross for at disse tekstene er dypt personlige, streber de etter det allmenne. Det som skildres, er det *allmenne jegets frigjøringsstrid* fra herskende tankemessige strukturer. Samspillet mellom jeget og duet, dialektikken mellom det subjektive og det objektive, alt dette forteller om et individ som er underveis i en selvdannelsesprosess, der alt det som splitter individet i vår kultur, som tanker/følelser og opplevelse/refleksjon samles til en kompleks totalitet. En kan som leser vanskelig fri seg fra tanken på at det å stille opp de dikotomier som ”Fragmentene” ofte gjør, i seg selv er en del av det fastlagte mønster. Det besynderlige er at la Cour formulerer seg ut fra konvensjonelle dikotomier, samtidig som han også oppløser dem.

Glemselen er et slikt dobbeltydig begrep hos la Cour. Glemselen er ikke passiv, tilbaketrekkende og inaktiv, noe som skjer med individet, selv om den stryker bort og tilintetgjør: “Det er Glemselens Paradoks, at den ikke er uvilkaarlig. Du glemmer kun, hvad du vil, hvad du dybest begærer at glemme. Det er en *Renselse og en Disciplin, du maa paalægge dig*” (*Heretica* 1948: 194, min kursivering). Ifølge vanlig tankegang er glemsel en naturprosess vi utsettes for mot vår vilje. Når la Cour gjør glemselen med sine negative konnotasjoner den til en aktiv positiv kraft, plasserer han glemselen som en integrert del av en utopisk revolusjonær lengsel etter å stryke ut det gamle og bestående, det som forhindrer nyskaping og forandring.⁸¹

Glemselen får noe til å forsvinne, la Cours positivt ladede begrep “Spredthed” fjerner også unødvendig fortidsslagg. Glemselen er knyttet til individets opplevelse av *tid*, “Spredthed” er knyttet til *rom- og formopplevelse*. Men ellers er de to psykiske fenomener uttrykk for samme prosess i individets selvdannelse. De tjener begge forvandlingen og vekstprosessen. “Spredtheden er Fødselens tegn [. . .]. Naar det vældige Mod i Dybet og Ensomheden, i din Personligheds tavs Vækstlag nærmer sig, bliver din Bevidsthed spredt” (*Heretica* 1948: 199).

Det som i normal språkbruk framstår som en motsigelse: spredthet og konsentrasjon, blir hos la Cour til to samvirkende krefter i den samme livsprosessen.

I avslutningsdelen av “Fragmentene” nærmer la Cour seg gang på gang det sentrale i den kunstneriske skapingsprosessen. Det er som om han ikke kan få beskrevet *underet* og det *uutsigelige* fra mange nok synsvinkler. Han gir aldri opp, men kretser og kretser omkring fenomenet, oppsøker begrep etter begrep for å greie å beskrive det. Dette umulige prosjekt – å sette ord på den kunstneriske tilblivelsesprosessen – kan rimeligvis kun formuleres gjennom ulike varianter av paradokser. Et av dem lyder slik: “Du maa være formløs for at avle Form”.

Hvis Schlegel i Athenaeumsfragmentene tøyde motsigelsene til bristepunktet, ligger ikke la Cour langt etter. I denne forstand er han ingen typisk *Heretica*-forfatter. Absolutte dikotomier sto relativt høyt i kurs i tidsskriftet, mens paradokset følger “Fragmentene” til siste slutt. Når la Cour avslutter med en hyllest til det nye og framtiden, bejubler han samtidig det ubestemte og ukjente. “*Fragmentene*” *utforsker det infinitte, det vil si selve prosessen og bevegelsen, og ikke målene*. Det nest siste avsnittet lyder slik:

⁸¹ Denne holdningen til “aktiv glemsel”, med blikket vendt mot framtiden, er i stor grad i opposisjon til Martin A. Hansens forsvar for tradisjon og “erindrings-filosofi” med blikket vendt bakover, se senere. Revolusjonær brukes her selvsagt ikke i en direkte politisk mening.

Tidens Faser er kun Udtryk for Stadier af en bevægelse. Hvert Sekund af bevægelsen rummer Fortsættelsen i sig. Hvis du med alle Sjælens og Tankens Kræfter omspænder og gennemlever dit eget Øjeblik, er du med i det ny (*Heretica* 1948: 208).

Polyfoni

Til tross for at Fragmentene leker seg med tanken om alle tings enhet og sammenheng,⁸² finnes det etter min mening *intet begrep eller ingen instans som opphever flerstemmigheten*. Det dialogiske prinsipp er gjennomført så konsekvent at leseren gjenfinner begreper og forestillinger fra svært ulike epoker og fra svært forskjellige tenkere i dette sanne polyfone koret: Platons idelære og en tilslutning til stoicismens viktigste dyd – refleksjon og tilbaketrekning, ungromantikkens kunstfilosofi om det uutsigelige og romantikkens dyrking av barnet, uskylden og de dypere lag, symbolismens forkjærlighet for det gåtefulle, modernismens og surrealismens dyrking av det underfulde, Bergsonsk relativisme og postmodernismens førfremsidighet koblet med en lystig jakt på stadig nye former og fornektelse av absolutte begreper og sannheter. Fragmentene forsvarer essensialismen og forkaster den på samme tid. Kunsten settes over livet, samtidig som det slås fast at kunstens mål er å tjene livet.

På tross av denne ekstreme polyfoni, faller ”Fragmentene” ikke fra hverandre. De virker heller ikke inkonsistente. Forklaringen ligger i fragmentets særegne form. Det som samler dem, er nettopp det ubestemmelige og – ”livets enhed”. En kort sammenligning mellom la Cour og Athenaeumkretsens bruk av fragmentformen kan vise dette mer konkret.

1. Fragmentene til la Cour er *skjønnlitteratur, poetikk og kunstkritikk* på samme tid. Gjennom denne kombinasjonen framstår de som et svar på ønsket om å forene skjønnlitteratur og litteraturkritikk. ”Fragmenter af en Dagbog” er et talende eksempel på Friedrich Schlegels forståelse av litteraturkritikk som en kritisk refleksjon innebygd i verket selv og som må følge verkets egen utviklingslov. Paul la Cours ”Fragmenter” er en refleksjon over kunstens vesen, over fragmentenes egen form og tilblivelse, og endelig en kritisk refleksjon over en rekke andre eksempler på kunst. ”Fragmentene” benytter seg av det ”ur-fragmentariske” som

⁸² Selv om denne analysen nedtoner den syntetiserende tendens omkring det ”åndfulde”, innebærer ikke dette at en slik analyse ikke har mye for seg. Den kan også godt kombineres med forståelse for paradoksene og de ”postmoderne trekk” i ”Fragmentene”, se Nielsen 1986. For meg blir imidlertid paradoksene og motsigelsene stående som det de er, ikke forsonet eller syntetisert.

aforismen, maksimen, kort-essayet, dialogen, brevet og dagboken. Det som savnes er satiren. Stiltonen er til tider sjenerende patosfylt.

2. "Fragmentene" virker vanskelige og *ugjennomtrengelige*. Så sent som i 1993 skrives det i et forord ved en nyutgivelse av bokversjonen, *Fragmenter af en dagbog*, at det både er "en svær bog" og en "besværlig bog" (Tøjner 1993: 7). Man skulle tro at "Fragmentene" skulle være enklere å forstå i dag, ettersom det finnes et visst sammenfall mellom denne logikken og dekonstruktiv lesepraksis. Lesere har nok ofte misoppfattet intensjonen og trodd at la Cour bevisst har villet uttrykke seg vanskelig og ulogisk. Det motsatte er tilfelle, intensjonen er snarere didaktisk. Fragmentene er fulle av opplysende eksempler fra malerkunst, kunstners dagbøker og brev, klassiske danske dikt, europeisk modernisme, aktuelle danske lyrikere og antropologisk kunnskap. Personifisering er en hyppig brukt retorisk figur. Lite er dunkelt, men mye er uvant.

3. Fragmentets *tvetydige pendelbevegelse mellom det produktivt ekspanderende og det selvfortærende refleksive*, er nøkkelen til å forstå Paul la Cour. Fragmentene velger ikke en av de to bevegelsene, men følger dem begge.⁸³

I *Athenaeum* var fragmentene et resultat av en gruppemessig samtenking og en fortløpende dialog, i la Cours tilfelle av én manns verk.⁸⁴ Men samtidig traff "Fragmentene" hele redaksjonen i tidsskriftet. Som Karen Blixens "Breve fra et Land i Krig", ga de langt på vei uttrykk for en felles bevissthet – et tankekollektivs ideer. Deres popularitet viser at de formulerte noe som "lå i tiden".

4. *Fragmentet er paradoksalt*. Det finnes en stor mengde paradokser og oxymoron i Fragmentene ("Den talende Stumhed" eller "Spredhedens Fylde"). Paradokset er udiskutabelt den mest representative retoriske figur, ikke bare når "Dunkelhed" blir et "Middel til at se", men også når glemselen er nødvendig for å kunne leve og tenke.

Det ubestemte og tvetydige ved denne paradoksale uttrykksmåten kan vanskelig fanges opp i en formel, løses opp eller oppheves i en syntese.

5. I motsetning til Schlegels er la Cours fragmentbegrep et *begrep om skrift*. Riktignok knytter han refleksjonene også til eksempler fra dans, musikk og billedkunst, men på kryss og tvers i "Fragmentene" inngår det hele tiden litterære, skriftlige tekstreferanser. Disse

⁸³ Her er slektsskapet med Schlegels berømte Athenaeumsfragment nr. 116 særlig tydelig.

⁸⁴ Selv om Paul la Cour selv har fortalt at de i første omgang ble nedskrevet fortløpende akkurat som en dagbok, ligger nok likevel mye samtenkning bak. På et sentralt sted i argumentasjonen siterer la Cour fra et brev fra B. Thorkild Bjørnvig opplyser 15.11.98 at denne B. godt kan være ham. De to brevvekslet før "Fragmentene" ble offentliggjort.

intertekstene er noe mer enn didaktiske eksempler: de konstituerer tankegangen og hele strukturen i verket. Paul la Cour adskiller seg f eks fra Martin A. Hansen, som innkretser den muntlige konkrete fortelling som et uttrykk for en opphavelig og autentisk stemme. Det er riktig at la Cour søker seg til noe som ligger bak språket, til uttrykkets “fødselsøyeblik”, men samtidig snakker han i disse passasjene om inspirasjon og kunstens opphav, ikke om dens ferdige uttrykk og form. Hans skepsis til form, til konvensjonens makt over kunsten og livet, forhindrer ikke at han med svært mange teksteksempler viser til tekster som har overskredet både tradisjoner og begrensninger. Den emansipasjon la Cour forfekter, frigjør mennesket og løser tegnet fra fastlåste betydninger. I hans kamp mot formens tyranni, ligger det implisitt også en glede ved signifikantenes løsrivelse.

6. ”Fragmentene” er *utopiske*⁸⁵ *spent ut mot det ukjente* til tross for all essens-filosofi og enhetslengsel som også finnes i dem. Dette ubestemte framføres ikke som en konklusjon, men det uavsluttede er bygd inn i selve skriveprosessen og forløpsgangen i fragmentene. La Cour gikk mye lenger og raskere fram enn andre i redaksjonen, men hans utopiske framtidsvyer var beslektet med den forventningsideen som var så sterk hos andre redaksjonsmedlemmer. Forbindelsen ble styrket ved at la Cour knyttet det poetiske til det uoppfylte. I motsetning til Karen Blixens estetisering av politikken, hvilket forutsatte poesiens løsrivelse fra samfunnet, søkte la Cour å poetisere hele tilværelsen.

7. Schlegels ironi og vidd er i stor grad bytte ut med gammelmodig patos, her skiller de to fragmentforfatterne lag.

IV. 5. 4. EKSURS: AFORISMEN SOM FRAGMENT

Friedrich Schlegel så i fragmentet en mulighet til å skape en helt ny genre, en blanding av avhandling og litteraturkritikk i kondensert form. En forform for fragmentet er *aforismen*, sentensen og ordspråket. Aforismen var en hyppig brukt form i *Heretica* (10 tilfeller), særlig i første årgang. Etter hvert forsvinner den helt. Aforismen har altså sterk affinitet til det opprinnelige *Heretica*-prosjektet. *Heretica*-aforismen faller i to kategorier. Den ene har mye til felles med fragmentet. Den er diskontinuerlig, uavsluttet, utopisk og paradoksal. Den andre nærmer seg visdomsordet og den sunne fornuft (ikke så sjelden snusfornuften). Denne kategorien oppsummerer det kjente, snarere enn den åpner for det ukjente. Aforismen som form fyller alle posisjoner i en skala fra det kjente til det ukjente og overraskende.

⁸⁵ I denne avhandlingen bruker jeg utopisk i forbindelse med utopisk tenkning = diskontinuerlig tenkning knyttet til kognitive forestillinger som ennå ikke er realisert. Se VI. 3. 12. 2. Solstad som essayist.

Den første kategorien er representert ved en av Vilhelm Ekelunds “Meditationer” (*Heretica* 1952: 402). Disse aforismer ligger tett opp til la Cours Fragmenter ved at de kretser omkring den skapende prosessens forutsetninger, inspirasjonen befinner seg i “stillhetens element”. Ekelunds aforismer er små poetiske friser, biter av en større poetikk. Aforistikeren taler med lav, men myndig stemme. Kontemplasjonen er for Ekelund det som “det førspråklige” er for la Cour.

Den vanligste formen for den første kategorien er imidlertid der aforistikeren opererer som en stråmann for redaksjonens synspunkter. Hrabanus Maurus (*Heretica* 1948: 415-418) beskriver kulturkrisen – ” Vi skriver paa Murene i et Fængsel, som i Morgen bliver kalket paany”- og kjetteriet i velklingende toner – “Den, som ved alt, kan ikke ændre Verden mer. Kun de vildfarne forvandler” (*Heretica* 1948: 417).

Stråmennene får størst effekt når de representeres ved store forfattere som Franz Werfel og William Blake. Franz Werfel (*Heretica* 1948: 222) uttrykker mange av *Heretica*-redaksjonens konservative synspunkter og motstand mot liberalisme, framskrittstro og fornuftsdyrking. “Den liberale Tidsalder har forvekslet Ligheden overfor Forraatnelsen med Ligheden overfor Gud” (48: 224). “Det vitenskabelige Sindelags Sejr beror paa den Omstændighed, at den udelukker enhver Skyldfølelse” (*Heretica* 1948: 222). William Blakes (*Heretica* 1949: 87-91) sentenser er som en opprinnelig stemme fra hvilken *Heretica* er et ekko: “Kunsten er Livets Træ. Gud er Jesus. Videnskaben er Dødens Træ”. “Kristus taler til Mennesket, ikke til dets Fornuft”. Blake gir disse aforistiske sannhetsordene økt autoritet, og maximeformen virker som lim i *Heretica*-ideologien. De kondenserer et svært sammensatt budskap i en enkel form som leserne gjenkjenner fra ordspråket. Og nettopp fordi de formulerer så allmenne og generelle sannheter, sammenfatter de synspunkter i *Heretica* som ellers spriker i flere retninger. En maksime utsier en sannhet det hverken er mulig eller nødvendig å argumentere mot. Aforismen syntetiserer ofte mer enn den fragmenterer.

Også innen den kategorien av aforismer som i virkeligheten står i klar opposisjon til fragmentets ideologi, de aforismer som oppsummerer det kjente, mer enn formulerer noe ukjent, finnes det grader av selvsagtheter, fornuft og snusfornuft. Sentenser av typen “Enhver Klage er en Anklage”, og “Havde jeg Visdom nok, behøvede jeg intet Mod. Var jeg modig nok, behøvede jeg ingen Visdom”, sender vel ikke akkurat tanken ut i nytt og ukjent terreng.

Selv om beskjedenheten er stor og forfatteren, Jens Lund Andersen, kun kaller sine aforismer “Pilkast” (*Heretica* 1949: 481-483), er nok ironien heller ufrivillig idet pilen kastes

mot de absolutte høyeste mål: “Poesien er skabelsens sprog”. Men den absolutte snusforuft nåes først med Erik Johansen (50: 513- 514) “At være til er at høre til”.

Aforismene kan synes som en uviktig del av *Heretica*, likevel spiller de en ikke uvesentlig rolle. Enhver av *Heretica*-ideologiens grunnleggende påstander finner sin parallell i en aforisme som *Hereticas* didaktiske ansikt.

IV. 5. 5. FORTELLINGER – SOM FRAGMENT?

Heretica er blitt oppfattet som et tidsskrift hovedsaklig for poesi. Det er ikke ubetinget riktig. Prosaen står like sterkt. Regner vi essayet som prosa, er det ikke tvil om at prosaen dominerer over poesien. Fragmentets tenke- og væremåte behersker til gjengjeld svært mye også av prosaens fortellermåte: åpen, ubestemmelig og overgangspreget. Bare på ett område skiller fragmentet og prosaen lag: Der fragmentet er rettet mot framtiden, er svært mye av stiltone og form i *Heretica*-prosaen gjenklanger fra fortidens fortellerformer. Det hviler et alderdommelig, vemodig ⁸⁶ og halvreligiøst skjær over mye av skjønnlitteraturen i *Heretica*. Tidløse former som parabolen, allegorien og moraliteten står sterkt og understreker dette preget.

To prosaister dominerer både i volum og kvalitet, Martin A. Hansen og Frank Jæger. Som essayister i *Heretica* sto de for svært ulike standpunkter, som fortellere, derimot, var de mer på linje.

IV. 5. 5. 1. MARTIN A. HANSEN ⁸⁷

Martin A. Hansen har fire prosainnslag i *Heretica*: “Gartneren, Dyret og Barnet” (1948: 156), “Budbringeren” (1949: 26), “Hemmelighedens kunstner” (1949: 218) og “Lindormen” (1950: 139), de tre første er rene fortellinger, den siste er et romankapittel. I tillegg er flere av essayene hans svært narrative (“Leviathan”).

⁸⁶ Det alderdommelige preg er sterkt ut fra dagens ståsted, men redaksjonen selv mente nok å være moderne, for dem var realismen og naturalismen gammeldags. Det synes tidsvis ellers som om MAH tar opp igjen mellomkrigstidens ekspresjonisme.

⁸⁷ Martin A. Hansens Dagbøker fra 1999, 960 sider, kom så sent at jeg bare i liten grad har kunnet innarbeide stoff herfra i avhandlingen. Jeg har imidlertid lest dem gjennom og de rommer svært lite som bryter med mine analyser og iakttagelser. Først og fremst dokumenterer de hvor viktig kriser var for hans skaperevne og de anskueliggjør hvordan en pretendent kjemper seg inn i institusjonen, en kamp som når sitt første høydepunkt med “Frokost på Gyldendal den 28.6.1945. Den viser ellers at MAH hadde kontakt med Thorkild Bjørnvig allerede fra oktober 1945 og den rommer alle de notatene som har vært viktige i striden mellom Bjørnvig og Wivel. Om litterære dagbøker sier MAH selv: “En Dagbog er der nu ikke noget sandt i hvis den ikke er helt igennem opdigtet” (Hansen 1999: 154).

Om den første fortellingen har Thorkild Bjørnvig sagt: “Som en hed Meteor, der ligger og syder i et sørgeligt Sumplandskap, er ogsaa “Gartneren, Dyret og Barnet” udslynget fra Kains Alter-planens mægtige, spændingsfylde Verden”. Få steder i Martin A. Hansens forfatterskap er kunstens djevelmakt framstilt så renskåret. Fortellingen var opprinnelig en drøm (Bjørnvig 1965: 465), og som de to andre fortellingene har den beholdt denne drømmeaktige formen også som prosa.

I alle tre historiene opplever fortelleren en frihet og letthet – enten ved å tre et lite skritt til siden fra sin egen eksistens, legge ut på en vandring eller ta en sykkeltur. Denne friheten er fantasiens frihet og ønskeoppfyllelse, som i “Budbringeren” og “Hemmelighedens kunstner”, eller en marerittaktig tvangsforestilling som i “Gartneren, Dyret og Barnet”. “Budbringeren” skildrer en haltende vandrer, muligens på flukt, muligens på leting med et hemmelighetsfullt, bibelsk budskap: “Søg og I skal finde”. Vandreren støter på en bortgjemt gård, lagt i eventyrets forbannelse med sovende mennesker, en hund, en naken ung kvinne og et lite barn.

Symbolene er mange, likeledes de allegoriserende trekkene. Fortellingen utspiller seg på tre plan. *Fornuftens*, *eventyrets* og handlingen er rammet inn i et *eviggjort natur-sceneri*, – fortellingen åpner med en lang beskrivelse av en liten maurs vandring, og ender med dramatisk skildring av en myggs nødvendige blodinnsamling og flyveferd mot egglegging og en ugles jakt på en flaggermus. Tvetydigheten holdes fast fortellingen igjennom: Budskapet er bibelsk kjent, men likevel gåtefullt, hovedpersonen er både på flukt og på leting, naturen er både idyllisk og farlig.

Det mest interessante ved “Budbringeren” er imidlertid dens tilblivelseshistorie. Som Thorkild Bjørnvig har vist, er den versjonen som står offentliggjort i *Heretica*, bare et stadium i en prosess der fortellingen skifter karakter. Det første utkast er “Gaarden” (datert 4.1.49), det neste utkast er “Flyktningen og de sovende” (6.1.49), og de etterfølgende dagene skriver MAH så den versjonen som står trykket i *Heretica*. Nøyaktig fem år senere (januar 1954) omarbeider han fortellingen til novellesamlingen *Konkyljen*⁸⁸ (Bjørnvig 1965: 443). Den versjonen som står i *Heretica* (den tredje) er den mest mysteriøse og mangetydige.

⁸⁸ Thorkild Bjørnvig vurderer den andre av de fire versjonene som den tydeligste. Beretningen må etter all sannsynlighet foregå i Norge under okkupasjonen. I denne andre versjonen blir fortelleren oppsøkt av en representant for motstandsbevegelsen. Han lever i et grenseland der det er vanskelig å avgjøre hva som er drøm og hva som er virkelighet. I denne versjonen er selve *tydningen* av drømmen – opplevelsen med de sovende menneskene på gården – felt inn. Et viktig moment i selve denne *tydningen* er vandrersens identifikasjon med de sovende skikkelsene. I den siste versjonen, den versjonen som kommer etter *Heretica*-varianten, er det på den annen side lagt til et viktig nytt moment. Vandreren kommer fram til at han faktisk bærer meningen med det hele

I alle de tre historiene er det problematiske ved kunsten et sidetema. I “Hemmelighedens Kunstner” er det blitt til selve handlingen. Fortelleren er gått tom: Fra “den store Fordømmelsens by”, legger han ut på en sykkeltur til den danske landsbyidyllen. Tonene er lettere enn i de andre beretningene, fortellingen ironiserer over dansk landsbyidyll og kunstnerisk virksomhet. I det eventyraktige “bakvendtland”, der man får betalt for å bo på hotell, treffer han endelig en “ekte kunstner” som viser fortelleren at “den sanne kunst” bare kan finnes “over skyene” skapt av naturens egne elementer.

De tre fortellingene har alle trekk fra parabel, moralitet og allegori, litteratur som ved sin blotte form framsetter sterke krav om fortolkning. Betegnelsen parabel inneholder ikke bare en hendelse eller gjenstand fra det jordiske som illustrerer en åndelig sannhet, men betegnelsen brukes også om det hebraiske ordet for gåte eller gåtefull fortelling, mashal (Lothe m. fl. 1997: 188). Denne betydningen peker på de to tendensene som alltid vil være tilstede i en parabel. På den ene side skal parabelen være opplysende og pedagogisk. Men samtidig hefter det noe gåtefullt og derved tvetydig ved den. Enhver parabel må fortolkes. Den samme tvetydigheten preger moraliteten og allegorien når de trekker abstraksjonene ned i det konkrete. Symbolet framhever sammenhengen og identifikasjon mellom tegn og gjenstand; allegorien uttrykker forskjellen og kløften mellom tegnet og verden og peker på sin egen litteraritet. Men ved å understreke denne avstanden, kan allegorien heller ikke bli entydig opplysende. Avstanden mellom det abstrakte/generelle og det didaktisk konkrete virker i seg selv underliggjørende.

Det er ikke vanskelig å se allegoriske personifikasjoner og begreper bak de levende skikkelsene “Dyret”, “Barnet” og “Gartneren”, men hvordan skal de tolkes? Hvorfor er mannen “gartner” i fortellingen? Hva representerer “Dyret”, blir mannen eller barnet et dyr? Hva menes med “Barnet”? Allegori vil stiller flere nye spørsmål for hvert som blir besvart. De store fellesbetegnelsene, som “Gartneren” og “Dyret” kan også sees på som ekspresjonistiske stiliseringer, særlig ettersom disse figurene er knyttet til indre marerittaktige opplevelser. Sammensmeltningen av de ekspresjonistiske elementene med allegori og parabel understreker ytterligere det gåtefulle og skremmende.

(tilværelsen) med seg, uten å vite hva det er. Bjørnvig hevder at disse strykningene og tilføyelsene, som Martin A. Hansen faktisk arbeidet med helt til sin død, går tilbake på grunnleggende motsetningene i hele hans diktergjerning. “Og dog, blev det ikke hans siste Ord om den Sag [Tilføyelsen om det å bære meningen med seg uten å kjenne den]. Det blev nedskrevet i Hospitaldagbogen d. 9. Juni 55, og viser den kolossale Spænding mellem det immanente og det transcendent i hans Sind, Brydningen mellem hans Vilje til at tjene Folket, Landet – og Evangeliet, det dennesidige – og det hinsidige, Kunsten og Gud” (Bjørnvig 1965:448). I denne sammenheng er det verdt å legge merke til at den versjonen som sto trykket i *Heretica* er den mest mystifiserte.

Det ubestemte står imidlertid uformidlet ved siden av en absoluterende tendens. Historisk hviler allegorien og parabelen på forestillingen om at det eksisterer en allmenn, høyere sannhet som åpenbarer seg gjennom drømmen (jf. sagaens og Bibelens drømmer som ofte er allegorier).

Fortellingene til Martin A. Hansen skiller ikke entydig mellom ekspresjonistisk stilisering, allegori og parabel, og hovedvekten ligger på det gåtefulle mer enn det didaktiske. “Gartneren, Dyret og Barnet” er sterkt allegoriserende, men som moralitet er den langt fra lett å fortolke. “Budbringeren” og “Hemmelighedens Kunstner” minner mye om gamle lignelser. På samme måte som la Cours *Fragmenter*, kobles det gåtefulle i tilværelsen til kunst, frihet og skaperprosessen. Men mens disse koblingene var entydig positive hos la Cour, framstår de som en kombinasjon av ønskedrøm og mareritt hos Martin A. Hansen.

For det første fungerer kunsten som “dødens redskap” klarest og mest djevelsk i fortellingen om gartneren, der fantasiene og kunstens “utenforperspektiv” driver djevelen inn i både far og sønn. I “Hemmelighedens Kunstner” finner nok “Fortælleren” tilbake til sin inspirasjon, men prisen er at “livet”, i skikkelse av den lille fugleungen han skal passe, dør.

Dernest fører kunsten inn i et forløyet og øde landskap. I det *eventyraktige rom* “Budbringeren” fører oss inn i, hersker en evig *dødsaktig søvn*, bortenfor livet til andre mennesker. “Hemmelighedens Kunstner” skaper kun sann kunst i det luftige landskap over skyene, nede på jorda er alt igjen trivielt, og dette landet er dessuten et “bakvendtland”. Fortelleren skaper kun om natten, mens resten av familien sover. Den surrealistiske drømmeverdenen ligner mer på Kafkas univers enn på surrealistenes frigjøringsdrømmer.

For det tredje framstår imidlertid kunsten også som sanne fantasmer i all sin mangetydige pluralisme. Parabelens intensjon er å gjøre det vanskelige lettere å forstå. Martin A. Hansens fortellinger gjør det normale og lettfattelige kompleks. Han plasserer ikke kunsten i et dikotomisk spenningsfelt mellom det dennesidige og hinsidige, det gode og det diabolske, men i felt uten entydige poler, der det hele tiden finnes mulighet for ulike kombinasjoner og sammenhenger.

Romanutdraget “Lindormen” skiller seg ut fra de tre øvrige, ikke så mye tematisk som formelt. Det drømmeaktige er lite framtreddende, de allegoriske trekkene er imidlertid like sterke. Som andre moraliteter om Livets mening, Skjebnen og Døden er fortellingen gjort fri fra en konkret historisk situasjon, slik at de personifiserte begrepene får et evighetsstempel: *Døden* i en navnløs soldats skikkelse, *Kjærligheten* inkarnert i en prostituert og *Vennskapet* legemliggjort i forholdet mellom soldaten og kelneren.

“Lindormen” er i motsetning til de andre fortellingene et ekte fragment, “Et Kapitel af en Roman”, står det som undertittel i *Heretica*, men den romanen ble det aldri noe av. Også dette stoffet finnes i minst to andre utkast, hvert på to kapitler (Wivel 1969: 164). Begge disse versjonene står i et tematisk spenningsforhold til det ene kapitlet som er offentliggjort i *Heretica*. *Heretica*-versjonen vil derfor isolert sett gi grunnlag for en annen fortolkning enn den historien som står i forfatterens skrivehefter. De ikke-offentliggjorte utkastene er krassere og råere, soldaten snakker mer åpenlyst om trangen til å drepe. I et av de ikke-offentliggjorte utkast “kidnapper” soldaten kelneren til sin draps-verden. I *Heretica*-versjonen åpnes det for en fortolkning der soldaten gir opp sitt “kall” – å drepe.

Fortellingen er overtydelig i sin allegorisering. Soldaten er helt uten navn, med et rødt Kainsmerke i pannen, alle hans utsagn og handlemåter er uttrykk for hans virke som soldat, soldatmetaforikken farger fullstendig språket hans. På samme måte som gartneren må flykte, er soldaten styrt av et tvangsmønster der drapet er den uunngåelige utgang.

Denne tydeliggjøringen av de allegoriske trekkene gjør “Lindormen” mindre fragmentarisk *ubestemmelig*. Til gjengjeld finnes det en åpning for det *uavsluttede*. Helt på slutten av fortellingen forekommer det også her en forflytning. Hva denne forflytningen vil føre til, røpes ikke. Soldaten begir seg bort fra det lukkede rom, den kroen der hele handlingen har foregått, og ut i natten. Fra en side sett er dette en fortsettelse på allegorien, han er ikke lenger bare Døden, men også Den evige vandrer. På den annen side ligger det noe positivt, en mulighet i dette oppbruddet. Det er *ikke en, men to* skikkelser som sammen vandrer avgårde.

⁸⁹ Soldaten og kelneren. Løsningen er åpen, fortsatt er det mulig at Soldaten planlegger en likvidering av sin “nye venn”.

Hvis det var noe Martin A. Hansens fryktet, så var det et samfunn i oppløsning, der de tradisjonelle samfunnsinstitusjonene som familie og rettsinstitusjoner ikke lenger fungerte. Et slikt totalt sammenbrudd har han beskrevet i “Gartneren, Dyret og Barnet” som både er en moderne allegori og et ekspresjonistisk mareritt. Fortellingen skildrer denne mangetydige oppløsningen i form av en individuell prosess, en identitetsforvandling. Jeg-personen har i utgangspunktet en klart forankret dobbeltidentitet, han er far og gartner. Han arbeider i hagen, mens sønnen leker omkring. I løpet av historien trer han ut av denne borgerlig sosiale identiteten og fortellingen slutter åpent. Når han helt på slutten anroper sin sønn, er det uklart

om han påkaller en fortid eller om han har erobret en ny identitet. Hele dette forløpet beskriver en tvetydig prosess. Logikken i denne prosessen er beslektet med forløpet i Paul la Cours *Fragmenter af en dagbog*. Hos la Cour skjer det en tvetydig pendelbevegelse mellom det produktive og det selvfortærende, der vekstprosessen var det sentrale, og “Tilintetprosessen” bare en nødvendig refleksjon, – en forutsetning for ny vekst. Hos Martin A. Hansen er logikken snudd på hodet. I “Gartneren, Dyret og Barnet” skjer det en reell regresjon både personlighetsmessig og sosialt. Det som her er aksjon og handling, fører til sammenbrudd, umenneskeliggjøring og identifisering med oppløsningen. La Cour drømte om en ny vekst, Martin A. Hansen beskriver hvordan de nedbrytende kreftene vinner. Undergangen er tenkt og beskrevet individualistisk, og forvandlingen som fortelleren gjennomløper (i bokstavlig forstand), skjer med utgangspunkt i hovedpersonens indre.

Omgivelsene er alt i utgangspunktet tvetydige tegn. Plantene har ikke lenger sin naturlige skjønnhet, men minner om avfall, og rosene ligner mer på sopp enn vakre blomster. Fortelleren er plassert i en sfære “utenfor” hverdagen og normaliteten. Han står og binder opp “dryppende” roser, “luften er klam og død”, vannrørene “rustne”. Det er tussmørke, dvs. hverken lys eller mørke. Også sønnen Egon lever i denne merkelige mellomtilværelsen mellom dag og natt, sosial realitet og drøm, der han leker med sin innbilte venn, Hans. Samtidig “leker” fortelleren med tanken om å bli barn igjen, en identifikasjon med sønnens ubekymrede og frie liv. Sønnen spiller ulike roller i hans tilværelse. Han er båndet til den reelle sosiale verden, ankerfestet til fortellerens identitet som far og gartner, men også et speilbilde på hans egen tilværelse. De lever begge i et grenseland, de gjennomgår begge en transformasjonsprosess i tre faser. Sønnen fra lekende barn til skygge; i tredje fase vender han muligens tilbake. Faren gjennomløper en utvikling fra sosialt individ til fristilt uhyre, men ender likevel opp som et “bevisst individ”.

Første fase beskriver den begynnende identitetsoppløsningen, som fortellerens drift mot frigjøring fra sin sosiale identitet. Han føler at båndene til den sosiale realitet, og dermed til sønnen, svekkes, mens naturen oppleves mer og mer nærværende og påtrengende: “Blomster lyser, bleke, svulmende, utuktige”. Naturen er obskøn, erotisk, og til å begjære, og samtidig skremmende. Sønnen er ingen liten gutt lenger, men et fremmed vesen, hagegangen som tidligere minnet om “et Vandløb” framstår nå som “det indre af et Geværløb”.

⁸⁹ I tittelen “Lindormen” blander det seg ulike trekk fra danske folkesagn, i ett blir ormen drept, i et annet er det Lindormen som selv dreper. Altså igjen en gåtefull dobbelhet. Se Bjørnvig 1965, s. 498.

Det avgjørende vendepunkt, da fortelleren glir over i en annen tilværelse, er skildret detaljrikt og intenst. På det realistiske planet driver han en gjemmelek med sønnen, innen fortellingens logikk begir han seg de onde krefter i vold. Martin A. Hansen har beskrevet denne transformasjonen nettopp som en *allegorisering av tilværelsen*. Når fortelleren gir slipp på tilværelsen som konkret knyttet til en sosial identitet, blir den abstrakt og demonisert. Frigjøringen fra det sosiale – den etterstreberte Friheten – er en slik abstrakt allegorisk størrelse. Sønnen er ikke lenger barnet hans, men et fremmed “Vesen”. Når sønnen roper på ham, fornekte faren ham ved ikke å gi seg til kjenne. I stedet for sønnen, ser han en ond Skygge. Egon er blitt omformet til Dyret. Sønnen som levende skikkelse blir vekslet inn som kapital på farens frihetskonto. Friheten gjør ham imidlertid ikke fri, men binder ham til en identifikasjon med abstrakte krefter: “Jeg er selv Stilheden og Mørket”. De suggestivt framstilte allegoriske abstraktene som Vesen, Skyggen, Dyret, Stilheten og Mørket er alle så vage og mangetydige, at de åpner opp for et helt spekter av fortolkninger. Denne fortolkningstvungen som blir et produkt av fortellingens logikk, viser dens slektsskap med fragmentet.

Annen fase i utviklingen åpner med at fortelleren kommer til en åpen plass. Hvis første fase beskriver en identitetsfornektelse, oppløsning og vegring mot det normalt sosiale, beskriver denne andre fasen en *identitespåkallelse*. Samtidig rommer denne påkallelsen en egen oppløsning og en oppsplitting av jeget. I samme øyeblikk som personligheten ikke lenger holdes sammen av den sosiale identiteten, faller individet fra hverandre i drifter og begjær.

Oppløsningen speiles i omgivelsene. Når han finner det opphavelige gartneriet, er det bare rester tilbake – fylt opp av avfall, forfall og heslighet. Forfallet korresponderer med det sosiale. De omliggende husene er som sorte, tomme, stirrende øyne. Fortsatt er imidlertid den sosiale identiteten ikke helt oppløst. At det finnes en rest tilbake, viser seg i det at han ikke kan holde opp å lete etter sønnen. Letingen, som mer og mer tar form av en jakt, preger hele sluttpartiet. Jakten akkompagneres av hans repeterende gjentakelse: Du er fri, du er fri, en repetisjon som viser at han mer enn noensinne er bundet til sitt eget tvangsmønster.

Vendepunktet skjer når han møter Dyret – et vesen som først er ulvelignende, men som etter hvert transformeres til et løvelignende monster med horn. Også Dyret kobles til det tvetydige. Det er grådig, begjærlig, lever på avfall, og er selv et avfallsprodukt med sine åpne sår og manglende fot. Men det lever samtidig midt i en frodig vekstprosess, det besitter lidenskap, kraft og energi.

I en uhyggelig scene smelter Dyret og fortelleren sammen: – “Vi ser paa hinanden, jeg og Dyret, og jeg kender en dyb Sympati for det, saa en vildsom Lyst iler gennem en, Lysten til at bøje sig ned paa fire og drikke sammen med Ulven” (*Heretica* 1948: 162). “Jeg løfter Hovedet og ser Dyret ind i Øjnene. Det har ikke en Løves, en Kats Øjne. Jeg ser ind i et stort, uredeligt, vigende Blik, som jeg kender. Jeg synes, jeg ser ind i mine egne Øjne” (1948: 165). Denne identifikasjonen innebærer at jeget faller fra hverandre i begjær og ondskap, heslighet og drifter. Jeg vet ikke om noen skildring i *Heretica* der en forfatter har gitt et så skremmende og uhyggelig bilde på sivilisasjonens forfall, som her. På den annen side er fortellingen så åpen og mangetydig at skrekkvisjonen like gjerne kan være et bilde på beretterens (– og kunstnerens? –) eget indre: driften etter undergang. Hele framstillingen kan godt tolkes som en allegori på hva det koster å være kunstner i forhold til de nære omgivelsene.

Grunntonen i fortellingen er sterkt patetisk, all grotesk realisme til tross. Jeg tror det patetiske skyldes en overveldende personlig følelsesmessig involvering fra forfatterens side, og selvsagt også en religiøs og protestantisk preget redsel for å begi seg mørkemaktene i vold, og underlegge seg den rene drift, begjæret og det dyriske. Tingene går i oppløsning og faller fra hverandre, men de blandes også sammen. Sønneren Egon er både et speilbilde på ham selv og et sosialt anker. Nå fortelleren helt til slutt i historien roper på Egon, er det fortsatt ikke helt klart hva han påkaller, sønnen eller seg selv, udyret eller det menneskelige. Årsaken til uklarheten er at ”Dyret” både er utenfor ham, og i ham – ”Dyret” og ”Barnet” er utspaltninger av jeget.

Likevel, det eksisterer en tredje fase i utviklingsforløpet som ikke er framstilt scenisk, men hypotetisk i farens bevissthet som en forestilling. Der vil ”Dommen” være Egons tilbakekomst. Faren vil da ikke lenger være fri, men tapet av friheten vil være positivt fordi det innebærer akseptansen av menneskelig kontakt. Samtidig vil det være skremmende å oppleve fordi det både for far og sønn vil kaste lys over farens svik. Når sønnen dukker opp, vil hans øyne være preget av “en dyb og smertelig Viden, en Dødens Undren”. Dommen dag er falt sammen med syndefallet- kunnskapen og bevisstheten er kommet inn i begges liv.

I utgangspunktet var målet for fortelleren å frigjøre seg fra “formen” med Paul la Cours terminologi, den fastlagte sosiale identiteten som gartner og far. Men ettersom det meste i denne fortellingen er forvrengt, omskapt og oppløst, kan man ikke tyde de allegoriske skikkelsene entydig. Sett i lys av Martin A. Hansens annen diktning, tyder imidlertid mye på at sosialt ansvar, svik og skyld er det sentrale, men disse størrelser har sitt opphav i en gåtefull, metafysisk realitet, som bare kan uttrykkes i et dunkelt og allegorisk formspråk.

Slektskapet med middelalderens allegoriske moraliteter er ikke til å ta feil av, det som skildres er “selve Dommen”. Lik de gamle moraliteter handler denne fortellingen om de grunnleggende spørsmålene i tilværelsen: identitet, liv og død. Med sin åpne og fragmentariske form og logikk demonstrerer historien den unglitterære selvreflektive modus. De grunnleggende identitets- og meningsspørsmål er viktigere enn litterære eksperimenter. Hva skjer når de ulike sfærer og institusjoner i samfunnet splittes opp – kunst, rettssystem, yrkesliv, barndom og religion? “Gartneren, Dyret og Barnet” gir et intens og djevelsk bilde av de konsekvenser denne samfunnsmessige utviklingen kan ha for enkeltindividet.

IV. 5. 5. 2 FRANK JÆGER OG FORTELLINGEN *INERS* – FRA ROMAN TIL FRAGMENT

Den unge Jægers breve 1944 – 56 (Jæger 1993) dokumenterer på en klargjørende måte hvordan prosafortellingen som fragment oppstår i et unglitterært tidsskrift. Brevene er et av de siste kapitler i den store fortellingen om kanoniseringen og iscenesettelsen av *Heretica*-forfatterne som institusjonelle støttepillarer. I disse brevene følger vi med hele 46 sidehenvisninger *Iners* tilblivelses- og virksomhetshistorie fra juli 1947, over utgivelsen i mars 1950 fram til 1955. Brevene avdekker dessuten hvordan et tidsskrift sammen med et forlag kan “skape” en ny forfatter. Frank Jæger var nok en av dem som profiterte mest på *Heretica*. Han seilte inn i redaksjonen som en ung Askeladd, frekk, brusende og fylt av naivistisk selvtillit.

Ifølge brevene er han i juli 1947 begynt å skrive på romanen. Nøyaktig ett år senere får redaksjonen høre at han skriver på prosa ved siden av dikt. “*Heretica* mangler tyve sider prosa, send tyve sider over til Bjørnvig og lad ham se paa dem! “ kom beskjeden tilbake. Jæger vegret seg: “”Min roman, hvor brudstykkeaktig den end er, kan jeg ikke selv skære tyve sider ud af.” Han overlater derfor arbeidet til Bjørnvig. Prosa-fragmentet ble altså sannsynligvis skapt i *Heretica* av en tilfeldig redaksjonell nød, og ikke som et resultat av teoretiske overlegninger. I juni 1948 meddeler Jæger Wivel at *Iners* er skrevet helt ferdig. Samme måned begynner han utålmodig å spørre om forlagets reaksjon. Da reaksjonene ikke var entydig positive i forlaget, skriver han i juli at han vil ta romanen opp til ny behandling til høsten. I september har *Iners* tapt “gejsten” På slutten av samme måned er han imidlertid i full gang igjen. Den rette formen er funnet. Midt i desember har det igjen stoppet opp. Seks kapitler er blitt ferdig, under halvparten av det planlagte. I begynnelsen av januar meddeles det at *Iners* sover på gjesteværelset. I april 1949 bruker han all energi på *Iners* annen del. I

juni 1949 er det tydelig at Jæger har gitt det ferdige manus fra seg til Bjørnvig og forlaget, og han venter utålmodig på beskjed om utgivelse. Flere brev oser av samme utålmodighet. Det at forlaget bruker så mange måneder på den redaksjonelle avgjørelsen om utgivelse eller ikke, tyder nok på at de var usikre. Først midt i september kommer endelig den glade melding om at romanen er antatt, og det er tydelig at akkurat denne avgjørelsen betydde svært mye for Jæger. Høsten går så med til kamper mellom Jæger og forlaget om strykninger. Før utgivelsen kommer det annet utsnitt i *Heretica* (Nr. 1/1950), det første hadde stått i nr. 3 1948.

I *Heretica* blir *Iners* gitt undertittelen “Brudstykker af en roman” (*Heretica*1948: 212), og i brevene forteller Frank Jæger selv hvordan hans egen prosa i praksis er oppstått som fragment:

Ligefra *Iners*-tiden har jeg arbeidet paa den maade, at jeg gik og skrev løse sedler med stikord. Og naar der saa var gaaet nogen tid, kunne jeg tage bunken frem og sortere som en anden frimærkesamler og saa skrive løs. Saadan med *Iners*, i nogen grad grad med *Lidelserne*, udpræget med Kidholmen og Jeanne (Jæger 1993: 301).⁹⁰

I den ferdig fortellingen/romanen *Iners* (Jæger 1972) utgjør det som var offentliggjort i *Heretica* bare drøyt 23 av ialt 117 sider. (s. 5-13, 14-18, 25-30, 44-47, 48-50). En hel fortelling er altså brutt opp i stykker. Om den hele fortellingen også er sammenhengende, er en annen sak. Når det er mulig å avkorte et episk forløp på denne måten, skyldes det delvis at fortellingen alt i utgangspunktet er oppstykket og fragmentarisk. Likevel viser *Iners*-tilblivelsen at det viktigste for et tidsskrift ikke er å bevare/overføre en mulig opphavelig episk logikk skapt av en forfatterintensjon, men å formidle en stemning og en bestemt prosarytme. Presentasjonen av fortellingen *Iners* i brokker forutsetter at de enkelte handlingselementer går tilbake på en enhetlig handlingens grunntypus, og at tematikken åpenbarer seg i de enkelte deler, nesten uansett hvilken inngang til fortellingen leseren velger. *Iners*-tekstens særegenhet er at den alt i utgangspunktet er formet med det Wolfgang Iser ville ha kalt “Leerstellen” – tomme plasser eller ubestemthetssteder – i det narrative forløpet. *Heretica*-varianten forandrer avstanden mellom disse plassene, og gir en mulighet for at leseren opplever dem enda større, videre og mer avgjørende. Uansett hvor fragmentert teksten var tenkt i utgangspunktet fra forfatterens side, framstår den som ytterligere fragmentert i *Heretica*.

⁹⁰ I brev til Ole Wivel 21.10. 1954.

Iners er tidløs som en fabel, og handlingen ligger, som mye annen fantastikk, og vipper mellom eventyrets uregjerlighet og hverdagens ordnende realitetssans. Tidløsheten til tross, tidens gang er samtidig det mest håndfaste i selve storfortellingen, fortellingen legger stor vekt på at *Iners* går fra nitten til tjue år. Fortellingen har fått navn etter hovedpersonen, ordet betyr treg og doven. Om *Iners* så har et sentrert og integrert selv, er noe usikkert. Han er “Uden ophav og hjem, frændeløs, fjendeløs og dog et menneske” (*Heretica* 1948: 212). Han er nitten år “døgenigt, landstryger, lyshaaret” (ibid. : 212). I ranselen har han en fløyte, en pipe, tobakk, fyrstikker og et halvt brød. Straks synes vi å kjenne ham og hans liv: først kommer kunsten, dernest nytelsen og så litt nødvendig livsopphold. Alle gjenstandene er runde og de kan puttes inn i munnen. *Iners* er en person som vet å ta for seg. Hans *selv* holdes sammen av en temmelig flukturerende livsholdning, “Han spørger ikke om det, der skal komme, saa lidt som han bekymrer sig om det, der ligger bag” (ibid. : 213). Og denne livsholdningen er en temmelig presis beskrivelse av fragmentets ubestemmelighet. Slik lever *Iners* sitt liv like paradoksalt og åpent som et fragment.

Å forstå denne fortellingen vil si å forstå selvet til *Iners*. Dette selvet er en slagmark der to prinsipper kjemper om hegemoniet, ubekymrethetsprinsippet og voldsprinsippet. Tilsynelatende er han den ubekymrede vandreren og omstreiferen som lever i eventyret. Han lever musisk og tar for seg av det han kan finne. Men dette ubekymrethetsmønsteret blir jevnlig brutt av en voldelig reaksjon, et handlingsmønster der vold, hesligheter, bedrageri og tjuveri – det demoniske i *Hereticas* språkbruk – er normale foreteelser. Slik veksler fortellingen i pakt med god protestantisk etikk. Etter ledigang og fest, kommer pinen og straffen. Vekslingen mellom lekens lyse sider og alvorets mørke, møter vi tidlig i fortellingen:

Noget triller ham som en stenkule hen over jordens gulv, *leger med* ham, forkorter et lillebitte stykke kedsommelig evighed med at se paa hans latterlige krumspring. Og et sted – langt, langt borte eller ganske nær ved – er hullet, *det sorte gab*, den graadige mund (ibid. : 212, min kursivering).

Vekslingen mellom den musiske letthet og den metafysiske tyngde i det “sorte gab” konstituerer hele fortellerforløpet. Etter det musiske møtet med tre andre fløytespillere, der fløytespillet og fellesskapet gjør ham “helt borte i sin musikk”, møter han “en stor tudse” på veien. Den ubekymrede og lettlivete vandrer *Iners* omskapes til en voldsmann: “Saa sætter *Iners* sin støvel over den og træder til” (ibid. : 218).

Etter en idyllisk kveld i en sigøynerleir hvor den store samdrektighet rår, våkner han opp neste morgen og får høre historien til den unge fornemme herre om sigøynernes tjueri og kvinnerov. Og mønsteret følger Iners videre på hans bekymringsløse vandring. Etter et trygt og stabilt liv på en ripsplantasje, der eieren har en personlig pakt med Vårherre, ender det med at plantasje-eieren/gartneren drepes av sinte kunder på torvet fordi han krever ågerpris på sine produkter. Den groveste episoden, dessverre utelatt i *Heretica*, er imidlertid fortellingen om den omtenkssomme og vennlige bokvokter Libbius som ikke vet hva godt han skal gjøre Iners, men som ofrer livet fordi han begir seg ut på leting etter ham.

Helt på slutten møter Iners så Ene som samler all de musiske, omsorgsfulle egenskapene i én skikkelse. Kjærlighetshistorien deres ender imidlertid med at Iners selger henne til en rikmann for å slå seg sammen med den illeluktende, men forføreriske Sulle So. Denne “moraliske” slutten på fortellingen, der konsekvensene av den musiske tilværelsen føres ut i det mørkeste, blir *Heretica*-leserne skånet for, den er ikke med i *Heretica*-versjonen.

Om disse to prinsipper – det musiske og det voldelige – har noe med hverandre å gjøre eller ikke, må leseren avgjøre. Jeg har lest Iners slik at de to prinsippene henger sammen som årsak og virkning. En slik lese måte forutsetter imidlertid at leseren får se dette mønsteret i fortellingen, at det virkelig er til stede. *Hereticas* kortversjon gjør det ikke lett, der er de groveste eksemplene på vold og drap utelatt. *Heretica*-utsnittene favoriserer estetikken, lyse og ubekymrede side. *Iners-fragmentene* passer inn i den del av *Hereticas* program som forsvarer det musiske som en positiv og lekende holdning til tilværelsen.

“Hullene” i *Heretica*-utdragene inneholder de viktigste tematiske hendelsene. Det er i disse utelatelsene fortellingen heves opp til allegori. Det er her slektsskapen med de gamle moraliteter er tydeligst, selv om ironien gjør denne moderne moraliteten mer tvetydig enn de klassiske. “Landets korsveje har en særlig mission, de skal virke som opdragere og formanere” (*Iners* som bok, s. 21, min kursivering). *Heretica*-leserne snytes for dette allegoriserende signal. Likeledes holdes de borte fra de to viktige fortellingene om gartneren/plantasjeeier som setter seg opp mot Vårherre og straffes, og den gode bokvokteren Libbius som blir et hode kortere. På mange måter er disse to skikkelsene motpoler i tradisjonell moralitetstradisjon; den ene representerer Grådighet, den andre Vennlighet. Bare ett har de felles: De blir begge slått ihjel. Dette brutalitetsmønsteret er mer bestandig enn det flanerende livsparadigmet Iners lever etter.

Iners i *Heretica* framstår i sterkere grad enn i romanen som entydig og fragmentarisk, ikke så paradoksalt polyfonisk som andre fragmenter. Flere av de tekstsporene som fremmer

en allegoriserende lese måte, er fjernet. Grunnstrukturens dobbelthet kan skimtes, men er mer utydelig enn i storversjonen.

Likevel er det helt opplagt at *det uavsluttede* ved *Iners* i *Heretica* åpner opp for ulike fortolkninger. Hvilke andre trekk ved fragmentet finner vi igjen ?

Forfatterintensjonen er svekket allerede ved at Jæger har overlatt utvalgsarbeidet til redaksjonen, dessuten er det nesten to år og nye redaktører mellom utdragene. Derved er mer av fortolkningsarbeidet lagt over på leseren. Det uavsluttede fører til at det *ubestemte* ved fortellingen trer tydelig fram. *Heretica*-historien føres ikke fram til noen “moral” eller konklusjon slik som i den endelige romanen. Der lyder slutten som en sirkulær tilbakekomst til opphavet: “Og en gammel hånd tørrer taarene af hans kinder, to gamle mennesker tager ham under armen. Iners skal endelig hjem” (*Iners* som bok, s.121). I *Heretica* er slutten fortolkningsmessig helt åpen: “Carl Erik Johan af Stabbe ved nøjagtigt, hvad han vil faa at høre, og han stopper sine øren til med muld” (*Heretica* 1950: 46). Poenget er tverimot at det er høyst tvilsomt hva som vil bli sagt mellom *Iners* og *Ene*.

Noe av det viktigste ved fragmentet som form er beskrivelsen av en dobbeltbevegelse og en paradoksal polyfoni. Begge disse trekkene er tilstede i *Iners*, men bare til en viss grad. Tolker vi forholdet mellom musisk skaperkraft og vold, som kongruent med Paul la Cours kombinasjon av den produktive leting etter det poetiske og “Tilintetgjørelsens” nødvendige refleksjon, forutsetter det at reaksjonen/volden og hesligheten gir leseren refleksjonens innsikt, – rett og slett at det finnes et aspekt av lærestykke i fortellingen. Men som vi har sett finnes den paradoksale innsikten, forståelsen av tingens mer omfattende sammenheng, bare som en vag “*anelse*” i *Heretica*-utdraget. Det etiske aspekt ved fortellingen – entydig eller tvetydig – svinner hen, når moraliteten ved den nedtones.

På den annen side er det mye av fragmentets – romantikkens og la Cours – innsikt som beholdes: I stiltone og uavsluttethet ligger det musiske håpet om en mulig tilværelse bortenfor dagens fornuft og rasjonalitet.

IV. 5. 6. 1. ESSAYET – INNLEDNING

Fragmentet stiller spørsmål i en paradoksal form. Essayet kan nok også gjøre det, men vil like gjerne gi et svar. Fragmentet demonstrerer tilværelsens ubestemmelighet og uavsluttethet, essayet forsøker tidvis å gjøre tilværelsen mer sammenhengende.

Fragmentet fikk sin historiske betydning da det ble knyttet til det unglitterære tidsskrift *Athenaeum* og den tyske ungromantiske kunstrefleksjonen. Denne koblingen ga fragmentet en ganske bestemt funksjon som et genuint uttrykk for poetologisk refleksjon.

*Tidsskriftsessayet*⁹¹ har en helt annen opprinnelse. Det ble skapt av tidsskrift som *The Tatler* (1709-11, redigert av Sir Richard Steel) og oppfølgeren *The Spectator* (1711-1712, redigert av Sir Richard Steel og Joseph Addison). Særlig det sistnevnte tidsskriftet ble epokegjørende. *The Spectator* skapte en fiksjonell ramme omkring en klubb med oppdiktete medlemmer som fortalte Mr. Spectator, en observatør, om sine meninger om samfunnsspørsmål. Formelt var tidsskriftet altså en samtale med ulike stemmer og synspunkter. Hvert enkelt nummer (*The Spectator* utkom seks dager i uken) inneholdt utelukkende *et* essay, skrevet i jeg-form.⁹² Slik listet tidsskriftet seg inn i lesernes hverdag som en intim venn. Vennskapet mellom publikasjon og lesere ble desto lettere å opprettholde siden tidsskriftet behandlet så mange typer temaer på en humoristisk og elegant måte: moral, skikk og bruk, yrkesliv, teaterliv, handel, hus og hjem. Hele den dannede, opplyste offentlighets temaliste sto til diskusjon: oppdragelse, religion, politikk og litteratur.⁹³

Hvis de uavsluttede former som fragment, aforisme, utkast og dagbok er karakteristiske for *Heretica*, er likevel essayet den formen som fikk størst innflytelse i offentligheten. Med unntak av Paul la Cours *Fragmenter af en dagbog*, var alle de andre innslagene som gjorde furore utad, essays, som Bjørn Poulsens “Elfenbenstaarnet”, Martin A. Hansens “Konvention og Formaand”, “Leviathan” og “Realisme og utopi”, Ole Wivels “Brev til en præst” eller Tage Skou-Hansens “Forsvar for prosaen”. Det var essayet som ga *Heretica* tidsskriftets identitetsskapende skikkelse. Likevel sier ikke dette så mye, for hva slags essay var det *Heretica* framelsket? Det fragmenterte, det monologiske, det kritiske, det forsonende, det moralske, det forkynnende, det reflekterende, det negative, det metafysiske?

⁹¹ Jeg forsøker å begrense meg til denne delen av essaytradisjonen, ettersom essayet etter Montaigne har blitt gjort til gjenstand for så mye teoretisering i mange ulike retninger. Mer enn allmenne ideer om essayets typologi, morfologi, ontologi osv. er jeg interessert i Essayet som uttrykk for en relativt sammenhengende kulturkritikk og ideologi. Jeg tar utgangspunkt i essayet slik det framsto i *Heretica*, ikke slik det er blitt brukt på andre måter.

⁹² Se udatert opptrykk fra det originale i seks bind London. Printed for J. and R. Tonson and S. Draper.

⁹³ “The Tatler and Spectator were the supreme examples of the essay-periodical type. Many such serials followed, but none could compare with them in consistent moral instruction, simple yet finished style, genial humour, or influence and popularity with contemporary readers. None could compare with them in presenting cross-sections of contemporary life – pictures of the age – revealing English men and manners, professions, theatres, trades, and homes. They record the prevailing sentiments regarding education, religion, politics, and literature. Almost every condition of life, pursuit, pastime, conversation, taste, fashion, vice, folly, and virtue appears” (Graham 1930: 80).

Essayet som en skjønnlitterær genre eller essayet som sakprosa? Svært få andre genre har vært brukt til så mye, også av forskere, som essayet.

Jean-Francois Lyotard hevder at essayet (Montaigne) er *postmoderne* og fragmentet (Athenaeum) *moderne* (Lyotard 1987: 22). I hans tankegang er det postmoderne en del av det moderne; det som “i det moderne henviser til det ufremstillelige i selve fremstillingen; det som sier nei til de gode formers trøst, til konsensus om smag, der ville gjøre det muligt i fællesskab at føle det umuliges nostalgi” (Lyotard 1987: 22). Ifølge Lyotard vil fragmentet være mindre kritisk enn essayet. Her tror jeg Lyotard tar delvis feil. Det kan tvert imot være helt omvendt. Fragmentet kan kaste et mistenksomhetens kritiske søkelys over et spørsmål, uten å kunne gi svar, mens essayet ofte er mer påstående, monologisk, avrundet og oppsummerende. Dette gjelder i alle fall den essaytradisjonen *Heretica* er en del av. (I Norge jf. Erling Christies *Modernisme og tradisjon*, essays og artikler 1949-1959).

Grunnen til at Lyotard og mange med ham (i Norge særlig Arild Linneberg) plasserer essayet i en slik *kritisk tradisjon*, er at de hovedsakelig bestemmer essayet ut fra Montaigne og begrepet ironi. Eller som Linneberg skriver om Åsmund Olavson Vinje:

Ironi er mer enn en språklig figur. Det er ei holdning, den subjektive, sokratiske og negative holdninga til det bestående – og den dialogiske holdninga til sannheten. Som også er essayistens holdning (Linneberg 1992: 239).

“Som også er *essayistens holdning*”, i sin generelle alminnelighet. En slik absolutterende holdning er besnærende, men likevel altfor forenkende. Min hypotese er at essayet i *Heretica* er annerledes. I likhet med andre unglitterære publikasjoner profilerte *Heretica* seg på et forsvar for poesien og ga estetikken en slags herredømme overfor ideologier og politiske krav. Likevel følger *Heretica* mer i *Spectator*-tradisjonen enn det tidsskriftet tilkjennegir. *Heretica*-essayet forutsetter en samfunnsideologi, sin ideologiskepiss til tross, og det diskuterer kontinuerlig allmenne samfunnsspørsmål.

Det fantes nyanser redaksjonsmedlemmene imellom, og deres interesser gikk i forskjellige retninger. Jeg har skilt ut tre slike retninger eller grupperinger i redaksjonen. Ofte er det sammenfall mellom gruppering og person, men det særegne ved *Heretica*, er at samme person eller “figur” godt kan befinne seg innen flere grupperinger. Det skjer også en vandring mellom grupperingene, figurene skifter posisjon. Ole Wivel befinner seg f.eks. på ulike tidspunkt innen hver og en av disse grupperingene. Det er også en annen grunn til at koblingen

mellom gruppering/interesse og figur ikke bør gjøres absolutt. Jeg er mer ute etter å finne en overordnet og samlende *Heretica*- ideologi, enn å fokusere på interne uenigheter.

Jeg har kalt de tre grupperingene: *Estetikerne*, *didaktikerne* og *etikerne*. I hovedsak rommer første kategori: Thorkild Bjørnvig, Bjørn Poulsen og Frank Jæger, andre kategori Martin A. Hansen og Ole Wivel, og tredje kategori særlig Tage Skou-Hansen. *Estetikerne* ser den kunstneriske opplevelsen som det primære og forsvaret tilsynelatende kunsten som særegen institusjon. *Estetikerne* er uttalt aristokratiske, ser kunsten som skrift og er nåtidsvendt. *Didaktikerne* er opptatt av kunne formidle kunstens betydning til større grupper: ut fra et genuint konservativt grunnsyn forsvaret de de bærende samfunnsinstitusjonene som skole, rettsvesen, demokrati, kirke og litteratur. Kunsten er mer tradisjon enn kritikk, mer institusjon enn individ. Den levende kunsten er båret oppe av en sterk muntlig tradisjon. *Etikerne* ser kunsten som et allment forsvar for humanistiske fellesidealer som er truet, like mye fra datidens demokratiske kapitalisme som fra diktaturer og autoritære ideologier.

IV. 5. 6. 2. ESTETIKERNE BJØRNVIG OG POULSEN

IV. 5. 6. 2.1. “BEGYNDELSEN ” OG THORKILD BJØRNVIG

Jeg velger å kalle Bjørnvigs “Begyndelsen” for et essay, en genre som rommer litt av kunsten, litt av vitenskapen og litt av kritikken. Selv har Bjørnvig kalt det med et beskjedenshetsuttrykk for en *improvisasjon*.. Med dette uttrykket indikerer han at han vil framføre en uhøytidelig og spontan argumentasjon, skapt i øyeblikket, et *raisonnement* som klart markerer seg i forhold til rasjonell teori, fastlagte systemer og proklamatoriske manifest, selv om det på sitt eget vis også manifesterer et program.

“Begyndelsen – en improvisasjon ” er i god essaytradisjon en uhøytidelig filosofisk vandring i en begrepsmessig randsone. Pronomenformen er et inkluderende “vi”, ellers tales det om “mennesket” i sin alminnelighet, og det benyttes omfattende samletermen som “overalt i den store, moderne lyrikk og roman”. Det generaliserende får stå fram på bekostning av det konkrete. Essayets subjektive erfaringsstemme som taler gjennom konkrete selvopplevde hendelser og eksempler, er svak. Det tales ut fra et *allment vi*, det tales generelt, og det tales om svært mange ting på en gang. Likevel spiller nettopp den subjektive og personlige *erfaring* en hovedrolle i argumentasjonen for “den sanne oppfatning” av begynnens særlige vesen. Det personlige kommer dessuten fram ved all den smerte, savn og lengsel som preger framstillingsformen.

Essayet beveger seg fra en filosofisk refleksjon om hva begynnelsen betyr, dette “sjælens sande livselement”- over en konstatering av samtidens åndelige kulturfattigdom og samfunnsmessige oppsplitting, fram til en konklusjon der det på ny vekkes et håp om at kunsten og myten igjen skal kunne skape en “ny begynnelse” for nåtidsmennesket. Denne nye begynnelse innebærer “at prøve at slaa rod” (*Heretica* 1948: 259).

“Begyndelsen er sjælens hjem” slår essayisten fast i åpningen. I hans innsirkling av hva begynnelsen er, forstår vi at begynnelsen er en tilstand og en livsholdning. “Det er begyndelsens kærne: en straalende længsel, som er forventning” (*Heretica* 1948: 252). Begynnelsen har for Bjørnvig intet med oppfyllelsen å gjøre, og dermed rommer den heller ingen målsetting om å handle, eller aktivt forbedre de begredelige samfunnsforholdene. “Begyndelsen” kan ikke gå i oppfyllelse, den bør heller ikke være starten på noe som går i oppfyllelse. Slik spiller “begyndelsen” for Bjørnvig nesten samme rolle som “det ubestemte”, “det ufullendte” for la Cour. For begge er veien og lengselen viktigere enn målet og resultatet. Slik er “begyndelsen” en relativ størrelse knyttet til en absolutt lengsel.

“Absolutte rom”: Samfunnets oppsplitting – utdifferensieringen av autonome sfærer

Denne lengselen er dobbelt. Den uttrykker et konservativt ønske om å slå rot, og en radikal vilje til å kunne starte på nytt. Dette tvetydige ønsket analyseres i to sammenhenger. Først defineres lengselen i forhold til en generell akselererende samfunnsoppløsning, dernest i forhold til det enkelte menneske. Mennesket må oppgi å søke meningen i tilværelsen i det ytre samfunn, meningen finnes kun ved å følge “en indre vei”. I Bjørnvigs tenkning finnes det her en absolutt deling mellom et ytre destruktivt samfunn og en kontemplativ tilværelse som kan gi større stabilitet, indre ro og ny vekst. Kunsten og myten er hjelpemidler for å kunne oppnå et nytt liv.

Bjørnvigs misnøye med sin samtid rommer en sterk samfunnnskritikk. Den historiske utviklingen har utskilt de enkelte sfærer i samfunnet som adskilte områder, som det ikke lenger er noen forbindelse mellom: “Vi har opdelt vort liv i funktioner, som ikke berører hinanden, men fullbyrdes i hvert sitt absolutte rom” (ibid. : 254). Splittelsen har ført til en uvirkelighetsfølelse. Tilsynelatende er mennesket frigjort, men denne frigjøringen oppfattes utelukkende negativt av forfatteren. Han skriver tydelig med negativ følelsesmessig avstand om alle de “Emancipationene” som ligger i kim i det moderne heterogene og oppløste samfunn. Prisen for frigjøringen er høy. Utviklingen har plassert kunstneren alene i sitt elfenbenstårn, vitenskapsmannen isolert i sitt laboratorium og arbeideren lenket til

samlebåndet. Men ettersom kritikken er så vag og generell, er det vanskelig å si om Bjørnvigs fordømmelse er en *generell antimodernitetsreaksjon*, eller om den retter seg mot konkrete samfunnsformer. Mest sannsynlig er ”Begyndelsen” et allment oppgjør med moderniteten utformet som konfrontasjon mellom ulike livsstadier.

Denne samfunnskritikken er samtidig representativ for hele *Heretica*-redaksjonen. I sin allmenne form er den vel heller ikke så forskjellig fra Schillers, den unge Marx’ eller Hamsuns samfunnskritikk. Den er en reaksjon på den samfunnsmessige differensieringen som ble fullbyrdet i de vestlige samfunn på 1800-tallet. Denne samfunnsprosessen har gitt menneskene en “hunger etter virkelighed”, som Bjørnvig forstår som en lengsel etter sammenheng og nærhet, og han understreker at oppsplittingen ikke bare gjelder de samfunnsmessige sfærene som kunst, arbeid, vitenskap og religion, men også menneskene imellom. Hvert enkelt menneske forsøker å erobre en liten del virkelighet for seg selv, og ut fra et ønske om å utvide dette feltet, oppstår alles kamp mot alle. “Derfor bliver den gensidige forstaalesesmulighed stadig forringet” (*Heretica* 1948: 255). Vi blir alle mer og mer funksjonsdyktige, og samtidig mer og mer ulykkelige.

Etter Bjørnvigs oppfatning er tiden blitt barnaktig, glupsk og farlig, vi er ikke lenger i stand til å bli voksne. Den estetiseringen Bjørnvig forfekter, hviler på en avvisning av bærende elementer i det bestående vestlige samfunn (“amerikanismen, olympiaderaseriet, rekordjageriet, aviserne, legene, film og fester”), han vender det moderne ganske enkelt ryggen.

Et håp: “Den personlige erfaring”

Essayet er retorisk bygd opp som en dommedagspreken, der paradisdømmen presenteres først og sist. Den frelsende hjelpen er nærmest, nettopp når det kan se som mørkest ut. Hevet over all argumentasjon og rasjonell logikk eksisterer det et punkt der håpet springer ut. Dette punkt – den evige barndommen, begynnelsen i alt – forblir et metafysisk postulat i dette essayet: “Vor eneste mulige frelse er, at vort opdelte væsen samles i det brændpunkt, som maaske er ilden i tornebusken og Guds røst” (ibid. : 255). Den religiøse språkbruken bør imidlertid ikke forlede oss til å tro at løsningen ligger i det religiøse. Det essayisten søker, er det sted der vi alle engang var “ekte” og “opprinnelige”, et sted før sosialisering, splittelse og automatisering tok til. Barndommen inntreffer i essayet, ikke bare som et bilde på en begynnelse vi alle engang har hatt, men også som en konkret fase før samfunnsinstitusjonene grep fatt i

oss. Fordi kunstneren gjennom sin egen barndom har tilgang på et helt personlig stoff i seg, er det den individuelle kunsten og allmenne myten som kan gjenskape oss:

Vi skal altså begynne – helt fra begynnelsen. Vi skal paakalde og mobilisere alt fra vores barndom; vi maa gennemtrænge, gennemgløde slægtens døde traditioner og tomme former med vor forstaaelse, saa vor erkendelse kan faa vækst, rod og fortsættelse; – uden at den derfor bliver kongruent med de gamles; for gjorde den det, var den falsk og romantisk. Overalt i den store, moderne lyrik og roman ser vi denne proces i gang. Det europæiske menneske er ved at prøve at slaa rod (ibid. : 259).

Bjørnvigs doble forhold til det nye – bare ved å begynne helt på nytt kan vi revitalisere tradisjonene – har vært en like viktig del av europeisk modernisme i vårt århundrede, som den avantgardistiske troen på frigjøring fra alt gammelt og en helt ny start, også i Danmark (jf. Erik Svendsen *Det Nye – Sonderinger i dansk litterær modernisme*, Gyldendal 1998). Men Bjørnvig er mer opptatt av å mytologisere og hypostasere Begynnelsen, enn å gå i nærkamp med samtidigheten og moderniteten for å undersøke tradisjonenes bærekraftighet..

Denne ekstreme mytologiseringen av barndommen plasserer Bjørnvig i god tradisjon som sentimental i Schillersk forstand, en som reflektert og bevisst lengter tilbake til barndommens naive tilstand. Denne naivitet er etter Bjørnvigs oppfatning nødvendig for at vi skal kunne få en ny begynnelse, blir født på ny.⁹⁴ Barndommen står nærmere naiviteten, og derfor idealiserer vi den, dette har lite å gjøre med en konkret barndom, det er nettopp bare en myte og et ideal. Men dermed blir Bjørnvig inkonsekvent. I resten av essayet argumenterer han for den personlige erfaring mot generaliseringer, abstrakter, systemer og institusjoner. Det han ikke ser, er at hans trumfkort – barndommen, alle begynnelsers begynnelse – mer enn kanskje noe annet er en *abstrakt, idealisert og generell myte* (naturalisert personhistorie), og dermed noe som står fjernt fra det personlige og konkrete. Mitt poeng er ikke å “arrestere” og avvæpne Bjørnvig, men bare å vise at hans essay skriver seg inn i en ikke-logisk, besvergende, metafysisk essaytradisjon som postulerer og insisterer mer enn den argumenterer og problematiserer.

For Bjørnvig (og estetikerne i *Heretica*) er løsningen på det moderne menneskets dilemma ikke å underkaste seg systemer, ideologier og “emancipationer”, men å bygge på sin egen, personlige indre opplevelse. Todelingen mellom samfunn/system/teknikk på den ene

⁹⁴ For en interessant drøfting av et moderne verk i lys av Friedrich Schillers kjente avhandling *Über naive und sentimentalische Dichtung*, se Brodshaug, Tanja: *Når naivt= supert Om det naive og det sentimentale i Erlend Loes roman Naiv. Super.* Hovedfagsavhandling ved Nordisk institutt UiB 1998.

side og enkeltopplevelse/autensitet/kunst på den andre, nedfeller seg i metaforikken i et ondt-godt paradigme. Samfunnet er beskrevet med uttrykk som “strengt logisk”, “emancipationer”, “funktionsdyktig”, “vi er hjul i maskineriet”, “rekordjageriet”, “rasjonalismen” – alt sammen ord og uttrykk hentet fra et negativt ladet teknisk, rasjonelt vokabular. Barndommens ekthet og naivitet knyttes til organiske metaforer som: “en klar homerisk morgen”, “slå rod”, “ilden i tornebusken”, “gennemgløde slæktens døde traditioner”, “vækst og rod”.

Essayet som form og litterær genre ligger historisk et sted mellom de tre polene: vitenskap (erkjennelse), filosofi (refleksjon, moral og handling) og kunst (opplevelse). Bjørnvig argumenterer for at vi må velge kunsten og myten når den er fundert på “ekthet” og “naturlighet”, mens han avviser både vitenskapen (teknisk raskjonalitet) og samfunnsmessig handling. I sin egen essayistiske praksis er essayet hans mindre kunst og skjønnlitteratur enn den filosofiske og metafysiske refleksjonens innkretsing av mytens og kunstens opplevelser. Slik avgrenser Bjørnvigs essay seg ikke bare fra det vitenskapelige essay (Bacon), og det kritisk/spørrende (Adorno), men først og fremst i forhold til alle de essayister som har villet se essayet som en refleksjon over “rett handling”.

Når Erling Aadland (i *Essayet i Norge Fjorten riss av ein tradisjon*, 1982) skal bygge opp en argumentasjon mot Adornos essayforståelse, griper han tilbake til Aristoteles, som skiller mellom ren og praktisk fornuft.⁹⁵ “Den rene fornuft tenker det som er (ontologi), og den praktiske fornuft tenker det som skal frembringes og virkeliggjøres” (Aadland 1982: 226). Den rene fornuft er knyttet til *bios theoretikos*, tenkningens liv. Mens det er i den praktiske fornuft grunnlaget for essayet finnes. Den praktiske fornuft forholder seg til det som kunne vært annerledes. Den viten om den praktiske sannhet som er nødvednig for at det gode liv kan nås, kaller Aristoteles for *fronesis*.

I begrepet *fronesis* er vi kommet hjem med essayet. Den greske tenkning har gitt oss nærmere beskjed om det erfaringsbegrep som Adorno grunner essayet i. Essayets arbeid er et fornuftig arbeide, og dets virke er sannhetsbærende. Men fornuften i essayet er en praktisk fornuft og sannheten er en praktisk sannhet. Essayets sanne virksomhetsområde er derfor statsdannelse og politikk. Mennesket vil alltid være et sentrum i essayet, ikke som handlende, men som vitende om å handle. For den *fronesis* som virker i essayet har sitt mål i menneskelig lykke og frihet. Essayet er derfor humanistisk i sitt innerste vesen (Aadland 1982: 227/228).

⁹⁵ En inspirerende og klargjørende drøfting av forholdet mellom Aadland, Adorno og Montaigne har Bjarne Markussen utført i en artikkel “Essayet og ulykken” trykket i tidsskriftet *passage* 28/29 1998: 143.

Aadland knytter altså essayet til en handlingsrettet refleksjon, essayet er hverken teori/vitenskap eller kunst, mens andre (blant annet Adorno) vil si at essayet inneholder et ideologikritisk potensiale med aspekter både fra vitenskap og kunst. Bjørnvig velger ingen av disse posisjoner. Han er nok like opptatt av å bruke essayet til en undersøkelse av sannhetens, lykkens og frihetens muligheter som Aadland, men der Aadland knytter essayets innsikt til mulighet for handling og virkeliggjøring av det gode liv, avgrenser Bjørnvig seg sterkt fra et standpunkt der essayet kan knyttes til handlinger. Den personlige erfaring rommer et mål i seg selv, fordypelse i egen indre verden medfører muligheten for en ny start, en indre modning og vekst. Den estetiske erfaring er en personlig opplevelse, og et individuelt forhold. I sin kjerne og i sitt forhold til kunst er mennesket overhodet intet samfunnsvesen.

Hvor viktig barndommen var som et konstant uttrykk – som myte og ideal – for de dypeste personlige og kunstneriske drømmer hos Bjørnvig, ser vi ikke minst i det store diktet ”*Barndommens Hus*” som står offentliggjort i siste nummer av *Heretica*. (1953: 453) De to siste strofene lyder slik:

Barnets Sandhed, saa byrdefuld nær
som hele Himlen! Jeg vandrer, tvunget
i Knæ gennem Tidens rivende Strøm;
men Vinden har rakt mig sin Stav og sunget.

For Huset er genrejst; o Hjærtets høje
Bogstavelighed imod Tvivlen og Haanen;
den vildeste Længsel finder vidunderligt
Svar et Sted under Solen og Maanen.

Poesien i tingene

Det at Bjørnvig avviser at kunsten og den essayistiske refleksjon bør gi konkrete handlingsimpulser, innebærer ikke at han fornektet den store betydning tingene har i kunstnerisk skapning. I et langt essay om “Paul la Cours lyrik og tænkning” (1951: 11), der han er svært positiv til la Cours ideer i “Fragmenter af en Dagbog”, kommer han på slutten inn på forfatterens forhold til tingene. Langt på vei kommer her Bjørnvig med et personlig manifest. I forhold til artikkelen fra 1948, der han snakket om individet og kunsten, er det tydelig at han nå snakker ut fra den kunstneriske skaperprosessen selv. Hvor oppstår kunsten, spør Bjørnvig, og han svarer: ikke fra kunstnerens indre, fra hans identitet, men fra omgivelsene:

Jeg er overbevist om, at den fulde Forløsning fra Intellektet, og Identitetens Byrde, for det er det samme, ikke kan naaes, før Digteren af hele sit Hjærte tro, at Naturen ikke er tom. Og oplever det. Dette kunde blive den stærke benaadede Bevægelse mod noget: Hengivelsen til Poesien i Tingene! (*Heretica* 1951: 35).

Denne “hengivelsen til Poesien i Tingene” får konsekvenser for hvordan Bjørnvig ser på det etiske i mellommenneskelige forhold, på sett og vis innebærer hans standpunkt en overføring av problemstillinger fra å være etiske til å bli natur-estetiske:

Een af Tidens Vildfarelser, tror jeg, er at der lægges saa afgørende Vægt paa Forholdet mellem Menneske og Medmenneske; [..] Forholdet til Naturen, Tingene og Dyrene maa genoprettes, før Forholdet mellem Menneskene gensidigt kan genoprettes, og her et det umaadeligt at bøde paa. Hvis der er syv Dødssynder at begaa i vort Forhold til naturen, har vi begaaet dem alle (*Heretica* 1951: 35).

For ham er en sann Etos først og fremst forbundet med tingene omkring oss og naturen.⁹⁶ På dette plan er det hos ham intet skille mellom “det at genindsætte Poesien i dens Rettigheder, genoprette dens Værdighed”(1951: 41) og å handle etisk. Ettersom poesien kilde først og fremst ligger i tingene omkring oss og naturen, er det bare et ekte og sant forhold til omgivelsene som uttrykker sann etikk. Igjen ser vi at Bjørnvigs omsorg går mot natur, ting og kunst, ikke først og fremst mot mennesket som menneske. Det poetiske – som trer fram i kunsten, mytene og det guddommelige – representerer noe absolutt (også etisk), denne verdien gjennomstrømmer natur og tingverden; mens det mellommenneskelige, teknikk, institusjoner og systemer, er besmittet av det moderne, endimensjonalt og falskt. I den grad Bjørnvig er opptatt av Etos, er det i forhold som er uavhengige av det mellommenneskelige.

IV. 5. 6. 2. 2. ELFENBENSTAARNET OG BJØRN POULSEN

Argumentasjonsmåte

Som en forpostfektning til sitt store dobbeltessay “Elfenbenstaarnet Af den moderne Poesis dialektikk,” gjorde Bjørn Poulsen opp med sin lærer fra Aarhus Universitet, Jens Kruuse, i essayet “Litterær teologi” (*Heretica* 1948: 293). Poulsens essayistiske skrivemåte er stringent,

⁹⁶ På en måte foregriper Thorkild Bjørnvig både 60-tallets nyenkle tingglede og 70-tallets økologisk tenkemåte, men forskjellen er vesentlig. For Bjørnvig i *Heretica* er det poetiske målet i begge tilfelle, som en metafysisk

logisk argumenterende og saksrettet. Han river Kruuses standpunkter i filler ved hjelp av begrepsavklaringer, arresterer logiske brister og griper ham i å lage en syntese av fenomener som ikke lar seg sammensmelte. Poulsen utfører et edruelighetsarbeid, og han formulerer en dobbelt-tanke som er blitt stående som et viktig *Heretica*-standpunkt:

Poesien er bundet til Virkeligheden, og Virkeligheden er i Dag det isolerede menneskets Virkelighed. Derfor er den moderne Poesi en Digtning indesluttet i individuelle symboler, fuld av længsel mod almene Symboler. Men Myten, i hvilken alle Symboler gaar op, er lukked Land for os (*Heretica* 1948: 307).

Samtidig tillegger han Poesien (diktningen) en enestående posisjon:

Det særegne ved Poesiens Situation er imidlertid, at den er helt alene om at forløse Virkeligheden i en Kultur, som ikke længere har nogen bærende Tanke ⁹⁷ (*Heretica* 1948: 308).

Den doble argumentasjonsmåten – logisk til fingerspissene, men hvilende på at poesien har en forløsende, metafysisk funksjon – er enda mer karakteristisk for Poulsens storslåtte dobbeltessay om “Elfenbenstaarnet” (*Heretica* 1949: 10 og *Heretica* 1949: 138). Tydeligere enn i noe annet *Heretica*-essay blir det her formulert et helhetlig syn på moderne diktning som omfatter tre komponenter: En inngående forståelse av moderne diktning (ordet modernisme brukes ikke), en ideologisk samfunnskritikk og et sammenhengende historiesyn.

“Elfenbenstaarnet” følger opp flere av essayets tradisjoner. På den ene side befinner dette essayet seg i tradisjonen etter *The Spectator*, det er resonnerende, argumenterende, tankeklart og logisk oppbygd, med få sideveier og avstikkende assosiasjoner. De fem punktene det er oppdelt i, følger en klar linje. Først gjennomgår det “tidsåndens” aktuelle anklager mot den moderne poesi: at den er uforståelig og mangler sosial bevissthet. Deretter risser det opp en idealistisk historieoppfatning, for så å bevege seg videre til et forsvar for den smerten som kommer til uttrykk i moderne diktning og et defensorat for diktet som

gudegitt størrelse, i motsetning til mye av en alminneliggjort og verdsliggjort tingdyrking og økologisme et par tiår senere.

⁹⁷ Hvor viktig “det poetiske” var for de som hadde ideene til *Heretica*, ser vi klart i det foredrag Bjørn Poulsen holdt for de danskstuderendes forening d. 28. februar 1958. Der lyder det: “Poesien var udgangspunktet. Det var den, der havde ført os sammen allerede i gymnastiden, og den forblev på en uklar og måske lidt naiv måde målestokken for alle andre fænomener i livet og kulturen. Det var ikke den poetiske form i dens klare begrænsning, der fængslede os, men poesien vidnesbyrd om, hvorledes virkeligheden også var – eller kunne være” (Upublisert foredrag i forfatterens eie).

erkjennelse. Avslutningsvis drøfter det diktets begrensninger, men samtidig dets transcendentale muligheter i “Hjertets Higen efter det absolutte”.

På den annen side er essayet også beslektet med la Cours “Fragmenter af en Dagbog”. Poulsen kretser også om den poetiske erkjennelsens absolutte, men ubestemte karakter og en rekke av kjernebegrepene er tvetydige og paradoksale – som *metafysisk*, og ikke minst det viktige uttrykket “*den ubevidste Uoprigtighed*”. Dette uttrykket bruker Poulsen som en betegnelse på et av vår tids mest uhyggelige fenomener. Begrepet defineres aldri helt klart, men får stå fram i sin mangetydighet i selve resonnementet. Å leve uopriktig vil ikke bare si å være uærlig, men å leve adskilt fra viktige sider ved livet, ikke leve sant og helt. Begrepet forutsetter, skulle man tro, at mennesket er i stand til å gjøre et reellt valg mellom det ekte og det uekte. Nå er det imidlertid slik at resten av Poulsens argumentasjon går ut på å vise at Historiens gang langt på vei har har umuliggjort *hele individer*. Splittelsen er et absolutt, historisk fenomen. Hvordan skal da en “opriktighet” kunne virkeliggjøres? I uttrykkets annen del framheves det ubevisste, vi lever altså uærlig uten å vite det. Men er denne ubevissthet bedre eller verre enn å leve med bevissthet om denne ontologiske splittelsen? Splittelsen er der jo like fullt. Dersom poenget med argumentasjonen er å øke bevisstheten om vår situasjon, kommer dette ønsket på kollisjonskurs med resten av essayet, der han polemiserer sterkt mot for mye tanke, fornuft og rasjonalitet. Den tankemessige uklarheten viser seg når Poulsen skal anvende uttrykket på litteraturen. “Den ubevidste Uoprigtighed” afspeiles tydeligst i litteraturen (*Heretica* 1949: 23), men det er høyst uavklart om store diktere som T. S. Eliot og Paul Eluard bare demonstrerer eksempler på fenomenet, eller om de overskrider det i sin diktning. Essayisten hjelper oss ikke videre når han så senere setter opp et umulig valg mellom “ubevidst Uopriktighed” og “moralsk Uansvarlighed” i Eliots poesi, og argumenterer sterkt for at T. S. Eliot velger å være sann mot kunsten, ikke mot moralen og troen, og dermed altså blir “moralsk uansvarlig”, men kanskje likevel mer moralsk enn de fleste, fordi han er ærlig overfor seg selv og dermed overfor kunsten. I valget mellom kunsten, politikken og moralen, argumenterer Poulsen alltid for kunstens forrang, selv om det går på bekostning av både logikk og ”normal”etikk.

Et viktig poeng for Poulsen, all polemikk mot tanke og intellekt til tross, er å bevisstgjøre. Og diktningen er i vår tid bedre egnet enn både vitenskap, politikk og religion til å åpne øynene våre. Eller som Poulsen uttrykker det med en paradoksal formulering: Det er bare undergangsbevisstheten som kan hinder oss fra å gå under. Framhevelsen av bevisstgjøring, det å se sannheten i øynene, og ikke være underlagt illusjoner, viser at

essayisten dypest sett er ideologikritisk, ikke radikalt ideologikritisk, men idealistisk og konservativ. Poulsen bruker i dette essayet et ideologikritisk skarpsinn overfor en radikal tradisjon som nettopp har definert seg ved å være ideologikritisk. På denne måten bruker han “fiendens våpen” mot dem selv.

Bjørnvig søkte en opphavelig, naiv tilstand som en forutsetning for diktningen der det poetiske sprang ut fra naturen og tingene, og det var dikteres oppgave å forløse dette. Poulsen på sin side ser at dagens poesi er preget av angst, smerte, sorg og splittelse. Moderne diktere er underlagt en forbannelse, det lengste de kan komme er å formulere forbannelsens virkelighet, de må aldri tro at den kan oppheves gjennom diktningen.

Når den moderne diktning er uforståelig, pessimistisk og isolert i sitt elfenbenstårn, skyldes det en historisk situasjon – en krise i kulturen – som er mye eldre enn samtiden. Røttene til denne krise finner Poulsen helt tilbake i Renessansen.

Historiesyn: Lyrikk eller teknikk

Ut fra et idealistisk historiesyn – der ideer og ikke materielle forhold og institusjoner bestemmer historiens gang – tegner han med bred pensel et historisk forløp der *det frigjorte intellekt* mer og mer har løsrevet seg fra mennesket og menneskelige fellesskap. Intellektet som menneskets fornemste evne, er roten til de fleste av de onder som har vederfareet menneskeheten de siste fem hundre år. Ondet gis ulike betegnelser – intellekt, tanke, rasjonalitet og fornuft – men dets virke er like egenmektig: “Den frie Tanke er en Tyran, fuld av Hovmod og Foragt” ⁹⁸ (*Heretica* 1949: 17). Den har alliert seg med makten og maktens symbol, teknikken. Poulsens idealisme strekker seg så langt at for ham blir selv en så dominerende og grunnleggende sfære som produksjonsapparat, teknikk og materialitet, bare et *symbol*, ingen kraft med egenverdi.

Et viktig element i *Heretica*-ideologien (grunnleggende preget av Vilhelm Grønbech) er imidlertid idéen om at når et element brer seg i samfunnet og får makt, så overlever det borttrengte og undertrykte; enten som demoni (religiøst svermeri, primitivisme, kommunisme og nazisme) eller som noe positivt – gjennom lyrikken og kunsten. For å si det med Poulsen,

⁹⁸ Jeg er helt enig med Hans Jørn Nielsen når han slår fast følgende: ”Når Poulsen i en helt anden form for diskurs gør op med intellektet og den frisatte fornuft, er der i mange af formuleringerne meget, der tyder på at det netop er *denne instrumentelle fornuft*, han angriber” (Nielsen 1986: 136, min kursivering). En sammenlikning med Horkheimer og Adornos *Oplysningens dialektik*, viser mange likheter. Heller ikke de to skarpskodde filosofene er imidlertid helt presise i sin begrepsbruk. De snakker ofte om tanke, intellekt og fornuft, der vi skulle ha forventet presiseringer.

valget står mellom lyrikk og teknikk. Tankens primat splitter mennesket som en øks, fra rot til topp. Og det var dette dødelige hugg som brakte middelalderens ekte fellesskap til opphør.

Ensomheten er samtidens grunnvilkår, men lengselen etter et nytt ekte fellesskap følger Poulsens refleksjoner som en håpefull skygge. Alle de ulike eksemplene på fellesskap som er skapt etter Renessansen på tankens premisser, er falske og uekte, ideologisk og politisk fundert. “Magten og Uretten er Tvillingbrødre, og et Fællesskab skabt av Fornuften, er altid et Tvangsfællesskab” (*Heretica* 1949: 18). Poulsen bruker ulike “poetiske betegnelser” når han vil beskrive det som “Tankens kolde Lyn” har undertrykt og trengt til siden i mennesket: “selve Livet i os”, “lyrikken” og “Hjertet”.

Bjørn Poulsen skiller seg fra konservativ tenkning når det gjelder individet. Individualisme er for ham intet honnørord ettersom det er et produkt av en grunnleggende splittelse. Den historiske utviklingen har riktignok befridd mennesket fra autoriteter, men samtidig har individualismen gjort det ensomt og utelatt det fra et ekte fellesskap og prisgitt det en samfunnsmessig kamp. Derfor har også alle de vakre betegnelse vi pleier å smykke vår kultur med – humanisme, individualisme, liberalisme, kapitalisme eller demokrati – fått en kraftig bismak. Friheten er et ideal, men fornuften regjerer overalt, slik at selv den forfatter som opponerer mot fornuften, heller ikke går fri. Den eneste måten å frigjøre seg fra intellektets tyranni er å ta på seg ensomheten og smerten.

Poulsens tenkning følger et treleddet skjema for en historisk dialektisk utvikling. Middelalderen utgjør første fase med sitt kristne fellesskap og en balanse mellom tro og tanke. Annen fase er den moderne tid – fra Renessansen til idag – preget av intellektets herredømme, ulike former for tvangsfellesskap og påfølgende kulturkrise. Mot all optimisme hevder Poulsen at utviklingen ikke har gått mot lysere tider, men heller har beveget seg mot det verre. Det finnes imidlertid en redning, bare håpløsheten blir erkjent. Det eksisterer en mulig tredje fase, et sprang inn i det ukjente, en metafysisk overskridelse av den eksisterende situasjon og et nytt ekte fellesskap. Håpet ligger utelukkende i det som er underkjent, undertrykt og satt til side: Den poetiske dimensjon.

Men nede under Tvangsfællesskabet levede et andet Fællesskab, som beroede paa Almuens Livserfaring og Menneskelighed. [...] Fællesskabet kan ikke konstrueres, men kun opleves. Det er ikke noget, som vi skal skabe, men noget vi skal finde tilbage til. Poesiens metafysiske betydning er, at den kan vise os en Vej til Erobring af Jeg'et og dermed til Frihedens første Fase. Frihedens anden Fase er Jeg'ets Overvindelse, og den kan næppe finde Sted inden for Digtets Rammer (*Heretica* 1949: 153-154).

Samfunnskritikk: “Kapitalismen har kostet os Friheden”

Bjørn Poulsen er den i *Heretica*, ved siden av Vilhelm Grønbech, som formulerte den klareste kritikk av det kapitalistiske (og statskapitalistiske) samfunn: “Kapitalismen, som smykker sig med Frihedens Navn, har i Virkeligheden kostet os Friheden” (*Heretica* 1949: 19).

Denne kritikken er imidlertid allmenn og vag. Det er også temmelig uklart hva han kritiserer kapitalismen ut fra. Skillet mellom kultur og sivilisasjon er ellers en fast bestandel av konservativ samfunnskritikk. Det er ingen åpenbar nostalgi i essayet, men likevel uttrykker det langt på vei et antimodernitetsprogram med sterk skepsis til sivilisasjonens konkrete resultater, og en hyllest til kulturen. Kulturen er bærer av positive muligheter, til tross for krisetegn, for bare gjennom denne misère og smerte kan man formulere kritikk. Sivilisasjonen utgjør det materielle og bærer således bare fram de negative tendensene. Det er lite i denne samfunnskritikken som ikke stemmer overens med det tredje-standpunktprogram – mellom kapitalisme og sosialisme – som Arne Sørensens bevegelse hadde stått for. Vekten på et ekte “Almue-fællesskab” i motsetning til ideologiske “tvangsfællesskab”, er ikke minst et vitnesbyrd om dette. Både Thorkild Bjørnvig og Bjørn Poulsen hadde stemt på partiet hans flere ganger og Bjørn Poulsen hadde lest hans hovedverk fra mellomkrigstiden, *Det moderne mennesket* (1936). (Samtale med BP 3.10.98)⁹⁹

Poesiens forløsende kraft: Absolutt virkelighet.

Bjørn Poulsen beskriver en historisk utvikling i idealistiske termer, men er han like idealistisk i sin kunstfilosofi og sitt kunstsyn? Dersom Peter Bürger (Bürger 1983: 9) har rett i at den idealistiske estetikken helt fram til vårt århundre har vært den normative kjerne i kunstinstitusjonen i det fullt utviklede borgerlige samfunn (og mye taler for det), ville det være å forvente at *Heretica* (og Poulsen med sin generelle idealisme), også ville forsvare et slikt idealistisk kunstsyn. Forestillingen om at “Kunstens rolle blir å ivareta det irrasjonelle, det området av subjektets erfaringsverden som før lå i religionen” (Linneberg1992: 76), er sentral i idealismen. Kunsten oppgave er å *forson*e det objektive og det subjektive i subjektets eget indre slik at individet blir forsonet med seg selv og med omverdenen. Det organiske

⁹⁹ Men Bjørn Poulsen hevder samtidig at angrepet på Jens Kruuse var et fordekt angrep på Arne Sørensen, siden Kruuse var en enda ivrigere tilhenger av ham. Det blir gjetninger, men høyst sannsynlig var Poulsen etterhvert begynt å bli skeptisk til Sørensens syn på det helhetlige mennesket og hans store forakt for den moderne tid. Poulsen mislikte det ekstreme, og han forsvarte den moderne diktningens oppfatning av splittelse og fremmedgjøring som et menneskelig grunnvilkår.

kunstverk, der formen på et harmonisk vis uttrykker innholdet, er uadskillelig knyttet til en slik idealistisk kunstfilosofi.

Kunsten har tilsynelatende ingen slik *direkte* harmoniserende og forsonende funksjon hos Poulsen. Det særegne for ham er at essayet kombinerer en idealistisk fundert metafysisk lengsel etter det absolutte med et antisentimentaliserende, historiserende syn på moderne poesi.

I "Elfenbenstaarnet" representerer diktningen en særegen erkjennelsesform fordi kunstneren har tilgang på en dypere "Livserfaring" (*Heretica* 1949:138) enn de herskende "Kulturtanker". Denne livserfaring kalles også "den indre Horisont". I motsetning til Thorkild Bjørnvig mener Bjørn Poulsen at i "Digtet uttrykker vi os med hele Personligheden" (*Heretica* 1949: 139). Hos Bjørnvig er tingene og omgivelsene poetiske i seg selv, hos Poulsen oppstår det poetiske i menneskets indre, som en åndskraft.

Kunsten som en særegen form for erkjennelse og som et uttrykk for en personlig, indre erfaring, – alt dette er gitte betingelser for Poulsen. Diktningens problemer oppstår når denne erkjennelsen skal formuleres i et språk som er samtidens og dermed formidles. I denne formidlingen må dikteren skape symboler, metaforer og bilder (Poulsen skiller ikke her), som er historiske og personlige, ikke evige og allmenne.

Ordenes Upaalidelighed er ikke som Dr. Kruuse mener, et metafysisk, men et historisk Problem. Billedet er Poesiens individualistiske Element, og derfor truer det i den moderne Poesi med at opsluge hele Digtet, mens det hos Dante eller Racine eller Kingo holdes i Ave af en højere magt.

I den Moderne Poesis Billedtale maa vi da se et Forsøg paa at fylde Digtet helt med personlig Sanhed, efter at de almene Sandheder har tabt deres magt over Sindet. Naar Fællesskabet brister, begynder Billedet at brede sig som en Urskovsvegetation, indtil det fylder hele Digtet og dermed har skjult Digteren og gjort ham umælende (*Heretica* 1949: 142).

I sin tenkning omkring den estetiske erfaringen skiller Poulsen mellom to stadier: det historiske og det metafysiske. Han er anti-idealist i det første, og idealist i det andre. Vi ser dette skillet klart i hans polemikk mot Jens Kruuse og Paul la Cour. Han argumenterer ikke absolutt mot en metafysisk grunnholdning, han vil bare plassere metafysikken et annet sted enn det Kruuse og la Cour gjør. Han angriper Kruuse for ikke å se at kulturkrisen og "Ordenes Upaalidelighed" er historisk og ikke tidløst bestemt. Følgelig forsvaret han den moderne diktningen, dens form og virkelighetsforståelse. En samtidsdiktning uten undergangsbevissthet er ikke i pakt med sin tid. Poulsen er den i redaksjonen som mest

åpenlyst forsvarer modernistisk poesi. På den annen side anklager han la Cour for å forsvare en “falsk metafysikk”, idet han etter Poulsens mening blir forkynnende. Når la Cour sier at poesien kan tjene menneskets frigjøring, slår Bjørn Poulsen kraftig kontra:

I samme Øjeblik vi foregriber Befrielsens Mulighed, har vi beskyttet os imod den. Den er blevet til Metafysik i Stedet for til smærtefuldt Virkelighed. Digtets Konsekvens kan vi kun drage i Digtet, ikke udenfor det.[... Diktet] Det lover os ingen Løsning, men en dyb og redelig Erkendelse (*Heretica* 1949: 151).

Det forblir imidlertid noe uklart hva Poulsen mener med indre erfaring og erkjennelse (som er positivt) kontra foregripelse av “Befrielsens Mulighed” (som er negativt), dersom ikke motsetningen er mer politisk fundert enn Poulsen vil innrømme. I begge tilfelle formulerer diktet kun en tanke, det er ikke snakk om å gripe inn i virkeligheten, dessuten er *erfaringen*, som Poulsen tillegger så stor betydning, alltid knyttet til en livspraksis. Disse innvendingene til tross: Hans avgrensning i forhold til to helt ulike former for metafysikk eller ahistorisitet (Kruuses og la Cours), framføres med sober logisk sans, nettopp med “Tankens kolde Lyn”.

Poulsens resonnement føres imidlertid i all sin logikk fram til et punkt, der han selv faller for de grep han anklager andre for og blir metafysisk – dvs. han trekker livsfilosofiske konsekvenser utenfor diktet. Dette punktet gir ham flere navn og beskrivelser. “Digtet krever Bevisthedens Undergang” (*Heretica* 1949: 152), “Menneskets Handlinger er altid absolutte og kræver absolut Tænkning” (*Heretica* 1949: 144). Historiens relativisering, kulturens krise og undergangsdiktningen kan overskrides. Poulsen eksemplifiserer denne overskridelsen med lyrikken til Morten Nielsen. Hans lyrikk har nådd et punkt av absolutt visshet, fordi den er gjennomtrengt av bevissthet om døden. Døden er en absolutt erfaring og dermed alltid transcendent. Denne absolutte visshet er etter Poulsens mening grunnen til at Morten Nielsen ikke trenger de metaforer og symboler som er så tidstypiske, og dermed blir også individualismen overvunnet.

Paul la Cour søkte i sine ”Fragmenter” mot det ukjente og ubestemte, Bjørn Poulsen lengter mot det absolutte og transcendente. Selv om begrepene er ulike, er innholdet muligens ikke så forskjellig.

På dette punkt – kunsten som en åpenbaring av det absolutte – eksisterer det en sterk overensstemmelse mellom Poulsen og tysk idealistisk estetisk tenkning, særlig Schelling (Bürger 1983: 17-25). “Innen Schellings system får kunsten en svært viktig plass. Bare i den blir det mulig å gripe det absolutte, forbindelsen mellom subjekt og objekt, mellom historie og

natur, mellom frihet og nødvendighet” (Bürger 1983: 19, min oversettelse)¹⁰⁰. Kunstverket er det sted der forsoningen av motsetningene finner sted. Schelling hevder også at kunsten tilbyr en erkjennelse som står over forstandens, og akkurat som hos Poulsen står kunsten altså over vitenskapen.

Også hos Poulsen blir poesien det sted der individets erkjennelse er “sannest”, minst forløyet og nærmest “erfaringen” dvs. den objektive livsverdenen.

Når jeg kaller dette sluttpunktet i Poulsens estetiske tenkning for et avsluttende, idealistisk og metafysisk stadium, er det i full bevissthet om at det også kan sees som et uttrykk for modernismens ide om *den tomme transcendens* eller *negativitetens dialektikk* (Adorne-Marcuse). Derfor blir Poulsens forsoningsestetikk bare delvis idealistisk – i siste stadium. I motsetning til 1800-tallets hegeliensk pregede idealisme, kan kunsten ikke fullstendig forsone individet med virkeligheten, smerten og sorgen oppløses ikke. På den annen side ligger det i “Elfenbenstaarnet” et moment av aksept overfor både splittelse, smerte og undergangsforestillinger i vår kultur, slik at kunstens fremste oppgave blir å forsone individet med egne erfaringer i en virkelighet som ikke kan endres, men derigjennom skjer det jo indirekte en forsoning med subjektet selv og den objektive virkeligheten.

Etterat Poulsen har forkastet politikken generelt (*Heretica* 1949:13), naturvitenskapene og teknologien (*Heretica* 1949: 149), Kruuses religiøse metafysikk (*Heretica* 1949: 142), la Cours utopiske avantgardisme (*Heretica* 1949: 151) og åndsvitenskapene (*Heretica* 1949: 149), blir bare poesien og kunsten stående tilbake som sann og “ubesmittet” erkjennelse og det som kan få oss til å forsone oss med våre egne erfaringer og kulturens håpløshet. Og i den grad denne erkjennelsen har etiske implikasjoner, gjelder utelukkende de etiske verdier i forhold til kunstverket selv.

Essayet har som underoverskrift *Af den moderne Poesis Dialektik*. Det dialektiske viser seg ved at essayet er mindre besvergende og insisterende enn Bjørnvigs. Poulsen drøfter grunnlagsspørsmål innen moderne poesi, som virkelighetstilknytning, symbolspråk, det etiske, fra ulike synsvinkler. Han går i nærkamp og utfordrer – ofte polemisk – de standpunkter og den modernitet han misliker. Essayet oppsøker paradokser, men glir tankemessig likevel ikke unna absolutte konklusjoner, samtidig slekter det på fragmentet, dog mindre i litterær form enn som tankeform.

¹⁰⁰ “Innerhalb des Schellingschen Systems erhält damit die Kunst einen außerordentlich hohen Stellenwert. Nur in ihr wird das Absolute faßbar, die Vereinigung von Subjekt und Objekt, von Geschichte und Natur, von Freiheit und Notwendigkeit”.

IV. 5. 6. 2. 3. EKSKURS: DANSK MODERNISME

Poulsen og Bjørnvigs redaksjonsperiode og essayet “Elfenbenstaarnet” har av mange litteraturhistorikere blitt oppfattet som et sterkt forsvar for europeisk og dansk modernisme. Alt tyder imidlertid på at Poulsens egentlig ønsket å demme opp for det han oppfattet som en ekstrem modernisme, han ville moderere og forsone (?) også her:

Tidsskriftet skulle være organ for en moderne poesi, som var frisk og personlig i tonen, og som ikke trådte alt for fasttrampede stier i formel henseende, og til støtte og inspiration for denne bestræbelse skulle man indføre moderne europeisk poesi i oversættelse og kritiske artikler. Men denne linje skulle samtidig udgøre et bolværk mod de ultramodernistiske strømninger i poesien, der gjorde sig gældende i den franske surrealisme og i den engelske, amerikanske og svenske intellektualisme, som især var inspireret af T. S. Eliot, og som også begyndte at stikke hovedet frem herhjemme. Det skulle være en poesi, skrevet med hele personen, og ikke bare med hjernen eller nervene eller indvoldene. Ja, mennesket spår, men tidsånden rå'r. Det viste sig snart, at den modernistiske poesi ikke var sådan at komme udenom – man kunne højst øve en modererende og retarderende indflydelse, hvis gavnlighed endda lader sig betvile – og ved skæbnens ironi kom “*Heretica*” snart til at stå i læsernes bevidsthed som indfører af den modernistiske poesi i Danmark – en både uønsket og ufortjent glorie (Poulsen upublisert foredrag 1958: 4-5).

IV. 5. 6. 3: DIDAKTIKERNE: OLE WIVEL OG MARTIN A. HANSEN

Estetikerne i *Heretica*, la Cour, Bjørnvig og Poulsen la liten eller ingen vekt på det didaktiske¹⁰¹ eller formidlingsaspektet, for dem var kunsten en absolutt overordnet verdi der det etiske lå innenfor kunstverket selv. Dette innebærer ikke at kunsten blir isolert. For som Bjørn Poulsen framhever i det samme foredraget som det ble sitert fra ovenfor:

Om den indre sammenhæng mellem æstetiske, etiske og religiøse kriterier kan man strides, men jeg vil gerne bekende mig til den anskuelse, at kunsten har en iboende moral eller ethos, som viser udover kunsten selv til mennesket og måske til guderne eller gud (Poulsen 1958: 7).

¹⁰¹ Når jeg i denne avhandlingen bruker betegnelsen *didaktisk litteratur eller en didaktisk forfatter*, tenker jeg ikke på den snevre pedagogiske bruken, men på en eldre, før-romantisk tradisjon der det didaktiske aspekt er en del av *all litteratur*. Hos en didaktisk forfatter vil dette aspektet være særlig framtreddende. Den følgende bestemmelsen er etter min mening bare delvis dekkende: “Didaktisk diktning (av gr. Didakskein, ’undervise’, belærende diktning, læredikt; diktning der formidlingen av en innsikt eller viten er overordnet eller like viktig som det spesifikt kunstneriske. Didaktisk diktning kan være vitenskapelig eller filosofisk” (Lothe mfl. 1998: 47). Kjernen i begrepet er etter min oppfatning *formidlings-aspektet*, begrepet har mindre med belæring å gjøre. Et talende historisk eksempel er de gamle emblembøkene, som la stor vekt på den kunstneriske utformingen, men der det didaktiske hele tiden lå bak.

Didaktikere som Wivel og Hansen kunne godt dele estetikernes kunstsyn, men deres innsats i *Heretica* ble mer og mer et didaktisk virke, der litteraturen ble plassert inn i en åndskamp og hvor det gjaldt noe mye mer enn kunstens primat. Det er en populær vrangforestilling at *Heretica* skulle ha representert en smal, esoterisk og vanskelig tilgjengelig litteratur. *Hereticas* suksess skyldes ikke minst at de to dominerende personene i redaksjonen – Ole Wivel og Martin A. Hansen – var gode folkeopplysere og kulturformidlere, deres hovedfunksjon i redaksjonen var å knytte estetiske refleksjoner til en diskusjon om vesentlige institusjonelle og ideologiske spørsmål i samtiden. Etter hvert som tidsskriftet la årgang på årgang, utviklet “kjetteriet” seg til et forsvar for de grunnleggende tradisjoner og institusjoner som nasjonalt fellesskap (fra krigens siste fase), kirke, folkehøyskole, folkeopplysningsbevegelse og ikke minst den litterære institusjonen som institusjon. Langt på vei gjorde Wivel og Hansen den moderate modernismen som Bjørnvg og Poulsen hadde gått inn for, tilgjengelig og akseptabel i det danske samfunn.

IV. 5. 6. 3.1. MARTIN A. HANSEN SOM ESSAYIST

“Tankens Tugt og Soberhed”

Det insisterende essayet gir like gjerne svar som det stiller spørsmål, det forsøker å gjøre tilværelsen mer sammenhengende i stedet for å fragmentere. Martin A. Hansen skriver slike insisterende essays, og han sprer dem ut som en stor mangfoldig vifte i *Heretica*. Fire av fem årganger inneholder minst ett viktig og prinsipielt Martin A. Hansen-essay. Tematisk spenner han vidt fra poetologiske korstog mot naturalismen (“Konvention og Formaand”/1948), prinsipielle lesninger av islendingesagaer som innfallsport til fortellingens særegenhet (“Fortællerens rum”/1951), et ideologisk genereraloppgjør med venstresiden (“Leviathan I, II, III”/1949-50), ideologiserende tolkninger av krigserfaringene (“Juli 44”/1953) og et litteraturformidlende manifest (“Skolen og digtningen” /1953). Formelt følger han ulike essaytradisjoner, her finnes både debatt-innlegget, polemikken, den korte replikken og den resonnerende, halvvitenskapelige kortavhandling, den personlige litterære fortolkning, programartikkelen, nekrologen og den resonnerende dagboknedtegnelsen. Det saklige og overtalende er imidlertid dominant i alle ulike former. De rommer fiksjonaliseringer og en aktiv metaforisering, likevel ligger disse essayene nærmere sakprosa enn skjønnlitteratur og filosofi.

I sin framstilling av “Essäns former” i avhandlingen om *Den unglittära tidsskriften i Sverige* (Holmberg 1987: 193) skiller Holmberg mellom fire forskjellige typer: Det programmatisk, det introduserende, det polemiske, og det syntetiserende essayet. Martin A. Hansen boltrer seg i alle disse fire variantene, og selv om han ikke holder sin egen subjektivitet borte, er det ingen i redaksjonen som så tydelig snakker i “vi-form” som han. Hans dobbelt-essay “Realisme og utopi” (1951: 42, 151) er både programmatisk, introduserende, polemisk og syntetiserende, men først og fremst formidlende, medierende og modererende.

Hans *introduksjon* til modernistiske danske samtidsforfattere som Ole Sarvig er både innlevende og kritisk, essayisten framhever at Sarvigs diktning representerer en *moderat* surrealisme. Martin A. Hansen forsvarer *Hereticas* program om “Digtningens Autonomi og Gyldighed som Erkendelsesart” (*Heretica* 1951: 48), men vil avgrense seg i forhold til de som gir diktningen altfor “overdreven Betydning” (*Heretica* 1951: 49).

Martin A. Hansen har et mer balansert syn på rasjonalismen enn andre i redaksjonen (særlig “estetikerne”). Den følgende oppfordringen må også være rettet til *Heretica*-medlemmene:

Mod den moderne Degeneration eller Desorganisation i Tankelivet, hvad der betyder at alskens daarlig Rationalisme, indbildt Videnskabelighed og hovmodig Ideologi lusker rundt og vil forføre Folk, værner man sig bedst, ikke blot ved at hengive sig i det umiddelbare og intuitive, og her tænker jeg især paa skrivende, slet ikke ved at forbande Forstanden, men ved Tankens Tugt og Sorberhed (*Heretica* 1951: 55).

Like internt *polemisk* er han når han i utvetydige ordelag avviser at diktningen er en art høyere transcendent erkjennelse (*Heretica* 1951: 57). Hvis så var tilfelle, måtte den være laget av annet stoff enn andre ting på jorden, og det er den ikke. Dette kan ikke oppfattes på annen måte enn at det er et oppgjør med estetiseringen til la Cour, Poulsen og Bjørnvig – og restene av romantisk, idealistisk kunstfilosofi.

Det er Martin A. Hansen, didaktikeren i redaksjonen, som fører an i polemikken mot *Hereticas* “hovedmotstander”, tidsskriftet *Dialog*, (en frontallianse mellom frie venstreorienterte og kommunister). I denne polemikken dekonstruerer han dikotonomier som var svært populære i dansk kulturliv: progressiv / reaksjonær, realisme / metafysikk, fornuft / mystikk og anti- intellektualisme, objektivisme / subjektivisme, livsbekreftelse / pessimisme. *Dialog* skulle representere første-leddet og *Heretica* sisteleddet i dette “herlige Guirlande af

Modsætninger”. Denne språkkritiske virksomheten kan også oppfattes som en utstrakt hånd til motstanderne, eller som en *syntetiserende* virksomhet.

Syntesen benevner Martin A. Hansen *realisme*, jeg kaller det å vektlegge litteraturens didaktiske aspekt. Det er ingen tvil om at essayisten oppfattet dette som en reell kursendring i tidsskriftet, og han formulerer en *ny programerklæring* slik: “I et senere Stadium, som “*Heretica*” allerede befinner sig i, maa derfor efter min Tro en vel saa *udadvendt og kundskabsmæssig behandling af Problemerne* komme mer i Forgrunden” (*Heretica* 1951: 152, min kursivering). Han konkretiserer syntesen, formidlingen mellom de ulike ledd og tendenser slik:

Var Temaet oprindelig esoterisk bliver det nu eksoterisk. Man gaar fra det subjektive til det objektive, forbinder efter evne det inadvendte og det udadvendt, Eksistens med Essens. Det er Udtryk for en Virkelighedserkendelses to Poler. Og under “*Hereticas*” nuværende Kurs ønsker vi at kunne fastholde begge. Der er da tale om Realisme.

Den utopiske Indstilling er Frugten af Vedholden ved een af Polerne (*Heretica* 1951: 154).

Noen sann, objektiv balanse kan det likevel ikke være tale om, i praksis prioriterer “didaktikerne” formidlingen over ensidigheten.

IV. 5. 6. 3. 2. : DIDAKTISK ESTETIKK

De to viktigste prinsipielle essayene til Martin A. Hansen om estetiske spørsmål er “Konvention og Formaand” (*Heretica* 1948: 72) og “Fortællerens Rum” (*Heretica* 1951: 354)

“Konvention og Formaand”

I motsetning til la Cour, Bjørnvig og Poulsen definerer Martin A. Hansen inspirasjonen og kunstens utspring i forhold til tradisjoner som går langt tilbake. Temperaturen er høy og metaforene sterke. Det estetiske knyttes direkte an til en kristen tvedeling mellom frelsen og fortapelsen. Naturalismen og moderne etterfølgere som de litterære bestselgerne, representerer fortapelsen. Og denne fortapelsens fristelse har åpenbart eksistert som en personlig mulighet også for Martin A. Hansen. En forfatter beskriver ikke naturalismen med så sterkt ladede seksualmetaforer, uten å ha kjent lysten i egen kropp. Den grunnleggende todelingen i dette essayet svarer til en kristen deling mellom det ytre og det indre, mellom det overfladiske og det verdifulle.

På den ene siden eksisterer naturalismens og realismens tradisjon. Denne litterære tillokkingen beror på det umiddelbares, inderlighetens, pirringens og sensasjonens tiltrekningskraft. Den naturalistiske litteraturen sammenlignes med “en gammel Rufferske” som med alle tricks og midler vil forføre “den uerfarne unge Kunstner”. Men i virkeligheten har naturalismen bare tilført generasjoner av forfattere “dens sorte Blod om Hjerterødderne”. Når denne dødens sendebud har kunnet opprettholde sitt tyranni i vårt århundre, er det fordi den har alliert seg med politiserende og kjempende forfattere. Denne tradisjonen som er stivnet til konvensjon, sjablongdiktning og psykologisk klisjeer, har gjort det litterære språket ikke bare dødt, men upålitelig og bristende:

Ordmassen i vort sprog bliver moset og mudret. [...] Det er som en Malstrøm suger Begreber og Ord ud af deres Leje, hvirvler dem rundt, op og ned. Som en Tids Angst, Forvirring, Skyld udhuler Sprogets Kliner, saa store Masser styrter ned, skyllens bort (*Heretica* 1948: 75).

Den litterære og kulturelle utvikling skildres som syndefloden etter syndefallet. Naturalismen har ikke bare brakt forenklingene og usannheten, men også synden inn i verden.

På den andre siden eksisterer det en redning og et håp, en helt annen tradisjon. Den virkelig sanne diktningen har sitt utspring i det personlige, indre og metafysiske:

Og mon det ikke er her i den dybe Videns Tavshed, Poesien har sit Fødested? Mon det ikke er her, Digteren maa vente og bie, mens alle Ord er blevet borte for ham, er døde i Jorden, dækket af Jord som Saasæden, vente til Digtets Spire bryder frem (*Heretica* 1948: 77).¹⁰²

Som hos la Cour kommer *Formaanden* til dikteren, han må bare vente, og den stiger fram i dikterens indre. For å forklare “Formaandens” eksistens, gjør essayisten et skarpt skille mellom Personlighed og Individualitet. Individualiteten er bare et tomt hylster, “en Facon”, mens Personligheten rommer alt det som gjør oss til fullstendige mennesker, det som

¹⁰² Digtets Aand

Hvad ei med Ord kan nævnes
I det rigeste Sprog,
Det uudsigelige,
Skal Digtet røbe dog (J. S. Welhaven *Nyere Digte* 1845).

”Jeg taler om Poesien, men prøver ikke paa at forklare dig den. Jeg kender den kun i en Anelse, for den hengiver sig til os med bortvendt Hoved, at vi ikke skal udfritte dens Træk” (La Cour 1948).
Det er vanskelig ikke å se at MAH, JSW og PLC er tre frukter på romantikkens store tre.

inkorporerer og samler i oss tingene, andre mennesker og ånd. Personligheten er den tomme form fylt med liv.

Martin A. Hansens estetikk hviler så på erkjennelsesmessige sprang, en analogislutning som blir metaforisk uttrykt. Diktet eier den samme mulighet til å erobre sin personlighet som forfatteren, ja, diktningens frambringelse er helt parallell til personlighetens vekst og utvikling. Martin A. Hansens estetikk er ekstremt antropomorfiserende. Overensstemmelsen er begrunnet i at det er den samme organiske vekstlov som eksisterer for mennesket som for kunsten.

Ifølge “Fragmentene” til la Cour må også forfatteren vente på at poesien kommer til ham, men i motsetning til hos la Cour, der inspirasjonen plutselig oppstår mens målet er ubestemmelig, utvikler kunsten seg hos Martin A. Hansen etter et organisk vekstprinsipp i *retning av et bestemt mål*: “Men allerede i disse vage og svage Digtkim, [...] har Formaanden nedlagt sin hemmelighedsfulde Plan for den fuldvoksne Digtorganisme” (*Heretica* 1948: 81). På samme måte som mennesket kan vokse og utvikle seg, skjer det samme med kunstverket:

Men den hemmelighedsfulde Straalekraft har Indholdet vundet i Kunsten, gennem Formmysteriet. [...] Den stræber nemlig efter at give Digtets dets egen Personlighed (*Heretica* 1948: 83-84).

Martin A Hansen tenker kunstens oppståen gjennom et form-begrep. Den “onde formånd” består av konvensjoner, sjablonger og klisjeer, fastlagte stivnede former, noen ganger beskrives formen også som et tomt hylster. Den gode ”formånd” fyller formen med liv og personlighet. Form-begrepet blir hverken å forstå som en rent litterær form eller en tankeform, men heller som en kombinasjon og et mysterium i religiøs eller romantisk forstand.

Antropomorfiseringen er nemlig knyttet til et overordnet kristent kunstsyn, begrunnelsen for at det finnes en vei bort fra naturalismens forbannelse, en mulighet for at “Formaanden” kan seire, er den kristne tradisjon. Der la Cour så et evig skapende prinsipp bak kunsten, bygger Martin A. Hansen på den kristne tro. Den dikteriske inspirasjonen og Formaandens virke skyldes *nåden*. Kunstens siste instans knyttes til evangeliet. Det finnes altså en tradisjon som ikke er undergravd av konvensjoner uansett hvor fastlagt den er: kristendommen.

Opposisjonen mellom en naturalistisk samfunnsorientert kunst og en ekte og inderlig kunst finner sin begrunnelse i den kristne tradisjonen. Det som ved første blick så ut som tre

tradisjoner, viser seg å være bare to. Denne to/tre-delingen gjenspeiles i metaforikken. Naturalismen er beskrevet med bilder knyttet til død, seksualitet og pirring, den ekte kunsten skildres med organiske vekstmetaforer, mens det som i siste instans uttrykker hans estetikk, er den kristne metaforikken. Når han i avslutningen av essayet endelig har funnet et konkret eksempel på et kunstverk der “Formaanden” har fått utvikle seg fullt ut, skildres resultatet slik:

Det er ved sin Urimelighed aldeles revet løs fra Virkeligheden, men nu som Digt, nu er det virkeligt, nu griber det, ikke som nyttig Forklaring, ikke som en anvendelig Læresetning. Det river Mug og Skimmel af Oplevelsesevnen, river Stenen fra Graven, hvor man har skjult menneskets Mysterium (*Heretica* 1948: 90).

Med en slik evangelisk fortolkning av kunstens vesen, forstår vi bedre hvorfor han bruker så sterke bilder på døde litterære former, de er koblet til djevelen, til fortapelse og synd. Martin A. Hansen bruker all sin dikteriske evne, all sin polemiske kraft, til å gjøre kampen om litteraturen til en strid om menneskenes tro og frelse. Det estetiske ble underordnet en didaktisk kristendomsforkynnelse på en måte som vant gjenklang i store lesergrupper, nettopp fordi denne didaktikken gjorde kunst til noe hellig, nesten på linje med evangeliene. Men tvetydighetene slipper essayisten ikke så lett unna. For samtidig formulerer dette forfatterskapet en ide om at den riktige kunsten i seg selv også har diabolske aspekter (jf. “Gartneren, Dyret og Barnet”, *Dagbøger*).

“Fortællerens rum”

Den samme *hellighet* kaster et lys over Martin A. Hansens syn på selve *fortellingen*, der forpliktelsen mot slekten inngår symbiose med ansvaret overfor nasjonen. Martin A. Hansen ser på forfatteren som en særegen form for historiker, eller med Thorkild Bjørnvigs ord:

Selv de fjærneste Ting og Hændelser skal leve i Erindringen, genoplives, genopleves i den overpersonlige Erindring, den synske Erindringsevne, han tillægger Johs. V. Jensen i “Himmerlandshistoriene” og “Den jyske Blæst” og i de islandske sagafortællere – for at blive Historie, saadan som han forstaa Historie. Og saadan at forstaa er Erindringen, Mnenosyne, Moder til alle Muserne, en mægtig realitet for Martin A. Hansens Sind (Bjørnvig 1964: 507).

Erindringen er det sentrale begrep hos forfatteren, i dette essayet nærmer han seg det via en svært personlig farget nylesning av de gamle islendingesagaene. Lesningen er som om

“Kæden af Aar rasle nedad” (*Heretica* 1951: 356). Forfatteren skiller mellom illusjon og erindring, og vi merker at den kunst som er mer enn illusjon, som har del i den fellesmenneskelige erindringen, har større verdi for forfatteren. Han ikke bare helliggjør fortellingen: det egentlig hellige rum er det fellesskap (stuen), i hvilken forteller og tilhører er sammen. “I Erindringen, anderledes end i Illusionen, kommer Forfædrene nær”.

Erindringen avgrenses i forhold til illusjonen, men også i forhold til hukommelsen. Akkurat som ved oppgjøret med naturalismen, fornemmer vi at fortellingen er bærer av noe mer enn normal kunstprosa. “Hos dem som i sagaen gaar Erindringen ud under al lagret Iagttagelse. Helt ud i Verdensordenen og dens Kraft” (*Heretica* 1951: 366).

Forfatteren framstår som en synsk vismann når han trer inn i rollen som virkelig forteller, fordi han er forpliktet mot noe mye mer enn sin egen fantasi; han samler i seg en hel overpersonlig tradisjon.

Det ligger et sterkt moment av muntlighet og tradisjonsbevissthet i synet på kunsten hos Martin A. Hansen. Den enkelte fortelling skaper sitt eget univers, som viser til et krav om avsluttethet i hans prosateori. Fortellingen er som en åndelig organisme. Det er den som i siste instans gir forfatteren hans identitet. Mye av Martin A. Hansens redsel for fortapelse er redselen for tap av identitet. Og som en av de viktigste motkreftene står litteraturen.

Derved knyttes fortellingen både til det mest personlige – forfatterens identitet – og til en byggende samfunns og fellesskapsinstitusjon – fortellingen som historieskrivning. Fortellingen blir overpersonlig, simpelthen en formidler av tradisjon.

IV. 5. 6. 3. 3. KOMBINATORIKK ¹⁰³ OG FOLKLORISTIKK: “LEVIATHAN”

Martin A. Hansens formidlingsprosjekt inneholder tre aspekter: estetikken, kombinatorikken og didaktikken. “Leviathan” finnes, som andre av *Hereticas* viktige skrifter, i to versjoner, en *Heretica*-versjon og en lengre bokvariant. Jeg tar bare opp *Heretica*-Leviathan.

“Leviathan” er sterkt polemisk rettet mot Darwins utviklingslære og marxismen, men polemikken blir etter hvert underordnet et positivt budskap, muligheten for å gjenvinne en

¹⁰³ Begrepet defineres slik: “læren om elementenes ordning og gruppering under forskjellige vilkår” (Kunnskapsforlagets Fremmedordbok 1986). Det kan være vanskelig å si hva det store essayet “Leviathan” egentlig handler om. Thorkild Bjørnvig hevder det viktigste er et oppgjør med marxismen og darwinismen som vitenskapelig begrunnede trosbekjennelser (Bjørnvig 1964: 291). Ser vi på den plassen disse temaene tildeles og argumentasjonens tyngde, må jeg gi ham rett. Når jeg drøfter “Leviathan” under tittelen kombinatorikk og folkloristikk, legger jeg imidlertid mer vekt på at essayet forsøker å kombinere kunnskap fra svært ulike områder, for å kunne vise at det tross all pessimisme og kulturkritikk i *Heretica*, finnes et mulig grunnlag for “folkevekkelse”, folkeopplysning og folkemobilisering: nemlig den særegne nasjonale danske tradisjonen og det demokratiske rettssynets grunnlag.

tradisjonsbestemt livsanskuelse. Angrepsmålet for forfatteren er det som representerer brudd og revolusjonære samfunnsforandringer, det som blir forsvart er de langsomme, jevne og organiske forvandlinger.

Dessuten demonstrerer ”Leviathan” også en særegen kombinasjon av selve essayets tre grunnmodi: rettet henholdsvis mot det skjønnlitterære, det vitenskaplige og det filosofiske. Derved handler det også om essayformen i seg selv. Essayet er tilsynelatende skrevet inn i en saklig og redegjørende tradisjon, det ønsker en diskusjon med sine motstandere¹⁰⁴, og tar deres argumenter opp til seriøs debatt. Overfladisk sett drøfter det hvordan ideologi og vitenskap (naturvitenskap) blir anvendt i samfunnet, dypere sett viser imidlertid ”Leviathan” først og fremst *hvor* røttene til å overvinne ”falsk” vitenskapelighet og ideologi finnes.

Den muntligheten og folkeligheten som gjennomstrømmer essayet, er både en formmessig litterær teknikk og essayets viktigste tema.

Fortellerteknikk : Treet og den muntlige folkelighet

Essayet er inndelt i tre deler, første delen drøfter utviklingslæren, annen del marxismen og tredje del muligheten for å overvinne disse Leviathans¹⁰⁵ ektefødte barn. Det at Martin A. Hansen knytter en ideologisk grunnlagsdiskusjon til en av bibelens sterkeste fortellinger om kampen mellom det gode og det onde samt selve skapelsesmyten, viser hvor viktig han selv anså denne striden. De andre i redaksjonen betraktet denne diskusjonen med en viss forundring og overbærenhet.

Til tross for stort spekter av temaer, løper det et underliggende og bærende element gjennom hele essayet. Forfatteren erindrer seg selv sittende under et tre – en eldgammel *Taks* (barlind) ved Bromølle kro, drikkende øl. Den øldrikkende og filosoferende forfatter er bestandigheten selv. Alt fra starten i essayet risses det opp et folkloristisk bilde av urgamle danske naturgitte og urokkelige tradisjoner. Landskapet rundt forfatteren er formet av elver, sjøer, torvmyr og oldtidsgraver, og i dette kulturlandskapet er taksen noe bestandig og evig. Treet holder fortellingen narrativt sammen, det uttrykker forfatterens forsvar for den jevne, naturgitte samfunnsmessige vekst, og det knytter dette essayet til en rekke urfortellinger i vår kultur. Bildet av forfatteren og treet naturaliserer hele argumentasjonen i essayet.

¹⁰⁴ Utgangspunktet er tydeligvis et skrift utgitt av en marxistisk gruppering rundt tidsskriftet *Dialog*, ”estetikerne” i redaksjonen hadde liten sans for at Martin A. Hansen brukte så mye energi på å imøtegå marxismen.

¹⁰⁵ Leviatan er et gammelt mytologisk navn på det drakelignende uhyret som Jahve seiret over ved skapelsen. Det er omtalt i Sal 74/14, Jes 27/1, Job 3/8 og 40/20-28.

Taksen spiller altså flere roller. Formelt representerer den det fortellende element, fysisk knytter den an til historien, og endelig eksemplifiserer den det individuelle prinsippet som er så viktig for forfatteren. Den eksisterer på sitt eget vis tvers gjennom historien, men oppslukes aldri av denne.

Taksen er den gjenstand som forbinder og syntetiserer diskursen, den anskueliggjør det *kombinatoriske prinsipp* som er grunnleggende i “Leviathan”. På et avgjørende punkt i essayet kobles den til den store historieforteller Homer gjennom en analogislutning. Den er gammel som han, vis som han og uttrykksfull som han. På denne måten knyttes historieskrivningen og kunsten til den evige og sanne natur, på samme måte som veien, treet og elven:

Som Grøftens brogede Flor blomstrer Homérs Billeder langs den Vej, Fortælleren og hans Helte vandrer. Skulde Fortællingen engang blive fortræet og Vejen ligge tom, da gror Billederne dog. Her er det personlige ved den styrtende Elv, den stille Plovkører, Okserne, Bjergtinden, Skyerne gemt i Ordene, og besynderligt: det er blevet det almene. For saadan ser det ud endnu. Homér har vel øst af sin Erindring, naar han podede disse Ymper ind i Heksametret. [...] Poesi maa bruges til noget, det er den ikke nok at æstetisere, den maa gaa et Ærinde, før den bliver sig selv og frisk.

Jeg tror ikke, Kunsten kunde nøjes med den Opgave at skildre det udtryksfulde ved Tingene. Da vilde den netop ikke kunde. Om Kunsten kunde overleve det, måtte den blive Narcisme, den vilde beskue sig selv i Tingene.

Den maa med i Opbrudet, Afskeden, med i Bevægelsen og tro, den kan bruges. Men ikke gaa i Blinde (*Heretica* 1949: 353-354).

Martin A. Hansen har sin taks, Homer har sin elv og sine fjell, Homer har sine helter, Martin A. Hansens heroer er ikke kjemper og guder, men “jevne kvinner og menn”, hos begge kan kunsten nå lenger enn vitenskap og ideologi – når den har feste i erindring og overpersonlige tradisjoner.

Ved siden av taksen, er det andre gjennomgående trekk i essayet en muntlig folkelighet. Den populærvitenskapelige diskusjonen avbrytes stadig av ulike former for muntlig fortellertradisjon, der forfatteren vil belyse et poeng eller et begrep med et levende og humoristisk eksempel. Det fortelles om fiskeren som solgte varer ved import av eksotiske fremmedord, om sjømannen, om forfatterens egen barndom, hans liv i skolestuen, og om det gamle ekteparet som bodde ved havkanten der hun står for undringen og han den nøkterne skepsis. I disse små episodiske beretningene står den lakoniske replikkunsten sterkt, vi møter eventyret som fortellingen om bonden og trollet, og fabelen som møtet mellom bjørnen og

reven. Innskuddene og anekdotene tjener som pedagogiske eksempler og anskueliggjør abstrakte resonnementer. Hangen til hypostasering av begreper har samme funksjon, som når forfatteren gjør utviklingslæren til en allegorisk skikkelse og diskusjonspartner.

“Leviathan” skifter stemningsleie og form ved disse stadige vekslingene mellom polemikk, redegjørelse, anekdote og fortelling. I det ene øyeblikk rommer essayet en utlegging av vitenskaplige forskningsresultater, i det neste retoriske utrop og leservennlige dramatiseringer, som en tenkt dialog mellom utviklingslæren og en motpart. I god essaytradisjon setter han inn sin egen person i argumentasjonen, men han føyer også til imaginære skikkelser som sin venn, skredderen.

Den polemiske formen er med sin bramfrihet og rett på sak-metode både folkelig og pedagogisk. Munteligheten gjør argumentasjonen lettere tilgjengelig. Dessuten har disse “hjelpfigurene” et spesielt trekk til felles: de er alle som én representanter for et håndverksmessig fortidig samfunnssjikt: fiskeselger, sjømann, bonde, skolelærer, skredder, smed, sjømann, krogjest og vanlige strandboere. Hvis det ikke er vanlige folk, er “heltene” i denne store fortellingen om vitenskapen, livet, ideologien og litteraturen, kunstnere som Homer, Aischylos, Vilhelm Ekelund, og forfatteren selv. Ved siden av kunsten framhever forfatteren alminnelige folk, det håndverksmessige og det fortidige. Leseren forstå at deres sunne fornuft er mer verdt enn “vitenskapelig overtro”.

Den moderne Leviathan: marxismen.

Essayet plasserer Marx’ lære på følgende ideologikritiske måte, sammen med nazisme og deler av utviklingslæren:

I det revolutionære lignede den ikke blot Nazismen, den patologiske Revolutionsbevægelse, der var uhyggeligere. Men kommunismens revolutionære Drift er egentlig en ideologisk Iklædning af Industrialismens grænseløse Ekspansionsdrift, der har omspændt hele Jordkloden (*Heretica* 1949: 405).

Den dårlige Darwinismen er revolutionær og dens Konsekvens er den revolutionære Nazisme (*Heretica* 1949: 407).

Essayet spiller på en generell revolusjonsfrykt i samfunnet, og det kan være vanskelig å avgjøre hva som er verst for Martin A. Hansen: Den dårlige Darwinismen, nazismen, marxismen eller “Industrialismens grænseløse Ekspansionsdrift”. I alle tilfelle ligger det en antimodernitet og et oppgjør med mange av de siste århundrenes dominerende ideer i bunnen

av hans argumentasjon. Samtidig er han vag. *Hereticas* fremste samfunnskritiker er skarp i sine refleksjoner om kunst og kultur, men tilsvarende utydelig når det gjelder politikk og ideologi. Er det industrialiseringen han misliker, havner han i bås med ideologiske retninger av temmelig reaksjonært slag. Er det kapitalismens utvikling han angriper, er han på linje med venstrekreftene. Eller hevder han at privatkapitalismen og statskapitalismen bare er to sider av samme sak, forbundet via forherligelsen av industrien på bekostning av primærnæringene? Høyst sannsynlig var det imidlertid nettopp det ubestemmelig og generelle ved samfunnskritikken som gjorde den populær. Et slikt budskap samler den uro og misnøye som finnes i svært forskjellige samfunnsgrupper, den splitter ikke.¹⁰⁶ Ved å knytte konsekvensene av radikale samfunnsendringer både til industrialisme, politisk ideologi og moderne naturvitenskap og ved å gjøre kampen mot dem til en strid mot det demoniske uhyret Leviathan, søker han støtte for sitt syn i en allmenn kristendom.

Regenerasjonens kilde: Rettssyn og dansk folkløstikk

Opp mot moderne tenkning og det revolusjonære prinsipp setter essayisten det moderate og gjenskapende som en grunnsetning. Ifølge hans historieoppfatning er det mulig å oppleve “en samtidighet” med mennesker som levde for ett tusen år siden gjennom innlevelse i naturen, tradisjoner og samfunnsinstitusjoner. Kjernen i disse tradisjonene er et rettssyn som hevder det enkelte menneskets ukrenkelighet. Dette synet har etter Martin A. Hansens oppfatning overlevd i tusen år utelukkende i de demokratiske monarkiene rundt Nordsjøen. Vi gjenfinner Guds kamp mot Leviathan når det nordiske rettssynet settes opp mot kontinentale maktideer:

Den autokratiske Aand, Universaltanken holder til paa Kontinentet: Romerrige, Romerkirke, Romerret, Cæsarisme, Racedyrkelse: Pangermanisme, Panslavisme, videre: Enevælde, Verdensrevolution: Proletariatets Diktatur, Fascisme, Nazisme (*Heretica* 1949: 443).

Vi forstår mer av sammenhengen: Den radikale, revolusjonære ånd suger næring fra universaltanken. ”Kontinentet” blir den geografiske metafor for all den demoni forfatterens misliker: diktatur, katolisisme, revolusjon, enhetstenkning, imperialism og rasisme; og ved at

¹⁰⁶ Aage Henriksen har fått fram det samlende og tvetydige ved Martin A. Hansen i følgende karakteristik: ”Som det var Karen Blixens skæbne at blive betragtet som et unikum og en kejserpingvin, man ikke behøvede at tage alvorligt, saa var derfor hans den, at blive taget for ramme alvor og for gyldig fællesnævner næsten med det samme. Han var så let at elske i Danmark, for alle færdige følelser kunne strømme ham bekræftet i møde. Han virkede så jævn, stærk og from. Højskolesangbogen handlede om ham. Og med alt det var der noget besk og rått og moderne ved ham, så den gamle godhed kunne tro, at den også tilhørte fremtiden, som den gerne ville” (Aage Henriksen i *Gotisk tid*, 1971, side 104, sitert etter Svendsen 1998: 344).

religion, tenkning, geografi og samfunnsinstitusjoner er spunnet sammen i *en* vev, må leseren også oppfatte det slik at det finnes en naturlig årsakssammenheng mellom disse forholdene. Det må eksistere et samlende prinsipp bak alt dette. Styrken i essayets retorikk ligger i dets spesielle kombinatorikk. Sannhetsgehalten, derimot, avgjøres av om man aksepterer bosted som kriterium for autokratisk tenkning eller ikke.

Motsetningen mellom et nordisk rettssyn og et kontinentalt autokrati (Gud og Satan) viser seg også i selve den tradisjonsbestemte diktningen. Essayet risser opp en dansk tradisjonsbestemt folkloristikk som uttrykk for et ideal, der geografi, folkekarakter og institusjoner kobles sammen:

I Digtningens Karakterpræg, Sagnetes Holdning, viser det sig at man paa dansk Grund ynder Maateholdet, Balancen, at Digtets Dele er stemt sammen til en rolig Helhed, at Fantasien er arvet, at Fortællingen midt i sin Storhed fastholder et jævnt og simpelt Udtryk (*Heretica* 1949: 444).

Estetiske verdier som måtehold og balanse behersker ikke bare kunsten, men svarer til det samfunnsmessige rettssystemet som har “groet mellem Banker og Lunde, Skove og Fjelde i Landene der ligger i Kreds om den barske Nordsjø [...] Dets Væsen er Bestandighed og Kontinuitet”. Om Martin A. Hansen faktisk mener at det foreligger en årsaksmessig sammenheng mellom samfunnsorganisasjon og natur, eller om forbindelsen bare er ledd i en retorisk strategi, er igjen uklart.

De kunstneriske idealene Martin A. Hansen trekker fram som mest karakteristisk for dansk litteratur generelt, svarer langt på vei til den estetikken som sto sterkest i *Hereticas* to første redaksjoner. For Bjørnvig og Poulsen gjaldt *måtehold og balanse* som idealer, for Wivel og Hansen ble *bestandighet og kontinuitet* stadig viktigere som estetisk rettesnor. Slik blir tidsskriftet ikke bare et organ for moderne diktning, men et viktig historisk uttrykk for dansk levende folklore og derigjennom dypt forbundet med det danske folk. I “Leviathan” speiler den danske historien, *Hereticas* estetik og essayistens subjektive opplevelser seg gjensidig i hverandre. Martin A. Hansen forkynner med retorisk styrke et “Muldens evangelium”.¹⁰⁷ Retts- og frihetssyn “staar med Rødderne skjult” i “en jordbunden, rotfast og seigere Tradition”. Som ren forkynnelse er dette evangelium imidlertid lite verdt i datidens

Danmark. Det konservative og tradisjonalistiske verdisynet må *levendegjøres, gjenskapes og formidles* for at det skal kunne bli en aktiv kraft i samtiden. Her kommer diktningen og forfatteren inn. Litteraturen rommer et stort potensiale for å kunne skape levende bilder som kan gjenskape det verdifulle i de gamle tradisjoner. Tidsskriftet *Heretica* rettferdiggjør sin eksistens for Martin A. Hansen hovedsakelig gjennom denne kombinasjonen av regenerasjon av det fortidige og formidling av dette budskapet i en moderne tid.

Dette grunnleggende budskap forklarer den særegne blandingen av nytt og gammelt som Martin A. Hansens forfatterskap er så preget av. Forenklet sagt er han moderne i store deler av sin skjønnlitteratur og tradisjonalist i sin essayistikk. Som for mange andre modernister innebærer det en revitalisering av tradisjonen at den konfronteres med det nye.¹⁰⁸

Folkeopplyseren trer fram som tema i essayets avslutning:

Populisatoren maa faa en høj Rang, for af hans Geni kan baade Forskningens Frihed og den folkelige kultur blive afhængige [...] Han "maa prøve at følge den videnskabelige Udvikling, dels maa han forsøge at bevare noget levende, organiske Sammenhænge (*Heretica* 1950: 13-14).

Folkeopplyserens oppgave er å kombinere og føye ting sammen, men denne virksomheten er lite verdt dersom ikke budskapet gjennomgår "en Metamorfose i Personligheden".

I Martin A. Hansens tenkning får *Heretica* betydning som et kombinatorisk organ bare når formidlingen skjer i pakt med de historiske, demokratiske og folkelige tradisjonene i dansk historie, tolket individualistisk og ikke minst *kristent*. Moderniteten – 1700 og 1800-tallets ideer – er den moderne Leviathan.

IV. 5. 6.3. 4. DIDAKTIKK, IKKE PEDAGOGIKK: "SKOLEN OG DIGTNINGEN"¹⁰⁹

¹⁰⁷ Hans spesielle retorikk der jord, plogfurer, tradisjon og kristen metaforikk er knyttet sammen, har store likhetstrekk med den argumentasjonen som høylydt ble ført fra Landmannsforbundets side i Norge i årene rundt 1920, til forsvar for bøndens klasseinteresser. Se Ohman Nielsen 1997, s.13-63.

¹⁰⁸ Langt på vei deler jeg den grunnoppfatning av forfatterskapet som framkommer i Erik Svendsens *DET NYE Sonderinger i dansk litterær modernisme*, 1998. Svendsen påpeker at "skal forsøket på at dekonstruere den moderne ånd være radikalt, er forfatteren nødt til at sette sig i det modernes sted, bevæge sig ind i modernitetens mentale ødemark" (Svendsen 1998: 305). Derimot er jeg ikke enig med Svendsen når han skriver at det MAH gjør er "med melankolikerens kærlige distance at skrive på historiens ruiner". Det gjelder i alle fall ikke for essayistikken hans. En svakhet med Svendsens analyse er at han ikke tydeligere skiller mellom skjønnlitteraturen og essayistikken, derfor blir det heller ikke helt riktig når han konkluderer sin gjennomgang med følgende: "Min pointe er herover, at det ikke er på svarene, man kender en viktig forfatter" (s.346). Etter min oppfatning forsøker MAH virkelig å gi svar i sine essays, at disse ofte kunne bli motsagt av skjønnlitteraturen hans, er en annen sak.

¹⁰⁹ Offentliggjort i *Heretica* 1953: 352, opprinnelig holdt som et foredrag på et nordisk skolemøte.

Når jeg bruker betegnelsen *didaktiker* på ham i denne avhandlingen, er det ikke et uttrykk han selv benyttet. Tvert imot er det et viktig poeng for ham å distansere seg fra de som mener at diktningen generelt, og skolen spesielt, burde være belærende, moraliserende eller intellektualiserende. Martin A. Hansen tok avstand fra de som mente at litteratur i skolen burde bli et redskaps- og ferdighetsfag. En snever, pedagogisk forståelse av betegnelsen didaktisk diktning, var Martin A. Hansen fremmed. Snarere er han didaktikeren som avsverget pedagogisk moralisering, nettopp for å skape rom til at diktningen virkelig skulle kunne få en sentral plass i folks liv.

Går man imidlertid tilbake til et førromantisk litteraturbegrep, finnes det en tradisjon for å bruke betegnelsen *didaktisk diktning* på en annen måte (Curtius 1993, Meldahl 1986). I denne tradisjonen skilles det mellom det oratoriske eller retoriske, didaktiske og historiografiske aspekt ved diktningen, uten at ett aspekt nødvendigvis er overordnet. Litteraturstudiet var i den latinske lærdomstradisjonen en del av trivium, og ble derfor knyttet både til grammatikken og retorikken. Det didaktiske ble knyttet til lærdomsaspektet, i litteraturen var det alltid noe som skulle læres bort, uten at det var snakk om snever belæring. Det didaktiske ved litteraturen kan ligge i formål, intensjon eller tema. I "Leviathan" er intensjonen å "avkle" tankesystemer og ideologier, formålet er å gjenskape spesielle tradisjoner, mens et av temaene er folkeligheten som et redskap for å nå målet. Essayet kan sees på som en spesielt didaktisk genre, fordi det er så resonnerende og åpent. Det historiografiske aspektet slår bro over skjønnlitteratur og sakprosa. Aristoteles grunnla skillet mellom diktningen som en skapelsesakt og historiografien som en samling av fakta. I middelalderen ble historieskrivningen i større grad en religiøs overtalelseskunst enn en registerende og forklarende framstilling av hendelser som hadde skjedd. Sentralt i den historieografiske tradisjonen var det *opplysende eksempel*. Martin A. Hansens "Leviathan" er i tillegg til andre ting også en historiografisk framstilling, riktignok i store sveip, men essayet rommer både eksempler og overtalelseskunst. I de lærde skoler på 1700-tallet tenderte de tre tradisjonene eller aspektene mot å falle sammen.

Ut fra et slikt litteraturbegrep er Martin A. Hansen både retoriker, historiograf og didaktiker. Det gjelder både i essayistikken og skjønnlitteraturen, men det didaktiske har alltid en dominant stilling. Ifølge ham skulle litteraturen tjene et høyere formål: fornyelse av tradisjonen. Derved blir han også en historiograf. Det som gjør at det til tider kan være vanskelig å se det historiske litteraturbegrepet i tekstene hans, – en forståelse av det retoriske,

didaktiske og historiografiske aspektet – er at det samtidig finnes sterke islett av en romantisk litteraturforståelse hos ham. Først og fremst gjelder det hans forståelse av begrepet *form*. ”Formånden” er uttrykk for den innerste personligheten hos forfatteren, det religiøst-metafysiske aspektet.

De to sentrale begrepene i Martin A. Hansens estetiske tenkning er *form* og *erindring*. Disse to nøkkelbegrepene omfatter både kulturen, historiefaget og dikterkunsten. *Erindringsbegrepet* var som tidligere nevnt, nøkkelen til å forstå hans estetikk som bærer av selve fortellingen (IV.5.6.3. 2 Estetikk). Det berørte kjernen i hans ideologiske oppgjør med darwinsimen og marxismen som den kraft som kan overføre et tradisjonssikret folkelig rettssyn (5.6.3.3. “Leviathan”). Og det er kjernebegrepet når han, som i dette foredraget, skal forklare hvorfor selv en vanskelig tilgjengelig litteratur kan få stor betydning for vanlige lesere: “Poesiens virkelige Hjemsted er ikke hverken Teksten paa Papiret, en enkelt flyktig Gengivelse eller en grundig Forklaring, men just *Erindringen*” (*Heretica* 1953: 364, min kusivering). Erindring er noe mye mer enn hukommelse, historie og minne. Erindringen angår en kollektiv bevissthet og det som er viktig i fortiden av idealer, verdier og moral. I erindringen møtes forfatterens personlige opplevelse med leserens. Et slikt syn på diktning og erindring forutsetter at det finnes noe iboende hos leseren som teksten finner gjenklang i, det må eksistere en korrespondanse mellom leserens opplevelser og forfatterens, som bare ekte kunst kan vekke, et felles reservoar.

Ifølge Martin A. Hansen skal litteratur *oppleves*, ikke forstås, og veien til sann opplevelse og innlevelse går via ”Digtværkets Form”, på dette punkt er han mer romantisk enn førromantisk eller moderne. Formen er hellig og unik, og den kan gi fred og “forsoning”:

I det indre uslidte Liv som findes i Kunstværket, denne Ro, der ikke just er slap eller udmattet Fred, men kan være som den Ro og Fylde der kan lægge sig over en brændende længsel naar den kender sit Maal, i denne Ro indgaar Digterværkets Form. Ja, digterisk Form er Ro (*Heretica* 1953: 376).

Et slikt syn på kunstverket ligger fjernt fra modernismens vekt på brudd, overskridelse og rastløshet. Kunsten selv skal ikke være underordnet noen krav eller hensyn, likevel skal den tjene et formål. Denne tilsynelatende selvmotsigelse, akseptasjonen av kunstens autonomi, og en insistering på at forfatteren likevel er didaktiker med et formål, er forklarlig på to måter. I et kortere institusjonelt perspektiv er dette standpunktet en tilslutning til den idealistiske estetikken fra 1800-tallet, der kunsten kan virke forsonende ved sin “frihet”, men som

tidligere nevnt ligger forklaringen også i en forståelse av det førromantiske litteraturbegrepet. Forutsetningen for at kunsten skal kunne være autonom og likevel tjenende ligger i at kunstneren underlegger seg tradisjonenes og erindringens kraft. Da kan leseren komme med sin lengsel, og bli tilfredsstilt, litteraturen vil kunne bli et “meget stort Broderskab. Det maa omfatte alle , som i Stunder brænnende ønsker at kende en hellig, tung Mening i Tilværelsen” (*Heretica* 1953: 362).

Martin A. Hansens litteraturbegrep tar opp i seg erkjennelse fra ulike epoker. Han er ingen essayistiker i tradisjonen etter Montaigne i den forstand at undring og uavklarte spørsmål preger formen hans. Hans foredrag, artikler og essays er påstående, avrundete og ikke minst sammenfattende, og likevel kan leseren av og til oppleve en følelse av utflytende retorikk. I redaksjonen er det ingen andre som i så sterk grad forsøker å samle de ulike standpunktene, harmonisere og samordne dem og derved forsøke å formulere noe som likner en samlet *Heretica*-ideologi.

IV. 5. 6. 3.5. OLE WIVEL SOM ESSAYIST : INSTITUSJONENES GJENSKAPER

Martin A. Hansen tok på seg ansvaret å forsvare dansk rettstradisjon og folkelighet, Ole Wivel tar i de to viktigste *Heretica*-essayene sine, “Brev til en Præst” (*Heretica* 1951: 121 og 401) og “Poesi og Virkelighed” (*Heretica* 1950: 436) på seg oppgaven å utfordre de to institusjonene: kirken og litteraturen. Som essayister er Hansen og Wivel ganske like. Også Wivels essays insisterer og skaper sammenhenger isteden for å fragmentere. De er svært avklarede, avrundete, og tradisjonelt-logiske utformet. De er formfullendte, ispedd noen få, men tydelige eksempler. Som hos Martin A. Hansen spiller naturen med i argumentasjonen som en garant for styrken av holdbarheten i resonnementet.

Martin A. Hansen og Ole Wivel kjempet begge hver på sitt vis for et folkedannelsesideal ¹¹⁰ som avsluttet sin storhetstid omtrent på den tiden da *Heretica* ble grunnlagt. Når dannelsesbegrepet likevel er nesten fraværende i *Heretica*, til tross for at begge “didaktikerne” kjente Folkehøyskolebevegelsen personlig – Ole Wivel i alle fall fra sommeren 1950 – skyldes nok det at *Heretica* hadde profilert seg på en sterk motstand mot rasjonalismen, og at “livsoplysning” var et kjernebegrep for høyskolen. ¹¹¹ Dessuten var Martin A. Hansen og Ole Wivel institusjonskritikere, snarere enn ubevisste

¹¹⁰ Om dette ideal se Slagstad, Rune: “Norig, ein folkedaningsheim”. Nytt Norsk Tidsskrift ¾ 1996.

¹¹¹ At Ole Wivel følte seg sterkt knyttet til høyskolebevegelsen, og at han ble regnet som en sentral skikkelse i disse kretser, viser ikke minst det faktum at han som eneste skribent har to innlegg i boka *Højskolen til debat* (red. Johannes Rosendahl), Gyldendal 1961.

institusjonsforsvarere. Ole Wivel så skarpt at høyskolens storhetstid var over, at det gamle dannelsesidealet ikke lenger var bærekraftig, og at det måtte videreutvikles dersom det skulle overleve og samtalen skulle gjenerobres (Rosendahl 1961: 13).

Wivels fremste innsats som formidler består som tidligere nevnt i den interne innsatsen i redaksjonen, og hans pedagogiske evne til på en treffende måte å popularisere *Heretica*-standpunktene utad til offentligheten. Finner vi igjen den samme didaktiske tendens i essayistikken hans?

I “Brev til en Præst” består det didaktiske i at essayisten bruker den populære brevformen,¹¹² at han stiller svært utbredte og allmenne spørsmål og at han samtidig selv gir mulige svar. I begge de to ovennevnte essayene er utgangspunktet det samme. Dagens menneske opplever en fundamental krise. Hvordan skal vi takle meningstapet, ensomheten og angsten? Kriseopplevelsen preger også institusjonene. Kirken greier ikke lenger å gi meningsfulle svar, og litteraturen beveger seg mot taushet. Wivels kritikk retter seg mot helt grunnleggende forhold knyttet til tidens livsfølelse. I denne krisesituasjonen er kunsten alltid til å stole på som sannsiger: “jeg tror at kunsten alltid – og jo større den er, desto tydeligere – taler sandt om menneskets vilkaar i den tid, som jo ogsaa kunstneren tilhører” (Rosendahl 1961).

Kritikk av kirken som institusjon = kritikk av tiden

Det å kunne formulere en herskende livsopplevelse er imidlertid ikke nok. Det trengs håp og trøst. Her har først og fremst kirken sviktet. Institusjonskritikken er klar og tydelig: Brevskriveren anklager kirken og dens forkynnelse for å ha underlagt seg konvensjonell borgerlig etikk. I neste omgang utvides denne kritikken til å omfatte noe mye mer enn isolerte trosspørsmål.

Lede og misnøye har drevet brevskriveren bort fra hverdagen og den vante storbyvirkeligheten, til et nytt og mer “egentlige” hjem, på Jylland ved havet. Mismotet har sitt opphav i tidens relativitet, jeg-personen søker etter en motvekt i noe absolutte:

Jeg maatte finde en grænse. Jeg maatte vide at noget her i verden stod ubetinget fast. Derfor er jeg søgt til havet, havet og dette skarpe solskin, hvori alle farver slukkes. Jeg maatte kende en hard vilje mod min egen viljes afmagt og en sikkerhed mod min egen angst (*Heretica* 1951: 121).

¹¹² Avsender er et ubenevnt jeg, mottaker er ”presten Johannes”.

Som så ofte i *Heretica* blir de to former for livsfølelse – som den relative og den absolutte – knyttet til historie, levesett og geografi – byen står i opposisjon til landet/naturen, København står i opposisjon til Jylland. Tidens relativitet og Guds død innebærer at samfunnet ikke lenger rommer “sammenheng” og “tilstedeværelse”. Jeg-personen lengter etter en absolutt lov, som han synes å ane ennå eksisterer ute på landet og i “den evige natur”. Her har tingene beholdt sin opprinnelige faste plass. Øde kirke, den forlatte middelalderkirke, blir for ham et bilde på en annen tilværelsesform: “Tingene var ikke længere adskilt, men samlede og nærværende i een hensigt, een bestemmelse. Her blev jeg ikke afvist eller anklaget, men anerkendt og accepteret som den jeg er ” (*Heretica*1951: 130). Wivel anklager kirken og pretestanden for å ha gitt opp å spørre “om den evige, absolutte sandhet” (*Heretica* 1951: 133). Selvfølgelig er Wivel atfor reflektert og belest til å tro at det går an å gjenskape en middelaldersk sammenheng, han distanserer seg dessuten fra katolisismen. Men bare det at han leker med slike tanker og stiller opp fortiden som bærer av mulige aktuelle samfunnsverdier, viser at det ligger potensielle idealer i en førmoderne samfunnsform.

Man kan se en viss likhet mellom den lengselen etter det absolutte som Wivel beskriver og Derridas begrep logosentrisme, den vestlige metafysiske tradisjonen i vår tenkning, som han gjør til gjenstand for kritikk. Ifølge denne tenkningen er *væren* først og fremst nærvær, og det finnes noe som er absolutt sant. Det gis en lov og et senter – en guddom – som kan felle absolutte dommer. Derridas kritikk av denne tradisjonen treffer derfor også Wivel.

Overensstemmelsen styrkes ytterligere når vi ser hvor stor vekt Wivel legger på *egentlighet* og opphavelighet. Hele essayistens verdiunivers er tradisjonalistisk og førmoderne:

Jeg maa høre dommerens egen røst. Det er jo ikke sikkerhed, jeg kræver, ikke noget system eller ideologi – det kan du vel begribe. Men jeg krever nærvær. Jeg kræver at blive mindet om mit ærinde i livet, og jeg har opsøgt ham, som kan sætte mig på plads (*Heretica* 1951: 132).

I fantasien leker essayisten både med middelalderen og Danmarks heroiske historie, han fantaserer nostalgisk om at det eksisterer en skjult sammenheng mellom denne idelle tid og vår egen. Martin A. Hansens ide om en kollektiv regenerasjon er ikke fjern, hos Wivel transformeres den til en drøm om individuell gjenfødelse. For å kunne få et nytt sinn, må man

slå rot på nytt. Foreningen av naturen, fortiden og det absolutte skildres i et naturromantisk språk:

Men det var havet der oplod sin røst og talte med evighedens stemme. Saadan, tænkte jeg, matte man også kunne høre Guds røst. Saaledes maatte han, som havet i alle dets strømmende bevægelser, dog kunde fastholdes i een vilje, eet svar (*Heretica* 1951: 134).

Naturromantikken er ikke nødvendigvis nostalgisk, viktigere er det at fortiden fungerer som en stor skjerm der forfatteren kan projisere sine lengsler om ”å bli satt på plass”, ”nærvær” og livsfylde”. Målet er å finne balansen og harmonien mellom inderliggjørelse og isolasjon.

Wivel beskriver ved en rekke eksempler de idealene etterkrigsmennesket bør søke etter: Det gjelder for det første de enkle jyllandske bønder og fiskere, dernest en fortidig opphavelighet, for det tredje en nærhet til naturen og havet, og for det fjerde en innlevelse i musikkens absolutte univers. Det at disse idealene befinner seg på så ulike nivå, ser ikke ut til å sjenere essayisten. Han ser åpenbart ett og det samme prinsipp bak det forskjelligartede.

Lengsel etter en personlig forvandling framstår for Wivel som et begjær etter en livsfølelse som er gått tapt, mer enn noe nytt som ligger i framtiden. Han sier ingenting om hvordan eller når den er gått tapt, vi må bare slutte oss til at tapet er et allment resultat av moderniteten. Det er vel ellers vanskelig å tenke seg at en slik fortidslengsel mot det enkle kunne ha vært formulert av andre enn en rikmannssønn fra København som hele sitt liv har hatt tilgang på alt det beste det moderne samfunn har kunnet tilby. Tids- og institusjonskritikken hans er adskillig mindre konkret enn Poulsens og Martin A. Hansens. Livsfølelsen er beslektet, men diagnosen mye vagere formulert. Mens Martin A. Hansen fant styrke i folkelige og historiske institusjoner, er kirken og Gud for Ole Wivel grensen for det absolutte der han kan avbilde sin misnøye og angst. Nå slutter ikke ”brevet” her. Helt til slutt, etter at alle spørsmålene er formulert og kritikken reist, rundes essayet av med en tilbakevending til et relativt konvensjonelt kristendomssyn:

Men vi skal opdage Gud paany.[...] at ingenting bestaar i kraft af sig selv. Heller ikke mennesket. [...] Hvis ikke vi paany lærer at slaa rod, begynde forfra, i tillid til og taalmodig forstaalese af livets evige vilkaar, faar vi ikke et nyt sind. Og uden nyt sind faar vi ingen lykke (*Heretica* 1951: 420).

For Ole Wivel kan angsten virke som en mulig forløser når vi virkelig tar den inn over oss; først da finnes det en mulighet for regenerasjon og gjenfødelse. En beslektet tanke finner vi igjen i “Poesi og virkelighet”, men da er det *poesien*, ikke *gudstroen* som kan forløse, slik at vi igjen kan oppnå næværsfølelse, en følelse av å ha kommet hjem igjen:

Hvor poesien faar eksistens, er mennesket hensat i en aaben og lydhør tilstand, bevæget av skabningens under, glemmende sig selv et øjeblik eller smertelig grebet af hjemløshed. Men at glemme sig selv er jo netop at være paa vej ud af ensomheden, og være grebet af hjemløshed er den første forudsætning for at finde hjem (*Heretica* 1950: 442).

Forutsetningen for at poesien skal kunne oppnå denne forløsende kraft er at diktene må være gode nok. Wivels kritikk av den litterære institusjonen ender opp i en vurdering av kvalitet. Hvis diktningen er sann og dyp nok, kan litteraturens krise overvinnes og institusjonen leve videre, ikke som om intet var skjedd, men i gjenskap form. Parallellen til kirkekritikken er tydelig. Det som i sitt utgangspunkt er formulert som en fundamental institusjonskritikk, ender opp i et konvensjonelt løsningsforsøk, men både troen og poesien besitter den samme forløsende og gjenskapende kraft.

I Wivels verden hersker sannheten, ikke ideologien. Denne sannheten fødes i en intellektuell og kulturell strid. Det kan ikke være tvil om at målet for denne striden er i overensstemmelse med genuin konservatisme:

Men i efterkrigsaarene har digtningen været en tilflugt for mennesket i dets kamp for at genfinde sit livs inderste motiv. Den har været det ogsaa for den, som ønsker at komme ud over den moderne tilværelsens atomisering og derhen, hvor forbindelserne til det gamle sunkne fastland kan etableres – historiens fastland. For den, som drømmer om en fremtid for menneskeheden, har poesien været en varsler, ansporende til et nyt engagement ogsaa i det praktiske liv (Rosendahl 1961: 162).

En viktig trekk både ved Martin A. Hansen og Ole Wivel som formidlere, er deres motstand mot tradisjonell pedagogikk, og deres konservative og modererende innsats. De leter hele tiden etter en vei mellom ytterpunktene, de balanserer standpunkter og bygger bro mellom grupper som tradisjonelt har vært langt fra hverandre i det danske samfunn. I motsetning til tradisjonelle unglitterære tidsskrifter er *Heretica* under deres innflytelse ikke et organ for en litterær gruppering med en helt ny litteratur, men snarere et konservativt totalt samfunnsopprør ut fra et grunnsyn der estetikken er revoltens fundament, men ikke endelige mål. Dette litterære opprør representerte noe nytt i Danmark, og det brakte en gruppe yngre

forfattere inn i institusjonen (Bjørnvig, Poulsen, Wivel, Skou-Hansen, Jæger osv) og dermed gjør det *Heretica*-kretsen til en unglitterær gruppering.

IV. 5. 6. 4. ETIKEREN / TAGE SKOU-HANSEN: VALG OG HANDLING

For en etiker er fellesskapet med andre mennesker, normer og idealer et aktuelt samfunnsansvar han aldri kan løpe fra. Ut fra Tage Skou-Hansens insisterende og monologiske essayistikk i *Heretica*¹¹³, kan vi med utgangspunkt i selve argumentasjonsmåten skille ut en idealtypisk skikkelse. Denne typus framstår – som en fiktiv person i essayene og som en tydelig skikkelse bak forfatterjeget – på alle måter som *en etiker og som en figur forfatteren til fulle identifiserer seg med*. Dette gjør både temaene, begrepsbruken og argumentasjonen etisk.

Denne Skou-Hansenske etiker handler instinktivt moralsk ut fra en ubevisst indre lov. Til tross for at han nok kan være plaget av usikkerhet, angst og krisebevissthet, velger han likevel seg selv i absolutt forstand. Individualiteten tillegges ontologisk kategorisk verdi. Personligheten er identisk med yrke og embete, dvs. samfunnsrolle. Etikeren er på denne måten trofast mot sitt grunnleggende samfunnsansvar, aksepterer virkeligheten som den nå engang er, og gir seg hen til livet i absolutt oppriktighet. Etikeren velger i absolutt forstand enten – eller. Han unngår ikke avgjørelsen ved å gjør som estetikeren: velge både/og eller å unngå valget overhodet ved å si: hverken /eller. Selv om etikeren understreker det viktige i å velge absolutt, virker ikke dette splittende, fordi det retter seg mot den ytre sosiale konteksten. Det etiske valget forsoner stridende standpunkter og anskueliggjør hvordan det estetiske er en del av det etiske og en harmonisering mellom ulike grupperinger.¹¹⁴

Tage Skou-Hansens etikkforståelse baserer seg ikke på noe bestemt program, verdigrunnlag eller normsyn, men på betydningen av det personlige eksistensielle valg i tradisjonen etter Kierkegaard. Sosialiteten i seg selv – vektlegging av det vi har felles som mennesker – er imidlertid en absolutt størrelse i motsetning til dyrkingen av den ensomme sjel.¹¹⁵ Derfor finnes det et slektskap mellom Skou-Hansens og Løgstrups etikk-syn slik det

¹¹³ Det gjelder: "Forsvar for prosaen" (*Heretica* 1950: 487), "Digteren og den dydige filosof" (*Heretica* 1952: 212) og "Sheriffen, klovnene og fiskeren" (*Heretica* 1953: 498). Det siste essayet har jeg såvidt vært inne på før i en analyse av komposisjonen i *Heretica*.

¹¹⁴ Denne min forståelse av *etikeren* er inspirert av Kierkegaards *Enten-- eller*, liksom Kierkegaard må ha vært viktig for Tage Skou-Hansen. For en spennende analyse av *Enten -- eller* se Joakim Garff "Den Søvnløse" *Kierkegaard læst æstetisk/biografisk* 1995, s. 68-115.

¹¹⁵ I *Heretica* 1950, side 456, sto offentliggjort K. E. Løgstrups essay "Humanisme og Kristendom". Dette er et prinsipielt viktig essay, mange av formuleringene herfra er gått direkte inn i hans store verk fra 1956, *Den etiske*

ble presentert i *Heretica* i 1950, selv om Skou-Hansen ikke hadde studert Løgstrup. K. E. Løgstrups formulering ”vi er hinandens Verden og hinandens Skæbne” er dekkende for Tage Skou-Hansens synspunkter. På ett avgjørende område skiller de imidlertid lag. Løgstrup insisterer på at den etiske fordring, som ligger i ethvert møte mellom mennesker, ”slet ikke faar Mund og Mæle, men *er og bliver tavs*, saa jeg selv med hvad jeg nu maatte have i Behold af indsigt, Fantasi og Forstaaelse maa se at komme paa det rene med, hvad den går du paa” (*Heretica* 1950: 460, min kursivering). Det å være utlevert til andre i et ansvarlig forhold er karakterisert ved en *ubestemthet*. Hos Tage Skou-Hansen er den etiske ansvarligheten preget av kampen for det gode og oppriktige, altså bestemt.

Tage Skou-Hansens personlige programskrift i redaksjonen bar den anonyme tittel “Forsvar for prosaen”. Prosa som genre bestemmes i forhold til poesien, og den bestemmes karakteristisk nok *etisk*. Han deler redaksjonens oppfatning av at kulturkrisens tid ikke er forbi, fortvilelsen og misnøyen er den “vækstbund” all forfattervirksomhet springer ut fra. I motsetning til Bjørn Poulsens hevder han at krisen er absolutt og transcendentalt gitt, ikke bare historisk bestemt. Den må vi leve med, men krise kan likevel overskrides dersom vi greier å trenge ned til det i oss selv som forener oss med andre. Her har prosaen et stort fortrinn framfor poesien, og Tage Skou-Hansen slutter direkte fra genre-særegenheter til forfattertypus. Lyrikeren dyrker den ensomme sjel, prosaisten fellesskapet og ytre virkelighetsbilder:

Den afgørende forskel mellem lyrik og prosa ligger ikke i formen – mange prosaister er i grunden lyriske talenter. Heller ikke i følelsen som sådan – der findes poetiske partier i al episk kunst og alene følelsen er vel i stand til at gennemgløde et kunstnerisk stof til en organisk helhed. [...] For den lyriske og den episke kunstner er af vidt forskelligt sind og har hver sin livsholdning (*Heretica* 1950: 494).

Prosaistens livsholdning er rettet mot andre mennesker, lyrikeren kan velge bort de andre. “Prosaisten bliver hermed oftere end lyrikeren en etiker, som i det mindste er så uselvisk, at han roligt kan træde tilbage og lade læseren se det liv, han beskriver fra alle sider, ikke blot fra den side, der vender ud mod ham selv. Og hans erfaring bliver i højere grad et middel til at se end til at føle” (*Heretica* 1950: 495). Den dypeste drift i den lyriske kunst er å beseire døden, den episke kunst hviler på den overbevisning at livet på jorden er forgjengelig.

fordring. Likevel vet vi at Løgstrup ikke har betydd noe direkte for Tage Skou-Hansen før 1957 (Skou-Hansen 1995: 158), bekreftet i samtale 17.8.99.

For Tage Skou-Hansen innebærer det å være prosaist at man aksepterer hele den moderne virkelighet. Vender man seg utelukkende mot historien eller mot sitt eget indre, forsvinner samspillet mellom fortid og nåtid.¹¹⁶

Selv om Skou-Hansens etiker polemiserer både mot “estetikerne” og “didaktikerne” i redaksjonen, var hensikten først og fremst å skaffe plass for standpunkter som de andre grupperingene hadde skjøvet ut i randsonen – det sosiale engasjement i samtiden. For ham er det sammenfall mellom forfatteren som kunstprodusent og forfatteren som samfunnsmenneske. Dikteren kan ikke, som “estetikerne” hevdet, påberope seg en privilegert status, det må være plass til både lyrikeren og prosaisten.

Skou-Hansen utvikler argumentasjonen videre, og forsvaret for en etisk livsinnstilling hos forfatterne er enda tydeligere i essayet “Digteren og den dydige filosof.” Essayet er bygd opp dialektisk som en tenkt dialog mellom “Digteren” og “Den dydige filosof”. Dialogen her er reell og essayet nærmer seg dermed den klassiske essayteoriens ideal om flerstemthet, åpenhet og diskusjon. Bak de to fiktive skikkelsene finner vi mange skjulte sitater fra andre redaksjonsmedlemmer, både den rene estetiker og den didaktiske ansvarsbevisste. Det er imidlertid ikke slik at Tage Skou-Hansens egne preferanser bare befinner seg på den ene siden i samtalen. Dialogen tar opp i seg mange av redaksjonens hovedstandpunkter. Den anerkjenner kulturkrisen som en gitt betingelse, aksepterer fellesskapet som et ideal, forkynner kunstens frigjørende kraft og henviser til den personlige erfaring som utgangspunkt for kunsten. Det som er forandret i forhold til estetikerne og didaktikerne, er premissene for den estetiske debatten. Tage Skou-Hansen *opphever* kunstens hellighet og primat og gjør kunstneren til en aktiv samfunnsdebattant på lik linje med andre intellektuelle. Debatten om kunstens særegenhet blir gjort til et spørsmål om adekvat livsholdning. Den moderne diktning skal oppfattes eksistensielt og essensielt, ikke primært estetisk. Dermed blir dialogen likevel ikke så åpen. Tage Skou-Hansen argumenterer sterkt mot didaktikerne og estetikerne med sin replikk: “Den ækte tanke er nemlig handling, fuldbyrdsen er en del av den” (*Heretica* 1952: 218). Derfor ligger dreiepunktet for en helt ny *Heretica*-ideologi i følgende oppfatning: “Men hvis en kultur er syg, maa vi dog gøre noget for, at den kan blive rask!” (*Heretica* 1952: 223). Slik knytter Skou-Hansen an til Aristoteles fronesis-begrep – den praktiske fornuft – og

¹¹⁶ Hans Jørn Nielsen gir en overbevisende analyse av Tage Skou-Hansens synspunkter i en dansk litterær og historisk sammenheng (Nielsen 1986, “Valgets nødvendighed”, s. 155-175) – en framstilling som i høy grad har virket inspirerende, mitt ærend er imidlertid mer allment kategorialt. For meg er han først og fremst representant for en bestemt typus, som har flere slektninger i redaksjonen, men som forefinnes i rendyrket form her.

Aadland, som bestemmer essayet som en handlingsrettet refleksjon over det som kunne vært annerledes i det praktiske liv (Se IV. 5. 6. 2.1.).

Dette handlingsimperativ rommer imidlertid ingen konkret handlingsplan eller noen tilslutning til kollektive samfunnsendrende bevegelser. Essayisten plederer for at målet er en forandring i hvert enkelt menneske, “at opreise autoriteten i den enkelte” og at “normen er hans eget væsen”. Idealet ligger ikke fjernt fra 1800-tallets strengt borgerlige individualisme, blant annet slik den ble utformet av Kierkegaard.

For Tage Skou-Hansen innebærer et etisk standpunkt for forfatterne at diktningen ligger i direkte forlengelse av deres liv, samtidig er det store likheter med både estetikerne og didaktikerne i *Heretica* ved at personligheten tillegges absolutt, transcendent verdi. Det gjelder for mennesket generelt å fullbyrde selvets vesen. For dikteren betyr det at han må “gi seg hen til livet”.

For at opfylde denne fordring maa digteren altid være nærværende og fuldt til stede i det han gør. Han maa være sand som menneske. Er han ikke trofast mod det han har set, kan han heller ikke tage et kunstnerisk ansvar, saavist som der kun gives eet kriterium paa god kunst i dag: Oprigtighed. Men jo sterkere digteren forpliktes af sin oplevelse, jo nærmere kommer han det etiske (*Heretica* 1952: 218).

Språkkritikken avløses av handlingsimperativet. Handling og holdning.

Estetikerne definerer *Hereticas* innsats som kritisk, negativ og spørrende. Didaktikerne vil formidle denne kritikken ut til bredere samfunnsgrupper og gjøre den samfunnsanvendelig ved hjelp av kunsten. Disse to grupperinger kritiserer litterære, vitenskapelige og politiske ideologier, men var avventende når det gjelder aktiv handling.

Tage Skou-Hansen går et skritt videre, og postulerer at også forfatteren innebærer et etiske valg tilslutning til noe positivt og en oppfordring til handling. Samtidig som *Heretica* beveger seg i retning av en posisjon tidsskriftet tidligere hadde forkastet, forsvinner imidlertid en viktig del av den kritikken tidsskriftet hadde profilert seg på: kritikken av språket og de konvensjonelle tankestrukturer i vår sivilisasjon. Tilbake står en ny form for kulturkritikk, et oppgjør med viktige sider av det konkrete eksisterende samfunn som kulturindustrien, kommersialismen, McCarthyismen og det Tage Skou-Hansen kaller tidens “aandelige inflation”. For Tage Skou Hansen forsvinner enhver kritikk av naturalismen, og realistisk mimetisk kunst blir en uproblematisk størrelse.

Det er oppsiktsvekkende at han i sitt første store manifest: “Forsvar for prosaen”, ikke diskuterer formen overhodet. Språket er nøytralt, ikke infisert av ideologi og falsk bevissthet, men umiddelbart og transparent. Falskheten, løgnene og ideologien plasseres i samfunnet, og aldri i det formidlende språket. I dialogen : “Digteren og den dydige filosof” heter det: ”Der er ikke noget problem at finde en form til tanken, hvis man kender den ægte tanke. Den ægte tanke er nemlig handling, fuldbyrdelsen er en del af den. Den er ikke virkelig, før den er realiseret” (*Heretica* 1950: 218).

I essayet “ Sheriffen, Klovnen og Digteren” blir for første gang i *Hereticas* historie moderne medier som film trukket inn i den estetiske debatten, men, forfatteren legger ingen vekt på filmens formspråk, kun på handling og holdning. Mediet er uproblematisk, den melodramatiske genre er uproblematisk, begrepet “den godes seier” er uproblematisk. “Helten” gjør *intuitivt* det gode, ledet av sitt naturlige rettsinstinkt og pliktfølelse, den kritiske refleksjon er ikke lenger en nødvendig bestandel av et kunstverk, og et melodrama kan være et like viktig kunstverk som et av verdenshistoriens litterære mesterverker. Form er blitt holdning og handling.

Så enkelt kan det likevel ikke være, selv for Tage Skou-Hansen, essayisten ender opp i sterk splid med seg selv. På den ene siden forsvarer han “evnen til fortvilelse” som sanne kunstners adelsmerke – eksemplifisert ved linjen: Hölderlin, Baudelaire, Kierkegaard, Pontoppidan, Dostojevskij til Nietzsche. Ingen av disse forfatterne er særlig kjent for sin heroiske kamp for det sunne og gode og sine enkle oppfordringer til handling.

På den annen side oppfordrer han til å fortsette kampen i ånden fra krigen 1940-45, nå med et helt nytt fiendebilde: Kommersialismen, kulturindustrien, antikommunismen og den åndelige inflasjon. Motstanden må komme fra de som har førstehåndskjennskap til de åndelige verdiene det er verdt å kjempe for. Forutsetningen er altså at det finnes et slikt sett med verdier som ikke behøver å problematiseres. Det er bare sinnelaget det kommer an på: “Et menneske og en digter udretter kun det han er. Ene afgørende er sindelaget, det som i livet forener mennesker til venner er ogsaa det som styrker og glæder i kunsten” (*Heretica* 1953: 511). Dette er de siste essayistiske ord som står i *Heretica*. Borte er den selvkritiske refleksjon og besinnelsen.

Tage Skou-Hansens etiker passerer gjennom tre stadier i løpet av like mange essays: I første stadium er dikteren en etiker ved sin form. I annet stadium er ethvert menneske, også dikteren, tvunget til å forandre seg selv i en selvutviklingsprosess, og endelig i tredje stadium

sendes det ut en almann oppfordring om å kjempe det godes sak. I stedet for Kierkegaards fortvilelsens valg, velger Skou-Hansen “den gode sak”, men når han skal formulere hva normene for dette valget er, ender han opp med generelle og ideologiske begreper.

IV. 6. 1. HERETICA SOM IDEOLOGIPRODUSENT

Programmer og ideologier, særlig politiske, var noe *Heretica*-forfatterne tok sterk avstand fra. Ideologier ble forbundet med destruktive systemer og abstrakte generaliseringer, *Heretica* kjempet for personlig erfaring og individuelt valg. Ideologi var noe “de andre” hadde. Likevel finnes det etter min mening også en *Heretica*-ideologi, som forener alle de tre grupperingene jeg har inndelt redaksjonen i. For at vi skal kunne snakke om en ideologi, må det eksistere et relativt konsistent system av oppfatninger som omfatter grupper av mennesker, i tilfellet *Heretica* gjelder det primært en redaksjonsideologi, men denne hadde vært uinteressant dersom den ikke hadde korrespondert med herskende tankestrømmer i det danske samfunn.

I sin avhandling *Jord og Ord* (1997) har May-Brith Ohman Nielsen utviklet et Paul Ricoeur-inspirert ideologibegrep, der ideologi blir analysert ut fra tre aspekter.

Det første angår *språket* vi benytter for å forstå sosial handling og sosiale relasjoner. Vi tenker *ut fra* en ideologi, mer enn vi tenker *om* den. Ideologien ligger skjult i språket vårt. I *Hereticas* første fase, blant estetikerne, ble det utformet et estetisert språk for å gripe virkeligheten, og dette språket hadde en forrang gjennom alle seks årganger.

Det andre aspektet gjelder *legitimering og dominans*. En ideologi tolker og legitimerer, framfor alt i forhold til autoritet og hegemoni. Dette aspektet ved ideologi er viktig for å vinne gehør og oppslutning i samfunnet, særlig i en strid om å vinne innpass på et område i samfunnet som den litterære institusjonen utgjør. *Heretica*-ideologien ble meget raskt oppfattet som legitim fordi den ble forstått som et nytt litterært uttrykk, men samtidig i pakt med dansk tradisjon.

Det tredje aspektet gjelder *forming av virkelighetsbilder*.¹¹⁷ En svært viktig del av *Heretica*-ideologien var beskrivelsen av et samfunn i ubalanse og en kultur i sterk krise. Denne virkelighetsoppfatningen var noe av det som i sterkeste grad knyttet redaksjonen sammen. Tidsskriftets utforming av denne virkelighetsoppfatningen virket overbevisende i samtiden fordi det hadde så mange ulike genre og former til disposisjon for å belyse dette

¹¹⁷ Det finnes en lang tradisjon i ideologianalyser etter Marx som legger vekt på at en ideologi utelukkende er et uttrykk for *falsk bevissthet*. Et slikt uttrykk innsnevrer etter min mening innsikten. Falsk bevissthet forutsetter at det skulle finnes en objektiv, sann bevissthet hevet over ulike samfunnsmessige synsvinkler og interesser. Det tror jeg ikke.

virkelighetsbildet fra mange kanter, i en tid da mange mennesker var svært usikre på samfunnsutviklingen.

En ideologi blir definert både gjennom sitt innhold og sin funksjon, de tre aspektene veves inn i hverandre i et komplekst *samvirke*. De konstituerer vår symbolske tenkning.

Ohman Nielsen sammenfatter sin ideologidefinisjon på denne måten:

Ideologi er ideer som samvirker i et mønster av mening, som tjener til å opprettholde, å reetablere, å endre eller å undergrave relasjoner av dominans. Ideologiene har implisitt eller eksplisitt en politisk side. De kan ta det politiske system i bruk, innenfor eller utenfor den parlamentariske sektor (Ohman Nielsen 1997: 49).

Heretica hadde aldri fått den innflytelsen tidsskriftet faktisk fikk, dersom leserne ikke hadde oppfattet at det fantes en samlende ideologi i tidsskriftet, selv om den aldri ble formulert eksplisitt. Hva er de viktigste bestandelen av denne?

Martin A. Hansen var den som hadde størst innflytelse over utformingen av en *Heretica*-ideologi, fra unnfangelsen til gravølet, som skribent, foredragsholder og debattant. På mange måter er hans idéunivers preget av en jordeier-ideologi – et muldens evangelium – i en historisk fase der landbruket taper verdimessig innflytelse i samfunnsdebatten, (men beholder sin økonomiske betydning). Hans motto synes å være det genuint konservative: Forandre for å bevare. Kjernen i hans samfunnssyn er bevaring av de grunnleggende institusjonene (skole, rettsvesen, demokrati, religion og litteratur), en gjenoppvekking av kraften i de historiske tradisjoner og det gamle jevne bondesamfunnet innbefattet den muntlige fortellertradisjonen og slektserindringen. Hans ideologiproduksjon blir styrket av et naturromantisk islett i alt han skriver. Han går til frontalangrep på alt det han oppfatter som modernitetens herjinger: rasjonalismen, naturalismen, darwinsimen, marxismen. Etikken er for ham underordnet det som er bærende i fortiden. Denne ideologien er bare tilsynelatende knyttet til et almueideal. Det var også et sterkt innslag av tradisjonelt borgerlig tenkning med vekt på den enkeltes personlige ansvar, sinnelagsetikk og aristokratisme i *Heretica*-ideologien.

Et viktig mål for *Heretica* var å utforme en ideologi som kunne undergrave den kulturradikale dominansen innen kulturlivet og litteraturen. Derfor ble det viktig for redaksjonen å definere “fienden”: rasjonalismen, den snevre, dominerende realismen/ naturalismen og framtidsoptimismen og derigjennom også store deler av det bestående samfunn. Denne undergravende virksomheten inneholdt i tidsskriftets første fase et moment av tilbakeholdenhet når det gjaldt aktivitet og handling, men i slutfasen, særlig representert

ved Tage Skou-Hansen, ble det stadig mer påtrengende å oppfordre til handling. Dessuten var redaksjonen og kretsen rundt den hele tiden svært handlingskraftig når det gjaldt byggingen av alternative organer som kunne rykke inn og overta hegemoniet i den litterære institusjonen (Wivels Forlag/ Gyldendal, tidsskrift og annen offentlig debatt). Kretsen arbeidet seg opp til å kontrollere store deler av den litterære institusjonen, uten en ideologi ville dette ha vært svært vanskelig. Men på dette punkt var det reell ideologisk uenighet når det gjaldt spørsmålet om *Heretica* skulle nedlegges og om hele denne “motinstitusjonen” skulle rykke inn og overta ikke bare det offisielle hegemoniet, men også de konkrete institusjonene. Ut fra Peter Bürger kunne vi si at *Heretica* allerede behersket den ideologiske forestillingssiden, nå var det spørsmål om kretsen også skulle erobre den materielt.

All aktualitet til tross, angrepssmålet var på mange måter moderniteten i seg selv. Når publikum ikke opplevde dette sterkere, kan det nok henge sammen med ideologiens doble siktemål: den både forklarer og tilslører. Opplevelsen av krise, fremmedfølelse, meningstap og splittelse som var så sterk i redaksjonen, samsvarte med en virkelighetsoppfatning som hadde sine røtter delvis tilbake romantikken og delvis til kunstnere og intellektuelle fra siste halvdel av 1800-tallet i Europa. De kretsene i redaksjonen som var åpne for samtiden, var ikke de ideologisk førende (Skou-Hansen, Brandt og Jæger). Skou-Hansen delte i tillegg mange av de tilbakeskuende forestillingene ved å akseptere den kulturpessimistiske tradisjonen.

Det mest samlende i *Heretica*-ideologien var vekten på den personlige erfaring og den enkeltes estetiske og etiske valg. Tett forbundet med disse individualfilosofiske forestillingene var kunstens plass i den enkeltes liv og den religiøse og metafysiske dimensjonen. I denne sammenhengen er estetikk og religiøsitet to sider av samme sak. Kjernen i den samlende ideologien var motstanden mot moderniteten og reaksjonen på en samfunnsmessig utvikling som hadde satt kunsten utenfor den sentrale samfunnsutviklingen. Oppgjøret med framskrittstroen, framhevingen av “den enkelte”, heroiseringen av det estetiske og de religiøse og metafysiske over- og undertoner, var bare ulike kjennetegn på denne ideologien. Når *Heretica* var imot politisering av kunsten, imot ideologisering, imot å ta konkret stilling for eller imot moral og konkrete samfunnsspørsmål, men likevel debatterte ideologiske grunnspørsmål uten å kalle det ideologi, så kan dette sees på som en reaksjon på at kunsten faktisk er utelukket fra alle andre samfunnsmessige felter i vår type samfunn.

Når *Heretica* likevel ikke framsto som et antimoderne og reaksjonært tiltak, hang det sammen med at redaksjonen var reseptiv og greide å ta opp i seg mye av den skarpeste

kulturkritikken i vårt århundre. Redaksjonen angrep mer enn den forherliget, den fremmet skeptisk tenkning mer enn den forkynte.

Konsistensen og bestandigheten i denne ideologien, dens opphav i en tid før ”de store ideologiske systemer” på 1800-tallet, dens kombinasjon av aktualitet og tilbakevendende kraft, og slektsskapet med romantikkens *Athenaeum*, viser også at selve denne formen og dette mediet – det unglitterære tidsskrift – ikke direkte er knyttet til de forskjellige epokene i samfunnsutviklingen, moderniteten eller litterære retninger som modernismen. Denne tidsskriftsformen er mer knyttet til det som er varig og bestandig i det borgerlige samfunn etter romantikken: en grunnleggende debatt om meningsproduksjon. Ideologien uttrykker den samfunnsmessige plass kunsten og kunstnere har i det moderne samfunn. Denne avhandlingstese er at det som samler og sammenfatter *Heretica*-ideologien, er den protest mot den samfunnsmessige utdifferensieringen som kunsten, sammen med andre samfunnsinstitusjoner, har vært utsatt for i det moderne samfunn.

IV. 6. 2. UTDIFFERENSIERINGEN

Utdifferensieringen av særegne sfærer som økonomi, religion, vitenskap, politikk og kunst styrt av egne lovmessigheter – den fundamentale arbeidsdeling i Max Webers forstand – har på ulike måter gjort formålsrasjonalitet til et grunnleggende prinsipp i vår kultur. Bourdieu legger i sine studier i utviklingen av det kulturelle felt i Frankrike vekt på at denne samfunnsmessige prosessen, der kunsten ble skilt ut som et eget autonomt felt, ble gjennomført på 1800-tallet med slutføring på 1880-tallet. (Bourdieu 1993 og 1996). I analysen *Die Kunst der Gesellschaft* av Niklas Luhmann (Luhmann 1998), derimot, beskrives utdifferensieringen som en sakte evolusjon med terskler (”Evolutionsschwellen), der romantikken utgjør et viktig trinn. Det er denne prosessen som har gjort det vestlige samfunnet så effektivt, rasjonelt og produktivt, men som også har skremt og forskrekket så mange kunstnere og forfattere.

Thorkild Bjørnvig og Martin A. Hansen er de i *Heretica*-redaksjonen som tydeligst har formulert den protest mot utdifferensieringen som forener hele redaksjonen. Den livsfølelsen Bjørnvig formulerer i essayet ”Begyndelsen”, i opposisjon til samfunnets oppsplitting, svarer

til la Cours forståelse av poesiers ufullendte og uoppfylte mål, Wivels ønske om å gjenfinne sitt livs innerste motiv i ”Brev til en præst”, Martin A. Hansens lengsel i historien etter det organiske fellesskap og Tage Skou-Hansens hylles til motstandsbevegelsens psykologi og

kampen mot ødeleggelsen. Bjørnvigs “Begyndelse” setter opp et absolutt skille mellom det ytre destruktive samfunn (formålsrasjonelt bestemt) og en kontemplativ tilværelse, en satsing på kunsten og myten fordi samfunnsutviklingen har adskilt de enkelte områder i samfunnet og redusert menneskets allsidighet: “Vi har opdelt vort liv i funktioner, som ikke berører hinanden, men fullbyrdes i hvert sit absolutte rom” (*Heretica* 1948: 245).

Denne protest – som mye av *Hereticas* beskrivelse av kulturkrisen er et uttrykk for – innebærer imidlertid også det positive i at kunsten blir bevisst sin egen særegenhet, endelig kan kunsten konsentrere seg om seg selv og sine egne produksjonsbetingelser.

Utdifferensiering og samfunnsmessig arbeidsdeling gir kunstnere og kulturintellektuelle en ny frihet. Jeg tror mye av den ambivalensen som kritikken i *Heretica* er uttrykk for, den smerten og jubelen, den sviende protesten og gleden over kunstens muligheter, går tilbake på denne grunnleggende doble holdning til kunstens utdifferensiering.

Utviklingen av autonome samfunnsmessige sfærer gir kunsten to oppgaver: Først og fremst å konsentrere seg om sine egne mulighetsbetingelser, dernest å gi menneskene et sted hvorfra de kan betrakte seg selv. Dette utsiktspunktet forutsetter på sin side at kunsten trenger å søke næring fra andre kilder enn seg selv for å bli meningsdannende og meningsskapende.

118

Store deler av *Hereticas* fornuftskritikk – kritikk av hvordan formålstjenligheten styrer det moderne samfunn – er hverken *meningsmessig/ideologisk* eller *historisk* etter redaksjonens egen forståelse, men *institusjonelt* bestemt, og dermed ikke underlagt personlige synspunkter og individuelle valg. Etter at kunsten ble autonom og selvstendiggjort, ligger det i kunstens særegenhet å være skeptisk til kognitiv forstand og fornuft. Historisk er det romantikken som innebærer den viktigste “terskel” i denne prosessen, “romantikken er den første kunststil som er tilpasset den nye situasjonen at systemet har fått autonomi ” (Luhmann 1998: 270)¹¹⁹. Romantikken innebærer det store omdreiningspunktet som kunsten helt fram til vår tid sviver rundt – der selvrefleksjonsprosessen (Schlegel) blir kunstens viktigste tema. Niklas Luhmann forklarer hvorfor romantikken er så viktig, hvorfor de første kunstnergrupperinger oppstod først da (og følgelig også de første unglitterære tidsskrifter, mitt tillegg):

¹¹⁸ Niklas Luhmann uttrykker denne nye oppgave som et utdifferensiert kunstsystem skal løse slik: “Es sei die Funktion der Kunst, Welt in der Welt erscheinen zu lassen – und dies im Blick auf die Ambivalenz, dass alles Beobachtbarmachen etwas der Beobachtung entzieht, also alle Unterscheiden und Bezeichnen in der Welt die Welt auch verdeckt” (Luhmann 1998: 241).

¹¹⁹ “Überhaupt ist die Romantik der erste Kunststil, der sich auf die neue Situation einer dem System zugefallenen Autonomie einläßt”.

Den romantiske refleksjons semantikk leter ennå etter seg selv i betydningen av et mål som eksisterer i det uendelig fjerne. Men det som i virkeligheten blir reflektert, er den autonomi som er påtvunget kunstsyste¹²⁰met, altså samfunnssystemets funksjonelle differensiering. Og det ser ikke ut til at noe av dette har forandret seg i de to hundre år som har gått siden dengang. Det som er blitt utviklet til sin fullendelse, er bare omfanget av systemets selvprovokasjon.

Føst da, når hverken tradisjon, mesen, marked og ikke engang kunstakademiene gir den enkelte kunstner tilstrekkelig anvisninger for arbeidet, danner det seg nye grupperinger innen kunstsyste¹²⁰met der likesinnede finner sammen og erstatter et manglende fast punkt med selvbekreftelse innen gruppen (Luhmann 1998: 270, min oversettelse).

I *Heretica* gjøres selvrefleksjonen til et viktig ledd i tidsskriftets ideologi, kollektiviseringen av selve refleksjonsprosessen muliggjøres av at det fantes et unglitterært tidsskrift som kunne samle og samordne denne aktiviteten (Se Innledningen II).

Selv om utdifferensieringen er et institusjonelt faktum og litteraturens autonomi noe den enkelte kunstner og kunstnergruppering ikke kan rokke ved, innebærer ikke dette at man skal se bort fra hvordan litteraturen har gått i dialog med andre institusjoner for å søke næring ressonans, legitimitet og offentlig innflytelse. For *Heretica* gjaldt dette særlig den historiske tradisjonen, men ikke minst religion og metafysikk. Selv om religion og kunst er blitt samfunnsmessig adskilt, er de likevel tett forbundet i sin streben hinsides det forklarlige og det herværende – den rene avbildning. Både kunsten og religionen spalter verden i to, en virkelig og en imaginær, kunsten dupliserer realitet ved en annen realitet. Hverken religion eller poesi kan tenkes uten en ide om noe sublimt og noe som overskrider hverdagen. Religion og kunst er gjensidig reserveproviant for hverandre når næringen fra samfunnet ellers reduseres.

Det er intet tydeligere tegn på at *Heretica*-konseptet i sitt innerste var en protest/jubel over den samfunnsmessige spaltningen, enn den nære forbindelsen mellom kunst og metafysikk – en vag almenreligiøsitet – som vi finner hos nesten alle i redaksjonen. Denne legeringen hadde øyensynlig stor oppslutning også i det danske samfunnet den gangen, selv om mange lesere tolket den som ren kristendomsbekjennelse (jf. de fulle postkasser med ren

¹²⁰ “Die Semantik der romantischen Reflexion sucht sich selbst noch im Sinne eines ins Unendliche ausgelagerten Ziels. Was aber tatsächlich reflektiert wird, ist die dem Kunstsystem aufgenötigte Autonomie, ist also die funktionale Differenzierung des Gesellschafts¹²⁰systems. Und daran scheint sich in den seither vergangenen zweihundert Jahren nichts mehr geändert zu haben. Was in die Vollendung getrieben wird, ist dann nur noch das Ausmaß der Selbstprovokation des Systems.

Erst jetzt, erst wenn weder die Tradition noch ein Patron noch der Markt und nicht einmal die Kunstakademien dem einzelnen Künstler genügend Hinweise für seine Arbeit geben, bilden sich innerhalb des Kunstsystems neuartige Gruppierungen, in denen Gleichgesinnte sich zusammenfinden und fehlenden Außenhalt durch Selbstbestätigung in der Gruppe ersetzen” (Luhmann 1998: 270).

forkynnelse i dikts form). Religiøstitetens overskridende og sublime streben er i mange tilfeller bare et annet uttrykk for den estetiske refleksjon. Estetikken søker næring fra tradisjon, myte og religiøsitet i sin totale protest mot det gjennomrasjonelle samfunnet i sin streben etter å gi folks liv mening. Bjørn Poulsen røper innsikt i denne sammenhengen når han sier:

Skønt endnu uklart havde vi en anelse om, at de æstetiske kriterier, vi anvendte, til syvende og sidst ville vise seg også at være etiske eller muligens religiøse kriterier. Begge muligheder – både den etiske og den religiøse – var på en mærkelig måde blevet aktualisert af vores konsekvente forsøg på at fastholde poesien som kriterium, og de fik da også begge stor betydning for tidsskriftets videre udvikling (Poulsen – upublisert foredrag 1958: 7).

Det samme gjelder Martin A. Hansen:

Men saa kan man maaske sige, at selv om en stor Del af denne Litteratur [den moderne digtning] ikke er ægte religiøs, saa arter den sig rent fænomenologisk som religiøs og glider, sammen med annen Kunst, ligefrem ind paa Steder hvor religionsudøvelse før havde sin Plads, omend det kun for et mindre Antal Mennesker (*Heretica* 1951: 59).

IV. 6. 3. MEDIEHISTORISK AUTONOMI

Legger vi ungromantikken *Athenaeum* ved siden av *Heretica*, er likhetene mye større enn forskjellene. Romantikken skapte det unglitterære fenomen (det unglitterære tidsskrift, en særegen estetisk refleksjon og den litterære gruppering som fenomen). Går vi imidlertid et skritt til siden og ser på hva som skjedde innenfor den generelle mediehistorien i den perioden som omslutter redaksjonsmedlemmenes og *Hereticas* eget liv (1920-1960), ser vi en utvikling med raske og omfattende forandringer, endringer som det (ung)litterære tidsskriftet var nesten helt uberørt av. Når den nyeste danske mediehistorien (Jensen 1997) ikke nevner tidsskriftene overhodet,¹²¹ er det også naturlig, det var intet nytt å beskrive.

De to mediene som preget den offentligheten *Heretica* også måtte forholde seg til, var radioen og avisene. Statsradioen representerte den samlende offentlighetens interesser, og var kanskje den viktigste enhetsskapende kulturelle faktor med sin folkeopplysende ideologi. Radioen skapte felles rammer og ritualer, dens oppgave var å balansere særinteressene og

¹²¹ Min framstilling av perodens mediehistorie bygger på dette verket: Jensen, Klaus Bruhn (red): *Dansk mediehistorie. Bind 2 1880- 1920, 1920-1960*, Samleren 1997.

dermed forkynne “at ideologiene var døde”. Den sosiale og politiske utviklingen hadde imidlertid ikke gått så langt at interessegruppekonfliktene var forsvunnet, og pressen var fortsatt en stedfortredende offentlighet. Denne offentligheten finner vi bare svært indirekte spor av i *Hereticas* spalter, som et “ideologisk trykk”. *Heretica* eksisterte i en tid der mediene var tydelig adskilt. De forandringer som skjedde, hadde sin rot i mediene selv, ikke i påvirkningen fra andre medier. Først etter 1960 begynte mediene virkelig å påvirke hverandre. *Heretica* kjempet en kamp for “den gamle verden”. Utover på 1950-tallet fikk film, radio og TV stadig større plass i folks bevissthet, og mediene begynte en mer aggressiv kamp mot hverandre. Denne nye mediesituasjon reflekteres først med den siste redaksjonen.

Helt upåvirket kan det unglitterære tidsskriftet imidlertid ikke være. Som på andre områder i samfunnet, dannet tiden omkring 1960 et avgjørende skille for medieutviklingen, de førti foregående årene representerer bare en utvikling innenfor de rammene som var trukket opp rundt 1920. Etter 1960 skjedde en rekke endringer: Radiolyttingen ble individuell og underholdende, ungdommen ble en særegen gruppe, de klassedelte ukebladene ble borte, TV ble det viktigste massemedium. Konsekvensene av denne utviklingen var at “sogne-” og “lokalkulturen”, landsbyskoler, sognebibliotek, forsamlingshus, fordragsforeninger, ble oppløst og svekket, en kultur som et tidsskrift av typen *Heretica* delvis hadde tilhørt, eller som tidsskriftet hadde sugd næring av. Forutsetningene for et tidsskrift av *Hereticas* type var helt forandret etter 1960.

Hele den store Amerika-pregede underholdningsindustrien (film, plater og blader) betydde ingenting for *Heretica*, hvilket kanskje er det tydeligste tegn på at *Heretica* levde i en annen sfære enn resten av medie-Danmark. Denne USA- begeistringen, som hadde noe av sin storhetstid i *Heretica*-epoken, samlet i seg mye av det *Heretica* ikke likte: dyrkingen av optimisme, teknologi og underholdning. Amerikafeberen var egentlig ikke så fjern og fremmed for danske idealer som man ofte hevder. Men nok en gang ser vi: *Heretica* identifiserte seg med “Det historiske Danmark”, ikke med samtidens mediesamfunn.

IV. 6. 4. EN OPPSUMMERING

Når de unglitterære pretendenter i *Heretica*-kretsen oppnådde suksess både litterært og institusjonelt, skjedde dette ikke på tross av, men på grunn av deres identifikasjon med tradisjoner og skepsis til moderniteten. Litteraturen de skapte var ikke nyskapende, men av høy kvalitet, situasjonen i det danske samfunn lå vel til rette for denne særegne blanding av regenerasjon og nyorientering. Deres litterære konkurrenter var ikke svake, men den litterære

smaken de representerte var i krise. Men kanskje aller viktigst: de patroner (inspiratorer, rådgivere og tilretteleggere) Heretica knyttet til seg framsto også som ”likeverdige” medarbeidere i dette særegne unglitterære foretak (Vilehelm Grønbech, Martin A. Hansen, Karen Blixen og Paul la Cour). Alliansen mellom unglitterært talent, etablerte litterære patroner og økonomisk kapital/strategisk tenkning var svært vellykket.

.