

Arbejdshypotesen om en menneskehed

Tidsskriftet *Kritisk Revy* mellem avantgarde og populærkultur

Af Torben Jelsbak

The Danish architectural journal *Kritisk Revy* (1926-1929) occupies an important position in Danish cultural life and intellectual history of the 1920s. Edited by a group of young left-wing architects and intellectuals with the designer and critic Poul Henningsen as prime mover, the journal served as ideological platform and propaganda vehicle for the functionalist movement in Danish and Nordic architecture and design. In strong opposition to the conservative and neoclassicist tendencies prevailing in contemporary Danish architecture and housing policy, the journal agitated in favour of a 'rational city planning', a 'social architecture', and a 'reliable' style in modern interior design that could reflect the social demands of modern democratic society. *Kritisk Revy's* modern concept of architecture and interior design was developed in close contact with contemporary currents in European avant-garde art and architecture, such as Russian constructivism, the German *Bauhaus*-school and the Swiss architect and theorist Le Corbusier. Yet, *Kritisk Revy's* field of interest was not limited to architecture and design, but also included a wide range of phenomena emanating from contemporary popular culture, such as the aesthetics of advertising and shop window design, jazz music, film and revue songs. Thus, nearly all areas of popular urban culture were embraced as part of the journal's critical strategy of promoting a modern 'democratic' or 'classless' culture to replace traditional styles and genres of bourgeois culture. This article analyzes how *Kritisk Revy's* 'cultural radical' vision of modernity and cultural liberation was developed as a response to these two apparently opposing phenomena of cultural modernity, the artistic avant-gardes and capitalist popular culture.

Tidsskriftet *Kritisk Revy* (1926-1929) indtager en central position i mellemkrigsårenes intellektuelle landskab i Danmark. Det rebelske og elegant udstyrede arkitektur- og kulturtidsskrift, redigeret af en kreds af unge arkitekter med kritikeren og lysmageren Poul Henningsen (eller PH) som udgiver og ansvarshavende redaktør, var den første samlede manifestation af det, der for eftertiden skulle blive kendt som mellemkrigstidens kulturradikalisme.¹ Blandt revyens vigtigste og mest artikulerede medarbejdere var foruden PH arkitekterne Thorkild Henningsen og Edvard Heiberg, maleren Mogens Lorentzen og forfatterne Otto Gelsted og Hans Kirk; fra det øvrige Norden bidrog bl.a. den finske arkitekt Alvar Aalto med artikler til bladet. Historien om *Kritisk Revy* er historien om en artistisk-intellektuel avantgarde, der i en effektiv kombination af samtidskritik, satire og ublu selvreklame formåede at gøre sig til talerør for et æste-

tisk og kulturpolitisk opbrud af vidtrækkende betydning for dansk og skandinavisk kunst- og kulturliv i det 20. århundrede. Med sit credo om en »Kunst af menneskeligt Indhold, Kunsten for Samfundets Skyld«² og med sine idéer om kunsten som middel til kulturel frisættelse af individet formulerede *Kritisk Revy* ikke bare nogle af kongstankerne i den kulturradikale forståelse af samspillet mellem kunst og samfund; de lagde samtidig grunden til en indflydelsesrig fortolkning af den tidlige funktionalisme i dansk og nordisk arkitektur og design.

Den funktionalistiske og kulturradikale æstetik, som formuleredes i *Kritisk Revy*, var del af en international strømning i 20'ernes moderne kunst og kultur. Med sin kulturkritiske utopi om at udvikle en moderne stil i bolig- og livsformer, som svarede til tidens sociale fordringer og tekniske muligheder, indskriver *Kritisk Revy* sig mere præcist i den konstruktivistiske bølge i 20'ernes internationale avantgarde og modernisme, som havde sine vigtigste eksponenter i den sovjetrussiske konstruktivisme, den tyske Bauhaus-skole, den hollandske *De Stijl*-bevægelse, franske Le Corbusier og tidsskriftet *L'Esprit Nouveau* (1920-26).³ Men det er samtidig karakteristisk, at Henningsen og konsorter brugte stor energi på at distancere sig fra disse europæiske (søster)bevægelser i forsøget på at formulere en selvstændig dansk eller nordisk variant af det nye formsprog i arkitektur og design, som skulle adskille sig fra den internationale modernisme og konstruktivisme, som man mente havde en tendens til at fortabe sig i gold teknikdyrkelse og formalisme. Flere af de væsentligste komponenter i denne særlige dansk-nordiske fortolkning af moderne design, som skulle finde sit ikoniske udtryk i Poul Henningsens berømte PH-lampe, lever i dag videre som centrale bestanddele i begreber som 'Nordic' eller 'Danish Design'.

Bog- og pressehistorisk indskriver *Kritisk Revy* sig i bølgen af unge, radikale kunst- og litteraturskrifter fra mellemkrigsperioden. Poul Henningsen og Otto Gelsted havde således en fælles fortid som medarbejdere på det ekspressionistiske kunstblad *Klingen* (1917-1920),⁴ og mens Poul Henningsen herefter i den mellemliggende periode havde opbygget sig et navn som skarp og velskrivende arkitekturkritiker ved *Politiken* (fra 1923 med sin egen faste ugentlige side – »Byggesiden«),⁵ havde Gelsted fortsat aktiviteterne i sit eget organ *Sirius. Dansk litteraturtidende* (1924-1925). Men netop i sammenligningen med disse to forløbere står det klart, at *Kritisk Revy* også repræsenterede noget afgørende nyt. Hvor både *Klingen* og *Sirius* i såvel stofområde som kritisk agenda var solidt forankret i den borgerlige finkultur – *Klingen* som *kunst*blad, *Sirius* som litterært tidsskrift med hovedinteresse i filosofisk livsanskuelsesdebat – var *Kritisk*

Revy et decideret 'kulturtidsskrift' i moderne forstand, der som en bevidst del af sit program omfavnede alle områder af moderne by- og populærkultur, fra byplanlægning, arkitektur og design over reklame- og butiksdesign til varietérevy, jazz og film. Eller anderledes udtrykt: hvor tidsskrifter som *Klingen* og *Sirius* endnu havde deres udgangspunkt i »de frie kunster«: maleri, digtning, filosofi, artikulerede *Kritisk Revy* en kunstpolitisk forskydning i den kulturradikale agenda i retning af den såkaldte »anvendte kunst«:⁶ arkitektur og design og bolig- og bypolitiske spørgsmål, som havde en mere direkte og håndgribelig rolle at spille i forhold til tidens sociale og politiske bestræbelser.

Kritisk Revy var i udgangspunktet et arkitekturtidsskrift eller mere præcist, som undertitlen i første årgang angav, et organ for »Moderne Bybygning, Social Bygningskunst, Økonomisk Teknik, Reel Industri-kunst«. På forsiden af første nummer fra juli 1926 sås et luftfoto af Rådhuspladsen, det trafikale knudepunkt og folkelige centrum i det moderne København, og heri lå et vigtigt signal om hovedinteressen og den kritiske dagsorden for det nye organ, som i første instans rettede sig mod aktuelle by- og boligpolitiske spørgsmål knyttet til den hastige modernisering og urbanisering af det danske samfund i de første årtier af det 20. århundrede. Målet var, som det hed i lederen i første nummer, at fremme en »Bygningskunst i Overensstemmelse med det bedste i den moderne Kulturs sociale, økonomiske og tekniske Bestræbelser« (1926, hæfte 1, s. 1), dvs. en moderne funktionel byplanlægning og boligpolitik som tog udgangspunkt i det moderne samfunds sociale behov og opgaver – herunder først og fremmest fremstillingen af gode og sunde boliger til den voksende befolkning i København.

Denne del af tidsskriftets kritiske agenda var formuleret i skarp opposition til den nyklassicisme og »forlorne« fortidsdyrkelse og snobberi for tidligere tiders kultur, som man mente kendetegnede samtidens offentlige arkitektur og boligindretning. Et yndet angrebsmål var den nyopførte Københavns Politigård, som stod færdig i 1924 og som ved sin monumentale nyklassicisme ikke blot var ude af trit med de moderne bestræbelser i tiden, men som også ved sin utilnærmelige tempelstil af Henningsen og kampfæller blev set som et udemokratisk og reaktionært symbol på enevældig magtbrynde og fortidens despotiske styreform. Eller som PH lakonisk formulerede det i en aforisme: »Det er i Aar Frederik den 6tes 142de Regeringsaar« (1926, hæfte 3, s. 55).

Kritisk Revy var i sig selv et elegant stykke design – rigt illustreret med fotografier af moderne bygningskunst, fabriksinstallationer og

brugsgenstande og med en effektiv typografisk orkestrering af skriftbilledet i forskellige skriftsnit, -størrelser og trykfarver, som understøttede den frække og polemiske tone i artiklerne, der blandede saglig kritik med personlige injurier mod navngivne arkitekter og politikere. Tidsskriftet tiltrak sig derudover opmærksomhed ved sin epokegørende brug af fotomontagen som agitatorisk virkemiddel og visuelt blikfang – mest markant i de farvetrykte omslag på gult karton, der vittigt og provokerende satte bladets kritiske budskaber på spidsen. En yderligere, væsentlig komponent i layoutet var den faste annonce-rubrik, som fyldte nederste femtedel af det karakteristisk høje format (35x21 cm), og som udgjorde en integreret del af helheden med reklamer for industriprodukter og boligentreprenører, udvalgt af redaktionen. En sidste vigtig komponent var de talrige aforismer, der fløj som løsgående projektiler rundt om i bladet, snart som programmatisk statements eller konklusioner, snart som mere (selv)ironiske kommentarer til de behandlede emner i artiklerne: »Boligbyggeri er Leg med Menneskeliv« (1926, hæfte 3, s. 7), »Tendentiøst er det at paastaa, at ikke alt er tendentiøst« (1927, hæfte 1, s. 55), »Kun Tidsbestemt Kunst lever evigt« (1927, hæfte 3, s. 46), »Henningsen helliger midlet« (1926, hæfte 3, s. 55). Aforismerne understregede *Kritisk Revys* karakter af kamporgan, men var også en markedsføringsmæssig genistreg: Godt hjulpet af PH's status som mediepersonlighed blev *Kritisk Revy* anmeldt og diskuteret i københavnske aviser og dagblade, der ved samme lejlighed beredvilligt kolportererede bladets aforistiske hovedsynspunkter til et langt større publikum end selve bladet, der havde et oplag på 1800-2000 eksemplarer, hvoraf langt størstedelen distribueredes i abonnement.⁷

Kritisk Revy var et moderne blad til tiden, men dets modernitetsholdning var på ingen måde ukritisk eller præget af uforbeholden teknik- og storbybegejstring, som man fx kender den fra futuristerne eller Johannes V. Jensen i starten af århundrede eller Emil Bønnelycke under første verdenskrig. Holdningen kunne snarere beskrives som dialektisk, med en vis snert af ambivalens og bekymring over aspekter af moderniseringen. Man gik veloplagt imod de nyklassicistiske tendenser i samtidens offentlige byggerier, der forsøgte at kopiere og gentage fortidens store arkitekturepoker, men man var samtidig afvisende over for de samtidige bestræbelser inden for den internationale modernisme på at udvikle en bevidst tidssvarende, moderne byggestil i jernbeton og spejlglas. Man gik helhjertet ind for de sociale og tekniske fremskridt i perioden, som gjorde det

muligt at løfte arbejderklassens livsvilkår, men man var samtidig kritisk over for de demografiske konsekvenser af den moderne industriudvikling, som betød, at arbejderbefolkningen klumpede sig sammen i usunde etagebyggerier i storbyerne. Tydeligst kom *Kritisk Revys* dialektiske modernitetsholdning til udtryk i bladets syn på den moderne storby, som man på den ene side priste og dyrkede for dens æstetiske potentialer og muligheder for kulturel frigørelse, men på den anden side ikke ønskede udbygget. *Kritisk Revy* advokerede i stedet med inspiration i den engelske »Haveby«-bevægelse for en bypolitik, som sigtede på en decentralisering af København gennem anlæggelse af såkaldte »Fialer« eller »Planetbyer« uden for byen, adskilt fra hovedbyen af landbrugsarealer, men forbundet via hurtige, direkte togforbindelser. I forlængelse af denne bypolitiske vision tog man afstand fra enhver form for højhusbebyggelse og fremførte i stedet rækkehuset, »Det enfamilies rækkehus med have«,⁸ som svaret på tidens boligpolitiske udfordringer. Som det hed i en aforisme: »Kun Ligkisten er trangere end Etagelejligheden« (1926, hæfte 2, s. 18).

Kritisk Revys kritiske agenda gjaldt imidlertid ikke bare bygningsfacader og byplanlægning, men var del af et større kulturelt moderniseringsprojekt. Målet var at udvikle en moderne, demokratisk eller kelaseløs kultur i boligformer, indretning og hverdagsliv, som kunne modvirke den tendens, at den fremvoksende arbejderklasse overtog og snobbede efter fortidens borgerlige kultur- og boligformer. »Er det da ikke ligegyldigt, hvordan Folk bor?«, spurgte Edvard Heiberg retorisk i en artikel og gav selv svaret »Nej, det er ikke! Hjemmet er en opdragende Kulturfaktor af højeste Rang. Sunde, fornuftige, naturlige Hjem vil måske mere end noget andet være med til at skabe vor egen Kultur i dag, i vor egen Tid«. ⁹ Heibergs synspunkt var, at et moderne arbejderhjem i en toværelseslejlighed i byen ikke skulle indrettes som 1800-tallets borgerlige klunkehjem med stadsstue, tunge træmøbler, porcelænstillerkener på væggene og andre absurde pyntegenstande uden funktion i den nye sammenhæng. Idealet var i stedet et hjem hvor beboeren kunne være sig selv, hvor tingene havde en funktion og mening, således at hjemmet udgjorde en logisk helhed:

Hvis de Ting, der omgiver os i vort Hjem, er klare og logiske, vil de igen være med til at danne en virkelig *moderne* Kultur i stedet for den nuværende Bastardkultur.

Det vil igen sige mere velstøbte Mennesker (1927, hæfte 1, s. 34).

Mere velstøbte mennesker. Bag *Kritisk Revys* kamp for en moderne og tidssvarende bygningskunst og boligindretning lå denne utopi om en fundamental forvandling af hverdagslivet, et stykke social ingeniørkunst som i sidste instans sigtede mod at skabe en ny type frigjorte og harmoniske mennesker. I realiseringen af dette program søgte Heiberg og hans kampfæller inspiration fra en lang række felter af moderne kultur, således at *Kritisk Revy* endte med at være langt mere end et arkitekturtidsskrift. I løbet af de tre årgange udvidede bladet sit stofområde til også at omfatte emner som reklame og butiksstetik, film, jazz, varietéteater, psykoanalyse, pornografi og andre områder af den moderne kultur, som på forskellig vis kom til at forme bladets agenda og kulturkritiske mission.

I det følgende skal vi se på, hvordan *Kritisk Revys* modernitetsopfattelse blev til i dialogen og spændingsfeltet mellem især to strømninger i 20'ernes moderne kultur – på den ene side de internationale avantgardebewægelser inden for kunsten og arkitekturen og på den anden side periodens hastigt fremvoksende kapitalistiske populærkultur.

Avantgarde og populærkultur

Forholdet mellem den kunstneriske avantgarde og populærkulturen er et centralt og omdiskuteret tema i det 20. århundredes avantgardeforskning. Hvor avantgardens tidligste fortolkere inden for moderne kunstteori som Clement Greenberg og Theodor Adorno fra omkring midten af århundredet byggede deres teorier på et uforsonligt modsætningsforhold mellem en elitær og abstrakt eksperimenterende avantgardekunst og tidens hastigt fremvoksende populærkultur eller »kulturindustri«,¹⁰ har en række indsatser inden for de seneste årtier bidraget til en mere detaljeret og nuanceret opfattelse af det komplekse forhold mellem de to centrale fænomener i det 20. århundredes kulturhistorie. Et skelsættende bidrag til denne nyfortolkning var Andreas Huyssens *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (1986), som ved at fremdrage en række oversete forbindelser og affiniteter mellem den historiske avantgardes æstetiske bestræbelser og den samtidige medieteknologiske udvikling og populærkulturen i de første årtier af det 20. århundrede tilbyder en ny og mere dialektisk måde at anskue og fremstille sagen på.

En af Huyssens centrale pointer er, at Greenberg og Adorno med deres stærke insisteren på kunstens autonomi i forhold til det omgivende sam-

fund og dets udvikling netop kom til at videreføre og konsolidere præcis den kulturkløft mellem høj og lav, mellem traditionel borgerlig finkultur og moderne populærkultur og mellem kunst og hverdagsliv, som mange af den historiske avantgardes aktiviteter tog sigte på at destabilisere og overvinde. For at begribe den historiske avantgardes æstetiske bestræbelser og kunstpolitiske projekt er det ifølge Huyssen nødvendigt at arbejde sig væk fra eller bagom »The Great Divide«, dvs. den dikotomiske opfattelse af forholdet mellem kunst og populærkultur, som han i samme forbindelse præciserer historisk som en optik, der især var fremherskende i to perioder af modernismens historie, hhv. slutningen af det 19. århundrede (med æsteticismen, symbolismen og l'art pour l'art-strømningen) og i de to første årtier efter anden verdenskrig (hvor Greenberg og Adorno konciperede deres avantgardeteorier).¹¹

I sin diskussion af den såkaldt 'historiske' avantgarde fra de første årtier af det 20. århundrede knytter Huyssen samtidig an til den tyske romanist Peter Bürgers indflydelsesrige *Theorie der Avantgarde* (1974),¹² der dannede skole inden for avantgardeforskningen med sin teori om den historiske avantgardes kritiske og kunstpolitiske projekt, som han sammenfattede som bestræbelsen på »ophævelse af kunst i livspraksis«. ¹³ Bürger analyserede de historiske avantgardebevægelser (futurismen, dadaismen, surrealismen og den sovjetrussiske konstruktivisme) som en reaktion på den stærke æsteticisme, som var dominerende i den borgerlige kunstinstitution i slutningen af det 19. århundrede. I Bürgers marxistiske optik var avantgarden ikke blot et æstetisk opgør med en forudgående kunststrømning, men også et mere grundlæggende, politisk opgør med »samfundsinstitutionen kunst« som sådan, herunder selve idéen om kunstens autonome status i det borgerlige samfund, som den havde udviklet sig i løbet af det 19. århundrede. Bürgers avantgardeteori har haft en enorm indflydelse på de seneste snart 40 års diskussioner af avantgarden, men er også blevet kritiseret for sine blinde punkter. Det er således karakteristisk at emner som populærkultur og teknologi overhovedet ikke tematiseres i teorien. På dette punkt forblev Bürgers teori, trods sine aktivistiske aspirationer, solidt forankret inden for rammerne af 1800-tallets borgerlige finkultur (in casu romantikkens idealistiske æstetik). Med sit fokus på samspillet og dialektikken mellem avantgardekunsten og samtidens populærkultur indstifter Huyssens teori en slags »cultural turn« inden for avantgardeforskningen, som jeg støtter mig til i det følgende, hvor jeg vil se nærmere på udvekslingen mellem avantgarde og populærkultur, som den fandt sted i *Kritisk Revy*.

Avantgarden og den amerikanske ånd

I en dansk-nordisk optik kom *Kritisk Revy* til at fungere som ideologisk talerør for funktionalismen i dansk og nordisk design og arkitektur, men i et større, internationalt perspektiv er det oplagt at se tidsskriftet i sammenhæng med de samtidige strømninger i europæisk avantgarde og modernisme. Med sit utilitaristiske fokus på de »anvendte kunstarter« og med sin overordnede kulturkritiske utopi om opbygningen af en moderne, klasseløs kultur i bolig- og livsformer indskriver *Kritisk Revy* sig som nævnt i den konstruktivistiske strømning i 1920'ernes billedkunst, arkitektur og design, som havde sine vigtigste udtryk og eksponenter i den russiske konstruktivisme, den tyske Bauhaus-skole, den hollandske *De Stijl*-bevægelse og franske Le Corbusier – strømninger og fænomener som også blev indgående behandlet i tidsskriftet.

En toneangivende stemme i 20'ernes internationale arkitekturdebat var den fransk-schweiziske arkitekt og teoretiker, Charles Edouard Jeanneret eller Le Corbusier, der siden 1920 havde fremført sine radikale visioner for moderne arkitektur og byplanlægning i tidsskriftet *L'Esprit Nouveau*. En række af artiklerne samledes i 1923 i bogen *Vers une architecture*, der kan betragtes som Le Corbusiers arkitektoniske manifest. Le Corbusier advokerede her for en moderne rationel arkitektur i pagt med tidens teknisk-industrielle udvikling, baseret på økonomi, konstruktion og typedannelse med moderne masseproduktion for øje. En moderne og nøgtern arkitektur i jernbeton og glas, befriet for enhver form for »stik« og overflødig udvendig ornamentik, som til gengæld kunne hente sine æstetiske former i samtidig fabriksarkitektur eller tidens nye tekniske frembringelser som flyvemaskiner, oceandampere og automobiler. Ved verdensudstillingen for moderne brugskunst og kunstindustri, *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes*, i Paris i sommeren 1925 vakte Le Corbusier opmærksomhed for sin Pavillon de L'Esprit Nouveau, som også blev omtalt i danske aviser og tidsskrifter. Både PH og Edvard Heiberg var til stede ved udstillingen i Paris, hvor også PH opnåede anerkendelse for sit belysningssystem »Système PH« til den danske pavillon, der blev tildelt den internationale jurys guldmedalje.¹⁴ Den internationalt orienterede Heiberg havde været den første til at introducere Le Corbusier i Norden med en anmeldelse af *Vers une architecture* i det norske arkitekturtidsskrift *Byggekunst* i 1923.¹⁵ Her tilsluttede han sig euforisk den schweiziske arkitekts tanker, så det var

nærliggende, ja uundgåeligt at også *Kritisk Revy* tog stilling og afklarede sin position i forhold til tidens mest omdiskuterede vision for moderne arkitektur og byplanlægning, hvilket PH gjorde i form af en anmeldelse af den tyske oversættelse *Kommende Baukunst* i første nummer.¹⁶

»At skrive dens anmeldelse er som at skrive en hel programartikel for *Kritisk Revy* 1926«, indledte PH sin artikel. Han var dernæst fuld af lovord over Le Corbusiers bestræbelser på at udvikle en tidssvarende, rationel arkitektur fri for fortidens forlorne skønhedsideal og statussymboler, men samtidig anholdt han schweizerens tendens til at dyrke en utopisk-elitær, teknikbegeistret formalisme, som glemte arkitekturens sociale opgave. Indvendingen førte til en præcisering af *Kritisk Revys* program om en moderne, socialt bevidst kunst:

I spørgsmålet det økonomiske, det tekniske, det sociale og ikke mindst det aktuelt praktiske og mulige – overfor det æstetiske, lægger vi Hovedvægten før Tankestregen, le Corbusier i nogen Grad efter. Alt praktisk Byggeri er Kompromis, og det er vort Program, at Arkitekturen ikke er en fri Kunst, hvor det æstetiske Kompromis er en Skam, men en anvendt Kunst, hvor det æstetiske Kompromis er en Pligt, *dersom derved det sociale, økonomiske kan løses bedre.* (1926, hæfte 1, s. 55).

Det var således magtpåliggende for *Kritisk Revy* fra starten at lægge afstand til den europæiske modernisme, og i de følgende numre af tidsskriftet skærpedes denne bestræbelse på at lægge luft til de udenlandske søsterbevægelser i overensstemmelse med tidsskriftets forsøg på at definere et selvstændigt dansk/nordisk program for en moderne klasseløs kunst i arkitektur, design og livsformer. Et interessant eksempel på denne bestræbelse ses i Poul Henningsen og Thorkild Henningsens artikel »Amerikaniseringen af Europa« i første årgangs tredje nummer.¹⁷ Henningsen og Henningsen anholdt her igen tendensen til teknikdyrkelse og formalistisk artisteri i den internationale modernisme og anførte som billedeksempler på denne tendens et unavngivet 'dameværelse' (»Zimmer der Dame«) i Bauhaus-stil, en ligeledes anonym »Kommunistisk Talerstol« (der var tale om El Litskijs Lenintribune fra 1920/24) samt en plantegning af Le Corbusier af »Idealbyen«. De tre eksempler var ledsaget af billedtekster, der fyndigt satte ord på *Kritisk Revys* skepsis og modstand mod sådanne formudtryk, der ikke levede op til de to forfatteres idealer for funk-

tionel og ærlig arkitektur og boligkunst. Bauhaus-interiøret blev beskrevet som »den vildeste Fraadsen med det 'tekniske'«, mens Lisitskijs kommunistiske talerstol, en kranlignende konstruktion med en agiterende Lenin i toppen, fik følgende signalement med på vejen: »Kunstneren har først med Omhu skabt sig de tekniske Vanskeligheder og dernæst elegant overvundet dem. Det hele er Modernisme og Artisteri« (1926, hæfte 3, s. 12).

Henningsen og Henningsen fortolkede imidlertid eksemplerne ind i en større kulturkritisk ramme, idet de så dem som udtryk for en uheldsvanger 'amerikanisering' af europæisk kultur. Kritikken mandede ud i en omfattende diagnose af den moderne amerikanske 'ånd':

Den, som ikke har levet mange Aar i Amerika, har ikke Lov til at udtale sig om Forholdene derovre, og det efterfølgende er ingen Kritik af Amerika, men vi har Lov til at kritisere Amerikas Paa-virkning af Europa. Der hentes sikkert mange gode Impulser derfra navnlig af teknisk Art, men den Aand, som for Europa er Amerika, synes ikke at indeholde noget som helst af Værdi for os. Vi kan lade os imponere af Tempoet, Tekniken, Rigdommen, Kvindens Ledig-gang og meget andet, men intet af dette kan dog karakteriseres som aandelige Værdier. Hvad vi faar af Film (Chaplin undtagen) er kul-turelt set af Lavmaal, Dansen og Sporten er Udslag, som har deres Berettigelse, saafremt der ogsaa findes et Aandsliv, men ikke som selvstændige Udfoldelser. Musikken er maaske Hvile for Negre og overtrætte, men kan vel i hvert Fald ikke karakteriseres som en Højnelse af den folkelige Kunst (...)

Vi kender den amerikanske Kapitalisme, som har antaget Skyskra-berens enorme Dimensioner – Fordfabrikerens Taylorsystem, hvorved det er lykkedes at gøre Mennesket, Arbejderen ikke til en Maskine, men til en Maskindel. Maaske er ogsaa det en Vej, som skal betrædes, men om aandeligt Liv og Fremgang for Menneske-rettighederne taler det ikke (1926, hæfte 3, s. 11).

Henningsen og Henningsens bandbulle mod den moderne amerikanske ånd artikulerede en række forestillinger, som var ganske udbredte i 20'ernes europæiske kulturdebat. På den ene side var der tale om en socialt og politisk motiveret kritik af kapitalismen som samfundssystem, på den anden side artikulerede artiklen også en anden, mere kulturelt funderet anti-amerikanisme, som havde sine rødder i den traditionelle borgerlige fin-

kultur og dennes elitære foragt for åndløsheden i manglen på dannelse i amerikanske kultur. Forfatterne accentuerede den overraskende affinitet mellem standardiseringsbestræbelserne hos Le Corbusier, den europæiske avantgarde og den moderne amerikanske kapitalismes principper for effektivitet, normering og samlebåndsproduktion og advarede på den baggrund mod en »Corbusier-Mode« i den hjemlige byggekunst. Til sidst i artiklen hævdedes tonelejet en tand yderligere i en række positive formuleringer af *Kritisk Revy*s stilling i den verserende kulturkamp, idet makkerparret Henningsen erklærede deres tilhørsforhold til den klassiske radikalisme, kampen for menneskerettighederne og arven fra den franske revolution:

I Kampen for en lykkeligere Menneskehed ligger den europæiske Tradition, som trods Reaktioner og Krig ikke er bristet og ikke kan briste.

Vi tror paa en Kunst af menneskeligt Indhold, Kunsten for Samfundets Skyld (1926, hæfte 3, s. 15).

Den mest fremmedartede og rendyrkede avantgardistiske tekst, der skulle forekomme i *Kritisk Revy*, var et gæstebidrag af den tyske arkitekt og i 1928 nyudnævnte leder af Bauhaus-skolen, Hannes Meyer, med titlen – der ligesom resten af artiklen var sat i progressive, rene minuskler – »die neue welt«. ¹⁸ Snarere end noget decideret manifest for moderne arkitektur var der her tale om en ekstatiske hyldelse til livet i det moderne, urbaniserede og mekaniserede massesamfund, hvor alt fra bolig- og trafikformer til de mest intime menneskelige livsprocesser var gennemtrængt af videnskabelig rationalitet, kollektivitet og standardisering. I en eksalteret staccato-agtig talestrøm og viril retorik, som bar mindelser om de italienske futuristers manifeste i starten af århundredet, fremmalede artiklen en vision af den moderne storby med biler, lysreklamer, udstillingsvinduer og højtalere på gaden, hvor individet ophævedes i en gigantisk og kollektiv produktionsorganisme. I lighed med Le Corbusier fandt Meyer, at en moderne tidssvarende kunst måtte finde sine former i maskinen og den tekniske verdens videnskabelige standarder, men heri lå også at kulturen som helhed var på vej væk fra overleverede romantiske forestillinger om kunsten som et åndeligt frirum for følelse, inderlighed og individualitet. Kunstnerbohemer måtte lade livet for den moderne ingeniørkunstner, den bildende kunst måtte se sig erstattet af fotoplastik og plakatkunst, romanen af short storyen, dramaet af sket-

chen og i stedet for den »erfühlter liebeslyrik« skulle træde »die bewusste ehe-technik« (1928, hæfte 1, s. 20).

Allerede i opsætningen af »die neue welt« havde redaktionen imidlertid været på spil ved neden for artiklen at anbringe en aforisme, der antydede *Kritisk Revys* syn på sagen: »Der Traditionismus ist der Erbfeind, der Modernismus der falsche Freund« (ibid.). Og på de følgende sider tog Gelsted over i et åbent brev til Meyer forfattet på tysk under titlen »Modernismus – Kritizismus«,¹⁹ hvori han på vegne af *Kritisk Revy* tog til genmæle over for Bauhaus-lederens 'ekstatiske' artikel. Gelsted anholdt Meyers idéer for at være på én gang for lidt individualistiske og for lidt sociale. Han kunne hverken goutere Meyers kritikløse teknikbegejstring eller den stærke anti-individualisme i hans kunstsyn, men herudover anklagede han også Bauhaus-lederen for at romantisere maskinen og ophøje den til dekoration. Kunsten og arkitekturen skulle ikke, mente han, bevidstløst mime eller afbilde mekaniseringen, men i stedet søge imod en poetisk, funktionel æstetik med plads til både personligheden og det menneskelige aftryk. Gelsted anerkendte og kunne tilslutte sig Meyers kommunistisk inspirerede idéer om samfundsfællesskabet, men mente i modsætning til tyskeren at et reelt fællesskab forudsatte udviklingen af den individuelle personlighed. Endelig efterlyste han en klarere etisk kurssætning og politisk stillingtagen til tidens sociale fordringer hos Meyer, idet han fandt hans »rückhaltlosen Bejahung der Gegenwart« lig med en accept af det borgerlige kapitalistiske samfund (1928, hæfte 1, s. 23). Gelsted afsluttede sit indlæg med i stedet at erklære sin egen og *Kritisk Revys* tilslutning til en rationel kunstteori inspireret af den nykantianske kriticisme, og redaktionen fulgte trop ved at forsyne indlægget med et par aforismer, der på dansk slog forskellen mellem de to positioner fast: »Modernismen er den religiøse Tilbedelse af Faktum (...) Kriticismen er Arbejdshypotesen om en Menneskehed« (ibid., s. 24).

Den konkrete forskel i synet på æstetisk formgivning mellem *Kritisk Revy* og Bauhaus blev cementeret i en usigneret kommentar til et Bauhaus-interiør under titlen »Die neue Sachlichkeit!« i tredje nummer af 1928-årgangen. Kommentaren var foranlediget af en gæstestilling på Kunstindustrimuseet af den moderne tyske sammenslutning af arkitekter og designere, Werkbund, som på ny gav anledning til at afklare og præcisere *Kritisk Revys* stilling til den internationale modernisme. Med henblik på dialogen med de tyske kolleger blev den bragt på både dansk og tysk, men ellers var det småt med inklinationer:

Rummet virker akustisk som en Blikæske, hvor hvert Ord hamrer paa Laag, Sider og Bund. Vinduesarealet er i sig selv for stort, og Lyset fra de underste Ruder kastes som ondt Strejfflys hen ad Gulv, Borde og op i Øjnene, som ikke kan beskytte sig mod Lys fra neden. Lyset fra Hængelampen er haardt som Pigtraad, skarpt i Skyggerne. Skafotlampen i Baggrunden hviner som Sand mellem Tænderne. Fra Gulvet, Bordenes Glasplader og Stolenes Nikkelrør borer Glanslys og Spejlbilleder sig op i Øjet. Møblementet giver den moderne klædte Dame blaa Streger paa Laarene af Kulde. Armstolen er hverken Lænestol eller Arbejdsstol. Taburetten sidder man bedst paa! Forholdet mellem Hygiejne og Hygge er fejlagtigt overført fra Hospitalet til Dagligstuen. Ved denne konsekvent gennemførte Støvskræk er al Fornemmelse af Rum og Hjem steriliseret ihjel (1928, hæfte 3, s. 5).

Kommentaren sammenfattede en række af *Kritisk Revys* vigtigste anker mod den internationale modernisme for dens abstrakt-videnskabelige formalisme og maskinagtige kulde og umenneskelighed, men pegede dermed også indirekte på en række af de positive designværdier, som skulle blive afgørende i *Kritisk Revys* eget forsøg på at udvikle et selvstændigt dansk-nordisk program for moderne arkitektur og boligindretning. Det moderne rækkehus, bladets byggepolitiske mærkesag nummer et, blev således netop lanceret som en moderne, organisk og human boligform, der imødekom menneskets behov for lys og udfoldelsesmuligheder. PH-lampen blev udviklet og effektivt markedsført som en belysningsform, der med sit bløde, varme lys kunne skabe hygge og varme i hjemmet. *Kritisk Revys* designfilosofi repræsenterede i det hele taget en borgerlig opfattelse af hjemmet som individets og familiens lune og trygge arne – i markant modsætning til den internationale modernisme og konstruktivisme, der tenderede mod at ophæve grænsen mellem den offentlige og den private livssfære. Designforskeren Malene Rehr har betegnet PH-lampen som en »domesticeret modernisme«²⁰ – et udtryk, der også ganske godt fanger og resumerer *Kritisk Revys* modsætningsfyldte reception og tilegnelse af den internationale modernisme. I kontakten med de udenlandske strømninger, og især i advarslen mod dem, formulerede *Kritisk Revy* en slags blød konstruktivisme funderet på værdier som gennemsigthed, funktionalitet, hygge og menneskelighed, som siden indgår som centrale bestanddele og medbetydninger i begreber som 'Nordic' eller 'Danish Design'.

Reklame og vareæstetik

Foruden at agere kulturkritisk kamporgan fungerede *Kritisk Revy* som nævnt også som reklamesøjle for moderne industriprodukter, byggeformer og designprodukter – herunder ikke mindst Henningsens egen PH-lampe. Den første PH-lampe blev lanceret på Automobiludstillingen i Kæmpehallen (det nuværende Forum) på Frederiksberg i december 1925, og det var den kommercielle succes med lampen, der i første omgang muliggjorde satsningen med det elegant udstyrede tidsskrift. Producenten Louis Poulsen og Compagni støttede udgivelsen massivt med annoncer kroner – det første nummer indeholdt således ikke færre end 21 annoncer for PH-lampen, hvilket fik en anmelder til ironisk at kalde *Kritisk Revy* for et tidsskrift for arkitektur og lampereklame. Men heller ikke Henningsen og redaktionen selv lagde nogensinde skjul på, at *Kritisk Revy* også var drevet af både ideale og mere økonomiske interesser. Eller som det hed i aforisme: »Henningsen helliger Midlet« (1926, hæfte 3, s. 55). Annoncerne i den faste rubrik nederst på siden var en væsentlig bestanddel af bladets redaktionelle agenda, og som det præciseredes i en redaktionel bemærkning i første nummer: »Alle Annoncer angaaende moderne Materialer og Konstruktioner er udvalgt af Redaktionen« (1926, hæfte 1, s. 25). *Kritisk Revys* aktivistiske reklamepraksis er et første eksempel på bladets alt andet end kyske forhold til moderne kapitalistisk varekultur. Bladet gjorde nærmest en dyd af nødvendigheden ved ofte at etablere et direkte samspil mellem tekstindhold og reklamerubrikker, hvor de to elementer ikke blot var nøje sammentænkt, men også kunne referere konkret til hinanden. Et humoristisk eksempel er Henningsens artikel om danserinden Josephine Baker i tredje årgang, som var ledsaget af en reklame for varmeingeniør Siim Marcussen med teksten: »Josephine Baker varmer os ved sin Charme. Siim Marcussen ved sin Varme« (1928, hæfte 2, s. 49).

Det har været et omdiskuteret emne i senere års avantgardeforskning i hvor høj grad avantgardens og modernismens æstetiske innovationer og udtryksformer var påvirket af moderne kapitalistisk vare- og forbrugskultur. *Kritisk Revy* leverer interessant stof til denne diskussion ved på den ene side at distancere sig voldsomt fra amerikaniseringstendenser i perioden: den åndløse kult af tempo, teknikken og materiel rigdom, Taylorsystemets reduktion af mennesket til en maskindiel osv. – og på den anden side at være præget af en dyb fascination af den moderne varekultur som den kom til udtryk i re-

klamen og den moderne storbys butiksvinduer, lysreklamer og billedmure.

Forfatteren og maleren Mogens Lorentzen, der under det modernistiske gennembrud i dansk malerkunst under første verdenskrig havde manifesteret sig som kubistisk-ekspressionistisk maler, skrev nu begejstret om de æstetiske muligheder i moderne reklame og advokerede for et direkte samarbejde mellem kunst og reklame. »Kunstens Rige er større end en Tallerken med tre Æbler«,²¹ erklærede han med allusion til sin egen fortid og med venlig hilsen til sin egen generation af malere (Vilhelm Lundstrøm, Karl Larsen, Axel Salto m.fl.), hvis vilde eksperimentlyst fra krigsårene i løbet af 20'erne var faldet til ro i mere harmoniske former og klassisk orienterede genrer og motiver. I denne situation så Lorentzen tydeligvis i reklamen muligheden for en ny form for samtidsvendt kunst. Billedkunsten burde åbne sig for reklamen, for »Reklamen er ingen Lavkaste-Kunstart«, mente han og præciserede: »Reklame er en Kunst; der skal Fantasi og psykologisk Indsigt til at skabe den rigtige Reklame, baade det billedlige Symbol og Teksten, der skal være som et Ordsprog« (1926, hæfte 2, s. 21 og 22). På baggrund af det synspunkt argumenterede Lorentzen stærkt for reklamens tilstedeværelse og udbredelse i det offentlige rum i form af gadeplakater, gavldekorationer og billedmure (Hoardings): »Plakaten burde ikke alene sættes op i Format (...) men dens Herredømme burde udbredes over alle Plankeværker« (1926, hæfte 2, s. 27) sluttede han sin næsten kapitalistiske lovsang til den nye kunstgenre.

Også Edvard Heiberg skrev entusiastisk om de æstetiske og kulturelt frigørende potentialer i moderne reklame- og vareæstetik. I en artikel om »Butiksinventar« (publiceret i 2. årgangs første nummer, dvs. samme nummer som »Hvordan har De det?«)²² mente han ligefrem, at indretningen af moderne butikker kunne anvise vejen for løsningen af problemet omkring udformningen af fremtidens klasseløse og funktionelle bolig. Indretningen af den moderne butik med transparente spejlglassmontrer og diske og standardiserede skabe og reoler, som kunne udbygges i moduler, udgjorde i al sin præcision og enkelthed for Heiberg modellen for det »neutrale« møbel, som ikke repræsenterede andet end sig selv og sin funktion, dvs. at lade varen træde frem for beskuerens interesserede blik. Heibergs henførte beskrivelse af et moderne butiksinventar fortjener at citeres i sin helhed, både fordi den udgør et stykke konstruktivistisk prosa i sin egen ret, men også fordi den tydeliggør affiniteten mellem moderne kapitalistiske varefetichisme og funktionalismens æstetiske idealer for design og indretning:

Lydløst og nemt fungerer dette Inventar. Store Skydedøre af et Stykke Spejlglas uden Ramme glider let til Side paa en Rulleudveksling. De øverste Skuffer, som man ikke kan se ned i, tømmer deres Indhold ved et svagt Tryk ligesom en Tipvogn. Laagerne forsvinder til Side ind i Reolen for ikke at være i Vejen. Et Barn kan trække en Bøjle med et halvt Hundrede Vinterfrakker frem af Skabet ved en let Haandbevægelse. Alt er let, stærkt og elegant. Det er en Verden af Præcision og Snille, som ligger en Menneskealder foran Boligbyggeriet. Naar Arkitekten skal lave et Inventarskab, skal Indholdet helst skjules af et spidsfindigt Net af Krydssprodser, Hyldeerne gøres 5/4" tykke og Rammerne 22" brede. Gaa op paa vore Musæer og se, hvad der er af Rædsler i Montrer med brede Rammer og store Gesimser fra Arkitekternes lille efterglemte Verden. Det er ganske vist for dyrt i Dag at lave Spejlglasskabe til Smaaborgerens Arvesølv – men vær sikker paa, at den Dag, Tiderne bliver bedre, vil han ikke anvende sine Penge til Gesimser og Forgyldning, men forlange sit Hjem ført up to date. Han vil kunne rulle Ruden i sit Vindue ned med en Haandbevægelse ligesom han nu gør det i Bilen eller Kupeen. Han vil have Centralvarme, men ogsaa Centralkulde, Spejlglasskydedøre for sine Bogreoler og al Butikkens Mekanik i sine Skabe. Mælke-regningerne i et Kartotek og sin Garderobe i Skabe som de moderne Rejsekufferter. Boligen befinder sig endnu i de flagreslipsede Künstlera[r] kitekters Tidsalder. Butikken er vor Tids Møbelarkitektur. Butikken er 1926, symboliseret ved de graciøse franske Voksmannequiner uden Barme og Haler (1927, hæfte 1, s. 43-44).

I den kapitalistiske varekulturs fascinerende billede mente kommunisten Heiberg således at se modellen for fremtidens boligindretning og dermed også løsningen på problemet med at skabe en moderne demokratisk stil til fremtidens arbejderboliger. Man kan nok diskutere i hvor høj grad dette bud på en fremtidig boligindretning også var i harmoni med *Kritisk Revys* ideal og mantra om en kunst af menneskeligt indhold – men under alle omstændigheder siger forslaget noget om, hvor radikalt de unge kritiske kunstnere og arkitekter gik til opgaven at skabe en moderne klasseløs boligform. Men det er samtidig tankevækkende, at *Kritisk Revy* skulle finde løsningen på opgaven i samtidig kapitalistisk butiksæstetik og ikke i den samtidige, internationale konstruktivismes design og møbelkunst, hvis formsprog i andre artikler blev afvist som sterilt og hospitalsagtigt.

Jazzmusik som kulturel frigørelse

Kritisk Revys begejstring for populærkulturelle fænomener begrænsede sig imidlertid ikke til reklameæstetik og butiksdekorationer. Ud fra ambitionen om at udvikle og fremme en moderne klasseløs kultur, frigjort for byrden fra den borgerlige finkultur, rettede man også blikket mod andre sider af samtidens fremvoksende mediekultur som fx varietéteater og revy, film og jazz. Jeg vil her fokusere på fænomenet jazz, som i samtiden vel at mærke ikke betød det samme som vi i dag forstår ved begrebet. »Jazz« blev i 20'erne anvendt som udiskriminerende fællesbetegnelse for enhver form for nymodens danse- og underholdningsmusik af (formodet) afroamerikansk oprindelse,²³ men netop som sådan udgjorde begrebet også en diskursiv arena for en række meningsudvekslinger om forholdet mellem klassisk europæisk finkultur og moderne amerikansk populærkultur.²⁴

I den utilslørede racistiske diskurs, som omgav emnet i datidens offentlighed, blev jazz opfattet som barbarisk 'negerkunst' og som udtryk for forfladigende amerikanisme, hvis popularitet var et varsel om den europæiske kulturs degeneration eller snarlige undergang. Selv i det omfang man forholdt sig positivt til fænomenet, skete det på en racistisk klangbund, hvor jazzen kobledes med forestillinger om det primitive (læs: sorte) menneskes 'naturlige' og medfødte musikalitet. Jazz-diskursen i *Kritisk Revy* var heller ikke helt fri for sådanne forestillinger, om end man i første omgang forsøgte at forholde sig sagligt til fænomenet og dets kulturelt frigørende og æstetiske fornyende potentialer – også i relation til klassisk europæisk kompositionsmusik. I en artikel om »Jazzmusik og Kunstmusik« afviste komponisten og den senere musikpolitiker Jørgen Bentzon således den racistiske udlægning af jazzen og dens angivelige afrikanske rødder, idet han fokuserede på potentialerne i et samspil mellem de to genrer. For Bentzon bestod jazzens appel i dens 'frie', synkoperede rytmer, i hvilke han så en parallel til *Kritisk Revys* funktionalistiske idealer:

Man kunde parallelisere Jazz-Musikken (som al »almindelig« Dansemusik) med den anvendte Kunst: *Opgaven* er den rytmiske Bevægelse, Grundlaget for Dansen. De øvrige Faktorer er underordnet denne Hovedfaktor. Et Stykke banal Sangmelodi, oftest med erotisk-sentimental Stemningskolorit og Harmonik, giver Bevægelsen Kontinuitet og Form; Rytmen understøttes af en virk-

ningsfuld Instrumentering; men i den bedre Jazz er disse Bestanddele sikkert afbalancerede, neutrale, upaatrængende, har ligesom intet »Ansigtstudtryk« (1928, hæfte 3, s. 18).

Bentzons forsøg på at oversætte jazzens musikalske formsprog til *Kritisk Revys* kunstpolitiske og utilitaristiske jargon (»Opgaven«, »den rytmiske Bevægelse« osv.), som udtryk for en moderne form for »anvendt Kunst«, befriet for påtrængende, ekspressive følelsesudladninger, udgør en interessant parallel til Heibergs beskrivelse af det moderne butikrums transparente verden af snilde og perfektion, hvor mennesket upåagtet kunne glide ind som en ansigtsløs mannequindukke. På baggrund af sin tekniske, formal-æstetiske tilgang til jazzten, som bevidst valgte at se bort fra de usaglige, kulturelle konnotationer og forestillinger, som knyttede sig til fænomenet i den samtidige kulturdebat, så Bentzon ingen anledning til at frygte genrens indflydelse på europæisk kunstmusik. Tværtimod forudså han interessante æstetiske muligheder i en fortsat udveksling mellem de to, og som et eksempel på adopteringen af jazzelementer i moderne europæisk kunstmusik fremhævede han Kurt Weill og Bertolt Brechts Songspiel *Mahagonny* (som havde haft premiere i Baden Baden 1927) som det mest geniale værk i tysk samtidsmusik.

Et andet berømt eksempel på *Kritisk Revys* omfavnelser af jazzten var Poul Henningsens artikler om den amerikansk-franske sanger og danserinde Josephine Baker, der i sommeren 1928 indtog Dagmartheatret i København med sine opsigtsvækkende og kontroversielle danseforestillinger iført sit legendariske bananskørt. Bakers erotisk ladede »Dance Sauvage« spillede bevidst på både seksuelle fantasier og racefordomme, og hendes show blev af forargede, konservative kritikere i dagspressen stemplet som beskidt »negerdans« og »pornografi«. Henningsen selv havde omvendt i sin anmeldelse i *Politiken* prist Baker for hendes »Naturlighed«, og det var for at samle op på den diskussion og den efterfølgende debat om Baker, at han i *Kritisk Revy* sammenfattede sit forsvar for danserinden i en artikel med titlen »Pornografiens pædagogiske Værdi«. ²⁵ Artiklen sammenfatter en række af de vigtigste temaer i tidsskriftets kulturpolitiske agenda og utopi om en kulturel forvandling og frisættelse af mennesket gennem kunsten.

Henningsens forsvar for Baker gik i al enkelthed ud på at sige, at der overhovedet ikke var tale om pornografi, men derimod om kunst. Men hans argumentation for dette synspunkt forløb over nogle bemærkelsesværdige mellemstationer, idet han forsøgte at gøre diskussionen til

et spørgsmål om forskellige generationers måde at opfatte nøgenhed og seksualitet på. Når ældre konservative stemmer (heriblandt flere teologer) havde reageret så forarget, skyldtes det ifølge Henningsen, at de kun kunne opfatte en nøgen dans som erotisk pirring og dermed pornografi, hvorimod en yngre generation – heriblandt Henningsens egen – så mere 'køligt' på tingene og var i stand til at opfatte Josephine Baker som kunst: »Ungdommen har evnen til at trænge ind i Kunstnydelsen bagom de Associationer, som for den ældre er pornografiske, ind til det, man kalder det 'uinteresserede Behag'«, belærte Henningsen med allusion til Immanuel Kants bestemmelse af den æstetiske smagsdom. Selve denne forskel var for Henningsen et entydigt bevis på smagens forvandling i en renere, mere æstetisk og sanselig retning og for den logik, som bestod i at »den Kunst, et Slægtled stempler som pornografisk, havner på næste Generations Konfirmationsbord«, som han formulerede det. Og i selve denne forandring lå der et civilisatorisk fremskridt, mente Henningsen, idet mennesket nu kunne tillade sig at være sanseligt uden samtidig at være liderligt. Henningsen kunne på den måde opfatte Baker som et ikon for selve den kulturelle frigørelse, som var *Kritisk Revys* projekt:

Vi roser Rækkehuse, Josephine Baker, Hoffmann Girls, bare det er god Kunst, som har sin Mission i Tiden. Moralsk som socialt er det Sammenhængen, Sandheden i Kunsten, der interesserer os. Vi ser i Europas Beundring for Josephine Baker en Civilisation, vi nødigt vil miste (...)

Ved den stadige Behandling af de seksuelle Emner, svækkes efterhaanden den Pirring, som var karakteristisk for Korsetperioden, og vi nærmer os det Ideal, hvor Pirringen helt er knyttet til det ægte Kærlighedsliv (1928, hæfte 2, s. 53 og 55).

Barbariets forenede Stater

Henningsens energiske forsvar for Baker opsummerer en række af de væsentligste elementer og paradokser i *Kritisk Revys* forhold til populærkulturen. Omfavnelsen af populærkulturelle fænomener og produkter som reklamer, plakater, jazz og varietéforestillinger lå i logisk forlængelse af tidsskriftets kunstpolitiske mission om at demokratisere kulturen og udfordre den traditionelle borgerlige finkultur, men når det

Kritisk Revy Hefte 3 Okt.

1927



**Det er ikke Amerika, vi foragter,
men Barbariets forenede Stater.**

1927, hæfte 3, forside

gjaldt om at legitimere de nye kulturformer, greb man ofte tilbage til begreber og forestillinger hentet netop i 1800-tallets borgerlige dannelses- og finkultur som fx rekursen til Kants idealistiske æstetik i eksemplet ovenfor. På samme måde var også *Kritisk Revys* syn på moderne amerikansk populærkultur kendetegnet ved en grundlæggende ambivalens mellem en liberal og utilitaristisk begejstring for de kulturelt frigørende tendenser i den kapitalistiske kulturudvikling og en klassisk finkulturel foragt for den åndløse kult af tempo, teknikken og materiel rigdom, som man opfattede som synonym med det moderne Amerika. Et berømt udtryk for denne konflikt var Henningsens omslagsmontage til 1927-årgangens tredje hæfte med to musicerende aber på en baggrund af amerikanske skyskrabere med panserkrydserkanoner i toppen og underteksten »Det er ikke Amerika, vi foragter, men Barbariets forenede Stater«.

Såvel selve fotoforlægget som den ikoniske modstilling af aber og moderne New York-lignende skyskrabere havde Henningsen lånt fra den tyske filminstruktør Walter Ruttmanns collager til filmen *Die Symphonie einer Grossstadt* (1927), hvor motivet forekommer uden kulturkritiske eller racistiske konnotationer. Men i *Kritisk Revy* blev den avantgardistiske form benyttet til at artikulere et syn på Amerika og amerikansk kultur der i realiteten lå på linje med de mest konservative og chauvinistiske røster i mellemkrigstidens europæiske anti-amerikanisme.²⁶ At også Henningsen opfattede montagen som led i en verserende kulturkamp mod amerikansk indflydelse i Europa blev tydeligt i lederen i nummeret, hvor i det hed:

Enhver Kultur trues af Undergang. Fjenden for Europa er Amerika, hvis herskende Befolkningslag til Overflod har bevist, at de nedstammer direkte fra Aberne. Men den største fare truer indefra: Hvis det kulturelle Førerskab svigter (1927, hæfte 3, s. 1).

Henningsen skal senere over for litteraten og jazzelskeren Sven Møller Kristensen have beklaget fremstillingen og offentliggørelsen af denne montage, som kunne opfattes som et racistisk angreb på Amerika og moderne afroamerikansk populærmusik, men det ændrer dog ikke ved at den berømte montage udgør et eklatant udtryk for den ambivalens som kendetegnede *Kritisk Revys* syn ikke blot på den moderne amerikanske populærkultur, men på moderniteten i bred forstand.

Noter

1. Jf. Morten Thing: *Kommunismens kultur. DKP og de intellektuelle 1918-1960*, Kbh. 1993, s. 188-211, og samme forfatters »Kulturradikalisme og kulturpolitik«, Nordisk Kultur Institut 2002: http://www.nordiskkulturinstitut.dk/arbejdsrapporter/kulturradikalismen_og_kulturpolitikken.pdf (siden sidst konsulteret 3. september 2011); Carl Erik Bay: »Kulturradikalismens filosofi – en introduktion til nykantianismen«, i: Carl Erik Bay og John Chr. Jørgensen (red.): *Litteratur og samfund i mellemkrigstiden. Litteratursociologiske studier*, Kbh. 1979, s. 32-62 (optrykt i Bay: *Kulturradikale kapitler fra Georg Brandes til Otto Gelsted*, Kbh. 2003, s. 147-181).
2. P. Henningsen og Th. Henningsen: »Amerikaniseringen af Europa«, i: *Kritisk Revy* 1926, hæfte 3, s. 15.
3. Jf. den store udstilling *Tendenzen der Zwanziger Jahre. 15. Europäische Kunstausstellung*, Berlin 1977, og det omfattende katalog herfra (Dietrich Reimer Verlag, Berlin), der rummer et tværsnit af de forskellige moderne tendenser i 20'ernes europæiske billedkunst og arkitektur. Udstillingen indeholdt ingen danske eksempler, men året efter udgav Troels Andersen, Per Kirkeby og Allan de Waal den lille bog *Hus – Billede – Dekoration. 20'erne i Danmark* (Kbh. 1978), som samler de spredte bidrag til strømmingen i samtidig dansk kunst og kultur.
4. Jf. Torben Jelsbak: »Det levende kunstblad. Tidsskriftet Klingen mellem modernisme og avantgarde«, i: *Danske Studier* 2006, s. 128-160.
5. Poul Henningsens kritiske virksomhed mellem *Klingen* og *Kritisk Revy* er udførligt behandlet af Carl Erik Bay i artiklen »PH mellem Klingen og Kritisk Revy«, i: *Architectura*, Arkitekturhistorisk Årsskrift, 32 (2010), s. 79-139.
6. Poul Henningsen gjorde rede for denne forskydning i den centrale programartikel »Tradition og Modernisme«, i: *Kritisk Revy* 1927, hæfte 3, s. 30-46.
7. Jf. det angivne oplag i *Kritisk Revy* 1928, hæfte 3 og 4. I et interview i forbindelse med lukningen af tidsskriftet i *Politiken* 3.4.1929 opgiver Poul Henningsen oplagstallet til »over 1700«.
8. Jf. *Kritisk Revy* 1926, hæfte 3, som havde et tema om rækkehuse med bidrag af Ivar Bentsen, Thorkild Henningsen og Peter Nielsen.
9. E. H.: »Hvordan har De det?«, i: *Kritisk Revy* 1927, hæfte 1, s. 31-34, citat s. 32.
10. De klassiske bidrag til denne diskussion og den kunstteoretiske dikotomi mellem avantgarde og populærkultur er den amerikanske kunstkritiker Clement Greenbergs essay »Avant-Garde and Kitsch« (publiceret i *Partisan Review*, 1939, nr. 5, s. 34-49) og Theodor W. Adorno og Max Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* (Amsterdam, 1947 – kapitlet »Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug«).
11. Jf. Andreas Huyssen: *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Blomington 1986, s. 1-43.

12. Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a/M. 1974.
13. I forlængelse af Peter Bürger forstås ved de »historiske« avantgardebevægelser den italienske og russiske futurisme og de tværeurøpiske strømninger ekspressionisme, dadaisme, konstruktivisme og surrealisme, jf. Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, s. 44.
14. Jf. det danske kommissariats beretning fra udstillingen, *Danmarks Delta-gelse i Den internationale Udstilling af Kunstindustri og Haandværkskunst, Paris 1915*, Kbh. 1927, s. 100.
15. »Fransk nyttearkitektur«, i: *Byggekunst*, nr. 6, 1923.
16. Poul Henningsen: »le corbusier«, i: *Kritisk Revy* 1926, hæfte 1, s. 50-55.
17. *Kritisk Revy* 1926, hæfte 3, s. 10-15.
18. *Kritisk Revy* 1928, hæfte 1, s. 14-20.
19. *Kritisk Revy* 1928, hæfte 1, s. 22-24.
20. Malene Rehr: »Hyggebelysning. PH-lampen som domesticeret modernisme«, i: Carl Erik Bay & Hans-Christian Jensen (red.): *Tradition og modernisme. Indfaldsvinkler til PH*, Odense 2008, s. 43-70.
21. »Reklame: Æstetik, Økonomi«, i: *Kritisk Revy* 1926, hæfte 2, s. 20-29, citat, s. 21.
22. E. H.: »Butiksinventar«, i: *Kritisk Revy* 1927, hæfte 1, s. 42-45.
23. Jf. Erik Wiedemann: *Jazz i Danmark i tyverne, trediverne og fyrrerne. En musikkulturel undersøgelse*, bd. 1, København 1982, s. 111.
24. Den vidtfavnende anvendelse og kulturelle tematisering af jazzen i samtidens danske og nordiske litteratur er analyseret indgående i Frithjof Strauss: *Soundsinn. Jazzdiskurse in den skandinavischen Literaturen*, Freiburg 2003.
25. Poul Henningsen: »Pornografiens pædagogiske værdi«, i: *Kritisk Revy* 1928, hæfte 2, s. 48-53.
26. Om mellemkrigstidens kulturelle antiamerikanisme, se Jesper Gulddal: »Undergangslandet. Hovedmotiver i mellemkrigstidens litterære antiamerikanisme, i: *Passage* 55 (2006) s. 17-35.