

Halldor Gudmundsson

Ideologikritik og tradition

Om Leo Löwenthals litteraturanalyser

I de sidste 10-15 år har en stor del af diskussionen om litteratur og samfund i Vesteuropa stået i ideologikritikkens tegn. Det skyldes bl.a. fornyelsen af marxismen efter det efterhånden mytiske årstal '68, og den samtidige styrkelse af forskellige bevægelser, der har sat sig det formål at gøre op med den "dominerende ideologi". Man har søgt at afdække og kritisere repressive ideologiske mønstre i diverse kulturprodukter, indenfor litteratur- såvel som massekommunikationsforskning, og hentet teoretiske inspirationer fra bl.a. strukturalisme, semiologi, psykoanalyse og radikal sociologi.

I de sidste par år har man så oplevet et bagslag blandt mange "kulturarbejdere", en ofte forståelig modvilje mod den form for ideologianalyse der synes at skrive sig selv, og en mindre forståelig tilbagevenden til en mere "ren" æstetisk teori, rensat for samfundets og historiens snavs. Her gælder det ikke at kaste barnet ud med badevandet: grundtanken bag den ideologikritiske virksomhed, viljen til en kritisk tilegnelse af traditionen ud fra perspektivet om et demokratisk herredømmefrit samfund, er efter min mening stadig højest aktuell. Men denne virksomhed og dens forhold til litteraturen må selvfølgelig også blive genstand for kritisk undersøgelse, hvad det følgende er et forsøg på.

Mit udgangspunkt er *Leo Löwenthals* ofte oversete pionerarbejde indenfor dette felt i trediverne; efter en redegørelse for hans teoretiske forudsætninger og ideologiopfattelse diskuteres specielt hans analyser af Ibsen og Hamsun - i sammenhæng med arbejder af beslægtede kritikere som Brandes, Mehring og Lukács - for at belyse styrke såvel som svagheder ved denne type af litteraturkritik.

Leo Löwenthal og ideologikritikken

Leo Löwenthal er en af de mindre kendte af de intellektuelle der udgjorde frankfurterskolens inderkreds i trediverne, og han er heller ikke nogen teoretiker på højde med Marcuse, Horkheimer eller

Adorno. Men han bidrog på mange måder til den kritiske teoris udformning, især på sit område, litteraturhistorie og -sociologi. Han har en baggrund der ligner de andres: født ved århundredeskiftet i en jødisk velhavende familie blev Leo Löwenthal socialist under indtryk af den russiske revolution og den revolutionære opstand i hjemlandet, Tyskland; en overgang var han medlem af det uafhængige socialdemokratiske parti, USPD, og sympatiserede med dets venstrefløj (Marcuse var en lang tid medlem af det samme parti, og så vidt jeg ved var de to de eneste i frankfurterskolens inderkreds der nogensinde var partipolitisk aktive). I tyverne færdes han i de tyske universitetsmiljøer og kommer tidligt i berøring med psykoanalyse og marxisme. Allerede i 1926 tilknyttedes han *Institut für Sozialforschung* i Frankfurt, og efter at Horkheimer overtog instituttets ledelse i '31, arbejdede Leo Löwenthal især med at redigere dets tidsskrift, *Zeitschrift für Sozialforschung*. Tre år senere emigrerer han med sine kolleger til USA, påtager sig opgaver for den amerikanske regering under krigen og frem til 1956 (bl.a. ved Voice of America), hvor han bliver professor ved Berkeley; det har han været siden.

Omkring 28' begynder Leo Löwenthal sit arbejde på en materialistisk fortolkning af det 19. århundredes litteratur. Hans konklusioner blev dels offentliggjort i *Zeitschrift* i løbet af trediverne, dels blev de fremlagt i foredrag som først kom på tryk i bogen *Erzählkunst und Gesellschaft* i 1971 (artiklerne er oprindeligt fra perioden '28-'31). Et par af Leo Löwenthals vigtigste artikler fandtes længe kun i *Zeitschrift* i deres oprindelige form, eftersom de blev kraftigt omarbejdet - på bekostning af deres socialkritiske dimension - i hans vel nok mest læste bog, *Literature and the Image of Man* (1957)¹.

I trediverne var Leo Löwenthal en pioner indenfor sit felt, hvilket også fremgår af hans inspirationskilder: han havde læst artikler om litteratur af Franz Mehring, Levin Schückings *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, Romanens teori af Georg Lukács og Brandes' *Hovedstrømninger* (ifølge hans forord til *Erzählkunst* s.8-9), og ingen af dem byder på en "marxistisk litteratursociologi". Der fandtes selvfølgelig også artikler om litterære emner af forskellige ledende marxister, men der drejer det sig snarere om en socialistisk journalistik end principielle teoretiske overvejelser (desuden er det usandsynligt at Leo Löwenthal har kendt til værker som Trotskys *Litteratur og revolution*). Vigtigere inspirationer har Leo Löwenthal kunnet hente fra sine arbejdskammerater ved instituttet, fra Horkheimers kritik af traditionel teori og Fromms socialpsy-

kologi for eksempel.² Det er ikke mindst under indflydelse af den kritiske teoris udvikling, at han i sin programmatisk artikel fra '32, "Das gesellschaftliche Bewusstsein in der Literaturwissenschaft", erklærer: "Litteraturhistorie er for en stor del ideologiforskning" (*Erzählkunst*, s. 32).

Hvad er så ideologi ifølge Leo Löwenthal? Bestemt ikke den empiriske videnskab der beskæftiger sig med de menneskelige åndsevners udvikling, analogt med zoologien, og som den franske filosof Destutt de Tracy havde efterlyst i revolutionens kølvand. Lige siden Napoleon Bonaparte polemiserede imod de Tracys "upraktiske sværmeri" har ordet haft en negativ konnotation i europæisk åndsliv. Opfattelsen af ideologi som realitetsfjern bevidsthed blev uddybet af Marx og Engels, og det er deres forståelse af begrebet som Leo Löwenthal tilegnede sig i trediverne.³ Den kan, med litteraturforskeren Christa Bürgers ord, sammenfattes således: "Han (Marx, min anm.) mener et rationelt system til forståelse af verden, som ikke desto mindre indeholder irrationelle aspekter, og hvis fordrejninger og tomrum (Leerstellen) - der er synlige for fortolkeren - hænger sammen med henholdsvis ideologiproducenternes og -benytternes interesser" (C. Bürger: *Textanalyse als Ideologiekritik* s. 24-25). Selvfølgelig har man fra forskellige teoretikere siden set forsøg på at udvikle et mere nuanceret marxistisk ideologibegreb, også med støtte i Marx selv. Et relevant eksempel i denne sammenhæng er Lukács' *Historie og klassebevidsthed*, hvis overvejelser om tingsliggørelsen har været en vigtig inspirationkilde for frankfurterskolens senere kritik af den rationelle fornuft.

Men i den omtalte periode definerer Leo Löwenthal ideologi i den ortodokse forstand, jf. det han skriver i ovennævnte programartikel: "Ideologien er falsk bevidsthed, som fordrejer de samfundsmæssige modsætninger, for at sætte et skin af harmoni i stedet for en erkendelse af de sociale antagonismer" (*Erzählkunst*, s. 32). "Skin af harmoni" og den "samfundsmæssige situations forklarelse (Verklärung)" er formuleringer som Leo Löwenthal bruger gang på gang når han diskuterer ideologi. I trediverne ser han sin kritik som led i en politisk kamp: "Den ideologiske mekanisme virker som regel på den måde, at en eksisterende samfundsordens faktiske og foranderlige antagonistiske karakter benægtes, mere eller mindre formidlet" (LL: "Die Auffassung Dostojewskis im Vorkriegsdeutschland", s. 353). Leo Löwenthal søger i litterære værker, og i litteraturhistorie og -kritik, efter symptomer på en sådan ideologi. For at "forklare" en bestemt ideologi mener han imidlertid ikke at man

kan nøjes med at henvise til dens socialøkonomiske grundlag: "Tværtimod må en sådan henvisning suppleres med en undersøgelse af de psykiske mekanismer, der betinger og styrker en konsolidering af det ideologiske indhold" (smst. s.368). Og der er det altså Freuds psykoanalyse kommer ind.

Frankfurterskolens teoretikere anså allerede i trediverne analysen af kultur, ideologi og andre såkaldte overbygningsfænomener for at spille et stadig større rolle for forståelsen af kapitalismen. De blev tidligt overbeviste om at en forening af Marx' og Freuds synspunkter ville være en uundværlig bestanddel af en kritisk teori om det borgerlige samfund. Der blev i tyverne gjort enkelte forsøg på at få disse tænkere til at indgå fornuftsægteskab, både indenfor psykoanalytiske kredse og blandt kommunister, jf. Wilhelm Reichs velkendte skrifter. Men de blev altså i begge tilfælde modsagt fra "officiel" side, såvel af ortodokse kommunister som psykoanalytikere.

I denne sammenhæng er frankfurterskolens historiske og politiske erfaring yderst vigtig: de oplever nazismens gigantiske vækst og ser den store støtte den nyder hos småborgerskabet, men også blandt arbejderbefolkningen. Dette fænomen skal socialpsykologien hjælpe at forklare.

Da Horkheimer overtog Institut für Sozialforschung's ledelse erklærede han, at en af dets første opgaver skulle blive en empirisk undersøgelse af autoritære ideer blandt arbejdere i Weimar-republikken (jf. M. Jay: *The Dialectical Imagination*, s. 116). Selv om den kun delvist blev gennemført og resultaterne aldrig kom på tryk i deres helhed, dannede undersøgelsen dog grundlaget for det store projekt *Studien über Autorität und Familie*, som offentliggjordes i Paris i 1936.

I sin almene teoretiske indledning til dette værk (genoptrykt i *Traditionelle und kritische Theorie*) lægger Horkheimer især vægt på to ting til at forklare den fascistiske ideologis stærke position: på den ene side understreger han *familiens* rolle som formidler af samfundets tvangsstruktur; igennem faderens dominerende stilling reproduceres de herskende autoritetsforhold, samtidig med at familiens rolle går tilbage i takt med dens udvikling fra produktions- til konsumenhed. På den anden side hævder Horkheimer, at *autoritet* ikke kun bygger på tvang og frygt for straf, men at den også manifesterer sig i de undertryktes indre, sjælelivet. Her inddrages Freud.

Erich Fromm skrev *Studiens* socialpsykologiske afsnit, hvor han

anvender Freuds kategorier over den enkeltes udvikling, såsom fortrængning og sublimering, på hele sociale lag og klasser og fremsætter en social karaktertypologi. Central i hans fremstilling er den autoritære karakter med dens sado-masochistiske egenskaber, en personlighed "hvis aggressioner retter sig mod den værgeløse og hvis sympatier ligger hos den magthavende" (Fromm, s. 115). Denne karaktertype udvikles især blandt de sociale lag der er afskåret fra at tilfredsstille deres behov for fremgang og jordisk lykke - som f.eks. de tyske småborgere og funktionærer i tyverne der på grund af monopolkapitalismens udvikling kun så frem til deklassering og fattigdom - og som derfor, i pligtens eller fædrelandets navn, gør driftens fortrængning til deres ideal.

Fromms brug af individualpsykologiske kategorier om hele samfundslag er et abstrakt-spekulativt foretagende, men desuden kan frankfurterskolens datidige fascismeopfattelse kritiseres for mangler i den økonomiske analyse - kapitalismens udvikling inddeles i to faser, liberalisme og monopolkapitalisme - og en undervurdering af det parlamentariske demokrati (fremgår tydeligt i Marcuses berømte artikel fra '34: "Kampen mod liberalismen i den totalitære statsopfattelse").

Leo Löwenthal skrev foruden Hamsun-essayet i disse år en anden artikel, hvori han beskæftigede sig indgående med den autoritære ideologis forhistorie, nemlig "Die Auffassung Dostojewskis im Vorkriegsdeutschland". Hans ærinde er at vise nogle gennemgående træk ved den meget omfangsrige Dostojevskij-reception i Tyskland før første verdenskrig. Denne reception har en vigtig ideologisk funktion hos mellemlagene og det lavere borgerskab, - samfundsgrupper der ikke har kunnet sikre sig deres andel af den økonomiske og politiske magt og som lever i konstant frygt for at miste det de har.

Ved hjælp af repræsentative citater fra ca. 800 artikler om Dostojevskij og hans værker lykkes det Leo Löwenthal at vise, hvordan forfatterskabet bruges som en slags trøst over for uopfyldte ønsker om et lykkeligt liv. Der sker en mystificering af Dostojevskijs liv og hans romaner, som præsenteres som en højere enhed, der rummer "sandheden" om den menneskelige tilværelse. De mange piner og strabadser, forfatteren og hans personer udsættes for, tillægges en mystisk betydning, som ikke kan begribes af den rationelle fornuft; det samme gælder for Dostojevskij som eksponent for den sande russiske ånd og dybsindig psykopatolog.

Ifølge Leo Löwenthal er for borgerskabet ringen fra Goethes unge

Werther sluttet, nu flygter det igen ind i den indre tilfredsstillelse fra et fjendtligt samfund. Leo Löwenthal henviser til Freuds driftslære: hvis en drift af sociale grunde ikke kan tilfredsstilles, overføres den ofte til et andet objekt. Men en sådan konstant frustration, eller erstatning i fantasien, kan medføre neurose. Denne proces kan ifølge Leo Löwenthal og helt i Fromms ånd gøre sig gældende for hele samfundsgrupper. Det tyske småborgerskab finder i Dostojevskijs værker denne sammenblanding af vrede og resignation, som er dets egen reaktion på den historiske situation. Leo Löwenthal afslutter artiklen med almene bemærkninger om kunstens dobbeltstilling: på den ene side fantasi-tilfredsstillelse og forsoning med omgivelserne, på den anden side utopi og protest. En dobbeltheden han også synes at finde i Dostojevskijs forfatterskab, som han ellers ikke behandler eksplicit.

På den ene side siger Leo Löwenthal at den jordiske lykke ikke findes i Dostojevskijs romanverden, på den anden side kritiserer han Dostojevskij-receptionen for ikke at få øje på den russiske forfatters menneskekærlighed og medfølelse. Det er svagheden ved dette pioner-arbejde inden for det som senere er blevet kaldt receptions-forskning: læseren savner et bud på, hvor vidt en anden positiv reception af Dostojevskijs værker, end den Leo Löwenthal gør rede for, er mulig.⁴

Leo Löwenthals ideologibegreb har altså to dimensioner: den socialøkonomiske taget fra Marx, og den socialpsykologiske fra Freud via Fromm. Således udrustet med en marxistisk tang og en psykoanalytisk skruetrækker tager han fat på de ideologiske mekanismer i litteraturproduktionen såvel som -receptionen. Blandt de forfatterskaber han behandlede med disse redskaber i trediverne er Goethes, Gottfried Kellers og C. F. Meyers, men han skrev også essays om Ibsen og Hamsun, som jeg vil se nærmere på i det følgende.

Ibsen: tematik og dramatisk form

Ibsens stilling var fuld af modsigelser. Midt imellem naturalisme og kommende modernisme nød han stor anseelse både hos traditionelle og eksperimenterende forfattere. I over to årtier tiljublede Europas borgerlige teaterpublikum ham, og samtidig var hans kritik rettet mod deres moral og levevis. Hans kritik faldt på mange punkter sammen med socialisternes, men hans udgangspunkt var en ekstrem

individualistisk humanisme. Disse modsigelser bragte allerede den tyske socialdemokratiske leder Franz Mehring i klemme i sine anmeldelser af Ibsen i den socialdemokratiske presse omkring 1890. Efter hans mening var det bedst lykkedes for Ibsen at overvinde sin "sociale uklarhed" i *Et dukkehjem*, *Gengangere* og *Samfundets støtter*; alle sammen stykker hvor den sociale problematik er forholdsvis uformidlet. Sin styrke kunne Ibsen takke Norge med dets oprindelige (urwüchsig!) bondebefolkning og småborgerskab for (jf. FM: *Gesammelte Schriften* bd.12, s. 59, formuleringen har Mehring faktisk fra Engels).

Norge var ifølge Mehring det eneste land, der modstod den europæiske reaktion efter Waterloo og beholdt sin demokratiske forfatning. I denne situation udløste produktivkræfternes udvikling senere op i det 19. århundrede "et kærnesundt og særdeles kraftigt element" (smst.), som gjorde at den norske litteratur kunne rive sig op af romantikkens sump og nå helt nye højder. Men et moderne proletariet nåede ikke at udvikle sig i Norge, og derfor manglede Ibsen - som efter 1870 for det meste var bosat i Tyskland - nøglen til en fuld forståelse af samfundets problemer. Selv synes Mehring derimod at mangle nøglen til forståelsen af Ibsens senere værker, da de forekom ham alt for dunkle og mystiske, så han holdt sig til den formulering, at de viste "den forfærdelige virkning, forrådnelseslugten af et undergående samfund har på en stor digters tusind fine nerver" (smst. s. 65). Mehring ser det borgerlige samfunds forfald i Ibsens seneste værker, som Lukács gjorde det 50 år senere i modernismen, og nogle socialister mærker det stadigvæk i samtidens avantgarde. Det kan for Mehrings og Lukács vedkommende dels forklares med deres klassicisme (og en puritansk holdning hos deres kampfæller, jf. den stærke modvilje mod naturalismens "perversioner" indenfor 2. Internationale omkring 1890), dels hænger det sammen med et undertiden nærmest apokalyptisk historiesyn som overalt i samtiden ser tegn på den bestående ordens forfald og endelige undergang og den nye ordens uundgåelige sejr. Ud fra Mehrings og Lukács' historiske situation henholdsvis før første og anden verdenskrig er denne vision forståelig, men den har klart vist sig at være ideologisk blokerende.

Leo Löwenthal havde som før nævnt læst Mehring, men han kommer et godt stykke nærmere til en forståelse af Ibsens værker i sin analyse fra 1936 ("Das Individuum in der individualistischen Gesellschaft"). Ifølge ham er Ibsen forfatteren der måler den liberalistiske ideologi om den enkeltes udviklingsmuligheder i samfundet

med realiteten, hans samtids borgerlige samfund, for at vise dens hulhed. Ibsen nedbryder en ideologi, uden at konstruere nogen anden i stedet for. "Hans egen individualisme indebærer - i modsætning til den i samfundet herskende, - en oprigtig bekymring for individet og den isolation, han finder det i, er for Ibsen anledning til sorg, ikke til ideologiske konstruktioner" ("Das Individ.", s. 34). Ibsen vækker ikke noget ideologisk håb, ingen helbredes i hans dramaer, hvor samfundsstrukturens psykologiske konsekvenser kommer til syne. Ibsens stykker har ikke det "skin af harmoni" der for Leo Löwenthal er tyngdepunktet i en ideologisk konstruktion.

Ibsen giver liberalismen de bedste vilkår: han skildrer den enkelte i privatsfæren. "Digtningen bliver til studiet af konkurrencelovens ødelæggende indflydelse på menneskenes private skæbne" (smst. s. 326); fordi Ibsen viser hvordan sjælen, et centralt begreb i den borgerlige selvforståelse, genspejler de samfundsmæssige modsætninger, kommer han tættere på den bitre virkelighed end størstedelen af hans samtids sociale tendenslitteratur. Ibsens personer accepterer de økonomiske vilkår, men hvis de klarer sig erhvervsmæssigt, sygner deres privatliv hen: "De forsømmer deres lykke (som de selv forstår den) mens de jagter efter den" (smst. s. 334). Ibsen tilhører såvel som Zola ifølge Leo Löwenthal naturalismen: "Naturalismen undersøger individualitetens tingsliggørelsesfænomener. Heri ligger dens revolutionære stilling inden for den borgerlige digtning" (smst. s. 336). Hvorimod naturalismen efter Lukács' mening - og der tænker han primært på Zola - netop hæftede sig ved den tingsliggjorte overflade, og ikke formåede på en kunstnerisk måde at vise historiens dybtliggende hovedtendenser. En sådan helhedsrealisme ville for Leo Löwenthal indebære en risiko for ideologidannelse og konformisme, sådan som den viste sig hos Gottfried Keller, hvis episke form "set fra et sociologisk synspunkt har (...) den funktion at indrette en verden, man i det store og hele kan være tilfreds med" (*Erzählkunst* s. 220). - En interessant forskel mellem de to marxister, selv om man hos Leo Löwenthal ikke finder en lige så konsekvent realismeopfattelse som hos Lukács.

"Gru og frygt" præger ifølge Leo Löwenthal atmosfæren i Ibsens stykker, og det hænger sammen med hvordan de enkeltes interesser udelukker hinanden. Allerede Brandes - for at henvise til en anden af Leo Löwenthals inspirationskilder - havde kaldt Ibsen "det Uhyggeliges Digter", der overalt måtte prøve det, der syntes ægte, og "uden megen Forundring at overbevise sig om dets Falskhed" (Brandes andet indtryk af Ibsen fra 1882, *Samlede Skrifter* 3, s. 277).

Lykken opnås kun på de andres bekostning, "livet fremtræder ikke som en væreform, men som en ting, som man har, bruger og bør udnytte profitabelt" ("*Das Individuum*", s. 331); både Ellidas og Hedda Gablers ægteskaber er indgået ved en slags handel. Adskillelsen mellem det private og det erhvervsmæssige liv skaber frygt hos personerne, for deres fortid og for hinanden, menneskelig solidaritet er udelukket ved disse betingelser.

Når Ibsens personer forsøger at bryde igennem hykleriet, er døden altid nær (jf. *Hedda Gabler*, *Når vi døde vågner* o.fl.). Leo Löwenthal påpeger imidlertid at deres motiver ofte ikke fortjener deres ofre (jf. Hedvigs selvmord i *Vildanden*). Ibsen går ikke den samme vej som borgerskabets pessimistiske filosoffer, men "fremstiller derimod modstykket til et menneskeligt liv, og derved en kritisk målestok for den umenneskelige virkelighed. Hos Ibsen er det hovedsageligt kvinderne, der giver dette perspektiv" (smst. s. 347).

Dette er et af Leo Löwenthals centrale punkter. I disse år udviklede franfurterskolen som nævnt sine teorier om familie og autoritet, og i '34 skrev Leo Löwenthal projektets teoretiske afsnit, som dog aldrig blev offentliggjort. Ibsens skildring af ægteskabets og den borgerlige families problematik er for ham en oplagt illustration af de socialpsykologiske teorier om familiens formidling af samfundets struktur og magtforhold. Kvinden undertrykkes og holdes uden for produktionsprocessen, og Ibsen retter opmærksomheden mod "det hos kvinden som transcenderer den onde tingsliggørelses sfære" (smst.).⁵ Ibsens kvindeskikkelser egner sig ikke til forretningsvirksomhed, men de holder til gengæld fast ved de menneskelige værdier. Mændene jagter efter profit og karriere, men kvinderne minder dem om løfterne fra deres ungdom. I forholdet mellem Rubek og Irene i *Når vi døde vågner* overføres dette på kunsten. *Hans* hovedværk har kostet hende *hendes* liv. Det er kvinderne der står fast på kravet om lykke, deriblandt seksuel nydelse. De opnår ikke denne lykke, og nogen af dem dør af denne grund, men denne død er en protest mod et samfund, der ikke rummer nydelse og lykke. Det vil sige at i Ibsens værker optræder kategorien jordisk lykke, der er et vigtigt kriterium for Leo Löwenthal. Det drejer sig ikke om at vise den jordiske lykke som umiddelbar mulig, men at bevare kravet på den, istedet for at bebude afsavn og anger. Så kan kunsten ifølge Leo Löwenthal spille en frigørende rolle. Det gør den hos Ibsen: "Saa skeptisk han end iøvrigt er, saa tvivler han dog egentlig ikke paa lykkens Mulighed" (Brandes, *Samlede Skrifter* 3, s. 284).

Leo Löwenthal har enkelte kritiske bemærkninger til Ibsen, som

vedrører hans moralske rigorisme. Selv om Ibsens kvinder formulerer kravet om lykke "så bærer dog den skrappe og barske måde disse krav formuleres på, stadig i stor udstrækning asketiske og patriarkalske præg. (...) Ibsens strenghed bebuder en menneskelig frihed, men tilhører den endnu ikke selv" ("Das Individuum", s. 355). Mehring og Leo Löwenthal er enige om at Ibsen tilhører den verden, han kritiserer; det er nok Ibsens egen mening med hans berømte ytring: at digte, er at holde dommedag over sig selv. Leo Löwenthal påpeger, at der i rigorismen i moralske spørgsmål ligger en tendens til hovmod og menneskeforagt, noget som Brandes heller ikke vil frikende sin ven for. I det praktiske teaterarbejde viser denne ambivalens sig for eksempel i spørgsmålet om, hvordan Hjalmar Ekdal i *Vildanden* skal fortolkes.

Lukács har faktisk en lignende pointe i en artikel fra 1938 ("Marx und das Problem des ideologischen Verfalls"). Lukács mener at Ibsen i *Vildanden* kommer tæt på en "storartet typisk komedie om de borgerlige idealers selvopløsning" (GLW 4, s. 290), en slags ny Don Quijote. Hos Cervantes latterliggøres ifølge Lukács heltens idealer mens hans menneskelige renhed og hæderlighed ikke drages i tvivl. Men Ibsen formår ikke som Cervantes i glæde at skille sig af med fortidens idealer, han holder krampagtigt fast ved Gregers Werles budskab - han overvurderer Gregers' idealer samtidig og han undervurderer hans menneskelighed - og ender med at "søge tilflugt" i symbolismen.

En verdensanskuelse i krise er et gennemgående tema hos Ibsen. Hans mandlige hovedpersoner har deres storhedstid bag sig. De siges at have været kreative genier (Solness, Løvborg, Rubek), men for tilskuerne præsenteres de som færdige og fulde af selvbedrag. Som i moderne romaner kæmper personerne for at kunne kommunikere, for at lære hinandens identitet at kende. Det er de kvindelige hovedpersoner, der ser mest realistisk på kommunikationens begrænsninger; Ellida: "Vi kan jo tale over til hverandre - når vi engang imellem synes vi har noe å si" (Ibsen: *Nutidsdramaer*, s. 337); Hedda Gabler når Brack spørger hende om hun da ikke elsker Tesman: "Uh, - bruk da ikke det klissete ord!" (smst. s. 403), og Irene, som gennemskuer Rubeks egocentrisme: "Jeg har ikke nøkkelen til deg lenger, Arnold" (smst. s. 592).

Ibsens tematik foregriber delvist allerede modernismen. Hedda Gabler f. eks. er med Brandes' ord "en sand Udartningstype", som er ude på "at fordærve, at ødelægge og at dø", men alligevel har Ibsen "paa en eller anden Maade gjort hende sympatetisk for os"

(Brandes' tredje indtryk af Ibsen fra 1898, *Saml. Skr.* 3, s. 331-32). Hedda foragter småborgerskabet og middelmådigheden, men selv er hun ikke det ringeste interesseret i nogen form for positiv aktivitet. Hun har et klart formål: "Jeg vil for en eneste gang i mit liv ha magt over en menneskeskjebne" (*Nutidsdramaer*, s. 415). Og denne magt vil hun udnytte i skønhedens navn, "La meg få fri for alt det som stygt er" siger hun et sted (s. 419). Skønheden finder hun i Løvborgs død, som hun ikke hører sandheden om, og sit eget selvmord.

Det er netop vedrørende forholdet mellem tematik og dramatisk form, Ibsens værker som teaterstykker, at Leo Löwenthals analyse forekommer ufuldstændig. På det område, hvad angår samspillet mellem det formelle og det indholdsmæssige udsagn og den historiske situation, kunne den godt suppleres med Peter Szondis *Theorie des modernen Dramas* (1956). Szondi beskæftiger sig med det borgerlige dramas krise, misforholdet mellem den samfundsmæssige tematik og den traditionelle dramaform. Form forstået med Adornos ord som "niedergeschlagener Inhalt", d.v.s. formen har faste og varige egenskaber, men den har samtidig sin oprindelse i indholdet, den indebærer et udsagn. Det er når tematikken, som betinges af den historiske situation, bevæger sig indenfor den overleverede form som et problematisk udsagn indenfor noget uomtvisteligt, at selve genre bliver historisk problematisk (Szondi, s. 11). Den dramatiske form Ibsen arbejder med, udvikledes i 1600-tallets Frankrig under indflydelse af Aristoteles' kanonisering af de græske tragedier; al vægt ligger på udforskningen af menneskelige situationer. Dette drama bygger på mellemmenneskelige situationer med dialogen som hovedvirkemiddel, dets tid er nutiden, det er befriet for episke egenskaber. Dramaet er primært og absolut, d.v.s. det beror helt på sine egne situationer, både forfatteren og tilskuerne er i en vis forstand fraværende mens det spilles; tilfældigheder udelukkes så vidt muligt, handlingen må have sin forklaring i dramaets situationer og ikke i fortiden, historien eller noget andet udenforstående. Ifølge Szondi var denne dramaform herskende indenfor europæisk teater helt frem til 1860. For Ibsen bliver den et problem: hans tematik står i modsætning til dramaformens udsagn. Han tematiserer ikke den menneskelige handling i nutiden, men den forsvundne tid, fortiden, inderligheden. Men ved at afsløre personernes skjulte liv, lade dem bringe det for dagen i dramaerne, ødelægger han det; hans personer kan ikke leve uden deres "livsløgn". "I tider, der er fjendtlige over for dramaet, bliver dramatikerne således sine

egne skabningers morder" (smst. s. 31).

I slutningen af det 19. århundrede gennemlever dramaet sin krise. I stedet for formens nutidige handling mellem mennesker tematiserer Ibsen fortiden og dens virkninger i menneskenes indre, mens han bibeholder formen. Dette er et gennemgående træk ved den europæiske dramatik i denne historiske situation: i stedet for mellem-menneskelige relationer står subjekt/objekt-forholdet i centrum (et tilsvarende billede tegner sig for romanens vedkommende). Ibsens berømte analytiske teknik er et forsøg på at løse denne modsætning mellem det formelle og det indholdsmæssige udsagn i en syntese, der trods hans store kunnen bare delvis lykkes, og som ikke kunne vise vejen for den fremtidige udvikling.

Ibsens værker er kritiske i den forstand at de problematiserer såvel den herskende ideologi som det klassiske dramas form indefra. Denne kritik er hele tiden ved at sprænge sine rammer, men holdes dog indenfor dem af ubønhørlig strengthed. Med sin baggrund i både norsk og tysk kultur skaber Ibsen sin egen kortvarige syntese i en overgangsperiode; en syntese som i sin konsekvente blotlægning af individualismens modsætninger i det borgerlige samfund får den nedbrydende kraft over for enhver "falsk bevidsthed" som Leo Löwenthal tilkender den, men som til slut bliver selvødelæggende.

Var Hamsuns oprør reaktionært?

Leo Löwenthals essay "Knut Hamsun. Zur Vorgeschichte der autoritären Ideologie" er et af hans mest kendte; hele forfatterskabet inddrages og frankfurterskolens socialpsykologi bruges flittigt.⁶ Det er skrevet i 1934 på et tidspunkt hvor Leo Löwenthal som så mange andre ikke kendte til Hamsuns sympati for Hitler, og hans ærinde var at vise, hvordan den autoritære ideologi manifesterede sig i Hamsuns værker. I bogen *Det reaktionære oprør* (1975) tager M. Giersing m. fl. Leo Löwenthals standpunkter op og uddyber dem, jf. undertitlen: om fascismen i Hamsuns forfatterskab.

Leo Löwenthals hovedtese angår naturens rolle inden for den senliberalistiske ideologi, d.v.s. den ideologi der har afløst den liberalistiske tro på den enkeltes skæbnes rationalitet. Umiddelbart ligner de irrationelle træk dem fra romantikken, men deres funktion er en anden: "Det skjer en overgang fra en aktivistisk til en resigneret livsfilosofi" (Hamsun, norsk udg., s. 71), hvor mennesket søger kompensation for sin afmagt over for det højt udviklede kapi-

talistiske samfund i en hengivelse til naturen. Leo Löwenthal indrømmer, at situationen i Hamsuns Norge er en anden end i Tyskland, men han hævder, at det udslagsgivende for Hamsuns *sociale funktion* er de tyske mellemlags begejstring for ham: "I Hamsuns værk finder de igjen sin egen ideologi" (smst. s.72). Det vil sige, at Leo Löwenthal sammenkobler indholds- og receptionsanalyse, samtidig og han sætter Hamsuns funktion i Norge i parantes.

Leo Löwenthals udgangspunkt er naturoplevelsen hos Hamsun:

"Mennesket som behersket vesen oplever i naturen en forhøyet livsoplevelse. Det er fuldstændigt forsvarsløst overfor de kræfter som bevirker forandringer i natursfæren, og naturoplevelsen optræder derfor dels som en reproduksjon av menneskets samfunns-mæssige skjebne - av dette følger den sentimentalitetsfølelse som er knyttet til opplevelsen -, og dels, gjennom skjønnheten i opplevelsen, som en verdigere rettfærdiggjørelse av den samme skjebne" (smst. s. 66-67).

Naturen står udenfor den undertrykkende produktionsproces, derfor søger mennesket ud i den, blot for at få sin afmagt bekræftet (jf. Marx om religionen). Det er en helt anden opfattelse end f. eks. hos Rousseau, hvor naturens harmoni var endnu et bevis på absolutismens kunstlethed, "unaturligheden" i den gamle samfundsorden og nødvendigheden af en ny.

Tilbedelsen af naturen er nært knyttet til anti-intellektualismen hos grupper, der har følt sig som ofre for en udbytende magt, som har stillet intellektet i sin tjeneste, d.v.s. her henvises igen til de tyske småborgeres og funktionærers historiske situation i tyverne. Tilbedelsen af naturen i senliberalismen indebærer at både afmagten og den udenforstående autoritet glorificeres; mennesket nyder i naturen sin egen afmagt. Dette tilsyneladende paradoks forklares hos frankfurterskolen ud fra førnævnte tese om den autoritære karakter og dens masochisme: "Hvor denne karakter støder på magt, må den næsten automatisk ære og elske den" (Fromm, s. 115). Leo Löwenthals hovedsynspunkt er at Hamsun står for inderliggørelsen af de menneskelige drifter og behov, hvilket er forudsætningen for den masochistiske personligheds udformning. Og fra Hamsuns naturforgudelse er der en kort vej til den "identitet mellem individ og naturfaktorer som på autoritær vis foreskrives i dagens samfunnsmæssige virkelighed" (Hamsun, s. 79), d.v.s. nazismen, den Blut und Boden ideologi, som reducerer mennesket til natur; Leo Löwenthals artikel er en redegørelse for nazismens ideologiske grobund.

Hamsun er en reaktion på Ibsen, hos ham henvises kvinden igen til sine biologiske funktioner. Det er imidlertid interessant at se at den unge Hamsun og Ibsen på sine gamle dage har enkelte træk til fælles, som f. eks. den stædige individualisme og sammenblandingen af anarkisme og aristokratisme i foragten for den småborgerlige bornerthed; jf. Ibsens *Hedda Gabler* og Hamsuns tidlige essay om det moderne Amerikas åndsliv, hvoraf hans respekt for både anarkister og sydstatsaristokrati i Amerika tydeligt fremgår. En lighed hverken Hamsun, Ibsen eller Leo Löwenthal ville være bekendt.

I introduktionen til *Det reaktionære oprør* øves der en slags selvkritik, som faktisk også gælder for Leo Löwenthals oplæg. Forfatterne mener at de har været tilbøjelige til at nøjes med den blotte ideologiidentificering og at de derved har forsømt at analysere bevidsthedsstrukturens produktion, ligesom de ikke i tilstrækkelig grad har taget udviklingen i Norge i betragtning. En symptomal læsning, kan man sige, uden den nødvendige historiske forankring. Ellers ville man f. eks. prøve at finde sammenhængen mellem Hamsuns forherligelse af landbruget og foragt for handelsstanden på den ene side, og hans egen opvækst i en fattig bondefamilie der var fuldstændig afhængig af onkelen, en rig og hensynsløs forretningsmand, på den anden side; det sidstnævnte kunne så igen forbindes med 1880'ernes store landbrugskrise i Norge, emigrationen til Amerika o.s.v.

En historisk analyse ville endvidere have profiteret af at komme ind på forfatterskabets udvikling, dets brydninger og kriser. Denne mulighed antydes i *Det reaktionære oprør* mens den ligger udenfor Leo Löwenthals arbejde. Med *Sult* og *Markens grøde* som eksempler vil jeg prøve at vise hvordan en sådan tilgang ville differentiere Leo Löwenthals Hamsun-billede.

Med *Sult* debuterer i 1890 ikke bare forfatteren til Hitlers nekrolog, bogen er også med til at introducere en ny opfattelse af sjælelivet og selve skrivemåden i nordisk litteratur. James McFarlane citerer i sit essay "The Mind of Modernism" netop en artikel af Hamsun, "Fra det ubevidste sjæleliv" 1890, for at vise hvad de nye forfattere i deres storbyromaner var ude efter:

"Disse tankens og følelsens vandringer i det blå, skridløse, sporløse rejser med hjærnen og hjærtet, sælsomme nervevirkomheder, blodets hvirken, benpibernes bøn, hele det ubevidste sjæleliv" (cit. efter Kirkegaard, s. 185).

Disse ord udtrykker på sin vis også det forhold at Hamsun tilhører som *Sults* helt en helt ny social gruppe: han er fritstående skribent,

som forsøger at holde sig i live ved at holde foredrag eller ved at sælge sine åndelige produkter på avis- og tidsskriftmarkedet.

Denne gruppes reaktion på storbydannelsen beskrev den tyske sociolog Georg Simmel i 1902 i sit essay "Storbyerne og åndslivet":

"Det moderne livs dybeste problemer springer ud af at individet kræver å få bevare sin selvstændighed og egenart overfor samfundets overmakt, den historiske arv og livets ytre kultur og teknik"..." - Det psykologiske grundlag for den typiske storbyindividualitet er *nervelivets intensivering*, noe som er en virkning av at de indre og ytre inntryk skifter hurtigt og uavbrutt."..."Det som nå oppbærer den enkeltes verdi, er ikke lenger "det almene menneske" i ham, men netopp det å være i besittelse av unike egenskaper og ikke kunne forveksles med noen annen" (*Handling og samfunn*, s. 87, 88 & 101).

Man skulle tro han havde haft *Sult* i tankerne.

I sin bog *Knut Hamsun som modernist* analyserer Peter Kirkegaard, inspireret af Benjamins Baudelaire-værk, *Sult* som modernistisk roman. Han viser hvordan helten føler sig hævet op over både pjalteproletariatet og borgerskabet, og hvordan denne følelse kan ses i forhold til prostitutionstemaet, der både indbefatter kærligheden til Ylajali og heltens forsøg på at sælge sine egne skrivelser. "Sults emne er skrivningen af den" (Kirkegaard, s. 172), og heltens ustyrlige sjæleliv står overfor redaktørernes nøgterne salgsvurdering og krav om folkelighed - et tema som rummer en vigtig protest.

Ved århundredeskiftet vokser blandt mange europæiske tænkere og forfattere følelsen af at samfundet er fuldstændigt uigennemskueligt, kapitalens hensynsløshed har gjort enhver form for moral suspect, jf. Nietzsches gennembrud (Hamsun var vel at mærke i Brandes' omgangskreds kort efter at denne havde holdt sin berømte forelæsning om Nietzsche); nu stilles der spørgsmålstejn ved subjektets rationalitet, det underbevidste erobrer scenen. Den altoverskuende, ordnende og moraliserende forfatterinstans i romanlitteraturen er på tilbagetog for til sidst at finde et tilflugtssted i socialrealismen. Det er en uholdbar generalisering at betragte hele denne udvikling som forberedelse for nazismens sejr.

Ovennævnte "modernistiske" livsopfattelse deltes kun af et lille mindretal i Europa før 1914. Den problemfrie optimisme, fremskridtstro på grundlag af enorm markedseksansion var den mest udbredte stemning eller herskende ideologi i Europas hovedstæder. Mange af modernismens banebrydere kunne fornemme hulheden i denne ideologi, og det samme gjorde store dele af arbejderbevæ-

gelsen. Denne fornemmelse førte Hamsun og mange andre senere over i den autoritære lejr, men så vidt er det netop ikke kommet i *Sult*.

Den bog markerer for Leo Löwenthal simpelthen begyndelsen til den senliberalistiske ideologi indenfor litteraturen. Han mener at der som i hele Hamsuns forfatterskab hersker "den kulturelle karrighed og det skyggeaktige ved de mennesker han har skabt" (Hamsun, s. 100). Han ser allerede i *Sult* alle de ideologiske elementer, der præger Hamsuns senere værker, helten "lar seg passivt drive med i det ufatteliges og uberegneliges strøm; han flykter fra byen og søger tillflugt i naturen" (smst. s.72). I *Det reaktionære oprør* nævnes *Sult* som det første eksempel på at Hamsuns helte mister "troen på at kunne opnå en meningsfyldt funktion i en social sammenhæng overhovedet" (s.73). Men heri ligger der en parallel til Ibsen; vel tror de fleste af hans personer at de kan opnå en social fornuftig aktivitet, men denne tro viser sig være illusorisk.

Romanen gennemgår i slutningen af det 19. århundrede ligeså store forandringer som dramaet, subjekt/objekt-forholdet kommer i centrum i stedet for handlinger, der udspiller sig mellem mennesker. Den ungarske romanforsker Ferenc Fehér har sammenfattet de generelle tendenser i sit essay "Ist der Roman eine problematische Gattung?" (i Lukács o.a. *Individuum und Praxis*). Romanens handlingsmenneske bliver ifølge Fehér til et følelsesmenneske, psykologien afløser plottet, epopéens lighedstegn mellem karakter og dåd forsvinder. Det er bemærkelsesværdigt at Hamsun ikke selv ville kalde *Sult* for en roman, men "en bog om en ømtålelig menneskesjæls fine svingninger", forskning i sultens virkninger (brev til Brandes, cit. efter Kirkegaard, s.110). Romanens helt løses fra sine sociale rødder, han er det udstødte individ, ofte anonymt som i *Sult*. Romanens værtdipluralisme afløste i sin tid epopéens strenge hierarki, men denne pluralisme kan slå om i moralrelativisme, undertiden fulgt af sentimentalitet; også denne tendens fremtræder i *Sult*. "Outsideren" er ofte fuld af foragt for hverdagslivet og dets mennesker, og romanens kulturelle bredde indsnævres: den økonomiske aktivitet, så fremtrædende hos Balzac, glider ud af billedet, ligesom den historiske dimension - stadig ifølge Fehér - træder i baggrunden; den nye roman har intet tilovers for idealet.

Disse tendenser i romanens udvikling kan man så knytte til forfatterens ændrede stilling, til højkapitalismens skånselsløse rationalisering af arbejdet, storbydannelsen, bøndernes og mange småborgeres proletarisering, for blot at nævne et par stikord.

Den modernistiske romans centrale tema er som bekendt fremmedgørelsen, og også for *Sult* gælder, at den ikke opstiller noget "skin af harmoni", der er ideologiens centrale funktion ifølge Leo Löwenthal. *Sults* helt flygter en dag ud i Bogstadskogen, men han finder ikke nogen ro som Glahn senere, han "kjæmpet og stred med vrede og frygt til hen på morgenstunden" og skynder sig igen til byen dagen derpå (Hamsun *Samlede værker* 1, s. 35). Han fascineres af havet, men det symboliserer både flugtmuligheden og døden: "Og jeg bringes igjen til å tænke på havnen, på skibene, de sorte uhyrer som lå og ventet på mig. De vilde suge mig til sig og holde mig fast og seile med mig over land og hav, gjennom mørke riker som ingen menneske har set" (smst. s. 51). Det er hovedpersonens desperation og frygt der skildres, jf. den uforglemmelige natscene i fængselscellen, hans "sult" efter noget, der ikke findes, hans maniske optagethed af nye ord. Vores helt er ikke mindre kynisk end Hedda Gabler over for sine medmennesker og han - jf. scenen med den gamle på bænken - viser dem ofte "det ondes maske", for at henvise til Adornos ord om Hedda Gabler (*Minima Moralia*, s. 118). Selv vil han ligesom Hedda skånes for "alt det som stygt er", som da han ser en voksen mand spytte på en ung dreng: "Jeg vendte mig bort for ikke å se guttens gråt" (s. 131).

I sin nærlæsning af *Sult* peger Rolf Nyboe Nettum (*Konflikt og visjon*) på splittelsen mellem det oplevende og det fortællende jeg, mellem det impulsive og det reflekterende subjekt, på optagetheden af fantasien og sprogets meninger og mangel af samme; d.v.s. gennemgående træk ved modernismen. *Sults* helt har enkelte inspirerede øjeblikke, hvor han ligesom oplever lykken, men den knuses igen. Han er en mand, der ikke kan leve op til sit overjegs hårde krav og derfor er fuld af vrede mod faderskikkelsens gud - en moderne Job. Hans oprørske blasfemiske sind vil endnu ikke adlyde nogen autoritet, det er ikke uden grund at Hamsun selv betegner *Sult* et par år senere som en "knytnævebog" (jf. Kirkegaard, s. 207).

Leo Löwenthal er selvfølgelig også klar over at der ligger i Hamsuns værker en protest mod den historiske udvikling, men han mener at forfatterens samfundskritik "er først og fremmest rettet mot de grupper som ønsker en virkelig samfunnsforandring" (Hamsun, s. 97). Det gælder så vidt jeg kan se ikke for *Sult*.

Den er et opgør med bylivet, men der ligger ikke i bogen noget alternativ, som der gør det i mange af Hamsuns senere bøger. Selv om *Pan* kan man påstå at det "moderne nervemennesket Glahn kan aldri forsvinne i "skogmennesket", skinndrakten ikke for alvor avlø-

se løytnantsuniformen" (Nyboe Nettum, s. 270).

I *Markens grøde* (1917) er fortælle måden langt mere traditionel i forhold til *Sults* suggestive egotrip, afstanden mellem fortællerinstans og hovedperson er stor, men samtidig har Hamsuns "ideologi" her fået en positiv udformning. Isak er "det rigtige menneske, det overordentlige menneske" og "markboens liv (er) én lang udfoldelse af hvad naturevnerne kan udrette i et kontinuerligt forløb" (*Det reaktionære oprør*, s. 94). Livet som bonde fremtræder i mytisk form, og det svarer til småborgerskabets drøm om en naturbundet produktion:

"Mennesker som oplever en bestemt organisering av samfunnet som en byrde, får tryllet frem for seg en eksistensform som, hvis den skulle omfatte alle, ville føre med seg en sosial og kulturell utarmelse i et omfang man ikke kan forestille seg" .

(Hamsun, s.84).

unægteligt et stærkt argument imod enhver form for regressiv utopisme.

Leo Löwenthal ser i *Markens grøde* et forsøg på "forklarelsen af det heroiske" og på at formidle læseren "et skin af en mening med tilværelsen". Det er ikke tilfældigt at både hos ham og i *Det reaktionære oprør* citeres dette værk langt mere udførligt end *Sult*. I *Markens grøde* knyttes livet stærkt til naturen, og betegnes udtrykkeligt som et kredsløb, med sine "små og store" sorger og glæder; folkene på Sellanrå har en fjende i bylivets forfængelighed, især er det kvinderne der fristes af andre opgaver end de biologiske. På mig og sikkert mange andre nutidige læsere virker Hamsuns utopi faktisk meget frastødende, mens jeg ikke benægter stilens suggestionskraft, med al dens ironi og sine "understatements".

"Markboen gjorde sig ikke ondt av de herligheter han ikke fik: kunst, aviser, luksus, politik var værd nøjagtig det som menneskene ville betale for det, ikke mere; markens grøde derimod den måtte skaffes til hvilkensomhelst pris, den var altings ophav, den eneste kilde" (Hamsun bd.7, s. 361-62).

Isak er på en måde umenneskelig, han slider hårdt i det, og det er egentlig det eneste som for alvor optager ham, hvorimod hans samtaler sjældent bliver til mere end et "hm". Han og hans søn Sivert - i modsætning til Eleseus, som byen har fordærvet - beskrives faktisk som en slags dyr: "Han (Sivert, min anm.) kjendte væderen fra lam og skjønte den og var ett med den, en slægtning, medskapning" (smst. s. 217). Fortælleren lader af og til hånlige bemærkninger falde om Isaks enfoldighed og mangel på kultivering, men

samtidig er det hos ham, sympatien ligger. *Markens grøde* er, set fra en ideologikritisk synsvinkel, et "senliberalistisk" svar på de desperate spørgsmål, *Sult* stiller.⁷

Som en ideologianalyse af *Markens grøde* og selvsagt en del andre af Hamsuns senere værker er Leo Löwenthals artikel efter min mening stadig gyldig. Leo Löwenthal nøjes ikke med at konstatere, at Hamsuns værker indeholder en protest mod det kapitalistiske samfund, men afdækker ved at trække på hele forfatterskabet den hamsunske utopis reaktionære indhold. Samtidig er det værd at huske at Leo Löwenthals artikel var en *prognose*: Hamsuns senere stillingtagen for Hitler og Quisling var for Leo Löwenthal en logisk konklusion af ideologien i hans værker.

Mine forbehold gælder som antydnet især mangelen på historisk forankring og en mere formorienteret analyse. Gennemgangen af *Sult* skulle vise en mere fundamental svaghed ved denne type af ideologikritik: i selve begrebet ideologi ligger, at man leder efter et i sig selv kohærent system til forståelse af verden, og derfor er tilbøjelig til at reducere litteratur til ideologi, og ikke at få øje på, hvordan ideologien bearbejdes i den fiktive tekst, på konflikten mellem ideologien og fremstillingsformen. Her holder jeg med den norske litteraturforsker Atle Kittang, som hævder at i Hamsuns mere værdifulde bøger "blir denne ideologien stadig broten opp av motstridande forestillinger." Ikke mindst for *Sult* gælder Kittangs ord:

"Men det er i det spenningsfylde forholdet mellom motstridande forestillingsmønster - eller snarere: det er i fiksjonens konkrete, stadig nagende oppløsning, omformning og kritikk av fastlåste, slutta ideologiske mønster, at dei eigentlege poetiske gneistane spring" (*Litteraturkritiske problem*, s. 117).

Tradition og traditionskritik

Leo Löwenthal har i sin tilegnelse af traditionen lært en del af Brandes, f. eks. er der mange lighedspunkter i forståelsen af Ibsen (og faktisk også Goethe). Det er måske ikke lige hvad man kunne vente, efter som "Georg Brandes i sine litterære forelæsninger ved Københavns Universitet prædikede den borgerlige oplysning på en måde, der snarere kan betegnes som åndfuld legende end som grundig endsige samfundsomstyrtende" (Mehring, i GS bd. 12, s.

57). Men i de pågældende tilfælde ligger deres formål ikke så langt fra hinanden. Leo Löwenthal vil fremdrage de sider af den litterære tradition, der er progressiv i den forstand, at de står i modsætning til de irrationelle og resignerende strømninger i deres samtid; Brandes opponerer mod de restaurative, frihedsberøvende kræfter i det 19. århundredes historie, som giver "Ingen store Opgaver i Virkeligheden til den Enkelte; derfor ingen Plads for Geniet" (Brandes S.S. bd.4, s. 212).

Franz Mehring, Leo Löwenthals anden inspirationskilde, kan faktisk siges at stå for en lignende "kulturel strategi" som Georg Lukács. Han tror ikke på muligheden af en proletarisk litteratur og han tager stærkt afstand fra den borgerlige "dekadence" (i debatten i 2. Internationale om naturalismens fordærvende egenskaber). På den anden side havde Mehring lagt så stor vægt på kunsten som udtryk for en bestemt klasses ideologi, at det gav Engels anledning til at skrive sit kendte brev fra 1893 om at Marx og han i utilstrækkelig grad havde gjort rede for de ideologiske forestillingers "formelle side" (jf. Raddatz' forord til Mehrings *Werkauswahl* I, s. 34).

Litteraturens klassekarakter gjorde den dog ikke arbejderfjendsk, ifølge Mehring var det netop "i første række arbejderklassen, som skal bevare den tyske kulturs store overleveringer" (smst. s. 87). Både Mehring og Lukács vil bidrage til, at arbejderklassen påtager sig at forvalte den progressive borgerlige kulturtradition, samtidig med at de lægger vægt på dens opdragende rolle. Derfor er de, hver i sin tid, fjendtlige over for den nye litteraturs "patologiske dekadence og dunkle symbolik".

Eftertiden har vist at denne bølgebevægelse mellem psykologisk dekadence og progressiv samfundsaktivitet ikke er nogen brugbar model for litteraturens udvikling, ligesom det ikke er en nødvendig forudsætning for litteraturens "progressive" rolle, at digteren "i den herskende misere ikke kun ser dagens elendighed, men også morgendagens håb" (Mehring *Werkauswahl* III, s. 14, jf. Lukács' begreb om perspektiv). Dette krav, som næppe mange ville formulere i dagens debat, har været med til at hindre at Mehring kunne nå til en forståelse af Ibsens værker efter *Et dukkehjem*, som Leo Löwenthal gjorde det.

I mange henseender står Leo Löwenthal Mehring og Lukács nær. Hans anliggende er at afdække de ideologiske undertrykkelsesmønstre og deres funktion i litteraturen såvel som deres socialpsykologiske grundlag. Men der er vigtige forskelle. Jeg vil ikke påstå at artiklerne i det lille bind *Erzählkunst und Gesellschaft* og de efter-

følgende i *Zeitschrift* er helt på højde med Lukács' arbejder fra samme periode, som f. eks. *Den historiske roman*, men der ligger frugtbare ansatser og perspektiver i dem som Lukács ikke har.

En af dem er receptionsforskningen, som Dostojevskij-artiklen er det oplagte eksempel på, men dette perspektiv spiller også en fremtrædende rolle i mange andre artikler. "At studere kunstværkers reception vil sige at yde et bidrag til en materialistisk æstetik" ("*Die Auffassung*", s. 343). Leo Löwenthal nyder godt af denne indsigt i sine senere arbejder om massekulturen. De vigtigste af dem er samlet i bogen *Literatur und Gesellschaft*, der især beskæftiger sig med forholdet mellem kunst og massekultur, deriblandt denne debats historiske rødder; bogen indeholder endvidere en kendt artikel om biografier i populære ugeblade og deres udvikling. Den moralske og socialkritiske tone er tydeligvis neddæmpet i disse arbejder, under indflydelse af amerikansk sociologi er Leo Löwenthal tilbøjelig til at optræde som en "neutral iagttager" af sit materiale, og han vogter sig for en ensidig fordømmelse af massekulturen (jf. David Gross' artikel "Leo Löwenthal, Adorno, Barthes: three perspectives on popular culture" i *Telos* 45). Men selv om hans stilling til nogle af de grundlæggende spørgsmål er tvetydig, er hans analyser af massekulturen ofte befriende historisk konkrete i forhold til Horkheimers og Adornos i *Oplysningens dialektik*, hvor begrebet kulturindustri dækker over alt for mange forskellige fænomener.

Et andet perspektiv Leo Löwenthal har fremfor Lukács og Mehring er indsigten i psykoanalysen. For ham er litteraturen "en dokumentation af den samfundsmæssige formidling af det psykiske indre" (i den autobiografiske samtalebog *Mitmachen wollte ich nie*, s. 171) og han undersøger dens socialpsykologiske grundlag. Han er i højere grad end Lukács opmærksom på den samfundsmæssige overrepression af de menneskelige drifter og dens genklang i litteraturen. For eksempel kritiserer Leo Löwenthal den schweiziske forfatter Gottfried Kellers budskab om afkald og pligttopfyldelse, hans forsoning med samfundet forbundet med en streng moral, som efter hans mening vidner om en småborgerlig regression. Så vidt Lukács er opmærksom på disse træk hos Keller, bifalder han dem. Kellers morallære er en vigtig del af den opdragende virksomhed, Lukács roser ham for, og holder ham ubesmittet af dekadencen, et ord Leo Löwenthal ikke bruger.

Psykoanalysen er ligeledes en del af grundlaget for Leo Löwenthals idé om at der bør holdes fast ved den jordiske lykkens mulighed. Ibsen lader kvinderne give udtryk for dette håb, de formulerer

ofrer disse værdier i deres håbløse stræben efter samfundsmæssig fremgang. Dette perspektiv, der også er til stede i Ibsens sidste værk, *Når vi døde vågner*, får Mehring ikke øje på.

Viljen til at være historisk og konkret præger hele Leo Löwenthals arbejde, og hans tale er, som Martin Jay påpeger, langt mere "ligeud" end Adornos og Benjamins (jf. *Telos* 45, s. 78). Det er nok derfor, at hans artikler ikke har haft samme fascinationskraft som deres, men de kan heller ikke gøres til genstand for utallige forskellige tolkninger. Derimod kan man godt sige at Leo Löwenthals behandling af abstrakte teoretiske spørgsmål er mindre interessant, og at han undertiden mangler forståelse for den litterære teksts egenart.

Litteratur er for ham næsten ensbetydende med ideologi. Han sammenligner den med religionen: "de er samfundsmæssigt producerede affektive udtryk, som mere eller mindre intensivt umyndiggjorte samfundslag bruger til at affinde sig med den sociale virkelighed, og andre bruger til forklarelse af deres triumf" (*Die Auffassung*, s. 380). Litteraturens sociale funktion er derfor hovedsageligt affirmativ, men den rummer en protest mod virkelighedens elendighed, som ideologikritikken kan fremdrage - også i Dostojevskijs og Hamsuns forfatterskaber.

At undersøge litteraturens sociale funktion er altid Leo Löwenthals hovedanliggende, han er ideologi- fremfor litteraturforsker, med hvem han dog deler den uundgåelige overvurdering af litteraturens sociale betydning. Hans *Erzählkunst und Gesellschaft* er som helhed en undersøgelse af hvordan den borgerlige bevidsthed manifesterer sig i det tyske 19. århundredes litteratur, og denne bevidstheds - liberalismens og individualismens - opløsning og forfald er på tale i artiklerne om Ibsen, Hamsun og Dostojevskij-receptionen.

Leo Löwenthals udgangspunkt i trediverne er en radikal rationalisme, for ham går skillelinien i den intellektuelle bearbejdelse af virkeligheden mellem ideologi og videnskab, og for litteraturen er der ikke nogen god plads i dette skema. I denne forbindelse gør sig undertiden et implicit realismekrav gældende, som når han siger om det 19. århundredes realisme og naturalisme, at de forsøger at være "en genspejling af det virkelige liv, og derved indebærer opfordringen til dets forandring" ("*Die Auffassung*", s. 338). Det giver så anledning til mildt talt uheldige formuleringer, som den påstand, at hvis litteraturen sætter sine personer i en samfundsmæssig sammenhæng "har poesien en tendens til at udvikle sig til videnskab" ("*Das Individuum*", s. 336).

Det forholder sig jo lidt anderledes med Lukács' realismebegreb. Han tog afstand fra naturalismen, fordi den beskrev den tingsliggjorte overflade og undlod at fortælle om tingenes historiske sammenhæng. Lukács' tilbagevendende kritik af den umiddelbare erfaring indeholder et udemokratisk element, og en kritik af hans realismebegreb må tage stilling til dets filosofiske - hegelske - forudsætninger, i adskillelsen af fremtrædelsesform og væsen, erfaring og realitet og totalitetsbegreb.

Leo Löwenthals position kan snarere kendetegnes som en forkærlighed for den realistiske fremstillingsform, fordi den egner sig fortræffeligt til den ideologikritiske analyse. Som ovenfor antydnet indebærer begrebet ideologi en idé om et system af holdninger og opfattelser, der har en form for indre logik. Et sådant system er langt nemmere at afdække i litteratur som bygger på en realistisk fortælleform end i modernistiske værker: Leo Löwenthal har beskæftiget sig meget med litteratur fra før 1900 og med massekulturprodukter, selv om han personligt hævder at dele Adornos affektion for avantgardismen (jf. *Mitmachen*, s. 181). Hans analyse virker da også utilfredsstillende hvor han slår den modernistisk inspirerede *Sult* i hartkorn med *Markens grøde*.

Terry Eagleton fremsætter et sted en hypotese om at realismens progressive funktion (hvis man nu skal bruge det ord om litteratur) især var knyttet til tidligere kapitalistiske udviklingstrin, den prøvede at nå frem til en helhedsforståelse over for det fragmentariske konkurrencesamfund. Men efter som det borgerlige samfund udviklede sig gennem monopolisering og rationalisering, bureaukratisering og massekultur til et forvaltet samfund "trådte modernismen i kunsten frem i opposition til alle disse træk ved at udforske det fragmentariske, det private og det usigelige, det desperate og ureducerbare moment, som den eneste nødvendige negation af det tilsyneladende "monolitiske" samfund den stod over for" (Terry Eagleton: *Walter Benjamin*, s. 90). Selvfølgelig var det en tvetydig reaktion med al sin foragt for småborgeren og hverdagslivet, og dens storhedstid synes nu at være forbi, i denne omgang. Men i modernismen gav et voksende samfundslag, intelligentsiaen, udtryk for sin protest mod subjektets fragmentering over for rationaliseringen eller tingsliggørelsen, i et opgør med det traditionelle formsprog.

Det er som om Leo Löwenthals ideologikritiske begrebsapparat ikke passer på modernistiske værker, ligesom han ikke er tilstrækkelig opmærksom på konflikten mellem ideologi og formsprog hos Ibsen, måske fordi han ikke opererer med nogen teori om littera-

Ibsen, måske fordi han ikke opererer med nogen teori om litteraturens egenart. Leo Löwenthal har faktisk givet sine grunde for ikke at analysere avantgardismen litteratursociologisk: man kunne hævde at Kafka genspejler fremmedgørelsen og det bureaukratiske kaos i den højindustrialiserede civilisation, at det absurde drama reflekterer den ægte kommunikations forfald etc.,” - so what? Hvad har man derved sagt? For det første så har man derved intet sagt om disse værkers kunstneriske værdi, og for det andet så har man - i forhold til standarden i samtidens socialfilosofiske diskussion - i sidste ende kun disket op med banaliteter” (*Mitmachen*, s. 184).

Leo Löwenthal har utvivlsomt ret i at en vis historisk afstand er en forudsætning for en sociologisk analyse af værkernes betydning. Det er mere tvivlsomt, når han i retrospekt fremstiller sit arbejde som en slags sociologisk supplement til en ren æstetisk analyse (smst. s. 182). I tredivebetragtede han det tværtimod som et bidrag til en materialistisk æstetik, og han forsøgte, ofte med held, at sammenkoble receptionsanalyse og indre tematisk analyse. Er man opmærksom på ”formens ideologi” og historicitet, skulle dette også være muligt over for værker, der ikke bygger på traditionelle fremstillingsformer. Men Leo Löwenthal har valgt en anden vej end Adorno, som med stor sikkerhed mente at kunne påpege modernistiske kunstværkers sociale indhold.⁸ De mener begge at værdifulde kunstværker rummer et utopisk element, men hvor Adorno lægger ensidigt vægt på negationen, vil Leo Löwenthal prøve at afdække utopiens faktiske indhold. Adornos teorier er da også historisk stærkt knyttede til avantgardismens æstetik, og han har bestemt ikke meget til overs for receptionsforskning, dersom den ikke skelner mellem autentisk og uautentisk reception.

Disse grænser gælder ikke for Leo Löwenthal, og man kunne godt supplere Adornos analyser med hans betragtningssmåde. Lad os tage Beckett som eksempel: den negation og ægte desperation over menneskelivets opløsning, som bærer hans værker, kan sagtens udvikle sig til en tom attitude hos hans epigoner, Becketts ”budskab” lader sig ikke gentage i det uendelige uden at miste noget af sin kraft. Og disse værkers sociale funktion afhænger ikke kun af deres indhold, men også af den sociale situation de indgår i. Hans *Waiting for Godot* var en stor succes i Polen i 1957, hvor *Godot* blev opfattet som det svigtede løfte om et retfærdigt samfund, mens stykket ved sin premiere året før i U.S.A. blev annonceret som ”the laugh hit of two continents”.

Leo Löwenthals ideologikritik er et inspireret forsøg på at gøre

traditionen relevant for samtiden. I den totalitære bevægelses storhedstid modarbejder han litteraturens udnyttelse i den herskende ideologi - også nazisterne påberåbte sig Goethe - og fremhæver de demokratiske sider af traditionen mens han afslører de autoritære.

Uden at forfalde til den "obsession with method", Leo Löwenthal kritiserede på et seminar om litteratursociologi i 1968 (jf. *Telos* 45, s. 151), kræver en kritisk fortsættelse af hans arbejde et mere nuanceret syn på begrebet ideologi. Han var i sin tid ikke tilstrækkeligt opmærksom på ideologiens formidling igennem institutioner, magtapparater, politiske organisationer etc., på uensartheden i samfundets udvikling og de dertilhørende brydninger og konflikter i ideologien, som f. eks. konflikten mellem økonomisk karaktermaske og det enkelte subjekt (jf. Peter Madsen i *Kultur & Klasse* 35, s. 42-47) som han dog kommer tæt på i sin Ibsen-analyse. Disse svagheder kan ses i Hamsun-artiklen, ideologi betragtes for meget som et lukket, kohærent system. Her er det ortodokse ideologibegreb utilstrækkeligt: nutidens kritikere står snarere over for ideologiske fragmenter, end lukkede systemer.

Ideologikritikeren må så vidt muligt bestræbe sig på at være sig sine egne forudsætninger bevidst, og være forsigtig med at fremføre sin litteraturkritik som om man talte på vegne af en verdensbevægelse, der står lige foran sin triumf. Både Mehrings og Lukács' forestillinger om at deres samtids moderne litteratur var udtryk for en døende samfundsordens febrilske desperation har vist sig at være ideologiske, d.v.s. vidnet om falsk bevidsthed. Et absolut, objektivt standpunkt er selvfølgelig utænkeligt, og ideologikritikkens eneste mulighed er hele tiden at reflektere over den distance, der er mellem traditionen og dens egen forestillingsverden.

For at undgå den reduktion af litteratur til ideologi, Leo Löwenthal undertiden forfalder til, er en større opmærksomhed om litteraturens egenart påkrævet - efter som netop misforholdet mellem ideologi og dens fiktive bearbejdning påkalder sig interesse. En undersøgelse af formsprogets historiske forudsætninger såvel som receptionsvilkår er her af stor hjælp, jf. hvordan Szondis undersøgelse af forholdet mellem formsprog, tematik og den historiske udvikling sætter Ibsen i et andet perspektiv end Leo Löwenthals udelukkende ideologiske analyse.

I de sidste par år har der været mange andre forsøg på at analysere "formens ideologi" i stedet for simpelthen at drage en skillelinje mellem sociologisk og æstetisk analyse, værker af Terry Eagleton (*Criticism and Ideology* 1976) og Frederic Jameson (*The*

Political Unconscious 1981) kan nævnes som eksempler fra det engelske sprogområde. Det gælder om at prøve at få hold på de mange forskellige sociale faktorer, der påvirker et værks produktion og reception, dets tematik og formsprog. Altså ikke "blot og bart" en indre æstetisk analyse, men en rekonstruktion af den historiske situation og en vurdering af dens betydning for samtiden. Ud fra den opfattelse, at historiens erfaringer såvel som menneskenes forskellige udtryk for dem har relevans, er opgaven en stadig nyvurdering af den anerkendte tradition, en fremhævelse af fortrængte strømninger, frigørende kritik af den ideologi, der styrker herredømmet. Med Benjamins ord:

"I enhver æra må forsøget gøres påny at befri traditionen fra den konformisme, der er ved at knuse den."⁹

Artiklen er en forkortet version af min universitetsopgave med samme navn, mangfoldiggjort som arbejdsrapport fra Institut for Litteraturvidenskab, København, AIL nr. 127.

Noter

- 1 Leo Löwenthals Hamsun-artikel i sin oprindelige form og Ibsen-artiklen i den omarbejdede version findes nu på norsk, i *Om Ibsen og Hamsun* (Novus, Oslo 1980), samt en udmærket indledning ved Øystein Rottem. De sidste par år har Leo Löwenthals værker været genstand for øget opmærksomhed; således har det amerikanske tidsskrift *Telos* helliget ham et nummer (45, 1980) med bidrag af bl.a. Habermas, Martin Jay, Heller og Fehér. Hans *Skriften* udkommer nu hos Luchterhand.
- 2 Jf. Horkheimers "Traditionelle und kritische Theorie" fra 1937, på norsk i antologien *Kritisk teori*, og Fromms socialpsykologiske afsnit i *Studien über Autorität und Familie* fra 1936.
- 3 En ideologiopfattelse som man finder i *Den tyske ideologi* og i Marx' berømte forord til *Til kritikken af den politiske økonomi*, et af de få steder hvor den omstridte basis/overbygningsmodel eksplicit nævnes.
- 4 Dette gjorde Walter Benjamin i sin tid opmærksom på i et brev til Leo Löwenthal, jf. *Mitmachen wollte ich nie*, en autobiografisk samtale med H. Dubiel, s. 260.
- 5 I en radikaliseret form genfinder vi denne tankegang hos Adorno, f. eks. i det kvindesyn der kommer til udtryk i afsnittet "Mensch und Tier" sidst i *Oplysningens dialektik* - kvinden, taberen i den historiske udvikling, har bevaret en rest af mytos, naturbundetheden. Jf. endvidere Adornos afsnit om Hedda

- Gabler i *Minima Moralia*.
- 6 Den umiddelbare anledning til dette arbejde var uenighed: Herbert Marcuse hævdede i en diskussion i '34, at Hamsun var verdens største romanforfatter, hvortil Leo Löwenthal vredt svarede at han var fascist. Det påtog han sig så selvfølgelig at bevise (jf. *Mitmachen*, s. 96).
 - 7 Det kunne være interessant at foretage en ideologikritisk sammenligning mellem *Markens grøde* og Laxness' *Frie mænd*, hans i sin tid mest udbredte bog fra '35. Laxness benytter sig af mange af de samme temaer og motiver som Hamsun, der forekommer sågar analoge hændelser, men til fordel for en moderat grundtanke om solidaritet.
 - 8 Adorno skrev under pseudonymet Hektor Rottweiler en fodnote til Hamsun-artiklen hvor han påstod at de samme ideologiske undertrykkelsesmønstre fra Hamsuns romaner skulle kunne findes i Sibelius' musik!
 - 9 Citeret efter Eagleton: *Walter Benjamin*, s. 47.

Litteratur

- T.W. Adorno : *Minima Moralia*, Frankfurt 1951.
- Georg Brandes: *Samlede Skrifter* bd. 3 & 4, København 1900.
- Christa Bürger: *Textanalyse als Ideologiekritik*, Frankfurt 1973.
- Terry Eagleton: *Walter Benjamin*, London 1981.
- Ferenc Fehér: "Ist der Roman eine problematische Gattung?" i Lukács o.a.: *Individuum und Praxis*, Frankfurt 1975.
- Erich Fromm: "Sozialpsychologischer Teil" i *Studien über Autorität und Familie*, Paris 1936.
- M. Giersing, J. Thobo-Carlsen, M. Westergaard-Nielsen: *Det reaktionære oprør*, København 1975.
- Knut Hamsun: *Samlede værker* bd. 1 & 7, Oslo 1954-55.
- M. Horkheimer: *Traditionelle und kritische Theorie*, Frankfurt 1970.
- Henrik Ibsen: *Nutidsdramaer 1877-99*, Oslo 1962.
- Martin Jay: *The Dialectical Imagination*, London 1973.
- Peter Kirkegaard: *Knut Hamsun som modernist*, København 1975.
- Atle Kittang: *Litteraturkritiske problem*, Oslo 1975.
- Georg Lukács: *Werke*, bd. 4, Neuwied & Berlin 1964.
- Leo Löwenthal: "Die Auffassung Dostojewskis im Vorkriegsdeutschland" i *Zeitschrift für Sozialforschung* III/3, Paris 1934.
- Leo Löwenthal: "Das Individuum in der individualistischen Gesellschaft. Bemerkungen über Ibsen.", *ZfS* V/3, Paris 1936.
- Leo Löwenthal: "Knut Hamsun. Zur Vorgeschichte der autoritären Ideologie", *ZfS* VI/2, Paris 1936.
- Leo Löwenthal: *Om Ibsen og Hamsun*.

- Indledning ved Øystein Rottem, Oslo 1980.
- Leo Löwenthal: *Erzählkunst und Gesellschaft*
Neuwied & Berlin 1971.
- Leo Löwenthal: *Literatur und Gesellschaft*.
Das Buch in der Massenkultur, Neuwied & Berlin 1972.
- Leo Löwenthal: *Mitmachen wollte ich nie. Ein autobiographische Gespräch mit Helmuth Dubiel*, Frankfurt 1980.
- Peter Madsen: "Historie og bevidsthedshistorie", *Kultur & Klasse* 35, 1979.
- James McFarlane: "The Mind of Modernism",
i Bradbury/McFarlane (ed.): *Modernism*, London 1976.
- Franz Mehring: *Gesammelte Schriften*, bd. 12, Berlin 1963.
- Franz Mehring: *Werkauswahl* I & III,
forord F. J. Raddatz, Darmstadt & Neuwied 1974-75.
- Rolf Nyboe Nettum: *Konflikt og visjon*, Oslo 1970.
- Georg Simmel: "Storbyene og åndslivet" i Dag Østerberg (ed.)
Handling og samfunn, Oslo 1978.
- Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt 1965.
- Telos 45: Tribute to Lowenthal*,
artikler af bl.a. Jay, Gross, Sayre, Habermas, Heller & Fehér, St.
Louis 1980.