

## Ezra Pound: »Make It New!«

»Make It New« er blevet kendt som Ezra Pounds slagord – og dermed også som slagord for den engelsk-amerikanske modernisme, Pound var en central inspirator, organisator og propagandist for – især i det, der er blevet kaldt »the Pound decade« ca. 1910-1922.<sup>1</sup> »Make It New« var også den titel, Pound gav en af sine essaysamlinger fra 1934. Og i den anden kinesiske Canto (Canto LIII, p.264-5), der opregner »Great Emperors« (heriblandt Tching), står der:

Tching prayed on the mountain and  
wrote MAKE IT NEW  
on his bath tub  
Day by day make it new  
cut underbrush  
pile the logs  
keep it growing.

Ned langs højre side af teksten står de kinesiske tegn for sloganet: make it new/ day/ by day/ make it new. Tegnet »forny« er sammensat af tegnene »øk-se« og »træ«, mens tegnet »dag« er = tegnet for »sol«, så Pounds billeder af træfældning, rydning af underskov og stabling af tømmer er ikke tilfældigt valgt.

Allerede af dette lille eksempel kunne man udlede en hel poundsk poetik.

Det er imidlertid ikke det, jeg vil gøre her. I stedet vil jeg fra Pounds slagord gøre en bue omkring en række modernister for nærmere at indkredse, hvad »det nye« egentlig betyder for modernismen, for så afslutningsvis at vende tilbage til Pound.

### *What's New?*

Begrebet om det nye og kravet om fornyelse er om noget blevet forbundet med modernismen. Hele avantgardeæstetikken er i høj grad knyttet til modernismen, ligesom forskellige former for utopiske (socialistiske – eller i f.eks.

Pounds og de italienske futuristers tilfælde: fascistiske) koblinger mellem kunstnerisk fornyelse og samfundsmæssig omvæltning. I parentes bemærket er denne forbindelse jo ikke en nyhed, som dukker op med modernismen, men en tradition, der går tilbage til romantikken og forbinder de to epoker eller bevægelser med hinanden.<sup>2</sup> Men hvad er det egentlig for et nyhedsbegreb, der optræder i det tyvende århundredes klassiske modernisme?

På film, især hollywoodfilm fra mellemkrigstiden, fyrrerne og halvtredserne fremstilles moderniteten og dens hektiske tempo typisk i form af rotationspressen, der kører og spytter nyheder ud. Journalisten er en af den moderne tids helte. Men selv om pressens formsprog også er blevet benyttet af modernister som James Joyce og Dos Passos, er det ikke pressens begreb om nyhed, der forfægtes blandt de modernistiske kunstnere. Tværtimod.

Allerede Mallarmé trækker et skel mellem det poetiske sprog og det, han kalder »den universelle reportage«. Det poetiske sprog er det levende, skabende sprog, det nye sprog, som skaber nye billeder, knytter nye forbindelses-tråde og åbner for nye tanker. Den universelle reportage står derimod for det konventionelle sprog med dets døde metaforer, klicheer og stivnede, præfabrikerede forestillingsmønstre – en tanke, som bla. fortsættes hos Paul Ricoeur.<sup>3</sup>

En lignende distinktion findes hos Gertrude Stein. Hun er en amerikansk avantgardist, som ikke hører med til Pounds imperium eller under hverken hans »decade« eller »era«; hun begyndte sit modernistiske forfatterskab allerede i 1905. I sit foredrag om skuespil, »Plays«, forklarer hun f.eks., hvordan hun netop var

»...kommet hjem fra et behageligt middagsselskab og jeg indså da som alle og enhver kan vide at der altid sker noget.

Der sker altid noget, alle og enhver kender en mængde historier om folks liv som altid sker, der er altid masser for aviserne og masser i det private liv. Alle kender så mange historier, og hvad skal det gøre godt for at fortælle en til historie. (...) Så naturligvis var det jeg ville gøre i mit skuespil det som alle ikke altid vidste eller altid fortalte. I alle indbefatter jeg selvfølgelig også mig selv, jeg indbefatter selvfølgelig altid mig selv. (...)

Jeg har selvfølgelig altid kæmpet med dette, at sige hvad du eller jeg eller ingen ved, men som i virkeligheden er hvad du og jeg og alle ved, og som jeg siger hører alle historier, men det, der gør hver enkelt til det han er, er ikke det. Alle hører historier og kender historier. Hvordan kan de undgå det for det er hvad alle og enhver gør og hvad alle fortæller. Men i mine portrætter havde jeg prøvet at fortælle, hvad hver enkelt er uden at fortælle historier og nu i mine tidlige skuespil prøvede jeg at fortælle, hvad der skete uden at fortælle historier (...)«<sup>4</sup>

Og i et andet foredrag om »Portraits and Repetition« samler Gertrude Stein denne selvkaraktertistik til en mere omfattende karakteristik af det tyvende århundredes modernistiske gennembrudsgeneration:

»Vi i denne periode har ikke levet i at huske, vi har levet i at bevæge os nødvendigvis at være så intenst at det at eksistere faktisk er noget, faktisk er det som vi gør. Og hvad betyder det så hvad alle og enhver gør. Aviserne er fulde af hvad alle og enhver gør, og alle og enhver ved hvad alle og enhver gør, men det der er vigtigt er intensiteten i alle og enhvers tilværelse. (...)

Noget I alle ved er at i de tre romaner skrevet i denne generation som er de vigtige værker skrevet i denne generation, er der, i ingen af dem en historie. Der er ingen i Proust, i *The Making of Americans* eller i *Ulysses*.« [*The Making of Americans* er naturligvis skrevet af Stein selv.]<sup>5</sup>

Her som hos Mallarmé ses pressens definition af, hvad der er nyt, netop ikke som noget nyt – men som det samme og det samme og det samme. En lind strøm af allerede gennemtyggede, så at sige standardiserede ytringer, der uden besvær kan cirkuleres og kun repeterer, hvad alle og enhver allerede forlængst ved til bevidsthedsløshed. Hvorimod det kunstneriske sprog er en stadig kamp for at få fat i det, vi endnu ikke ved – i hvert fald ikke som formuleret viden – få fat i en identitet, en intensitet, som er det centrale, det som får pressens og den almindelige sladders begivenheder til at bevæge sig. En dybere sandhed om verdens, tidens og tingenes tilstand end den, pressen og dagligsproget kan artikulere – selv om Gertrude Stein ellers ikke er en forfatter, det er let at forbinde med dybde, men snarere en, der synes at skrive på ordenes overflade, med sprogets materialitet frem for referencens idealitet.

Og også hos en lidt yngre modernist som William Carlos Williams – til gengæld dybt påvirket af Pound – finder vi denne modstilling mellem pressens nyheder og det autentiske nyfødte sprog. I sin selvbiografi fra 1951 skriver Williams bla. om, hvorfor han ser det som en fordel at være læge, samtidig med at han er poet:

»Hvad tjener det til at læse dagens almindelige nyheder, dagliglivets tragiske dødsfald og misgerninger, når vi i mere end vor halve levetid har vidst, at de måtte være indtruffet netop som de er indtruffet under de givne betingelser der forårsager dem? Der er intet lys i det. Det er trivielt fyldstof. Vi ved flyet vil styrte ned, toget blive afsporet. Og vi ved hvorfor. Ingen bryder sig om det, ingen kan bryde sig om det. Vi får nyheden og afskriver den, det gør vi med rette. Den er triviell. Men det jagede nyt jeg får fra en tilfældig patients øjne er ikke trivielt. (...)

Lægen har det særlige held faktisk at være vidne til ordenes fødsel. Deres faktiske farver og former lægges frem for ham indeholdende deres små byrder som det er hans privilegium at tage i sin varetægt med deres uspolerede nyhed. Han kan se den vanskelighed, hvormed de fødes og hvad de er bestemt til at udrette. Ingen anden er til stede bortset fra den talende og vi selv, vi har været ordenes forældre. Intet kan være mere bevægende.«<sup>6</sup>

Selv om Williams udvælger de mest dramatiske begivenheder til at repræsentere pressens nyheder – de togulykker, dødsfald og forbrydelser, den klassiske journalistik har brilleret med at beskrive (og som en dansk modernist-cum-journalist som Tom Kristensen længtes efter) – ser han dem alligevel som uinteressante, ligegyldige og trivielle i sammenligning med de betroelser, hans patienter fremkommer med. Det er ikke det ekstraordinære eller dramatiske, der er det interessante, men anstrengelsen for at finde ord for helt dagligdags menneskelige forhold. Williams' fødselsmetafor viser, at det er selve kampen for at finde ordene, der gør denne kommunikation ny og autentisk – i modsætning til selv de mest dramatiske pressenyheder, der forløber over allerede velkendte forståelsesskemaer. Måske er det også intimiteten i situationen, det personlige nærvær, der gør patientens betroelse bevægende – i modsætning til pressens alment-anonyme henvendelse.

Herfra når Williams frem til en definition af det poetiske sprog:

»...til syvende og sidst siger de alle [dvs. patienterne, TØ] det samme. Og så begynder en ny betydning [eller: mening, TØ] at indtræffe. For under det sprog som vi har lyttet til hele vores liv træder et nyt, dybere sprog frem (...). Det er det de kalder poesi. (...) den underliggende betydning af [eller: mening i, TØ] alt det de ønsker at fortælle os og aldrig har kunnet meddele er digtet, digtet som deres liv leves for at realisere. (...) Det er der faktisk, i livet foran os, hvert minut hvor vi lytter, et ud-søgt element – ikke i vores fantasi, men dér, til stede i virkeligheden.«<sup>7</sup>

En definition, der bestemmer digtet som på én gang noget ganske dagligdags og faktisk, noget man blot skal være opmærksom for at opdage, og en art mystisk essens, en inddampning af tilværelsens mening. En opfattelse, som ikke er langt fra det, Virginia Woolf kalder sin »philosophy« eller »constant idea«:

»... at der bag vattet (dvs. dagligdagens uopmærksomhed) er skjult et mønster; at hele verden er et kunstværk; at vi er dele af kunstværket. (...) Men der er ingen Shakespeare, der er ingen Beethoven; der er gan-

ske bestemt og emfatisk ingen Gud; vi er ordene; vi er musikken; vi er sagen selv.«<sup>8</sup>

Der er mange nuancer af opfattelser blandt de forskellige modernister, men de synes at være fælles om at trække modsætningen op mellem pressens nyheder og det nye i kunsten. Sammenfattende kan man måske sige, at det nye for modernisterne ikke er noget bestemt, der sker, eller den bestemte hastighed eller dramatik, hvormed noget sker. Det er heller ikke bundet til et bestemt område af livet, men snarere til en bestemt slags opmærksomhed, intensitet og nærvær, en art heideggersk væren, når rutinerne og den instrumentelle omgang med tingene skrælles af. En væren, som det kræver anstrengelse at indstille perceptionen på, og som er uadskilleligt forbundet med sproget og kampen for at finde ord og sætninger (eller billeder, plastiske former), som er friske nok til at rumme den intensitet, der rykker tingene ud af vanen og trivialiteten og gør dem nye.

## *Kunst og samtidighed*

Men selv om den kunstneriske fornyelse ikke har noget at gøre med pressens og massemediernes strøm af nyheder, er forestillingen om at være på højde med samtiden alligevel central for modernisterne. De nye former i kunsten forsvares til stadighed med henvisning til, at de moderne livsomstændigheder kræver eller svarer til nye udtryksformer.

I Virginia Woolfs kendte essay »Modern Fiction« fra 1919, der er et programskrift for den modernistiske prosa og hendes egne eksperimenter, spørger Woolf, om romanen nødvendigvis skal have »toogtredive kapitler efter et mønster som mere og mere ophører med at ligne det billede, vi har i hovedet.« Skal der være »plot«, »comedy, tragedy, love interest« og alle de omhyggelige ydre detaljer i beskrivelsen ned til sidste knap, som karakteriserer den gængse romanstil i perioden: »Is life like this? Must novels be like this?« spørger hun og svarer, at »fra omkring 1910« har livet ændret sig, så den form for roman ikke længere er tidssvarende. Woolf forklarer ikke nærmere, hvorfor det netop er omkring 1910, bruddet sker, men det svarer under alle omstændigheder meget godt til de datoer for modernismens gennemslag i engelsk litteratur, litteraturforskerne plejer at operere med.<sup>9</sup>

Endnu mere kendt er Gertrude Steins anekdote om, hvordan kubismen foregriber første verdenskrig:

»Jeg husker meget tydeligt at jeg ved krigens begyndelse befandt mig sammen med Picasso på Boulevard Raspail, da den første camouflagede-

malede lastvogn kom forbi. Det var om aftenen, vi havde hørt om camouflage, men vi havde endnu ikke set det, og Picasso så forbløffet på det og så udrød han, ja det har vi fundet på, det er kubisme.

Faktisk var kompositionen i denne krig, 1914-1918, ikke kompositionen i alle foreudgående krige, kompositionen var ikke en komposition hvor der var en mand i midten omgivet af en mængde andre mænd, men en komposition som hverken havde begyndelse eller slutning, en komposition hvori det ene hjørne var lige så betydningsfuldt som det andet hjørne, faktisk kubismens komposition.«<sup>10</sup>

Denne teori om, hvordan kunstneriske nybrud korresponderer med ændringer i tiden, forklares nærmere i Steins foredrag om »Composition as Explanation«, som starter med nogle overvejelser over kunstnergenerationer:

»Det eneste der ændrer sig fra en tid til en anden er hvad der ses, og hvad der ses afhænger af hvordan alle gør alting. (...) Intet ændrer sig fra generation til generation undtagen det sete og det danner en komposition. (...) Hver periodes liv adskiller sig fra enhver anden periodes liv ikke ved den måde livet er på, men ved den måde livet føres på og det er autentisk talt komposition. Efter at livet er blevet ført på en bestemt måde ved alle det, men ingen ved det, lidt efter lidt, ingen ved det så længe ingen ved det. Enhver der skaber kompositionen i kunstarterne ved det heller ikke, de fører deres liv og det gør deres komposition til det den er, det får deres værk til at komponere sig som det gør.«<sup>11</sup>

Her ses kunsten og livet på karakteristisk modernistisk vis som kontinuerlige fænomener. Endda i så høj grad, at livets og kunstens komposition falder sammen: Dagliglivets ændrede praksisformer sætter sig igennem, uden at nogen rigtig er opmærksom på det, og danner i samme moment kunstens former, nærmest bag om ryggen på kunstneren. Geniet, som Gertrude Stein definerer det, består netop i at være åben for samtidens former. Geniet – f.eks. Picasso og hun selv – siger hun, er ikke forud for sin tid, men lever netop fuldtud i sin tid og kan derfor indfange det nyes komposition, længe før det er blevet klart for andre, at denne komposition er indtrådt.

Også på dette felt er der nuancer i de forskellige modernisters opfattelse – Pound f.eks. lægger vægt på en langt mere maskulint aktiv skaberrolle end Steins. Men fælles for modernisterne er fornemmelsen af at arbejde på højde med samtiden og den opfattelse, at de moderne kunstformer afbilder moderne livsformer.

Denne vidt udbredte korrespondanceteori indebærer imidlertid ikke, at modernisterne nødvendigvis deler modernitetens fremskridtstro og -begejstring. Gertrude Stein opfatter sig selv som en meget amerikansk-moderne forfatter, men bør ikke desto mindre hovedparten af sit voksne liv i Frankrig – bla. fordi hun sætter pris på den mere traditionelle franske livsstil. Og Ezra Pound adskiller sig bla. fra de samtidige italienske futurister ved sit stadige forsvar for den klassiske dannelse og tidligere epokers kunst. Jf. også hans verslinier: »The thought of what America/ The thought of what America would be like/ If the classics had a wide circulation/ Troubles my sleep at night« – i øvrigt et udtryk for Pounds tro på kunstens og kunstnerens aktive indflydelse. Mens Marinetti proklamerer, at Venedig bør rives ned for at slippe af med al den nostalgiske sværmen for Ruskins *Stones of Venice* og gøre plads for moderne kunst og maskiner, oversætter og gendigter Ezra Pound de italienske middelalderdigtere Dante og Cavalcanti.

De fleste i den modernistiske gennembrudsgeneration er i det hele taget uhyre traditionsbevidste. Og bortset fra de italienske (og måske nogle af de russiske) futurister er der ingen blandt dem, der mener, at den nye kunst er bedre end den ældre i kraft af, at den er ny. Ejheller, at man kan tale om fremskridt inden for litteratur- og kunsthistorien. Deres polemik mod forældede, udlevede former retter sig især mod samtidige konkurrenter, der fastholder traditionelle former, og mod de umiddelbare forgængere, der fortsætter i samme spor uden at være opmærksomme på, at tiden er blevet en anden. I et mere forbitret senere øjeblik siger den fortsat upublicerede Gertrude Stein således om Joyce, at »those who smell of the museum« (Joyce) altid bliver anerkendt tidligere, mens »the really new« (som hun selv) først kan opfattes senere.

## *Det nye i kunsten*

Hvis det nye i kunsten hverken er det nye, som sker, i pressens forstand, eller det emancipatorisk nye i form af fremskridtet, hvad er det så?

Det melder sig for modernisterne dels som et realistisk eller dokumentarisk imperativ: et krav om at afbilde samtiden, opfange og gengive de nye konstellationer, der danner sig i nutiden. Men blot en dokumentation, der ligger på et andet niveau end pressens:

Virginia Woolf taler om, at hun ønsker at skildre tingene, før de er blevet formuleret, mens de endnu blot skraber henover nerverne og strejfer bevidstheden. »Er livet sådan? Skal romaner være sådan?« spurgte hun i essayet »Modern Fiction« og svarer selv:

»Se indad og livet er, forekommer det, meget langt fra at være »sådan«. Undersøg et øjeblik en almindelig bevidsthed på en almindelig dag. Bevidstheden modtager myriader af indtryk – trivielle, fantastiske, flygtige eller indgraveret med stålets skarphed. Fra alle sider kommer de, en uophørlig byge af utallige atomer; og idet de falder, idet de former sig til mandags eller tirsdags liv, falder eftertrykket anderledes end førhen (...) Er det ikke romanforfatterens opgave at formidle denne skiftende, denne ukendte og uindskrænkede ånd, uanset hvilken afvigelse eller kompleksitet den opviser.«<sup>12</sup>

Og William Carlos Williams taler tilsvarende om kunsten som et fænomenologisk projekt, ikke udelukkende rettet mod bevidsthedsprocesser – som Woolf-citatet kunne give indtryk af – men også mod omverdensforhold. Williams taler om »the thing, of which I am in chase« og hvordan, han ønsker at beskrive »how it lives, secretly about us as much now as ever.« »Jeg ved ikke hvorfor«, tilføjer han. »Hvorfor fortælle det som ingen ønsker at høre?« – først den aldrende Williams oplever at se sine ting trykt og læst i større omfang. Det, han søger, er på en gang noget dagligdags og en åbenbaring eller en mystisk oplevelse: »just there – for a split second (...) instant and perfect: it comes, it is there, and it vanishes. But I have seen it, clearly.«<sup>13</sup>

Williams er åbenbart inspireret af Ezra Pounds modernistiske poetik, som han bla. udarbejder i en bog til minde om den faldne kunstneren Gaudier-Brzeska, først under betegnelsen Imagisme, dernæst under navnet Vorticisme. Her bruger Pound bla. sit eget måske mest kendte digt som eksempel:

*In a Station of the Metro*

The apparition of these faces in the crowd;  
Petals on a wet, black bough.

Dette digt – der er inspireret af japansk haiku-poesi og moderne billedkunst og meget godt repræsenterer den imagistiske kondenseringsteknik – udspringer, forklarer Pound, af en oplevelse i Paris' metro, hvor Pound blev overvældet ved synet af nogle smukke ansigter. Den voldsomme oplevelse (karakteristisk nok af både intellektuel og erotisk art) kæmper han derefter for at finde ord for, uden at det vil lykkes ham. Samme dags aften finder han »the expression. I do not mean that I found words, but there came an equation (...) not in speech, but in little splotches of colour. (...) a 'pattern'.«<sup>14</sup> Men først seks måneder senere lykkes det at få dette visuelle mønster, denne ækvivalent, omformet til en enkelt »haiku-lignende sætning«, som skal »record the precise



instant when a thing outward and objective transforms itself, or darts into a thing inward and subjective« (*G-B*, p. 89).

Det sproglige billede, der kommer ud af anstrengelsen, præsenterer Pound som en formulering, der kan kondensere »an intellectual and emotional complex in an instant of time«. Det poetiske sprog er »the language of exploration«, og »The image is the word beyond formulated language« (*G-B*, p. 88).

I udarbejdelsen af et sådant »image« ligger eftertrykket dels på det nøgterne, upersonlige, nærmest »videnskabelige« arbejde,<sup>15</sup> dels på den aktive skabende indsats. Imagismens billede er således hverken afbildning af objektet eller udtryk for subjektet, men en sproglig form – udarbejdet med så stor håndværksmæssig kunnen, økonomi i virkemidlerne og præcision i tanken som muligt – der udkaster nye måder at se på og opfatte verden på. Eksemplariske mønstre eller strukturer, som dernæst kan indgå i det samlede kulturelle repertoire og genkendes af andre som formuleringer af egne erfaringer, arketyperiske konstellationer eller udvidelse af den fælles perceptions- og forståelseshorisont.

Nøgternheden og videnskabeligheden i Pounds poesi og poetik har imidlertid en anden side, der har mere med mystik at gøre, og hvor »equation« ikke blot refererer til videnskabens ligninger, men også til mystikkens korrespondancer. Digtets »word beyond formulated language« er = det poetiske sprogs mallarméske evne til at ramme tingen direkte og til at fremkalde en vision af en ellers uopnåelig verden. Til forskel fra symbolisternes transcendent visioner er Pounds (og med ham modernistgenerationens) visionære glimt blot forankret i hverdagslige, dennesidige genstande og iagttagelser. Den sproglige form kan så på én gang opsuge intense oplevelser og inducere disse oplevelser hos læseren, fordi formen er en dynamisk generator, der samler psykiske energier i en præcis form. Som Pound formulerer det: »The statements of 'analytics' are 'lords' over fact. They are the thrones and dominations that rule over form and recurrence. And in like manner are great works of art lords over fact, over race-long recurrent moods, and over to-morrow. Great works of art (...) cause form to come into being« (*G-B*, p. 92).

Denne fusion af videnskab og mystik er vidt udbredt i årtierne på begge sider af århundredskiftet, og ligger i forskellige varianter og nuancer tæt på modernisternes generelle opfattelse af korrespondance mellem kunstnerisk nybrud og moderne samtid. Hos Ezra Pound kobles den til et politisk-aktivistisk projekt – først i agitationen for at tilvejebringe »a new renaissance« omkring Vorticisme-gruppen i Londonårene, dernæst i det livslange *Cantos*-projekt, hvor Pound undervejs i bitterhed over de uindfrie idealforestillinger overfører forhåbningerne om den nye renæssance på Mussolinis fascisme. Hos andre modernister (flertallet) er fusionen af videnskab og mystik eller me-

tafysik især knyttet til det (billed)sproglige medium, som er kunstens. Deres forehavende er overvejende af æstetisk og filosofisk karakter.

Det gælder f.eks. Gertrude Stein, der beskriver litteraturens udvikling som et spørgsmål om, at sproget slides, mens tingene i verden forbliver evigt nye. Mens poesien var ung, kunne poeterne blot benævne verden, sådan som Adam gør det i bibelen: »Tænk på al den tidlige digtning, tænk på Homer, tænk på Chaucer, tænk på Bibelen og I vil se hvad jeg mener I vil virkelig indse at de var beruset af navneord, at benævne at vide hvordan jorden havet himmelen og alt hvad der var i dem benævnes var nok til at få dem til at leve og elske i navne...« Men efterhånden som disse navne(ord) bliver velkendte og er blevet gentaget ofte, bliver der mindre og mindre grund til at repetere det allerede velkendte. Gertrude Stein søger derfor en måde at ramme tingene på, som går uden om de allerede velkendte, slidte benævnelser:

»Var der ikke en måde at benævne tingene på som ikke ville opfinde navne, men betyde navne uden at benævne dem.

Det havde altid gjort et stort indtryk på mig fra den tid hvor jeg var meget lille at få fortalt og så bagefter selv erfare, at Shakespeare i Arden skoven havde skabt en skov uden at nævne de ting der udgør en skov. Man mærker det hele, men han nævner ikke dets navne.

Det var noget, jeg også i mig selv følte behovet for at gøre det til noget, som kunne benævnes uden at bruge dets navn. Man havde jo kendt dets navn, hvadsomhelsts navn, så længe, og derfor var navnet ikke nyt, men genstanden var fordi den var levende altid ny.«<sup>16</sup>

Uden nu at gå i detaljer med Gertrude Steins særlige form for ordmagi, hendes poetik og dens filosofiske implikationer, kan man sige, at henvisningen til Shakespeare peger på, at modernismens begreb om det nye i kunsten ikke er bundet til en bestemt epoke, men måske har at gøre med en almen kerne i det kunstneriske arbejde i det hele taget.

Modernitetens rastløse tempo og dens karakter af permanent forandring, den stadig hurtigere omslagstid for ikke blot sociale organisationsformer, men også livsmåder, ideer og tendenser, skærper givetvis presset for fornyelse også i kunsten. Det mærker man i modernisternes stadige profilering af det nye, omvæltende og formforandrende i deres kunst. Dette modernitetens nyhedspres kunne man sige hører hjemme på den modernistiske kunsts realistiske akse: Den, der handler om at finde adækvate udtryk for samtiden, afbilde en korresponderende sandhed om nutidens verden, dokumentere ændrede livs- og tankemønstre, idet de finder sted, og inden de er blevet formuleret og opsummeret retrospektivt og derfor alment anerkendt.

Men på den akse, der har at gøre med selve den skabende proces, med kunstnerens arbejde med sit medium, kan man sige, at det er et alment vilkår for kunstnerisk arbejde, også modernisterne refererer til: Så sandt som enhver kunstner kæmper for at etablere et forhold mellem perception eller livsoplevelse og kunstnerisk teknik, og i denne kamp også søger at nå frem til et sprogligt særpræg – bla. i forhold til den kunstneriske tradition, vedkommende sætter af fra – uanset om kunstnerens sprog er ord, farver eller former. Vægten i denne kunstneriske proces kan ligge mange forskellige steder – og ligger faktisk også meget forskelligt i forskellige epoker. Modernisterne kan netop karakteriseres som modernister, fordi de er fælles om at lægge vægten bestemte steder – sådan som jeg forsøgsvis har skitseret lidt af det. Men selve processen har nogle grundlæggende fælles træk – i hvert fald hvis man ser på den i bred forstand moderne periode i Vesten (dvs. ca. fra renæssancen og fremad). Det asiatiske og det middelalderlige begreb om kunst er jo i mindre grad defineret udfra originalitets- og individualitetskriterier.

I den forstand kan man hævde, at modernismens begreb om det nye i kunsten ikke entydigt er knyttet hverken til en bestemt modernitetens epoke – som der så kunne følge en post-moderne epoke efter – eller til et bestemt repertoire af former, som kan udtømmes, så der ikke længere er plads for fornyelse. Jeg tror, det er en altfor lineær måde at tænke på. Lyotards definition nr. to af det post-moderne<sup>17</sup> forekommer mig mere frugtbar: at der under navnet post-moderne er tale om et refleksionspunkt i modernismen, der drejer sig om repræsentationen, nærmere bestemt om forholdet mellem det fremstillelige og det ufremstillelige. En rullende refleksionsproces, som pågår ikke blot i modernistisk kunst, men med vekslende skarphed igennem hele den moderne periode. En proces, som er uafsluttet og uafsluttelig – altså stadig et vilkår også for nutidens post-post-moderne kunstnere.

Noget andet er så, at modernisterne (som også bla. romantikerne) havde en tendens til at opfatte det kunstneriske arbejde som eksemplarisk for den rette omgang med tingene; til at se det kunstneriske (og håndværksmæssige) produkt som 'det gode objekt', udtryk for en evne til stadig at »se på hver enkelt ting, som om den var ny« (som Gombrich siger om Cézannes maleri i *Kunstens historie*<sup>18</sup>); og til at anse kunstens stilling og kvalitet som målestok for samfundets tilstand. Samfundsorganisatorisk og -økonomisk har dét en kulturkritisk og emancipatorisk konsekvens, som de forskellige modernistiske og avantgardistiske retninger og enkeltpersoner betoner i forskellig grad. Men den kunstneriske proces, kulturkritikken udspringer af og henviser til, er kun indirekte forbundet med samfundets indretning i en bestemt epoke. Som konkret proces – arbejde med ord, farver, former – er den på én gang mere almen

og mere personlig – som allerede sagt: uafsluttet og uafsluttelig gennem hele den i bred forstand moderne periode.

Kun i de rent kunstpolitiske gestus, de meta-statements, der er mange af i modernismens historie – såsom ophængningen af en pissoirkumme på museet – træder det kultur- og institutionskritiske indhold mere rent frem, næsten uden forankring i det kunstneriske arbejde. De bliver en slags presse-nyheder på kunstens område, der markerer en dagsaktuel status – og forældes derfor også hurtigt, som andet end netop historiske pejlemærker. Men ved nærmere eftersyn har en hel del af disse tilsyneladende rene kunstpolitiske gestus også en anden valør: ready-mades f.eks. er ikke blot vrængende spørgsmålstejn ved kunstinstitutionens normer og grænser. De er også et nyt blik på tingene, eksperimenter med at se ikke blot på kunstværker, men også på dagligdagens ting, som om de var nye, løstrevet fra rutinens instrumentelle blindhed, for dermed at afsikre skellene mellem liv og kunst og holde perceptionskanalen åben og refleksionen levende. Det er, tror jeg, modernismens centrale kulturkritiske indsats.

### *Afsluttende krølle om Ezra Pounds »Make It New!«*

Ezra Pound blev indledningsvis præsenteret som fornyelsens trompet og den, som på mange leder var drivkraft i udformningen af engelsk-amerikansk modernisme. Det var han ubetvivleligt. Men lad os engang vende tilbage til hans slogan og se lidt nærmere på det.

Man kunne spørge, hvad det er for et »It«, der skal gøres nyt? Og så vil man hurtigt komme til Pounds stærke tilknytning til en historisk tradition.

Ikke blot er Pound som digter længe om at blive modernist: endnu i London-årene op til første verdenskrig er han stærkt påvirket af den viktorianske digter Robert Browning og optaget af gendigtninger af oldengelsk poesi, provençalsk trubadurlyrik og italienske middelalderdigtere som Cavalcanti, hvad der også sætter sig spor i hans egne værker – forsåvidt som oversættelserne og gendigtningerne overhovedet lader sig udskille fra hans »egne« digte.

Selv som modernist forbliver han under stærk indflydelse af den poetiske tradition. I Pounds lille læserindføring i den litteraturhistoriske kanon *ABC of Reading* fra 1934 kan man se, at han læser som en skribent – med henblik på hvad man som digter kan lære af traditionen. Det ser man også i hans definition af en klassiker:

»En klassiker er en klassiker ikke fordi den er i overensstemmelse med bestemte strukturelle regler eller stemmer med bestemte definitioner.

(...) Det er en klassiker på grund af en bestemt og uudryddelig friskhed.«

Eller i den kendte kortform: »Literature is news that STAYS news.«<sup>19</sup> – Hvor modsætningen mellem pressens overfladiske, blot dagsaktuelle nyheder og kunstens slidstærke nyhedsværdi tematiseres igen.

Men hvis han læser som en skribent kan man til gengæld sige, at han skriver som en læser: hans læsning siver ind i hans egne skrifter, både i form af tekniske finesser, indholdsreferencer og direkte pasticher og citater. Hovedværket *Cantos* kunne således udmærket karakteriseres som et post-moderne værk af brokker, pasticher, collage og bricolage hentet fra et større repertoire af Pounds kanon af kinesisk poesi og poetik, provencalsk og italiensk middelalder- og renæssancedigtning mv. kombineret med uddrag fra diverse amerikanske præsidenters brevvekslinger, økonomiske og antropologiske teorier etc. etc.

I den forstand kan man næppe sige, at Pound repræsenterer et nyt modernistisk formsprog. Det skulle da være i kraft af anvendelsen af collage- og bricolage-principper.

Til gengæld er *Cantos* tænkt som et oplysningsværk, et emancipationsskrift i bedste moderne tradition – selv om agitationen for den »Nye Renæssance«, Pound imødeså, førte ham i armene på fascismen. Ud fra de tanker om, at det poetiske sprog er en dynamisk form, jeg allerede har refereret til, forestiller Pound sig, at en tilstrækkelig præcis sammenklipning af poetiske billeder og teoretiske udsagn af sig selv vil føre læseren frem til en forståelse af nødvendigheden af »A New Renaissance«. En idealtilstand, som heller ikke repræsenterer et nybrud så meget som en genskabelse af fortidens ideelle fyrstestat, hvor kunstarterne blomstrede, håndværket trivedes og åger var ukendt – som Pound så det.

Det, der skal fornys i »Make It New!« er altså en hel forudgående, men delvis glemt og tabt, tradition.

Hvis man skulle fremhæve en blandt modernisterne, som iværksætter et radikalt nybrud, er det måske snarere Gertrude Stein, hvis værker i den grad fjerner sig fra traditionen, at de ligger på kanten af det læselige og først er blevet tilgængelige (udover avantgardekredsene) for en akademisk læserskare i de allerseneste år: Her er ingen referencer til klassiske tekster, man kan udarbejde håndbøger til som til Pound og Eliot og Joyce, dårligt nok genkendelige referencer i det hele taget eller sammenhængende syntaks og grammatik.

T.S. Eliot sagde om Stein, at hun udgjorde »the future of the barbarians«. Og noget er der om det: her nytter klassisk dannelse og belæsthed ingenting. Hvis man skal læse Steins tekster, må man starte forfra og lære sig en helt ny

måde at læse på, hvor man læser ord for ord og uden forudsætninger, uden at kunne danne kontinuerlige forløb eller resumere et indhold, hverken undervejs eller bagefter.

Måske er det den »barbarernes fremtid«, vi nu befinder os i? Det nye er måske ikke, at der ikke længere er mulighed for fornyelse, at det nye er blevet slidt op, men at de nyeste generationer af kunstnere og læsere tværtimod har mistet den forbindelse med den forudgående tradition, som endnu var meget levende for modernisterne. Og man derfor måske også har mistet fornemmelsen af, ikke blot at komme sent, efter en lang forudgående tradition, men også selv at være en del af denne tradition og dele vilkår med den.

## Noter

1. Se f. eks. afsnittet »Pound's Decade« pp. 116-128 i Stanley Sultan: *Eliot, Joyce & Company*, New York & Oxford: Oxford University Press, 1987. Pounds fremmeste udlægger og forsvarer litteraturkritikeren Hugh Kenner går videre og betegner hele den engelsk-amerikanske modernisme som *The Pound Era* – titlen på Kenners standardværk om Pounds liv og værk fra 1971.
2. Om forholdet mellem romantik og modernisme se f.eks. Stanley Sultan: *Eliot, Joyce & Company*, N.Y. 1987), kap. 5, der giver en hurtig oversigt samt henvisninger til anden litteratur om emnet.
3. Se Gérard Genette: *Mimologiques*, Paris 1976. I kapitlet »Au défaut des langues« trækker Genette en interessant kratylistisk linie fra Mallarmé og Valéry over Sartre til de russiske formalister, især Roman Jakobson. Ricoeurs mest omfattende behandling af metaforen som skabende og levende sprog findes i bogen *La métaphore vive*, Paris 1975.
4. »... had just come home from a pleasant dinner party and I realized then as anybody can know that something is always happening.  
Something is always happening, anybody knows a quantity of stories of people's lives that are always happening, there are always plenty for the newspapers and there are always plenty in private life. Everybody knows so many stories and what is the use of telling another story. (...) So naturally what I wanted to do in my play was what everybody did not always know nor always tell. By everybody I do of course include myself but always I do of course include myself. (...)  
I have of course always been struggling with this thing, to say what you nor I nor nobody knows, but what is really what you and I and everybody knows, and as I say everybody hears stories but the thing that makes each one what he is is not that. Everybody hears stories and knows stories. How can they not because that is what anybody does and what everybody tells. But in my portraits I had tried to tell what each one is without telling stories and now in my early plays I tried to tell what happened without telling stories (...)«  
»Plays«, her citeret fra antologien *Look at Me Now and Here I Am*, ed. Patricia Meyerowitz, Harmondsworth 1967, pp. 75, 76-77. Foredraget findes også i samlingen *Lectures in America*, London 1988.
5. »We in this period have not lived in remembering, we have lived in moving being

necessarily so intense that existing is indeed something, is indeed that thing that we are doing. And so what does it really matter what anybody does. The newspapers are full of what anybody does and anybody knows what anybody does but the thing that is important is the intensity of anybody's existence. (...)

A thing you all know is that in the three novels written in this generation that are the important things written in this generation, there is, in none of them a story. There is none in Proust in *The Making of Americans* or in *Ulysses*.«

»Portraits and Repetition«, her citeret fra *Look at Me Now and Here I Am*, p.109, 110. Også dette foredrag stammer fra Amerikaturneen i 1934, optrykt i *Lectures in America* (opr. 1935).

6. »What is the use of reading the common news of the day, the tragic deaths and abuses of daily living, when for over half a lifetime we have known that they must have occurred just as they have occurred given the conditions that cause them? There is no light in it. It is trivial fill-gap. We know the plane will crash, the train be derailed. And we know why. No one cares, no one can care. We get the news and discount it, we are quite right in doing so. It is trivial. But the hunted news I get from some obscure patient's eyes is not trivial. (...)

The physician enjoys a wonderful opportunity actually to witness the words being born. Their actual colors and shapes are laid before him carrying their tiny burdens which he is privileged to take into his care with their unspoiled newness. He may see the difficulty with which they have been born and what they are destined to do. No one else is present but the speaker and ourselves, we have been the words' very parents. Nothing is more moving.«

7. »... all of them finally say the same thing. And then a new meaning begins to intervene. For under the language to which we have been listening all our lives a new, a more profound language (...) offers itself. It is what they call poetry. (...) the underlying meaning of all they want to tell us and have always failed to communicate is the poem, the poem which their lives are being lived to realize. (...) It is actually there, in the life before us, every minute that we are listening, a rarest element – not in our imaginations but there, there in fact.«

*The Autobiography of William Carlos Williams*, New York 1967 (opr. 1951), p. 360, 361-362.

8. »... that behind the cotton wool is hidden a pattern; that the whole world is a work of art; that we are parts of the work of art. (...) But there is no Shakespeare, there is no Beethoven; certainly and emphatically there is no God; we are the words; we are the music; we are the thing itself.«

Virginia Woolf: »A Sketch of the Past«, p.84, i: *Moments of Being. Unpublished Autobiographical Writings*, ed. Jeanne Schulkind, London 1978.

9. Se f.eks. henvisningerne i Stanley Sultans afsnit om »What Was Modernism?«, op. cit. p.102-115.

10. »I very well remember at the beginning of the war being with Picasso on the boulevard Raspail when the first camouflaged truck passed. It was at night, we had heard of camouflage but we had not yet seen it and Picasso amazed looked at it and then he cried out, yes it is we who made it, that is cubism.

Really the composition of this war, 1914-1918, was not the composition of all previous wars, the composition was not a composition in which there was one man in the centre surrounded by a lot of other men but a composition that had neither a beginning nor an end, a composition of which one corner was as important as another corner, in fact the composition of cubism.«

Stein fortæller denne anekdote flere steder. Jeg citerer her versionen fra hendes bog *Picasso*, New York 1984 (opr. 1938), p.11.

11. »The only thing that is different from one time to another is what is seen and what is seen depends upon how everybody is doing everything. (...) Nothing changes from generation to generation except the thing seen and that makes a composition. (...) Each period of living differs from any other period of living not in the way life is but in the way life is conducted and that authentically speaking is composition. After life has been conducted in a certain way everybody knows it but nobody knows it, little by little, nobody knows it as long as nobody knows it. Any one creating the composition in the arts does not know it either, they are conducting life and that makes their composition what it is, it makes their work compose as it does.« Gertrude Stein: »Composition as Explanation« (opr. 1926), her citeret fra *Look at Me Now and Here I Am*, p. 21,24-25.
12. »Look within and life, it seems, is very far from being 'like this'. Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a myriad impressions – trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms; and as they fall, as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday, the accent falls differently from of old (...) Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, what ever aberration or complexity it may display.« Virginia Woolf: »Modern Fiction«, *Collected Essays*, vol.II, p. 105-106.
13. *Autobiography*, p.288, 289.
14. Ezra Pound: *Gaudier-Brzeska. A Memoir*, London, 1960 (opr. 1916), p. 86. Her-  
efter forkortet *G-B*.
15. Det fremgår bla. af Pounds sammenligninger mellem kunst, matematik og geome-  
tri: »The difference between art and analytical geometry is the difference of subject  
matter only. Art is more interesting in proportion as life and the human conscious-  
ness are more complex and more interesting than forms and numbers,« *G-B*, p. 91.
16. »Was there not a way of naming things that would not invent names, but mean na-  
mes without naming them.  
I had always been very impressed from the time that I was very young by having  
had it told me and then afterwards feeling it myself that Shakespeare in the forest  
of Arden had created a forest without mentioning the things that make a forest.  
You feel it all but he does not name its names.  
Now that was a thing that I too felt in me the need of making it be a thing that  
could be named without using its name. After all one had known its name any-  
thing's name for so long, and so the name was not new but the thing being alive  
was always new.«  
Citaterne er fra Gertrude Steins foredrag »Poetry and Grammar«, in *Look at Me  
Now and Here I Am*, p.139-140 og 141-142.
17. Lyotard fremsætter denne definition i *Det postmoderne forklaret for børn*, Køben-  
havn 1986, bla. p. 19-23.
18. E.H. Gombrich: *Kunstens historie*, København 1984 (opr. 1950).
19. Ezra Pound: *ABC of Reading*, London & Boston 1991 (opr. 1934), p. 13-14 og p.  
29.