

Det gamle guld og det ny glimmer

Internationaliseringen af dansk nationalfølelse. En replik til Gunhild Agger

Af Søren Schou

Denne artikel er en replik til Gunhild Aggers 'Gensyn med Guldalderen' og bør læses i forlængelse heraf.

Søren Schou gendriver ikke Gunhild Aggers synspunkt, at fortidsskildringerne i dansk populærkultur stadig bærer præg af guldalderkonstruktionen, men han påpeger, at den internationale påvirkning og især amerikaniseringen, udgør et nødvendigt supplement for en dansk historieforståelse.

Gennem en række eksempler fra dansk populærkultur og dansk film viser han, hvordan det æstetiske formsprog og langt hen tillige de bærende temaer, er i overensstemmelse med tendenserne på det internationale marked.

I sidste del af artiklen præsenterer Søren Schou den engelske massekommunikationsforsker Duncan Websters bog 'Looka Yonder!', om det imaginære Amerikabillede i amerikansk populærkultur og relaterer hans problemstilling til den danske diskussion om nationale og internationale forbilleder

Gunhild Agger argumenterer for det synspunkt, at dansk nationalfølelse bygger på en 100 år gammel guldalderkonstruktion, og at denne konstruktion endnu er synlig i dansk populærkultur.

Det har hun utvivlsomt ret i. Denne replik er ikke forsøg på at dementere hendes tese, men på at forsyne den med et nødvendigt supplement. Mit anliggende er at vise, i hvor høj grad denne dansk-nationale konstruktion er både *skabt* og *fornyset* ved hjælp af former og forestillinger, der ikke er specielt danske, men hentet flere steder i verden. Første halvdel af min artikel handler - tilspidset sagt - om internationalismens bidrag til dansk nationalfølelse. Jeg beskæftiger mig med guldalderforestillingerne og deres metamorfoser i dansk populærkultur. I anden halvdel præsenteres en anden - for en dansker uvant og inspirerende - måde at aktualisere fortiden på: unge amerikanske populærkunstneres konfrontation med *deres* "guldalder". Sådan som den beskrives i *Duncan Websters* bog *Looka Yonder!*

Johan Fjord Jensen, som er Gunhild Aggers teoretiske hovedreference, indsætter den danske guldalderkonstruktion i et større europæisk perspektiv. Vi finder overalt i 1800-tallets Europa, under industrialiseringen, en dyrkelse af tabte guldaldre, siger Fjord Jensen: "Kultur-natur-dichotomien tilbyder sig på den måde som forståelsesform for dem, der bliver ofre for udviklingens gang, og det vil i den behandlede periode sige småborgerskabet". (*Efter guldalderkonstruktionens sammenbrud*, bd. 3, s. 23).

Det særlige ved den danske udvikling er, fortsætter Fjord, at det i Danmark var et *agrart* småborgerskab i fremdrift, der tog konstruktionen til sig, og ikke som andetsteds et trængt by-småborgerskab. Bønderne var i gang med en sejrrik kamp for politisk indflydelse. De havde ikke behov for en forfaldstænkning, der kontrasterede en glørværdig fortid med en mørk nutid, men de havde nok brug for de naturidealer, guldalderforestillingen udtrykker sig igennem. Derfor accepterede de den historieforståelse, intellektuelle som Valdemar Vedel og Vilhelm Andersen tilbød, med dens to guldaldre i hhv. den nordiske oldtid og det tidlige 1800-tals nationalromantiske kultur. Men det var kendetegnende for det aktuelle lyssyn, at de danske bønder kunne opleve sig selv som stående i endnu en guldalder, den tredje, nemlig den der skabtes med "det folkelige gennembrud" omkring år 1900.

Der var altså særlige, fortrøstningsfulde, træk ved den danske dyrkelse af fordums harmoni- og naturidealer - træk der ikke fandtes i større og mere industrialiserede samfund, hvor de gyldne tider uhjælpeligt syntes tabte. Og det er disse særlige træk, der endnu præger vores oplevelse af national identitet.

Glemsom assimilation

Det ville være absurd at erklære denne identitetsoplevelse for illusorisk. Derimod er der grund til at understrege, at den er blevet ajourført med supplerende mytedannelser og symboler, der ikke er af dansk oprindelse, selv om vi måske går rundt og tror det.

Bemærkelsesværdigt nok er allerede selve dens *grundlag*, dens "hellig-tekst" frem for nogen, af tvivlsom national beskaffenhed. Jeg tænker på Oehlenschlägers *Guldhornene*. Digtets motiv er unægtelig dansk, lige som dets forestilling om, at forbindelsen mellem fortid og nutid skabes af det jævne folks repræsentanter. Men som sprogkunstværk betragtet er *Guldhornene* et sammensurium af internationale påvirkninger. Det påpegede allerede litteraturprofessor *Poul V. Rubow* i 1947. I artikelsamlingen *Betragtninger* sønderdeler han digtet. Han ser det som en tekst fuld af "Revner og Sprækker", en collage af diskurser (som man senere ville sige) fra bl.a. den

dithyrambiske ode, svenskeren Bellman og italienske opera-libretti. Hertil kommer, på det idémæssige plan, den tysk-romantiske indflydelse, som var formidlet via Heinrich Steffens.

Den danske hellig-tekst er med andre ord et nationalt tvivlsomt produkt. Men ikke derfor noget dårligt digt, mente Rubow, som afsluttede sin analyse med en konstatering, der lyder helt moderne og "dekonstruktiv". Selve digtets revner og sprækker har en betydningsbærende funktion: "Det minder altsaa om de to Oldsager, det besynger; og dette er jo ganske i sin Orden" (s. 53).

Hvis man ud fra dette eksempel tør påstå, at tolkningen af dansk nationalfølelse er uren i sin oprindelse, så er den ikke blevet renere sidenhen. Aktualiseringer og ajourføringer af vores nationale selvforståelse har gang på gang hentet motiver og formsprog udefra. Vi har opsuget dem, måske uden at vide, hvor de kom fra - i hvert fald uden at vi, efter forbløffende kort tid, længere betragtede dem som fremmede.

Man kan give denne mekanisme et navn: *glemsom assimilation*. Dansk kultur, både i sin høje og sin populære variant, har fra Oehlschläger og frem til idag assimileret massevis af udenlandske impulser, som måske, måske ikke blev oplevet som fremmede på assimilationstidspunktet, men under alle omstændigheder identificeredes som keredanske i løbet af kort tid.

Processen er foregået forbløffende smertefrit, vel især takket være glemsomheden. Assimilationen har gennem hele 1900-tallet været akkompagneret af bekymrede kommentarer på danskhedens vegne, men bekymringen har betegnende nok altid været fremadrettet, ikke bagudskuende. Argumentationsskelettet har ufravigeligt været, at fortidens danskhed var tryk og velforvaret, fremtidens derimod i høj grad truet. Danskhed er altid noget, der endnu er intakt, men som vi *lige nu* er på vej til at sætte over styr.

Gennem denne glemsomme assimilation og stadige bekymring på danskhedens fremtidige vegne kommer det nationale fastholdere til at ligne den karikatur, man engang tegnede af Det Konservative Folkeparti: De konservative overtog - sagde man - resultaterne af gårsdagens socialdemokratiske reformpolitik, men var indædte modstandere af nutidens.

Debatten om *amerikaniseringen* og de udfordringer, den rummede, leverer de tydeligste eksempler. De farer, en Jacob Paludan i 20'erne så i f.eks. jazzen, denne depraverede eller primitive negermusik der anfægtede vores kulturgrundlag - dem er der ikke nogen, der bekymrer sig over længere. Den aktuelle jazz-bekymring gælder snarere, hvorvidt Danmarks Radio fortsat vil finansiere sit eget danske big band - eller overlade æteren til indspillet musik.

Overtagelsen af den assimilation, der allerede er foregået, og bekymringen ved den kommende - den viser sig i de ting, vi kan finde på (og ikke finde på) at sige til hinanden. En replik som denne ville lyde naturligt i visse kulturkritikers mund: "Det lover ikke godt for fremtiden, at en dansk TV-serie som "Strømer" kopierede amerikanske forbilleder så skamløst". Derimod ville man næppe tro sine egne ører, hvis nogen i dag fandt på at erklære: "Det var skadeligt for vores nationale identitet, at parret Hans W. Petersen og Marguerite Viby i 30'erne kopierede Fred Astaire og Ginger Rogers". Bemærkningen ville være absurd bl.a. af den grund, at mennesker normalt ikke går rundt og fortryder deres fortid. Marguerite Viby og Hans W. Petersen opleves idag som en integreret del af mellemkrigstidens danske populærkultur. De er udtryk for tidens amerikanisering og fornemmes dog som umiskendeligt danske.

Kulturel internationalisering

I det efterfølgende lader jeg definitivt *Guldhornene* bag mig og koncentrerer mig om populærkulturen, især filmen. Mit hovedsynspunkt er, at den i sine tematiseringer af det danske af alt dansk, vor fortid, er præget af internationaliseringen. I den henseende er fortidsskildringen imidlertid kun et specialtilfælde af dansk populærkulturs generelle internationalisering (eller hyppigst: amerikanisering). Den vil jeg først ofre et par ord:

Dansk films *mainstream* har i hele efterkrigstiden lagt sig efter amerikanske modeller, lige som danske filmskuespillere i mange tilfælde påfaldende har lignet - spillemæssigt, men såmænd også fysiognomisk - amerikanske forbilleder. Denne konstatering er for så vidt ikke ny. I 50'erne blev Klaus Pagh lanceret som den danske James Dean og Evy Nordlund som den danske Kim Novak. Men at den også gælder mere fremtrædende kunstnere, der aldrig er blevet markedsført som den lokale en-eller-anden, har vi måske ikke haft blik for. Ove Sprogøe er allerede fysiognomisk en dansk pendant til James Cagney og har i høj grad spillet Cagney-agtige roller på film: vævre, charmerende skurketyper. Poul Reichardt, med det maskulint fyldige ansigt under det mørke hår, var en heltefigur af samme type som Tyrone Power og Ray Milland. Og udstyret med hvidt mundskæg, i roller som heltens komiske *sidekick*, havde Peter Malberg på sine ældre dage en umiskendelig lighed med George "Gabby" Hayes i tilsvarende amerikanske rollefag.

Det har næppe været et eller andet "identitetsmodellerings-bureau", der fremlekkede disse ligheder. De skyldes snarere uskrevne, men såre virksomme normer for, hvad der var troværdig filmoptræden - normer som overvejende var af amerikansk herkomst. Da deres

oprindelsessted sikkert ikke var biografpublikummet bevidst, har det heller ikke været illusionsforstyrrende, at en Tyrone Power-lignende skikkelse optrådte som helt i de ærkedanske Morten Korch-film, eller en "Gabby" Hayes-figur var den pudsige Onkel Anders i den lige så uforveksleligt danske *Far til Fire*-serie (hvis yngste familiemedlem forresten også havde luret amerikanske barnestjerner kunsten af). Lige så lidt forstyrrede det oplevelsen af en Gustav Winklers danskhed, at han som sanger stod i dyb gæld til Bing Crosby.

Noget tyder på - ikke overraskende eftersom den helt dominerende mediepåvirkning kom fra USA - at det især var amerikanske forbilleder, der lod sig assimilere som "vore egne". Udgik påvirkningen en sjælden gang fra et europæisk land, blev den pågældende kunstner opfattet som anderledes "eksotisk". Ingen var i tvivl om, at Dario Campeotto var italienskinspireret, eller at Vivi Bak var et svar på den franske Birgitte Bardot. Otto Brandenburg var derimod dansk, også selv om han slog igennem med en amerikaniseret *slow rock*, "To lys på et bord" - og i øvrigt ofte sang på engelsk. Amerikanske forbilleder assimileredes og blev til en anden - dansk - natur.

Det gamle guld og det nye glimmer

Ét er imidlertid, kunne man hævde, den generelle tendens - vor glemsomme assimilering af amerikanske påvirkninger - noget andet populærkulturens beskæftigelse med det særlige område, der udgøres af vor nationale fortid. Hér fremhæver man ofte rækken af Morten Korch-film fra 50'erne som noget uforveksleligt dansk. Det er kun berettiget i samme forstand som det er berettiget at opfatte *Guldhornene* som et prototypisk dansk værk. Filmenes motiv og dele af idéstoffet kan føres tilbage til det sene 1800-tals guldalderkonstruktion, men samtidig præges filmene af æstetiske koder og problemstillinger, der har en mere aktuel karakter og præges af en vis internationalisering.

Peter Larsen omtaler Korch-filmene i *Dansk Litteraturhistorie* bd. 8, hvor han hævder, at romanernes nationale tematik er blevet reduceret til isolerede signaler. "Naturen, der i romanerne fungerede som metafor for det sociale liv, blev i filmene forvandlet til 'landskab', til idyllisk baggrund for handlingen, og den centrale kategori, 'arbejdet med jorden', blev tonet ned til fordel for en dvælen ved landlivets mere pittoreske sider" (s. 180).

Filmskaberne - Henning Karmark & Co. - søgte bl.a. at appellere til et yngre bypublikum; det var nødvendigt, hvis filmene skulle løbe rundt. Det gjorde de bl.a. ved at skubbe forlæggets agrar-småborgerlige tematik noget i baggrunden. I stedet lagde de vægten på moderne konflikter, som også var det unge publikums. Filmene kom til at

handle om problemerne ved at blive voksen og myndig i en periode, som måske ikke ligefrem kan kaldes "faderløs", men hvor faderskikkelsen stod svagere som udfordring og identifikationsinstans, end den havde gjort det i det klassisk-agrare univers.

Herudover skelede Korch-filmene, med deres elementer af krimi, farce og musical, til amerikanske genrekonventioner. Vel blev slægtsgården ikke ligefrem til en ranch og bonden ikke nogen farmer, men "det amerikanske" var en vigtig, skjult reference i Karmarks filmatiseringer. Direkte introduceredes det i *Det gamle guld* (1951), hvor den "Gabby" Hayes-kostumerede Peter Malberg optræder som forhenværende cowboy og synger "Jeg har min hest, jeg har min lasso" i duet med Poul Reichhardt. Holdningen er mildt satirisk, men også den lidt distancerede fremstilling af det amerikanske rummede en hel del ikke særlig godt skjult fascination ved det. Man kredsede muntert-benøvet om det nye.

Fascinationen genfandtes i flere af 50'ernes danske film, som kunne hedde *Sønnen fra Amerika* (1957) og *Onkel Bill fra New York* (1959). Selv Far til Fires "Lille-Per" viste sig i 1957 at have en amerikansk onkel Sofus, endnu engang spillet af Peter Malberg. Forestillinger om Amerika som det kolde samfund, hvor enhver søgte rigdom og lykke på bekostning af medmennesket, blev ofte aktualiseret. Georg Brandes' ord fra 1917 om, at i USA var erhvervelysten den eneste tilladte lyst, bekræftedes på biograflærredet, hvor dansk traditionsbevidsthed og hygge opstilledes som alternativet til amerikanernes pietetsløse foretagsomhed.

Det gamle guld var at foretrække for det nye glimmer, belærtes man om, og alligevel strålede det nye med en sådan glans, at selv de gamle nationale værdier måtte fremmanes i deres genskær - ellers tabte et ungt by-publikum interessen. I den henseende har intet ændret sig siden den første efterkrigstids Amerika-fascination. Det er karakteristisk, at tegnefilmen *Valhalla*, 80'er-populærkulturens mest storstilede genoplivning af den første guldalder, altså den nordiske mytologi, stod i gæld til Disney-stilen. Den havde i øvrigt allerede været inspirationen bag den første danske langtegnefilm, *Fyrtojet* fra 1946.

Disse eksempler på den omfattende amerikanisering af dansk populærkultur gendriver ikke Gunhild Aggers påstand om, at dens fortidsskildring stadig er præget af guldalderkonstruktionen - selv om det undrer mig lidt, at hun ikke reflekterer over dens amerikaniserede klædedragt. (Den reklame for Viking Grovbrød, hun omtaler, ser f.eks. det danske bondeland gennem maleren Grandma Moses' amerikanske blik!).

Til gengæld vil jeg hævde, at de udgør et nødvendigt supplement. På det *idé-mæssige* plan trækker konstruktionen endnu sine spor i dansk fin- og populærkultur. Betoningen af kontinuiteten i dansk-nordisk folkelighed fra oldtid over nationalromantik og frem til vore dage var f.eks. virksom i anti-EF-kampagnen, eller i Ebbe Kløvedals romaner og fortællinger. Men *æstetisk* er konstruktionen efterhånden godt blandet op med internationale - især amerikanske - påvirkninger.

Hvad skal man egentlig mene om denne - glemsomme - assimilationsproces? En mulig misforståelse bør med det samme ryddes af vejen: Moderniseringen af guldalderkonstruktionen er ikke i sig selv udtryk for, at vi har svært ved at komme til rette med vores fortid. Man skal huske på, som Agger rigtigt fremhæver, at der netop er tale om en *konstruktion*, et interessebestemt fortolkningsmønster opstået for godt 100 år siden, og skabt i en situation, hvor københavner-radikalismens modstandere havde behov for et skønmaleri af dansk historie som et roligt fremadskridende, organisk sammenhængende forløb. Det var især brandesianismens moderne gennembrud, konstruktionen polemisk rettedes imod.

Når guldalderkonstruktionens danskhedsopfattelse moderniseres, er det med andre ord ikke i sig selv et udtryk for en krise i vores historiske bevidsthed, men "kun" en krise for en bestemt 100-årig forståelsesform. Tilbage står imidlertid den kendsgerning, at internationalismen har omformet vores oplevelse af "det særligt danske", uanset om denne danskhedsopfattelse stammer fra runestenene, Valdemar Sejr eller Valdemar Vedel.

Er det en bekymrende tendens? To vidt forskellige reaktioner på udviklingen er mulige:

Den ene præges af kulturpessimisme. Vi er blevet gjort fremmede for vor historiske arv, kunne argumentet lyde. Den kommer kun til syne i en internationaliseret form. Fortid er blevet en "standard commodity", identisk fra land til land. Det særligt nationale overlever i form af enkelte fetich'er som guldhorn og storkereder på en i øvrigt forskelsløs baggrund. Forskellige nationale fortider er ret beset lige så homogeniserede som alverdens Hilton-hoteller. I Nairobis Hilton-hotel er det palmer, der udsmykker foyer'en, i Mexico City er det kaktus - men ellers er de to etableringer opbygget af nøjagtigt de samme moduler.

Den anden reaktion er anderledes fortrøstningsfuld. Den fremhæver, at kernen i nationalfølelsen er så plastisk og slidstærk, at den ikke kan kvæles af det væld af nyfortolkninger, det nationale efterhånden er blevet udsat for. Nyfortolkningerne er tværtimod udtryk for liv. Netop den stadige ommodellering af fortiden ud fra

aktuelle æstetiske koder er et udtryk for nationalfølelsens regenerationskraft og fortsatte vitalitet. En urørlig fortid, uforanderlig og sat på museum, ville først for alvor være en død fortid. Det stivnede helligholder man, med det levende fører man dialog.

USAs levende fortid

Det sidste synspunkt - at den vitale fortid er den, der bruges og omformes efter aktuelle krav - er udbredt i 80'ernes USA, som var meget andet og mere end den opreklamerede "reaganisme". Det hævder den engelske massekommunikationsforsker *Duncan Webster* i sin bog *Looka Yonder!*, som handler om det imaginære Amerikabillede i amerikansk populærkultur.

I USA eksisterer der som bekendt også en slags guldalder, der går tilbage til *frontier*-perioden og placerer det amerikanske "hjerteland" i præriens farmerkultur. Billedet er blevet fremmanet i massevis af westerns af mere eller mindre konservativ observans, der opstiller 1800-tallets agrare Amerika som norm for et ægte, menneskeligt fællesskab, mens moderne afvigelser fra normen tolkes som forfald.

I dette Amerikabillede er fortiden eftertrykkeligt sat på pedestal. Hvordan kan Webster så påstå, at netop amerikanernes forhold til fortiden er dynamisk og aktualiserende? Svaret er, at der er andre, vigtige tendenser i amerikansk populærkultur end *mainstream*-nostalgien, som påberåber sig traditionen. Yngre kunstnere som *Bruce Springsteen* og *Sam Shepard* har i 80'erne vristet fortiden ud af konservatismens greb. De søger tilbage til det folkelige Amerika, som de tolker med moderne sensibilitet.

Men venstre-populismen er ikke en 80'er-opfindelse, tværtimod er den en del af den nationale arv. Webster peger på de stærke folkelige strømninger i 1890'erne og 1930'erne, da landbruget var i krise. En agrar protest, rettet mod de store monopol-foretagender, kom dengang til orde, bl.a. i en udbredt regionallitteratur og i en populistisk presse, der i 90'erne kunne mønstre over 1000 aviser (s. 42).

Det amerikanske hjerteland var med andre ord ingen monolitisk enhed. Det var en kampplads for reaktionære og venstreorienterede strømninger, som begge opfattede sig som "populistiske" - men populismen har altid været et tvetydigt fænomen i USA. Disse dobbeltheder har populærkunstnerne øre for idag, hvor USAs landbrug igen er præget af store problemer. Populærkulturen bringer fortiden i bevægelse. Der er en ny tilbøjelighed til at lytte til det gamle gennem det nye - og til at opfange de stemmer der allerede blandedes i det gamle.

Derved får denne populærkultur et ideologikritisk perspektiv, siger Webster: "Historien påberåbes imod kapitalismens forsøg på at

fornægte kontinuiteten og imod poppens tidløse konsum-nutid" (s. 169).

Et enkelt eksempel fra Webster kan belyse 80'ernes nye traditionsbevidsthed. I 1985 deltog rock- og country-kunstnere i såkaldte "Farm Aid"-koncerter til støtte for USAs betrængte landbrug. Samme år arrangerede en Kongres-komité en række høringer, der skulle belyse landbrugets aktuelle problemer. Blandt de indkaldte var medlemmer af en organisation kaldet WIFE (Women Involved in Farm Economics), men også tre mere overraskende vidner: skuespillerinderne Jessica Lange, Sissy Spacek og Jane Fonda.

Hvad havde de med landbrugsproblemer at gøre? Svaret er, at alle tre netop havde spillet farmer-koner på det hvide lærred. Rollerne havde krævet research - derfor sad alle tre inde med en vis viden om emnet. Men derudover havde de gennem deres familiebaggrund tilknytning til 30'ernes landbrugskrise. Jessica Langes far mistede sin jord under depressionen. Sissy Spaceks far havde været *New Deal*-landbrugskonsulent i Texas. Også Janes far, Henry Fonda, var på en måde associeret med mellemkrigsdepressionen, idet han havde spillet Tom Joad i John Ford-filmatiseringen af Steinbecks *Vredens druer* fra 1940.

Den europæiske rygmarvsreaktion på et sådant arrangement er: Hvor typisk amerikansk! At indkalde glamourøse skuespillerinder som Lange, Spacek og Fonda ligner en ren *publicity-stunt*. Hertil kommer sammenblandingen af virkelighed og fiktion, som var mest iøjnefaldende i Fondas tilfælde, eftersom hendes varme linje til fortiden jo selv var af fiktiv art. Som europæer sender man uvilkårligt en tanke til præsident Reagan, der som bekendt også havde svært ved at holde film og virkelighed ude fra hinanden.

Spørgsmålet er imidlertid, om den måde, hvorpå man skabte opmærksomhed omkring landbrugskrisen og dens historiske perspektiver, er så "typisk amerikansk" i betydningen fjollet og naiv - eller om den ikke snarere angiver de vilkår, historieformidlingen er underlagt i et massekommunikationssamfund. Hvis fortiden kun kan gøres vedkommende gennem anvendelse af aktuelle æstetiske udtryksformer, eksisterer der ikke længere noget alternativ mellem sagligt-korrekt og løsagtig, fikcionaliseret traditionsformidling. Alternativerne er at lade traditionen afgang ved døden eller få den til at leve i en eller anden opsigtsvækkende form. Sat på spidsen: Uden en Henry og en Jane Fondas fiktive bedrifter gennem to slægtsled, ingen offentlig interesse for nu- og fortidens landbrugskrise.

Og hvorfor skulle aktualisering på disse betingelser nødvendigvis være forplumrende? I dette tilfælde stillede sagen sig mere dialektisk. De film, Jane Fonda, Sissy Spacek og Jessica Lange havde medvirket

i, var præget af 80'er-feminismens optagethed af at synliggøre kvinders eksistens. Spacek havde således spillet den stærke farmer-hustru i *The River* (1984), kvinden der må klare hele bedriften, efter at hendes mand (spillet af Mel Gibson) er blevet nødsaget til at tage arbejde på en fabrik.

Nu har feminismen jo ikke sin bastion i de amerikanske landbrugsdistrikter, og Spacek-skikkelsen med de overmenneskelige kræfter kunne affærdiges som en by-feministisk ønskeforestilling. Ikke desto mindre rammer projektionen noget, der er mere sandt end det traditionelle filmbillede af farmer-hustruen, der som mandens skygge diskret varetager husholdningen inden døre. Den aktualiserende interesse vrister et kendt motiv ud af westernmytternes jerngreb, som det i det hele taget sker i disse film, hvor kvinderne giver mændene modspil. Eller med Websters ord: "Maskulinitet ændrer sig fra at være noget, der skal *beskues*, til noget der skal opfattes som et *problem*" (s. 70).

Den feministiske vinkel er ét af flere udtryk for, at det amerikanske hjerteland udsættes for venstre-populistiske tolkninger i populærkulturen. Et andet er interessen for kooperationstankens lange tradition i USAs landbrug: "I stedet for klicheer om fællesskab viser disse film en vanskelig overgang fra individualistiske ideologier til kollektiv handlen" (s. 71). Det er en aktualisering, som ikke kun er i overensstemmelse med 80'ernes sensibilitet, men også med de venstre-populistiske tendenser i selve den skildrede virkelighed - tendenser, som Hollywoods cowboy- og farmer-skildringer normalt har set bort fra.

I disse tilfælde skaber aktualiseringerne ingen barrierer, men nedbryder tværtimod fremmedheden over for traditionen. Fortiden og landet er kommet i populærkulturens smeltedigel - men på en sådan måde, at det nu bliver til at fornemme, at smeltediglen allerede eksisterede i *the rural past*. Og det er Websters pointe: Ved at lytte til det gamle gennem det nye, får man gehør for de stemmer, der blandes i det gamle.

Astronauten med cowboy-munden

Hos en moderne amerikansk multikunstner som *Sam Shepard* er traditionstilknytningen åbenbar. Webster tildeler ham et selvstændigt kapitel, "Sam Shepard's cowboy mouth", som afdækker det komplicerede spil mellem fortidige og nutidige koder i en produktiv moderne kunstners værk og selvfremstilling. Shepard, dramatiker, skuespiller og meget andet, er vel det nærmeste, vi kommer til en amerikansk Fassbinder. Han skabte sammen med Wim Wenders filmen *Paris, Texas* (1984), og han spillede en af hovedrollerne i

filmatiseringen af Tom Wolfes saga om de amerikanske astronauter, *The Right Stuff* fra 1983. Hans interesse, også som dramatiker, gælder både fortidens og fremtidens pionérer, og tiderne smelter sammen i Shepards astronaut-skikkelse. Han er en enspænder, der elsker at ride ud i ørkenen, mens de andre astronauter dyrker samværet på trænings-basen. Og dog er han med på holdet, gjort af "det rette stof". Shepard-figuren er i filmen bindeled mellem den gamle og den nye *frontiers* idealer.

Det er bl.a. *maskulinitets*ideal, endda tilsyneladende dybt konservative. Webster afviser imidlertid opfattelsen af Shepard som et forsøg på at videreføre en John Wayne-agtig cowboymyte. Shepards forhold til myterne er subtilt, og repræsentativt for en moderne amerikansk traditionstilegnelse, som europæere har svært ved at forstå.

Vil man som Shepard i forbindelse med fortidens venstre-populisme, kommer man ikke uden om dens maskulinitetsideal, siger Webster. Det var de selvsamme idealer, der gennemsyrede *The River*, hvor de vel at mærke blev inkarneret af en kvinde! Selv i feministisk regie overlever de, og det har historiske årsager: De gamle populistiske forestillinger om arbejde, uafhængighed og "folkelig" styrke trak på en positiv opfattelse af det maskuline, som vi ikke kan forbigå i pinlig tavshed, uden at hele populismen kastes på historiens mødding. Shepard går ikke i nogen som helst bue uden om maskuliniteten, tværtimod dyrker han den fascineret, men samtidig med analytisk skarphed. Han stiller den til skue, sønderdeler den for at se, hvad den består af, og "opfører" den i alle mulige varianter for at kortlægge dens plads i amerikaneres kollektive fantasi.

Multikunstneren Sam Shepard trækker på flere traditioner. Han har rødder i cowboy-universet, i 60'ernes ungdomsoprør og *junk*-kulturen. Han ser tilbage på den store fortid og frem mod astronaut-æraen, tider og traditioner legeres i hans værk, der måske er mere dynamisk end afklaret. Kritikere har hævdet, at spændingen mellem radikale ideer og konservative holdninger er uløst hos Shepard. Hvad Webster imidlertid fremhæver hos ham - og i store dele af 80'ernes populærkunst - er den aktualiserende energi, der lægges for dagen i tilbageerobringen af den amerikanske guldalders populistiske idealer. Fortiden er ikke for fin til at kunne udnyttes - og sammensat nok til, at også en moderne sensibilitet kan genfinde sig selv i den.

Amerikanske farmere og danske bønder

Fortiden er til for at *blive brugt*. Det er det budskab, man som dansker kan tage til sig efter læsningen af Duncan Websters bog. Der er et forfriskende engagement i moderne amerikansk populærkulturs

tilegnelse af traditionen - fjernt fra den helligholdelse, der fører til apati. *Looka Younder!* gør opmærksom på, at "skamløs" aktualisering ikke behøver være ensbetydende med fortegnelse af historien. Når et historisk motiv idag forekommer os "spændende", er det måske fordi, det allerede var spændende - dvs. rummede spændinger - i fortiden.

Vender man sig atter, inspireret af Webster tankegang, mod den danske guldalderkonceptions moderne aflæggere i populærkulturen, er der efter min mening intet betænkeligt ved, at traditionen har været udsat for stadig forandring, og at især amerikansk populærkultur har leveret modellerne. Man kan lige så godt hævde, at amerikaniseringen har fungeret som redningstjeneste ved at skabe mulighed for, at traditionen endnu opleves som vital.

Men hvor bliver "det danske" så overhovedet af i denne assimilationsproces, kunne man spørge. Det kan der gives to svar på, et letsindigt, et mere substantielt. Men de supplerer hinanden.

Det første er, at man kunne fristes til at identificere *selve den uophørlige assimilationsproces* - uanset om den er glemsom eller reflekteret - som noget typisk dansk. Det metal, virkelighedens guldhorn var skabt af, kunne dårligt stamme fra danske miner. Og Oehlenschlägers digt om dem var som allerede nævnt et kulturelt gadekryds med multinational paternitet. Når digtets efterkommere lystigt parrer sig med fremmede, viderefører de med andre ord en ærkedansk aktivitet! "Udansk" er det derimod at forkynde en kulturrel renhed, der aldrig har eksisteret.

Til dette letsindige svar kan føjes et mere nøgternt, som specielt angår amerikaniseringen af dansk populærkultur. Jeg ved godt, at snart hele verden er "amerikaniseret", og at det kan forekomme futilt at søge en specifik forklaring på, at også lille Danmark er blevet det, men jeg vil alligevel prøve. At noget foregår mange steder er jo ikke ensbetydende med, at det overalt foregår af de samme grunde.

At især assimilationen af amerikansk kultur har været så intens, hænger måske sammen med, at der eksisterer visse paralleller mellem dansk bondekultur og de pionér-myter, der har forsynet amerikansk populærkultur med sine mest livskraftige idealer. Visionen om "landet" som kulturlandskab (og ikke f.eks. en uberørt pastoral idyl), om den fri, selvhjulpne bonde, om et styre udgået af folket, dét er idealer, der vækker genklang såvel i Jeffersons som i Grundtvigs fædreland. Der er iøjnefaldende lighedspunkter mellem amerikansk populisme og dansk folkelighed, først og fremmest i tilliden til, at det jævne folk kan selv. Hér ligger efter min mening hovedårsagen til, at assimilationen er foregået så relativt gnidningsløst herhjemme, at den helt har kunnet glemmes. Det har afgjort ikke været tilfældet i alle "amerikaniserede" lande.

Når det ikke var farmerlivet, men derimod USAs mere avancerede bykultur, vi danskere konfronteredes med, forekom afstanden os heller ikke uoverstigelig; for også i sin metropolform har amerikansk kultur bevaret mange af sine agrar-populistiske kendetegn (jvf. Sam Shepard som en repræsentativ skikkelse: astronauten med cowboymunden).

Hvis kampen mod den fremmede indflydelse føres på den ubesmittede nationale identitets vegne, er det ikke kun et fantasifoster, der forsvares - det er også en position, der let løbes over ende. Det viser Duncan Webster med *England* som eksempel i kapitlet "The long reaction". Da England efter krigen udsattes for en kraftig amerikanisering, råbte de intellektuelle på både venstre- og højrefløj gevalt. Forskellige kulturpersoner som George Orwell og ægteparret Leavis fremmanede billeder af svundne tiders pastorale England som alternativ til amerikaniseringen.

En kultur, der forsvares på denne vis, er en kultur under belejring. Det stillestående bliver dens vigtigste kendetegn, den bliver en helle og et fristed. Eller med Websters ord: "Den engelske landlighed (*rusticity*) fremdrages i en gestus, der forener nostalgi og kritik, men i modsætning til de amerikanske traditioner afsondres den fra politik; den bliver et refugium snarere end en modstandsbase" (s. 181). Det pastorale identificeredes med det sandt engelske. Webster citerer en forhenværende engelsk kommunist, deltager i 50'ernes kampagne rettet mod amerikanske tegneseriens skadelige indflydelse. Kommunisten, Joe Benjamin hedder han, reflekterede senere over, hvilke engelske værdier man ville sætte op overfor det amerikanske: "Vi ønskede at nå tilbage til en slags engelsk fredfyldthed. Det var en meget romantisk forestilling om det landlige, Merrie England, Elgars musik" (s. 193). Det sandt engelske identificeredes med det pastorale. Og så var slaget tabt, for en fortid uden mærker af slid, sved og mennesker er en postkortfortid, som aldrig kan blive handlingsanvisende. Ikke underligt, at en hel generation af englændere kom til at foretrække den amerikanske larm frem for den engelske fredfyldthed.

Hvis ovenstående betragtninger over forholdet mellem dansk og udenlandsk, mellem guldaldermyter og aktuelle behov, skulle opsummeres i en kort replik til Gunhild Agger, måtte den lyde som følger: Ja, guldalderforestillingerne lever videre i dansk populærkultur. Vi oplever dem som danske, men paterniteten/materniteten er efterhånden blevet højst tvivlsom. Min generations oplevelse af den nordiske mytologi er mærket af Wagners germanismer, tegnefilmens Disney-univers og Villy Sørensens ironiske genfortælling. Og min

generations indre billeder af det danske bondeland er - formodentlig for stedse - befolket med Tyrone Power- og "Gabby" Hayes-agtige skikkelser i lystig duet.

Noget har stillet sig mellem os og *the real thing*, men noget stiller sig jo *altid* imellem, som tiden går. Vi griber fortiden gennem aktualiserende konstruktioner, men det nysproglige gymnasiums humanistiske iscenesættelse af guldalderen var jo selv en konstruktion, og endda mere fasttømret og monolistisk end de ajourførte varianter. Det mangfoldige, løst sammenføjede fortidsbillede, vi nu slæber rundt på, har i hvert fald dét fortrin frem for den harmoniserende guldalderkonstruktion, at det gør os åbne for det modsigelsesfyldte, der også eksisterede i arilds tid. Det er den erkendelse, man kan tage til sig ved læsning af Duncan Websters bog.

Men bliver der ikke hermed givet frit løb for alle mulige vilde historie-tildigtninger? Ikke nødvendigvis. Jeg tror, der et eller andet sted eksisterer en grænse for, hvad der kan påstås som dansk fortid, og at den ikke kan overskrides, uden at vores historiske sensibilitet krænkes. Den glemsomme assimilationsproces har kun kunnet fungere, når ommodelleringerne af fortiden holdt sig inden for denne grænse. Den er svær at lokalisere, men man kan formode, at uden en vis fællesmængde af forestillinger mellem det gammelkendte og det nye kommer assimilationen ikke i stand, i hvert fald ikke uden modstand og dermed refleksion. Radikalt omkalfatrende påstande ville blive mødt med krav om sandsynliggørelse, uanset om de var seriøse og lod sig begrunde (f.eks. en *Jens Engbergs* skildringer af *Dansk guldalder* fra 1973), eller de var pure opspind. Radikale nytolkninger af vores fortid kan ændre vores fortidsforståelse, hvis de dokumenteres. Men i så fald bliver assimilationen reflekteret, ikke glemsom.

I øvrigt tror jeg, at faren for grov historiemanipulation skal søges et helt andet sted, ikke hos "tildigterne", men tværtimod hos "bortskærererne". De videnskabeligt mest problematiske - og politisk mest vederstyggelige! - forsøg på at definere dansk egenart har altid været dem, der afviser alle de elementer i danskheden, der ikke kan føres lige tilbage til oldtiden, men skyldes udenlandsk påvirkning. De lurblæsende danske nazister under besættelsen og nutidens modstandere af flygtninge og fremmedarbejdere har været de tydeligste repræsentanter for denne indsnævrende danskhedsopfattelse. Det er ikke blot ved at lægge til, men også ved at trække fra, man kan gøre virkeligheden til konstruktion.

LITTERATUR

- Brandes, Georg: "Fra en Amerikarejse", i Borberg, Chr. et al. (udg.): *Amerika - Utopia?*. Kbh. 1982.
- Dansk litteraturhistorie*, bd. 8., Kbh. 1985.
- Hebdige, Dick: *Hiding In The Light*. London, 1988.
- Rubow, Paul V.: *Betragtninger*. Kbh. 1947.
- Schou, Søren: "The House I Live In", i *Kultur og Samfund 1.*, Roskilde, 1988.
- Webster, Duncan: *Looka Yonder! The Imaginary America of Populist Culture*. London og New York, 1988.

Søren Schou er lektor ved dansk-uddannelsen på Roskilde Universitetscenter.

Raymond Williams

- et overblik

Af Michael Skovmand.

Raymond Williams er en af efterkrigstidens første kulturkritikere til at sætte den moderne massekommunikation og udvikling indenfor kommunikationsteknologien ind i en større historisk og kulturel forståelsesramme uden at forfalde til kulturpessimisme.

I denne artikel giver Michael Skovmand et overblik over udviklingen i Williams kulturkritiske forfatterskab med en fyldig oversigt over de bøger, som er udgivet om ham efter hans død.

Da Raymond Williams døde i januar 1988, 66 år gammel, havde han opnået en status som Grand Old Man inden for britisk og international kulturkritik. En status, der gør, at kun Stuart Hall kan gøre ham rangen stridig som efterkrigstidens vigtigste britiske kulturkritiker. Det var ikke en status, Williams specielt higede efter - Williams gik aldrig ind i den rolle som international akademisk superstar, som f.eks. så mange franske og amerikanske kolleger, på trods af deres egalitære opfattelser, beredvilligt har antaget gennem tiden.

På samme måde som Williams' personlige engagement altid var en uadskillelig del af hans professionelle indsats, er det umuligt at give et fuldstændigt signalement af Raymond Williams uden at inddrage hans personlige baggrund. Williams er søn af en jernbanearbejder, og er født og opvokset i Wales, og hans personlige udgangspunkt i både arbejderklassen og i den walisiske "periferi"-kulturs fællesskab er de to vigtigste forudsætninger for en forståelse af den samlede retning i hans kulturkritik. Ligesom Richard Hoggart, Stuart Hall, og Pierre Bourdieu i Frankrig, er Williams en "scholarship boy", der har brugt sin intelligens og indlæringssevne, og efterkrigstidens muligheder for "upward mobility" til at katapulte sig ud af sin egen klasse og region, og har gjort karriere på det etableredes præmisser. Men det er naturligvis ikke hele historien. Historien om Williams handler om, hvorledes Williams har kunnet gøre sit personlige udgangspunkts dobbelte marginalisering frugtbar i sit litteratur-, kultur-, medie- og teorikritiske arbejde gennem fyrré år.

Williams er uddannet som litterat i Cambridge, og har fra 1961 til han trak sig tilbage i 1983 bestredet et embede som professor i drama sammesteds. Det kan nok komme som en overraskelse for nogen, at