

Undergangslandet

Hovedmotiver i mellemkrigstidens litterære antiamerikanisme

JESPER GULLDAL

I hvert fald siden 1960'erne har det været et af kulturvidenskabens helt centrale anliggender at af-dække den europæiske kulturs omfattende arsenal af chauvinistiske diskurser. Antisemitismen og den klassiske, biologiske racisme var oplagte steder at begynde, og siden er perspektivet blevet udvidet i flere omgange: til kønsdiskrimination og nationalisme og til den kulturelt institutionaliserede foragt, der retter sig mod bestemte former for religiøsitet, etnicitet og seksualitet. Det er dermed kommet til at stå smerteligt klart, at den europæiske kultur rummer en kerne af had og tilsyneladende har et vedholdende behov for at definere sig selv og sine grundbegreber via afgrænsning mod omverdenen. Omvendt har denne indsigt kunnet tjene som udgangspunkt for en kritisk selvbesindelse, som i det mindste delvist har gjort det muligt at hæve sig over hadet. At selvbesindelsen har båret frugt også hinsides universiteternes mure, fremgår ikke alene af de efterhånden mange tilfælde, hvor dens konklusioner er blevet ophøjet til lov, men også mere alment af den bemærkelsesværdige offentlige diskreditering, som er blevet de nævnte chauvinismer til del.

Sammenligner man med hovedinteresserne, har kulturvidenskaben imidlertid haft forbløffende lidt at sige om en anden, fuldgyltig manifestation af den europæiske chauvinisme, nemlig traditionen for at foragte USA og amerikanerne. Antiamerikanismen, som fænomenet kaldes, har eksisteret i hvert fald siden USA's uafhængighed. Den har nydt stor og på det seneste stigende udbredelse, og funktionelt har den været afgørende i etableringen af Europas kulturelle selvforståelse: Via den stadige iscenesættelse af USA som Europas ligefremme modsætning har den gjort det muligt for europæerne at hæve sig op

over indre uoverensstemmelser og historiske fjendskaber og i stedet forestille sig en fælles europæisk identitet; derved viderefører den i virkeligheden blot nationalstatens afgrænsningsstrategier på kontinentalt niveau og overvinder altså kun nationalismen ved hjælp af en lige så chauvinistisk "kontinentalisme" (Arendt 1994; Garton Ash 2004).

Ikke desto mindre står antiamerikanismen i dag som den sidste af de store europæiske chauvinismer, der endnu ikke er blevet genstand for omfattende kulturvidenskabelig interesse og endnu ikke er blevet ramt af almen, offentlig diskreditering. Ser man bort fra en håndfuld pionerstudier (f.eks. Strauss 1978, Hollander 1992), er det i virkeligheden først inden for de seneste år, og af indlysende årsager især efter september 2001, at der er opstået en egentlig litteratur om emnet (se f.eks. Roger 2002, Markovits 2004, Schwaabe 2003, Hollander 2004, Glucksmann 2004). Denne litteratur har leveret en arbejdsdefinition af begrebet og et overblik over antiamerikanismens historiske hovedformer. Der forestår imidlertid stadig et omfattende arbejde med at konkretisere og videreudvikle disse ansatser. Ikke mindst mangler der en antiamerikanismens litteraturhistorie, som ville være et væsentligt bidrag til den historiske oparbejdning af fænomenet, for det er ofte i litterære sammenhænge, at vi finder de europæiske fantasier om USA – drømmene såvel som mareridtene – i deres mest rendyrkede og udfoldede versioner.

Ambitionen i det følgende er at levere et beskedent bidrag til en sådan antiamerikanismens litteraturhistorie. Perioden, jeg behandler, er mellemkrigstiden, som udgør et af de absolutte højdepunkter i den europæiske Amerika-foragts historie, ikke blot hvad angår foragts intensitet, men også i henseende til

det, man kunne kalde den diskursive opfindsomhed. Antiamerikanismen former sig på ethvert givet tidspunkt som et parløb af tradition og innovation. På den ene side genbruges og varieres de gammelkendte motiver, på den anden side udvikles der nye, som i reglen vedrører forhold i det samtidige USA, og på den måde så at sige fører diskursen ajour med den moderne, amerikanske virkelighed. Antiamerikanismens traditionelle kerne – dens hovedstol, om man vil – blev udviklet allerede af romantikerne, som i første halvdel af 1800-tallet skabte et grundvokabular af fordomme om historieløsheden, kulturløsheden, vulgariteten, materialismen, korrupsionen, ufriheden og hykleriet i USA (Gulddal 2006). Disse forestillinger har aldrig mistet deres attraktivitet, de er blevet overleveret fra generation til generation og gjorde sig således også gældende i stor stil i mellemkrigstiden. Samtidig introducerer mellemkrigstidens antiamerikanisme imidlertid en række helt nye komponenter, der har det tilfælles, at de iscenesætter USA som indbegrebet af en traumatisk, utøjlet modernitet, som giver et forvarsel om Europas egen fremtid – og det vil som oftest sige: om Europas undergang. Det er disse nye, tidsspecifikke elementer, som jeg i det følgende undersøger i litteraturhistorisk optik.

Maskincivilisationen

Et af de væsentligste fikspunkter for mellemkrigstidens antiamerikanisme er de nye, rationelle produktionsformer, som revolutionerede amerikansk industri i årene efter århundredeskiftet og efterhånden også vandt indpas i Europa. Særlig to navne trænger sig på i den forbindelse: dels Frederick W. Taylor, som udviklede den såkaldte *scientific management*, et industrielt produktionssystem, som optimerede produktiviteten via tidtagning på de enkelte arbejds-gange; dels Henry Ford, som på sine bilfabrikker i Detroit perfektionerede samlebåndsproduktionen. Ret beset var ingen af delene absolutte nyheder, for rationalisering og specialisering havde været intimt forbundne med fabriksproduktion siden industrialiseringens begyndelse i 1700-tallets England. Gradsforskellen var imidlertid betydelig. De to nye filosofier, "taylorismen" og "fordismen", var

den moderne, rationelle industrialisme i sin yderste, mest rendyrkede konsekvens. De gjorde det muligt at producere mere hurtigere billigere, men for den enkelte arbejder indebar det, at produktionshelheden blev umulig at overskue, og at arbejdet i sig selv blev endnu mere mekanisk og rutinepræget, end det havde været tidligere.

Det er vigtigt at understrege, at det i høj grad var industrielle innovationer som disse, der lå til grund for det kraftige økonomiske opsving i 1910'ernes og 1920'ernes USA, og at de bidrog til at skabe en hidtil uset velstand, som ikke blot gavnede fabriks-ejerne, men i høj grad også de menige arbejdere. Skønt Fords berømte mindsteløn på en dollar om dagen var for høj til at være repræsentativ, var de amerikanske industriarbejdere yderst vellønnede efter samtidens forhold og kunne opretholde en levestandard, der langt overgik den, deres kolleger i Europa nød. For disse kolleger var der stadig al mulig grund til at drømme om Amerika, og som bekendt valgte mange at forfølge disse drømme ved at købe sig en enkeltbillet til Den nye Verden.

For europæiske intellektuelle og forfattere virkede den amerikanske velstand imidlertid ikke nær så tillokkende. Man beundrede den ikke, snarere var den en kilde til misundelsesblandet foragt for den vulgære konsumerisme i USA, hvor man nu smed væk og købte nyt i stedet for at lappe, og hvor de allestedsnærværende reklamer, der skæmmede bybilledet og banaliserede pressen, fristede folk til at klatte deres spareskillinger væk på ting, de ret beset ikke havde brug for. At den industrielle modernitet førte til forbrugersisme, var imidlertid ikke det værste – denne forbrugersisme var i virkeligheden blot en naturlig forlængelse af den materialisme, som allerede romantikerne havde set som det dominerende træk ved den amerikanske nationalkarakter. Langt værre var det, at maskinismen og den grasserende teknologibegejstring truede med at tilintetgøre det, der udgjorde menneskelivets egentlige værdi: kulturen, individualiteten, sjælen. Den amerikanske maskincivilisation indebar, at kvalitet blev fortrængt af kvantitet, medfølelse af kølig beregning, særegenhed af standardisering. Maskinerne overtog rollen som skabningens herre og reducerede menneskene til

slaver, der mere og mere kom til at ligne de maskiner, de betjente. Med Kate Leslie, hovedpersonen i D.H. Lawrences roman *The Plumed Serpent* (1926), havde maskindyrkelsen forvandlet amerikanerne til et "mekanisk tandhjulsfolk", som automatagtigt udførte sine funktioner i den "frygtelige verdensmaskine" (Lawrence 1995, 91). Og ifølge et andet, omtrent lige så betydningsfuldt metaforskema var maskinerne i USA blevet menneskeædende, de hentede deres energi via en stadig symbolsk og reel fortæring af arbejderne, således som det mindeværdigt fremstilles i Fritz Langs filmklassiker *Metropolis* (1927), som i sit idéindhold trækker store veksler på frygten for amerikanernes maskincivilisation.

Den intense mistænksomhed over for maskinerne og teknologien er et gennemgående træk i periodens europæiske Amerika-litteratur. Der opstår en decideret subgenre, som ikke alene udspiller sig i industrielle miljøer, men samtidig præsenterer den sjælløse maskinisme som et af USA's væsensken-detegn. En yndet scene er de enorme slagtehus i Chicago, hvor man forarbejdede kvæget fra Midtvestens prærier, og hvor man på et tidligt tidspunkt havde indført industrielle produktionsmåder. Disse slagtehus havde allerede påkaldt sig kritisk opmærksomhed i amerikansk litteratur og var længe inden Verdenskrigen blevet udstillet i al deres ækelhed i Upton Sinclairs samfundskritiske roman *The Jungle* (1906). I modsætning til denne hjemlige kritik, der i reglen var meget præcist adresseret, jagtede de europæiske forfattere som oftest et langt større bytte, når de som rejsende eller i fantasien besøgte slagtehallerne: det amerikanske samfund og den amerikanske maskincivilisation som sådan. I Bertolt Brechts drama *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (1931) daner Chicagos kødindustri således ramme om en nådesløs kamp mellem industribaroner, for hvem arbejderne trivsel er helt uden betydning. Kampen tjener indlysende nok som et billede på den amerikanske røverkapitalisme, men det er samtidig en pointe i stykket, at den menneskefjendske kapitalisme går hånd i hånd med en lige så menneskefjendsk maskinisme – som det kommer eksemplarisk til udtryk, da en uheldig slagteriarbejder på et tidspunkt falder i koge kedlen og sendes på markedet som dåse-

spæk. En tilsvarende skæbne er nær ved at overgå Tintin, da han i *Tintin i Amerika* (1932) besøger en konservesfabrik i Chicago, og i Georges Duhamels (meget essaylignende) roman *Scènes de la vie future* (1930), der på dansk fik den karakteristisk apokalyptiske titel *Red dig Europa!*, beskrives slagterierne som en "Dødsfabrik", hvor den ældgamle pagt mellem mennesker og husdyr opsiges og erstattes af maskinel koldblodighed, idet slagtingen "mekaniseres og henhøres til en industriel Akt" (Duhamel 1931, 100).

Hvad omfanget angår, står litteraturen om Chicagos slagtehallen imidlertid helt i skyggen af den litteratur, der befatter sig med Ford-fabrikkerne og ser fordismen som indbegrebet af amerikanernes "materielle eller mekaniske Civilisation" (Duhamel 1931, 10). Ironisk nok kom Henry Ford, et på mange måder dybt prosaisk menneske, hvis filosofi blandt europæiske intellektuelle blev hængt ud som et angreb på alt, hvad der var godt og værdifuldt, til at tjene som inspirationskilde for et væld af europæiske romaner og digte. Jeg vil i denne sammenhæng nøjes med at fremhæve to eksempler, som begge interesserer sig for fordismens konsekvenser, om end i henholdsvis individuelt og samfundsmæssigt perspektiv.

Det første eksempel er Louis-Ferdinand Célines *Rejse til nattens ende* (1932), der netop beskriver amerikanernes maskinisme, som den tager sig ud fra gulvet, i en menig arbejders øjne. Denne rigtignok ikke helt almindelige arbejder er Ferdinand Bardamu, romanens fortæller, som beslutter sig for at prøve lykken i USA efter at have udstået en lang række prøvelser, først på 1. Verdenskrigs slagmarker, siden i en fransk koloni i Afrika. Til at begynde med hutler Bardamu sig igennem i New York, men da hans penge slipper op, rejser han videre til Detroit og søger arbejde hos Ford. Allerede under det obligatoriske lægetjek får han et forvarsel om, hvad der venter ham. Da han fortæller lægen, at han selv er tidligere medicinstuderende, bliver han brutalt af-færdiget:

Her nytter Deres studier intet, min unge ven! De er ikke kommet her for at tænke men for at udføre de bevægelser De

bliver bedt om at udføre ... Vi har ikke brug for fantaster på vores fabrik. Det er chimpanser vi har brug for ... Et sidste råd. Tal aldrig nogen sinde igen om Deres intelligens! Vi skal nok tænke for Dem, min ven! Det kan De bande på! (Céline 2001, 206)

Rådet viser sig at være velanbragt, for arbejdet ved samlebandet består af en enkelt bevægelse, som arbejderen skal gentage i én uendelighed: "Mine minutter, mine timer, resten af min tid skulle ligesom de andre her gå med at række små akseltappe til den blinde mand ved siden af som havde udboret de samme akseltappe i årevis" (s. 208). Det er betegnende, at Célines fortæller ikke opholder sig ved, hvad der faktisk *produceres* på fabrikken. Vi har naturligvis grund til at formode, at det er biler, men der ligger en klar pointe i, at det ikke siges ligeud: Den gennemførte industrialisme tillader netop ikke den enkelte at overskue produktionen, hvilket gør arbejdet abstrakt og reducerer arbejderen til et tandhjul i et uforståeligt produktionsmaskineri. Netop denne reduktion – denne arbejdets abstrakthed – er et hovedmoment i Célines karakteristik af fordismen, og den går hånd i hånd med en nedslående beskrivelse af, hvordan mekanikken hos Ford hersker over menneskene. Vi får at vide, at arbejdet foregår i en gigantisk hal, hvor larmen er øredøvende, og maskinerne får alting til at vibrere. Da arbejdstempoet samtidig er højt opskruet, virker stedet som et totalangreb, ikke alene på arbejderens evne til at orientere sig, men også på deres mulighed for at kommunikere med kollegerne og endda for at tænke, føle og huske. I virkeligheden mister arbejderne enhver menneskelighed i takt med, at de underkaster sig maskinernes magt. De tillægger sig efterhånden en slavelignende iver efter at glæde deres maskine så meget som muligt, de får ved samlebandet punktligt serveret "deres ration af tvang" (s. 207), og alt sammen foregår i larmen fra "tusind og atter tusind instrumenter der beherskede menneskene" (s. 208). Hos Ford er det netop maskinerne, der regerer, samlebandet kører i sit eget, konstante tempo, og arbejderne har blot at følge med. Og hvis man følger med, hvis man synkroniserer sig efter maskinernes rytme, så ender man selv med at blive en maskine:

Alting rystede i denne enorme bygning og selv var man opslugt af denne rysten fra fødderne til ørene, den kom fra ruderne og jernskrammelet, i stød, der vibrerede oppefra og ned. Man blev også selv maskine derved med hele kroppen, der stadig skælvede i denne larm af enormt raseri, som gik ind i én og op i hovedet og ned igen og rystede ens indvolde og steg op igen i øjnene med små hurtige, endeløse, utrættelige stød [...] Man giver sig hen til maskinerne med de tre ideer, der stadig blaffer rundt allerøverst bag hovedets pande. Det er slut. Alt, hvad man ser på, alt, hvad hånden rører ved, er hårdt nu. Og alt, hvad det endnu lykkes én at erindre en smule, er også hårdt som jern og har ikke længere nogen smag i tanken. (Céline 2001, 207)

Det andet eksempel, jeg vil fremdrage, er Aldous Huxleys fremtidsroman *Brave New World* (1932), som i modsætning til Célines roman følger tankerne om maskinernes magt og menneskets mekanisering ud i deres yderste civilisatoriske konsekvenser. Romanen skildrer et fremtidssamfund, hvor "Verdensstaten" har overtaget kontrollen over menneskehedens reproduktion og nu fremstiller klonede standardvæsener, som er inddelt i kategorier efter intelligens, og som omhyggeligt prædisponeres og indoktrineres til at udføre et helt bestemt stykke arbejde: Alpha-gruppen består således af de højst begavede, der står for planlægning, administration og forskning, mens Gamma-klassen er halvidioter, hvis nærmest fuldkomne tankeløshed gør dem særdeles velegnede til maskin- og samlebandsarbejde.

Romanen udspiller sig i London, men i en helt igennem "amerikaniseret" udgave. At Huxleys primære inspirationskilde er mellemkrigstidens USA, fremgår i virkeligheden allerede af titlen. Der er tale om et citat fra Shakespeares *The Tempest*, som formentlig refererer til Amerika og under alle omstændigheder indoptager den traditionelle bestemmelse af kontinentet som den "nye verden". Forbindelsen til USA bliver endnu tydeligere, hvis man ser på nogle af de elementer, romanen fremhæver ved den fagre nye verden: skyskrabere, dollars, konsumerisme ("ending is better than mending"), syntetisk musik, multisensoriske underholdningsfilm ("feelies", en naturlig videreudvikling af Hollywoods "talkies"), promiskuitet, sport, konformisme, fuldkommen neg-

ligering af historien, det åndelige liv og den sande kunst (jf. Bradshaw 2004, vii ff). Sammenfaldet med mellemkrigstidens antiamerikanske diskurs er nærmest totalt: Det var præcis de samme forhold, der fik store dele af periodens europæiske intelligentsia til at betragte USA som en alvorlig trussel mod den europæiske kultur. At Huxleys fremtidssamfund er "amerikaniseringen" og særlig den amerikanske maskindyrkelse i højeste potens, kommer imidlertid allertydeligst til udtryk i den rolle, som Henry Ford spiller i romanen. I fremtidens gennemført "amerikaniserede" England tilbedes Ford som en guddom. Tidsregningens nulpunkt er ikke længere Jesu, men Fords fødsel, og handlingen udspiller sig således i "A.F. 632", dvs. i det syvende århundrede efter Ford. Big Ben er blevet omdøbt til "Big Henry", borgerne fejrer "Ford's Day", omtaler deres ledere som "His fordship", bruger kraftudtryk som "Oh, Ford!" og "Fordey!", og fra Fords *My Life and Work*, der nu har status af helligt skrift, uddrager de livsvejledende visdomsord såsom "Historie er noget bras" (Huxley 2004, 29).

På grund af disse mange henvisninger til Ford og mellemkrigstidens USA er det utilstrækkeligt at betragte *Brave New World* som en slags profeti, en fremskrivning i romanform af tendenser, der kun lige akkurat var synlige i Huxleys samtid. Romanen må i høj grad også forstås som et stykke samtidskritik, et kun overfladisk camoufleret angreb på det moderne, amerikanske samfund, hvor maskinerne har forvandlet menneskene til lydige og flittige automater, og hvor utilfredsheden og den rungende indre tomhed dulmes ved hjælp af løse sæder, overfladisk underholdning og hæmningsløst forbrug. I Huxleys optik er den fagre nye verden netop også den amerikanske verden af i dag: en verden, hvor teknikken og maskinerne har tilintetgjort den sande menneskelighed.

Den amerikanske storby

En anden væsentlig skydeskive for periodens Amerika-foragtere var de amerikanske storbyer, særlig de største af dem: New York, Chicago og efterhånden også Los Angeles, som voksede eksplosivt i mellemkrigstiden. Skønt disse storbyer alle var mindre end

de største af den gamle verdens metropoler, virkede de sært fremmedartede på europæiske iagttagere. De repræsenterede en løssluppen, menneskefjendsk modernitet, hvor stålet og asfalten og maskinerne regerede, og hvor indbyggerne henslæbte fremmedgjorte, automatagtige liv i skyggen af monstrøse *buildings*.

Og USA's storbyer var uden tvivl moderne. Deres unge alder havde gjort det muligt at forme dem i rationalistisk ånd med brede avenuer, tværgående diagonaler og netværk af retliniede gader, der ofte blot havde numre eller bogstaver i stedet for navne. Til denne urbane geometri, som allerede romantikerne havde udlagt som en manifestation af landets ubodelige historieløshed, føjede sig i mellemkrigstiden en række nye udviklinger. Ikke mindst takket være Fords indsats brød automobilrevolutionen langt tidligere ud i USA end i Europa. Indførelsen af industriel masseproduktion førte til lavere bilpriser, og allerede i begyndelsen af 1920'erne var bilen blevet, om ikke hvermandseje, så dog overordentlig udbredt og var ikke længere blot et stykke legetøj for velhavere. Med bilismen fulgte en trafikekspllosion, som snart på dramatisk vis forandrede storbyernes fysiognomi. Samtidig knyttede bilerne land og by sammen på en ny og langt mere intim måde. Via det hastigt voksende motorvejsnet fik landboerne nu let adgang til byerne, og byboerne kunne ikke alene let køre en tur på landet, men kunne helt forlade storbyernes tætbefolkede centrum og flytte ud i nyopførte forstæder, hvorfra de kunne pendle ind til fabrikkerne og kontorerne. Denne udvikling medførte, at de amerikanske storbyer allerede tidligt begyndte at vokse voldsomt i udstrækning.

Storbyernes horisontale vækst gik hånd i hånd med en tilsvarende dramatisk vertikal vækst. Allerede i anden halvdel af 1800-tallet havde høje grundpriser i forretningskvarterer gjort det attraktivt at eksperimentere med forøgelse af byggehøjden. Tidligere havde særlig to forhold forhindret opførelsen af egentlige højhuse: Dels var der grænser for, hvor mange trapper man kunne få folk til at gå op ad, dels krævede høje bygninger store murtykkelser i de nedre etager, hvilket gjorde dem uforholdsmæssigt dyre at bygge. Det første problem

blev overvundet i 1850'erne med opfindelsen af den moderne, sikkerhedsmæssigt forsvarlige personellevator, mens det andet blev løst gradvist frem mod århundredeskiftet, idet man i stigende omfang begyndte at anvende jern- og stålelementer med høj bæreevne. Da konstruktionsvanskelighederne først var bragt af vejen, forvandlede de amerikanske storbyers centrummer sig hurtigt til moderne *downtowns*, domineret af høje kontorbygninger og boligblokke. I mellemkrigstiden nåede denne udvikling en foreløbig kulmination med opførelsen af deciderede skyskrabere såsom Chrysler Building (1929) og Empire State Building (1930) i New York. Disse bygninger måtte i sagens natur virke overvældende og også overmodige på europæiske besøgende, men det var nok så meget det store antal mellemhøje huse på 10-30 etager i særlig New York og Chicago, der – alt afhængigt af indstillingen til den moderne virkelighed – enten fascinerede eller chokerede mellemkrigstidens tilrejsende iagttagere.

En af de chokerede iagttagere var danske Jacob Paludan, som på ingen måde var en ven af moderniteten eller af det USA, han så som dens mest ekstreme eksponent. Paludan havde i begyndelsen af 1920'erne opholdt sig en længere periode i landet og brugte en række af sine tidlige romaner, ikke mindst de tre første, der senere blev samlet til trilogien *Fra Amerika til Danmark* (1943), til at bearbejde indtrykkene. Særlig debutromanen *De vestlige Veje* (1922) beskæftiger sig indgående med USA og er formentlig dansk litteraturs mest åbenlyst og indædt antiamerikanske roman. I lighed med Célines *Rejse til nattens ende* indskrives den sig i en tradition i europæisk litteraturhistorie, som har rødder tilbage til forfattere som Dickens og Kürnberger omkring midten af 1800-tallet, og som er kendetegnet ved at forene desillusionsromanen med udvandrerlitteraturen for på den måde at skabe en decideret antiamerikansk romangenre, hvis centralfigur er den skuffede emigrant. Paludans hovedperson er netop en sådan skuffet emigrant, en dansker, som får sine amerikanske drømme eftertrykkelig knust i mødet med den amerikanske virkelighed. Harry E. Rasmussen, som han hedder, har slået sig ned i Midtvesten, hvor han forsøger at ernære sig som farmer sammen med sin

amerikanske hustru. Parret er fattigt, så Harry må hvert år arbejde vinteren over i den nærmeste by. Da han dette forår vender hjem til sit blokhus, er hustruen forsvundet. I trilogiens andet bind, *Søgelys* (1923), får vi at vide, at hendes “kunstneriske Trang” havde drevet hende til New York, hvor hun fandt arbejde som syngepige i et “girlie-girlie show”. Der finder Harry hende igen langt senere og begår efterfølgende selvmord: “Danskeren skød sig. Saadan var den overfrie amerikanske Kvinde, eller kunde hun være” (Paludan 1923, 82). I *De vestlige Veje* er Harry imidlertid endnu lykkeligt uvidende om sin “overfrie” hustrus fald. Han må dog have haft sine anelser, for efter en grundig, men også påfaldende kort eftersøgning rejser han til Sydamerika for i romanens tredje og sidste del at ende i New York. Beskrivelsen af “Metropolis”, som Paludan kalder byen, er gennemført dystopisk og fokuserer særlig på dens fuldkomne umenneskelighed:

Menneskene bygger deres Byer efter geometrisk forsvarlige Systemer; Lodlinjen og Horizontplanen skal herske. Væk med Træerne, som grener sig i individuel Frihed, lad os få gode, regelrette Huse, op og ned; lad Avenuerne strække sig Mil på Mil uden Lyde og Sving; god, hård Cement vil vi gå på, Grønsvær er idel Tåbelighed. Smukke, lige Lygter af Jern lyser bedre end Stjernerne; et Stænk af Svovlsyring og Kul i Luften er et Plus. (Paludan 1922, 117)

Det amerikanske bylandskab læses her som naturstridigt og derfor også menneskefjendsk. Byplanen er rationalistisk-geometrisk, såvel vertikalt som horizontalt er den trukket efter linealen, og byen er derfor præget af lange, lige avenuer og høje, lige bygninger. Célines Bardamu formulerer præcis den samme kritik, når han taler om New York som en strunk, helt opretstående by, der “overhovedet ikke [er] til at kneppe” (Céline 2001, 170), og senere karakteriserer Broadway som et “trist sår der ikke fik ende” (s. 177). I begge tilfælde støtter kritikken sig til en forestilling om en førmoderne, landsbylignende idyl. Hos Céline er idealet en fransk by, som ligger ned ved en kyst eller en flodbred og bogstavelig talt byder sig til for den rejsende. Hos Paludan er det en sjællandsk landsby med krogede gader, træer,

grønsvær, ren luft og lysende stjernehimmel, og det er denne imaginære landsby, som i citatet tjener som kontrastbund for cementen, den kunstige belysning og forureningen i "Metropolis". New York er en "Stenslette", der virker som et generalangreb på alle menneskelige sanser og instinkter. Trafikken er overvældende, luften er kvalmende, overalt overdøves ord og tanker af industriel støj fra fabrikker, automobiler, undergrundstog – "den betvungne Elektricitets, det trældende Jerns Sang" (Paludan 1922, 116). I forretningskvarteret synes skyskraberne at "smile over deres egen kolossale Urimelighed" (s. 119), og overalt hersker materialismen, der kvæler ethvert tilløb til åndeligt liv: "Nu og da sås en Kirke række sine Tårne omkap med Dollarstemplerne, forgæves bestræbende sig på at hævde et immaterielt Princip" (s. 122). Det er endvidere en gennemgående, tidstypisk pointe hos Paludan, at Metropolis er et "Folkeslagenes Babel" (s. 116), hvor racer og nationaliteter på usund vis blander sig med hinanden, og hvor indvandrerens kollektive identiteter nedbrydes til fordel for en almen, kosmopolitisk rodløshed. Storbyen selv angriber imidlertid først og fremmest den *personlige* identitet. Dens bombardement af sanserne er så intenst, at emigranten ikke længere formår at holde sammen på sig selv:

Da han forlod Damperen, havde han følt sig som en sluttet Enhed, som et Menneske, men undervejs var der foregået en Dissociation med ham. I Mylderet på Broadway, i Skyggen af disse Hus-monstra, kunde han knap finde sig selv. Længe drev han om, som et Atom, der er faret vild. (Paludan 1922, 117 f)

Efter en sådan nedbrydning af identiteten er der blot tilbage at lade sig opløse af storbyens anonyme masser, at forsvinde "som en sort Prik forsvinder mellem syv Millioner andre Prikker" (s. 115).

Hos Georges Duhamel er indfaldsvinklen til den amerikanske storby heroverfor primært æstetisk. Når han i *Scènes de la vie future* skildrer Chicago, sker det på baggrund af en række klassicerende antagelser om kunstens og skønhedens væsen. Kunst handler dybest set om harmoni, ophøjet ro, evighed, proportioner. Disse egenskaber er målet for enhver kunstnerisk aktivitet, men hvis kunstværket skal

indfri idealet, må dets genstand allerede til en vis grad være i besiddelse af dem – eller må i det mindste ikke direkte stride mod dem. Endvidere har sand kunst altid mennesket som målestok, og kun hvad mennesket kan overskue og kapere, kan med held gøres til genstand for kunstnerisk bearbejdning: "Alt det, som det gamle Europas Malere Aarhundreder igennem har fremstillet, har ligget indenfor menneskelig Rækkevidde. Al virkelig Storhed har intet med absolutte Dimensioner at gøre, men er et Udtryk for lykkelige Proportioner" (Duhamel 1931, 84). Et sådant kunstsyn identificerer kunst med skønhed og levner i sagens natur ingen plads for erfaringer af det sublime – det, der i kraft af sine dimensioner eller sin voldsomhed overvælder det menneskelige sansesapparat. For Duhamel ligger det sublime hinsides kunstens rækkevidde, og netop derfor kan han gøre det til en særlig indvending over for USA's storbyer, at de er for overvældende og umådeholdne til at kunne give anledning til sand kunst. En by som Chicago kan ikke *males*, hævder Duhamel, den er i sit inderste væsen u- eller direkte antiæstetisk: "I Malere, mine Venner, mine Brødre I vilde ikke faa noget ud af Chicago. I vilde aldrig kunne male denne Verden, som ikke kan maales med vore Maal" (s. 84).

Forestillingen om, at den amerikanske storby i kraft af sin sublime natur modsætter sig kunsten og skønheden, kan forfølges i detaljer i Duhamels beskrivelse. Som bekendt sondrede Kant mellem det matematisk og det dynamisk sublime. Hos Duhamel er Chicago sublim i begge betydninger. Byen er matematisk sublim på grund af sine enorme dimensioner. Allerede dens kolossale udstrækning er overvældende: Den strækker sig med forstæder over 45 kilometer langs Michigan-søens bredder og vokser med så alarmerende hast, at Duhamel finder det rimeligt at betegne den som en "Kræftsvulst af en By" (s. 79). Også vertikalt overskrider den menneskets fatteevne. Højt over gadeplanet tårner de "ufattelige Buildings", som i natten "straaler af alle Hovmodets Lys" (s. 83). Disse "tusinde grusomme Fyr" (s. 80) er for Duhamel kulminationen på den mangel på mådehold og harmoni, der kendetegner USA generelt:

Det amerikanske Folk har anlagt sine umenneskelige Byer paa en Jordbund, der aldrig indbyder til Maadehold. Søer, Dalstrøg, Floder, Skove, Sletter, alt er umaadeligt, intet synes skabt til at drage Mennesket mod det harmoniske. Alt er her altfor stort. Alt her afskrækker Apollon og Minerva. (Duhamel 1931, 87 f)

Samtidig er Chicago dynamisk sublim i kraft af det tempo og den rastløse aktivitet, der præger den. Duhamel forsøger at give et indtryk af denne overvældende dynamik ved at skildre en hæsblæsende tur gennem byen i bil. Storbyens dynamik iscenesættes metaforisk som et spil af rasende, ukontrollable naturkræfter. Trafikken er som et "horisontalt Vandfald", der buldrer af sted med den afsindige fart af 35 mil i timen: "Her slippes Vognene løs, som vanvittigt Legetøj. Her synes de endelig at have faaet fri Bane til at jage trodsigt af Sted [...] Dette Rum har de erobret for sig selv, for sig alene" (s. 80). Hævet over gaderne drøner S-togene forbi på hævede spor som et "bragende Uvejr". På et tidspunkt spaltes vejen i to niveauer, og Duhamels vogn drøner ned i en "bred underjordisk Gade fuld af Lys og Larm" (s. 81). Det er på alle måder en rystende oplevelse.

Chicago er altså ikke blot præget af urimelige dimensioner, men også af et overmål af fart, bevægelse, lys og lyd. Den er både matematisk og dynamisk sublim, og netop derfor kan den ikke beskrives, endelige lutres til skøn, harmonisk kunst. Byen er et "Helvede uden Dante", skriver Duhamel, skønt han netop har gjort et Dante-lignende forsøg på at beskrive det ubeskrivelige. Pointen om det fundamentalt antiæstetiske ved USA fastholdes imidlertid til det sidste og stives endda af med en parallel til Paludans forestilling om amerikanerne som et mindre værdigt mismask af etnier og nationaliteter. "Den ophøjede Ro", spørger Duhamel retorisk, "som et Kunstværk kræver for at kunne udvikle og udfolde sig, kan den opnaas her i dette idiotiske aandelige Klima? Det er jo ikke noget stort Folk, det er opstaaet iblandt, men et Skrabsammen af Folkeslag og Racer" (s. 87). Svaret er naturligvis negativt: USA er en "civilisation, hvis fjendske Hæslighed trodser enhver Beskrivelse". Heri ligger nøglen til forståelse af landets kunstneriske uformåen. Som bekendt har USA aldrig frembragt malere eller billedkunstnere af

format, dets fremmeste tonekunstnere er "Negerne, der kun har een streng at spille paa", dets store forfattere foragter deres fædreland, og overalt er man omgivet af amerikanernes "barbarisk industrialiserede Arkitektur" (s. 89). Det er åbenlyst umuligt at beskrive en amerikansk storby som Chicago med "Ord og Farver". Måske er musikken det eneste egnede medium? Det ville i så fald blive "nogle bitre Begravelsesakkorder, et tungt Forspil til Kaos" (s. 90).

Massen og massekulturen

Et tredje hovedmotiv i mellemkrigstidens antiamerikanisme er foragten for masserne og massekulturen, der akkurat ligesom maskinismen og den moderne storby betragtes som i bund og grund amerikanske fænomener.

Begrebet om masserne sigter i denne sammenhæng til de "almindelige mennesker", de helt igennem middelmådige individer, som ikke skiller sig ud i kraft af særlige evner eller talenter. Ifølge den spanske filosof José Ortega y Gasset, som i *Massernes oprør* (1929) gav periodens mest indflydelsesrige analyse af fænomenet, består masserne af gennemsnitlige, "ikke specielt kvalificerede" individer (Ortega y Gasset 1998, 132). Modpolen hertil er ikke den økonomisk og socialt privilegerede overklasse, men "minoriteterne", som omvendt udgøres af enestående, særlig skikkede individer, der udmærker sig ved deres overlegne åndsevner, deres kreativitet eller deres stærke vilje. Ethvert samfund, forklarer Ortega, er sammensat af disse to klasser af mennesker, men magtbalancen mellem dem er historisk foranderlig. Tidligere affandt masserne sig som oftest med den sekundære, rent tjenende rolle, som deres kvalifikationer berettigede dem til, og lod i stedet eliten om at lede og forme samfundet. I den moderne verden gør de imidlertid oprør. I en historisk proces, der begynder med Den Franske Revolution, hvor de almindelige mennesker for alvor bliver en politisk magtfaktor, har masserne gradvist opnået større indflydelse og til sidst sejret totalt – men også ad helvede til. For massernes opkomst betyder ganske vist demokratisering og politisk repræsentation, den betyder mere ligelig fordeling af velstand, ret-

tigheder og privilegier. Men disse fremskridt betales med middelmådighed og åndløshed. Massernes oprør fører netop til kulturel nivellering. Når masserne overtager magten, påtvinger de samfundet deres banale idéer og deres dårlige smag og fortrænger derved alt det enestående, kreative og dybe – altså hele den kultur, som i stedet beroede på minoriteterne (s. 129–136). Det er denne forestilling om en gradvis tilintetgørelse af kulturen via demokratisering, som allerede i 1800-tallet lagde grunden til de intellektuelles traditionelle skepsis over for masserne (Carey 1992). Som bekendt mente Kierkegaard, at “Mængde er Usandheden”, og senere i århundredet var Nietzsches skrifter fulde af udfald mod demokratiet og det “demokratiske flokdyr”.

Skønt massesamfundet også var under hastig udvikling i Europa og her fremkaldte langt stærkere reaktioner end i USA, blev massernes oprør allerede i det 19. århundredes antiamerikanske diskurs ofte iscenesat som noget væsensmæssigt amerikansk. Forklaringen på denne nationalitetsbestemmelse af fænomenet skal naturligvis søges i det forhold, at USA i modsætning til de fleste europæiske stater var en republik, hvor almindelige, “ikke specielt kvalificerede” mennesker kunne udøve reel indflydelse på samfundets indretning. For periodens ofte stærkt konservative USA-kritikere var dette imidlertid ensbetydende med pøbelvælde. Demokratiet og lighedstanken satte kvalitative forskelle mellem mennesker ud af kraft og vendte dermed op og ned på tingenes naturlige orden: Det var ikke rigets bedste mænd, der erobrede sæderne på Capitol Hill, men derimod vulgære, hykleriske ignoranter. Af samme grund – altså på grund af demokratiet og den politiske lighed – var kulturlivet i USA ikke domineret af den dannede, sofistikerede smag, man finder i de højere samfundsklasser, men tværtimod udleveret til masserne, hvis notoriske smagløshed forgiftede klimaet for den egentlige kunst og den ægte litteratur (Gulddal 2006).

I mellemkrigstiden er spørgsmålet om masserne avanceret til et af de væsentligste temaer i periodens kulturdebat og indgår nu som en obligatorisk del af de kulturkonservatives repertoire af katastrofemeldinger om den europæiske kulturs snarlige under-

gang. Ligesom tidligere undlader man ofte at søge efter katastrofens årsag i Europa selv og placerer den i stedet i USA, hvor massernes uindskrænkede herredømme var en veletableret del af kulturen, som landet nu var i færd med at eksportere til den øvrige verden. I modsætning til tidligere ses massesamfundet imidlertid ikke længere udelukkende som en bivirkning ved demokratiet, skønt den antidemokratiske tendens forbliver markant. I stedet forbindes det med moderniteten i alle dens aspekter, og særlig fokuseres der på de nye og stadig mere effektive måder, hvorpå en simpel mængde kan organiseres til en masse. Én måde er den industrielle standardisering i USA: Ved at satse ensidigt på standardvarer, der ved hjælp af reklamer kan sælges til alle og enhver uden hensyntagen til individuelle præferencer, er det lykkedes de amerikanske producenter at skabe en homogen masse af forbrugere med ens ønsker og ens behov. En anden måde er de moderne massemedier såsom tabloidavisen, grammofofonen, filmen og radioen, som alle havde opnået deres største udbredelse i USA, og som bidrog yderligere til organiseringen af massen, idet de formede de enkelte individer til et egentligt massepublikum.

Muligvis havde massesamfundet i kraft af disse træk en glitrende forside, der vidnede om velstand og fremskridt. Bagsiden var imidlertid en vifte af dårligdomme. Materialismen og middelmådigheden og åndløsheden, som i forvejen var velkendte egenskaber ved amerikaneren som national type, var i den forbindelse blot de mest åbenlyse konsekvenser. Langt mere chokerende var det, at det amerikanske massesamfund lod til at fremelske en helt ny menneskeart, en mutation af *homo sapiens*, der i alle henseender var modpolen til renæssanceidealet om det frie, selvstændige og kreative individ. Amerikanerne var afindividualiserede standardmennesker, som alle lignede hinanden til forveksling. Mændene havde det samme glatragede ansigt, kvinderne det samme dukkeagtige filmstjerne look – med den tyske filosof Richard Müller-Freienfels, som rasede over “amerikaniseringen af sjælen”, så begge køn ud, som var de blevet fremstillet på samlebånd hos Ford ud fra idealforeskrifter, der var dikteret af biograferne, teatrene og magasinerne (Müller-Freienfels 1929, 258). Sam-

tidig led disse gennemsnitsvæsener af kronisk angst for at skille sig ud fra mængden og var omvendt nådesløse over for outsiders. Det stod klart, at individualiteten i USA var vejet til fordel for en grænseløs konformisme. I *Studies in Classic American Literature* (1923) kunne D.H. Lawrence således oplyse, at man i USA øjeblikkelig blev lynchet, hvis man sagde eller gjorde noget, der stødte den "frie pøbel" (Lawrence 1971, 9), og Bertolt Brecht kunne tilsvarende konstatere, at afindividualiseringen blandt amerikanerne var så total, at enhver afvigelse blev set som en "farlig mangel på tilpasningsevne" (Brecht 1997, 512). Undertiden kunne det ligefrem være vanskeligt at se amerikanerne som rigtige mennesker. Var de ikke snarere sjælløse automater eller aber? Måske var insekterne deres nærmeste slægtninge, for i insekternes verden var det enkelte individ netop helt og holdent underkastet kollektivet. En forfatter som Duhamel benytter sig gang på gang af denne umenneskeliggørende sammenligning:

I Amerikas Forenede Stater, i dette det oversøiske Vesten, dette Land, der allerede lader os fornemme, hvad Fremtiden har i sit Skød; det, der slaar den europæiske Rejsende i dette Land, er de menneskelige Sæders Vej henimod det, vi forstaar ved Insektverdens Sæder: den samme Udslettelse af Individet, denne samme fremadskridende Fortynding og Sømmensmeltning af de sociale Typer, den samme Gruppeordning i specialiserede Kaster, alles Underkastelse de dunkle Krav, som Maeterlinck kalder Kubens eller Termitboligens Aand. (Duhamel 1931, 172)

Ved siden af standardiseringen og afindividualiseringen var det en anden væsentlig følgevirkning af massesamfundets opkomst, at masserne også blev en *kulturel* magtfaktor. Massekulturen var ganske vist ikke noget nyt fænomen. Senest omkring midten af 1800-tallet kan man iagttage en klar tendens til at sondre mellem en "lavkultur" henvendt til masserne og en "højkultur" henvendt til eliten (jf. Huysen 1986, vii ff). Udviklingen i årene før og efter Verdenskrigen havde imidlertid trukket fronterne langt skarpere op. Det højnede uddannelsesniveau og den øgede velstand havde sammen med de nye massemedier forvandlet masserne til et talstærkt og

købedygtigt publikum med stadig større indflydelse på kulturlivet. Det betød, at den kulturelle elites modvilje mod at blive slået i hartkorn med masserne blev endnu mere udtalt, og at behovet for afgrænsning voksede markant. I periodens kulturdebat blev massekulturen derfor ofte iscenesat som en undergravning af alt, hvad der var ægte og værdifuldt i den europæiske kultur. Fordi den var underlagt markedets logik, var den tvunget til at appellere til den bredest mulige gruppe af konsumenter, den nok så bekendte "laveste fællesnævner". Det kunne bedst ske ved at sænke de intellektuelle adgangskrav, ved altid at genbruge nogle få skabeloner, der ved tidligere lejligheder havde vist sig succesrige, ved at afstå fra eksperimenter og frem for alt ved at satse ensidigt på det sensationelle, sentimentale, tankeløse, virkelighedsfjerne og frem for alt underholdende. Resultatet var en helt igennem *kulinarisk* kultur, som blev produceret industrielt og konsumeret på samme måde som dåsemad. Højkulturen havde endnu ikke ofret sine æstetiske ambitioner på profittens alter, den fordrede askese og fordybelse, men var til gengæld så meget desto mere givende. Massekulturen var derimod ikke andet end underholdning. Den førte ikke til selvudvikling, tværtimod reducerede den publikum til sanseløse, ukritiske hedonister.

I mellemkrigstiden var den amerikanske massekultur imidlertid slået igennem med et brag overalt i Europa. Hvor amerikanerne tidligere havde været storimportører af europæisk kultur, blev minusset nu vendt til et plus på den kulturelle handelsbalance, efterhånden som begejstringen for amerikanske film, amerikansk musik og amerikansk livsstil i almindelighed greb om sig i den gamle verden. Denne voldsomme kulturpåvirkning fra USA fik det undertiden til at se ud, som om massekulturen i sig selv var et amerikansk fænomen. Den gamle sondring mellem høj- og lavkultur fik dermed en yderligere, geografisk dimension, idet man forbandt højkulturen med Europa og lavkulturen med USA. På den måde blev det muligt at indoptage den gamle kritik af massekulturen, der oprindeligt havde været et rent europæisk anliggende, i den antiamerikanske diskurs – hvilket var så meget desto lettere, som denne kritik af massekulturen allerede på væsentlige

punkter harmonerede med den traditionelle kritik af USA. Mens de europæiske masser tog den amerikanske kultur til sig med jubel, var store dele af den europæiske elite således tilbøjelige til at udlægge massekulturen som en "amerikanisering" af kulturlivet – og dermed som en tilintetgørelse af den gamle, dybe, fordringsfulde, begavede og alvorstunge europæiske kultur.

Det ville i denne sammenhæng føre alt for vidt at forsøge en kortlægning af de mangfoldige og på ingen måder blot negative reaktioner, som den amerikanske massekultur, særlig jazzen og filmen, gav anledning til i mellemkrigstidens europæiske litteratur. Jeg vil i stedet nøjes med at pege på to konsekvenser af, at man i mellemkrigstiden begynder at sætte lighedstegn mellem massekultur og *amerikansk* kultur. Disse konsekvenser er af afgørende betydning, for de grundlægger et helt nyt syn på USA, som på mange måder stadig gør sig gældende i dag.

Den første konsekvens er en tendens til at beskrive USA som massekulturens naturlige hjemland og dermed reducere mellemkrigstidens blomstrende amerikanske kulturliv til tom, meningsløs underholdning. For mellemkrigstidens europæiske intellektuelle var amerikansk kultur som oftest ensbetydende med uforpligtende "fun": Man kunne (for)bruge den som tidsfordriv, stimulans eller virkelighedsflugt, men den stillede ingen krav til sit publikum og gav følgelig ikke noget igen. For en forfatter som Aldous Huxley var trangen til fordringsløs underholdning således et væsenskenetegn ved amerikanerne, som satte markant præg på deres byer. Når han i rejseskildringen *Jesting Pilate* (1926) skildrer Los Angeles, hæfter han sig ligesom andre af periodens forfattere ved højhusene og biltrafikken, men beskriver frem for alt den amerikanske storby som scene for indbyggernes hæmningsløse forlystelsesmani. Filmindustrien i Hollywood er i den forbindelse blot et enkelt element i en altomfattende besættelse af sjov og ballade, der forvandler byen til en legeplads og dens indbyggere til dansende og syngende og leende tosser. Alt drejer sig om at have det sjovt, om at more sig – om tankeløst, barnagtigt "fun". Intet ægte og dybt kan trives i denne underholdningsfikserede by. Der findes ikke længere

eftertanke, tvivl, smag, kvalitet, kultur, moral. Heller ikke sandheden er der efterspørgsel på, og Gud har man allerede fundet: Han viste sig at være inden i "det spritnye milliondollartempel", hvor menigheden ikke tilbyder "den falmet aristokratiske Frøken Fattigdom", men derimod den "jævne amerikanske Fru Rigdom" (Huxley 1926, 268). Los Angeles er muligvis livsglædens hovedstad, men den amerikanske livsglæde er overfladisk og stupid:

For tredivede år siden var Los Angeles en én-hests-by eller endda en halv-hests-by. I 1940 eller deromkring er den planlagt til at være lige så stor som Paris. Lige så stor og lige så munter. Vestens store morskabsby.

Og sikke en morskab! Morskaben ved at ile omkring, ved altid at have travlt, ved ikke at have tid til at tænke, ved at være for rig til at tvivle. Morskaben ved at råbe og spøge, ved evigt og altid at danse til larmen fra barbarisk musik, ved at synge af hjertets lyst.

(Yes, sir, she's my Baby.

No, sir, don't say 'Maybe.'

Yes, sir, she's my Baby now.)

Morskaben ved at grine højroset og tale med høj stemme om intet som helst. (For det er forbudt at tænke i denne Den Skrækelige Morskabs By, og konversation er helt ukendt.) Morskaben ved at drikke forbudt whisky af enorme søvlommelærker, morskaben ved at trykke provokerende dristige og yndige pigebørn ind til sig, morskaben ved at male kvinderne, ved at blinke med øjnene og fremvise de attråværdige lægge og figuren. Morskaben ved at gå i biografen og teateret, ved at sidde med sine venner i luksuriøse og ueksklusive klubber, ved på sommeraftner at marchere ud sammen med halvtrestusind andre for at lytte til friluftskoncerter, ved altid at befinde sig midt i en folkemængde og aldrig være alene. (Huxley 1926, 267)

Når Huxley iagttager det overdådigt velstående, hedonistiske liv i de amerikanske storbyer, får han uvægerlig associationer til fortællingerne om Gargantua og Pantagruel. Selv Rabelais' slugvorne helte ville imidlertid dø af kedsomhed og udmattelse efter en uge i "The City of Dreadful Joy". For hvor frådseriet hos Rabelais afbalanceres af lærdommen i abbediet

i Thélème, må borgerne i Los Angeles nøjes med deres fæde, vitaminfattige morskab. Deres diæt består bogstaveligt og metaforisk af kød i overdådige, vulgære mængder, som sluges uden brug af nogen form for "mental sovs" (s. 269). Sagt på en anden måde: Amerikanernes "joy" er noget blot og bart sanseligt, som muligvis tilfredsstillende menneskets laveste, mest dyriske behov, men aldrig kan mætte dets ånd.

Den anden konsekvens er en mere eller mindre systematisk udlægning af massekulturen i Europa som et fænomen, der er frembragt ved "amerikanisering". Hos Huxley finder man i virkeligheden begge synsvinkler: Hvor amerikansk kultur i *Jesting Pilate* reduceres til massekultur, er det i *Brave New World* en åbenlys pointe, at det grasserende underholdningsbegær i fremtidens London er en direkte konsekvens af amerikansk kulturpåvirkning. I det første tilfælde identificeres USA med massekultur. I det andet tilfælde vendes ligningen om, således at det i stedet er massekulturen, der ses som noget væsensmæssigt amerikansk.

Denne anden konsekvens spiller en væsentlig rolle i Hermann Hesses *Der Steppenwolf* (1928). Hovedpersonen i denne roman er den neurotiske dannelsesborger Harry Haller, en storforbruger af klassisk europæisk kulturgods, som omvendt slet ikke føler sig hjemme i massekulturen. I sine private optegnelser, der udgør størstedelen af romanen, fortæller Haller, at han ikke længere kan holde ud at gå i teateret eller biografen, at han knap nok er i stand til at læse en avis, og at han kun sjældent læser nye bøger. Han forstår ikke, hvad der får folk til at flokkes til allerede overfyldte hoteller, caféer, sportskampe, offentlige foredrag, varietéer og verdensudstillinger. Han betragter netop sig selv som en "steppeulv", fordi han foretrækker et liv i ensomhed og helt afviser at blande sig med masserne. Det centrale i vores sammenhæng er, at masserne og deres modbydelige kultur udtrykkeligt forstås som noget amerikansk, som en konsekvens af en omsiggribende "amerikanisering" af Europa. I en af bogens absolutte nøglepassager, hvor Haller redegør for begrebet om steppeulven, tænkes masse menneskene udtrykkeligt som amerikanere, skønt der ret beset er tale om tyskere og europæere:

[H]vis verden har ret, hvis denne musik i caféerne, disse masseforøjelser, disse amerikanske mennesker, der stiller sig tilfreds med så lidt, har ret, så har jeg uret, så er jeg forrykt, så er jeg virkelig den steppeulv, som jeg ofte har kaldt mig selv, et dyr, som er faret vild i en verden, der er fremmed og uforståelig for det, og ikke længere kan finde sit hjem, sin luft og sin føde. (Hesse 1973, 35)

Hesses fortæller er uden tvivl en meget særpræget og radikalt individualistisk person, men hans situation er ikke desto mindre karakteristisk for synet på massekulturen blandt mellemkrigstidens intellektuelle. Harry Haller repræsenterer det europæiske kulturmenneske, som trues af udryddelse eller tvinges i indre eksil af det fremstormende, "amerikanske" masse menneske. Den amerikanske kultur er netop ikke kultur, men kulturens endeligt, den avler dumhed og dekadence og nedbryder systematisk den europæiske kulturarv. For Haller er det frem for alt jazzmusikken, der fungerer som kulturel murbrækker: Jazz er udtrykkeligt "undergangsmusik", sikkert ikke ulig den, man spillede i Rom under de sidste kejsere, og dens vilde rytmer forkynner, at det er forbi med alt det, man i gamle dage kaldte "kultur", "ånd" og "sjæl" (s. 43). For en forfatter som Georges Duhamel var den største trussel derimod filmen, "den amerikanske Filmsbølge", som "amerikaniserede" intellektuelle uden videre lader bryde ind over Frankrig, hvor den "for evigt vil ødelægge en ærværdig Aands kilder" (Duhamel 1931, 49). Men uanset hvad hovedredskabet mentes at være, stod det klart for mellemkrigstidens kulturkonservative, at det amerikanske barbari var på vej til at underlægge sig Europa, og at det derfor var på høje tid at tromme alle gode kræfter sammen til forsvar for den europæiske kultur.

I denne forestilling om en altødelæggende amerikansk kulturinvasion, som på europæisk side må besvares af en kulturel mobilisering, ser vi begyndelsen til den almene skepsis over for amerikansk kultur, der har spillet en hovedrolle i europæisk kulturdebat og kulturpolitik helt frem til i dag.

A/S Amerika

Fællesnævneren for de hidtil behandlede motiver i mellemkrigstidens anti-amerikanisme er deres fæl-

les oprindelse i en udpræget kulturkonservativ kontekst. Heri er der i virkeligheden intet nyt, for den antiamerikanske diskurs havde hele vejen op gennem 1800-tallet haft politisk slagside mod højre. Dens fremmeste eksponenter tilhørte typisk den velstillede og veluddannede elite, der uvægerlig måtte se amerikanerne som vulgære, ukultiverede mennesker, hvis demokratiske institutioner førte til en uheldig, potentielt smittefarlig undergravning af sociale forskelle. Mellemkrigstiden styrkede blot disse grundholdninger: Det amerikanske samfunds åbenlyse modernitet, dets tilsyneladende systematiske nedbrydning af traditioner og værdier, gjorde det blot endnu lettere at se USA som en trussel mod den gamle, europæiske kultur.

I begyndelsen af 1900-tallet stod denne konservative Amerika-foragt imidlertid ikke længere alene, den var blevet suppleret af en socialistisk variant, som havde været under gradvis udvikling siden de sidste årtier af det foregående århundrede. Den anti-amerikanske diskurs spalttes dermed i to forholdsvis uafhængige hoveddele, en højre- og en venstreanti-amerikanisme, som adskiller sig fundamentalt i deres analyse af USA, det amerikanske samfund og amerikaneren som national type, men ikke desto mindre ofte når frem til de samme negative, i reglen stadig kulturkonservative, konklusioner.

Pudsigt nok havde Karl Marx selv været forholdsvis positivt stemt over for USA, som han betragtede som den mest avancerede kapitalistiske nation og dermed også som en nation, der måtte komme til at spille en afgørende rolle i den kommende kommunistiske verdensrevolution (Roger 2002, 300 ff; Diner 2003, 59). Marx' senere proselytter var imidlertid langt mindre entusiastiske. Dette holdnings-skifte har flere forskellige forklaringer. Dels var de færreste marxister så konsekvente dialektikere, at de for alvor kunne anerkende, at den værste form for kapitalisme også var den bedste, fordi den stod sammenbruddet nærmest. Dels var det en kilde til irritation, at de amerikanske arbejdere ikke udviklede samme smag for socialismen som deres europæiske kolleger. Men den væsentligste forklaring var formentlig, at mesterens profetier i 1917 blev gjort til skamme, da revolutionen valgte at bryde ud i det

økonomisk tilbagestående, endnu ikke fuldt industrialiserede Rusland. Denne begivenhed vendte op og ned på socialismens verdensbillede. Man satte nu sin lid til den nyetablerede Sovjetunion og begyndte omvendt at betragte USA som den mest ekstreme og magtfulde eksponent for kapitalismen – og dermed også som hovedfjenden i kampen for verdensrevolutionen.

I litterær sammenhæng er Bertolt Brecht uden tvivl den mest betydningsfulde repræsentant for mellemkrigstidens venstreanti-amerikanisme. I sit tidlige forfatterskab havde Brecht ganske vist haft et overvejende positivt syn på USA. Som så mange af sine samtidige betragtede han landet som et dynamisk alternativ til det gamle og svækkede Europa, og ligesom tyskerne generelt, der tog den amerikanske massekultur til sig som ingen andre, var Brecht stærkt fascineret af "the American way of life", ikke mindst af jazzmusik, film, automobiler og boksning, som han nærede stor lidenskab for. Omkring midten af 1920'erne begyndte Brecht imidlertid at beskæftige sig systematisk med marxistisk tænkning, og denne politiske vending udløste en tilsvarende vending i hans syn på USA. Hvor landet tidligere havde repræsenteret en kulturel regeneration, som Brecht hilste velkommen, kom det nu til at tjene som indbegrebet af den kapitalistiske samfundsmodel (Seliger 1974). I de følgende år skrev Brecht således en række dramaer og digte, som ikke alene udspiller sig i USA, men på marxistisk grundlag hudfletter den amerikanske kapitalisme og dens ødelæggende konsekvenser i det amerikanske samfund.

Ud over det allerede omtalte *Johanna*-stykke gør Brechts tilbøjelighed til at identificere USA med rendyrket kapitalisme sig blandt andet gældende i en af de mest spillede af hans "episke operaer", *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1928/29). Handlingen i dette stykke udspiller sig i en unavngiven amerikansk ørkenstat, hvor tre lykkeriddere i første scene beslutter sig for at grundlægge byen Mahagonny. Som en af grundlæggerne forklarer, betyder navnet "netby", og stedet er netop tænkt som et net, der skal indfange guldgravere og andre velhavere, så man kan få fingre i deres penge. Lokkemanden er underholdning. Mahagonny er et kapitalistisk

forlystelsesparadis, hvor alt er tilladt og alt er til salg for den rette pris. Det er fristende at se byen som en reference til amerikanske underholdningsmekkaer såsom Las Vegas eller Atlantic City – eller til den “Dreadful Joy”, som ifølge Huxley er sjælen i USA’s storbyer. En præcis stedfæstelse ville imidlertid reducere problematikken, for Brecht er ikke interesseret i konkrete lokaliteter, men i at belyse bestemte generelle aspekter af den amerikanske kapitalisme. Det afgørende i den forbindelse er den grasserende, helt uhæmmede materialisme, som giver sig udslag i en underordning af alle værdier under dollaren.

Brechts kritik af den forråelse, som den amerikanske dollardyrkelse er ansvarlig for, kommer mest markant til udtryk mod slutningen af stykket, da ex-guldgraveren Paul Ackermann bliver arresteret, fordi han ikke kan betale sin regning i Mahagonnys saloon. Den efterfølgende retssag er en parodi på et retssystem under kapitalistiske vilkår. Ved indgangen sælges billetter, som var der tale om en teaterforestilling eller en fodboldkamp. Første nummer på programmet er sagen mod en mand, der står anklaget for “forsætligt mord med henblik på at afprøve en gammel revolver” (Brecht 1967, 549). Ved hjælp af håndtegn får manden hurtigt aftalt en passende bestikkelse med dommeren, og da der samtidig ikke melder sig nogen skadelidt (“de døde taler ikke”), bliver han frifundet. Den uheldige Paul har imidlertid ingen penge til bestikkelse, og netop af den grund har han heller ingen venner, der vil hjælpe ham. Han bliver derfor prompte dømt til døden og henrettet for ikke at have betalt for tre flasker whisky. Satiren retter sig tydeligvis ikke alene mod det amerikanske retsvæsen, men også mod den måde, hvorpå dollaren i kapitalismens USA præger alle mellem menneskelige relationer og undergraver alle begreber om retfærdighed og moral: Mister man sine penge, mister man også sine venner, sin sociale status, sine rettigheder og i yderste konsekvens sit liv. Denne pointe slås endegyldigt fast i stykkets sidste scene, som beskriver Mahagonnys undergang – svarende i marxistisk ortodoksi til den kapitalistiske samfundsordens uundgåelige kollaps som følge af indre modsætninger og stadig tilbagevendende kriser. I denne scene demonstrerer de sidste tilbage-

værende borgere, som intet har lært af historien, til fordel for deres idealby. På deres skilte står skrevet deres kapitalistiske trossætninger, alt sammen lovprisninger af den hensynsløse egoisme og altomfattende kommerialisering, som ifølge Brecht var kernen i det amerikanske samfund:

LEVE EJENDOMSRETTE

LEVE EKSPROPRIATIONEN AF DE ANDRES EJENDOM

LEVE DEN RETFÆRDIGE FORDELING AF DE HIMMELSKES GODER

LEVE DEN URETFÆRDIGE FORDELING AF DE JORDISKE GODER

LEVE KÆRLIGHEDEN

LEVE KÆRLIGHEDENS KØBELIGHED

LEVE TINGENES NATURLIGE UORDEN

LEVE GULDALDERENS FORTSATTE BESTÅEN

(Brecht 1967, 562)

Marxismestudierne havde altså lært Brecht at foragte USA, og det er derfor ikke så lidt ironisk, at han kom til at tilbringe årene fra 1941-47 som politisk flygtning i netop dette land, endda i hjertet af dets underholdningsindustri. Efter Hitlers magtovertagelse i 1933 var Brecht flygtet, først til Danmark, hvor han opholdt sig frem til 1939, dernæst til Sverige og Finland og til sidst hele den lange vej gennem Sovjetunionen, som han ikke ønskede at slå sig ned i, indtil han nåede Vladivostok, hvor han gik ombord på damperen til Californien. Hans amerikanske bopæl blev Santa Monica, Los Angeles, og arbejdspladsen var i det mindste for en tid det nærliggende Hollywood, hvor han fandt beskæftigelse som manuskriptforfatter.

Som forventeligt brød Brecht sig ikke meget om sin nye hjemby. I essayet “Wo ich wohne”, der er skrevet i det amerikanske eksil, forsøger han at begrunde sin afvisning af stedet. Allerede fra første færd skynder han sig at understrege, at han – eller vi, som han siger, idet han inkluderer hustruen Helene Weigel – ret beset ikke *valgte* at bosætte sig i nabolaget af Hollywood. Det var blot der, skibet satte dem i land, og da der allerede boede andre eksiltykere i området, og da ægteparret samtidig ikke havde særlig mange penge, fandt de det mest hensigtsmæssigt at blive i området. Men Los Angeles er en “by uden værdighed”, for den samme onde storm, som lægger

Europa i ruiner, har her blæst støv og snavs sammen til smukke villaer – byens indbyggere er altså de nye gullaschbaroner, som vinder deres rigdom på bekostning af andres ulykke. Naboerne i Santa Monica er givetvis venlige mennesker, de mangler det neurotiske præg og den blanding af arrogance og underdanighed, som kendetegner tyske småborgere. Til gengæld er der noget “tomt og betydningsløst” over dem, som får Brecht til at tænke på hovedpersonerne hos en overfladisk, hyggelig romanforfatter (Brecht 1997, 511). Den brede befolkning er dårligt informeret og har kun ringe politisk indflydelse, for medierne er i hænderne på nogle få millionærer, og valgene styres af “politiske maskiner”, der selv kontrolleres af storkapitalen. Korruptionen er alledsnærværende, og store, landsdækkende aviser antyder ligefrem, at selv præsidenten – Roosevelt – er i lommen på gangstere. End ikke de intellektuelle – en klasse, der i Europa har bevaret en kritisk distance til samfundet – kan undgå at blive “perverteret” af usikkerheden og afhængigheden af kapitalen. Derfor er også de grænseløst konforme – de er glade, piberygende optimister med hænderne dybt begravet i lommerne, men som intellektuelle er de “overfladiske, ængstelige og kyniske” (s. 515). Sådan er kapitalismen, og i USA får den lov til at korrumpere alle aspekter af samfundet:

Det er ikke så underligt, at der er noget uædelt, infamt, værdighedsløst over al omgang mennesker imellem, og at dette noget derfra har spredt sig til alle genstande, boliger, redskaber, ja til selve landskabet [...] I de seneste fem år har jeg en enkelt gang set noget, der mindede om kunst: langs kysten ved Santa Monica, foran de tusindvis af badende, svævende drageagtigt for enden af tynde metalsnore og trukket af en motorbåd, et tyndt, kosteligt billede i sarte farver, en reklametegning for et kosmetikfirma. (Brecht 1997, 514)

I dansk sammenhæng kan man finde tilsvarende eksempler på socialistisk antiamerikanisme i den kulturelle radikale kreds omkring Poul Henningsen. I 1927 udkom kredsens talerør, tidsskriftet *Kritisk Revy*, med et nummer, som bogstaveligt satte foragten for USA på forsiden. Montagen på omslaget viser i baggrunden kanontårnene på et slagskib og et New

York-lignende storbylandskab præget af skyskrabere. I forgrunden sidder to aber (!) på skamler og spiller violin og guitar – der er givetvis tale om “negermusik” eller jazz. Billedteksten lyder: “Det er ikke Amerika, vi foragter, men Barbariets forenede Stater”, og Poul Henningsens leder på første side fortsætter i samme aggressive tonefald: “Enhver Kultur trues af Undergang. Fjenden for Europa er Amerika, hvis herskende Befolkningslag til Overflod har bevist, at de nedstammer direkte fra Aberne. Men den største fare truer indefra: Hvis det kulturelle Førerskab svigter” (Henningsen 1927, 1). Synspunktet minder til forveksling om højreantiamerikanismens forestillinger om USA’s aggressive, imperialistiske intentioner. Det er den samme grundlæggende kulturpessimisme, den samme iscenesættelse af USA som Europas fjende og det samme opråb til kulturmobilisering, som vi finder hos forfattere som Duhamel, Lawrence og Paludan. Det er i virkeligheden kun henvisningen til det “herskende Befolkningslag”, der – om end slet ikke entydigt – identificerer synsvinklen som socialistisk.

Noget egentlig temanummer om USA er der ikke tale om, for hæftets artikler beskæftiger sig med så forskelligartede emner som moderne arkitektur, naturfredning og luftkrigsførelse. Ikke desto mindre – og åbenbart på redaktionens udtrykkelige påbud (Borberg 1927, 49) – finder adskillige af bidragsyderne lejlighed til at luften deres foragt for USA, for det meste i sammenhænge, der kun perifert eller slet ikke har noget med landet at gøre. Arkitekten Edvard Heiberg skriver således om indretning og konstruktion af enfamiliehuse og sammenligner i den forbindelse kort med forholdene i USA. Her indretter de små familier sig muligvis mere fornuftigt end i Europa, men udadtil er de amerikanske hjem ikke desto mindre udtryk for den velkendte amerikanske kulturløshed: “Men Facaderne! Der giver Amerikas laante og tynde Kulturliv sig nogle uhyggelige Udslag. Det giver et Billede af den praktiske og nøgterne Nybygger, som har sit lille Aandsliv hinsides Virkeligheden i Feuilletonen og Salmebogen” (Heiberg 1927, 14). Dramatikeren og kritikeren Svend Borbergs indlæg har heller ikke meget med USA at gøre. Der er tale om et angreb på den

danske teaterkritik, særlig dens reaktioner på sæsonens københavnske teaterbegivenhed, opførelsen af Zolas *Thérèse Raquin*. Det volder tydeligvis Borberg besvær at få dette emne vinklet til et angreb på USA, men det lykkes ham at overvinde forlegenheden – dels ved at foreslå begrebet “Amerika” som stenogram for “alt, hvad der er dumt og afskyeligt”, dels ved at opfinde termen “A/S Amerika”, som på bedste vis opsummerer venstreantiamerikanismens USA-syn (Borberg 1927, 49).

Hæftets bedste og suverænt mest aggressive eksempel på mellemkrigstidens venstreradikale anti-amerikanisme skyldes imidlertid Otto Gelsted, som allerede i digtet “Reklameskibet” fra *Jomfru Gloriant* (1923) havde tematiseret den begyndende “amerikanisering” af Danmark – og ladet sin foragt for den munde ud i fantasier om vold og terror: Skibet, som repræsenterer den amerikanske kulturpåvirkning, bliver i digtets sidste strofe sprunget i luften af en “almindelig blond dansk student”, da det forsøger at lægge til i en dansk havn. I Amerika-nummeret af *Kritisk Revy* er Gelsted anderledes konkret. Hans bidrag handler om processen mod Sacco og Vanzetti, en af mellemkrigstidens mest omdiskuterede amerikanske kriminalsager. De anklagede var italienske indvandrere, begge svorne anarkister, som i 1920 blev arresteret for mord og røveri. Om de virkelig var skyldige, eller om der snarere var tale om politisk forfølgelse, som det blev hævdet af socialister i både USA og Europa, er aldrig blevet endeligt klarlagt. Under alle omstændigheder var sagen fuld af gåder og tvetydigheder og kom til at trække ud i årevis. Først i 1927 faldt afgørelsen: Sacco og Vanzetti blev begge dømt til døden og kort efter henrettet. Det er dette begivenhedsforløb, Gelsted reflekterer over i sin artikel i *Kritisk Revy*. Ikke overraskende finder han sagen skandaløs, for de to italienere blev “dømt for en civil, upolitisk Forbrydelse af politiske Dødsfjender” og fik derfor ikke en retfærdig rettergang. Denne overvejelse kan for så vidt være fornuftig nok, men den indrammes af to synspunkter, der tydeligt viser forfatterens politiske ekstremisme. Først demonstrerer Gelsted sin nonchalance med hensyn til politisk vold: “Det er givet, at Amerikanerne maa have Lov at henrette Kommuniste og andre uvel-

komne Medmennesker, akkurat som Sovjet har Ret til at henrette farlige kontrarevolutionære”. Dernæst slår han til lyd for hævngegninger og politisk terror: “Forhaabentlig har de Mænd, der undertegnede Dødsdommen over Sacco og Vanzetti, dermed undertegnet deres egen Dødsdom, og forhaabentlig er det kun et Tidsspørgsmaal, hvornaar det lykkes at dræbe dem” (Gelsted 1927, 2).

Disse synspunkter er mest af alt repræsentative for den radikalisering, som begge politiske fløje undergik i mellemkrigstiden. For Gelsted bliver den konkrete retssag imidlertid anledning til et opgør med det amerikanske samfund som sådan. Som kommunist er han forvisset om, at dommerne og juryen og de amerikanske myndigheder generelt tilhører det “amerikanske plutokrati”, og at de i realiteten blot plejer deres formueinteresser under dække af at udøve lov og ret. Som mennesker er de formentlig hverken mere eller mindre intelligente og humane end gennemsnittet, de er blot forblændede og uoplyste:

Men de staar – som hele det officielle 100 Procents Amerika – under Paavirkning af en Massesuggestion. Det aandelige Mørke, der breder sig over Fristaterne, og som helt behersker Skolevæsen, Presse og det offentlige Liv, maa betragtes som Resultatet af den amerikanske Kapitals Vilje til at idiotisere Arbejderbefolkningen [...].

Abeprocessen i Dayton gav Europa et grelt Indtryk af det Aandsliv, der er Resultatet af den med uhyre Pengemidler organiserede Massefordummelse. Lige saa karakteristisk er Valget af Coolidge til Præsident. Som enhver kan se, der gider læse, hvad han skriver, er han et glimrende Udtryk for den særlige Form for Stupiditet, der søges gjort til Standard i Amerika.

Politiken svinebundet af Kapitalen, Litteraturen reduceret til Magasin noveller om Forretning og Kærlighed, Søndags-skolen sat i Spidsen for Videnskaben, Nationalismen gjort til Religion og Religionen til social Tvang – det er moderne Aandsliv i Amerika. Kun i Mussolinis Italien vilde man lige saa nødtigt leve som i dette forpestede Land. (Gelsted 1927, 2 f)

Som det fremgår, betragter Gelsted USA som den utøjlede kapitalismes land. Når han identificerer symptomerne på den amerikanske syge, hæfter han sig ved omtrent de samme træk som samtidens

kulturkonservative: dumheden, hykleriet, kulturløsheden, den illusoriske frihed, menneskenes afindividualisering og organiseringen af befolkningen til en masse. Men når han i stedet forsøger at sætte fingeren på sygdommen selv, argumenterer han snarere som en tro partisoldat. Artiklen præsenterer os for en slags kommunistisk konspirationsteori, som hævder, at den amerikanske "Kapital" benytter sig af "Massesuggestion" og "organiseret Massefordummelse" for at "idiotisere" arbejderklassen, så den bliver mere føjelig og villig til at acceptere de herskende forhold. Resultatet er en åndsformørkelse og en standardiseret stupiditet, som Gelsted tidstypisk – og i lighed med både hæftets racistiske forsideillustration og PH's leder – kun kan se som et civilisatorisk tilbageslag til abestadiet. For kommunisten Gelsted står det klart, at kapitalismen i sig selv er et helt igen-

nem menneskefjendsk system. I USA er kapitalismen imidlertid mere end et system, den er landets inderste væsenskerne og befolkningens dybeste tro. Kapitalismen er USA's sjæl, og denne sjæl – "de amerikanske Metoder og den amerikanske Forretningsaand" – er uden tvivl "et af de hæsligste Fænomener, Kulturhistorien kender" (s. 3).

Konklusion

I mellemkrigstiden mister antiamerikanismen på en måde sin uskyld. Ikke mindst som følge af radikaliseringen af det politiske liv bliver den traditionelle europæiske foragt for USA nu tilspidset til decideret had, og mod slutningen af perioden kulminerer

denne udvikling i Nazitysklands og Sovjetunionens officielle, antiamerikanske propaganda, som vel at mærke ikke rummer meget nyt, men blot opsamler og videreudvikler en række motiver, som så at sige var en del af tidsånden. Men selv i mindre ekstremistiske miljøer kan man iagttage en dramatisk skærpelse af tonefaldet, som adskiller mellemkrigstidens antiamerikanisme fra den, man støder på tidligere. Når det undertiden kan være vanskeligt at tage al-

vorligt, hvad forfattere og intellektuelle i det 19. århundrede havde at sige USA på, så skyldes det ikke blot den historiske afstand eller det ofte åbenlyst grundløse ved kritikken. Det skyldes frem for alt, at antiamerikanismen dengang kun i begrænset omfang blev næret af trussels- og undergangsforestillinger, og at den derfor sjældent konkluderede i retning af kamp og konflikt. Foragten for USA var endnu præget af over-skud, af en snobbet og undertiden helt illusorisk følelse af overle-

genhed, som udløste hån og latter, men kun sjældent angstanfald og blindt had. Dette ændrer sig markant i mellemkrigstiden. Verdenskrigen havde vendt op og ned på det traditionelle styrkeforhold mellem den gamle og den nye verden. Økonomisk var Europas stormagter på randen af sammenbrud, og samtidig havde de uhyrlige tab af menneskeliv fremkaldt en følelse af moralsk fallit, en dyb pessimisme med hensyn til den europæiske civilisations fremtid. I USA havde pessimismen derimod trange kår. Ved fredsafslutningen stod landet som verdens ubestridt førende stormagt, ikke bare politisk, teknologisk og økonomisk, men i stigende grad også kulturelt.



Europa befandt sig kort sagt i en dyb krise, mens USA boblede af ungdom og energi. Denne omvendning var i sig selv tilstrækkelig til at styrke den europæiske tradition for antiamerikanisme: Som bekendt går underlegenhedsfølelser ofte hånd i hånd med ressentiment over for den reelt eller indbildt overlegne, og modtageren af velgørenhed eller assistance overvældes ikke altid af sympati for giveren (Arendt 1994, 413 f). En væsentligere årsag var imidlertid den udbredte følelse af, at Europa i verdenshistorisk perspektiv var gået bag af dansen og fra nu af ville få sin fremtid dikteret udefra, formentlig af de dynamiske og velhavende og skrækkeligt vulgære amerikanere. Betragtede man USA, kunne man derfor se, hvordan Europa ville komme til at se ud inden for få år. Mange europæere hilste denne amerikanske fremtid velkommen og så den som en chance for kulturel regeneration. Men ikke mindst blandt forfatterne og de intellektuelle var der mange, der snarere så den som en kulturel undergang. For disse ofte stærkt kulturkonservative iagttagere stod USA netop som indbegrebet af en på én gang politisk, teknologisk og kulturel modernitet, der truede med at tilintetgøre den europæiske kultur. Europa repræsenterede ifølge denne tænkning historien og traditionen og de kvaliteter, der ligger til grund for enhver højkultur: dybde, intelligens, sjæl. USA blev set som den direkte modsætning hertil, altså som et kulturløst sted, præget af overfladiskhed, dumhed og materialisme. Landets menneskefjendskhed gjorde sig gældende overalt: Den amerikanske maskindyrkelse rev sjælen ud af mennesket, de amerikanske metropoler splittede det, og de altdominerende amerikanske masser opslugte det og reducerede det til fuldkommen gennemsnitlighed. Samtidig – og ikke blot blandt socialister – repræsenterede USA den mest kyniske, mest løsslupne form for kapitalisme, hvori enhver menneskelig anstændighed blev knust af den almægtige dollar. Hvis dette virkelig var fremtiden, så var det ude med den europæiske kultur.

Mellemligstidens intense antiamerikanisme skyldes altså frem for alt, at man i denne periode begyndte at sætte lighedstegn mellem USA og en modernitet, der syntes forudbestemt til at tilintetgøre den gamle verden. Det var frem for alt denne identifikation,

der fremkaldte forestillingen om USA som Europas fjende i en slags transatlantisk civilisationskamp, og denne forestilling lå på sin side til grund for den påfaldende aggressivitet, som er kendetegnende for tidens antiamerikanske diskurs: Hvis Europa skulle overleve kulturelt, var det nødvendigt at blæse til kamp mod USA og “amerikaniseringen”.

Problemet med denne måde at tænke på er naturligvis, at moderniteten ikke er en amerikansk opfindelse. Den er ikke knyttet til noget bestemt sted eller land eller folk, men har rod i almene historiske og samfundsmæssige dynamikker, der kun i meget begrænset omfang lader sig styre. Det er derfor naivt at tro, at den kan eksporteres fra et område til et andet som led i et mere eller mindre bevidst gennemført, imperialistisk komplot – en “amerikanisering” af Europa. Mellemligstidens antiamerikanisme beroede altså for en stor dels vedkommende på en perspektivforvrængning: Fordi USA i mange henseender var verdens mest moderne nation, var det let og oplagt at gøre amerikanerne til synderbukke for moderniteten som sådan. José Ortega y Gasset, som vel at mærke ikke var nogen ven af USA, var formentlig den første til at identificere denne logik, og netop derfor insisterede han på, at den megen tale om “amerikaniseringen” af Europa var udtryk for en grov forsimpning (Ortega y Gasset 1998, 143). Som så mange andre europæiske Amerika-forestillinger – og vi kan roligt medtage de ukritisk positive – vidnede den frem for alt om de menneskelige begrebers afmægtighed over for en kompleks virkelighed:

Et af de mest foruroligende aspekter af den europæiske bevidsthed er de mange puerile forestillinger om Nordamerika, som man støder på hos selv de mest kultiverede mennesker. Det er et eksempel på misforholdet [...] mellem de nutidige problemers kompleksitet og vore hjerners evne til at håndtere dem. (Ortega y Gasset 1998, 193)

Litteratur

Arendt, Hannah: “Dream and Nightmare” (1954), i Arendt, *Essays in Understanding 1930-1954*, New York: Schocken, 1994
 Borberg, Svend: “Therese Raquin i den elektriske stol”, i *Kritisk Revy* 3, 1927

- Bradshaw, David: "Introduction" i Aldous Huxley: *Brave New World* (1932), London: Vintage, 2004
- Brecht, Bertolt: "Wo ich wohne" (1944-47), i Brecht: *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*, bd. 6, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997
- Brecht, Bertolt: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1928-30), *Gesammelte Werke in acht Bände*, bd. 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967
- Carey, John: *The Intellectuals and the Masses*, London: Faber, 1992
- Céline, Louis-Ferdinand: *Rejse til nattens ende* (1932), København: Gyldendals bogklubber, 2001
- Diner, Dan: *Feindbild Amerika*, München: Propyläen, 2002
- Duhamel, Georges, *Red dig Europa!* (1930), København: P. Haase & Søn, 1931
- Garton Ash, Timothy: *Free World*, London: Allen Lane, 2004
- Gelsted, Otto: "Med Tanken paa Sacco og Vanzetti", i *Kritisk Revy* 3, 1927
- Glucksmann, Alain: *Le discours de la haine*, Paris: Plon, 2004
- Gulddal, Jesper: "Dette højst modbydelige land. Romanikken og den moderne antiamerikanismes fødsel", under udgivelse, 2006
- Heiberg, Edvard: "Fremtiden er et Kunstværk. Skuldertrækkets Mænd", i *Kritisk Revy* 3, 1927
- Henningsen, Poul: "Indledning", i *Kritisk Revy* 3, 1927
- Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf* (1928), Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1973
- Hollander, Paul: *Anti-Americanism*, New York & Oxford: Oxford University Press, 1992
- Hollander, Paul (ed.): *Understanding Anti-Americanism*, Chicago: Ivan R. Dee, 2004
- Huyssen, Andreas: *After the Great Divide*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1986
- Huxley, Aldous: *Jesting Pilate*, London: Chatto & Windus, 1926
- Huxley, Aldous: *Brave New World* (1932), London: Vintage, 2004
- Lawrence, D.H.: *The Plumed Serpent* (1926), Ware: Wordsworth Classics, 1995
- Lawrence, D.H.: *Studies in Classic American Literature* (1923), London: Penguin, 1971
- Markovits, Andrej S.: *Amerika, dich haßt sich's besser*, Hamburg: Konkret, 2004
- Müller-Freienfels, Richard: *Mysteries of the Soul* (1927), London: George Allen & Unwin, 1929
- Ortega y Gasset, José: *La rebelión de las masas* (1929), Madrid: Castalia, 1998
- Paludan, Jacob: *De Vestlige Veje*, København: Aschehoug, 1998
- Paludan, Jacob: *Søgelys*, København: Steen Hasselbalchs Forlag, 1923
- Roger, Philippe: *L'Ennemi américain*, Paris: Seuil, 1923
- Schwaabe, Christian: *Antiamerikanismus*, München: Wilhelm Fink, 2003
- Seliger, Helfried W.: *Das Amerikabild Bertolt Brechts*, Bonn: Bouvier, 2003
- Strauss, David: *Menace in the West*, Westport & London: Greenwood (1978)