

Avantgardens omskiftelser

WILLIAM H. GASS

Udtrykket "avantgarde" har haft en besynderlig og ironisk historie. Fra en hærs hovedstyrke blev der i middelalderen sendt to mindre enheder foran: Den ene beskyttede bagtroppen under tilbagerykning eller ved overraskelsesangreb og sendte eftermølere og desertører tilbage; den anden var sammensat af en række spejdere, der blev sendt i forvejen for at opsøre, prøve og vurdere fjenden. I det sekstende århundrede, da udtrykket første gang blev anvendt om en litterær bevægelse knyttet til Pierre de Ronsard og Joachim du Bellay, var avantgarden blevet oprørsk, fordi dens fjende viste sig at være selve den militære enhed, som den skulle tjene. Således blev det rumlige billede af en marcherende hær modificeret til at beskrive en række oprørske begivenheder, der i stedet for havde en tidlig form: den indledende gnist, en pusten til ilden, den fulde opflammen, den afsluttende udbrænding, den sidste aske og slaggeresterne.

Ronsards store oder brød unægtelig alle etablerede regler. De var affattet i et chokerende og besynderligt sprog inklusive bondeudtryk og nydannede ord, som Ronsard selv havde udtænkt. Med dem lancerede Ronsard en ny ortografi og gik bort fra de traditionelle franske strofeformer til fordel for klassiske. Frem for alt valgte Ronsard – hvad der gik imod forestillingen om digteren som en dygtig håndværker – at undlade at se ironien i Platons *Ion* for i stedet at hævde, at digteren var inspireret af guderne.

Ronsard var ung, og det samme var hans værk, da begge således blev beskrevet som kamplystne. Forestillingen om en avantgarde bestående af vilde, beåndede gråskæggede mænd er unægtelig grundlæggende komisk. Gentagne gange finder de unge på mange områder vejen blokeret af midaldrende mænd og fastslåede succeser, hvorfor de forsøger at udmanøvrere deres modstandere; de råber på forandring,

når de ofte blot ønsker at komme til at sidde i de ældres behagelige stole. Tiden og karrieren mildner deres pens ubøjeelige holdning, og på samme måde udglatter århundredernes gang det engang revolutionære oprør i det, de skrev. Tredive år efter at Ronsards *Oder* udkom, anslår han de samme toner, som de fleste digtere har brugt siden kunstens begyndelse. Støv har lukket Helens øjne. Lys er faldet ned fra himlen. Ak, stakkels Yorick, hvor er sneen fra i fjor? Ved sine bedsteforældres grav ser man anderledes på døden, end man gør, når man selv står med den ene fod i graven.

We owe death a debt: our bodies and the body of our work;
We die to begin with, and then the waves of many ages
Roll up to wash away our words;
This is the fixed intent of Fate and Nature.
God alone lasts; of man's poor parts
There remains in the end neither heart nor husk.
What's worse, man feels, man thinks, no more—
A fleshless roomer in a tomb of dust.

Det er herligt ironisk, at Gud nu er død, hvorimod Ronsards ord stadig læses. Langt dernede, hvor de ligger, må de fleste digtere more sig over dette resultat. Hvorfor er det ellers, at deres kranier griner?

I det nittende århundrede antog avantgarden en tone, der var fundamentalt negativ og i opposition, og dens hovedfjender tilhørte den voksende middelklasse, det såkaldte bourgeoisie. Denne mere og mere indflydelsesrige del af samfundet var stadig præget af en slags religiøs patriotisme, som mange intellektuelle mente var blevet fuldstændig vanæret. Bourgeoisiet dyrkede desuden en principløs utilitarisme, en begærlig kærlighed til penge og penges magt, som gjorde, at det var udsat for anklager for hykleri.

Avantgarder er skrøbelige sager. I det øjeblik, de bliver etablerede, holder de op med at eksistere – succes såvel som fiasko tager livet af dem. Deres harmoni afhænger af et fælles “nej”, ikke et eller andet fælles “ja”, der er elsket af alle. Og for så vidt som bevægelsen overhovedet bevæger sig, kræver den mange andres skuldre ved sine hjul, en støtte som de fleste kunstnere har mistanke om faktisk er en udnyttelse af dem. Digte skal skrives, billeder skal males, men almindelig cafésnak er ikke uvæsentlig for sagens succes, det er breve, plakater, føljetoner, essays, anmeldelser, kataloger, skænderierne på cafeerne og bagtalelserne på salonerne heller ikke, og det er tumult i parkettet, krænkelser af den offentlige anstændighed, arrestationer eller andre former for offensiv og ballade heller ikke.

Enhver anstrengelse for at forlænge en avantgarde ud over et bestemt punkt bliver af tvivlsom værdi, fordi en avantgarde kun kan have en døgnflues liv: Kunstnerne har kun deres afvisninger at udbasunere, for såvel deres holdninger som deres kunst vil forandre sig, efterhånden som de bliver ældre; samfundets metoder, såsom selvsupplering og afvæbning, vil i almindelighed være effektive; deres vrede vil blive mildnet af succes, deres mål vil blive spredt, og deres opmærksomhed vil blive afledt; de institutioner, der etableres af de fleste samfundssystemer, vil, selv om de bliver angrebet, være længere om at dø, end de fleste avantgarder kan forvente at leve; samtidig er styrken hos de støttegrupper, der er så nødvendige for enhver bevægelses energi, endnu mere skrøbelig og flygtig, afhængig som den er af en forlæggers loyalitet, en mæcens generøsitet, længden af et kærlighedsliv, en café's køkken.

Kunstnere, der ikke bliver gamle med ynde, men raser og ændrer sig gennem hele livet, opdager til sidst, at de står alene med deres fornyelser og ikke er en del af en bevægelse, der er blevet frisket op. På den måde er Goyas, Verdis, Monets eller Yeats' senere værker udtryk for en ensom indre udvikling, hvis dybeste virkninger bliver udskudt i generationer, og tilsvarende gælder for Turners sidste oliemalerier eller Beethovens sidste kvartetter.

Ronsard bliver træt af verden. Han trækker sig tilbage fra hoffet og dyrker kun det mest nødvendige:

sin kunst. Men han lever længe nok til at se behovet for en ny avantgarde, fordi poesien traditionelle fjender er vendt tilbage; Ronsards reformer er blevet forrådt eller forladt. Intet har forandret sig (heller ikke rusten på gamle save). Ronsard skriver nogle vers om tidernes forfald til sin gamle ven Simon Nicolar, og de starter således:

All is lost, Nick, the bad grows worse;
The empire of France is empty as a beggar's curse.
Vice is king and virtue's fled,
The nobles have taken novel whores to bed:
Sly, coutiers, clowns, a vile race,
Do park their asses in the muses' place,
Gamblers, crooks and chatterboxes,
Lickspittles, fops, and bobbysoxers. . . .

Dette grumme Pope-agtige digt antyder – når vi sætter det ved siden af alle de andre digte, der udtrykker de samme følelser i andre tider og på andre steder – at når avantgarden vender sig imod den hær, som den er spejder for, gør den det, fordi den mener, at hæren har forrådt den politik, den har svoret at støtte, og at dette forræderi såvel som det oprør, der er svar herpå, er kronisk og konstant tilbagevendende, hvis ikke evigt.

Der synes at eksistere mindst tre avantgarder. En af dem, som for eksempel modernismen i arkitekturen: Bauhaus, Gropius, Le Corbusier og Neutra, stræber mod at forbedre mennesket og menneskets liv; den allierer sig naturligvis med andre fremsynede forandringsagenter (for eksempel maskinen), og den prædiker fremskridt med den samme rosenkindede optimisme, som er karakteristisk for metafysiske rotarianere. Den har en tendens til at være utålmodig over for fortiden og hævder, at der ikke kan læres meget andet af historien end dens fejl, og den frygter nostalgi mere end alle andre passive følelser. Skønt medlemmerne af denne avantgarde for en stor del er intellektuelle med et beskedent lag kunstnerisk fernis, eksisterer der en bevidsthed om fælles sag med de forarmede og de undertrykte – en fælles magtesløshed. Denne avantgardebevægelse kalder jeg den liberale avantgarde. Dens indflydelse er stærkest blandt de kunstarter, der har en offentlig facade (arkitektur,

teater, film). Når den liberale avantgarde vil være dogmatisk, bliver den til venstrefløjsfascisme. Picasso, Le Corbusier og Brecht er karakteristiske eksempler.

Gautiers, Degas' og Flauberts avantgarde har imidlertid ikke andet end foragt til overs for disse fremskridtets alfonser. Lykkeordet er her "original", og gruppens fokus er mest rettet mod individuel og kunstnerisk frihed, mod uafhængighed og tilbage-trækning. Kunstnerne i denne anden gruppe er parate til at tage fra traditionen og opponerer ofte mod nutiden ved at se tilbage på fortiden. De har et naturligt slægtskab med aristokratiet, og sædvanligvis er deres færden præget af en ekstrem afsky for masserne. Deres forestilling om kunstneren er det isolerede individ. Dette er den konservative avantgarde, Rimbauds, Lawrences, Eliots, Pounds, Yeats' og Célines avantgarde, og den er mest udbredt blandt digtere. Når den vil være dogmatisk, bliver den til højrefløjsfascisme og viser desværre ofte et racistisk ansigt.

Begge disse avantgarder indtog betydningsfulde positioner i den bevægelse, der kaldes modernismen. Begge var i stærk opposition til de omgivelser, de levede i, begge følte sig undertrykt af det etablerede samfund, begge søgte at frembringe noget "nyt" og noget, der skulle være revolutionært. Hvad enten de var formalistiske eller ekspressionistiske, så havde de den samme afsky for alt, hvad der var væsentligt for småborgerlig smag (det vil sige filisteri): gengivelse og struktur. Historien var imidlertid stadig lineær for den liberale fløj; for dem var det ikke enhver utopi, der var totalt anløbet; et samfund af en eller anden art var stadig værd at bevare, og som i gamle dage kunne kunst klare det stykke arbejde. De konservative anså denne slags avantgardebevægelser for at være ulyksaligt forpestede af borgerlige værdier; for dem var samfundet ikke værd at redde, det var kun kunsten. Til trods for den renhed og frihed, som de slog til lyd for, var deres værker imidlertid umådeligt kritiske og ringeagtende, og følgelig fordømmende hvad angår værdier. Ingen steder var der længere noget håb at finde, som kunne formilde deres synspunkt eller dæmpe deres had.

Den konservative avantgarde ødelagde sig selv. Dens antipati mod samfundet kunne ikke begrænses til siderne, partituret eller lærredet, men sivede ind i

kunstnernes sjæl. Sådan var det i Flauberts tilfælde, hvor opkastning blev et konstant vilkår. Den liberale avantgarde brød sammen, da dens samfundsprogram brød sammen, da venstrefløjen tog over, da modernismen i stedet for blev den nye fremherskende opfattelse og den ægte kilde til retfærdighed. De by-reformer, som mange arkitekter arbejdede for, var skånselsløse, arrogante og tyranniske. Ikke desto mindre: da denne avantgardes politiske kraft svækkedes (som den i høj grad blev det, da den udvandrede til Amerika), blev dens radikale arbejder stående, klar til en genfortolkning, som måske kunne sende Brechts skuespil og Mies' bygninger tilbage til deres oprindelse i kunsten.

Et interessant kapitel i selvsuppleringsens historie kunne omhandle den iver og ubesværet, hvormed virksomheder over hele verden gjorde modernismen til deres forretningsimage, skyskraberen til pengeka-tedral og stålhuset til en demonstration af kommer-cielt overmod, mens de samme arkitekters byggeri af enfamiliehuse i stor udstrækning blev mødt med modstand. Avantgardistiske lejlighedskomplekser havde stort set ingen succes, og rækkehuse blev harske så let som syrnede fløde. Arkitekter plejer selvfølgelig oftest at starte deres karriere med mindre projekter og derefter fortsætte videre fra fabrikker og forretninger til banker og kontorbygninger; ikke desto mindre er procentdelen af boligbyggeri i (for eksempel) Mies', Aaltos, Saarinen, Le Corbusiers og Gropius' værker chokerende lille. Weissenhof-projektet i Stuttgart (der bestilte Le Corbusier, Oud, Mies og andre til at designe lejligheder, villaer og rækkehuse) er enestående i Europa og måtte i en årrække finde sig i ligegyldighed og forsømmelse. Wright lavede næsten udelukkende enfamiliehuse, men selv ikke hans huse, der dog til sidst blev beundrede og fik stor indflydelse, kunne klare sig på markedet. Ingen Levittown'er (parcelhusbyer) blev bygget med hans billige og fremragende udformede Usonia-huse.

Det var også naturligt for malere at antage farve efter deres mæcener, og for kunstnerne i almindelighed at udnytte det system, der udnyttede dem, at blive pressens yndlingsemner og de indflydelsesriges kæledægger. Mange var usikre på sig selv i et stykke tid,

var ude af stand til at beslutte, til hvem de skulle sælge deres sjæl, mens andre – især digtere og komponister, der ville have prostitueret sig selv for en skinnende mønt – kiggede misundeligt på, mens berømmelse og rigdom gik til farvestrålende kunstnere, tyranniske maestroer, højtsyngende operasangere og sleske smørere, der skrev om voldtægt og romantik. John Dos Passos og Norman Mailer, der i starten var forvirrede over det liberale image, som kritikerne havde forsynet dem med, kom til sidst på ret køl.

At tale om, at der skulle eksistere en tredje avantgarde, er mere problematisk. En sådan "gruppes" aktiviteter, hvad enten de nu er kunstnerisk orienterede eller samfundsmæssigt fokuserede, er i den grad bestemt af tiden, at det synes at være en selvmodsigelse at kalde nogle af dem permanente. Alligevel mener jeg, at der er nogle arbejder, som vi aldrig vil kunne vænne os til og finde behagelige, det er arbejder, som vil blive ved med at stritte imod kritikernes beroligende lovprisninger, og som vil rejse sig fra deres grav fyldt med accept for at overraske os igen og igen. Disse arbejder betaler måske nok en høj pris for den rolle, de har valgt at spille, men hvis de skal udgøre en permanent del af avantgarden (den avantgarde, der er fælles for alle), må de forblive vilde og aldrig forsømme en eneste lejlighed til at angribe deres dressører; først og fremmest er det den hånd, som giver dem mad, der hele tiden skal bides. De skal fortsætte med at gøre det, som avantgarden formodes at gøre: ødelægge stereotyper, ryste op i tingene og holde tingene i bevægelse, tilbyde en fortærsket opfattelse nye muligheder, opmuntre til en ny bevidsthed, genoplive mediets skabende ånd og først og fremmest udfordre enhver udøvende kunstners evner og ambitioner. En sådan ren avantgarde skal ikke blot lægge vægt på de formmæssige elementer af sin kunst (og dermed erkende, at disse elementer er dens kunst), dens interesse udadtil skal derimod ligge i meget langsigtede – hvis ikke permanente – problemer. Den kan blive nødt til at sige nej til rigdom, til flaget, til mennesket, til Gud, til selve eksistensen. Den kan ikke stilles tilfreds ved blot at beklage sig over overfladiskheden ved kongens hof eller ved at fortælle om kapitalismens forbrydelser eller straffe middelklassen for dens evindelige vulgaritet. Avantgardens ultima-

tive formål er at vende tilbage til selve kunsten, ikke for at afspærre kunsten fra verden og holde den ubesmittet, det er nemlig umuligt, men for at minde den om dens natur (skaber af form i dens dybeste betydning) – en natur, der ikke burde få lov til at opløses i det, der blot er nogle værdiløse øjeblikke i samfundet.

For at kunne definere den permanente avantgarde, eller for blot at foreslå den som mulighed, må jeg specielt vende mig mod værker som Bachs 3 sonater og 3 partitaer for violin solo, Beethovens Opus III, Liszts Transcendentale Etuder, Bartoks 1926 Klaversonate, Schönbergs Suite for klaver opus 25, Henry James' *Den gyldne vase*, Rilkes *Malte Laurids Brigges optegnelser*, Kafkas novelle "En landlæge", Joyces *Finnegans Wake*, Steins *The Making of Americans* samt *Tender Buttons*, Becketts trilogi, den senere Turner og Rothko, noget af Duchamp, Hölderlins sene digt "I vidunderligt blåt ...", Mallarmés og Paul Celans digte, Malcolm Lowrys *Under vulkanen*, Italo Calvinos *De usynlige byer*, den smukkeste og mest foruroligende af alle dagbøger, Fernando Pessoaes *Rastløshedens bog*.

De kritiske teorier, der ledsager disse tre avantgarder – til at forsvare, forklare og slå på tromme for dem – har ud over den slags almindelige funktioner endnu en, der er lige så vigtig, skønt den ikke er så opreklameret. Denne funktion er at skjule, både for sig selv og for andre, hvor bagudskuende denne fremadskuende gruppe af revolutionære er. Avantgarden kigger sig selvfølgelig tilbage over skulderen mod hovedstyrken, og når den gør dette blik kritisk, vender den sig også mod sig selv, for den var engang selv en del af hovedstyrken, den blev født deri, og skønt den fornægter enhver lighed, skønt den ønsker at glemme sine forældre og for evigt ønsker at ryste støvet fra sin kulturelle landsby af sine fødder, så kan den ikke frigøre sig fra sit genetiske ophav, sin barndomshistorie og al sin tidlige troskab.

Når man ser tilbage, var hverken impressionismen eller postimpressionismen så meget avantgarde, som man engang hævdede, at de var. (Den eneste ægte gøg i deres mere og mere behagelige rede var Cézanne.) Fordi plastiske kunstnere lavede handelsvarer, kom kommercialismen først til dem og bad dem blandt andet om en fortsat produktion af det nye

og af det interessant aparte; og der var masser af journalister, som var parate til at levere de nødvendige påskud, byde enhver ny fremtidsbølge velkommen med påtaget forundring og købt bifald og tjene til det daglige brød med en daglig opreklamering. Hertil kommer, at kommercialismen fandt det ønskeligt, hvis kunstværket kunne tilbyde publikum "et håndtag" eller to for at lette genstandens salg og selvsupplering, hvis ikke i form af yndige scener og harmløst materiale (for eksempel Utrillos Paris i modsætning til Olympia, der stirrer intenst ud fra lærredet for at forurolige det stirrende blik, som vi betragter hende med) så i form af personlig skandale og komiske klovnerier (såsom selvlemlæstelse og galskab, der altid er ganske fortræffeligt, syfilis erhvervet fra indfødte piger, der også er helt fint, druk og narkotika, der er udmærket, men ren rutine, ophidsede diskussioner i fjernsynet) eller den virkelig regressive litterære fortolkning, som de surrealistiske malerier bad om, eller de smilfremkaldende gåder, som var indeholdt i Magrittes visuelle ordspil. Den slags håndtag kan på forunderlig vis dukke op uden ret megen hjælp fra nogen. Hvis Proust nu er en af historiens sociale sider, så er *Finnegans Wake* et ådsel, som kandidater til en doktorgrad lever af.

Så selv de mest pålidelige medlemmer af avantgarden var ikke uberørte af denne spænding mellem det gamle og det ny, mellem succes og sult. Mellem Joyces mange indskud kan vi høre en sentimental irsk tenor med en vinmørk stemme, mens Leopold Blooms Dublin bygges af realistsens tunge mursten. Vi bør heller ikke se bort fra den kendsgerning, at det at dekorere nuet med en tænkt fremtids overfladiske glamour (som japanske arkitekter har for vane) er akkurat lige så reaktionært som de postmodernes kosmetiske aktiviteter, dem der iklæder deres facader velkendte og farverige fragmenter fra en forbigangen tid. Kunst, den ærlige vare, lever (sammen med andre realiteter) kun i et aktivt nu.

Hvis der under ensartethedens evigt omskiftelige bølger fandtes en undersøisk og utrættelig avantgarde, akkurat som rev, hvorpå nydelsens fartøjer indimellem kunne forlise, så måtte der også – da avantgarden definerer sig selv ved at være i opposition – være en permanent klasse af filistere ... en påstand,

det er ganske let at tro på. I halvtredserne forsøgte forfattere som Nathalie Sarraute og Alain Robbe-Grillet at afvise borgerlige begreber om fiktion ved at beskrive dem (personer, atmosfære, historie, budskab, indhold og så videre) som "forældede begreber", dog har disse forældede begreber holdt sig lige så levende i deres forældelse, som de var i deres velmagtsdage: De danser minuet med mumierne, hvis det ikke er en dødedans. Selv Marx er ikke immun. Prøv bare at betragte de personer, der går over scenen i hans eget drama: handel, kapital, industrialisering, teknologi, classesammenstød, social opstigning, glat videnskabehighed, en pinefuld determinisme med dens løfte om den lykkelige slutning. Den politiske avantgardes rækker er fyldt med filistre. Hvem ellers vil lade sig indrullere? Som Robbe-Grillet siger: "Der er én ting, som må bekymre den socialistiske realismes partisaner, og det er den præcise lighed mellem dem og deres mest forhærdede kritikere i argumenter, ordforråd og værdier." Både højre- og venstrefløjen vil have, at deres kunst skal være efterlignende, og begge deler en naiv tro på fortællekunstens oplysende magt.

I det moderne Europas historie har der etableret sig tre store kulturelt dominerende instanser, og da avantgarderne jo siger nej, har det for dem været tre modstandere: kirken, staten og forretningslivet (selv om vi i dag ville sige virksomheder). Det vil sige religion, politik og handel. Selv om modernismen var sammensat af mange avantgarder (nogle, såsom symbolismen eller kubismen, dybe, andre, såsom imagismen og futurismen, overfladiske) så var de alle forenet i deres opposition til middelklassen, til pengeværdiers styre og en principløs pragmatisme. På det tidspunkt havde det "moderne" endnu magt til at skabe opstandelse: Malerne chokerede deres kunder, komponisterne lavede en frygtelig larm til deres tilhøreres bestyrtelse, romanforfatterne sønderlemmede deres læsere. Men på grund af dollaren er der i dag intet, der bringer disse forbrugere ud af fatning, for der er gået pop i kulturen, og hvor der er pop, er der altid fusentaster.

På denne måde opponerede modernismens avantgarder – såvel liberale som konservative – mod, at bundlinien blev den vigtigste faktor, og ved at gøre dette optrådte de mere som bagtopper. Selv i Schön-

bergs tid var paradokset indlysende klart. I 1918 dannede Schönberg Foreningen til Private Musikopførelser. Alban Berg skrev programmet. Hensigten med foreningen var at trække såvel musikken som dens opførelse tilbage fra det herskende system, der allerede var kompromitteret af kommerzialismen, således at de, der kom til opførelserne, ikke vidste, hvad der skulle opføres. Der skulle ingen anmeldere være. De opførte værker skulle indstuderes på passende vis, og de optrædende skulle være partiturets tjenere. Det varede ikke længe, inden man måtte afholde en aften med Strauss-valse for at skaffe penge til støtte for foreningen. Navnene på arrangørerne af aftenens valse (Schönberg, Berg og Webern) havde måske nok prydet en strygetrio, men ikke desto mindre var alt, hvad disse store komponister havde at sælge, en anden mands musik.

Markedet har altid haft stor betydning (man gik derhen for at købe grøntsager og geder), men det har tiggerbrevet også, det charmerende smil, legatansøgningen, den smigrende dedikation, det at fedte for indflydelsesrige kritikere og mæcener, at lokke vennetjenester fra folk og så videre, da disse undertiden puttede penge i den pung, man gerne ville lukke op på markedet; men en spandfuld kartofler, en sæk med mel, en balje fisk, en rulle klæde, banken, pengemarkedet, investeringer i olie eller tungt vand, selskaber og korporationer – hvad disse forretninger og varer står for – har ikke altid været de afgørende faktorer for kulturens værdi.

Den religiøse tradition har måske nok været baseret på bedrageri og hykleri, men i det mindste påstod den at tjene overjordiske værdier. Staten har måske nok været blot endnu en befrier, der blev tyrann, men alligevel pegede den også sit gevær mod himlen, hvor flaget vajede. Ydermere var der i hvert tilfælde doktoriner, der skulle overholdes, idealer, der skulle følges, praksisser, der lovede en berigelse af ånden. Nu er alt ren Vic Tanny-fitness. Og idealer varer så længe, som deres symboler fortsat kan sælges med fortjeneste. Vi er endelig nået til pengenes demokrati. Det kors, der hænger om halsen, og den t-shirt, der fremviser et produkts logo, har som vi jo ved alt sammen at gøre med illusioner, men nu er alle illusioner

ligestillede, og mit klistermærke er lige så meget værd som din rosenkrans.

Desværre er der ikke længere nogen, der går til angreb på kunstneren, kun på dennes finansieringsagenter. Raseriudbrud fra en utopisk socialist som P.-J. Proudhon, tilhører trist nok et andet århundrede, da et ord som "form" kunne fylde en forretningsindehavers sind med en bølge af vrede.

Kunst for kunstens skyld, som man har sagt om det, der ikke har en legitimitet i sig selv og ikke er baseret på noget, er ingenting. Det er hjertets fordærv og sjælens nedbrydning. Adskilt fra ret og pligt, dyrket og stræbt efter som sjælens højeste tanke og menneskehedens mest enestående manifestation er kunst eller idealet, når den er frataget den største del af sig selv og reduceret til blot fantasiens og sansernes spænding, kilden til synd, oprindelsen til al trældom, den forgiftede kilde hvorfra, ifølge Bibelen, al jordens utugt og vederstyggeligheder flyder ... Kunst for kunstens skyld, ja, poesi for poesens skyld, stil for stilens skyld, form for formens skyld, fantasi for fantasiens skyld, alle de lidelser, der som en luseplage gnaver løs på vores epoke, er synd i alle dens raffinementer, det onde i rendyrket form.

Åh, at være sådan en lus (hvis vi dog bare var det), der gnaver løs (hvis vi dog bare gjorde det) i civilisationens hovedbund og hårsække! Kunstnerne ønskede skam at forkaste mammon og samtidig at erhverve deres egen mammon, men engang herskede der den romantiske opfattelse både blandt publikum og forfattere, at digterens eller malerens motiver var fundamentalt hævet over det almindelige, var loyale og rene, og at avantgarde-kunstneres mål var højt hævet over alle andres.

Teologien opfandt et besjælet jeg, således at sjælen kunne fordømmes, frelses og kæmpes om; og staten gjorde det samme med den skattebetalende soldat-borger, der var englænder eller tysker, inden han blev undfanget, og patriot, inden han blev konfirmeret. Nu har kapitalismen og kommunismen givet os det økonomiske jeg. Det er enten arbejderens, der defineres af, hvad han producerer, eller forbrugeren, der defineres af, hvad han køber. Vi har måske ikke et klasseløst samfund, og vi stræber måske heller ikke mod et sådant, men vi er alle lige tykhovedede; finkultur hviler på det samme

småpenge-grundlag som lavkultur, favorisering er magt, og – som Bentham formulerede det – barneleg er lige så godt som poesi.

Når avantgarden angreb sine fjender, erklærede den, at disse fjender var deres ligemænd – hovedstyrken. Kan vi nu om dage forestille os nogen kunstnerisk bevægelse med respekt for sig selv vende sig mod tegneseriehæfter, den bloddryppende film, den sentimentale kærlighedsroman, småsnak eller ligegyldig musik, malede fotografier så store som mindre bygninger, sensationslyst på scenen og tåbelige vokalgrupper, tv's endeløse banaliteter, som om alle disse havde forrådt en ædel sag eller havde lokket os væk fra kunstens hovedvej og ud på kærlighedens og andre sanges sidevej? Enhver avantgarde, der mener at være med på det nyeste, burde have de højmoderne som sin fjende, men disse kunstnere hører faktisk til blandt avantgardens få venner, og er dens eneste ligemænd, skønt der endog for øjeblikket hersker tvivl om det, fordi avantgarden selv – af navn hvis ikke af indhold – nu er varemærke for det moderne. Avantgarde-præservationer klarer sig åbenbart godt, akkurat som de dér ikke-undertrykte avantgarde-underbukser. Selv hvis der lød en ægte tone, kunne den ikke høres, for kommercialismen har fyldt hele det kulturelle rum op med rockbands, retssager med berømtheder og andet postyr, der har meget lidt med kultur at gøre.

Hvis numismatikerbladet kan tjene penge på et stort og forskelligartet marked, kan ethvert kætteri det også. Konfronteret med en sådan medusahovedet fjende er der ingen mening i at kalde sig selv avantgarde. Gør oprør imod det etablerede samfund, røvpul alt og alle, og der ankommer en check med posten. Konfronteret med en sådan fjende er der intet, man kan vende sin vrede mod, er der intet ægte mål, man kan rette sin foragt mod, fordi handelen, vil man få at vide, forhandler om at give indholdet bort: til museer, så de kan fremvise "Den største van Gogh på jorden", til orkestre, så de kan spille klassikerne igen og igen, til det offentlige tv, så man dér kan kastre mestrene, til skriveprogramforfattere, så de kan få succes med det overfladiske, hvor andre overfladiske forfattere har haft fiasko. Og fra selve producenterne af handelsvarerne, ja ... hvad vil dér

ikke være i vente i stort mål: opgaver for banklobbyer og direktionskontorer, kæmpekonzerners investeringsobjekter, kunstlette trofæer købt af den dristige financier, hvis kulturelle begærlighed en dag vil blive æret med et museum til at værne om de mange erhvervelser.

Når der ikke er nogen vindmølle at kæmpe mod – så lad være med at kæmpe. Lige nu kan man blot praktisere tavshed, eksil og snuhed, bortset fra at "tavshed, eksil og snuhed" er et hurraråb for basketballholdet repræsenterende De Fattiges Søstre. Hvorfor være tavs? Fordi hvis man åbner munden, vil ens spyt blive solgt som medicin mod et eller andet. Hvorfor tale om eksil, når man lever særdeles behageligt som en gargoil med udsigt til et roligt fængsel? Og ens snuhed kan ikke konkurrere med dem, der lugter nye penge på samme måde, som Napoleon lugtede nederlag* – som det hedder i den gamle vittighed.

Avantgardens omskiftelser er mange og forskelligartede, og det er rigtigt, at der lige nu intet er længere, som en gruppe af denne art kan gøre, som en sådan gruppe engang gjorde ærligt; og dog er der én ting – ét tema, én teori – som til trods for al den stiltiende forståelse stadig holder hovedet højt, skønt de gamle romantiske myter om kunstneren er blevet solgt til nedsat pris og hvert af hans motiver betvivlet. "At leve er at forsvare en form," sagde Hölderlin. Det kunne måske stadig forsvares, hvis malere nægtede at fremvise, komponister og digtere at publicere, og hver eneste dans blev udtænkt med henblik på at blive danset i mørke. *Non serviam*. Det ville være et værdigt nej.

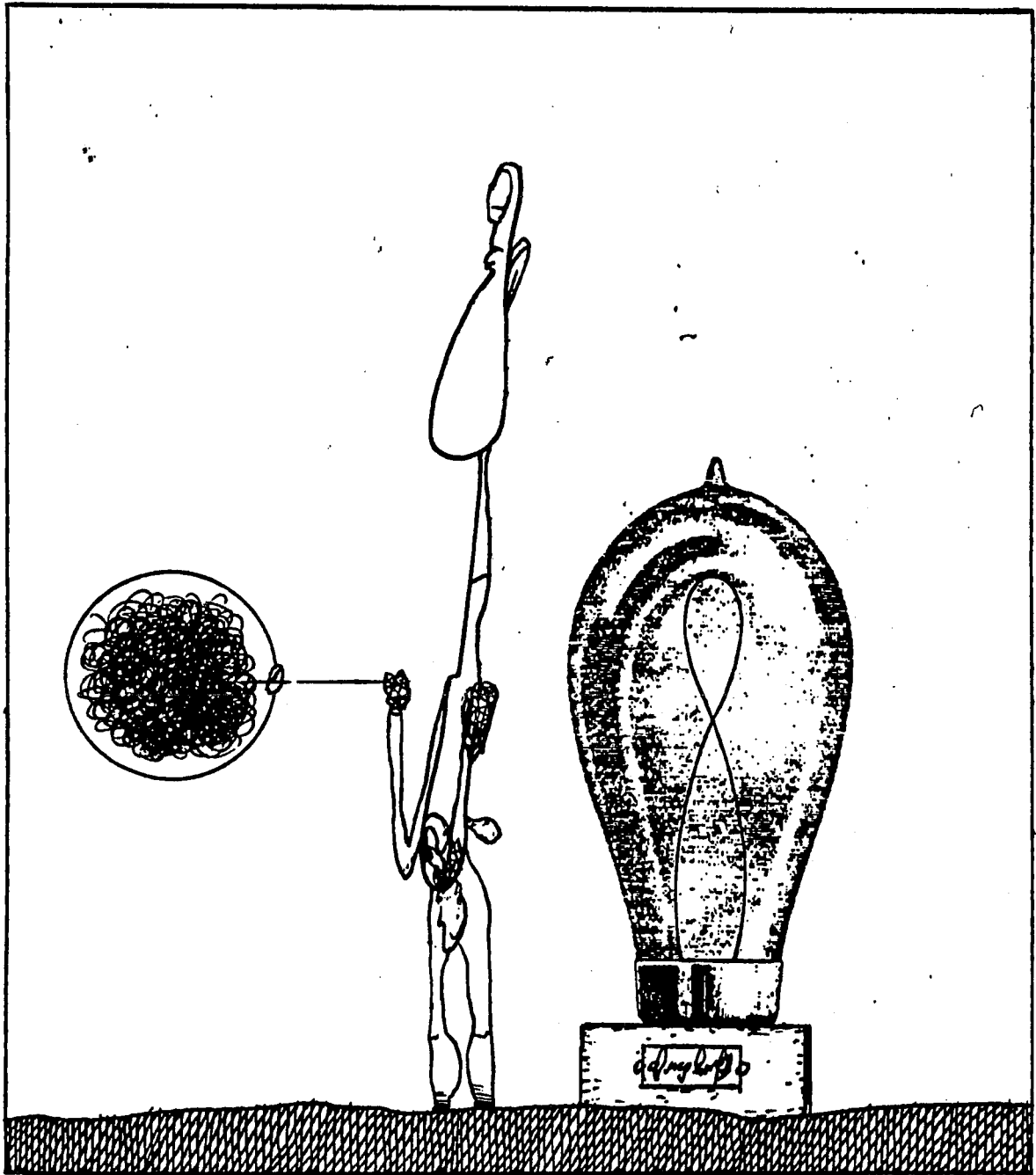
Men det vil aldrig blive udtalt.

Hvor skal vi finde luft nok til at sige ét så langt, så langt ord?

* "de-feet", o.a.

På dansk ved Kirsten Nielsen

Copyright © William H. Gass



Nervepøbel