

Fra:

John Brumo og Sissel Furuset

Norsk litterær modernisme

Fagbokforlaget, Bergen 2005

Kapittel 1

Hva er modernisme?

Modernism is variously argued to be a period, style, genre, or a combination of these; but it is first of all a word.

Peter Childs i *Modernism*

I aforismesamlingen *Mens vi venter. Av en dagbok fra femtitallet* presenterer poet og kritiker Erling Christie en rekke forsvar for den moderne kunsten. Provosert av såkalte tradisjonister og et bedagelig anlagt lesende publikum er det maktpåliggende for Christie å betone at *ubehaget* er et helt nødvendig aspekt ved det kunstneriske uttrykket. Kunstens primære oppgave er å flytte grenser. Det er gjennom provokasjonen at mennesker bevegtes til ny erkjennelse og verden til forandring:

En kunst vi øyeblikkelig og helt ut begriper, er oss ivedkommende. En kunst som bare bekrefter våre begreper om tingene i deres urokkelige uforanderlighet, angår oss ikke. Kunstens skapende misjon er ikke å bekrefte våre forestillinger, men å sprengte dem. Godtar man at kunsten er «raids on the inarticulate», vil man stadig gjøre den erfaring at det som i første omgang er dens ubegripelighet, i virkeligheten er dens vitale element. Fordi kunstens misjon er dynamisk: å flytte grensene ut. Kunstopplevelse skal være en smertefull prosess.

(Christie 1958:36)

Med begreper som *dynamikk*, *prosess*, *grenselytting* og *smerte* poengterer Christie hvordan god kunst skal og bør yte publikum motstand. Provokasjonen som her beskrives, handler både om den individuelle opplevelsen av den enkelte tekst og om de mer overordnede litteraturhistoriske prosesser. I det øyeblikk en smertefull friksjon oppstår mellom leserens forventninger og verkets normer, skapes det litteraturhistorie. Et slikt grensesprengende møte mellom verk og leser aktualiserer det den tyske resepsjonsetikeren Hans Robert Jauss kaller «den litterære strukturendring i dens epokedannende øyeblikk» (Jauss 1981:80). I dette øyeblikk tvinges leseren til å utvide sin litterære horisont. Det å flytte grenser blir et viktig verdikriterium for den moderne kunsten.

Dette har sammenheng med det Jauss kaller «estetisk distanse»; en viss distanse mellom leser og verk er nødvendig for å erkjenne litteraturen som kunst. Dersom verkets normer sammenfaller helt og holdent med leserens, kan vi neppe snakke om betydningsfull litteratur. På en annen side kan den nye litteraturen oppleves som så fremmedartet at den av den grunn avvises. Fornyle er i seg selv ikke tilstrekkelig for å definere et verks kunstneriske verdi, men med modernismen blir nyhetskriteriet et helt grunnleggende kvalitetskriterium. Det er imidlertid ikke alltid at det nye ved en litterær foreteelse erkjennes som nytt i det aktuelle historiske øyeblikk det framtrer. Det grensesprengende blir gjerne lagt merke til først mange år senere. Flere av teksteksemplene som blir belyst i denne boken, har lidd nettopp denne skjebnen. Selv et så opplagt banebrytende verk som Hamsuns *Sult* (1890) ble ikke umiddelbart verdsatt for sin originalitet. Den nye kunsten kan by på så stor motstand at det kreves en lang resepsjonsprosess før publikum er modent for å motta den.

Ethvert litterært normskifte er forbundet med turbulens. Problemet er ikke nytt for modernismen. På 1830-tallet ble Henrik Wergelands radikale poesi opplevd som truende av datidens kritikere. Johan Sebastian Welhaven gikk hardt ut mot kollegaens «ubendigste Lovløshed» og «bizarre Individualitet». Romantikeren Wergeland demonstrerte gang på gang kunstens grenseoverskridelse. Mange har derfor kalt Wergeland for Norges første modernist. Hans originale bildesammensetninger og frie versbehandling kunne rettferdiggjøre en slik karakteristikk. Det er en rekke spenninger i Wergelands tekster som foregriper modernismens estetikk. På den annen side er tekstene hans forankret i en organisk naturoppfatning som hører romantikken til. Spørsmålet vi må stille innledningsvis i denne boken, er hva som utgjør det særegne ved modernismens brytninger. Hvordan kan modernisme defineres som epoke og stilretning vis-à-vis andre stilretninger? I dette kapitlet skal vi kort anyde noen orienteringspunkter og problemstillinger som kan bidra til å klargjøre det mangefasettede fenomenet modernisme. Punktene danner grunnlag for mer inngående drøftinger i de påfølgende kapitlene. Momentene vi peker på, er stilistiske karakteristika, historisk og geografisk avgrensning, forholdet mellom litterær og samfunnsmessig modernitet, språkkrise, individualitetsproblematikk, modernismens kjønn, modernismens ideologi og, endelig, modernisme som lesestrategi. Det siste berører en fortolkningsfilosofisk knute det er umulig å vikle seg ut av, nemlig at den eller de modernisme(r) som beskrives i denne boken, ikke er modernismen *an Sich*, men modernisme sett gjennom senmodernismens eller postmodernismens briller.

Strømning, epoke, stil

Når vi i dag befinner oss i den situasjonen at vi skal analysere modernismen som et til dels tilbaketrukket fenomen, står vi overfor et paradoks. *Modernisme* er et begrep som ikke uten videre lar seg plassere i fortid. Det motsetter seg prefikset *post*, det å bli gjort til historie. Til grunn for begrepet *modernisme* ligger adjektivet *moderne* (av latin *modernus* = «ny, nåværende»). Modernismen er altså etymologisk forbundet med *det nye, det nåværende* og *tidsmessige*, og det kan høres underlig at det som per definisjon er nytt, samtidig skulle være noe tilbaketrukket. På den andre siden har begrepet fått et kvalitativt innhold til dels løstrevet fra sitt relative utgangspunkt som gjør det mulig å snakke om modernisme som tilbaketrukket stilretning eller idéhistorisk fenomen. Det kan være uenighet om hva som utgjør modernismens kvalitative egenart. Det har vært vanlig å framheve eksistensiell *fremmedgjøring, sekularisering* (Guds død), *urbanitet* og *teknologivikling* som karakteristiske temaområder, men først og fremst er modernisme forbundet med språkkritikk, med formell *eksperimentering* og *brudd* med litterære konvensjoner. Slike trekk er med på å bestemme modernisme som stilretning. Det betegnende ved bruddet og eksperimentet som estetisk kvalitet er tilknytningen til forestillingen om nyhet og originalitet. Det vil si at kvaliteter vi positivt kan bestemme som modernistiske, er fenomener av temporal karakter. Bruddet står i relasjon til noe foregående som man bryter med. Modernismens historie er karakterisert ved stadige nydannelser og forkastelser, stadige konfrontasjoner med rådende estetiske normer. Slik kan vi si at modernismen opererer i et spenningsfelt mellom det temporale og det kvalitative. «Det nye» er med andre ord både en estetisk kategori og en historisk kategori.

I internasjonal sammenheng er *modernisme* som epokebegrep en samlebetegnelse på en rekke kunsthistoriske omveltninger i Europa og Amerika rundt forrige århundreskifte og i første halvdel av 1900-tallet. Særlig i årene omkring første verdenskrig skjedde det store uttrykksmessige forandringer innen både bildekunst, musikk, arkitektur, design og litteratur. Innenfor alle de nevnte kunstarene ble det observert en økende hang til eksperimentering. Med blant annet Picassos kubistiske bilder oppløses sentralperspektivet som komposisjonsprinsipp i malerkunsten, og noe tilsvarende skjer i musikken med Schönbergs atonale stil. Også i litteraturen frigjør man seg fra tanken om det organiske verket med et fast organiserende midtpunkt. I stedet får man en fragmentarisk og assosiativ, men også selvreflekterende litteratur. Årstallet 1922 har ofte blitt trukket fram som et merkeår for den litterære modernismen innen alle de tre hovedsjangene. Dette året utkom James Joyces roman *Ulysses*

og T.S. Eliots diktsyklus *The Waste Land*. Samme år var det premiere på Luigi Pirandellos drama *Seks personer søker en forfatter* (utgitt 1921). Pirandellos oppgjør med det realistiske illusjonsteateret gjennom «meta-teatrale» konfrontasjoner mellom forfatter, skuespillere og de tenkte reelle personer som disse skal framstille, er en selvkritisk teaterform som problematiserer muligheten for sann virkelighetsrepresentasjon. Dette blir et av modernismens sentrale grunntema.

Det er altså 1920-tallet som representerer modernismens høydepunkt i Europa, men i lyrikkhistorien starter omveltningene langt tidligere. En viktig modernistisk impuls finnes i fransk symbolistisk lyrikk på 1850-tallet, der Charles Baudelaire, men senere også Arthur Rimbaud og Stephane Mallarmé, i reaksjon mot datidens økende arbeidsdeling mellom vitenskapelig fornuftspråk og romantisk følsomhetsdiktning ønsket å skape en mer sann og total poesi. Symbolistene utforsket korrespondansen mellom menneskets ulike sansområder, og blant annet ved å framvise synestetiske forbindelser mellom lukt-, syns- og hørselsinntrykk ville de utvide poesiens uttrykksområde og sprengte seg ut av den snevre fornuftsvirkeligheten. Baudelaire er blitt kalt den kunstneriske modernitetens første teoretiker, og hans diktsamling *Les Fleurs du Mal* (Det ondes blomster) fra 1857 regnes som starten på den modernistiske revolusjonen innen lyrikken. Hvorvidt *symbolismen* er en del av modernismen, er det delte oppfatninger om, men det er åpenbart at fransk lyrikk i siste halvdel av 1800-tallet danner et viktig utgangspunkt. Samtidig med Baudelaire i Frankrike utviklet Walt Whitman i USA på 1850-tallet sine karakteristiske frie vers i katalogstil, som også kom til å øve stor innflytelse på modernismens utvikling. Det er dermed et visst belegg for å hevde at den lyriske modernismen skjøt fart noen tiår tidligere enn prosamodernismen, men Baudelaire's prosadikt kan også forstås som en forutsetning for romanens subjektive dreining omkring århundreskiftet. Dette kommer vi tilbake til i kapittel 7.

I litteraturhistorisk sammenheng avgrenses modernismen som epoke bakover i tid til litt ulike årstall. Geografiske variasjoner gjør det vanskelig å komme fram til noen entydig periodisering, og det er omdiskutert om modernismen i det hele tatt kan tidfestes som en egen kunsthistorisk epoke. Engelske oppslagsverk og håndbøker opererer med årstallene 1890–1930. Dette gjelder Bradbury & McFarlanes innflytelsesrike *Modernism* (1976), som interessant nok framhever Hamsuns *Sult* i den sammenheng. I den svenske studien *Modernism och individualitet* (1986) skiller Peter Lutherson mellom modernismen som strømning og modernismen som periode. Modernismen som strømning startet med Baudelaire og fransk lyrikk ved midten av 1800-tallet, men det var først omkring verdenskrigen 1914–18 at strømmingen var blitt så bred at det i kunst-

historieskrivningen blir mulig å framstille modernismen også som en periode. Etter 1930 kom en avmatning og til dels også en fornyet spredning av den modernistiske strømmingen. Sett fra et sentraleuropeisk perspektiv, kan man dermed konkludere med å dele modernismen inn i tre faser: Perioden 1850–1910 betegnes som *ungmodernisme*, 1910–1930 som *høymodernisme* og perioden etter 1930 som *senmodernisme*.

I Norden opererer vi med litt andre årstall. Også her finner vi enkelte modernistiske representanter i årene før sekelskiftet, som Hamsun, Strindberg og Obstfelder. Hamsuns *Sult*, som utkom i 1890, er blitt kalt Norges første modernistiske roman. For vår del kan vi dermed si at modernismen som strømning begynte omkring 1890. Det var imidlertid ikke mange som umiddelbart tok opp tråden etter Hamsun og Obstfelder, og det tok flere tiår før den modernistiske impulsen var så sterk i Norge at det rettferdiggjør anvendelsen av epokebetegnelsen. Vi kan se flere viktige framstøt i 1930-årene, blant annet med Rolf Jacobsens diktsamling *Jord og jern* og Aksel Sandemoses roman *En flyktning krysser sitt spor* (begge fra 1933). I mellomkrigstiden ser vi at litteraturanmelderne stadig påpeker eksperimenter, irriterer seg over nymotens psykoanalytisk tankegods og finner formelle likheter med europeisk ekspresjonisme, for eksempel, men modernismebegrepet er foreløpig lite i bruk. Mens man i Sverige regner 1940-tallet som høymodernismens tiår, og den finlandssvenske modernismen har Edith Södergran som sin viktigste pioner i årene omkring første verdenskrig, er det 1950-tallet som regnes som modernismens gjennombruddsåret i Norge, som i Danmark.

Denne tidsforykningen mellom sentrum og periferi innebærer at den skandinaviske modernismen fortoner seg noe annerledes enn den kontinentale også uttrykksmessig. I Norge ser vi en tendens til at de modernistiske uttrykksformene både i mellom- og etterkrigstiden taper i radikalitet i forhold til den europeiske høymodernismen. Mens Hamsun i 1890 var radikal sammenliknet med sine forfatterkolleger i Europa, slik også Ibsen hadde vært ti år tidligere, er den norske mellomkrigslitteraturen formmessig havnet på etterskudd sammenliknet med samtidige eksperimentelle forfattere som James Joyce, Franz Kafka og Virginia Woolf. På 1930-tallet provoserte romanforfatterne i Norge mer på grunn av sin uttale tilstuning til psykoanalysen enn på grunn av eksperimentering med fortellerformen. Selv om det dermed er et visst belegg for å hevde at bruddestenikken nok ikke har vært like sentral i den norske modernismen som i den sentraleuropeiske, betyr ikke det nødvendigvis at vår modernisme er mindre genuin. Riktignok er modernismen død som avantgardebevegelse idet den befester seg som litterær norm, men også her er uttrykksendringer motiverte ut fra reelle samfunnsmessige og individuelle problemstillinger. Det er for eksempel neppe tilfeldig at

ekspresjonismen står sterkt i etterkrigstiden, mens surrealismen bryter gjennom i de politisk radikale 1970-årene. Vel sent, vil kanskje noen si, men selv den såkalt forsinkede modernismen må tas på alvor og analyseres på egne premisser.

Profil-modernistene har framstilt 1960-talls litteraturen som mer å jour i forhold til internasjonal modernisme enn det som var tilfellet med norsk diktning i de foregående tiårene, men fordi det var så mye å ta igjen, ser vi i Norge på 1960-tallet en viss overlappning mellom høy-modernisme, senmodernisme og postmodernisme. Denne oppdateringsvirksomheten som Profil-modernistene sto for, akseleterer fram mot vår egen tid. Når begrepet *postmodernisme* får gjennomslag på 1980-tallet, er det en tendens til at flere av dens representanter i bevegelsen over å være med på noe nytt ganske enkelt hopper bukk over modernismebegrepet – trolig for å slippe vekk fra de negative konnotasjonene som måtte hefte ved modernismen i det norske litterære ordskiftet. I essayet «Frå telling via showing til writing» (1989) gir Jon Fosse et romanhistorisk riss der han peker på en sjangerhistorisk utvikling fra folkelitteraturens muntlige fortellinger via realismens mer objektiverende og nøkterne framvisningsteknikker til hans egen tids skriftpoetikk. «Romanen er i bevegelse. Førmodernene, moderne, postmodernene. Telling, showing, writing,» skriver Fosse (1999:583) og setter det moderne i forbindelse med realismens «showing». Den eksperimentelle modernistiske romanen innordnes i kategorien «postmodernene». Selv om Fosses skriftromaner, i likhet med den franske nyromanen, opplagt står i modernismens tegn, synes han å foretrekke postmodernismebegrepet for å understreke radikaliteten i skriftestetikken. Kanskje opplever mange forfattere på 1980- og 90-tallet at det ikke er nok kraft i modernismebegrepet slik det har vært anvendt i den norske litterære offentligheten. Kanskje knytter det seg også større symbolsk kapital, som kultursosiologen Pierre Bourdieu ville ha sagt det, til begrepet *postmodernisme*. Uansett har den postmoderne overmalingen av modernismen vanskeliggjort grensedragningen mellom de to begrepene i den norske litteraturhistorien. For å innkretse en mer presis bestemmelse av modernismebegrepet skal vi presentere et diktseksempel.

«Som i en kinosal»

Paal Brekke førte an i det modernistiske gjennombruddet i Norge på slutten av 1940-tallet. Når han i 1965 utgir samlingen *Det skjæve smil i rosa*, er den modernistiske estetikken godt og vel etablert som lyrisk norm. For Brekkes vedkommende setter det inn en mer radikal språkopplesning midt på 1960-tallet, på et tidspunkt da mange vil hevde at en postmodernistisk orientering begynner å gjøre seg gjeldende blant

norske forfattere. Innledningsdiktet «Som i en kinosal» viser i konsentrert form flere framtrædende trekk ved modernismens estetikk:

Som i en kinosal, men uten
at jeg selv vet hvordan jeg er kommet
hit, og midt under forestillingen
Hva handler det om? Hysj
Men hva heter filmen? Hysj
Og kontrolløren lyser, myser på meg
med en skjernet lommelykt
Hvorfor setter De Dem ikke? Hva med
disse kuffertene?
De er mine. Hysj, han skubber til meg
har De drukket? Hold Dem
rolig, ellers må De gå igjen

Og fjernt et minne om at engang
protesterte? skrek jeg ikke? trampet i
Jeg husker ikke, snubler bare oppover
i trappetrunn med tall som lyser
grønt mot Exit (rødt)
og redd. Fra ferretet bak meg
stemmene, metallisk ropert-brølende
det hvisker som fra hvitende vinsjer
og et gravmørke omkring meg
bare hodene såvidt, så hvite over
benkeryggene, og nåt jeg snakker til dem
Hysj! så ut med Dem
på hodet gjennom døren, ut
men bare inn i en kinosal, nøyaktig
maken, og den samme filmen
Kjører de den forlengs eller baklengs
Hysj. Og kontrolløren og det hele om
igjen, opp trappene
ut igjen, men alltid bare inn igjen

«Som i en kinosal» utmerker seg som en moderne tekst i flere henseender. Den beskriver et desorientert subjekt innenfor en medial og urban virkelighet (kinosalen). Det er både noe satirisk og tragisk drømmeaktig over scenen som beskrives. Den klaustrofobiske opplevelsen av å gå inn i den samme kinosalen gang på gang kan betegnes som et absurd mareritt.

Drømmens logikk har for øvrig satt sitt preg på selve det poetiske formspråket i form av assosiativ glidninger. Framstillingen synes til dels å være fundert på ordspill og alliterasjoner: «det hviter som fra hvinende vinger / .../ bare hodene såvidt, så hvite». Uttrykket er sansende mer enn reflekterende. Lyddinntrykk kommer i fokus, blant annet gjennom gjentvælsen av publikums gjentatte «hysj» og skuespillerens «metallisk ropert-brøfende» stemmer. Men også det visuelle kaoset er påtrengende, der eksit-skilt lyser grønt eller rødt og filmen synes å gå både forlengs og baklengs.

Hele diktet er presentert som en amputert simle hvor hovedledet i sammenlikningen mangler. Hva er det som er «som i en kinosal»? Det moderne menneskets fremmedgjøring og avmakt? Individets opplevelse av forvirring og distanse i forhold til sine omgivelser? Frykten for å leve eller angsten for å dø (j.f. «et gravmørke omkring meg»)? Underkuet opprør eller en helt prosaisk rangel? Hvilken tilstand og virkelighetsopplevelse tematiseres i diktet? Er det ens eget liv som spilles på lerretet? Gåten i den ufullstendige sammenlikningen gir scenen som beskrives i diktet, et allegorisk preg. Det inviteres til å fortolke situasjonen i kinosalen i overført betydning. «Som Platons huleboere sitter menneskene tause, vendt mot en illusorisk virkelighet. Alle er fanget i illusjonens kvasi-felleskap», heter det om diktet i *Norges litteraturhistorie* (Rottrem 1995:227). På den annen side er vokabularet påfallende konkret og virkelighetsnært: lommelykt, film, koffert, etc.

Diktet har et fragmentarisk preg. Ikke bare har det form som en ufullstendig simle. Det mangler også et avsluttende punktum. Slik problematiseres forestillingen om diktet som en avsluttet enhet. Dette er et trekk ved Brekkes 1965-samling som i en forstand peker framover mot dagens måte å komponere konseptuelle diktsamlinger på. Motivet «som i en kinosal» dukker da også opp igjen utover i samlingen. Vi finner for øvrig kun tre punktum totalt i teksten (som skiller ut frasene «De er mine», «og redd» og «Hysj»). Sammen med en oppbrutt syntaks bringer den uortodokse tegnsettingen oppmerksomheten mot språket som sådan. Her finnes en rekke ufullstendige setninger: «Og fjernet et minne om at engang / protesterte? skrek jeg ikke? trampet i / Jeg husker ikke». Her ser vi dessuten at versdelingene skaper brudd og hakking i teksten. «Som i en kinosal» mangler ikke bare metrum og fast rimstruktur, det lar også versgrensene gå på tvers av de syntaktiske enhetene: «Som i en kinosal, men uten / at jeg selv vet hvordan, jeg er kommet / hit». Brekke utnytter versdelingen (enjambermentet) bevisst for å skape tve-tydigheter i avkodningen og persepsjonen av diktet.

Disse formale, motivmessige og tematiske trekkene er alle med på å definere Brekkes modernisme. I tidlige teoretiske framstillinger av modernismen ser vi at mange har problemer med å definere modernismen ut

fra positive kategorier. Den beskrives ved hjelp av en rekke negasjoner, som *depersonalisering*, *desorientering*, *inkohærens*, *dissonans* og *deformering*, men slike negative kategorier går bare menning i opposisjon til sine positive motsatser, som blant annet *sammenheng*, *harmon*i og *helhet*. Det er med andre ord en historisk dynamikk som kan avleses i det kunstneriske uttrykket i modernismen. Dette kan vi også fornemme i Brekkes poesi. Brekkes konfrontasjonsdiktning er relativt radikal sett i forhold til det totale bildet av norsk modernisme fra 1890-tallet og framover. Analysen av «Som i en kinosal» anskueliggjør dermed kompleksiteten i vårt definisjonsarbeid. Ikke alle elementene nevnt ovenfor, er like sterkt til stede i enhver modernistisk tekst. Noen tekster gjør mye ut av å skildre en krisetilstand, men kan på den andre siden mangle det ironiske aspektet. Andre tekster kan defineres som modernistiske i kraft av sin framstilling av identitetsproblematikk, samtidig som de har en heller perifer tilknytning til urbaniteten. Spørsmålet er om det finnes noe distinktivt skille som kan avgrense en modernistisk tekst fra en romantisk, symbolistisk eller realistisk tekst. Det hersker ulike oppfatninger om dette, men de fleste synes å enes om at språket, det kommunikative medium som sådan, utgjør et særlig problemfelt innenfor modernismen. Spørsmålet om hvorvidt våre erfaringer lar seg formidle gjennom språket, blir i seg selv et litterært tema.

Representasjonens krise

Er språket alle realiteters adekvate uttrykk? Er det slik at betegnelsene dekker tingene? Disse spørsmålene stiller Friedrich Nietzsche i essayet «Om sannhet og løgn i en utenom-moralsk forstand» (Nietzsche 1989:118). Hans problemformuleringer fra 1870-årene er symptomatiske for den tiltakende mistenksomheten overfor fornuften og språket som vi finner blant mange intellektuelle mot slutten av 1800-tallet. De ovetleverte forståelses- og uttryksformene oppleves ikke lenger som adekvate. Denne språkskepsisen hos Nietzsche innebar en *språklig vending* innefor filosofien og førte til en stadig økende interesse for språkfilosofiske spørsmål. Nietzsches problemstillinger blir senere tatt opp av Heidegger, Wittgenstein og andre filosofer som inspirerte mange forfattere utover på 1900-tallet.

Stadig flere skjønnlitterære forfattere omkring forrige århundreskifte finner den realistiske representasjonsformen utilstrekkelig når det gjelder mulighetene for å framstille den indre opplevelsen av virkeligheten. Relativiseringen av sannheter fører med seg nye oppfatninger av subjekt og språk, og av tid og rom. De raske samfunnsmessige omveltningene knyttes til begreper som *fart*, *mobilitet*, *reise*, *dynamikk*, *kaos* og *revolusjon*. Dessuten vokser det fram en rekke nye medier og kommunikasjonsformer, blant

Modernitet

Modernisme defineres ofte som kunstnerisk modernitetskrinik. Mens modernisme i vår sammenheng forstås som et estetisk fenomen, er moderniteten et historisk og sosiokulturelt problemkompleks knyttet til visse samfunnsendringer, omtalt som sekularisering, industrialisering, teknologisering, urbanisering, demokratisering og individualisering. Disse samfunnsmessige og verdumessige utviklingstendensene har en langt eldre historie enn modernismen. I vid forstand kan vi si at moderniteten omfatter Vestens historie fra 1600-tallet av, begrunnet i de vitenskapelige revolusjonene knyttet til navn som Galileo, Newton og Descartes. Utover på 1700-tallet kom den nye kunnskapen i fysikk og biologi til å forandre både naturopfatning, menneskesyn og samfunns-syn. I opplysningstiden gikk det religiøse verdensbildet gradvis i oppløsning, og etikk og estetikk ble etter hvert fristilt fra kirke og religion. Det fant sted en økende differensiering og profesjonalisering av samfunnet. Mange framholder imidlertid de politiske revolusjonene i Frankrike og Amerika mot slutten av 1700-tallet som de skjellsettende begivenhetene når det gjelder moderne samfunnsutvikling. Med disse ble viktige demokratiske prinsipper knesatt. Menneskets fornuft og individets frihet ble satt i sentrum.

I siste halvdel av 1800-tallet utviklet det seg imidlertid en større mistro til framskritt og rasjonalitet. Det gjaldt ikke bare Nietzsches dekonstruksjon av den vestlige filosofien, hvor han viste hvordan vår tenkning er fanget i en «hær av metafore». Marx kritiserte den kapitalistiske samfunnsstrukturen. Freud analyserte menneskets irrasjonelle sider og satte spørsmålsteget ved den enhetlige subjektoppfatningen. Ved begynnelsen av 1900-tallet utfordret Einstein med sin relativitetsteori naturvitenskapens absolutter. Det foregikk altså en dreining fra utviklingsoptimisme tidlig i hundreåret til en langt mer skeptisk og mistenksom holdning til moderniteten ved sekelskiftet. Skepsisen rettet seg vel så mye mot tankestrukturer som mot den ytre samfunnsutviklingen, og dette ble naturlig nok gjenspeilet i litteraturen og kunsten.

Det moderne gjennombrudd

I Norden blir begrepsforvirringen omkring modernitet og moderne litteratur komplisert ved at den sosialt og politisk engasjerte litteraturen i 1870- og 80-årene har fått betegnelsen *Det moderne gjennombrudd*. Den danske kritikeren Georg Brandes lanserte begrepet da han i 1883 utga boken *Det moderne Gennembrudds Mænd*, hvor han ved å vise til en rekke kulturradikale mannlige nordiske forfattere tegnet bildet av et litteraturhistorisk vendepunkt i 1870-årene. Den nye progressive litteraturen knyttet seg til ideene fra den franske revolusjonen, og programformu-

anet grammofofonen, fotografiet, filmen, radioen og telefonen. Disse representasjonsformene påvirket menneskets måte å se og høre på, samtidig som de utfordret skriften og boken som medium. Etter hvert får de nye meddelelsesformene innvirkning på det litterære uttrykket. «Modernismens grundlag er en rystet representasjon,» skriver Per Stoumbjerg i sin artikkel «Afsked med tilforladeligheden». Dette presiserer han videre:

I modernismen er representasjonens krise indoptaget i formen. Modernismen kender ingen uformidlet vej til virkeligheden. [...] Sansningerne er problematiske, sindets arbejde er det, forholdet mellem ord og ting, erfaring og udtryk er alt andet end selvfølgeligt. Den position, der tales fra, er tilmed ikke mere stabil end den verden, der tales om. Modernismen gør rystelsen til del af sit udtryk.

(Stoumbjerg 1998:208)

I Paal Brekkes dikt så vi hvordan subjektets forvirring får konsekvenser for syntaks og versstruktur. Det gjelder generelt for den lyriske modernisme at man river seg løs fra det faste sjangersubjektet, eksperimenterer med uvanlige metafore og søker bort fra metriske rytmekonvensjoner. I romanen kan rystelsen vise seg gjennom kronologibrudd, springende synsvinkelskifter, assosiativ logikk og såkalt *stream of consciousness*-framstilling, slik vi blant annet møter den hos Virginia Woolf og James Joyce, men også i noen grad allerede i Knut Hamsuns 1890-tallstekster. Dramat bryter med det realistiske titteskapesteateret og de klassiske kravene om tidens, stedets og handlingens enhet. August Strindbergs subjektive drømmespill er epokegjørende i så henseende.

Den kunstneriske modernismen kan settes på følgende formel: «Ny virkelighet, nytt språk» (Engelstad 2000:143), noe som viser til en sammenheng mellom virkelighetens omkalfatninger og språkets. At modernismen på kontinentet nådde sitt høydepunkt i årene under og etter første verdenskrig, er ikke tilfeldig (dette skal vi komme tilbake til i kapittel 8). Erfaringen av mangel på sammenheng i tilværelsen og historien resulterer i en kommunikasjonskrise som medfører nye litterære former. En tiltakende mistenksomhet mot språkets evne til å fange inn og forklare verden danner grunnlaget for en stadig mer selvreflekterende kunst. Det vi her har kalt representasjonens krise, er altså ikke et ensidig formelt anliggende, for formspråket er beinet av virkelighetserfaringer. Men også det motsatte er tilfellet. Litteraturen ikke bare gjenspeiler, men konstruerer virkelighet. Slagordet «ny virkelighet, nytt språk» kan altså leses begge veier. Nye representasjonsformer skaper nye virkelighetsoppfatninger.

leringen gikk ut på «å sette problemer under debatt». Dette gjaldt for øvrig ikke bare framskrittvennlige menn som Bjørnstjerne Bjørnson, Henrik Ibsen, August Strindberg, Herman Bang og Arne Garborg, men også kvinnelige forfattere som Camilla Collet, Amalie Skram og Victoria Benedictsson. (Vi kommer tilbake til Brandes' program i kapittel 3.) Gjennombruddslitteraturen knytter seg til modernitetutviklingen i en rekke henseender, men med unntak av Strindbergs sene dramaer og muligens Bangs impresjonisme, kan denne litteraturen neppe karakteriseres som modernistisk i streng forstand. Det var først og fremst den radikale politiske slagsiden som gjorde gjennombruddslitteraturen moderne. Litteraturen tok opp spørsmål knyttet til sekularisering, demokratisering og individualisering. Tema som ble drøftet, var blant annet kirkelig makt og dobbeltmoral, kvinnens likestilling, og sosial urettferdighet. Idealet for den litterære framstillingen var et så gjennom-siktig språk som mulig, hvor problemene skulle legges fram med tilhærlig viskapskapelig saklighet. Selv om realisme og naturalisme naturligvis hadde sine retoriske grep i like stor grad som all annen litterær framstilling, hadde man den gang likevel en tiltro til at språket skulle kunne gi objektive skildringer av virkeligheten slik den faktisk var.

Det er imidlertid mange flytende overganger mellom den såkalte gjennombruddslitteraturen og modernismen. I forordet til tekstsamlingen *Det moderne gjennombrudd i Norden* skriver Øystein Røttem at det ikke skjer noe radikalt nytt i den skandinaviske litteraturen omkring 1890, og tekstuvalget i antologien omfatter derfor perioden 1870 til 1920. Begrunnelsen for en slik alternativ periodisering er at det er feilaktig å hevde at 1870- og 80-tallslitteraturen var rasjonalistisk, fram-tidsoptimistisk og med tillit til individet, mens man i 1890-tallsliterat-uren ga seg hen til det irrasjonelle, underbeviste og mystiske. Det finnes elementer av optimisme og pessimisme i forhold til modernitetutvik-lingen både før og etter 1890. Røttem har rett i at det finnes grunner for å bygge ned dette kunstige litteraturhistoriske skillet, men formelt sett er det likevel ting som taler for at Hamsun og Obstfelder representerer noe nytt og annerledes enn Bjørnson og Skram. Det realistiske dramaet og den naturalistiske romanen forholder seg til moderniteten på andre måter enn Hamsuns jeg-sentretre byroman *Sult* (1890) og Obstfelders symbo-listisk-musikalske frie vers i *Digte* (1893). De sist nevnte verkene utfol-der en mer radikal subjektframstilling og overskrider sine respektive sjangerkonvensjoner i så stor grad at vi oppfatter dem som modernis-tiske den dag i dag.

Moderniteten er den erfaringshorisont både den realistiske og den modernistiske kunsten relaterer seg til. Vi finner altså flere former for kunstnerisk modernitet. Forskjellen mellom romantikk, realisme og

modernisme kommer til uttrykk gjennom visse interesseforskjvninger i tematikk og motivkrets, særlig når det gjelder graden av rasjonalitets-kritikk, men det som først og fremst skiller modernismen fra 1800-tallets dominerende kunstretninger, er representasjonsformen, ikke minst hvor-dan subjektet søkes framstilt på nye og mer tidssvarende måter.

Individualitetsprinsippet

Som vi pekte på i analysen av Paal Brekkes «Som i en kinosal», har den modernistiske teksten visse formale, motivmessige og tematiske kjenne-tegn. De formelle eksperimentene viser seg som fragmenter og mon-tasje, dissonanser og flertydighet. Motivene er ofte knyttet til storbyliv, teknologi, moderne kommunikasjoner og medier. Tematisk kretser modernismen omkring fremmedgjøring, metafysisk savn (Guds død), splittet jeg og brist mellom jeget og språket. Disse karakteristika kan positivt knyttes til modernismen. Enkelte teoretikere har forsøkt å finne fram til en fellesnevner som kan innfange alle disse aspektene. Man har forsøkt med *kørføntasjon* eller *brudd* som samlende metaforer for hva modernistisk estetikk går ut på. Et slikt fokus har nye for seg, men kon-frontasjonsbegrepet hadde nok større forklaringskraft i modernismens tidlige fase, hvor man var seg mer bevisst hvilken tradisjon og hvilke uttrykk man brøt med. Den historiske dimensjonen er sterkt til stede i tanken om modernisme som brudd, og til dels er bruddet knyttet opp mot krigen som erfaring (dette skal vi komme tilbake til i kapittel 8). Men bruddet som estetisk kategori kan påstås å være uttrykk for et enda mer grunnleggende prinsipp. Brudd kan nemlig også defineres som «isolasjon». I Paal Brekkes dikt så vi hvordan jeget framsto som fremmed overfor den sosiale og mediale virkeligheten han hadde forvillet seg inn i, men også hvordan språket som sådan brøt med konvensjonelle koder for lyrisk kommunikasjon.

En av modernismens sentrale talsmenn, T.S. Eliot, har gjort begrepet *depersonalisering* til noe fundamentalt i sin kunstteori. Idealet om en avpersonalisert diktning må forstås som en del av modernismens reak-sjon mot en romantisk inderlig kunst. I essayet «Tradisjonen og det indi-viduelle talent» (1918) er han opptatt av at dikteren ikke skal gi uttrykk for sin egen personlighet, men vise at han ufolder seg i et *språklig medium* hvor inntrykk og erfaringer inngår i særegne kombinasjoner. Ifølge Eliot er depersonalisering et kjennetegn ved god diktning til alle tider, ikke bare modernismen, men dette poenget har blitt understreket og radikalisert av modernister og kritikere senere. Den spanske filosofen José Ortega y Gasset er langt mer spesifikk og ekstrem i sine formu-leringer når han hevder at *déhumanisering* er det vesentligste særtrekket ved den moderne kunsten. Den moderne kunstnerens stilisering inne-

bærer en deformering av virkeligheten. Han øver en form for vold mot det menneskelige, og den estetiske nytelsen hentes fra «triumfer over den menneskelige materie» (Ortega y Gasset 1949:21).

I spørsmålet om hvorvidt modernismen innebærer en subjektivisering eller en avsubjektivisering, er det imidlertid høyst sprikende synspunkter modernismeforskere imellom. Mens Ortega representerer det ene ytterpunktet, trekker Daniel Bell den motsatte konklusjon. Han hevder at det modernistiske kunstverket er preget av jeg-forherligelse. Jeg er det absolutte senter i modernismens kultur, sier Bell (Luthersson 1993:102). Hugo Friedrich presenterer, i sitt modernismeteoretiske pionerarbeid *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956), en fortolkning av modernistisk lyrikk som ser ut til å forene disse motsidende synspunktene. Han tar utgangspunkt i Ortegas ideer om avsubjektiviseringen av kunsten og kommenterer dette ved å si at i den moderne kunsten vender man opp ned på den tidligere rangfordelingen mellom ting og menneske. Friedrich går imidlertid ikke med på å fjerne mennesket fullstendig fra kunsten, og han modifierer derfor Ortegas dehumaniseringsstanke på følgende måte:

[...] i hele den moderne lyrik er mennesket der, men på en annen måte, nemlig som kreativt språk og fantasi. [...] i dikningen er mennesket blevet diktor over sit selv. Det udletter sin egen naturlighed, forviser seg selv fra verden, udviser også denne for at tilfredsstille sin egen frihed. Det er dehumaniserings mærkelige paradoksi.

(Friedrich 1968:175)

Det som på ett nivå fortøner seg som avsubjektivisering av kunsten, er altså i realiteten uttrykk for subjektets fristilling. I likhet med Friedrich konkluderer Peter Luthersson med at subjektivisering og avsubjektivisering er to sider av samme sak. På et overordnet nivå handler det hele om individualisering. Individualiseringsprinsippet skiller dermed modernismen som kunstretning fra andre kunstretninger. Modernismen slår ring om det enkelte menneskets rett til å framtre som enkelt i det allmenne. Ut fra individualiteten som verdi kan modernismens hang til eksperimenter forklares; bekjennelsen til en individualitetsorientert originalitet er velegnet til å oppmuntre til eksperimentalisme (Luthersson 1993:386). Man står ikke lenger ansvarlig overfor noen ytre normgivende instans, men er fri til å skape seg selv gjennom sitt eget uttrykk. Det som formelt framstår som kunstens dehumanisering, kan med andre ord leses som uttrykk for en ekstrem kreativ individualisering og subjektivisering av kunsten. Frisetningen av subjektet i det moderne samfunnet

er altså ikke bare et tema i modernismen, men virker konstituerende for selve det litterære uttrykket. Når individualiteten mister sin kollektive og overindividuelle basis, enten det er kristendommen eller romantikkens organismefilosofi, blir presset på enkeltindividet så stort at også språket preges av denne usikkerheten.

Modernisme og kjønn

Subjektproblematikken har vært et springende punkt også i diskusjonen av modernismens kjønnet. Profilerte kvinnelitteraturforskere som Sandra Gilbert og Susan Gubar har hevdet at T.S. Eliot med sin teori om depersonalisering har konstruert en hard, abstrakt, skolelt – og dermed implisitt maskulin – estetikk i opposisjon til en myk, overstrømmende og personlig poesi som tillegges kvinner og romantikere (Gilbert og Gubar 1988:154). Ved at Eliot feminiserer romantikere, som han tar avstand fra, blir kvinnelige forfattere indirekte devaluert, blir det hevdet. Oppgjøret med den tradisjonelle poesiens kvinnelighet er enda mer påtakelig i imagisten T.E. Hulmes litteraturkritikk, der han plederer en ny maskulin viril tenkning i motsetning til den eksisterende sentimentale roseduende lyrikken. Vi kan undres om ikke Gilbert og Gubar gjør kvinnelitteraturen en bjørnetjeneste ved å overta en slik stereotyp kopling av sentimentalitet og kvinnelighet, ikke minst fordi kvinnelige forfattere utover på 1900-tallet selv bryter med dette bildet. I nordisk sammenheng, hvor Edith Södergran er en sentral portalfigur for den lyriske modernismen, synes det i alle fall noe presset å fortolke modernismen som en mannlig reaksjon mot kvinners inntreden i den litterære offentligheten.

Vi skal likevel ikke bagatellisere konflikten som Gilbert og Gubar beskriver. I *Feminine Fictions* peker Patricia Waugh på at særlig den postmodernistiske oppløsningen av subjektet oppleves som mindre relevant for kvinnelige forfattere enn for mannlige, siden subjektposisjonen allerede i utgangspunktet, det vil si historisk sett, har vært mindre stabil for kvinner. Det marginaliserte kvinnebildet har gjennomskuet (kjønns)identiteten som en sosial konstruksjon lenge før dette blir gjengs tenkning i moderne litteratur og filosofi. Den moderne romanen tematiserer ofte en nostalgisk lengsel etter et helt og nærværende subjekt, men tapsopplevelsen forutsetter en identifikasjon med dette tidligere subjektet, kulturhistorisk vil det si det borgerlige patriarkalske subjektet. De som har vært marginalisert eller ekskludert fra den rådende kulturen, har antakelig aldri opplevd denne enhetlige subjektiviteten og følgelig heller ikke oppfattet identitet som noe fast og uforanderlig, ifølge Waugh. Dekonstruksjon forutsetter noe å dekonstruere, og dermed kan det hevdes at (post)modernismens prosjekt primært er av mannlig interesse. Ikke

desto mindre finnes det i modernismehistorien mange eksempler, ikke minst hos Virginia Woolf, på hvordan fristillingen av subjektet åpner nye rom for subversive, maktundergravende skriveprosjekter som inngår i feminismens frigjøringsprosjekt. Modernismens individualiseringsprinsipp fanger i så måte opp både det språklige eksperimentet og den kjønnspolitiske kampen. I norsk sammenheng blir dette særlig tydelig hos en senmodernistisk forfatter som Cecilie Løveid, som utnytter den språklige leken politisk bevisstgjørende. Dette kommer vi tilbake til i kapittel 9.

Modernisme og ideologi

For Cecilie Løveid, som for mange av hennes europeiske litterære forbilder, er det en klar sammenheng mellom språkkritikk og systemkritikk. Store deler av den modernistiske kunsten er kjennetegnet av antiborgerlighet, det vil si at den inntar et klassestandpunkt i opposisjon til et konsensusorientert borgerlig samfunn. Dette var blant annet tilfellet med Berthold Brechts episke teater, som Løveids dramatik er inspirert av. Mange av modernistene som virket i tiden omkring første verdenskrig og den russiske revolusjon, regnet seg som politisk radikale; både de russiske futuristene og de franske surrealistene hadde tilknytning til det kommunistiske partiet. Surrealistene så den psykologiske frigjøringen og den samfunnsmessige revolusjonen som to sider av samme sak, og de russiske futuristene med Majakovskij i spissen gikk inn for å sjokkere det borgerlige publikum som en kunstnerisk parallell til klassekampen i samfunnet. Flere av dadaistene definerte seg som anarkister og brukte språket i aksjonistisk øyemed.

Den kunstneriske *avantgarden*, som er den søreuropeiske betegnelsen som langt på vei motsvarer det vi forstår som høymodernisme, omfatter surrealismen og dadaismen og deres radikale opprør mot samfunnsinstusjonene. Avantgardebegrepet er hentet fra militær terminologi og betegner foruorten i en krigshær. Begrepet har mer revolusjonære og militante konnotasjoner enn det vidtfaavnende modernismebegrepet, og den første kunstneriske avantgarden hadde til dels også en mer samfunnsstormende agenda enn mye av det som senere har blitt definert som modernisme. I boken *Om Avantgarden* (1974) betoner Peter Bürger at de historiske avantgardebevegelsene ikke bare innebar et estetisk brudd med tidligere kunstretningers form- og innholdskonvensjoner, men at man ville ta et oppgjør med selve kunsten som samfunnsinstitusjon. Avantgardebevegelsene oppsto i frustrasjon over at kunsten ikke hadde noen påvirkningskraft på samfunnet for øvrig.

Også futurismen regnes som en del av avantgarden, men mens den russiske futurismen var en vensterradikal bevegelse, befant den italienske

seg i motsatt ende av det politiske spekteret. Italiensk futurisme hadde åpenbare fascistiske drag, og frontfiguren Marinetti sluttet seg til Mussolinis parti. Det kan være vanskelig å forstå modernismens sprikende ideologiske fundament, men felles for de vensterradikale, de høyerradikale og de apolitiske er en grunnleggende misnøye med den instrumentelle fornuftens utbredelse og med samfunnsinstitusjonene slik de praktiseres. I manifestene til både dadaistene, surrealistene og futuristene er retorikken aggressiv og til dels voldelig, og bevegelsene er da også eksempler på hvordan frigjøringsprosjekter bærer i seg sin motsetning: totalitarismen. Vi kommer tilbake til noe av dette i kapittel 8.

Mange modernister har framhevet hvor viktig det er å holde kunsten ren for propaganda, og denne holdningen kom særlig sterkt til uttrykk etter andre verdenskrig, samtidig som det også kunne registreres en ny verdikonservativ tendens i litteraturen. For Erling Christie blir litteraturen en viktig symbolsk handling nettopp fordi den er overflødig: «I det rasjonelt fungerende samfunn finnes det et sterkt behov for å vite at det fremdeles utføres unyttige handlinger. For så vidt er overflødigheten ikke overflødig, men en livsnødvendighet» (Christie 1958:29). Dette er på mange måter et apolitisk standpunkt som kan tolkes som at Christie er opptatt av kunst for kunstens egen skyld. Utsagnet rommer likevel et klart verdistandpunkt, som i dette tilfellet har religiøse konnotasjoner. Sterkt påvirket av T.S. Eliot, hadde modernismen hos Christie og flere av de øvrige norske etterkrigslyrikerne en religiøs slagside. Som vi skal utype nærmere i neste kapittel, har verdikonservative og spiritualistiske holdninger i etterkrigsmodernismen fått konsekvenser for den norske modernismekonstruksjon.

Modernisme som lese måte

Modernistenes formbevissthet, slik den kommer til uttrykk gjennom utforskning av språk og representasjonsformer, inneberer en ny utfordring også for publikum. Både i Norge og ellers i Europa ble modernistiske framstøt møtt med avvisning og påstander om at den nye kunsten var uforståelig, hermetisk og elitær. Publikum, som var vant til å forholde seg til realismens og romantikkens framstillingsformer, møtte en ny form for motstand i den modernistiske kunsten. Som vi så innledningsvis, hadde innledtid modernistene selv liten medlidenhet med publikums lesevaner. Modernistisk kunst skal være vanskelig, er deres svar. Den skal vekke publikum og skjerpe sløvede sanser. *Nyhet* og *originalitet* blir viktige estetiske vurderingskategorier. Erling Christie viser til hvordan litteraturen skal gi leseren erkjennelsesvekkende sjokk. Selve opplevelsen blir en essensiell del av diktet. Diktet defineres i nærmest kognitive termer som en «forsterket reseptivitet» (Christie 1955:120). Dette lyder

som et ekko fra den russiske formalisten Viktor Sjklovskij, som i 1916 skrev: «Kunstens virkemiddel er 'underliggjørelsens' virkemiddel og den vanskeligjorte forms virkemiddel, som øker vanskeligheten og lengden av persepsjonsprosessen» (Sjklovskij 1991:16). Litteraturens vanskeligjorte språk innebærer ikke bare at lesetempoet blir satt ned, men at leserens realitetsans skjerpes. Som vi skal se nærmere på i neste kapittel, er det en nær forbindelse mellom endringer i litterært formspråk og literaturvitenskapens paradigmeskifter. Vi registrerer med andre ord at de kunstneriske eksperimenter innebærer omveltninger for hele den litterære institusjonen.

Innenfor den akademiske litteraturkritikken har det parallelt med modernismens framvekst foregått en interessant metodisk-teoretisk tyngdeforskyvning fra fokus på forfatter via tekst til leser. Den moderne kunstens kompleksitet og mange åpne «hull» fører til økt interesse for selve persepsjonen av teksten, det vil si oppmerksomhet omkring det som skjer i samspillet mellom tekst og leser. Leserteoretikeren Wolfgang Iser baserer sin teori om *Leerstellen*, «tomme plasser», til dels på litteraturhistoriske observasjoner når han hevder at omfanget av slike ubestemthetssteder i teksten øker utover på 1900-tallet (Iser 1981:125). Fragmenter og montasjeteknikk stiller krav til leseren som medskapende tekstproduzent.

Modernismen har altså indirekte spilt en viktig rolle for litteraturvitenskapen gjennom hele forrige århundre. Likevel utgjør modernismen som fenomen og problem, det vil si som litteraturhistorisk «forskningsobjekt», et forholdsvis nytt interesseområde i forskningshistorien. Både i angloamerikansk og nordisk sammenheng var det først på 1960-tallet at termene *modernisme* og *modernistisk* fikk bred anvendelse som beskrivelse av en litterær fase som var både identifiserbar og til en viss grad tilbakelagt. I kapittel 3 skal vi riktignok se hvordan Haakon Bugge Mahrt allerede i 1931 introduserte *modernisme* som kunsthistorisk begrep i Norge gjennom essaysamlingen *Modernisme*, men dette verket, som omhandlet framveksten av ny kunst og arkitektur i Europa i mellomkrigstiden, ble ikke møtt med særlig stor interesse i litteraturforskningsmiljøet her hjemme. På 1950-tallet, derimot, ble *modernismebegrepet* flittig brukt i de litterære debattene, både som honnør- og skjellsord, men det var altså først på slutten av 1960-tallet at termen for alvor gjorde seg gjeldende innenfor akademien, idet de universitetsutdannede forfatterne med tilknytning til tidsskriftet *Profil* (Jan Erik Vold, Espen Haavardsholm, Einar Økland, Dag Solstad mfl.) startet sitt arbeid for å konstruere en bred norsk modernismehistorie. Det er neppe en overdrivelse å fastslå at *Profil*-modernismene har lagt premissene for hvordan vi i dag forstår norsk modernisme.

Virkningshistorien og den hermeneutiske utfordring

Hvorvidt vi kan snakke om en klart definert postmodernistisk posisjon i forhold til en modernistisk, er svært diskutabelt. I én forstand lever modernismen i beste velgående innenfor postmodernismen. Likevel har det skjedd visse endringer de siste tiårene som tilsier at modernismen i dag blir betraktet fra et nytt blikkpunkt i litteraturhistorien. Mange kunstnere i dag markerer distanse til modernismen. De reagerer blant annet på modernismens alvor, dens tro på å kunne skape historie, det autonome kunstbegrepet og skillet mellom høykultur og lavkultur. De har gjennomskuet det håpløse i det å stadig jakte på nye teknikker. Innovasjonsetetikken tas ikke lenger på alvor. Postmodernister yrer også en mistillit til historieskriving som sådan, inkludert litteraturhistorie-skriving. Det ville imidlertid være historieforskning om vi skulle undersøke det faktum at dagens litteratur skriver seg inn i en modernistisk tradisjon, men nettopp fordi modernismen er postmodernismens forutsetning, og fordi vi er blendet av manglende distanse til fenomenet, kan det være vanskeligere å trekke et klart skille mellom det postmodernistiske og det modernistiske enn for eksempel mellom modernisme og realisme.

Fortolkningsfilosofen Hans-Georg Gadamer snakker om at det er ulike forståelseshorisonter som skiller vår egen tid fra tidligere tider. Dagens fortolkere ser ting på en annen måte enn datidens aktører. Men på den annen side er vår forståelse et produkt av tidligere tiders forståelse. Dette har å gjøre med det Gadamer kaller «virkningshistorie». Når vi forsøker å forstå et historisk fenomen ut fra den historiske avstanden som bestemmer vår fortolknings situasjon, er vi allerede underkastet virkningshistoriens effekter, hevder han (Gadamer 1997:148). Det er dette som er virkningshistoriens prinsipp. De litterære formene vi kjenner i dag, har utviklet seg på bakgrunn av forrige generasjons tekster. Det er denne utviklingen, virkningshistorien til for eksempel en sjanger, som bestemmer hvilke spørsmål vi stiller til en fortidig tekst. (Den som har lest Løveids punktroman *Sug*, leser Hamsuns *Sult* på en annen måte enn en som bare har lest bredt anlagte historiske romaner.) Det er umulig for oss i dag å hense oss til 1890, 1930 eller 1950 for å gripe en genuin modernisme. Noe slikt finnes da heller ikke, selv om vi strekker oss langt for å la historiens egne stemmer komme til orde. Vi har en rekke manifeste og programerklæringer å forholde oss til, der modernistene foretar sine egne analyser av den bevegelsen de er en del av. Denne selvforståelsen vil vi forsøke å gripe tak i. Samtidig vet vi at det er så si umulig å skille mellom det modernistiske uttrykket i seg selv og det modernistiske uttrykket som den postmoderne leseren ønsker å se. Der-

Tungetaledebatten og den norske modernismekonstruksjon

*Vi må sefølgelig ha lov til å felle vår dom om det vi leser.
Vi skal bare være klar over at den har begrenset gyldighet.*

Arnulf Øverland i «Tungetale fra Parnasset»

Det har vært vanlig å hevde at modernismen bryter igjennom i Norge på 1950-tallet. Dette er riktig i den forstand at det er da selve modernismebegrepet får allment gjennomslag. Det ble umulig for kritikere, akademikere og lesere for øvrig å lukke øynene for de nye impulsene lenger. Femtallsmodernismens litteraturhistoriske betydning må først og fremst forstås på bakgrunn av de omfattende institusjonelle endringene som litteraturfeltet gjennomgikk i dette tiåret, og i mindre grad på grunn av radikaliteten i de bøkene som ble utgitt i de første etterkrigsårene. I mange henseender skrev Sigbjørn Obstfelder, Rolf Jacobsen og Claes Gill, ja, allerede Henrik Wergeland, mer utfordrende og eksperimentell litteratur enn mye av det som ble publisert under merkelappen *modernisme* på femtitallet, men på grunn av at diktningens endringer nå ble så høylydt formidlet i offentligheten, både av tilhengere og motstandere, fikk modernismen omsider gjennomgripende konsekvenser for måten å lese og bedømme litteratur på. Når Arnulf Øverland i 1953 i «Tungetale fra Parnasset» anklager den moderne poesien for å bli stadig mer ubegripelig og innadvendt, tolker han dette som et institusjonelt sykdomstegn. Poesien er i ferd med å bli sektærisk tungetale som bare forstås av den innvidde menigheten. Kunsten avsondres fra virkeligheten og virker selv ekskluderende.

Øverland har både rett og feil i sin kulturpessimistiske analyse. I dette kapitlet skal vi utdype dette og drøfte på hvilken måte Øverlands diagnose av poesien ved midten av forrige århundre har fått konsekvenser for den senere litteraturhistoriske framstillingen av norsk modernisme. Argumentene som ble benyttet i tungetaledebatten, synes å ha påvirket

med får vi med oss bare halve sannheten. Om vi innsir vår historiske plassering, kan vi imidlertid forsøke å utnytte våre fordommer positivt. I all forståelse er det et element av mislesning involvert, men distansen til fortiden er ikke nødvendigvis bare et problem. Det er først med tidsavstanden at sakens virkelige betydning kommer fullt til uttrykk. For vårt vedkommende innebærer det at postmodernismens bearbeiding av modernismens problemstillinger kan hjelpe oss til en bedre forståelse av hva modernisme egentlig innebærer. Det som ikke ble forstått av publikum og aktører på 1890- og 1930- og 1950-tallet, kan etterpåkløkskapen kaste lys over. Det er i denne dobbeltsporingen av forståelses-horisonter, i sammensmeltningen av datidens og nåtidens vurderinger, at litteraturhistoriens dynamikk utspiller seg.

Forslag til videre lesning

- Per Stounbjergs artikkel «Afsked med tilforlideligheden. Om modernismen» (*Nye tilbakelikk. Artikler om litteraturhistoriske hovedbegreper*, Alvild Dvergdsdal (red.), 1998) er en perspektivrik og poengtert innkretsing av en modernismedefinisjon som tar avstus i nordisk (dansk og svensk) eksempelmateriale.
- Peter Lutherstrøms *Modernism och individualitet* (1986) er en systematisk og grundig gjennomdrøfting av den litterære modernismens «kvalitative egenart», som for Lutherstrøm vil si individualitetsprinsippet.
- Bradbury og McFarlanes *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930* (1976) er en samling essays om ulike ismer, sjangrer og temaområder som omfattes av modernismebegrepet.
- Artikkelsamlingen *Modernismens kjønn* (redigert av Irene Iversen og Anne Birgitte Rønning, 1996) tar opp temaet modernisme og kjønn fra ulike innfallsvinkler. Her finnes lesninger av blant andre Knut Hamsun, Cora Sandel og Gunvor Hofino.