

Clement Greenberg

Avantgarde og Kitch (1939)

Fra Søren Jensen m.fl (udg.): *Fundament – kunstteori i det 20. århundrede*. Forlaget Det fynske
Kunstakademi, u.å.

CLEMENT GREENBERG AVANTGARD E OG KITSCH

En og samme civilisation producerer samtidigt to ting, der er så vidt forskellige ting som et digt af T.S. Eliot og en Tin Pan Alley-sang' eller et maleri af Braque og en forside til *Saturday Evening Post*. De er alle fire fremkommet ifølge kulturens dekret og er, efter alt at dømmes, dele af den samme kultur og produkter af det samme samfund. Her synes deres forbindelse dog at slutte. Et digt af Eliot og et digt af Eddie Gust - hvilket kulturperspektiv er stort nok til at vi kan sætte dem i relation-til hinanden, så det giver mening? Det faktum, at en sådan forskellighed inden for en enkelt kulturtraditions rammer er og har været taget for givet - giver dette faktum os et fingerpeg om, at denne forskellighed er en del af tingenes naturlige orden? Eller er det noget helt nyt og særegent for vor tidsalder?

Svaret indebærer mere end et studie i æstetik. Så vidt jeg kan se, er det nødvendigt at udforske forholdet mellem den æstetiske oplevelse nøjere og på en mere original måde end hidtil, sådan som det enkelte - og ikke generaliserede - individ oplever den, og de sociale og historiske sammenhænge, som oplevelsen indgår i. Ud over det her anførte spørgsmål vil det, der hermed afslækkes, besvare andre, der kan være vigtigere.

I

Efterhånden som et samfund i løbet af sin udvikling bliver mindre og mindre i stand til at retfærdiggøre sine karakteristiske formers uundgåelighed, piller det alle de accepterede begreber fra hinanden, som kunstnere og forfattere i vid udstrækning er afhængige af for at kommunikere med deres publikum. Det bliver vanskeligt at tage noget som helst for givet. Der stilles spørgsmålstegn ved alle de sandhedsværdier, der findes i religion, autoriteter, tradition, stilarter, så forfatteren eller kunstneren ikke længere kan tage bestik af sit publikums reaktioner over for de symboler og referencer, der arbejdes med. En sådan tingenes tilstand er førhen ofte endt i en uforanderlig alexandrisisme, en akademisering, hvor man går i en - hvor kreativ aktivitet reduceres til virtuositet i formens små detaljer, alt imens alle væsentlige spørgsmål besluttet ud fra den præcedens, som gamle mestre har fastlagt. De samme temaer varieres mekanisk i hundredvis af forskellige værker og alligevel produceres der intet nyt: statius, mandarinvers, romersk skulptur, de skønne kunstners malerier, nyrepublikansk arkitektur.

Blandt de tegn, der midt i vort nuværende samfunds fordærv giver et vist håb, er der, at vi - nogle af os - har nægtet at acceptere vor egen kulturs seneste fase. I en søgen efter noget ud over alexandrismen har en del af den vestlige verdens borgerlige samfund produceret noget hidtil ubørt: avantgardekulturen. En historiebevidsthed langt ud over det sædvanlige muliggjorde dette - nærmere betegnet frembruddet af en ny type samfundskritik, en historisk kritik. Denne kritik har ikke konfronteret vort nuværende samfund med tidløse utopier, men den har ud fra historiens vilkår såvel som årsag og virkning udforsket fortidens eksempler, deres begrundelser og formernes funktioner, sådan som de forfindes i ethvert samfunds inderste væsen. Derved er det blevet påvist, at vores nuværende borgerlige samfunds-

orden ikke er et eviggyldigt "naturligt" livsvilkår, men blot det seneste vilkår i en lang række af samfundsortener. Nye perspektiver af denne type, som blev en del af den avancerede intellektuelle samvitighed i det 19. århundredes 5. og 6. årti, blev hurtigt assimileret af kunstnere og digtere, også selv om det for de fleste foregik på et ubevidst plan. Det var derfor ingen tilfældighed, at avantgardens fødsel kronologisk – såvel som geografisk – indtraf samtidigt med den første dristige udvikling af revolutionerende videnskabelig tænkning i Europa.

De første bohemer – som var identiske med avantgarden – mistede godt nok lynhurtigt al interesse for politik. Men havde revolutionerende idéer ikke svævet i luften omkring dem, havde de aldrig kunnet isolere deres koncept for "bourgeois", borgerlig, så de ud fra det kunne definere alle de ting, de *ikke* var. Uden den moralske støtte, de fik fra revolutionerens politiske anskuelser, ville de heller ikke have haft modet til at hævde sig så aggressivt imod samfundets fremherskende standarder, som de vitterlig gjorde. Til det krævedes et ubestrideligt mod, fordi avantgardens udvandring fra det borgerlige samfund til bohemtilværelsen også indebar udvandring fra kapitalismens markeder, hvor kunstnere og forfattere var blevet kastet ud, da aristokratiets mæcensstøtte svigtede. (Udadtil betød det som minimum, at avantgarden sultede på et hummer – og uanset, som det senere vil blive påvist, at avantgarden hele tiden forblev knyttet til det borgerlige samfund, eftersom pengestrømmen derfra var en nødvendighed.)

Det er ikke desto mindre sandt, at i det øjeblik, hvor avantgarden havde held til at "rive sig løs" fra samfundet, vendte den på en tallerken og afviste både revolutionspolitikken og borgerskabet. Revolutionen blev efterladt i selve samfundet, som en del af den rodebait af ideologiske slagsmål, som kunst og digtekunst finder så forkastelige i det øjeblik, de begynder at involvere de "dyrebare" holdninger til de grundlæggende, som kulturen hidtil har hvilet på. Udviklingen gik derfor i den retning, at avantgardens sande og væsentligste funktion ikke mere var at "eksperimentere", men at finde en vej, der kunne holde kulturen i *balance* midt i al den ideologiske forvirring og voldsomme tumult. Avantgardens digter eller kunstner, som trak sig helt tilbage fra offentligheden, søgte at opretholde sin kunsts høje standard både ved at begrænse og højne den til en absolut værdis udtryksform, hvori alle relative aspekter og modsætninger enten løser sig selv eller bliver irrelevante. Nu fremkommer der begreber som "kunst for kunstens skyld" og "ren digtekunst", og emne og indhold skal helst undgås som en pestilens.

Det var i avantgardens stræben efter det absolutte, at den til sidst endte med den "abstrakte" eller "ikke-objektive" kunst – ligeså digtekunsten. Avantgardens digter eller kunstner prøver i virkeligheden at efterligne Gud ved at skabe noget, der udelukkende er gyldigt på egne præmisser, på den måde som naturen er gyldig i sig selv, ligesom et landskab – og ikke dets billede – er gyldigt, noget der er *givet*, selvsåbt, fritillett i forhold til betydninger, ligheder eller originaler. Indhold skal opløses så helt og holdent i formen, at kunstens eller litteraturens værk hverken helt eller delvist kan reduceres til noget andet end sig selv.

Men det absolutte er absolut, og digteren og kunstneren påskønner visse relative værdier mere end andre. Selve de værdier, i hvis navn han påkalder sig det absolutte, er relative værdier – æstetikens værdier. Og så viser det sig, at han imiterer – og her bruger jeg ordet "imitere" i den aristoteliske betydning – ikke Gud, men selve kunstens og litteraturens discipliner og processer. Det er det "abstrakte" genese.² Ved at rette fokuseringen væk fra subjekt-substans eller fælles erfaringer, vændter digteren eller kunstneren den mod sit eget håndværks medie. Hvis det ikke-representative eller "abstrakte" skal have æstetisk gyldighed, kan det ikke være vilkårligt og tilfældigt, men skal bunde i lydighed mod en eller anden værdsat afstandtagen eller original. Er der først grivet afskald på en verden med fælles, uadvendte erfaringer, finder man kun denne afstandtagen i selve de processer og fag, hvormed kunst og litteratur allerede har imiteret førstnævnte. De bliver selv til kunstens og litteraturens emne. Hvis vi stadig følger Aristoteles, er al kunst og litteratur imitation, og så er det, som vi her har med at gøre, imitationen af det imiterende. Lad os citere Yeats (fra digtet "Sailing to Byzantium"):

*Nor is there singing school but studying
Monuments of its own magnificence.*

(Ej heller er der sangskole men studeren af
monumenter over sin egen stohed.)

Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinsky, Bracusi, ja selv Klee, Matisse og Cézanne henter allermost inspiration fra det medium, de arbejder med.³ Tilsyneladende beror det spændende ved deres kunst først og fremmest i den rene fascination af at finde på og arrangere rum, flader, former, farver osv., så alt det udelukkes, der ikke nødvendigvis indgår i disse faktorer. Opmærksomheden for digtere som Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Eluard, Pound, Hart Crane, Stevens og selv Rilke og Yeats synes at rette sig mod indsatsen ved at skabe digtekunst og selve "øjeblikket" af digterisk omdannelse – frem for mod en oplevelse, der skal omdannes til digtekunst. Det kan selvfølgelig ikke udelukkes, at de fokuserer på andre ting i deres arbejde, eftersom digtekunsten har med ord at gøre, og ord skal kommunikere. Bestemte digtere, f.eks. Mallarmé og Valéry,⁴ er mere radikale på det punkt end andre – når man ser bort fra de digtere, der har forsøgt at komponere digte udelukkende af ren lyd. Var digtekunsten lettere at definere, så ville moderne digtekunst imidlertid være langt mere "ren" og "abstrakt". ... Hvad angår de andre litteraturområder – så er den her anførte definition af avantgardens æstetik ingen drastisk ensretningsmetode⁵. Bortset fra det faktum, at de fleste af nutidens romanforfattere har gået i skole med avantgarden, er det bemærkelsesværdigt, at Gides mest ambitiøse roman handler om det at skrive en roman, og Joyces *Ulysses* og *Finnegan's Wake* synes, som en fransk kritiker påpeger, primært at være oplevelsens reduktion til det at give udtryk for udtrykkets skyld. Udtryksformen spiller en større rolle end det udtrykte.

Selve det faktum, at avantgardekulturen er en imitationen af det imiterende, giver hverken anledning til billigelse eller misbilligelse. Det er sandt, at denne kultur i sig bærer noget af

netop den alexandrinisme, som den selv søger at overvinde. De ovenfor citerede linjer fra Yéars henviser til Byzans, som ligger meget tæt ved Alexandria, og denne imitationen af det imiterende er på sin vis en slags førsteklassens alexandrinisme. Der er dog én væsentlig forskel: Avantgarden flytter sig, mens alexandrinismen er stilstand. Og det er netop det, der berettiger avantgardens metoder og nødvendiggør dem. Nødvendigheden ligger i det faktum, at der i dag ikke er andre midler, hvormed det er muligt at skabe kunst og litteratur i topklassen. At være uenig med det nødvendige i at fremsætte betegnelser som "formalisme", "purisme", "elfenbenstårn" og så fremdeles er enten tåbeligt eller uærligt. Dermed siges der dog ikke, at det er til avantgardens *sociale* fordel, at den er som den er. Tværtimod!

Avantgardens specialisering i sig selv, det faktum at dens bedste kunstnere er kunstnere kunstnere, dens bedste digtere er digteres digtere, har fremmedgjort mange, der forhen var i stand til at nyde og værdsætte ambities kunst og litteratur, men som nu er modvillige over for eller ikke kan blive indviet i de faglige hemmeligheder. Masserne har altid været mere eller mindre ligeglade med den kultur, der er i stobeskeen. Men i dag svigtes en sådan kultur af dem, den reelt tilhører – vores herskende klasse. For avantgarden tilhører sidstævnet. Ingen kultur kan udvikles uden basis i samfundet, uden en kilde til stabil indkomst. Og i avantgardens tilfælde kom den fra en elite blandt samfundets herskende klasse, hvortil avantgarden selv mente, at den havde kappet alle broer, men som den ikke desto mindre hele tiden har været bundet til af en gylden navlestreng. Dette paradoks er reelt. I øvrigt svinder denne elite nu hastigt ind. Dette er en umiddelbar trussel mod kulturens overlevelse, eftersom avantgarden i dag udgør den eneste levende kultur, vi har.

Vi må ikke lade os narre af overfladiske fænomener og lokale succeser. Picassoudstillinger tiltrækker stadig store menneskemængder, og der undervises i T.S. Eliot på universiteterne, de moderne kunsthåndlere handler forsat, og forlagene udgiver stadig en del "vanskelig" digtekunst. Men selve avantgarden, som allerede aner den lurende fare, bliver mere og mere beklæmt for hver dag, der går. Akademisme og kommercialisme dukker op på de mærkeligste steder. Det kan kun betyde én ting: Avantgarden er ved at blive usikker på det publikum, den afhænger af – de rige og de kultiverede.

Har selve avantgardeskulturens væsen eneansvaret for den fare, som den befinder sig i? Eller er den blot en farlig, uheldig omstændighed? Har andre og mere væsentlige faktorer muligvis en finger med i spillet?

II

Hvor der er en avantgarde, er der som regel også en bagtrop. Ganske rigtigt – samtidig med at avantgarden gjorde sin entré, dukkede endnu et nyt kulturfænomen op i den industrialiserede vestlige verden – som tyskerne gav det vidunderlige navn *kitsch*: Populær, kommerciel kunst og litteratur fyldt med farvelitografier, ugebladsforsider, illustrationer, reklamer, kulørte ugeblade og billigebøger, tegneserier, Tin Pan Alley-musik, tapdans,

Hollywoodfilm osv. osv. Af en eller anden grund er dette gigantiske frembrud altid blevet taget for givet. Det er på tide, vi ser nærmere på dets hvorfor og hvordan.

Kitsch er et produkt af den industrirevolution, der urbaniserede masserne i Vesteuropa og Amerika, og som gjorde, at alle lærte at læse og skrive.

For det skete havde det eneste marked for formel kultur, til forskel fra folkekultur, eksisteret blandt den befolkningsgruppe, der, ud over at kunne læse og skrive, også rådede over al den fritid og komfort, som altid går hånd i hånd med kultivering af en eller anden slags. Indtil da havde det været uløseligt forbundet med evnen til at kunne læse og skrive. Men da der blev indført et generelt krav om, at alle skulle kunne læse og skrive, blev evnen til at læse og skrive nærmest forvandlet til en mindre færdighed, på linje med det at køre bil, og den blev dermed ubrugelig som målestok for en persons kulturelle tilhøjeligheder, da den ikke længere udelukkende var den raffinerede smags følgesvend. De bønder, der slog sig ned i storbyerne som arbejder- og småborgerstand, fik lært at læse og skrive, så de kunne være effektive, men de fik ikke fritid og velstand nok til at kunne nyde storbyens traditionelle kulturliv. Ikke desto mindre mistede de smagen for den folke- eller almuekultur, der hørte til ude på landet, samtidig fik de øjnene op for en ny evne til at kede sig, og derfor kom de nye storbymæsser til at udøve et vist tryk på samfundet, i og med at de havde brug for en slags kultur, der passede til deres eget forbrug. For at dække dette nye markeds behov opfandt man en ny vare: surrogatkultur, kitsch, som var tiltænkt den gruppe, der – uden at have nogen reel fornemmelse for de ægte kulturværdier – ikke desto mindre hungrede efter den adspredelse, der kan findes i en eller anden form for kultur.

Kitsch, der som råmateriale benytter den ægte kulturs formsmåde og akademiserede simuleringer, byder denne manglende følsomhed velkommen og dyrker den. Den er kilden til dens profit. Kitsch er mekanisk og kører på formler. Kitsch er oplevelser på anden hånd og falske sansoplevelser. Kitsch forandrer sig i forhold til stilartern, men forbliver altid ens. Kitsch er indbegrebet af alt det, der i vore dage er forlorent i tilværelsen. Bortset fra deres penge foregiver kitsch intet at forlange fra sine kunder – end ikke deres tid.

Forudsætningen for kitsch, en betingelse uden hvilken kitsch ville være en umulighed, er, at der i dens umiddelbare nærhed skal være en fuldmoden kulturtradition, hvis opdagelser, erhvervelser og perfektionerede selvbevidsthed kitsch kan udnytte til egne formål. Den låner dens påfund, kneb, manøvre, tommelingerregler, temaer – forvandler dem til et system og kasserer resten. Dens eget blod suges så at sige ud fra denne beholdning af akkumuleret erfaring. Det er det, der virkelig menes, når man siger, at vore dages populære kunst og litteratur engang var gårsdagens dristige, esoteriske kunst og litteratur. Det er selvfølgelig usandt. Hvad der menes er, at når tilstrækkelig lang tid er forløbet, så er det nye blevet udplyndret for nye "drejninger", som dernæst udvandes og anrettes som kitsch. Al kitsch er selvfølgelig akademisk, og omvendt er alt det, der er akademisk, kitsch. For det, der kaldes akademisk, har som sådan ikke længere nogen selvstændig eksistens, men er blevet den nålestribede "facade" for kitsch. Industrialismens metoder overtager håndværkers plads.

Eftersom kitsch kan fremstilles mekanisk, er den blevet en integreret del af vores produktionssystem på en måde, som ægte kultur aldrig kunne blive, undtagen ved en ren tilfældighed. Kitsch har finansieret sig selv via en kolossal investering, som nødvendigvis skal præstere en tilsvarende forjænteste, derfor er den tvunget til både at udvide og beskytte sine markeder. Alt imens den primært er sin egen sælger, er der alligevel oprettet et stort salgsskema for den, som udøver et tryk på ethvert samfundsmedlem. Der er praktisk talt strotet fælder ud over de områder, der ellers er den ægte kulturs gebet. I et land som vores er det i dag ikke nok at foretrække sidstnævnte område – man skal have en sand passion for det, der giver styrke til at modstå den forfalskede vare, som omgiver og lægger pres på individet fra det øjeblik vedkommende er gammel nok til at kikke i tegneserierhæfter. Kitsch er bedrægnisk. Den har mange forskellige niveauer, og nogle af dem er høje nok til at udgøre en fare for den, der nøjagtigt søger det sande lys. Et tidsskrift som *New Yorker*, der grundlæggende er kitsch i topklasse til branchen for luksusartikler, omdanner og udvander en stor del af avantgardens materialer til egne formål. Det er heller ikke hver eneste kitschgenstand, der er helt værdiløs. Nu og da frembringes noget ledigt, noget med et autentisk skær af folkestil, og disse tilfældige og isolerede tilfælde har narret folk, der burde vide bedre.

Kitschens enorme afkast er også en kilde til fristelse for avantgarden, og dens medlemmer har ikke altid kunnet modstå denne fristelse. Ambitiøse forfattere og kunstnere er villige til at ændre på deres værker under det tryk, som kitsch udøver, hvis de da ikke bukker helt under. Og så opstår der disse forvirrende grænsetilfælde, f.eks. den populære romanforfatter Simenon i Frankrig og Steinbeck her i landet (USA). Slutresultatet svækker under alle omstændigheder altid den ægte kultur.

Kitsch har ikke begrænset sig til de storbyer, hvor den opstod, men er strømmet ud over landområderne, hvor folkekulturen har givet efter for den. Den har heller ikke udvist de mindste hensyn over for geografiske og nationalkulturelle grænser. Som endnu et af de vestlige industrialismes produkter har den anført et triumftog verden over, hvor de indfødte kulturer er blevet forskubbet og udtværet i det ene kolonilands efter det andet, så den nu nærmest er ved at blive en universalkultur, den første universelle kultur nogensinde. I dag har kineseren såvel som den sydamerikanske indianer, hinduen såvel som polynesieren lært at foretrække ugebladenes forsider, sektioner med rotationsdybyrk og kalenderpiger frem for deres indfødte kunsts frembringelser. Hvordan kan vi forklare denne kitschens kolossale smitteevne, denne uimodståelige tiltrækning? Maskinfremstillet kitsch kan naturligvis sælges billigere end den indfødte, håndlavede vare, og den vestlige verdens prestige spiller også ind, men hvorfor er kitsch en meget mere profitabel eksportvare end Rembrandt? Den ene kan trods alt reproduceres lige så billigt som den anden.

I sin seneste artikel om de sovjetiske biografer i *Parisian Review* gør Dwight Macdonald opmærksom på, at kitsch i løbet af de sidste 10 år er blevet den dominerende kultur i det sovjetiske Rusland. Han giver det politiske styre skylden for dette – ikke kun for det faktum, at kitsch er den officielle kultur, men også fordi det reelt er den dominerende, mest populære kultur, og han citerer følgende fra Kurt Londons bog *The Seven Soviet Arts*: "... masser-

nes holdning både til gamle og nye kunstilarter afhænger formentlig stadig grundlæggende af, hvilken type uddannelse deres respektive stater har råd til at give dem." Macdonald siger endvidere: "Hvorfor i alverden skulle uvidende bønder foretrække Repin (en førende eksponent for russisk akademisk kitsch inden for malerkunsten) frem for Pirasso, hvis abstrakte teknik er mindst lige så relevant for deres egen primitive folkekunst som fornavnetes realistiske stilant? Nej, hvis masserne strømmer ind i Tretyakov (Moskvas museum for samtidig russisk kunst: kitsch), så er det først og fremmest, fordi "de er blevet tiltrækket til at undgå 'formalisme' og beundre 'socialistisk realisme'".

Det er for det første ikke et spørgsmål om at vælge mellem det, der blot er gammelt og blot nyt, sådan som London synes at mene – men et valg mellem det dårlige gamle, der er 'up to date', og så det virkeligt nye. Alternativet til Picasso er ikke Michelangelo, men kitsch. For det andet foretrækker masserne hverken kitsch i det udviklingsmæssigt tilbagestående Rusland eller i den mere avancerede vestlige verden, blot fordi deres regeringer værner dem til det. Der hvor de offentlige uddannelsessystemer ulejlig sig med at nævne kunsten, får vi besked på at respektere de gamle mestre, ikke kitsch, og alligevel går vi hen og hænger Maxfield Parrish eller lignende på vores vægge – i stedet for Rembrandt og Michelangelo. Som Macdonald selv påpeger, også omkring 1925, da det sovjetiske regime bakkede op om avantgardebiografierne, fortsatte de russiske masser med at foretrække film fra Hollywood. Nej, "tilvenning" forklarer ikke slagkraften i kitsch ...

Alle værdier er menneskelige værdier, relative værdier, inden for kunsten såvel som andre steder. Ikke desto mindre synes der blandt menneskeheden kultiverede at have været nogenlunde konsensus om, hvad der gennem tiderne har udgjort god og dårlig kunst. Sfagen har varieret, men ikke ud over visse grænser: Ntidige kunstkere er helt enige med det 18. århundredes japanere om, at Hokusai var én af sin tids største kunstnere, vi er oven i købet enige med oldtidens egyptere om, at det 3. og 4. dynastis kunst så absolut forjente at blive gjort til forbillede for eftertiden. Måske er vi nært frem til at foretrække Giotto frem for Raphael, men vi benægter stadigvæk ikke, at Raphael var en af sin tids ypperste kunstmalere. Allerede dengang var der konsensus, og denne konsensus hviler, efter min mening, på en nogenlunde konstant skelnen, der gøres mellem de værdier, der kun findes i kunsten, og de værdier, man finder andre steder. Ved hjælp af rationaliseret teknik, som trækker på videnskab og industri, har kitsch i praksis slettet denne skillelinje.

Lad os for eksempel se, hvad der sker, når en uoplyst russisk bonde, af den type Macdonald omtaler, med hypotetisk valgfrihed præsenteres for to malerier, det ene af Picasso, det andet af Repin. Lad os sige, at han i det første kan se en leg med linjer, farver og rum, som skal forestille en kvinde. Den abstrakte teknik – for at acceptere Macdonalds hypotese, som jeg dog tvivler på – minder ham til dels om de ikoner, han efterlod i landsbyen, og han fornemmer det gammelkendtes tiltrækningskraft. Vi vil oven i købet gå ud fra, at han har en vis fornemmelse for nogle af de fantastisk kunstværdier, som kultiverede mennesker oplever i Picassos værker. Dernæst vender han sig om mod Repins billede og ser en kampscene. Teknikken ved han meget lidt om – som teknik betragtet. Men det lægger bonden nu min-

dre vægt på, for pludselig får han øjnene op for værdier i Repins billede, der tilsyneladende langt overgår de værdier, han plejer at finde i ikonkunsten, og solve den ukendte teknik er én af kilderne til disse værdier. De værdier, der findes i det livagtigt genkendelige, det mirakuløse og det sympatiske. I Repins billede genkender og ser bonden ting på den måde, hvormed han genkender og ser ting uden for billedet – der findes ingen kløft mellem kunsten og livet, ingen grund til at acceptere en konvention og sige til sig selv, at ikonet forestiller Jesus, fordi det nu engang er meningen, at det skal forestille Jesus, også selv om det i mine øjne ikke ligner en mand ret meget. Det faktum, at Repin kan male så livagtigt, at identifikationer straks er åbenbare, og uden at tilskueren skal gøre sig nogen som helst anstrengelser – se det er mirakuløst. Bonden glæder sig over det væld af åbenlyse betydninger, han finder i billedet: "Det fortæller en historie". Sammenlignet hermed er Picasso og ikonerne både forenklede og guldte. Repin sætter tilmed virkeligheden op på et højere plan og gør den dramatisk: solnedgang, eksploderende granater, lobende og faldende mænd. Det handler ikke længere om Picasso og ikonerne. Repin er det, som bonden vil have, og intet andet end Repin. Det er dog et held for Repin, at bonden er beskyttet mod den amerikanske kapitalismes produkter, for han ville ikke have en jordisk chance, hvis hans værk blev placeret ved siden af Norman Rockwells forsider til *Saturday Evening Post*.

I sidste instans kan man sige, at den kultiverede tilskuer finder de samme værdier i Picasso, som bonden i Repin, eftersom det, som sidstnævnte nyder hos Repin, også er en slags kunst, uanset hvor lavt den rangerer, og det er de samme instinkter, der får ham til at betragte billedet som dem, der får den kultiverede tilskuer til at gøre det. De værdier, den kultiverede tilskuer får fra Picasso, bliver imidlertid udtaget via en proces, der ligger én tak højere, og som skyldes vedkommendes refleksioner over det umiddelbare indtryk, som de plastiske værdier efterlader. Det er først på det tidspunkt, at det genkendelige, det mirakuløse og det sympatiske kommer ind i billedet. Det findes ikke umiddelbart eller eksternt i Picassos maleri, men skal projekteres ind i det af den tilskuer, der reagerer tilstrækkelig følsomt i relation til de plastiske værdier. De indgår i den "reflekterede" virkning. I Repin er den "reflekterede" virkning derimod allerede inkluderet i billedet, parat til at tilskueren kan nyde den uden at behøve at reflektere. Hvor Picasso maler *Åræg*, maler Repin *Virkning*. Repin fordøjer kunsten for tilskueren på forhånd, så vedkommende ikke behøver gøre noget. Han præsenterer en genvej til kunstgæden, der skøjter uden om det, der nødvendigvis er besværligt at håndtere i den ægte kunst. Repin, eller kitsch, er syntetisk kunst.

Samme pointe kan fremføres i forbindelse med kitschlitteraturen: Den leverer en sekundær oplevelse for den ufoilsomme og med langt større umiddelbarhed end alvorlig fiktion nogensinde blot kan håbe på. Eddie Guest og *Indian Love Lyrics* er ydermere mere poetiske end T.S. Eliot og Shakespeare.

III

Hvis avantgarden imiterer kunstens processer, ser vi nu, at kitsch imiterer dens virkninger. Denne antiteses sirlighed er mere end søgt. Den stemmer overens med og definerer den enorme afstand, der adskiller disse to samtidige kulturfenomener, som avantgarde og kitsch er, fra hinanden. Denne afstand, der er for stor til, at de uendelige gradueringer af populariseret "modernisme" og "modernistisk" kitsch kan lukke den, er tværtimod ensbetydende med en afstand i samfundet, en social afstand, der altid har eksisteret i formel kultur såvel som alle andre steder i samfundet og med to betegnelse, der løbende flyder sammen og deler sig igen – i fast relation til, om et givent samfund er mere eller mindre stabilt. På den ene side har minoriteten af de magtfulde – og derfor kultiverede – altid eksisteret, og på den anden side den store masse af de udnyttede og fattige – og altså uoplyste mennesker. Formel kultur har altid tilhørt den første gruppe, mens den sidste har måttet stille sig tilfreds med folkekultur eller en kultur, der bestod af krummer fra de riges bord, kort sagt: kitsch. I et stabilt samfund, der fungerer godt nok til at have styr på modsætningerne mellem dets klasser, udvises den kulturelle polarisering til en vis grad. De grundsatninger, som de får leveret efter, deles af de mange – og sidstnævnte tror overtroisk på det, som førstnævnte tror nøgternt på. Og det er i sådanne historiske øjeblikke, at masserne kan føle både undren og beundring over for kulturen, uanset på hvor højt et plan dens mestre befinder sig. Det gælder i det mindste for plastisk kultur, som alle har adgang til.

I middelalderen hyltede den plastiske kunstner mindst i ord, om end ikke i gerning, oplevelsen laveste fællesnævner. Til en vis grad var dette stadig sandt indtil det 17. århundrede. Der fandtes en universelt gyldig begrebsvirkelighed, der kunne imiteres, og kunstneren kunne ikke pille ved denne orden. Kunstens emne blev dekretet af dem, der bestilte kunstværkerne, og de blev ikke skabt ud fra spekulation, som i det borgerlige samfund. Kunstneren kunne frit fokusere på mediet, netop fordi indholdet allerede var bestemt. Han havde hverken brug for at være filosof eller visionær, blot håndværker. Var der blot generel konsensus om, hvilke emner der var kunsten værdig, var kunstneren befriet for partout at skulle være original og opfindsom inden for sit "arbejdsfelt" og kunne fokusere helt på de formelle problemer. For ham blev mediet, privat som professionelt, selve kunstens indhold, sådan som mediet også i dag er den abstrakte kunstners offentlige indhold – dog med den forskel, at middelalderkunstneren måtte undertrykke sin professionelle interesse i det offentlige rum – han måtte bestandigt undertrykke og underordne det personlige og professionelle i det færdige officielle kunstværk. Hvis han havde personlige følelser i forhold til emnet som almindelig kristen samfundsbürger, bidrog de udelukkende til at berige værkets offentlige betydning. Først med renaissance bliver betoningen af det personlige legitimt, men det skulle dog stadig holdes inden for grænserne af det, der nemt og universelt kunne nikkes genkendende til. Det er først med Rembrandt, der begynder at dukke "ensomme" kunstnere op – ensomme i deres kunst.

Selv under renaissance og så længe den vestlige kunst tilstræbte at gøre sin teknik perfekt, kunne sejre på dette område imidlertid kun markeres via vellykket realistisk imitation, efter-

som der ikke fandtes noget andet objektivt kriterium. Masserne kunne dermed stadig i deres mestres kunstværker finde beundrings- og undringsobjekter. Selv fuglen, der hakkede på frugten i billedet af Zeus, kunne give sit bifald til kende.

Det er en flostel, at kunsten bliver til kaviar for menigmand, når den virkelighed, den imiterer, ikke længere bare i store træk har nogen lighed med den virkelighed, menigmand kan ikke genkende til. Selv da tvinges den modvilje, som menigmand muligvis føler, til at forstumme via den arefrygt, han har over for kunstens nærener. Først når han bliver utilfreds med den samfundsorden, de forvalter, begynder han at kritisere deres kultur. Så bliver plebejeren for første gang modig nok til at give åbent udtryk for sine meninger. Hvert eneste menneske – fra korrupte byrådspolitikere til østrigske husmalere – mener sig berettiget til at have sin egen mening. Denne modvilje mod kulturen findes oftest der, hvor utilfredsheden med samfundet er en reaktionær utilfredshed, der giver sig udtryk i vækelsesbevægelser og puritanisme samt, som det seneste eksempel, i fascismen. Her begynder man at tale om pistoler og fakler i samme åndedrag kulturen nævnes. På vegne af gudfygtigheden eller slægtsbodelts sundhed, på vegne af de enkle måder og de solide dyder begynder man at knuse statuerne.

IV

Lad os et øjeblik vende tilbage til den russiske bonde og antage, at efter han har valgt Repin frem for Picasso, kommer statens uddannelsessystem på banen og fortæller ham, at han tager fejl, at han burde have valgt Picasso – og det viser ham hvorfor. Det er noget den sovjetiske stat rent faktisk kan gøre. Men eftersom situationen er som den er i Rusland – og alle andre steder – opdager bonden snart, at nødvendigheden af at skulle slide hårdt hver eneste dag såvel som hans fattige, ubehagelige livsvilkår ikke levner ham nok fritid, energi og overskud til at han kan lære at nyde Picasso. Der skal trods alt en væsentlig "tilvænnning" til, før det er muligt. Kultur i topklasse er én af de mest kunstige af alle menneskets nykabelser, og bonden har ingen "naturlig" drivkraft i sit indre, der vil få ham til at hige efter Picasso på trods af hans vanskeligheder. I sidste ende vender bonden tilbage til kitsch, når han har lyst til at se på billeder, for han kan nyde kitsch uden at skulle gøre noget som helst. Staten står hjælpeløs, hvad det angår, og bliver ved med at være det, så længe produktionsproblemerne ikke er blevet løst rent socialistisk. Det samme er naturligvis sandt i de kapitalistiske lande, og det betyder, at al deres talen om kunst til masserne ikke er andet end folkeforførelse?

Hvor et politisk styre i dag etablerer en officiel kulturpolitik, sker det for folkeforførelsens skyld. Hvis kitsch er den officielle kulturændens i Tyskland, Italien og Rusland, så er det ikke fordi deres respektive regeringer styres af småborgere, men fordi kitsch er massekulturen i disse lande, sådan som den er det alle andre steder. Opmuntringen til kitsch er blot endnu én af de billige måder, hvormed totalitære regimer søger at indynde sig hos under-såtterne. Da sådanne regimer ikke kan højne massernes kulturniveau – end ikke hvis de ønskede det – med noget mindre end kapitulation over for international socialism, vil de søge at behage vrd at bringe al kultur ned på massernes plan. Af den grund er avantgarden

forbudt og kun i mindre grad, fordi den ypperste kultur er naturlig mere kritisk. (Om avantgarden eventuelt kunne blomstre under et totalitært styre eller ej vedrører ikke spørgsmålet på dette punkt.) Set fra fascisters og stalinisters synspunkt er det største problem ved avantgardens samlede kunst og litteratur faktisk ikke, at den er for kritisk, men at den er for "uskylderen", og derfor er det vanskeligt at give den en effektiv propagandaindsprøjtning – kitsch er derimod langt mere medgørlig, når det er bagtanken. Kitsch sørger for, at en dik-tator er i tættere kontakt med sit folks "sjæl". Var den officielle kultur en tand højere oppe end massernes generelle niveau, ville den være i fare for at blive isoleret.

Hvis man forestillede sig, at masserne ikke desto mindre bigede efter avantgardens kunst og litteratur, ville Hitler, Mussolini og Stalin ikke nøle ret længe, før de forsøgte at møtte et sådant behov. Hitler er avantgardens svorne fjende, både ud fra doktrinære og personlige årsager, men i 1932–33 forhindrede det ikke Goebbels i at bejle gevaldigt til avantgardens kunstnere og forfattere. Da Gottfried Benn, en ekspressionistisk digter, sluttede sig til nazisterne, blev han budt velkommen med stor fanfare, og det til trods for at Hitler netop da fordømte ekspressionismen som "*Kulturbohschweisus*". Det skete i en tid, hvor nazisterne fornemmede, at de kunne dragt fordel af den prestige, som avantgarden havde blandt den kultiverede del af den tyske offentlighed, og eftersom nazisterne er de behændige politikere, de er, så har pragmatiske overvejelser af denne type altid vejet tungere end Hitlers personlige tilbøjeligheder. Senere erkendte nazisterne, at det var mere hensigtsmæssigt at tilslutte sig massernes ønsker i kulturspørgsmål end deres betalende foresattes – sidstnævnte var, når det kom til et spørgsmål om at holde fast i tabureterne, lige så villige til at ofre deres kultur som de var til at ofre deres moralske principper, mens de førstnævnte, netop fordi de blev forhindret i at få nogen som helst magt, skulle vildledes på alle andre tænkelige måder. Det var en nødvendighed med en langt mere pompos stil end i demokrationerne for at fremme illusionen om, at masserne faktisk regerede. Den litteratur og kunst, som de nyder og fors-tår, skulle proklameres som den eneste sande kunst og litteratur; og alt andet skulle under-trykkes. I den situation bliver personer som Gottfried Benn en hæmsko, uanset hvor entusi-astisk de støtter Hitler; og de nævnes ikke mere i det nazistiske Tyskland.

Vi kan dermed sande, at selv om Hitlers og Stalins personlige småborgertilhed fra én syns-vinkel ikke er tilfældig i forhold til de politiske roller, de spiller, så er den fra en anden syns-vinkel blot en faktor, der tilfældigt bidrager til at bestemme deres respektive regimers kul-turpolitik. Deres personlige småborgertilhed følger blot brutalt og dobbelt mørke (dvs. synd og uvidenhed) til en politik, de under alle omstændigheder ville være tvunget til at støtte – også selv om de personligt skulle være loyale tilhængere af avantgardekulturen. Det som accept af isolering efter den russiske revolution tvinger Stalin til at gøre, er Hitler tvunget til at gøre via hans accept af kapitalismens selvmodsigelser og bestræbelserne på at fastfryse dem. Hvad Mussolini angår, er hans tilfælde et perfekt eksempel på en realists *dis-ponibilitet* i disse spørgsmål. I årevis kastede han et velgørblik på futuristerne og byggede moderne jernbanestationer og offentligt ejede lejlighedskomplekser. I Roms forstæder kan man stadig se flere moderne lejligheder end næsten noget andet sted i verden. Måske ønskede fascismen at vise, at den var helt med på moderne, at skjule det faktum, at der reelt

var tale om tilbagegang, måske ønskede den at være på linje med den velhavende elites smag, som den tjente. Under alle omstændigheder ser det på det sidste ud til, at Mussolini har indset, at det vil være mere nyttigt for ham at tilfredsstille de italienske massers kultur-smag frem for deres herrers. Masserne skal have ting, de kan beundre og undre sig over, mens sidstnevnte sagtens kan klare sig uden. Og derfor finder vi nu en Mussolini, der proklamerer en "ny imperiestil". Marinetti, Chirico m.fl. sparkes ud i mørket, og den nye jernbanestation i Rom bliver ikke i moderne stil. Det faktum, at Mussolini var så længe om at nå til det punkt, illustrerer igen den relative tøven, hvormed den italienske fascisme har ræsonneret sig frem til sin egen rolles uvægerlige implikationer ...

Kapitalisme i forfald opdager hurtigt, at alt det, som den stadig kan fremstille af kvalitet, nærmest uvægerligt bliver til en trussel mod dens egen eksistens. Fremskridt inden for kultur nedbryder ikke mindre end fremskridt inden for videnskab og industri selve det samfund, under hvis beskyttelse de er blevet mulige. Her, som i ethvert andet spørgsmål i dag, bliver det nødvendigt at citere Marx ord for ord. I dag søger vi ikke længere socialismen for en ny kultur – eftersom der *kan* uvægerligt vil fremkomme en kultur, så snart vi rent faktisk har socialisme. I dag søger vi socialismen for at bevare, hvad vi har af levende kultur på nuværende tidspunkt.

Noter:

1. Populærmusik spillet på et billigt piano, som blev opkaldt efter et distrikt i New York (oversætterens note).
2. Eksemplet med musik, som længe har været en abstrakt kunstart, og som avantgardens digtekunst i så høj grad har søgt at efterligne, er interessant. Aristoteles sagde sært nok, at musik er den mest imiterende og realistske af alle kunstarter, fordi den imiterer sin original – sjælens tilstand – med den største umiddelbarhed. I dag synes vi, det er præcis modsat sandheden, fordi vi ikke synes nogen kunstart beviser mindre til noget uden for sig selv end musikken. Bortset fra det faktum, at Aristoteles på sin vis måske stadig har ret, skal det dog forklares, at musik i oldtidens Grækenland var tæt knyttet til digtekunsten, og man regnede med dens egenskaber som en støtte til fremsigelse af vers, som skulle klarlægge deres imiterende betydning. Platon sagde om musikken: "For når der ikke er nogen ord, er det meget vanskeligt at grænke betydningen af harmoni og rytme, eller at se, at de imiterer noget værdigt objekt". Så vidt vi ved, fungerede al musik oprindeligt som en støttefunktion. Da så denne funktion blev ladet i stikken, var musikken tvunget til at trække sig ind i sig selv for at finde sine ydergrænser eller det originale. Dette findes i de forskellige midler til dens egen komposition og fremførelse.
3. Denne formulering skyldes en bemærkning, som kunstlærer Hans Hofmann brugte i en af sine forelæsninger. Ud fra formuleringen af denne synsvinkel er surrealismen i platonisk kunst en reaktioner tendens, som søger at genoprette det "ydre" emneindhold. En kunstner som Dali fokuserer primært på at gengive sin bevidstheds processer og koncepter, ikke sit mediums processev.
4. Se Valéry's bemærkninger om hans egen digtekunst.
5. Greenberg bruger ordet "proktustesseng" fra det græske sagn om roveren Prokrustes' seng, hvori han lagde forbipasserende og strakte de små og huggede noget af de store, så de kom til at passe til sengen (oversætterens note)
6. T.S. Eliot sagde noget lignende, da han skulle forklare manglerne ved den engelske romantiks digtekunst. Romantikerne kan ganske rigtigt ses som de oprindelige syndere, hvis synd gik i arv til kitsch. De viste kitsch, hvordan det skulle gøres. Hvad er det Keats primært skriver om, hvis det ikke er digtekunstens indvirkning på ham selv?
7. Det vil blive indvendt, at en sådan kunst for masserne, som folketekunsten er, blev udviklet med stor bekvæmhed produktionsvilkår – samt at en stor del af folketekunsten befinder sig på et højt plan. Ja, det gør den – men folketekunsten er ikke Athene, og det er Athene vi ønsker: Formel kultur med sine endeløse aspekter, over-dådighed, store helhedsforståelse. Desuden får vi nu at vide, at det meste af det, vi mener er godt i folketeku-ten, er den statiske overlevelse af døde, formelle, aristokratiske kulturer. For eksempel blev vores gamle engel-ske folkeviser ikke skabt af "folket", men af den engelske landadels godsfejeristokrati efter feodaliteten, blot for siden at overleve i folkemunde længe efter at dem, som folkeviserne blev komponeret til, var gået videre til andre litteraturformer ... Indtill maskinernes tidssalder var kultur desværre udelukkende forbeholdt et samfund, som levede højt på det arbejde, der blev udført af trælle og slaver. De var de egentlige kultursymboler. At en mand kunne bruge tid og energi på at skabe og lytte til digtekunst betød, at en anden mand var tvunget til at