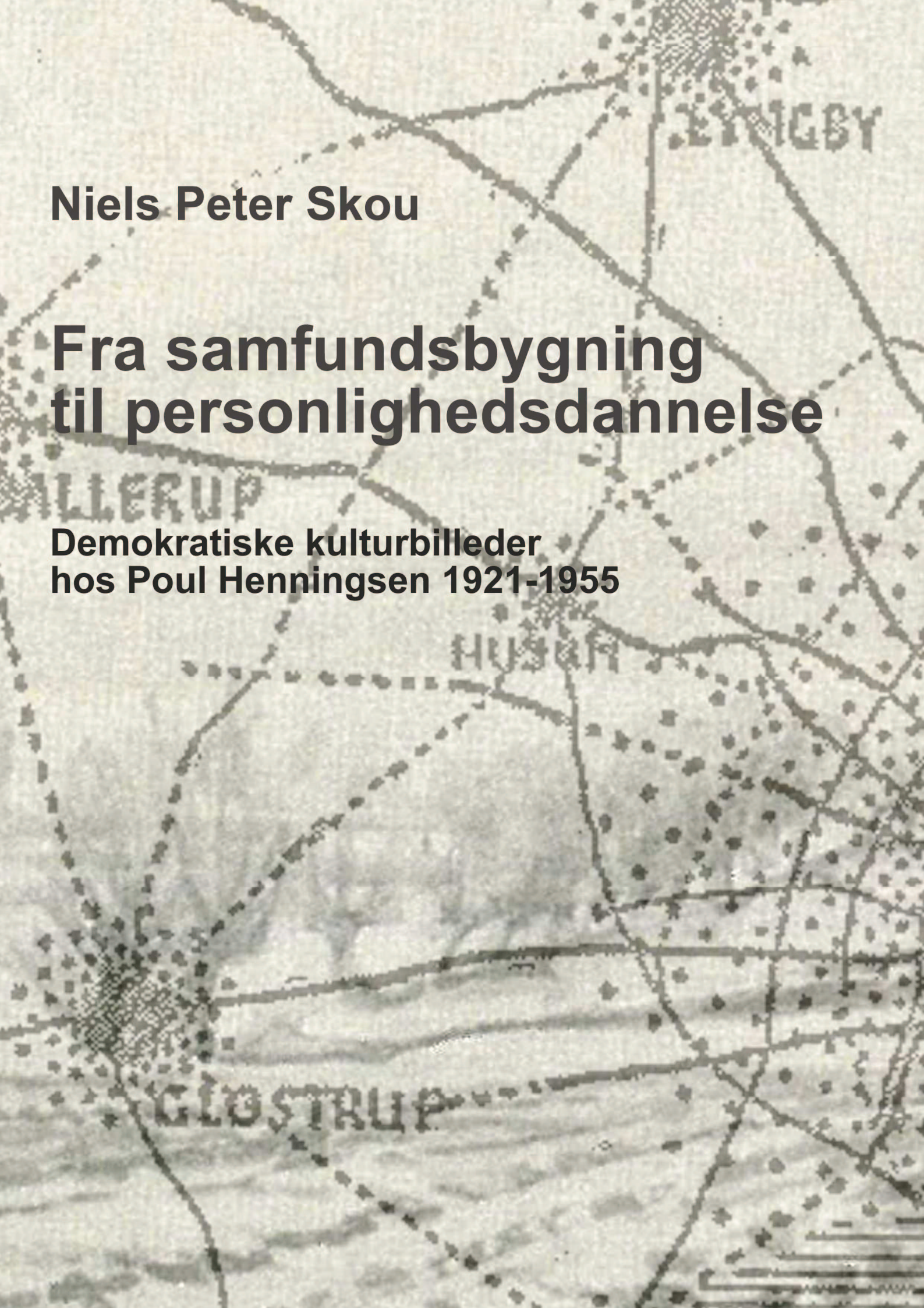




Niels Peter Skou

Fra samfundsbygning til personlighedsdannelse

**Demokratiske kulturbilleder
hos Poul Henningsen 1921-1955**

Niels Peter Skou

Fra samfundsbygning til personlighedsdannelse.

Demokratiske kulturbilleder hos Poul Henningsen 1921-1955

Phd-afhandling

Institut for litteratur, kultur og medier

Syddansk Universitet, juni 2010

Vejleder: Jørn Guldberg

Til Gitte og Liv

Indhold

Indledning:.....	6
1.Del: Materiale, metode og receptionsramme.....	19
Kapitel 1: Kulturkritik og idehistorie: Metodeovervejelser og materialets karakter	19
Martin Kylhammar: Idehistorie mellem filosofi, litteraturvidenskab og historie.	19
Kulturkritikken som genre:.....	21
Kulturkritik og revy:	23
'Diskursrummets skiftende grænser':	24
Metodiske niveauer:	26
Quentin Skinner: Begrebsudviklingsanalyse og idehistoriens begrænsninger:	28
PH: Sammenhæng og/eller situerethed?	31
Kulturbilledet:	35
Demokrati og demokratisering	38
Kapitel 2: Kulturradikalismen – den diskursive konstruktion af en receptionsramme.....	45
Dialog 1960: Velfærdsstaten, ny-radikalismen og den skjulte fascisme.....	46
Individualisme og socialisme: Johan Fjord Jensens kulturradikalismekarakteristik.....	50
Den nye kulturradikalisme – fortsættelse eller revision?.....	52
Fra kommunisme til velfærdsstat: ny-radikalismens to linjer.....	55
Kulturradikalismen og den borgerlige kulturkamp:.....	58
Kampen om demokratiet.....	63
Kulturradikalisme og islam-kritik.....	67
Kulturradikalisme som norm og historisk bevægelse: den historiografiske brug af begrebet. .	68
2.Del: Historisk ramme	74
Kapitel 3: Demokrati og kulturkamp 1872-1920.....	74
Georg Brandes og den intellektuelle som figur:.....	82
Brandes, PH og den nye Renæssance:	88
Systemskiftet: Demokratiske og antidemokratiske utopier:.....	91

3. del: Det radikale kulturprojekt og detssammenbrud 1921-193396

Kapitel 4: Byen som kunstværk – Poul Henningsens arkitekturkritik i 1920'erne..... 96

København som moderne storby	97
Kunst, orden og historie	102
Ingeniører og arkitekter	108
Byplan og bybygningsspolitik: Byplanlægning som pædagogik	111
Demokratiets vilkår og kritikens felt	117
Arkitekturkritik som æstetisk opdragelse:	121

Kapitel 5: *Kritisk Revy* og diskussionen om de moderne former 129

Modernisme og modernismekritik: "Tradition og modernisme"	130
Det sociale problem og den nye kunstnerrolle.....	135
Fra arkitektur til byplanlægning:	138
"Verdensproblemet menneskets bolig":.....	141
Havebyen som demokratiets kunstværk:	145
Rækkehuset som demokratiets boligform:	148
Rækkehuset som boligform: Historiske forudsætninger:	152
Standardisering og individualitet:	155

Kapitel 6: *Hvad med kulturen* mellem radikalisme og kommunisme..... 159

Strategi, brud og kontinuitet:	174
--------------------------------------	-----

4.Del: Kommunismeopgøret 1945-49177

Kapitel 7: Kommunisme og demokrati..... 177

Nazisme og demokrati: Betinget eller ubetinget politisk frihed?.....	179
Kommunisme og demokrati: Det smalle og det brede demokrati.....	185
Arbejderbevægelsen og den intellektuelle:.....	192
Demokratiet i praksis: Debat som teater:	195
Demos-strategien.....	200
Marx og Grundtvig	202
Velfærdsstaten mellem socialisme og liberalisme:	205
Det pædagogiske demokrati	210

Kapitel 8: Poul Henningsen og kulturradikalismen 1955	217
Apati eller engagement: Elias Bredsdorff	222
Anti-kommunisme og demokratiets historicitet:	224
6.Del: Diskussion og sammenfatning	228
Kapitel 9: Demokratiet mellem utopi og proces	228
PH som kulturarv	231
Sammenfatning: Fra samfundsbygning til personlighedsdannelse	234
English summary:	238
Illustrationer:	241
Litteratur:	242
Primær:	242
Sekundær	246

Indledning:

Dansk Folkepartis udenrigsordfører Søren Espersen indrykkede d. 31/10 2009 en kronik i Politiken med titlen "Jeg savner sgu PH", hvor han anklagede venstrefløjens snerpethed og lancerede Dansk Folkepartis islamkritik som en fortsættelse af Poul Henningsens kritik af den victorianske kønsmoral. Kronikken var naturligvis en nøje udtænkt provokation i det kulturradikale hoforgan, men viser også noget om en karakteristisk dobbelthed i PH's status som kulturrel figur. PH yndede at sige, at "den dag jeg vågner op til almen anerkendelse, har jeg ikke mere på hjerte." Det kunne se ud som om, at den dag er kommet, når selv 'de kulturradikales' argeste modstandere tager ham til sig. Problemet er imidlertid blot, at det samme parti har været ledende i iscenesættelsen af regeringsskiftet eller 'systemsiftet' i 2001 som et opgør med kulturradikalismen. Det kunne se ud som om, at PH's personlige kulturelle profil er stærkere end den bevægelse, han normalt siges at inkarnere.

Dobeltheden kommer af, at det er forskellige dele af den kulturradikale tradition, der aktualiseres som henholdsvis modstander og allieret. I forbindelse med debatten i de første år efter regeringsskiftet skulle opgøret med kulturradikalismen legitimere en ændret kurs indenfor udlændinge- og asylpolitikken, ulandsbistanden, skolepolitikken og retspolitikken. I forlængelse af Muhammedkrisen er de ting, der positiveres hos PH hans forsvar for ytringsfriheden, religionskritikken og kritikken af victorianismens syn på krop, kønsroller og seksualmoral. I første omgang handlede det om at omdefinere velfærdsstatens kulturelle identitet fra international hjælper til et nationalt hus, der skulle forsvares og i samme øjemed ændre den centrale politiske dyd fra humanisme, både i filosofisk og almen forstand, til patriotisme. Den anden brug ligger i og for sig i forlængelse af dette skifte, idet kulturkritikken ikke længere rettes mod den bestående eller dominerende kultur, men imod 'den fremmede kultur'.

Eksemplet illustrerer således, at velfærdsstaten ikke nødvendigvis er en homogen størrelse, men at der historisk er skrevet flere forskellige lag af betydning ind i den. Velfærdsstaten beskrives ofte som et nationalt kompromis mellem socialisme, grundtvigianisme og kulturradikalisme og består således groft sagt af tre lag socialstaten, nationalstaten og det kulturelle demokrati. Med det sidstnævnte udtryk menes en bestemt kombination af uddannelses- og kulturpolitik og en opfattelse af staten som eksponent for og udbreder af en række humanistiske værdier, som historisk set ikke alene kan tilskrives kulturradikalismen, men som begrebet er blevet en eksponent for. Disse elementer er hverken helt sammenfaldende eller helt gensidigt uafhængige, og det er derfor muligt for et parti som Dansk Folkeparti i nogle situationer at indoptage elementer i deres fremstilling af den nationale identitet og i andre at opstille en

skarp modsætning mellem kulturradikalisme og nationalisme, ligesom partiet selv kan befinde sig i en dobbeltposition som både kritiker og forsvarer af velfærdsstaten.

Herved peges også på en dobbelthed, der er kendetegnende for kulturradikalismen, nemlig at den som reformbevægelse både indeholdt en kritik af den bestående kultur og udvikling af alternative kulturelle former, der i det omfang reformprojektet lykkes selv er blevet indoptaget i kulturen. Det er således muligt at reaktualisere de dele af PH's kritik af victorianismen, der kan rettes mod lignende træk i den muslimske kultur, samtidig med at man kritiserer de kulturformer, han var med til at agitere for.

Når netop Dansk Folkeparti har været så aktive i genopfindelsen af kulturradikalismen som kulturpolitisk begreb, hænger det sammen med den status kulturbegrebet i det hele taget har fået i perioden efter Murens Fald kombineret med, at Dansk Folkeparti netop er et kultur- og værdipolitisk snarere end økonomisk og interesse-mæssigt funderet parti. Partiet er vokset sideløbende med, at kulturkampen har overtaget konfrontationen mellem økonomiske systemer som den afgørende politiske kampplads. Brugen af kulturradikalismen har således karakter en strategisk reaktualisering og er et glimrende eksempel på det forhold til historien som kulturgeografen David Lowenthal i bogen *The Heritage Crusade and the Spoils of History* karakteriserer som *heritage* i modsætning til *history*. Hvor *heritage* har karakter af en iscenesat kollektiv erindring styret af et aktuelt formål, eksempelvis konstruktionen af en national identitet, så indebærer *history* en videnskabelig omgang med fortiden baseret på kildekritik og et ideal om en tilstræbt objektiv tilgang til fortiden, der respekterer historiens fremmedhed i forhold til ens egen horisont og identitetsprojekt.¹ Pointen er imidlertid ikke, at man hverken kan eller skal komme *heritage* fuldstændig til livs, da begge disse måder at forholde sig til fortiden på for Lowenthal er resultater af den moderne historiske bevidsthed, der erfarer historien ikke som gentagelse, men som forandring og derfor også potentielt tab.

I det følgende vil jeg overtage Lowenthals skelnen som en skelnen mellem 'historie' og 'kulturarv', hvilket i forhold til PH og kulturradikalismen kan hjælpe til at flytte debatten fra kulturdebatten og kulturkamparenaen ind i historieskrivningen og den akademiske offentlighed. At disse to ting i praksis langt fra er adskilt er et tema i afhandlingens 2. kapitel, og man kan hævde, at kulturradikalismen ikke selv er uden skyld i det, idet traditionen for at kombinere videnskab og kulturkamp har rødder tilbage til Georg Brandes' Hovedstrømningsforelæsninger, ligesom kombinationen af strategisk historieskrivning og politisk positionering som det vil blive vist også er til stede i begrebets egen etablering som kulturel term.

¹ Jf. Lowenthal 1998: xv

Kulturarvs-strategien overfor kulturradikalismen har i den pågående diskussion af 'danskheden' været af dobbelt karakter, enten som nationalisering som modsætning til Islam eller som en udgrænsning i forhold til det nationale. Den historiske beskæftigelse med kulturradikalismen kan således i sig selv tjene et formål som et korrektiv til den offentlige debat og forhåbentlig også som en kvalificering af den. Den kan skærpe opmærksomheden omkring hvilke elementer af kulturradikalismen, der henholdsvis indoptages eller udgrænses af den dominerende kultur og historieskrivning og hvorfor og på hvilken måde det sker. Samtidig er det en pointe, at relationerne mellem kultur og nation og kultur og individ i sig selv er spændingsfyldte problematikker indenfor den kulturradikale tradition.

Kulturradikalismen er knyttet til det moderne gennembrud og er som sådan et program for modernisering af kulturen. Den er imidlertid samtidig også en *reaktion* på en samfundsmæssig modernisering i form af industrialisering og urbanisering som den ikke selv skaber, og som ikke nødvendigvis af sig selv harmonerer med dens kulturideal. Det kulturradikale projekt bliver at omskabe moderniteten til kultur eller i hvert fald at skabe kultur på modernitetens vilkår.

Den eksisterende kultur var ifølge kulturradikalismen blevet undergravet af udviklingen og reduceret til en facadekultur, hvis funktion var at tildække og fortrænge moderniseringen. For arkitektens vedkommende betød det, at huset ikke længere blev formgivet som en sammenhængende helhed, men at arkitekten i stedet blev reduceret til en facadetegner, der skulle tegne facader i nøje fastlagte historiske stilarter uden relation til resten af bygningen. Den kulturradikale arkitekturkritik betragtede arkitektens daværende funktion som at skjule realiteterne bag æstetiske ornamenter, der refererede tilbage til en fortidig kultursammenhæng, der ikke længere var gyldig.

I et forsøg på at ændre denne situation udviklede PH bevidst en dobbeltstrategi som både kulturkritiker og arkitekt. Målet for kulturkritikken blev at trænge igennem samfundets æstetiske overflade for at blotlægge de fortrængte realiteter. Arkitektens opgave blev til gengæld at skabe ny form og sammenhæng i de opsplittede realiteter og derved skabe en ægte kultur som erstatning for den udlevede borgerlige kulturs falske postulat om sammenhæng og harmoni. Dette gjorde sig gældende for den enkelte bygning, der skulle formgives på ny fra bunden, men det gjorde sig også gældende på samfundsniveau. Tanken var således, at det enkelte kunstværks enhed ikke lod sig realisere før det store kunstværk, samfundet som gesamtkunstwerk, var realiseret. Der er således hos PH i 1920'erne en gennemført parallelisering af en kunstnerisk formproblematik, der er knyttet til forestillingen om reetableringen af kunstværket som harmonisk enhed og det politiske spørgsmål om samfundets form. Og by-

planlægningen bliver der, hvor niveauerne mødes, hvor arkitekten bliver samfundsarkitekt og det bliver muligt at realisere demokratiet som gesamtkunstwerk.

Sammenhæng, enhed og harmoni blev således kulturens kendetegn, og der skelnedes på denne måde mellem den eksisterende kultur, der var en skinkultur, idet den foregøglede en harmoni og sammenhæng, der ikke længere var gyldig, realiteterne som netop ikke var kultur, da de var fragmenterede og planløse og den kommende kultur, der var et kunstnerisk projekt. Dermed deler kulturradikalismen sådan set en kulturpessimistisk diagnose af kulturen som forfalden med kulturkonservatismen, men parallelt med marxismen mente de samtidig, at det netop var de kræfter, der destruerede den gamle kultur, der også kunne danne grundlaget for opbygningen af en ny.

Som kulturprojekt forener kulturradikalismen en række forskellige strømninger. Først og fremmest kombineres en tysk inspireret historisk kulturtenkning med naturvidenskabens gennemslag og en positiv interesse for den videnskabelige sagligheds gennemslag i kulturen, som er parallel til mange af de samtidige avantgardestrømninger i arkitekturen. Dette knyttes imidlertid sammen med en Rousseauinspireret civilisationskritik. Rousseau var på en gang oplysningstænk og oplysningskritiker forstået på den måde, at han var solidarisk med det projekt om en kultivering af den menneskelige natur i retning af humanitet, som renæssancen havde udkastet, men han mente samtidig, at den bestående socialisationsform repræsenterede en forvanskning af naturen, der ofrede den naturlige frihed uden at sætte noget i stedet. Projektet blev derfor en dobbeltbevægelse, der omfattede en afcivilisering af individet og en ny form for 'denaturering', der gjorde det muligt at bevare friheden i kultur- og samfundstilstanden. For kulturradikalismen blev problemet, hvordan man kunne bevare den naturlige sanselighed i socialisationsprocessen og samtidig indgå i en samfundsdannelse. De var kritiske overfor tabet af sanselighed og personlig frihed i det borgerlige samfunds for voldsomme disciplineringsproces, men fordrede samtidig den form for selvdisciplinering, der lå i det kølige, distancerede videnskabelige blik. Barnets umiddelbare sansning og det videnskabelige blik kunne mødes i en fælles fordring om fordomsfrihed, men repræsenterede samtidig to væsensforskellige tilgange til verden, som kun lod sig forene eksistentielt og ikke logisk. Og denne forening blev netop kunsten og kunstnerens rolle.

Kulturradikalismen er imidlertid i sin egen selvforståelse ikke bare et projekt om en kultivering af det moderne, det er også et projekt for demokratisering af kulturen. Når modernisering og demokratisering på denne måde er blevet knyttet tæt sammen i Danmark, hænger det sammen med, at det moderne gennembrud i kulturen var sammenfaldende med og knyttet til den politiske forfatningskamp. For PH var der derfor en snæver sammenhæng mellem politik

og kunst, men spørgsmålet er, om de to problematikker nødvendigvis er fuldstændig sammenfaldende. Den kunstneriske problematik er, som vi har set, en formproblematik. Forfatningskampen, der som bekendt handlede om, hvorvidt kongen eller folketinget havde ret til at udpege regeringen, var en kamp om suverænitet, og dens mål var at stadfæste folkesuveræniteten. Og spørgsmålet er jo så, om folket skal udgøre en kulturel enhed for at kunne udøve sin suverænitet eller om det i demokratiet først bliver en enhed ved at udøve suveræniteten. Altså om det er det politiske eller det kulturelle, der konstituerer folket.

For PH blev spørgsmålet, om det suveræne folk af sig selv kunne indtræde i rollen som kunstner og skabe det demokratiske samfund som et kunstværk. Der opstod en konflikt mellem kunstneren og den intellektuelle på den ene side og folket på den anden som subjekt for skabelsen af nye kunstneriske og samfundsmæssige former, og den intellektuelles rolle bliver i PH's forståelse ved hjælp af folkeopdragelse at agere som fødselshjælper for, at folket kan agere som kunstnerisk subjekt. Der er så at sige tale om en demokratiseret geniæstetik i kraft af forestillingen om folket som kollektivt geni. Denne problematik er for PH sammenhængende med, men også overgribende i forhold til demokratiets konkrete politiske udtryk, parlamentarismen og den sociale udlicning.

Dette betyder, at demokrati for PH både bliver et politisk begreb og et kulturbegreb, og det første tænkes som en del af det sidste. Dette smitter også af på kritikerens rolle. I mellemkrigstiden tænkes kritikeren som sagt som opdrager og fødselshjælper. Spørgsmålet er imidlertid, om det betyder, at hans rolle er udspillet, når den nye kultur er tilvejebragt. Dette spørgsmål bliver aktualiseret i og med, at dele af kulturradikalismen identificerer kulturprojektet med den kommunistiske bevægelse, og PH's kommunismeopgør efter 2. verdenskrig leder ham til at formulere en demokratiopfattelse, hvor kritikken fra at være et middel i udviklingen af demokratiet, bliver en integreret del af demokratiet selv.

Kulturen er altså for PH enhed og sammenhæng og omfatter principielt 'det hele', sådan at demokratiseringen kommer til at omfatte fælles livsform, fælles produktkultur osv. Omvendt er demokratiets politiske form, parlamentarismen, en måde at håndtere et samfund splittet op i en flerhed af interesser, værdier og livsformer. Spørgsmålet bliver nu, hvilket af de to niveauer, der konstituerer samfundets sammenhængskraft, den politiske samtale eller den fælles livsform. PH er faktisk ikke afklaret på det spørgsmål, men udviklingstendensen går fra det sidste standpunkt til det første i løbet af PH's virke.

På samme vis opstår der et skisma mellem individet og kulturen. Som socialisationsprojekt bliver målet at skabe en kultur, der tillader individet at udfolde sin individualitet indenfor kulturen. Omvendt bliver det også et krav til individet, at det bliver i stand til at bringe sig selv

på afstand af kulturen og bedømme den kritisk. Problematikken opstår i en skelnen mellem den ideelle fremtidige kultur og den eksisterende kultur i forhold til hvilken individet for at realisere sin personlighed må blive outsider eller kunstner, hvilket for PH efter 2. Verdenskrig stort set kommer ud på ét.

Skismaet udtrykker sig i et tvetydigt forhold til efterkrigstidens velfærdsstat og dens kultur. I mellemkrigstiden dyrkede de unge kulturradikale det almene og hverdagslige som kontrast til borgerskabets individualisme og repræsentationskultur. Da den sociale udligning og erobringen af fritiden efter 2. verdenskrig gav sig udtryk i opkomsten af en stor ny middelklasse, var det imidlertid netop denne middelklassekultur, der blev angrebet som 'småborgerlig'. Dette udtryk indikerer, at middelklassekulturen ifølge de kulturradikale fik karakter af en overtagelse af nedsunkne utidssvarende elementer af den borgerlige kultur, samtidig med at den indvundne fritid blev brugt på underholdning og 'pop' frem for oplysning og demokratisk deltagelse. Kampen om kulturradikalismen er på mange måder kampen om middelklassen, og da de selv anså denne kamp for tabt blev fokus forskudt fra kunsten som realiseringen af det almene til kunsten som reservat for det ekstraordinære og utilpassede.

Skismaet mellem det almindelige menneske og undtagelsesmennesket udsprang således af modstillingen mellem den mulige og den faktiske modernisering. Den kapitalistiske nivellering kom til at stå i modsætning til den socialistiske lighed og solidaritet. Situationen var imidlertid blot efter krigen i PH's optik sådan, at dette socialistiske ideal ikke længere kunne forankres i arbejderbevægelsen, idet den på tragisk vis var blevet spaltet ud i socialdemokratisk småborgerlighed og stalinistisk diktatur. Konsekvensen bliver en form for adskillelse af kunst og politik, hvor kunsten så at sige skulle videreføre det kulturprojekt, som var mislykkedes som politisk projekt og det pædagogiske går ind og overtager det politiskes rolle. Fra at ændre samfundet for at ændre menneskene, bliver projektet nu at ændre mennesket for at ændre samfundet.

På denne måde kommer PH's tænkning til at udfolde sig i relationer mellem kunst, politik og pædagogik og disse størrelser kommer til gensidigt at overlappe hinanden. Politik og pædagogik bliver kunst idet målet bliver henholdsvis at forme samfundet og udfolde personligheden som kunstværker. Kunsten bliver politisk dels som deltager i kulturkampen, dels ved at udkaste konkrete billeder af den samfundsmæssige utopi. Den bliver samtidig pædagogisk idet den bliver bedømt ud fra sin evne til at demokratisere mentaliteten. Pædagogikken bliver politisk som opdragelse til demokrati og endelig bliver politikken til pædagogik, idet der er en parallel mellem formgivningsproblematikken og –strategien i forhold til individet og samfundet. Demokratiet kommer til at angå både individets og folkets suverænitet og bliver i begge tilfæl-

de en pædagogisk problematik. Imidlertid er det også samtidig klart, at de to størrelser, individet og folket, ikke nødvendigvis går problemløst op i hinanden.

Fælles for de tre områder er, at demokratiet bliver tematiseret som et spørgsmål om relationen mellem formgivning og magt. Demokratiet bliver født i et opgør med monarkiets vilkårlige magtudøvelse, og spørgsmålet om demokrati og magt udspalter sig hos PH i to spor. Dels som en pædagogisk myndiggørelsesstrategi, der søger at opdrage individet og folket til selvforvaltning, sådan at det både er subjekt og objekt for magten, dels som en altruistisk formgivningsetik, der forpligter magtudøveren til at udøve magten ud fra menneskets interesser frem for sine egne private. Det demokratiske ideal bliver magt uden tvang. Han skriver: "Der findes to slags kunst som der findes to slags politik: Den, der opnaar helheden ved at øve vold mod livet og enkelthederne og den for hvem helheden kun kan springe ud af hensynet til hver og en og alt." ("Pørn 1994: 125) og om byplanlæggeren Richard Unwins sentens 'Vi kan ikke skabe liv men vi kan forme livets kanaler så det vil flyde af sig selv deri' hedder det: "Det er mere end en definition paa byplanlægning. Det rummer ogsaa en politik for folket – men ikke en draabe tvang." (Ibid.)

Kunst og politik mødes altså i formgivningsproblematikken. Og formgivning er pr. definition magtudøvelse, idet det fordrer at formgiveren – kunstneren, byplanlæggeren, pædagogen – behersker og har råderet over sit materiale. Byplanlægning forudsætter, at en central magt, stat eller kommune, behersker territoriet, pædagogik forudsætter at læreren har autoritet og legitimitet til at styre barnet mod dets egen vilje.

Disse to strategier, myndiggørelse og altruisme, indebærer politisk set en spænding mellem liberalisme og socialisme og peger i deres rene form i to forskellige retninger. Den første peger i sin rene form mod anarkiet, hvor ingen central magt anfægter individets autonomi. Den anden mod den repræsentative demokratiske stat, hvor folkets repræsentanter er givet myndighed, men samtidig er forpligtet på og står til ansvar overfor folket. Disse to strategier forvaltes hos PH igennem en nødvendig gennemført skelnen mellem offentligt og privat. I sin kritik håndhæver han nidkært grænsen mellem den individuelle autonomi og offentlighedens myndighedssfære. Dette gælder både når offentligheden, særligt den offentlige moral, griber ind i individets autonomisfære og når 'private' følelser, stemninger og interesser gøres til grundlag for den offentlige debat.

Denne problematik omkring demokrati og kultur og forskydningerne i den udforskes i afhandlingen historisk med tyngdepunkterne i 1920'erne og i perioden umiddelbart efter 2. verdenskrig. Der er altså tale om to efterkrigsperioder, og måske netop derfor finder man her udfoldet positive formuleringer af det kulturradikale kulturprogram. De to verdenskrige i det 20.

århundrede efterlod hver især et kulturelt tomrum og fornemmelsen af, at en kultur var brudt sammen og en ny skulle opbygges. Min interesse samler sig altså om forskydningerne i PH's opfattelse af demokratiet som projekt, mens han i den kollektive erindring for det meste huskes som kritiker og for det han var kritisk overfor. PH definerede således selv løbende demokratiet negativt i forhold til victorianisme, nazisme, stalinisme og pop/forbrugerisme. Som afhandlingens undertitel markerer, har min interesse samlet sig om de positive demokratisitioner PH har udkastet, og dette sker bl.a. ud fra en forestilling om, at det der er interessant ved PH for et historisk perspektiv måske i højere grad er hans rolle i den kulturelle modernisering af Danmark, der er foregået i det 20. århundrede og som er mindre tydelig i den offentlige debat, netop fordi hverdagskulturen jo almindeligvis er skjult for os, end hans stil som offentlig person, der i høj grad har været styrende for receptionen af ham og har affødt en diskussion præget af henholdsvis heroisering og dæmonisering.

Eric Bernard Jensen gør i sin bog *Kulturarv – et identitetspolitisk konfliktfelt* opmærksom på, at der i kulturarvss Diskussionen, der i øvrigt er af ganske ny dato, gør sig tre forskellige diskurser gældende.² En samfundsteoretisk diskurs, der er præget af socialkonstruktivismen og den såkaldte 'kulturelle vending' og som opfatter kulturarv som summen af den kultur, der overleveres fra en person eller gruppe til en anden og som konstituerer det sociale fællesskab. En professionsmæssig diskurs, der er knyttet til de professioner, der forvalter den offentlige kulturarv. Deres kulturarvsbegreb er normativt og materielt idet de udpeger særlige genstande og steder som er særligt forbilledlige, ofte i national henseende, omend Unesco også opererer med et begreb om verdenskulturarv. Og endelig en politisk diskurs, hvor kulturarvsbegrebet bruges mobiliserende i forhold til at genrejse forestillingen om et etnisk-kulturelt folkefællesskab. Det første begreb er deskriptivt og inklusivt, de andre to er normative og eksklusive. Ydermere opfatter Bernard Eric Jensen spændingen mellem på den ene side det deskriptive og det normative og på den anden side det materielle og det immaterielle som begrebet iboende.³ Man kan tilføje, at indholdet i det første begreb i modsætning til de to sidste heller ikke i den daglige omgang er italesat. Kulturarv kan således både betegne genstande, omgangsformer og tankeformer som er selvfølgelige, i det omfang de er tillærte og udgør det perspektiv man ser verden fra. Og det kan betegne genstande, steder og normer der fra politisk-institutionel side udpeges som særligt værdifulde ud fra et dannelsesmæssigt eller nationalt perspektiv. Tesen er i forlængelse heraf, at kulturradikalismen som kulturarv både gør sig gældende i hverdagskulturen og som en bestemt opfattelse af den intellektuelle som figur og

² Se Eric Bernard Jensen 2008: 13ff

³ Jf. Eric Bernard Jensen 2008: 51

hans samfundsmæssige rolle. Endvidere at der således er elementer af kulturradikalismen, der i dag er 'selvfølgelige' og derfor ureflekterede, mens andre elementer forvaltes positivt og negativt som italesat kulturarv og derved træder i forgrunden i den pågående 'kulturkamp'.

Som det blev beskrevet i indledningen, er det karakteristisk for PH's rolle i dag og faktisk især hos dem, der har taget ham til sig som forbillede, at det er kritikeren PH, der huskes og kulturradikalismen bliver i dag ofte forbundet alene med en kritisk position. I forhold til PH's eget kritikbegreb, specielt i mellemkrigstiden, der tog udgangspunktet i kunstværkers 'tendens' og ikke havde problemer med at bruge udtryk som 'folkeopdragelse' og 'propaganda', er der imidlertid kun tale om en halv kulturradikalisme. Jeg tror næppe, at der er nogen tvivl om, at grunden til at det er blevet sådan, er kulturradikalismens uklare og i nogle tilfælde problematiske forhold til kommunismen. Mange venstreorienterede intellektuelle havde vanskeligheder med at skelne mellem kommunismen som en utopi om en ny sammenhængende kulturel orden, hvor kunsten så at sige var flydt ud over sine bredder og ud i samfundet som ånd og formdannende princip og så tilstanden i de faktiske kommunistiske stater. Det er imidlertid for ensidigt at identificere det kulturradikale kulturprogram med kommunismen. Kulturradikalismen peger snarere tre forskellige steder hen. Mod kommunismen, mod velfærdsstaten og mod ungdomsoprørets forskellige utopiske og halvanarkistiske græsrodsbevægelser. Fra et venstreorienteret synspunkt burde sammenhængen mellem industrialisering, kulturel modernisering og kommunisme anfægte til historiske refleksioner og spørgsmål, hvilket den selvfølgelig også har gjort, men dette er i nogen grad blevet overskygget af, at erindringskampen om kommunismen efter Murens Fald har antaget karakter af et moralsk (eller i øjeblikket helt konkret) retsopgør.

Afhandlingen opererer overordnet set med tre faser i PH's kritiske virksomhed med årene 1933 og 1945 som transitionspunkter. Disse årstal er selvfølgelig ikke tilfældige, da de markerer henholdsvis nazismens magtovertagelse og fald i Tyskland. Pointen er imidlertid, at det der foranlediger skiftene for PH er skift i hans forhold til arbejderbevægelsen. PH var på mange måder aktiv i 'socialdemokratiets tidsalder' og det var fra starten klart for ham, at arbejderbevægelsen ville blive den nye kulturbærende magt, samtidig med at han havde en forestilling om arbejderklassen og arbejderbevægelsen som den naturlige bærer af det kulturradikale moderniseringsprojekt. (En forestilling, der langtfra altid var gengældt). Skiftet i 1933, der kommer til udtryk i hæftet *Hvad med kulturen?* er foranlediget af et opgør med socialdemokratiet, skiftet i 1945 (eller lidt senere) er foranlediget af et opgør med kommunismen. Udpegningen af årstal må nødvendigvis altid indeholde en pædagogisk forenkling. Ifølge Morten Thing skete tilnærmelsen til kommunismen gradvist i løbet af de første år af 1930'erne ligesom brud-

det med kommunismen strakte sig over perioden 1945-47.⁴ At tale om et opgør med socialdemokratiet i 1933 kan forekomme lidt overraskende, da PH jo sådan set lige siden sin debut som kritiker havde været en skarp kritiker af socialdemokratiets kulturpolitik, men forskellen er, at indtil 1933 var kritikken tænkt påvirkende og opdragende ud fra en forestilling om, at det var muligt at dreje socialdemokratiet i, hvad han mente, var den rigtige retning. Efter nazisternes magtovertagelse i Tyskland mente han imidlertid, at socialdemokratiet af taktiske grunde gennem udenrigspolitik og kulturel tilpasnings- og samarbejdspolitik var drevet så langt til højre, at den politiske midte var faldet bort og han orienterede sig derfor i retning af en alliance med kommunister og partiløse venstreorienterede. Fra da af var der i hans øjne tale om en ideologisk konfrontation mellem fascisme og demokrati/socialisme, der ikke lod sig forsone i noget nationalt synteseprojekt.

Den kommunistiske bevægelses selvopfattelse var i høj grad knyttet til forestillingen om nødvendigheden af 'proletariatets diktatur' som overgangsperiode mellem zartidens Rusland og realiseringen af den egentlige kommunisme, hvilket løbende legitimerede statslig centralisering og suspension af borgernes rettigheder. Der var imidlertid stor forskel på, hvor lang tid forskellige sympatiserende intellektuelle mente, at denne periode burde vare før tålmodigheden var opbrugt, og for PH stod det senest med Sovjetunionens aggressive indlemningspolitik overfor de østeuropæiske lande i perioden umiddelbart efter 2. Verdenskrig klart, at bevægelsen havde udviklet sig til et aggressivt kolonialistisk diktatur. Dette betød som nævnt for PH at han nu opfattede det demokratiske projekt som politisk hjemløst, og det blev derfor omformuleret som et pædagogisk projekt for skabelsen af et demokratisk folk. Det pædagogiske mål var dobbelt. Dels at give hvert enkelt individ mulighed for at udfolde sin personlighed, dels at optræne det i at anvende sin kritiske fornuft. På denne måde transformeres projektet fra et formdannende politisk-arkitektonisk projekt til et individualiserende pædagogisk projekt. Samtidig forskydes den politiske orientering fra det internationale til det regionale i kraft af en generel politisk samling omkring begrebet 'nordisk demokrati' som en særlig samfundsform, der repræsenterede en 'tredje vej' mellem kommunisme og kapitalisme.

Afhandlingens første del indeholder refleksioner over karakteren af kulturkritik som idehistorisk materiale, metodiske greb samt en undersøgelse af kulturradikalismebegrebet som receptionsramme, og i hvilket omfang det overhovedet er brugbart som historisk begreb. Litteraten Anne Borup noterer sig i sin artikel "Forandringens flertydige former", der bl.a. indeholder en række overvejelser over kulturkritikkens karakter og dens metodiske udfordringer:

⁴ Jf Thing: 247ff og 259ff. Det skal dog understreges, at der hverken er tale om, at PH går ind eller ud af partiet, men derimod, at han formulerer sit kulturprogram henholdsvis i tilslutning til og i modsætning til kommunismen.

"I det 20. og 21. århundredes reception af Henningsen er der opbygget en ret så sejlivet tradition for at koncipere såvel mand som værk ud fra termene kulturkritik(er) og kultur-radikal(isme). Imidlertid er det sjældent, at disse begreber defineres. Det virker ofte, som om begreberne tages for givet, skønt der ikke findes forskningsbaserede fremstillinger af fænomenet kulturkritik på dansk, og kulturradikalisme snarere bliver brugt som en ideologisk term i et politisk slagsmål end en deskriptiv betegnelse for et fænomen, der kan undersøges historisk." (Borup 2009: 176)

Den samme iagttagelse sætter sådan set også rammen for denne afhandlings første del, idet den har karakter af overvejelser over vilkårene og problematikker i forhold til at behandle Poul Henningsen og kulturradikalismen som historisk materiale. Udgangspunktet er, at de genrer PH skriver inden for, kronikker, debatindlæg og tidsskriftartikler adskiller sig fra de traditionelle filosofiske og litterære tekster, idehistorien beskæftiger sig med, ved at indeholde en blanding af teoretiske og retoriske elementer og være rettet mod en samtidig læser med øje for deres retoriske og mentale effekt. En læsning, der søger at rekonstruere PH's tankeverden og udviklingen i den kommer derfor ikke udenom en udpræget opmærksomhed på tekstens form og kontekst. Disse elementer gøres dog ikke til selvstændig genstand for undersøgelse i afhandlingen, men betragtes derimod som nødvendige betingelser for en menings- og sammenhængssøgende læsning. Dette betyder også, at organisationsprincippet nødvendigvis må blive historisk, da en af udfordringerne bliver at afklare hvornår en tilsyneladende ændring af tankegangen i virkeligheden udtrykker en ændret strategi i en ændret historisk situation, eller omvendt hvornår nye betydninger udtrykkes i gammelkendte begreber og argumentationsformer. Fremgangsmåden har således været at rekonstruere PH's position i en række historiske debatter og det stofmæssige tyngdepunkt ligger dels i hans arkitekturkritik i *Politiken* i 1920'erne og *Kritisk Revy*, dels i hans indsats i demokratidebatten efter 2. verdenskrig. Der er derfor også tale om historiske punktnedslag.

Teoretisk tages der udgangspunkt i den engelske idehistoriker Quentin Skinners begreb om 'intellektuel historie', der præcis omfatter en historisk sprog- og kontekstbevidsthed. Projektet er således at beskrive PH som aktør i et historisk og sprogligt begrænset, men ikke determineret, felt. Skinner kan ses som del af en større sprogorienteret nyhistoristisk strømning, der også omfatter den amerikanske New Historicism og den tyske begrebshistoriske tradition.

På den baggrund introduceres begrebet 'kulturbillede' som et element i PH's kulturkritik, der placerer den imellem ideologikritisk bevidstgørelse og utopiske udkast, der fungerer som italesættelse af kulturen.

Afhandlingens 3. kapitel udgør på sin vis et selvstændigt idehistorisk studie. Formålet er at demonstrere, hvordan kulturradikalismebegrebet formes i en proces af positiv og negativ overtagelse og positionering. Samtidig er intentionen at demonstrere, hvordan det har til konsekvens at det normative og det deskriptive også er flettet sammen i den akademiske historiskrivning og reflektere over muligheden for en adskillelse af kulturradikalisme som henholdsvis historisk begreb og kulturkamps-/kulturarvsbegreb.

I afhandlingens 2. del gives et historisk rids over demokratidebatten og kulturkampen fra det moderne gennembrud frem til 1930'erne. Formålet er, at beskrive baggrunden for den kulturelle situation, PH's kulturkritik udfolder sig i fra 1920'erne og frem. Fokus er på grundtvigianismen og radikalismen som to konkurrerende demokratiserings- og folkeoplysningsbevægelser og udspaltningen af modsætningen mellem land- og bykultur, kultur og civilisation. Særligt beskrives det, hvordan Georg Brandes' radikalisme både knytter demokratiseringen til et senromantisk kulturprojekt og er med til at skabe en bestemt rolle for den intellektuelle som kritiker og folkeopdrager. Tesen er, at PH i sin tidlige kulturkritik ikke bare forvalter projektet, men også denne særlige dobbeltrolle som kritiker/opdrager.

Dette udfoldes i afhandlingens tredje del, der gennem analyser af PH's arkitekturkritik i Politiken og hans tekster i *Kritisk Revy* undersøger dels italesættelsen af de arkitektoniske former, PH udpeger som led i en demokratisk bygningskultur i form af rækkehuset og den engelske havebybevægelse som en syntese af land- og bykultur. Dels hvordan han forvalter arkitekturkritikken som en dobbelt meddelelse, der både indebærer installeringen af en demokratisk formgivningsetik hos arkitekten og en opdragelse af publikum via en modernisering af den æstetiske sans og en appel til samfundsmæssigt helhedssyn. Denne del afsluttes med en læsning af *Hvad med kulturen*, der demonstrerer hvordan dette skrift markerer et opbrud fra projektet om en national syntese til fordel for en direkte konfrontation mellem modernisme og nazisme. Omvendt kan dette imidlertid også ses som en fortsættelse af Hørups linje, idet tanken jo netop var, at det kulturelle forsvar skulle træde i stedet for det militære.

I afhandlingens 4. del undersøges, hvordan PH reformulerer det demokratiske projekt i lyset af sit opgør med kommunismen og dannelsen af en ny ideologisk verdensorden efter 2. verdenskrig. I denne proces kobles politik og pædagogik via nøglebegreberne kritik og personlighedsopdragelse. Det er samtidig præcis det, PH efterlyser i Sovjetkommunismen, og demokratiet bliver på denne måde i høj grad reformuleret som anti-kommunisme. Dette har idehisto-

risk karakter af en tilbagevenden til oplysningens liberale rødder. Med den gensidige fremhævelse af oplysningsliberalismen knyttes en forbindelse til grundtvigianismen, der på sin side 'renses' for nationalromantiske elementer, hvilket danner basis for en form for nationalt kompromis mellem de parlamentariske partier rettet især mod modstandsbevægelsen.

PH's begreb om 'demokratisk socialisme' bliver på denne måde spændt ud mellem et utopisk socialistisk kulturprojekt og en konkret politisk og pædagogisk liberalisme.. Afhandlingen er således optaget af den måde det kulturradikale moderniseringsprojekt transformeres i kraft af sine reformuleringer i ændrede historiske situationer og håbet er, at en sådan kortlægning også kan være med til at skabe et klarere grundlag og en øget historisk bevidsthed i den aktuelle debat.

I kapitlerne 2, 4, 5, 7 og 8 indgår materiale, der tidligere har været udgivet i antologierne Carl Erik Bay/Hans-Christian Jensen (red.) (2008): *Tradition og Modernisme*, Jørn Guldberg/Niels Peter Skou (red.) (2008): *Kritik og Formidling* samt Jørn Guldberg/Anne Borup (red.) (2009): *Kulturmoderniseringens paradokser*, alle Syddansk Universitetsforlag.

1.Del: Materiale, metode og receptionsramme.

Kapitel 1: Kulturkritik og idehistorie: Metodeovervejelser og materialets karakter

Hovedintentionen i denne afhandling er således at give en idehistorisk fremstilling af Poul Henningsens demokrati- og kultursyn, hvorved menes en historisk redegørelse for hvilke grundopfattelser, der bringes i spil i PH's kulturkritik og på hvilken måde disse grundopfattelser udvikles og revideres i løbet af PH's offentlige liv med primært fokus på perioden fra 1921-1955, altså fra han begynder at skrive i Politiken som arkitekturmedarbejder til hans eksplicitering og reformulering af sin demokratiopfattelse i perioden efter 2. Verdenskrig. Forestiller man sig at denne opgave kan løses som en traditionel forfatterskabslæsning, altså som læsninger af en kronologisk række af kanoniserede tekster, hvori PH ekspliciterer, elaborerer og reviderer sine teorier, støder man imidlertid ind i en række metodiske problemer og spørgsmål.

Først og fremmest har PH's tekster ganske enkelt ikke en sådan karakter. Det karakteristiske ved PH's kulturkritiske tekster er, at de er skrevet til samtiden, ikke til eftertiden, at de har karakter af brugstekster og interventioner i offentligheden og den offentlige debat. De er således i udgangspunktet kontekstbundne, hvilket dog ikke har forhindret, at de er blevet udsat for den historiserings- og kanoniseringsproces ingen forfatter kan undslippe. Kontekstbindingen rejser imidlertid en problematik, der kan siges at være genuint ide-historisk, nemlig spørgsmålet om relationen mellem ideen og begrebet på den ene side og den historiske kontekst på den anden, og på hvilken måde og i hvilket omfang man overhovedet kan syntetisere og generalisere ud fra denne type materiale. Der er således brug for en refleksion over materialets karakter, hvordan kulturkritikken som tekstform adskiller sig fra eksempelvis filosofiske eller litterære tekster og hvilke metodiske udfordringer og begrænsninger det stiller.

Martin Kylhammar: Idehistorie mellem filosofi, litteraturvidenskab og historie.

Den svenske idehistoriker Martin Kylhammar argumenterer i artiklen "Om det *fortfärende* behovet av samverkan mellan idéhistoria, litteraturvetenskap och historia" fra eassysamlingen *Den tidlöse modernisten* for sammentænkningen af perspektiver og metoder hentet fra litteraturvidenskab, historievidenskab og idéhistorie som en bred idéhistorisk tilgang til tekstforståel-

se.⁵ Dette sker delvis i opposition til den faglige specialisering af tekstlæsningen, der har ført til en skarp adskillelse af skønlitteratur og sagprosa og udviklingen af en formelt orienteret litteraturvidenskab. Formålet er imidlertid samtidig også at bringe de faglige indsigter specialiseringen har medført i spil, så de gensidigt kan befrugte hinanden. Man kan pege på en parallel tendens i den amerikanske akademiske tradition, hvor dels Hayden White i sin "Metahistory" repræsenterer en litterarisering af den historiske tekst og på den anden side den såkaldte "New Historicism" repræsenteret ved bl.a. Stephen Greenblatt, argumenterer for og praktiserer en historisering af den litterære tekst.

To væsentlige elementer i denne sammentænkning er ifølge Kylhammer en udstrækning af den genrebevidsthed, der er en selvfølge indenfor litteraturvidenskaben til også at omfatte ikke-litterære tekster og en bevidsthed om, hvad Kylhammar kalder "diskursrummets skiftende grænser". Dette begreb betegner en form for kontekstbevidsthed, der på den ene side er klar over, at der i en given historisk situation er et begrænset diskursrum til stede - det er ikke alt, der kan siges og tænkes, og betydningen af det sagte er afhængig af den historiske kontekst. Men som på den anden side ikke forfalder til en historisk determinisme, men derimod undersøger, hvordan forfatteren udnytter sit tale- og handlingsrum, hvilke valg og fravalg han træffer, og på hvilken måde det sagte positionerer ham i den historiske kontekst. I det følgende vil jeg reflektere over hvilken betydning disse to faktorer, genrebevidstheden og bevidstheden om diskursrummets skiftende grænser, har for min behandling af Poul Henningsens tekster. Allerst vil jeg dog prøve at argumentere for, hvorfor disse metodiske greb er særligt relevante i forhold til at beskæftige sig med den type materiale, man kan betegne som kulturkritik eller kulturdebat, dvs. kronikker, tidsskriftsartikler, debatindlæg mm.

Udparcelleringen af de akademiske felter historie, litteraturvidenskab og filosofi (idéhistorie) har medført udviklingen af en række særskilte redskaber og perspektiver, hvormed de enkelte fag går til hver deres særskilte typer af tekster. Historien beskæftiger sig med kilder, litteraturvidenskaben med litterære tekster og filosofien med afhandlinger og artikler, og de har hver især deres særskilte perspektiv på deres materiale. Filosofien læser efter indhold og argumentation, litteraturvidenskaben efter form og historien efter tekstens evne til at sige noget om sin kontekst og ser den som en form for arkæologisk levn. På denne måde kan de komplementære tendenser til på den ene side at litterarisere sagprosa og historisere litteratur ses som en måde at få nye perspektiver frem i tekster ved at bryde med den traditionelle faglige for forståelse for, hvordan de skal læses. Historikeren og filosofen får nye perspektiver på de-

⁵ Se Olausson 1994: 79ff.

res tekster ved at læse dem retorisk og litterært, litteraturforskeren kan igen få lov til at læse sine tekster tematisk og historisk (derfor betegnelsen *new historicism*.) I denne sammenhæng er de mere radikaliserede diskussioner, der har knyttet sig til termer som post-modernisme og dekonstruktion, om hvorvidt det retorisk-formelle niveau er overgribende i forhold til det logisk-argumenterende mindre relevante.

Kulturkritikken som genre:

Pointen er snarere, at den akademiske tradition har favoriseret en bestemt type tekster og forfinet en række redskaber til at forstå dem. Disse redskaber kan nu byttes rundt og give nye overraskende perspektiver på stoffet, men stoffet forbliver det samme. Anderledes ser det ud, hvis man beskæftiger sig med stof, såsom f.eks. kronikker og tidsskriftsartikler, der i det omfang det er blevet behandlet akademisk først og fremmest er blevet det som historiske kilder.⁶ Netop denne type materiale har en særlig betydning i det 20. århundrede, idet det er knyttet sammen med dels opkomsten af en medieoffentlighed som ramme om "den offentlige samtale", dels er knyttet sammen med den moderne forestilling om "den intellektuelle" som en særlig position eller måde at agere på i denne offentlighed. For den klassiske akademiske filosof blev f.eks. avisen i det omfang den blev benyttet som kommunikationsmiddel set som en formidlingsinstans mellem filosofiens teoretiske tankeverden og offentligheden, og der vil derfor være et klart hierarki i de efterladte tekster, hvor avisartikler ses som populære opkog af de tanker, som finder deres autoritative udfoldelse i bøger og afhandlinger. Anderledes ser det ud for en figur som Poul Henningsen. Tidsskriftsartikler og kronikker var de genrer, han dyrkede og som hovedparten af hans tekstproduktion befinder sig indenfor, og der er ingen mere autoritative systematiske teoretiske fremstillinger at referere tilbage til. Vil man forstå karakteren af Poul Henningsens skribentvirksomhed, nytter det således ikke at betragte kronikkerne som "dårlig" eller "usystematisk" teori, man må starte med en bevidsthed om, hvad der kendetegner netop denne moderne genre for at kunne vurdere på hvilken måde PH udnytter eller ikke udnytter dens muligheder og er bestemt af dens begrænsninger.

Først og fremmest er kronikken altid i større eller mindre grad åbenlyst kontekstbestemt. Kronikken er skrevet med bevidstheden om, at den har karakter af en intervention i den offentlige debat, ofte med udgangspunkt i en aktuel diskussion eller måske ligefrem som svar på et personligt angreb. Som sådan er den en historisk kilde, et vidnesbyrd om, hvordan forfatteren agerede i en given historisk situation. Den er imidlertid mere end det. Den er også et bud på

⁶ En undtagelse er dog som tidligere nævnt Borup 2009

en refleksion over en problemstilling, der er aktuel i det omfang problemstillingen stadig er aktuel. Kronikken kan på den måde have et refleksionsindhold, der kan være aktuelt og relevant, selvom det ikke har teoriens systematiske form. Og endelig er kronikken som implicit eller eksplicit del af en debat præget af debattens retoriske former – provokationen, spidsformuleringen, forskellige følelsesmæssige og etiske appelformer osv. Kronikken har med andre ord alle disse forskellige historiske, litterære og filosofiske perspektiver indbygget, og en tilgang, der kan håndtere forskellige perspektiver og læsestrategier er således langt mere konstruktiv end en tilgang, der fokuserer på ét af dem for at konstatere, at fremstillingen er mangelfuld.

Dertil kommer, at PH bevidst insisterede på at placere sig som en "fri intellektuel", der ikke var bundet af politiske og ideologiske bevægelser eller akademiske interesser for den sags skyld, men kunne indgå i situationsbetingede alliancer og netværksdannelser. Denne mere løse institutionelle kontekst betinger også en opmærksomhed omkring teksternes strategiske funktion og politiske kontekst. Den økonomiske baggrund for PH's intellektuelle frihed var hans succes som lampedesigner, og selve det tilsyneladende paradoks, at PH's position som venstreorienteret kultur (og kapitalisme-)kritiker var betinget af hans succes på det kapitalistiske marked, blev et væsentligt tema i den debat, der var omkring hans person, og førte til, at han både fra venstre og højre fik betegnelsen 'salonkommunist' knyttet på sig. Hvad der imidlertid specielt i min sammenhæng er interessant, er det forhold, at PH kunne argumentere og agere som enkeltindivid overfor repræsentanter for politiske og kulturelle bevægelser. Dette gav ham på den ene side en stor frihed til at agere og indgå i alliancer, men det betød også at hans mulighed for at påvirke den politiske proces netop var gennem den offentlige debat og ikke gennem de interne diskussioner indenfor en politisk organisation. Derfor måtte hans retorik også være offensiv, fordi det handlede om at ændre eksisterende politiske og mentale strukturer udefra frem for at forsvare bestemte strukturer, interesser og konsensuspunkter indefra.

Selvom PH på denne måde ikke havde nogen politisk eller akademisk platform, havde han imidlertid stadig en fagidentitet og -offentlighed, nemlig som arkitekt. Han var selv meget bevidst om at skelne mellem forskellige modtagergrupper for sine tekster i forhold til, hvorvidt det drejede sig om faglige diskussioner eller det han kaldte 'den almindelige forståelse', og det er klart, at denne modtagerbevidsthed må smitte af på læsningen, der i det hele taget må operere med en høj bevidsthed om den kommunikationssituation teksten indgår i.

Som en sidste ting kan man pege på selve karakteren af det kulturelle felt Poul Henningsen beskæftigede sig med. Han var aktiv som arkitekt, designer, revyforfatter, digter, journalist, kunst- og mediekritiker, samfundsdebattør mm. tilsyneladende uden respekt for fastlagte

fag- og professionsgrænser. Man bruger ofte, i Danmark i hvert fald, betegnelsen 'et renæssancemenneske' om en person, der har mange talenter og bevæger sig frit indenfor mange forskellige kunstneriske og kulturelle felter. I dette tilfælde har det dog en særlig relevans. Et centralt begreb hos PH var forestillingen om "kultursammenhængen", nemlig at sammenhæng og helhed er konstituerende for selve begrebet 'kultur'. Dette kunne både forstås deskriptivt/analytisk, sådan at man for at forstå og beskrive kulturen måtte kigge på sammenhænge og analogier både mellem de enkelte kulturområder og mellem kulturen og samfundets teknisk-økonomiske basis, og normativt, sådan at det blev kunstens opgave at genskabe en sådan kultursammenhæng, der var gået tabt i specialiseringsprocessen. Og i denne sammenhæng fungerede bl.a. renæssancen netop som et forbillede for en sådan sammenhængende kultur. Variationen i virkefeltet er således mere end bare et udtryk for et personligt træk ved PH, det er også en konsekvens af et bestemt kultursyn og en bestemt modernistisk kulturstrategi, der søger at genoprette en tabt enhedskultur på moderne præmisser. Dette projekt er præcis rettet mod den kulturelle specialisering og udparcellering og der er derfor en snæver sammenhæng mellem dette projekt, materialets karakter og de metoder man må gå til det med.

Kulturkritik og revy:

Ser man overordnet på det skriftlige materiale Poul Henningsen efterlod sig, lader det sig gruppere under fire forskellige kategorier. Der er tale om artikler i arkitektur- og design fagtidsskrifter (*Kritisk Revy*, *LP-nyt*, *Mobilia*), artikler i bredere kunst- og kulturkritiske tidsskrifter (*Klingen*, *Kulturkampen*), avisartikler og kronikker (*Politiken*, *Information*, *Social-demokraten*, *Ekstra Bladet*) samt revytekster. Man kan dels notere sig, at disse medier henvender sig til forskellige og stadig bredere offentligheder, dels at betegnelsen "revy" går igen på flere niveauer, både i forhold til PH's kulturkritiske tidsskrifter og hans kulturkritiske teater (varietérevyen). Det kan derfor være interessant at reflektere over, hvad der kan ligge i denne betegnelse. Betegnelsen re-vue (både på engelsk og fransk) kan oversættes med gen-syn eller gennem-syn. Når ens liv efter sigende skulle "passere revy" inden man dør, genoplever man de vigtigste ting i sit liv i sammenpresset form, og skulle forhåbentlig blive i stand til at se et mønster eller en sammenhæng i det. Revyen giver altså sin tilskuer mulighed for at genopleve historien på en måde som er ansporende for overblik og erkendelse. Man kan endvidere pege på, at revyen i PH's forståelse fokuserer på det principielle i det aktuelle, er normativ og skal

virke holdningsbearbejdende. Revyen har på denne måde en dobbelt eller to-ledet funktion, dels skal den skabe overblik og virke oplysende, dels skal denne erkendelsesproces give anledning til en bearbejdning af tilskuerens holdning og mentale indstilling til det givne emne og kulturen generelt. Revyen er altså både analytisk og retorisk.

Dette forhold kan generaliseres som et kendetegnende træk ved stort set al PH's skriftlige og kunstneriske virksomhed, og det placerer hans produktion indenfor et område vi kan vælge at betegne som 'kultur-kritik'. Betegnelsen kultur-kritik er sammensat af to i sig selv komplekse begreber 'kultur' og 'kritik'. Begge disse begreber kan bruges i mindst tre forskellige betydninger. Kultur kan bruges æstetisk som en betegnelse for det, som angår kunsten og dens institutioner, antropologisk som betegnelse for ritualer, vaner, sociale omgangsformer og praksisser osv., og åndshistorisk/epokalt. I den sidste betydning er det stort set altid normativt enten som modsætning til civilisation eller i betydningen højere og lavere kulturhistoriske epoker. På tilsvarende vis kan kritik bruges enten i betydningen 'vurdering', sådan som vi forventer af f.eks. en filmkritiker, som en destruktiv praksis – at kritisere et lovforslag er det samme som at søge at forhindre det i at blive vedtaget – og i den kantianske betydning 'analyse' eller 'klargørelse' – kritikken af den rene fornuft er hverken en vurdering af den eller et forsøg på at få den afskaffet, men derimod en klargørelse af dens funktion og grænser. Disse betydnings-elementer kan kombineres på alle måder, og tegner til sammen et billede af kulturkritikkens funktion. Den skal klargøre kulturens grundlag, den skal destruere udlevede æstetiske og sociale former og den skal vurdere nye kunstneriske og kulturelle udkast. Og dette skal til sammen danne grundlag for opbygningen af en ny kultur.

'Diskursrummets skiftende grænser':

Dette placerer forfatteren i en position som kulturpolitisk aktør, hvor teorien også selv er del af en praksis. De teoretiske overvejelser i teksterne bliver på denne måde både forsøg på at klargøre og skabe et grundlag for kulturkritikken og samtidig et middel til at overbevise læseren, altså en retorisk appelform og en måde at give sit kulturprogram legitimitet og autoritet. Kulturkritikken bliver på denne måde en del af en løbende dialog med andre tekster indenfor de grænser rummet for den offentlige diskussion sætter. Begrebet om 'diskursrummets skiftende grænser' giver altså særlig god mening i forhold til denne type af tekster, som har en åbenlys dialogisk karakter og foregår indenfor et fælles diskussionsrum.

Disse grænser kan imidlertid beskrives på flere forskellige niveauer. Dels er det overordnede historiske niveau, som angår de mentale og diskursive former, der i en periode sætter

rammerne for tænkningen og derigennem har karakter af selvfølgeligheder. Men også mere konkret spørgsmålet om hvilke positioner, de sociale mønstre og institutioner muliggør, f.eks. hvilken status og position i offentligheden en stand som f.eks. arkitektstanden har på et givet tidspunkt. Dette udgør, hvad man kan kalde det historisk-strukturelle niveau. Så er der, hvad man kan kalde for debatniveauet, dvs. spørgsmålet om, hvilke positioner og fronter, der eksisterede indenfor en given debat og på hvilken måde forfatterens indlæg spiller ind i dette debatfelt. Hertil hører også spørgsmålet om marginaliserede positioner, altså hvilke positioner der af politiske eller kulturelle grunde ikke kunne indtages, hvis man overhovedet ville have adgang til debatten. Dette er ikke sammenfaldende med det historisk-strukturelle niveau, men kan skifte overraskende hurtigt, hvilket bl.a. den aktuelle danske islamdebat har illustreret. Man kan i denne sammenhæng pege på den centrale rolle 'provokationen' har fået i det 20. århundrede. Den er blevet en central del af en modernistisk opfattelse af kunstens rolle og funktion, og gør sig også gældende i forhold til den måde, PH optræder og opfattes på som offentlig person. I denne sammenhæng kan vi beskrive provokationen som dels det at bringe et marginaliseret eller ekskluderet standpunkt i spil, dels sammenhængende hermed som et bevidst forsøg på at ændre diskursområdets grænser.

Pointen er nu ikke, at al argumentation og analyse i artiklerne må betragtes som taktik eller 'spin', men snarere at skærpe bevidstheden om, at en debattør altid befinder sig i en position. Denne position kan være institutionelt eller teoretisk forudbestemt, men samtidig er det at intervenere i en offentlig debat altid at positionere sig. Og man kan yderligere pege på, at den status som 'fri intellektuel' vi tidligere beskrev i forhold til PH, netop rummer en større frihed til at positionere sig fra sag til sag i forhold til de rammer en tilknytning til et bestemt politisk parti eller en bestemt institutionaliseret kulturel bevægelse ville gøre. Man kan måske endda sige, at det, der kendetegner kulturradikalismen som 'bevægelse' (jeg kommer ind på de historiske problemer og uklarheder ved begrebet senere) netop er dens løse institutionalisering, der stemmer overens med dens individualistiske karakter. Det der kommer til at kendetegne PH, bliver på denne måde kombinationen af en insistering på et teoretisk sammenhængende grundlag og program med insisteringen på at stå fuldstændig frit i forhold til på hvilken måde dette program skulle præsenteres og gennemføres i offentligheden.

Kulturkritikken må derfor beskrives som noget, der ikke er teori i traditionel forstand, men som på den anden side heller ikke kun er en række uafhængige og mere eller mindre tilfælde nedslag i den offentlige debat omkring en række af enkeltsager. Man må derfor på tilsvarende vis i behandlingen balancere mellem begrebs- og diskursanalyse og retorisk kontekstbevidsthed. Man kan sige af de teoretiske begreber i kulturkritikken har karakter af 'begreber i spil'.

Hermed menes, at begreberne på den ene side tilpasses og udvikles i forhold til den konkrete debatsituation de optræder i, og at begreberne på den anden side samtidig netop formes og udvikles gennem deres brug i forskellige dialogsammenhænge. Der er på denne måde tale om brede og fleksible begrebsdannelser, hvis betydning kan nuanceres eller helt forandres afhængigt af konteksten.

Dertil kommer en mere grundlæggende sprogfilosofisk problematik. Det er en grundlæggende sprogfilosofisk erkendelse, at sproget ikke kommer til mennesket som et neutralt værktøj eller materiale, men at begreber som f.eks. 'kunst', 'demokrati' og 'kultur' i forvejen er ladet med semantisk betydning. Begreber medtager således en betydnings- og forventningshorisont af forskellige og nogle gange endda internt modstridende betydninger. (Hyperkomplekse begreber). Den praksis at definere begreber har set i dette perspektiv karakter af enten at indskrænke dette betydningsrum eller evt. sprænge det. (Ved at gøre opmærksom på, at man bruger begreberne på en anden måde end normalt.) Brugen af begreber kommer på denne måde til at foregå i et spændingsfelt mellem de kollektive sociale og kulturelle betydninger begrebet medbringer og forfatterens arbejde på at 'erobre' begreberne gennem en bevidst redefinering og resemantisering.

Metodiske niveauer:

Behandlingen af materialet er derfor foregået på tre niveauer:⁷

- 1) Kortlægning og tematisering
- 2) Kontekstualisering
- 3) Syntetisering

Det første niveau omfatter det at skabe sig et overblik over materialets karakter og at strukturere det tematisk. Struktureringsprincippet i afhandlingen bliver i første omgang kronologisk i anden omgang tematisk. Dette skyldes dels, at det overordnede formål er at følge udviklingen af et overordnet problemkompleks (forholdet mellem modernisering og demokratisering) hos Poul Henningsen igennem hans forfatterskab, dels at der i denne forbindelse er en pointe i, at

⁷ Denne inddeling er inspireret af Kristoffer Holts metodiske overvejelser i hans afhandling om den svenske publicist Ivar Harrie *Publicisten Ivar Harrie. Ideologi, offentlighedsdebatt och idékritik i Expressen 1944-60*, men i forhold til hans inddeling har jeg samlet de to første niveauer, kortlægning og tematisering, under ét og tilføjet et ekstra syntetiserende niveau.

bestemte tematikker er i fokus i bestemte perioder. Sammenhængen mellem kronologi og tematik giver således i et vist omfang sig selv, men det er selvfølgelig ikke det samme, som at temaer fuldstændigt forsvinder ud af forfatterskabet fordi fokuset skifter. F.eks. holder PH ikke op med at interessere sig for og udtale sig om byplanlægning efter 2. verdenskrig, men der er en sammenhæng mellem den skepsis, der indfinder sig efter 2. verdenskrig omkring menneskets evne til automatisk at udnytte moderniseringens muligheder til sit eget bedste, hvis blot overleverede skranker og mentalitetsformer opløses og et fokusskifte fra fysisk planlægning til opdragelse. Det første niveau angår således struktureringen af materialet som helhed, og sætter på denne måde rammen omkring behandlingen af den enkelte tekst.

Det andet niveau udgøres af den historiske kontekstualisering. I det afhandlingen behandler en række afgrænsede historiske temaer og debatter bliver opgaven at beskrive den historiske kontekst disse debatter udspillede sig i. Hvem var aktørerne? Hvilke bevægelser og positioner forholdt PH sig til? Hvilke problemer er det hans indlæg kredser om og forsøger at besvare? Hvad ønsker han at opnå ved at intervenere i debatten, hvem er de intendede modtagere og på hvilken måde positionerer han sig igennem sine ytringer? Denne kontekstualisering har både en idehistorisk karakter, hvilke idémæssige strømninger forholder PH sig til, hvordan bruges de argumentationen og hvordan indgår de eventuelt i nye konstellationer og forbindelser i hans tænkning? Og den har en konkret historisk karakter, der handler om at efterspore konkrete handlinger, aktører og institutionelle forhold.

Hvor det kontekstualiserende niveau situerer PH i en konkret historisk kontekst og debatsituation og således breder historien ud horisontalt, udnytter det sidste niveau historiens afstand til at søge at danne sig et overblik over udvikling og kontinuitet i PH's opfattelser. Pointen er her, at dette kun kan lade sig gøre via den historiske kontekstualisering. En ren immanent tekstlæsning vil dels ikke kunne tage højde for forskellene i begrebsindholdet af tilsyneladende enslydende begreber i forskellige brugssammenhænge, dels ikke kunne redegøre for, hvordan PH kommenterer og intervenerer i den historiske udvikling. Den historiske kontekstualisering er så at sige til for at vise, hvornår det tilsyneladende ens i virkeligheden er forskelligt og hvornår det tilsyneladende forskellige i virkeligheden er udtryk for kontinuitet. Omvendt er det så samtidig udgangspunktet, at der er så meget sammenhæng og kontinuitet i PH's grundopfattelser, at det giver mening at pege på nogle grundopfattelser, der sættes i spil og transformeres i det historiske forløb.

Quentin Skinner: Begrebsudviklingsanalyse og idehistoriens begrænsninger:

Den engelske idehistoriker og politiske historiker Quentin Skinner udgav i 1969 den nu klassiske tekst "Mening og forståelse i idehistorien" ("Meaning and Understanding in the History of Ideas"), der har form af et langt angreb på den engelske tradition for 'History of Ideas' og det han kalder for 'klassikertilgangen' til politisk filosofi. Den britiske idehistorietradition fra Arthur Lovejoy ser idehistorien, som en række af universelle eviggyldige ideer, der udfolder sig i historien og udtrykkes i klassiske tekster. Denne række af klassikere opfattes som en samtale på tværs af historien, hvor store politiske tænkere giver deres bud på almen gyldige spørgsmål. Problemet med denne tilgang er ifølge Skinner, at den for det første hypotetiserer ideer, som noget der har en selvstændig eksistens før og udenfor teksterne og som er løsrevet fra historiske aktører og kontekster. For det andet kommer disse abstraherede ideer så til at fungere som det prisme teksterne læses og bedømmes efter. Denne tilgang ender med at gøre vold på teksterne og resulterer i en række anakronismer og meningsløsheder i omgangen med teksterne.

Skinner prøver således at efterspore de paradigmer eller forforståelser, der spærrer for at forstå teksten på sine egne historiske præmisser. Klassikertilgangen betyder for det første, at man begynder at lede efter svar i teksterne på spørgsmål, den ikke selv stiller og risikerer at konstruere sammenhænge og bagvedliggende teoridannelser ud fra en forestilling om, at de *bør* være der og anser det som en mangel, hvis de ikke er der. For det andet spærrer den for en erkendelse af forskellen mellem politiske nøglebegrebers betydning i læserens aktuelle kontekst og tekstens historiske samtid. Den intuitive tendens til at tilbageskrive begrebers historisk producerede begrebsindhold på historiske kontekster, hvor begreberne havde en helt anden betydning, bliver først synlig når man flytter fokus fra evige ideer og universelle spørgsmål til begreber som noget, der formes i kontingente historiske processer.

Skinner opregner således fire mytologier, der er kendetegnende for en anakronistisk eller 'metafysisk' omgang med historiske tekster: myten om doktrinen, hvor tilfældige spredte bemærkninger udlægges som udtryk for en bestemt politisk doktrin, også selvom denne doktrin er udviklet i en senere kontekst, som forfatteren ikke kan have haft nogen viden om. Myten om sammenhæng, hvor det forudsættes, at forfatteren har en sammenhængende bagvedliggende teori og systematik og hvor selvmodsigelser ophæves eller ignoreres for at få systemet til at gå op. Myten om foregribelse, hvor en teksts virkning gøres identisk med dens intention og ende-

lig det historiske snæversyn, hvor en ukendt argumentation omtolkes til en kendt eller hævdes at referere til kanoniserede tekster som forfatteren selv intet kendskab havde til.

Formålet med denne afdækning af mytologier er ikke bare at kritisere andre historikers praksis, men også at tilstræbe en forståelse af teksten på sine egne historiske præmisser og genindsætte aktøren og situationen som afgørende historiske rammebetingelser for tekstens betydning. Han fremfører således som grundregel, at "Ingen aktør kan siges at have ment eller være nået frem til noget, som vedkommende aldrig selv ville have kunnet acceptere som en korrekt beskrivelse af, hvad han eller hun havde ment eller var nået frem til." (Skinner 2009: 77)

Skinner fremholder altså forfatterens intention som afgørende for forståelsen af teksten. Det kunne ligne, hvad der i litteraturvidenskaben er blevet kendt som 'the intentional fallacy', men han gør sig ikke nogle forestillinger om at kunne komme 'ind i hovedet' på forfatteren. Snarere er tanken, at det man i antropologien ville kalde for en 'tyk beskrivelse' (thick description) af den historiske kontekst og mulige betydningsrum kan godtgøre, hvad der er en bedre eller dårligere forståelse og først og fremmest afgrænse, hvad forfatteren *ikke* kan have ment, og hvad teksten *ikke* kan betyde.

Skinner argumenterer således for en grundlæggende historisk rekontekstualisering af de klassiske tekster og argumenterer i den sammenhæng for, at det for at forstå en historisk tekst ikke er nok at forholde sig til, hvad den siger, man skal også forholde sig til, hvad den *vil*. Quentin Skinner er uddannet og har tilbragt det meste af sin karriere på Cambridge University og er inspireret af universitets sprogfilosofiske tradition. Han går således ud fra den sene Wittgensteins opfattelse af, at mening er brug og at begrebers mening ikke kan isoleres fra de kontekster og sprogspil, de indgår i, samt opfattelsen af sprogbrug som handlinger og den talehandlingsfilosofi, der udspringer heraf. Hans alternativ til idehistorien er således en brugshistorie:

"Det er snarere, at det – så snart det fremgår, at der simpelthen ikke er nogen bestemt idé, hvortil de forskellige skribenter har bidraget, men kun en række forskellige udsagn fra en række forskellige aktører med en række forskellige hensigter – også viser sig, at der slet ikke er nogen historie at skrive om idéen. Der er kun historien om de forskellige måder, hvorpå den er blevet brugt, og om de forskellige intentioner, hvormed den er blevet brugt." (s. 89)

Hans tilgang indebærer altså en vending mod praksis og en delvis opløsning af skellet mellem teori og praksis. At udgive en politisk traktat er også en politisk praksis og omvendt er politikerne også en form for teoretikere, idet begge bidrager til at fastlægge og udvide begrebernes betydning. Skinner lægger særlig vægt på den rolle legitimationskampen spiller i politikken. Udvidelsen af begrebs betydning sker, når gamle begreber skal bruges til at legitimere nye praksisser og nye begrebslige legitimeringer udvider samtidig det politiske handlerum.

Quentin Skinners tilgang er på én gang postmoderne og anti-postmoderne. Postmoderne på den måde, at den understreger historicitet, situerethed og kontingens. Den vender sig således mod to farer ved den idealistiske historieskrivnings 'store fortællinger'. For det første den hegelianske opfattelse af, at nutiden udgør det højeste udviklingsstade og et privilegeret udsigtspunkt. For det andet opfattelsen af at det at lære af historien vil sige at overtage eviggyldige sandheder, der er åbenbaret i eksemplariske tekster. På den anden side har han samtidig en klassisk oplysningsvidenskabelig ambition om at nedbryde fordomme, mytologier og metafysik for at nå frem til en tilnærmelse til den historiske sandhed på dens egne præmisser:

"... historieskrivning (til trods for den attitude, der for tiden er på mode blandt filosofferne) må være noget andet og mere end blot det at fortælle historier: Der er det yderligere moment ved historiske beretninger, at de gerne skulle opspore sandheden." (Skinner: 79)

Målet er således at fremmedgøre og affortrylle historien og derved nå til en forståelse af, at den verden vi overtager, er opstået ved kontingente og uplanlagte sammenstød og alliancer mellem historiske ideer og aktører og derfor kunne have været anderledes og også kan blive anderledes. At verden i pagt med den klassiske oplysningstænkning er objektiveret kultur, at "vi selv er historie", som PH sagde. Skinner har således en klar opfattelse af, hvad idehistorien kan og ikke kan. Den kan ikke give almengyldige svar på universelle spørgsmål. Til gengæld kan den skærpe blikket for sammenspillet mellem begreber og handling i historiske forandringsprocesser og den kan give en skærpet sans for vores overleverede opfattelser lokale og kontingente karakter:

"Den anklage, at idéhistorien ikke rummer andet end 'udtjente metafysiske forestillinger' – en forfærdende snæversynet anklage, som for tiden ganske ofte fremsættes som et argument for at se helt bort fra den slags historie – ville da blive selve årsagen til, at så-

danne historier er 'relevante', ikke på grund af de mere eller mindre firkantede 'lærestykker', der kan uddrages af dem, men fordi historien som sådan kan give en lektion i selverkendelse. At afkræve tænkningens historie en løsning på vores egne umiddelbare problemer vil ikke blot være metodologisk fejlagtigt, men også nærmest moralsk forkert. Hvis vi lærer af fortiden – og det er vi nødt til for overhovedet at kunne lære noget som helst – at skelne mellem, hvad der er nødvendigt, og hvad der er et kontingent produkt af vore egne lokale indretninger, har vi fået en nøgle til selverkendelse i det hele taget." (s. 95)

Quentin Skinners betoning af samspillet mellem aktør og sproglig kontekst ligner i høj grad Martin Kylvhammars begreb om 'diskursrummets skiftende grænser'. De er fælles om at gøre historiens bærere til situerede subjekter, mennesker med begrænsede horisonter og handlemuligheder, og på den måde kritisere tendensen til at historikeren bruger sit overblik til at udpege metafysiske ikke-menneskelige subjekter såsom ideerne, ånden eller arbejderklassen. De prøver således at placere sig imellem to totaliserende tilgange til historien, der har det tilfælles, at de konkrete subjekter forsvinder ud af den. På den ene side den rene idealisme og tekstualisme, hvor ideerne og tekstens mening er overgribende i forhold til forfatteren og den historiske kontekst. På den anden side den rene kontekstualisme, hvor teksten alene bliver en afspejling af sociale og økonomiske forhold. Der er en form for næsten hegeliansk udvikling i, at den marxistiske socialhistoriske vending, hvor Marx negerede Hegel og med egne ord søgte at 'stille ham på benene' bliver efterfulgt af en form for syntese, der genintroducerer ideer og subjekter men i deres historiske kontekst.

PH: Sammenhæng og/eller situerethed?

Quentin Skinners metodiske greb har i høj grad været at nyfortolke idehistoriske klassikere inden for den politiske filosofi ved at hente dem ud af den ahistoriske akademiske kanon og genindsætte dem i deres historiske sammenhæng som partsindlæg i verserende politiske stridigheder. Over for PH stiller problemet sig imidlertid på en lidt anden måde. PH har ikke skrevet idehistoriske klassikere i den forstand, hvis man evt. undtager "Hvad med kulturen?", der imidlertid eksplicit er bundet til sin historiske kontekst. Til gengæld er hans lampesystem og revyviser officielt kanoniseret kulturarv. Derfor ses hans kulturkritiske tekster ofte som en form for sidebeskæftigelse i forhold til hans kunstneriske produktion, selvom de faktisk reelt var det han brugte størstedelen af sin tid og energi på.

En væsentlig forklaring på dette ligger i karakteren af de offentligheder PH's tekster indgår i. PH skrev ikke ind i en akademisk offentlighed, men fordelte sin indsats på to områder, den faglige offentlighed i arkitektur- og designtidsskrifter og den offentlige meningsdannelse gennem aviserne. Hans virknings- og receptionshistorie ligger således også indenfor disse felter, den offentlige bevidsthed og arkitektprofessionens selvforståelse. PH opfattede og betegnede sig selv som folkeopdrager, og hans kulturelle arv er således ikke hans skrifter, den er inde i hovederne på folk og over deres spisebord, samt i arkitekternes og venstrefløjens selvopfattelse (i hvert fald indtil for nyligt.) Med tanke på Skinners understregning af definitions- og legitimationskampens betydning er det slående, at PH's eftermæle i høj grad er af værdimæssig karakter. Mens lampernes tekniske og funktionelle principper og indholdet af PH's kritik er ved at blive glemt, er den kulturelle værditilskrivning af hans person og produkter som vi har set usvækket.

PH's efterladte skriftlige materiale har således karakter af et ikke-hierarkisk kompleks af brugstekster. Det er svært at pege på 'hovedværker', hvor han har formuleret en samlet teori eller filosofi, selvom nogle tekster selvfølgelig stadig har en mere opsamlende karakter og vjer tungere end andre. Hvor Skinners 'Cambridge-skole' har karakter af et internt opgør med den måde, den akademiske offentlighed har behandlet og systematiseret historiske tekster, er denne afhandlings opgave tværtimod at flytte teksterne ind i den akademiske offentlighed. Og de fordomme, der skal nedbrydes vil i højere grad være dem, der florerer i den offentlige debat.

I den forbindelse udgør Skinners metodiske overvejelser ikke så meget et redskab til at historisere idehistoriske tekster, men snarere et redskab til at 'idehistorisere' historiske tekster, dvs. overvejelser over, hvordan og med hvilke begrænsninger man kan læse idemæssige sammenhænge og udviklinger ud af et fragmenteret historisk materiale uden at forfalde til akademiseringens anakronistiske og oversyntetiserende faldgruber. Man kan sige, at hvor Skinners fokus udgør et alternativt perspektiv til den kanoniserede politiske idehistorie udgør det et uomgængeligt perspektiv på et materiale som PH's kulturkritik. Derved giver det imidlertid også redskaber til at håndtere en type materiale, man ellers ikke har så mange akademiske redskaber til, eller hvor disse redskaber giver et skævt billede fordi de er udviklet til andre typer af tekster.

En af de mytologier Skinner opstiller er myten om kohærens, forestillingen om en bagvedliggende teori, der kan samle spredte bemærkninger og tilsyneladende selvmodsigelser. En sådan mytologisering er selvfølgelig nærliggende, når man ønsker at læse PH's demokratiopfattelse ud af de spredte tekster. Formålet er da heller ikke at opstille en bagvedliggende

teori om demokrati som PH forudsættes at have haft, men bare af en eller anden grund ikke har ekspliciteret. Snarere er tilgangen, at demokratibegrebet hos PH dækker et felt af betydninger beslægtet med den måde den sene Wittgenstein opfatter et begrebs betydningsområde som et netværk af familielighedsrelationer. Der er her imidlertid den yderligere karakteristik, at demokratiet er et kamp- og legitimationsbegreb. Og dette gælder ikke alene i forhold til konservative anti-demokratiske strømninger, men også i den forstand, at det er et begreb, der er kamp om definitionsmagten til, og som derfor kan være præget af indbyrdes konfliktuerende og spændingsfyldte betydninger. Perioden lige efter 2. verdenskrig er et eksempel på en periode, hvor kampen om definitionsmagten til demokratiet er explicit og udgør en central del af den politiske magtkamp.

Spørgsmålet i PH's tilfælde bliver imidlertid om man overhovedet kan postulere en sammenhæng, og hvordan man beskriver en sådan sammenhæng uden at det får karakter af et patchwork af citater udvalgt af forskeren ud fra hans forudfattede teori. Hertil kan man bemærke, at Skinners pointe jo ikke er, at der ikke *kan* være sammenhæng i politiske forfatteres tænkning og tekster, blot at man ikke a priori kan forudsætte en sammenhæng, der ikke er explicit i teksterne eller lader sig sandsynliggøre af teksternes indhold og kontekst. Alternativet ville være, at man gik ud fra, at forfattere ligesom en guppy kun havde en momentan bevidsthed, men ingen form for identitet eller kontinuitet over tid. Skinner taler altså først og fremmest for en udpræget grænsebevidsthed i forhold til at skelne mellem validerbare eller i hvert fald sandsynliggjorte sammenhænge imellem tekster og så forskerens egne konstruktioner.

Man kan i øvrigt hævde, at PH selv i sin selviscenesættelse var med til at understøtte såvel en opfattelse af en stor indre sammenhæng i det han skrev som en opfattelse af hans tekster som overfladiske kommentarer til aktuelle begivenheder. På den ene side lagde han vægt på 'sammenhæng i hod'et', samfundsmæssigt helhedssyn og et fast livssyn, og hævdede i den forbindelse, at "De må indrømme at jeg aldrig har sagt andet end det samme hele mit liv." ⁸. På den anden side underspillede han konsekvent det intellektuelle arbejde, der lå i hans produkter. Han viderebragte gerne myten om, at hans lampesystem var udtænkt over en kop kaffe uden at nævne de fem års systematiske eksperimenter, der gik forud og på tilsvarende vis tilsluttede han sig i erindringsinterviewene *Mit livs eventyr* en karakteristik som én, der løber med trekvart vind.

⁸ (*Mit livs eventyr*, s. 60)

”Men i øvrigt har jeg jo altid brilleret ved at være uvidende om de fleste ting – og alligevel udtalt mig med stor suffisance. Man har altid angrebet mig for at jeg løb med trekvart vind, men jeg mener at det er nok at have trekvart vind med sig – den sidste fjerdedel kan man overlade til pedanterne...”⁹.

Det er så at sige to sider af hans nykantianisme, der støder sammen her. På den ene side forestillingen om bevidsthed og personlighed som helhedssyn og syntesedannelse, på den anden side fokuseringen på selvtænkning og originalitet.

Udgangspunktet for afhandlingen bliver således, at hvis man vil afdække PH's demokratibegreb og udviklingen i det, må man undersøge de konkrete projekter og kunstformer han i forskellige historiske kontekster karakteriserede som 'demokratiske'. Hvis man ser bort fra muligheden af, at han alene brugte begrebet til at legitimere sine egne kunstneriske idiosynkrasier, må man prøve at forstå, hvordan koblingen mellem kunst og demokrati, der jo ikke er nogen selvfølge, tænkes i de konkrete tilfælde. Det er således karakteristisk, at hovedlinjen i hans kritik handler om at udpege hvilke kunstformer, der er bærere af det demokratiske projekt og i visse situationer endda udpege, hvad han opfatter som 'demokratiets kunstværk'. Der er altså en opfattelse af, at tiden og samfundsformen kan kondenseres i et kunstværk, der får karakter af samlende kultursymbol. Dette gælder i 1920'erne for havebyprincippet indenfor byplanlægning. Omkring 1930 skifter fokus til kubisme og funktionalisme som demokratiets kunstformer, mens der efter 2 verdenskrig dels sker det, at fokus flyttes fra kunstværket til selve den kunstneriske praksis, dels at mennesket selv i stedet udpeges som demokratiets kunstværk. Undersøgelsen er således hverken kronologisk eller tematisk fuldstændig. Den udgøres nærmere af tre 'cases' der følger udviklingen af en specifik debat indenfor et afgrænset tidsrum.

Idet arkitektur i mellemkrigstiden opfattes som 'bygget samfund' må man således undersøge, hvilket samfundsideal og hvilke sociale normer, der er indbygget i havebybevægelsen som byform og rækkehuset som boligform, på hvilken måde kubismen og funktionalismens former kobles med et demokratisk projekt osv. Grundopfattelsen er her, at PH i denne sammenhæng både optræder som bærer, bruger og former af ideer. På den ene side er 'demokratiseringen' en legitimationsstrategi, der forbinder bestemte kunstformer med politisk progressivitet, på den anden side fastholder han bevidst 'demokrati' som en samlet ramme for sin kritik og kommer også på denne måde som mere eller mindre eksplicit projekt til at syntetisere en række forskelligartede intellektuelle inspirationer og diskurser til et samlet kulturbillede.

⁹ (*Mit livs eventyr*, s. 37)

Kulturbilledet:

Poul Henningsen skriver i et tilbageblik på *Kritisk Revy* umiddelbart efter 2. verdenskrig:

"Det er mere end tyve aar siden at en række unge stod sammen om *Kritisk Revy* i et haardt angreb på demokratiets valne kulturtraditioner. De mente at en samfundsform var forsvarsløs hvis den ikke førte til et klart kulturbillede og de koncentrerede angrebet mod socialdemokraternes ensidige 'fem øre mere i timen'-politik." (Henningsen 1947: 109)

Det interessante er her påstanden om, at en samfundsform er forsvarsløs, hvis ikke den fører til et klart kulturbillede. Begrebet 'kulturbillede' er ikke et gennemgående nøglebegreb hos PH. Det træder her nærmest i stedet for udtrykket 'kultursammenhængen'. Når jeg alligevel hæfter mig ved det, er det fordi jeg mener, at det i kort form sammenfatter nogle karakteristiske grundtræk ved den måde, PH tænker på.

Først og fremmest indkapsler begrebet så at sige PH's opfattelse af tiden som en kulturel overgangsperiode, hvor der skelnes mellem den kultur, der er brudt sammen og den, der er under udvikling. Begrebet kan således for det første bruges som en samlet betegnelse for en kulturs konkrete udtryk i form af sociale former, genstande og tankeformer, dvs. som udtryk for et helhedsorienteret blik på fortidige epoker, der aflæser dem som billeder på en bagvedliggende sammenhængende kultur. For det andet kan begrebet bruges som en kritik af kulturens usamtidighed. Samtidig med at samfundet gennemgik en omfattende moderniserings- og industrialiseringsproces dyrkede kulturen i højere og højere grad historiske mindesmærker, guldalderkunst og romantisk landskabsæstetik. Ud fra denne tankegang kritiseres kulturen for fortrængning af moderniteten og kulturen opfattes således som det sted, samfundet kommer til bevidsthed om sig selv. I denne forstand bliver det fraværende kulturbillede et symptom på kulturens umodenhed. Når udsagnet følges op af en kritik af socialdemokratiets 'fem øre mere i timen - politik' ligger der imidlertid det yderligere i det, at det ikke bare er en erkendelse af samfundet, der efterlyses, men også en vision om, hvordan det kan blive. I denne forståelse bliver kulturens opgave at syntetisere tidens bevægelser til et samlet billede, der kan fungere som pejlemærke for den politiske kamp. Kulturen skal altså både være et billede af virkeligheden og utopien.

Kulturbilledet karakteriseres ydermere som en forsvarsform. Kulturen opfattes altså som led i en kamp mellem samfundsformer, hvor demokratiet er grundlæggende under angreb. Dobbelttheden fra før kommer imidlertid ind igen. På den ene side er tanken, at hvis ikke samfundet kommer til bevidsthed om parlamentarismen, industrialiseringen og den sociale udlig-ning som grundlæggende træk ved demokratiet, kan det heller ikke forsvare dem imod anti-demokratiske konservative strømninger. Ser man imidlertid på PH's kritik af København i 1920'erne som en kage, der udvidede sig planløst til alle sider, er byens udvikling i og for sig et meget godt billede på den liberalistiske kapitalisme, der sprængte rammerne for det gamle København, som de konservative gerne ville bevare bag voldene. Byplanlægningen som kul-turbillede er altså her ikke et korrektiv til konservatismen, men til liberalismen. På denne måde er kulturbilledet spændt ud i det moderne samfunds 'politiske trekantsdrama': liberalisme og socialisme som to moderniseringsopfattelser og to grene af oplysningstænkningen, som er allieret i kampen mod den konservative modoplysning, men samtidig også en begyndende opsplitning og indbyrdes kamp mellem de to, hvor socialismen i en vis forstand er allieret med konservatismen i dens efterspørgsel af form frem for kaos.

Dette giver sig for PH udtryk i en fordring om at være i overensstemmelse med 'tidens ånd', der altså er socialistisk, og der er således tale om en form for idealisme. Den intellektuel-le skal ikke alene bringe samfundet til klarhed over, hvordan det er, han kan også udkaste en utopi, der overskrider og går forud for formningen af den samfundsmæssige virkelighed. Kul-turbilledet får herved en dobbeltfunktion i kulturkampen. På den ene side skal det forsvare det allerede vundne territorium, på den anden side skal det udkaste en retning for nye angreb og fjenden bliver derfor både konservatismen og socialdemokratiets manglende visioner.

Den sidste opfattelse af kulturbilledet som kulturvision indebærer imidlertid også et for-hold mellem politik og æstetik. Idet kulturbilledet netop er et billede kobles det til en form for 'æstetisk tænkning', der kobler abstrakte ideer med konkrete visuelle forestillinger. En sådan æstetisk tænkning forbinder eller 'oversætter' tidens strømninger til konkrete visuelle og kunstneriske former og kulturbilledet kommer derfor til at udtrykke sig i byplaner, billedkunst, arkitektur osv. og bliver i sidste ende grundlaget for en ny 'stil'. Denne æstetiske tænkning er kendetegnet ved at skabe sammenhæng mellem den abstrakte idé og det konkrete billede, mellem fladen og rummet, detaljen og helheden.

Denne ambition danner grundlaget for en sidste afledt betydning af begrebet 'kulturbille-de' nemlig som kollektivt mentalt billede, der indebærer en kombination af erkendelse og vær-di. Et billede af, hvordan samfundet er og et billede af hvordan det burde være eller hvad der er værd at forsvare. Det er i denne forstand, at kunsten på et fundamentalt plan bliver politisk

for PH. Kritikerens opgave bliver for ham derfor via æstetisk opdragelse at formidle kulturbilledet fra den enkelte kulturarbejders bevidsthed til den kollektive bevidsthed.

Man kan derfor hævde, at PH's grundlæggende kulturarv som kritiker præcis er sådanne kollektive kulturbilleder. Når denne afhandling søger at efterspore 'demokratiske kulturbilleder hos Poul Henningsen 1921-1955', så er det altså som en undersøgelse af den måde, hvorpå PH konstruerer og formidler kulturelle billeder. Hermed imidlertid også sagt, at der på tværs af PH's egen eksplicitte påberåbelse af et fast og uforanderligt livs- og kultursyn, ikke nødvendigvis kun er tale om ét kulturbillede, men derimod overlappende eller konfliktuerende billeder og at en afdækning af disse derfor også vil skærpe bevidstheden om spændvidden i den måde, vi i dag kollektivt ureflekteret forstår demokratiet som kulturform på.

I den sammenhæng bliver PH's kulturkamp at opfatte som en kamp mellem kulturbilleder og den bliver derfor også altomfattende og totalmobiliserende. Kampen mellem konservatisme og demokrati bliver således en kamp, hvori det intellektuelle forestillingsniveau bliver ikke bare en integreret del af kampen, men på nogen måder næsten det overgribende niveau. Det er imidlertid værd at bemærke, at denne kamp ikke, som det ellers er et grundtema hos eksempelvis Søren Krarup, er en kamp mellem virkelighed og utopi, men derimod at begge fronter på forskellig vis både omfatter virkeligheden og utopien. Den konservative kultur repræsenterede for PH 'det bestående', mainstreamkulturen, der blev opretholdt via tradition og overlevering. Den repræsenterede imidlertid ikke alt det bestående idet det demokratiske kulturprojekt netop udmøntede sig i nye kunstformer, sociale former, politiske former osv. I den proces forvandlede konservatismen sig til ikke alene at være et forsvar for det bestående, men også en bagudvendt utopi om en tilbagevenden til en fortid, der i mange tilfælde ikke havde eksisteret. Omvendt indebar det demokratiske kulturbillede, som vi har set, både en erkendelse af og et forsvar for den faktiske modernisering og demokratisering og en fremadvendt utopi. Begge kulturformer indebærer således en kombination af virkelighed og utopi, realitet og forestilling, idet virkeligheden netop opfattes som en blandings- eller overgangsform mellem de to. Derfor må PH's kulturkamp også blive dobbelt. På den ene side en bekæmpelse af konservativ utopisme med realisme, på den anden side en bekæmpelse af fantasiløs realisme med kunstnerisk utopisme.

Når kulturbilledet imidlertid bærer denne dobbelthed af realitet og vision i sig betyder det også, at der sker en løbende genbeskrivelse af den demokratiske utopi i takt med den fortløbende realisering af det kulturelle projekt. Kulturbilledet bliver hele tiden sat på spil i forhold til konkrete projekter og debatter og konkrete modstandere og medspillere. I denne proces sker der på den ene side taktiske alliancedannelser og genbeskrivelser i den konkrete situation,

men der foregår også en implicit selvrefleksion og -kritik, hvor kulturbilledet revideres i forhold til karakteren af de faktiske udmøntninger af den demokratiske utopi. Det er derfor, at kombinationen af et synkront og et diakront perspektiv er afgørende – det første som en beskrivelse af de faktiske politiske og kommunikative situationer kulturbilledet bliver sat i spil i, det andet som en historisk eftersporing af den løbende selvrevisionsproces som – af en blanding af taktiske grunde og manglende afstand til sig selv – ikke er eksplicit hos PH, men lader sig efterspore som betydningsforskydninger indenfor demokratibegrebet.

Demokrati og demokratisering

PH anvender således konsekvent demokratibegrebet i en dobbeltbetydning, som en betegnelse for realiserede sociale og politiske former og som et kulturelt utopibegreb. Spørgsmålet bliver nu, hvilken karakter denne utopi har, og hvordan han administrerer denne dobbeltbetydning. Baggrunden for spørgsmålet er dobbelt. For det første er begrebet 'demokrati' det normative nøglebegreb hos PH. Det er det, der fungerer som legitimerende utopi og det er den målestok, kulturelle fænomener bliver målt efter. Til gengæld er det sjældent ekspliciteret, hvad begrebet omfatter og indebærer. Demokrati betyder direkte oversat 'folkestyre' og indeholder historisk et dobbelt krav, på den ene side kravet om individets frigørelse fra overleverede hierarkier og institutioner, på den anden side folkets ret til at styre sig selv. Spørgsmålet var blot, hvordan de frisatte individer blev til et folk, der kunne agere politisk subjekt, hvad holder folket sammen, hvis ikke det er overleverede hierarkier og myndighedsforhold?

Her udfælder der sig to svar, der resulterer i to forskellige syn på nationen og statens legitimitet: kulturen og politikken, nationalstaten og retsstaten. I den ene tradition, der udspringer af Herder, Fichte og den tyske nationalromantik og går over grundtvigianismen og folkeoplysningen i Danmark, er det folkeånden, der udtrykker sig i sproget og bliver sig bevidst i folkets litteratur og poesi. Nationen eksisterer i denne opfattelse før og uafhængigt af det politiske og staten har legitimitet, idet omfang dens grænser falder sammen med sproget og kulturens grænser. Bevægelsen er imidlertid grundlæggende anti-statslig, idet folket ideelt set er organisk sammenhængende og selvorganiserende. Der er et stærkt livsfilosofisk element – den levende og organiske folkeånd står overfor statens døde strukturer og institutioner.

I den anden opfattelse, der har rødder i oplysningstænkningen hos Rousseau og Kant, indstiftes det politiske fællesskab ved, at alle individer underordner sig en fælles lov, konstitutionen eller samfundspagten. Ved at alle har muligheden for at deltage i lovgivningsprocessen

bliver man på én gang lovgiver og undersåt, og staten vinder således legitimitet gennem stemmeretten og ligheden for loven. Nationen som et fællesskab af statsborgere bliver således først til gennem konstituerings symbolske handling og dens grænser går ved lovens grænser. Staten får imidlertid herved en central rolle i og med det bliver den, der garanterer individets rettigheder og skal danne ramme om en borgerlig offentlighed, hvor fornuften kan udfolde sig frit.

Disse to statsopfattelser kommer imidlertid også på forskellig vis til at indgå i det 20. århundredes to nævnte moderne totalitære bevægelser, hvor de kobles med antidemokratiske elementer. Nationalstaten koblet med førerprincippet i Nazismen, Rousseaus 'politiske legeme' koblet med forestillingen om nødvendigheden af 'proletariatets diktatur' i Stalinismen. 'Folkets' frigørelse kunne altså tilsyneladende slå om i endnu mere omfattende og grusomme undertrykkelsesmekanismer.

De to traditioner prioriterer altså henholdsvis nationalfølelse, individualisme og væren på den ene side og fornuft, autonomi og vilje på den anden og repræsenteres ofte i Danmark symbolsk af N.F.S. Grundtvig og Georg Brandes. PH fremstilles ofte som Georg Brandes' arvtager og skulle efter sigende have ærgret sig over, at han ikke var søn af ham, hvilket han ifølge sin mor, Agnes Henningsens meritter tilsyneladende godt kunne have været. Sådan ser historien i hvert fald ud i fugleperspektiv. Man kan imidlertid notere sig, at begrebet 'kultursammenhængen', som i princippet tilhører den nationalromantiske side af den opstillede dikotomi, er et nøglebegreb hos PH på linje med begreber som 'kulturkamp', 'enhedskultur' mm. i en grad så Brandes' radikalisme i PH's udgave har fået præfix'et kultur-radikalisme. Det er selvfølgelig ikke det samme som at sige, at PH's kulturbegreb har noget med en romantisk 'folkeånd' at gøre, men det er en måde at sige at skismaet mellem på den ene side forestillingen om et folkeligt kulturfællesskab og på den anden side rationalistisk individualisme og politisk demokrati ikke lader sig opstille så entydigt i PH's tilfælde. Kulturtænkningen hos PH omkranser så at sige rationalismen og individualismen. PH var for så vidt enig i, at demokratiet ikke kunne basere sig på politikken alene, men forudsatte et kulturfællesskab, han var imidlertid samtidig involveret i en kamp om karakteren af dette kulturfællesskab. Han er så at sige involveret i en national identitetskamp, samtidig med, at der i hans egen tænkning er en vedvarende spænding mellem kunstneren og den intellektuelle som kulturskaber og –planlægger og kulturen som en selvorganiserende organisme.

Demokratiet er imidlertid mere end en idé eller et kompleks af ideer. Det er også en proces. Denne proces kan beskrives, som f.eks. sociologen Ulrich Beck gør det, som en dobbeltthed af udlejring og indlejring, individualisering og nationalisering. Demokratiet starter med et

krav om individuel frigørelse og autonomi, og dette krav destruerer eller ugyldiggør alle overleverede hierarkiske strukturer. Det førdemokratiske samfund var organiseret som et hierarki af huse. Husfaderen var herre i forhold til kvinder og børn, men undersåt i forhold til herremanden, der til gengæld var undersåt i forhold til kongen, der selv regerede på Guds nåde. Gud var således den eneste, der kun var herre og samtidig den, der garanterede og legitimerede hele samfundsordenen. Frisættelsen af individet rev bogstaveligt talt alle disse huse ned, og overrev derved de sociale bånd, der havde bundet det gamle samfund sammen. Individene blev, i hvert fald i teorien, adskilt og placeret ved siden af hinanden som fundamentalt lige og frie. Først herefter rejser spørgsmålet sig, som vi har set, om hvad der skal binde disse adskilte individer sammen, give staten legitimitet og gøre det muligt at danne samfund uden at sætte friheden over styr. Demokratiet er så at sige pædagogisk, før det er politisk. I praksis sker denne transformation af folket fra almue og undersåtskategori til nation imidlertid i én bevægelse, og den har karakter af et pædagogisk projekt, der er utænkeligt uden skabelsen af et offentligt skolesystem og folkeoplysningsbevægelserne.

Demokrati og nationalisme hænger således historisk sammen som to sider af samme mønt. Lige gyldigt om man forestiller sig nationen bundet sammen af nationalfølelse eller samfundsfølelse, er det imidlertid karakteristisk, at der er tale om en abstraktionsproces. Hvor relationerne mellem herre og undersåt var konkrete er medborgerskabet eller det nationale fællesskab abstrakte størrelser, der forudsætter, at man har noget tilfælles med personer, man aldrig har mødt. Nationen er, som Benedict Anderson udtrykker det, et forestillet fællesskab.

Demokratiet er derfor både et projekt og en proces. Og demokratiseringsprocessen hænger uløseligt sammen med en nationaliserings- og moderniseringsproces, der ændrer betingelserne for alle samfundets institutioner. Denne undersøgelses udgangspunkt er for det første, at PH som kulturkritiker både var demokratitænk, demokratiseringsaktør og kommentator af den faktiske demokratiseringsproces. For det andet, at PH altid tænker demokratiet som en relation mellem pædagogik, politik og kunst. Der er altså en tredje part, der hele tiden danner udgangspunkt for PH's tænkning, nemlig kunsten.

Her må man først skelne mellem kunst i betydningen 'menneskeskabt' og så kunst som det, der specifikt tilhører den æstetiske dimension. Når Rousseau eksempelvis understreger, at individualiteten er naturlig og samfundstilstanden kunstig eller Kant kalder pædagogikken for en kunst, ja så er det for at understrege, at samfundet og mennesket i de to tilfælde er resultater af en menneskelig formningsproces. Kant er imidlertid samtidig den, der udskiller æstetikken som en særlig sfære, idet han i sine tre kritikker adskiller det gode, det sande og det skønne – moralen, videnskaben og æstetikken og tilskriver dem tre forskellige bevidst-

hedsfakulteter, den praktiske fornuft, den rene fornuft og dømmekraften. Det moderne er således kendetegnet ved kunstens autonomisering på to måder. Dels bliver skønheden gjort til en særlig betragtnings- og erkendelsesform, dels bliver kunstinstitutionens rolle ikke længere selvfølgelig. I det traditionelle samfund var kunsten knyttet til institutionerne kirke og hof, i det moderne bliver den en institution i sig selv. Indenfor de to linjer oplysning og romantik sker der enten en nedskrivning af kunsten til 'interesseløst velbehag' som hos Kant eller en voldsom opskrivning som der ånden kommer til udtryk i romantikken, hvilket særligt kommer til at gælde poesi og musik.

Som reaktion på kunstens autonomisering kan man udskille tre strategier eller forholdelsesmåder, der alle udgør linjer indenfor den kunstneriske modernisme. Man kan vælge at dyrke autonomien og understrege kunsten som en uafhængig sfære, der ikke handler om andet end sig selv, en form for *l'art pour l'art*. Man kan prøve at nedbryde grænsen til samfundet ved at sprænge værkkategorien og lade kunsten trænge ind i samfundet som begivenhed og happening, hvorved man imidlertid risikerer helt at prisgive den æstetiske dimension. Det der har været avantgardismens strategi. Eller man kan i stedet for at lade kunsten trænge ud i samfundet lade samfundet komme ind i kunsten og udvide værkkategorien så hele samfundet eller kulturen opfattes som et stort kunstværk, den strategi, der udspringer af den tyske senromantiske forestilling om *gesammtkunstverket*. Indenfor denne tænkning bliver kunsten det privilegerede sted, hvorfra man kan skabe ny helhed i den opsplittede kultur. Denne linje får særlig gennemslagskraft i den arkitektoniske modernisme, og er en integreret del af PH's arkitektur- og kulturtænkning i mellemkrigstiden. Kunsten tenderer på denne måde at trænge ind over de andre to felter, idet pædagogikken bliver til æstetisk opdragelse, mens politikken bliver et kunstnerisk projekt.

Tesen er altså, at demokratiet hele tiden tænkes i spændingsfeltet mellem pædagogik, politik og kunst og mellem individualisering, samfundsdannelse og kultur. Den demokratiske orden bliver således kendetegnet ved liberalisme, nationalisme og modernisme. Disse begreber har imidlertid alle flere betydningsindhold. Modernismen som autonomisering, avantgarde eller *gesammtkunstwerk* og nationalismen som enten medborgerskab eller folkeånd. Også omkring liberalismen må man imidlertid skelne mellem flere betydninger, der indebærer forskellige forhold mellem stat og samfund. Oplysningens pædagogiske liberalisme er knyttet til forestillingen om autonomi som selvlovgivning og tenderer mod at lade stat og samfund falde sammen idet samfundstilstanden er identisk med statsborgerskab. Omvendt tenderer nationalromantikens organiske liberalisme mod at staten helt forsvinder til fordel for samfundet, der tænkes som en selvorganiserende organisme. Endelig har den politisk-økonomiske liberalis-

me, der formuleres i den såkaldte 'skotske oplysning' karakter af en form for syntese, idet stat og samfund her tænkes som adskilte sfærer indenfor den samme helhed, hvor samfundet omfatter markedet og det civile samfund. Den indfører altså den moderne tredeling i stat, marked og civilsamfund samtidig med, at den fungerer som en form for korrektiv til den altomfattende stat, idet den fordrer, at der er områder under loven som er selvorganiserende og ikke administreres af staten.

Sammenhængen mellem demokratiet som kunstnerisk projekt og kunsten som demokratisk opdragelse undersøges i afhandlingen i tre forskellige historiske knudepunkter. Det første af disse knudepunkter udgøres af debatten om byplanlægning og boligformer fra PH starter som arkitekturkritiker på Politiken i 1921 til og med *Kritisk Revy*, der stoppede i 1928. Oprettelsen af Dansk Byplanlaboratorium og den gentagne påpegning af 'arbejderens bolig' som den moderne arkitekturs væsentligste spørgsmål vidner om, at urbaniseringen på dette tidspunkt blev anskuet som både demokratiets afgørende problem og det sted, hvor det moderne samfund kunne tage form. Det samlende demokratiske projekt bliver med PH's betegnelse, at gøre byen til et 'kunstværk'. I denne debat mødes og formidles imidlertid en række forskellige påvirkninger. Spørgsmålet om den moderne by former sig som et sammenstød mellem 'moderniseringen fra vest' og 'moderniseringen fra øst', dvs. som et sammenstød mellem påvirkninger fra det moderne Amerika og påvirkningerne fra den russiske revolution. På den ene side havebybevægelsen, der blev grundlagt af englænderen Ebenezer Howard blandt andet efter et ophold i Chicago, 'The Garden City' og den engelske rækkehusform. På den anden side kollektivhuset og forestillingen om familiens opløsning som samfundsenhed, der udsprang af den tidlige russiske kommunisme. Sammenstøddet mellem disse to bevægelser formidles imidlertid i PH's kritik igennem en kulturtænkning, der er grundlæggende tysk. Dels via nykantianismen, dels via de senromantisk-moderne tyske kunsthåndværk og arkitekturbevægelser Werkbund og det tidlige Bauhaus.

Det andet knudepunkt er den diskussion om forholdet mellem kunst og politik, der udspiller sig i perioden 1930-33 og kondenserer sig i skriftet *Hvad med kulturen?* Der sker her to ting. Dels går den kontinuitetsprægede opfattelse af forholdet mellem rationalitet og nationalisme i opløsning og udspændes i stedet som en voldsom modsætning, der også indebærer et skift i orientering i retning af kommunismen for PH. Samtidig argumenterer PH imidlertid for, at kunstens politiske potentiale kun kan udfolde sig igennem dens kulturelle autonomi.

Det sidste hovedafsnit behandler perioden umiddelbart efter 2. verdenskrig fra 1945-49. Denne periode indebærer for PH et markant opgør med Sovjetkommunismen og udgangspunktet er, at det tvinger ham til dels at nytænke forholdet mellem politik, pædagogik og kunst,

dels tvinger ham til at eksplicitere en række forhold på det politiske område, der hidtil havde været underforståede eller ureflekterede. I denne proces sker der en nyformulering af kunstens rolle idet der sker en perspektivforskydning fra forholdet mellem kunst og politik til forholdet mellem kunst og pædagogik. Kunsten bliver således ikke længere utopisk, men tænkes ind i en opfattelse af det moderne samfund som et samfund, hvor friheden både er en realitet og en byrde og forvandles og individualiseres i denne proces fra samfundsmæssigt kunstværk til at blive en del af individets livskunst. Demokratiets mål bliver at danne ramme om individets fulde selvudfoldelse og –gestaltning som kunstværk.

Denne tilgang indebærer at beskrive PH som aktør i en demokratiseringsproces. Dvs. en kulturel og samfundsmæssig forandringsproces, hvori forestillingen om demokrati på den ene side spiller en særlig rolle som kulturel vision og retningsangiver og på den anden side selv er til debat og forhandling og udgør et selvstændigt kulturelt kampfelt. Demokratiseringsprocessen har karakter af en udlejring fra en traditionel feudal og hierarkisk samfundsstruktur og en genindlejring i den moderne nationale velfærdsstat. Denne proces udgør på samme tid en centraliserings- og en individualiseringsproces. På den ene side er industrialiseringen, opbygningen af den nationale 'universelle' velfærdsstat og forestillingen om en ny enhedskultur alle sammen processer, der har karakter af standardisering og centralisering, på den anden side danner denne standardisering rammen om en frigørelse af individet fra de feudale institutioner og tænkes som en betingelse for udfoldelsen af autentisk individualitet.

PH er altså en blandt flere aktører, og hans demokratibegreb er ikke hegemonisk (skønt det ofte hævdes af højreorienterede debattører), men har dog en virkningshistorie, der berettiger til at se udfoldelsen af hans demokratibegreb som et element i en generel dansk kultur- og mentalitetshistorie. Afhandlingens tilgang kan således siges at være idealistisk i det omfang, at den anskuer politiske og kulturelle ideer ikke bare som funktioner af den samfundsmæssige udvikling, men som refleksioner over og interventioner i den og som selvstændige historiske motorer. PH's tekster rummer således som historiske dokumenter netop denne dobbelthed af at være refleksioner over moderniseringsprocessen og interventioner i denne proces, de er på én gang både teori og del af en praksis. Derfor ligger fokus i mine læsninger på PH's argumentationsformer som en tilgang til en generel indkredsning af hans grundlæggende tankefigurer og idemæssige tilhørsforhold.

Forudsætningen for den historiske beskrivelse er den historiske afstand mellem aktøren og historikeren. Der er således fundamental forskel på den position PH taler fra, hvor analyse, refleksion og handling er smeltet sammen via et utopisk samfundsideal og historikerens beskrivelse af hvordan dette ideal udvikler sig i samspil med den faktiske historiske udvikling og

hvilken rolle det spiller i den. Kulturkritikken er pr. definition normativ og retorisk, historieskrivningen tilstræber at være deskriptiv og analyserende. Man kan med Skinner hævde, at det at skrive historie eller i hvert fald at udgive historiske beskrivelser også er en måde at intervenere i offentligheden og søge at ændre folks forestillinger. Det er imidlertid stadig værd at fastholde, at der er tale om to forskellige måder at intervenere på, der resulterer i forskellige typer af tekster med forskellige karakteristika og som angår to forskellige tidsmæssige modi. Kulturkritikken er en del af kampen om, hvordan fremtiden er til stede i nutiden, historieskrivningen er en del af kampen om, hvordan fortiden er det.

Kapitel 2: Kulturradikalismen – den diskursive konstruktion af en receptionsramme.

Begrebet 'kulturradikalisme' har efter regeringsskiftet i 2001 været overordentlig omdiskuteret i den politiske og kulturelle debat, og den værdipolitiske ladning, det har fået i offentligheden, ligger som en uudsagt forudsætning for enhver historisk beskæftigelse med Poul Henningsen. Det er imidlertid samtidig bemærkelsesværdigt, hvor vanskeligt det har været at give en indholdsmæssig definition af begrebet og at finde nogle, der vil erklære sig som kulturradikale i dag. Begrebet er tilsyneladende på en gang allestedsnærværende og et historisk overstået kapitel.

I 1960 skrev redaktionen for tidsskriftet *Dialog* i indledningen til et stort dobbeltnummer om kulturradikalismen, at de spørgsmål, en kulturradikal kulturkamp måtte forholde sig til, som et vilkår blev erfaret og diskuteret indenfor specifikke historiske rammer, og konstaterede, at "Disse rammer udgøres af 'velfærdsstaten' Danmark. [...] Det er umuligt at komme uden om en stillingtagen til 'velfærdsstaten'." (Jørgensen et al. 1960b: 3). De konsekvente anførselstegn betegner her to ting: for det første, at det var *begrebet* 'velfærdsstat', der var kommet til at fungere som en uomgængelig diskussionsramme, for det andet en mistanke hos det venstreorienterede, ideologikritiske tidsskrift om, at forestillingen om 'velfærdsstaten' egentlig blot var et stykke borgerlig ideologi, en form for 'repressiv tolerance' i forhold til socialismen. På samme måde kan man måske hævde, at 'kulturradikalismen' i dag er kommet til at repræsentere den uomgængelige ramme for diskussionen af velfærdsstaten, eller i det mindste af dens kulturforståelse og –politik.

Formålet med dette kapitel er at undersøge, hvordan denne receptionsramme er opstået og formet og derved på godt og ondt blev det paradigme, vi er kommet til at forstå efterkrigstidens kulturdiskussioner indenfor. Intentionen er altså hverken at give en historisk fremstilling af kulturradikalismen eller en definition af den, men derimod at undersøge 'kulturradikalismens' historie, altså at undersøge begrebets opkomst og brug som historisk og strategisk term, for derved at kunne give et kritisk blik på denne diskussionsramme og pege på nogle af de indre spændinger og tvetydigheder, der følger med, når man anvender begrebet. På denne måde vil man også kunne kaste lys over begrebets rolle i den aktuelle kulturdebat, som den har udspillet sig siden 2001.

Udgangspunktet er, at det er karakteristisk for begrebet, at det altid på én gang er en historisk og strategisk term, at det historisk-deskriptive og det etisk-normative niveau i hele dets historie har været sammenvævet, og at debatten om kulturradikalismen både i 1950'erne og

60'erne og efter 2001 har haft karakter af en definitionskamp, hvor politik, erindring og historieskrivning har været tæt forbundet. Formningen og brugen af kulturradikalismebegrebet har været knyttet til måder, hvorpå man etablerer en position ved at genfortælle historien. Det er således karakteristisk, at begrebet i Danmark historiografisk er knyttet til kulturkampen i mellemkrigstiden, men samtidig som position i kulturdebatten er et udpræget efterkrigsfænomen. Man kan således i en vis betydning hævde, at PH først blev 'kulturradikal' sent i sit liv, nemlig i den forstand at han ikke brugte begrebet om sig selv før i midten af 1950'erne og faktisk ikke anvendte det særligt ofte. Noglebegrebet i mellemkrigstiden var 'frisindet', eksempelvis i foreningen 'Frisindet Kulturkamp'.

Efterkrigstidens debat om 'kulturradikalismen' i Danmark var knyttet til en diskussion af behovet for en 'ny kulturradikalisme' og spørgsmålet om, hvordan en sådan i givet fald skulle tage sig ud, og begrebet blev således formet gennem 50'erne og 60'ernes genfortælling af kulturkampen i 20'erne og 30'erne. Derved kom det i lige så høj grad til at afspejle de nye fronter og problemstillinger i denne periode, hvor bla. 'velfærdsstaten' som konkret og ideologisk fænomen som nævnt blev etableret som en central ramme. Dette er samtidig også i høj grad historien om skabelsen af figuren 'PH' som kulturelt ikon, idet Poul Henningsen var i den særlige situation i debatten, at han på én gang var objekt for historiseringen og subjekt eller aktør i debatten, og han var på denne måde med til at skabe sin egen receptionsramme.

Kulturradikalismediskussionen omkranser på en måde afhandlingen, idet det historiske afsnit afsluttes med en gennemgang af PH's placering i kulturradikalismedebatten i 1955. Dette kapitel tager udgangspunkt i den historiseringsproces, der begynder med venstrefløjens splittelse omkring kommunismespørgsmålet efter SF's dannelse i 1959, hvilket kom til udtryk i det føromtalte temanummer af det venstreorienterede tidsskrift *Dialog*. Derefter opregnes med udgangspunkt i Søren Krarup og Ralf Pittelkow to markante positioner i den aktuelle kulturdebat, der illustrerer den aktuelle tvetydighed i brugen af kulturradikalisme som negativ afgrænsningskategori. Endelig overvejes det, om og i givet fald på hvilken måde begrebet kan anvendes som historisk term.

Dialog 1960: Velfærdsstaten, ny-radikalismen og den skjulte fascisme

Det socialistiske tidsskrift *Dialog* helligede som tidligere nævnt i 1960 et dobbeltnummer til temaet 'kulturradikalisme'. Det havde form af en længere historisk afklarende artikel ved den ene af dets redaktører, Johan Fjord Jensen, en række tilbageskuende 'statusartikler' ved nog-

le af de centrale aktører i 30'ernes kulturkamp, Otto Gelsted, Poul Henningsen, Mogens Fog og Elias Bredsdorff samt en enquete, hvor en bred vifte af dels veteraner fra 30'erne, dels yngre kulturpersonligheder også udenfor den kreds, der normalt ville skrive i bladet, blev spurgt, om der var brug for en ny kulturkamp, og om den i givet fald ville kunne føres på et kulturradikalt grundlag.

Timing'en var som før antydning ikke tilfældig. Året forinden var SF blevet dannet som resultat af et langstrakt opgør på venstrefløj med Sovjetunionen, DKP og partikommunistisk dogmatik i forlængelse af opstanden i Ungarn i 1956. Der var på denne måde opstået et ideologisk tomrum og behovet for at formulere en selvstændig venstreorienteret position. Her bød kulturradikalismen sig til i kraft af, at man her kunne pege på en dansk humanistisk og venstre-intellektuel tradition, der ikke nødvendigvis indebar en snæver tilknytning til kommunismen, selvom der selvfølgelig stadigvæk var overlap. Man kan således se diskussionen i *Dialog* som startskuddet til formuleringen af en 'demokratisk socialisme', der endegyldigt kappede båndene til østblokken og sovjet-kommunismen. Dette indebar samtidig en ny vægtning af kulturpolitikken i forhold til den økonomiske politik.

Året 1960 bliver af mange, bla. Søren Krarup som vi senere skal se, udpeget som omdrejningspunktet for et mentalitetshistorisk tidehvert. Den venstreorienterede vækkelse af ungdommen, Elias Bredsdorff havde efterlyst i 1955, slog på mange måder igennem på dette tidspunkt. Sideløbende med den generelle velstandsstigning og etableringen af velfærdsstaten fik en ny ungdomsgeneration mæle og for en stor del af dem blev ny-radikalismen det naturlige udgangspunkt. Dette gjaldt både indenfor den litterære og filosofiske debat, hvor Johan Fjord Jensen og Villy Sørensen tog over fra den ældre generation, og indenfor litteraturen, hvor Klaus Rifbjerg og Leif Panduro to år forinden var brudt igennem som markante stemmer fra ungdomsgenerationen. På denne måde søsattes den udvikling, der førte frem til ungdomsoprøret, og måske kan man sige, at også en lang række af de skismaer og tvetydigheder, der kom til at præge det, kan genfindes i udfoldet form i kulturradikalismediskussionen ved årtiets begyndelse. Man kan således både pege på tendenser mod en radikaliserings af det socialistiske politiske program og det individualistiske frigørelsesprojekt, samtidig med at forbindelsen mellem de to problematiseres.

Først og fremmest var det påtrængende spørgsmål i diskussionen i bladet spørgsmålet om velfærdsstaten og forholdet mellem det materielle fremskridt og det kulturelle. Frygten hos mange venstreorienterede var, at velfærdsstaten egentlig blot betød kapitalismens erobring af kultur- og underholdningsindustrien og arbejderens forvandling til forbruger og passiviseret småborger. Altså at velfærdsstaten reproducerede 30'ernes massemand og skabte gro-

bund for en ny form for 'velfærdsfascisme', sådan som det kommer til udtryk i den redaktionelle indledning:

"I den henseende står den moderne humanisme nu overfor en kamp, hvis grundtræk i meget kan minde om førkrigstidens. Måske vil det bringe til klaring.

Måske ... For er vi bedre rustede? Er 'velfærdsstatens' konforme ideer af megen værdi i en sådan kamp? Vi tror det ikke. Vi er snarere bange for, at de gøder jorden for en snigende fascisme, en langsom, umærkelig overrumpling, der skal ende med, at flertallet siger ja til reaktionen i alle dens aspekter og nej til fremskridtet hjemme og ude." (Jørgensen et al. 1960b: 3).

Det centrale er her identifikationen af kapitalisme og fascisme.¹⁰ Fascismen bliver anskuet som kapitalismens naturlige konsekvens og som noget, der vil bryde frem igen, hvis ikke den bekæmpes i en ny kulturkamp. Der er med andre ord kapitalismen, der er det egentlige problem, endda sådan at den med en organismemetafor kan beskrives som en sygdom i samfundslegemet:

"Dermed er fascismen atter kommet ind i billedet. Og vi, som troede, at den forsvandt i 1945! Men måske ville det have været unaturligt? Måske var det ikke et engangsfænomen, men et symptom på en gammel sygdom, det grimme udslet på en organisme, der for længst var angrebet – og stadig er det?" (ibid.).

Der sker på denne måde en parallelisering af nazismen og kapitalismen, sådan at det bliver muligt direkte at overføre figurer fra 30'ernes kulturkamp. 'Flipproletaren' var den betegnelse, der dengang blev brugt om den type af lavere funktionærer, der blev kastet ud i arbejdsløshed af 30'ernes økonomiske krise, men ikke kunne slippe deres borgerlige værdier og derved kom til at danne det socialpsykologiske fundament for fascismen. Denne sociologiske analyse glider mere eller mindre direkte over i beskrivelsen af velfærdsstatens nye 'småborgerlige' middelklasse. Og det bliver derfor også kampen om 'småborgerens' sjæl, der bliver kulturkampens nye skueplads. Lidt paradoksalt kan man sige, at et af resultaterne af den nye 'demokratiske socialisme' blev, at velfærdsstaten skulle føre en kulturpolitik, der var rettet mod den selv.

¹⁰ Den italienske filosof og kommunistiske politiker Antonio Gramsci har defineret fascisme som "kapitalens mobilisering af småborgerskabet til bekæmpelse af arbejderklassen." Det er ikke utænkeligt, at denne indflydelsesrige definition spiller ind på synet på velfærdsstaten og socialdemokratiets 'småborgerliggørelse' (Jf. Bay 1973b: 253)

Man kan måske hævde, at kulturradikalismedebatten også afspejler, hvad man kunne kalde for 'befrielsens skuffelse'. Poul Henningsen havde i et dobbeltnummer af *Kulturkampen* i 1938 defineret kulturkampens samlende grundlag negativt som 'anti-nazisme' og vist, hvordan man punkt for punkt måtte opbygge et sammenhængende demokratisk kulturprogram som modsvar mod nazismens kulturprogram. Kulturradikalismens demokratiopfattelse havde således indtil 2. Verdenskrig været defineret negativt som en modsætning til feudale og fascistiske kulturformer. Det er derfor klart, at nazismens nederlag også i et eller andet omfang efterlod dens modstander i en form for identitetskrise.

I en anden forstand kan man også sige, at velfærdsstaten udgjorde et problem for kulturradikalismen netop i kraft af sin sikring af et økonomisk fundament og et socialt sikkerhedsnet for arbejderne og den nye middelklasse. Hvor 'flipproletaren' udgjorde mellemkrigstidens sociologiske problem, var han på en måde også dens chance. Flipproletarens problem var, at hans identitet var en ren klasseidentitet samtidig med, at de økonomiske vilkår for hans klasse smuldrede. På denne måde endte han i et identitetsmæssigt tomrum, som nazismen kunne udnytte. Omvendt var det også netop denne frisættelse fra klasseidentiteten, der åbnede muligheden for bevidstgørelse og politisk organisering. Religiøst udtrykt kan man sige, at han var blevet bragt i en eksistentiel krise, der både kunne resultere i frelse eller fortabelse.

Kritikken af velfærdsstaten trak således i et vist omfang på den kommunistiske opfattelse af, at den største fare for kommunismen var socialdemokratiets små materielle gevinster for arbejderklassen, der svækkede dens revolutionære potentiale. Kritikken demonstrerede på denne måde også det erstatningsreligiøse aspekt i hele kulturkampstænkningen. Forestillingen om, at man skal bringes til en tilstand af total opløsning af ens tilværelses sociale og intellektuelle fundament for at ændre sit verdensbillede radikalt, har karakter af en 'omvendelse'. Den samfundsmæssige og den personlige revolution var to sider af samme sag.¹¹

Samtidig er det karakteristisk, at kulturradikalismen har været centreret omkring, hvad man kan kalde 'sociale overgangssituationer'. Det var diffusionen mellem arbejderklassen og borgerskabet, der udgjorde både fascismens og kulturradikalismens mulighed. Dette gjaldt for 'flipproletaren', der så at sige faldt neden ud af borgerskabet, for 'småborgeren', der omvendt var et resultat af arbejderklassens opstigning og for de kulturradikale intellektuelle selv, der for en stor dels vedkommende kom fra det borgerskab, de kritiserede: "For mange af tredivernes forfattere – selv udgået af borgerskabet – blev det til en kamp mod og til en frigørelse fra egne milieuforudsætninger" (Fjord Jensen 1960: 19). På denne måde hænger kulturradikalismen

¹¹ Om kommunisme som religiøs tro eller religionserstatning, se bla. Thing: 993-995.

snævert sammen med klassesamfundets opløsning og får karakter af et socialpsykologisk dannelsesprogram.

Det er imidlertid samtidig bemærkelsesværdigt, at den intellektuelle i dette spil er den eneste, der optræder som subjekt og frigør sig ved egen kraft, mens de to øvrige 'idealtyper' nærmere *frisættes* som objekter for den sociale og økonomiske udvikling. Det kulturradikale oplysningsprojekt kom derved til at fokusere på opnåelsen af myndighed gennem frigørelse fra klassesocialiseringen som skæbne på et tidspunkt, hvor denne socialisering ikke længere gjorde det muligt at navigere i den sociale virkelighed.

Individualisme og socialisme: Johan Fjord Jensens kulturradikalismekarakteristik

Johan Fjord Jensens historiske beskrivelse af kulturradikalismen fra det moderne gennembrud frem til mellemkrigstidens kulturkamp er centreret omkring to centrale pointer. For det første at kulturradikalismen har et dobbelt rodnet, der på forskellig vis løber sammen i bevægelsen bestående af en radikal romantisk individualisme og en utilitaristisk eller socialistisk social etik. Mennesket er altså dobbeltbestemt både som individ og som socialt væsen, og denne dobbelthed kan ytre sig både som en syntese og en indre modsætning. For det andet at kulturradikalismen var et borgerligt oprør inden for rammerne af det borgerlige samfund. Den var et omfattende opgør med victorianismen forstået som det borgerlige samfunds stivnede former inden for kunst, samfundsliv og moral, men målet var ikke en sprængning af samfundet, men tværtimod en revitalisering af dets bærende institutioner.¹²

Kulturradikalismen beskrives på denne måde som én blandt flere angreb på den nationalliberale enhedskultur, der var herskende i midten af 1800-tallet og første gang kom under pres i forbindelse med det moderne gennembrud efter 1870. De folkelige bonde- og højskolebevægelser og arbejderbevægelsen og den internationale socialisme udgjorde så at sige angreb fra neden, mens kulturradikalismen var et udtryk for borgerskabets indre selvopgør centreret omkring dets moralsystem, og disse bevægelser har kunnet indgå i forskellige historiske alliance- eller modsætningsforhold.

¹² Morten Thing kritiserer i *Kommunismens Kultur* Fjord Jensens fremstilling for at overse dynamikken mellem kulturradikalismen, arbejderbevægelsen og kommunismen i mellemkrigstiden. Things indvending, der fremstår plausibel, er endnu et eksempel på, i hvor høj grad rekonstruktionen af kulturradikalismen falder sammen med behovet for at distancere sig fra kommunismen. Thing karakteriserer redefineringen af radikalismen som "en redningsaktion for de venstreintellektuelles politiske engagement." (Jf. Thing 1993: 883-884)

Som intellektuel bevægelse hentede kulturradikalismen ifølge Fjord Jensen i mellemkrigstiden næring hos marxistisk filosofi og freudiansk psykoanalyse, og den kom i 30'erne til at danne basis for en samlet antifascistisk kulturfront med et omfattende og detaljeret kulturelt reformprogram. Hvad den derimod ikke gjorde, var at tilslutte sig et bestemt politisk parti eller i det hele taget gøre sig forestillinger om et politisk-økonomisk reformprogram. På denne måde kan Fjord Jensen karakterisere den som en 'ufuldbåren marxisme'. I tilbageblik var det måske imidlertid samtidig denne politiske ubestemthed, der gjorde den attraktiv på dette tidspunkt, hvor den marxistiske historieforståelse havde mistet sin overbevisningskraft.

Afslutningsvis stiller Fjord Jensen følgende spørgsmål, der sætter rammen for den følgende diskussion og samtidig på én gang viser frem mod en kommende ny-radikalisme og indebærer en kritik af dele af den:

"Kan dens kulturkamp betragtes som afsluttet, og vil genoptagelsen af dens kamptemaer blot være en ynkelig pastiche, en ny form for 'traditionalisme'? Eller kan vi ved studium af dens metoder og indhold hente inspiration til fornyet indsats?" (Fjord Jensen 1960: 23).

Med termen 'traditionalisme' refereres der til den betegnelse, der i *Kritisk Revy* blev brugt om den historicistiske arkitektur, der tankeløst reproducerede ældre kulturelle former frem for at udvikle nye og tidssvarende, og der ligger således en advarsel om, at kulturradikalismen kunne risikere at gøre det samme og derved paradoksalt nok gøre sig selv til skydeskive for sin egen kritikform.

Fjord Jensens egen foreløbige besvarelse af spørgsmålet tog udgangspunkt i en skelnen mellem kulturradikalismens program og dens idé. Han tilsluttede sig i den forbindelse Sven Møller Kristensens definition af kulturradikalisme som humanisme. Denne humanisme ytrer sig ifølge Fjord Jensen på to måder, nemlig som en erkendelsesmetode, der ikke anerkender instanser uden for mennesket, og som en etik, der ser medmennesket som en forpligtelse. Det er således et vilkår, at det videnskabelige grundlag kan blive forældet eller falsificeret, og at reformprogrammet kan blive uaktuelt enten ved at blive gennemført eller ved at blive utidssvarende. Det, der derimod kan bære videre, er det humanistiske grundlag. Samtidig ligger der imidlertid også i denne skelnen en understregning af, at humanismen altid må tænkes ind i en historisk specifik kontekst, og der lægges således op til en reformulering af radikalismen ud fra en aktualiseret kulturpolitisk situationsanalyse, noget der blev Fjord Jensens projekt i de følgende år.

Den nye kulturradikalisme – fortsættelse eller revision?

Hermed er også de problemfelter opridset, der kom til at præge debatten. For det første spørgsmålet om kulturradikalismens karakter af henholdsvis borgerlig eller socialistisk bevægelse og derunder spørgsmålet om vægtningen mellem det individualistiske frigørelsesprogram og den sociale etik. For det andet spørgsmålet om kulturradikalismens status; om der overhovedet var brug for en ny kulturkamp, og om denne kulturkamp havde karakter af en fortsættelse af 30'ernes eller om den forudsatte en mere eller mindre dybtgående revision og reformulering af kulturradikalismen. Og endelig for det tredje spørgsmålet om den nye kulturkamps fronter. Det gjaldt politisk forholdet mellem kommunisme, demokrati og velfærdsstat og det gjaldt kulturelt i forhold til velfærdsstatens nye populærkulturelle felt og underholdningsindustrien.

Imidlertid er disse felter også indbyrdes forbundne. Det kan således komplicere sagerne en smule, at kulturradikalismen i *Dialog* først og fremmest blev identificeret med kulturkampen i 30'erne. Denne bestod som bekendt både af organiserede kommunister og partiløse venstre-intellektuelle. For de af kulturkampsdeltagerne, der stadig var kommunister på dette tidspunkt, var der således ikke nogen modsætning mellem kommunisme og kulturradikalisme, tværtimod blev sovjetkommunismen set som fuldbyrdelsen af de kulturradikale principper om demokrati og humanisme. Omvendt var det for de venstreorienterede, der ønskede at lægge afstand til kommunismen, tilsvarende vigtigt at fremstille kulturkampen som en situationsbestemt alliance mellem to adskilte historiske traditioner. På tilsvarende vis er der også forskel på, om man identificerer kulturradikalisme med venstreorientering generelt eller mere specifikt med det kulturpolitiske reformprogram.

Læst med nutidens briller kan det virke lettere absurd at se det post-stalinistiske Sovjet anno 1960 fremstillet som inkarnationen af demokrati og humanisme, men udover at illustrere den almenmenneskelige modstand mod at lade sit verdensbillede korrigeres af realiteter, understreger det også væsentligheden i Fjord Jensens understregning af betydningen af at omsætte de abstrakte begreber i praktisk analyse og dømmekraft. Man får en fornemmelse af, at begreberne på dette tidspunkt stort set var tømte for mening, i hvert fald kan alle parter påkalde sig dem uafhængigt af de ideologiske og politiske skillelinjer i øvrigt.

Det er næppe overraskende, at der i et tidsskrift som *Dialog* var noget nær konsensus om behovet for en ny kulturkamp, men også her er der skillelinjer. Man kan groft skelne mellem tre grupper eller positioner. For det første dem, der mente, at den ny kulturkamp kunne have karakter af en stort set ubrudt fortsættelse af kampen i 30'erne. For det andet dem, der

mente, at der var brug for en selvkritisk revision og nyformulering af kulturradikalismens program. Og endelig dem, der mente, at kulturradikalismen som basis for en kulturfront havde udspillet sin rolle. I vores sammenhæng er det specielt de sidste to grupper, der er interessante, fordi de giver forskellige bud på kulturradikalismens rolle og forandrede status ved overgangen til efterkrigstidens velfærds-kulturelle kontekst.

Blandt kritikerne finder vi to stemmer, man ikke normalt ville finde i tidsskriftet, nemlig teologen K.E. Løgstrup og forfatteren Thorkild Bjørnvig, der var en af hovedkræfterne bag tidsskriftet *Heretica*. De var begge to enige om, at forestillingen om en kulturradikal kulturfront var blevet umulig i kraft af kulturradikalismens assimilation i samfundet.

Løgstrup tog udgangspunkt i billedkunstens tabte evne til at provokere, sådan som Lundstrøm havde gjort det i 20'erne. I dag, skriver han, giver provokationen succes uden at møde modstand. Den var med andre ord blevet norm. Derfor introducerer han en skelnen mellem ekstremitet og radikalitet. Ekstremiteten er en yderposition indenfor et defineret kulturelt felt, radikaliteten er det egentlige brud og opstår gennem "den intense og vedholdende beskæftigelse med tingene og problemerne selv" (Løgstrup: 42). Kulturradikalismens problem var med andre ord, at den selv var kommet til at definere det kulturelle felt, den ville gøre oprør imod. Den havde med Løgstrups ord "*fået sin modstander til epigon*" (ibid.). Kulturradikalismen kunne derfor ikke udgøre en front, da den ikke længere havde en intakt borgerlig-victoriansk enhedskultur at spille op imod. Dens nye problem var snarere medløbere og epigoner: "det er rasende svært at ryste epigoner af sig. Ligesom det er rasende svært at holde sig ekstremistiske medløbere fra halsen. Det kan lade sig gøre. En enkeltperson kan det, en front aldrig." (ibid.).

Thorkild Bjørnvig var for så vidt enig i, at kulturradikalismen så at sige havde sejret sig ihjel, idet den havde mistet sin radikalitet og styrke i kraft af assimilation i samfundet og mangel på modstander. Han forudså imidlertid samtidig, at denne situation ville splitte kulturradikalismen indefra, idet betingelserne for at holde sammen på den indre spænding mellem individualistisk selvrealisering og social etik faldt bort:

"I en bestemt situation kan to Bevægelser sammensmeltes – saaledes indenfor Kulturradikalismen f.eks. den freudske Individualisme og den spencerske sociale Etik. Dette er det frugtbare i en Bevægelse, men truer den ogsaa bestandigt med Opløsning indefra – for i Ekstrem vil disse to Retninger igen udelukke hinanden." (Bjørnvig: 47).

Denne indre spænding mellem individualisme og socialisme er et tema for flere forfattere, men med forskellig vægtning og værdisætning. For Fjord Jensen er netop sammensmeltningen af disse to tilsyneladende gensidigt udelukkende traditioner bevægelsens styrke:

"Kulturradikalismens rummelighed var givet med denne modsætning mellem individualmoral og den sociale moral. Og hele bevægelsens indre dynamik var bestemt af denne spænding. Havde den kun været en social moral, var den enten blevet til tynd, vissen socialisme uden menneskelig rummelighed eller til en perspektivløs veldædighedsbevægelse. Havde den omvendt kun været individualmoral, var den aldrig nået ud over sine borgerlige forudsætninger." (Fjord Jensen 1960: 13).

Omvendt udgjorde det individualistiske selvrealiseringsprojekt for en anden af bladets redaktører, den senere SF-formand Gert Petersen, kulturradikalismens dødvægt. For ham var den afgørende indre spænding modsætningen mellem et videnskabeligt-rationelt livssyn og et vitalistisk eller, som han kalder det, et 'biologisk-spontant' livssyn, der vægtede livets frie og spontane selvudfoldelse. Det sidste spor førte i hans optik i retning af nihilisme og ekstrem individualisme og risikerede at reducere bevægelsen til en selvoptaget småborgerlig individualisme. Han kom i den forbindelse med følgende svada mod, hvad vi i dag rimelig nemt ville kunne identificere som 'den kreative klasse':

"[M]en lad os også se i øjnene, at de elementer i kulturradikalismen, som kredsede omkring 'selvudfoldelsen' og i dag blomstrer i det arkitekttegnede og formgivne hjem med de åh! så pædagogiske forældre med psykologisk *well-adjusted*'e børn med post heretiscansk og freudiansk og skam også lidt venstreorienteret litteratur på hylderne i skøn forening -, at disse elementer i virkeligheden var en strømlinet udgave af læren om 'kræfternes frie spil', egnet til at effektivisere en menneskefjendsk samfundsform og tilfredsstille dens administrative og forretningsmæssige 'elite' – hvilket da også er sket;" (Petersen: 32-33).

Fra kommunisme til velfærdsstat: ny-radikalismens to linjer

Som vi har set, er der i kulturradikalismedebatten en intim sammenhæng mellem erindringen og det politiske. Der foregår en definitionskamp omkring begrebet, der samtidig er styrende for den måde historien fortælles på og hvilke skillelinjer, der fremhæves som væsentlige og uvæsentlige. Denne definitionskamp hænger som tidligere nævnt sammen med venstrefløjens opbrud fra kommunismen, men den er mere end blot politisk taktik. Kommunismen var nemlig ikke bare et parti, men også en utopi, og tabet af denne utopi måtte nødvendigvis få vidtgående mentalitetsmæssige konsekvenser i forhold til socialismen og dens måde at opfatte historien på. Man kan måske sige, at den 'demokratiske socialisme', der blev en hjørnesten i formuleringen af ny-radikalismen, også var en desillusioneret socialisme.

Horisonten og det utopiske håb blev på denne måde forskudt fra kommunismen til velfærdsstaten. Hvad der er mindre klart, er derimod, om det skulle forstås på den måde, at velfærdsstaten i sig selv blev realiseringen af den demokratiske socialisme, eller om den skulle være et skridt på vejen, en reformistisk vej til den egentlige socialisme, ligesom der som tidligere nævnt var en udpræget skepsis overfor, om det, der blev kaldt "velfærdsstaten", nu også levede op til sit navn. Imidlertid får det under alle omstændigheder vidtgående konsekvenser for kulturkritikkens status. Så længe den kommunistiske utopi var intakt, kunne kulturkritikken opfatte sig som en kritik udefra, der kritiserede en sammenhængende samfundsform med ståsted i en anden, og hvis formål var den revolutionære overgang fra den ene til den anden, hvad enten det man nu forestillede sig, at dette skulle udmønte sig som en revolution af det politisk-økonomiske system eller af den kulturelle socialisering. Med den kommunistiske utopi bortfaldt også ståstedet udenfor, og i stedet måtte kulturkritikken opfatte sig som en intern kritikform, som et indbygget korrektiv i forhold til velfærdsstatens farer. Målet var, at den kapitalistiske velfærdsstat skulle føre en anti-kapitalistisk kulturpolitik, og den blev på denne måde en art samfundsform i splid med sig selv.

Denne anti-kapitalistiske kulturkritik rettede sig specielt mod kapitalismens industrielle kulturformer og -teknologier – underholdning, populærkultur, tv, radio osv. Eller hvad man i frankfurterskolejargon slet og ret ville betegne som 'kulturindustrien'. Således definerer Poul Henningsen forbrugerismen og underholdningsindustrien som kulturkampens nye front:

"[F]ørst og fremmest mistede arbejderne deres frihed ved at blive forbrugere. Vestens kulturliv er stille og uden modstand gledet over på kapitalens hænder. Gennem underholdningsindustrien, som vi desværre må regne den samlede danske presse og fjernsy-

net og radioen med til, varetager kulturapparatet nu kapitalens interesser bedre end den selv nogensinde har kunnet gøre det. Ikke mennesket, men produktionen er sat i centrum.” (Henningssens 1960: 27).

Det berømteste indlæg i debatten blev dog forfatteren Villy Sørensens, der fik karakter af en form for manifest for ny-radikalismen. For Villy Sørensen var ”den velorganiserede fordummelse” også hovedfjenden, men den var det af lidt andre grunde. Det centrale ved kulturradikalismen var ifølge Villy Sørensen dens modstand mod nazismen, og denne impuls var væsentlig at videreføre, blot kunne det ikke ske på samme måde:

”Men hvis det meget enkle program, som de kulturradikale i sin tid kunne samles om, uændret føres over i nutiden, forekommer det forenklet, fordi nazismen nu vanskeligere kan lokaliseres geografisk, men i det skjulte gør sig gældende overalt.” (Sørensen 1960: 29).

Nazismen havde altså tilsyneladende forvandlet sig fra en politisk bevægelse til en skjult massebevægelse. Hvordan skal nu det forstås? Ja, først og fremmest som et skift i fokus fra nazismen som politisk form til nazismen som mentalitetsform og dens socialpsykologiske forudsætninger. Konsekvensen blev, at radikalismens forhold til moderniseringen i form af viden, rationalisme og socialt fremskridt nu konsekvent fik karakter af en kamp på to fronter:

- ”1) mod den egoistiske angst for socialt fremskridt – men også mod den letkøbte tro på at det sociale fremskridt i sig selv er et mål og ikke kun et middel;
- 2) mod angsten for den videnskabelige erkendelse og dens destruktion af gamle fordomme – men også mod det positivistisk forenklede menneskebillede, der giver sig ud for at være videnskabeligt;
- 3) mod troen på, at der er andre drivkræfter på spil i tilværelsen end de rent menneskelige – psykologiske og sociale – faktorer, - men også mod den rationalistiske forkastelse af de – religiøse og kunstneriske – symboler, som menneskets følelsesliv og dybeste erkendelse udtrykker sig igennem.” (ibid.).

Radikalismen måtte således placere sig imellem fremskridtstroen og fremtidsangsten, eller rettere den måtte nå frem til en reflekteret fremskridtstro. Det, der kendetegnede begge fronter var nemlig ifølge Villy Sørensen, at de var ureflekterede. Den positivistiske tro på, at viden-

skabelige og sociale fremskridt af sig selv også skaber bedre og friere mennesker og udrydder religion og overtro, betegnes som letkøbt og forenklet, fordi den mangler blik for betydningen af menneskets psykologi og symbolske erkendelse. Omvendt karakteriseres kulturkonservatismen som en form for angst, og der oprettes i den forbindelse en skelnen mellem tro som fortrængning af angsten og tro som symbolsk erkendelse. Villy Sørensen kom derved til at repræsentere en psykologisk/eksistentiel drejning af kulturradikalismen, og samtidig blev kulturpolitikken gjort til en form for 'terapi'. Det afgørende opgør mellem nazisme og demokrati blev nu den socialpsykologiske kamp mellem fortrængning af angsten og overvindelsen af den.

Samtidig er det værd at pege på, at kulturradikalismen således faktisk ikke er udtryk for en ensidig optimistisk antropologi, der hævder, at mennesket af naturen er godt og blot skal befries fra undertrykkende kræfter, sådan som det tit hævdes, men tværtimod i Villy Sørensens udgave måske under indflydelse af erfaringerne med nazismen snarere betegner overgangen fra en sådan optimistisk antropologi til en mere skeptisk, hvor mennesket dannes i et samspil mellem dets naturlige dispositioner og den samfundsmæssige socialiseringsproces, og hvor chancen for at denne proces mislykkes er overhængende. Og først og fremmest er denne dannelsesproblematik for Villy Sørensen overordnet det økonomiske og politiske i forhold til at konstituere og opretholde demokratiet.

I bogen *Homo Manipulatus* genoptrykte Johan Fjord Jensen sit historiske essay om kulturradikalismen, men denne gang suppleret af et "Signalement af ny-radikalismen". I dette signalement prøvede han at beskrive de afgørende forskelle på mellemkrigstidens kulturradikalisme og 60'ernes ny-radikalisme. Her var det præcis den eksistentielle vending og problematiseringen af troen på mennesket og fremskridtet, der blev set som de afgørende nyskabelser. Dette skyldtes ifølge Fjord Jensen ikke alene tabet af kommunismen som politisk utopi, men også at den trussel man stod over for netop var af eksistentiel karakter, nemlig menneskets selvudslettelse i atomkrigen. Der kunne derfor ske en form for syntese mellem det kulturradikale politiske engagement og heretikernes eksistentielle krisebevidsthed, og resultat blev en form for 'absurd humanisme'. Hvor kulturradikalismen i mellemkrigstiden kunne basere sin fremtidsoptimisme på industrisamfundets nedbrydning af den feudale samfundsorden og kultur og kunne sætte sin lid til kommunismen som en historisk realiserbar utopi, så vendte 60'ernes ny-radikalisme sig mod denne udviklings resultat, det realiserede industri- og overflodssamfund, uden hverken alternativ eller håb om succes, men med selve modstanden som en hævdelse af menneskets værdighed. Fjord Jensen afslutter artiklen med følgende spørgsmål:

”Det hører i dag til de populære forenklinger at opstille en simpel modsætning mellem en kultur-radikal og en heretisk kulturfront, hvor stærk appelkraft en sådan end måtte have haft tidligere. Virkeligheden har sprængt den, og en sensibel kunst har registreret det.

- Men har også kulturdebatten gjort bevægelsen med?” (Fjord Jensen 1966: 47).

Men kan i forlængelse af dette spørgsmål måske skelne mellem to linjer i ny-radikalismen, som den blev udviklet og formuleret i årene omkring 1960. På den ene side en ide om en ubrudt fortsættelse af en kulturradikal front ud fra forestillingen om en mere eller mindre ahistorisk front mellem humanisme og konservatisme. Med ahistorisk menes her forestillingen om, at nok kan de to fronter trænges frem eller tilbage, men selve det kulturelle felt, slagmarken om man så må sige, forbliver uforandret. På den anden side en ny-formulering af radikalismen, der selvkritisk indoptager historiske erfaringer og tilpasses en ny kulturel situation. Det er måske kulturradikalismens akilleshæl, at den første linje har været dominerende og dermed været med til at fastholde en række ureflekterede modsætninger, som også dens modstandere har kunnet drage fordel af efter murens fald.

Kulturradikalismen og den borgerlige kulturkamp:

Kulturradikalismebegrebet er som nævnt blevet aktualiseret igen i den politiske debat efter regeringsskiftet i 2001 og denne gang som mål for kritik. I den bredere kulturdebat er det sket over to fronter. For det første som en genoplivning af en klassisk kulturkonservativ kritik i forlængelse af traditionen fra mellemkrigstiden og *Heretica*, en kritik, der har Søren Krarup som sin mest markante figur. Her kan man dårligt tale om en genoplivning, idet Søren Krarup siden sin debut i 1960 har været en ihærdig og vedholdende kritiker af kulturradikalismen, snarere at han sideløbende med det politiske magtskifte har ændret status fra at være en perifer og kontroversiel kritiker til at blive en central meningsdanner.

For det andet er der tale om en gruppe af tidligere venstreorienterede, som har vendt sig mod dele af velfærdsstatens kulturpolitiske konsensus og det kulturradikale reformprogram. Det har i særlig grad været udlændinge- og integrationspolitikken, der har været drivende i denne udvikling, men også reformpædagogikken og EU-politikken har spillet en rolle. Det centrale har her været forholdet mellem individ og fællesskab, og kritikken har været baseret på en modstilling af en elitær individualisme med et nationalt fællesskab. Markante repræsentanter for denne type kritik er bla. ægteparret Karen Jespersen og Ralf Pittelkow.

I bredeste forstand udtrykker opgøret med kulturradikalismen i forbindelse med regeringsskiftet i 2001 en positivering af nationen, nationalstaten og betydningen af national kultur og en tilsvarende skepsis overfor individualismen, globaliseringen og den almene fornuft. Ralf Pittelkow og Søren Krarup repræsenterer i denne sammenhæng to beslægtede og typiske kritikere af kulturradikalismen, der dog ikke er fuldstændig sammenfaldende. Pittelkow betoner det individualistiske i kulturradikalismen, Krarup det humanistiske, men de er enige om at beskrive kulturradikalismen som ufolkelig og undertrykkende. Forskellen er, at Krarups kritik er filosofisk, mens Pittelkows er politisk.

For Søren Krarup er det afgørende ved kulturradikalismen dens karakter af ateistisk humanisme, dvs. opfattelsen af, at mennesket er mål, målestok, værdiskaber og centrum i verden. Ud af denne filosofiske humanisme følger ifølge Krarup med noget nær nødvendighed udviklingen af totalitære politiske systemer. For Krarup er der således tale om et fundamentalt opgør mellem to menneskesyn, nemlig mellem 'danskeren' og 'mennesket' eller mellem nationen og det abstrakte begreb om 'humanitet' eller 'menneskehed'. Dette er i mere grundlæggende forstand et spørgsmål om forholdet mellem mennesket og dets omgivelser og historie. Humanismen er for Søren Krarup troen på, at mennesket kan være selvskabende – at mennesket selv former de institutioner, der former dem, sådan at mennesket ved at skabe et bedre og mere retfærdigt samfund også kan skabe et bedre og mere retfærdigt menneske. En sådan kulturel og politisk fremskridtsstro er for Søren Krarup en farlig illusion, og oplysningens historie er for ham et langt eksempel på, hvordan optimistiske utopier forvandler sig til totalitære mareidt.

Overfor denne menneske- og historieopfattelse står for Søren Krarup opfattelsen af mennesket som bestemt ved dets arv og natur. Arv fordi det er begrænset af den konkrete virkelighed, det er født ind i, og som har karakter af at være et partikulært nationalt fællesskab. Og dets natur, idet det er et syndigt væsen, der ikke ved egen hjælp kan skabe et jordisk paradys, men er udleveret til frelsen. Humanismen bliver derfor at forstå som en art hybris, hvor mennesket gør sig selv til Gud:

"Hvor man på denne måde ved med kristendommen, at mennesket søger sit eget, bliver man ikke tilbøjelig til at forgude mennesket og dets politiske virksomhed, og for at kunne hengive sig til en sådan selvforgudelse måtte humanismen sige nej til kristendommens prædiken og skabe sig sin egen, der prækede mennesket som den guddommelige." (Krarup 1994: 133).

Ud af disse to grundopfattelser udspringer to forskellige opfattelser af det etiske. På den ene side den humanistiske opfattelse af, at alle mennesker har rettigheder og er ansvarlige overfor hinanden i kraft af det faktum, at de er mennesker. En opfattelse, der fører til forestillinger om universelle menneskerettigheder og global ansvarlighed. Og på den anden side en etik, hvor det væsentlige er at overtage sig selv, som man er, og hvor man er med ansvar for det partikulære fællesskab, man er født ind i.

Kulturradikalismen i Danmark fra Brandes over PH til ny-radikalismen i 60'erne bliver således blot betragtet som en flig af en større kulturkamp i den vestlige kultur mellem kristen nationalisme og humanistisk universalisme, en kulturkamp der udspiller sig i en historisk bevægelse fra den franske revolution til humanismens endelige nederlag ved Murens Fald i 1989:

"Det har slået mig, når jeg har set tilbage, at den forvandling fra kommunisme til socialisme, fra DKP til SF, som jeg som gymnasiast overværede begyndelsen til i 1956, betegner en fase i en lang udvikling, der i grunden fandt sin afslutning i 1989 med murens fald og socialismens sammenbrud. Da indtraf konsekvensen. Da afslørede realiteten i den forståelse af menneskeliv og politik, som havde taget sin begyndelse nøjagtigt to hundrede år tidligere.

For med den franske revolution i 1789 blev Europas politiske historie et spørgsmål om at frembringe det fuldkomne samfund. Det var med denne drøm, revolutionen begyndte. Og drømmen var igen skabt af den oplysning eller humanisme, som i 1700-tallet havde brudt med kristendommens forkyndelse for i en bevidst modsigelse at forkynde en menneskelig retfærdighed og et retfærdigt menneske." (ibid.: 132).

På den baggrund kan Søren Krarup genfortælle efterkrigstidens danmarkshistorie som historien om kulturradikalismens erobring af magten og folkets oprør imod den ved folketingsvalget i 2001, som han konsekvent omtaler som et 'systemskifte'. Kulturradikalismen erobrede i alliance med socialdemokratiet magten i forbindelse med rekonstruktionen af parlamentarismen efter den tyske besættelse og udgrænsede derved den nationalkonservative del af modstandsbevægelsen. Denne alliance blev i 1960'erne toneangivende for den politiske udvikling i kraft af generationsskiftet i socialdemokratiet fra H.C. Hansen til Jens Otto Krag. Det er en del af Dansk Folkepartis fortælling om sig selv, at der skete et kulturradikalt syndefald i socialdemokratiet, da Krag kom til, og at Dansk Folkeparti repræsenterer traditionen fra det egentlige

socialdemokrati. Og det var altså denne anden 'folkelige' tradition, der erobrede magten i 2001.

Referencerne til den nationale modstandskamp, der har en personlig baggrund, idet Søren Krarups far, Vilhelm Krarup, var modstandsmand og aktiv i debatten om retsoppgøret, muliggør konsekvente retoriske sammenligninger af kampen mod islam og kulturradikalisme med modstandskampen, socialdemokratiets alliance med kulturradikalismen med samarbejdspolitikken og regeringsskiftet i 2001 som en befrielse fra den kulturradikale besættelse:

"Når tiden er inde, vil virkeligheden i form af den enfoldige kærlighed til sit folk og fædreland skylle ideologien væk og give danskerne mulighed for atter at ånde frit og uanstrengt og holde af det Danmark og den danskhed, uden hvilken vi kun er halve mennesker. Sådan gik det jo under den tyske besættelse." (ibid.: 93-94).

For Ralf Pittelkow er kulturradikalismen derimod en dårlig teori om det politiske, der enten faktisk undervurderer betydningen af det nationale eller generaliserer en bestemt privilegeret, kosmopolitisk gruppes værdier og livsformer. I *Forsvar for nationalstaten* (2004) beskriver Pittelkow den danske nationalstat som en alliance mellem to forskellige traditioner, oplysningstraditionen og den folkelige tradition. Det særligt vellykkede i den danske nationalstat er den balance, man har fundet mellem de to traditioner, mens der er talrige eksempler på de ulykker, der sker, hvis de to traditioner mister forbindelsen til hinanden. Folkelighedens udartning er selvfølgelig nazismen og andre former for militant nationalisme, oplysningstraditionens udartning er i kommunismen. Han ser imidlertid også aktuelle tegn på oplysningstraditionens udartning på det folkelige fællesskabs bekostning:

"Når omvendt oplysningstraditionen løsriver sig fra den folkelige tradition, havner den i en *elitær tankegang*. Den dyrker ideer om det rationelle samfund og det rigtige menneske, som er udtænkt fra oven uden føling med befolkningens verden og værdier. Elitens fornuft møder folkets erfaringer med mistillid, nedvurdering eller ligegyldighed. [...] Inden for fredelige demokratiske rammer trives den elitære tankegang for eksempel i dele af kulturradikalismen, i multikulturalismen og i drømmen om en europæisk stat, der overflødiggør nationalstaterne (de tre udgaver overlapper hinanden)." (Pittelkow 2004: 33).

Her har vi altså for det første modstillingen mellem elitens abstrakte fornuft og folkets konkrete erfaringer. Kritikken af kulturradikalismen kobles på denne måde ligesom hos Krarup sammen med en mere grundlæggende oplysnings- og fornuftskritik. For det andet forudsættes det, at det er nogenlunde klart, hvad kulturradikalisme er, samtidig med at den kobles sammen med to andre bevægelser, den overlapper med, multikulturalismen og den føderalistiske del af EU-projektet.

Det er som sagt ikke helt klart, hvad man egentlig skal forstå ved kulturradikalisme her, men der er tendenser til, at den i særlig grad identificeres med reformpædagogikken. I hvert fald finder man i debatbogen *De lykkelige danskere* (2005), som Ralf Pittelkow udgav sammen med Karen Jespersen, denne beskrivelse af udviklingen i efterkrigstiden, hvor modsætningen elite og folk forskydes over i en modsætning mellem individualisme og fællesskab:

"Den politisk korrekte individualisme betød, at væsentlige grupper inden for samfundets elite kom til at mangle føling med det store befolkningsflertals positive oplevelse af fællesskab.

Da velfærdsstaten blev udviklet, kom denne politisk korrekte individualisme blandt andet til udtryk i en betydelig politisk opbakning til reformpædagogikken og til den faglige modstand mod at beskæftige sig med, hvad der skaber den særlige sammenhængskraft i det danske samfund.

Siden blev denne tendens overført på udlændingepolitikken. Længe var det den absolut dominerende politiske tankegang, at det var upassende at diskutere, hvad masseindvandringen med en helt anden kulturbaggrund betød for de stærke fælles værdier og tætte sociale bånd i det danske samfund. Der var blot tale om, at der kom nogle flere individer til samfundet. Efterhånden blev spændingen mellem elitens abstrakte individualisme og befolkningens bekymring for fællesskabet dog her så stor, at befolkningen gjorde oprør." (Jespersen og Pittelkow 2005: 57-58).

Reformpædagogik, udlændingepolitik og EU-projektet udgør med andre ord en helhed, der er præget af en opfattelse af staten som ramme for individets frigørelse. Dvs. på den ene side en bevægelse mod en stadig større og mere abstrakt statsdannelse, på den anden side en bevægelse mod realiseringen af det frisatte, kosmopolitiske individ. Over for dette fremhæves det nationale fællesskab båret af fælles værdier og tætte sociale bånd.

Der er altså tale om en anti-individualiserings bevægelse, der kan ses som en udløber af den kommunitarisme, der prægede sociologien i slutningen af 90'erne, og som fremhævede

civilsamfundet som alternativ til fokuseringen på forholdet mellem stat og individ. Og ligesom i øvrigt i USA, hvor diskussionen udsprang, er den gledet fra en venstreorienteret fællesskabsorientering til en form for neokonservatisme. Eller i denne sammenhæng er det måske rigtigere at sige neo-nationalisme, idet det ikke som i den klassiske konservatisme er magtstaten og dens symboler – Gud, konge og fædreland – men derimod nationen som værdi- og kulturfællesskab. Når der tales om kulturkamp er det således ikke alene en kamp om at få lov til at definere og forme kulturen, det er også en kamp for at fremhæve kulturniveauet, det partikulære, i forhold til en bevægelse mod dels det individuelle, dels det universelle som det udtrykkes i menneskerettighederne og de internationale institutioner.

Endelig finder vi i slutningen af citatet ligesom hos Krarup opfattelsen af regeringsskiftet i 2001 som et folkeligt oprør mod udlændingepolitikken. Det er karakteristisk for denne type af beskrivelser af regeringsskiftet, at de dels trækker på forestillingen om kulturradikalismen som et undertrykkende offentligt moral og værdisystem, dels opererer med en absolut modstilling mellem folk og elite. Der er ikke tale om, at én elite, som repræsenterer en alliance af forskellige befolkningsgrupper, afløses af en anden elite, der repræsenterer en anden del af befolkningen, og heller ikke om, at en del af befolkningen har skiftet holdning til væsentlige politikområder - nej hele folket har været undertrykt og gør nu oprør ved at vælge en ny regering.

På den ene side afspejler dette, at der faktisk er sket et historisk skred i de værdier, der opfattes som offentlig konsensus. På den anden side er det også et udtryk for et forsøg på at erobre folkeligheden og dermed også rollen som den naturlige demokratiske magthaver fra socialdemokratiet, der siden 1930'erne har haft positionen som det brede folkeparti. I citatet er det således stort set hele den førte politik i efterkrigstiden, der anskues som en individualistisk elites undertrykkelse af det folkelige fællesskab, og man må i den forbindelse undre sig over, hvad der tilsyneladende har fået befolkningen til at stemme på regeringer, der har ført en politik, der var ude af trit med dens egne værdier.

Kampen om demokratiet

Det kan synes paradoksalt, at kulturradikalismen på én gang kan beskyldes for at være individualistisk og totalitær, da den selv jo netop har lært os at se de to ting som modsætninger. For begge forfattere er der imidlertid tale om, at den kulturradikale individualisme ses som begrænset til en bestemt elite, der har særlige forudsætninger for at realisere individualismen, samtidig med at den opkaster sig selv til ideal og derved tiltager sig magten over værdi- og

meningsdannelsen og retten til at søge at forme folket i sit eget billede. De er altså fælles om at beskrive kulturradikalismen som *udemokratisk* og positivere begreber som folk og nation.

Kampen om kulturradikalismen kan med andre ord beskrives som en kamp om demokratiet. Hvor kulturkampen i 30'erne var en reel kamp for og imod demokrati og parlamentarisme, hvor der var en udbredt modstand mod og mistillid til demokratiet og de demokratiske institutioner fra både venstre og (specielt) højre, så er den nye kulturkamp, hvis man ellers accepterer den betegnelse, en kamp om retten til at repræsentere folket. Demokrati betyder som bekendt folkestyre, altså at folket fra at være undersåtskategori i kraft af det repræsentative system bliver sin egen lovgiver, og det, der giver magten legitimitet, er, at den optræder som folkets repræsentanter. Kritikerne fremstiller i den sammenhæng 'de kulturradikale' som en form for intellektuel adel, der har monopoliseret den offentlige meningsdannelse og rammerne for den offentlige samtale.

Udviklingen i efterkrigstiden og det aktuelle magtskifte afspejler på denne måde en udvikling i måden at opfatte og beskrive demokrati på. Kulturradikalismen er gået fra at repræsentere demokratiets kulturform pr. excellence til at blive opfattet som elitær og udemokratisk og det, der har muliggjort denne udvikling, er en glidning i opfattelsen af folket fra en beskrivelse af demokratiet som en relation mellem individet og massen til en relation mellem individet og det nationale fællesskab.

Kulturradikalismen blev konciperet som et demokratisk dannelsesprojekt, hvor målet med Poul Henningsens ord var at skabe 'vælgeren', dvs. det myndige, kritiske og selvstændige menneske, der ikke lå under for manipulation, massesuggestion og folkestemninger. I den sammenhæng afgrænsede man sig til to sider, dels i forhold til det konforme masse menneske, dels i forhold til den indadvendte metafysiker, personificeret ved Heretica-kredsen. Det er således ikke tilfældigt, at Elias Bredsdorff efterlyste en "*vågen* og modig kulturradikalisme" (min fremhævnings), idet den centrale metafor netop var, at den vågne kulturradikalisme afgrænsede sig fra det sovende masse menneske og den drømmende metafysiker. Målet blev således at vække folket til individualitet og selvstændighed, og kategorien 'folket' blev således ikke opfattet som et fællesskab, men snarere beslægtet med massebegrebet som en uegentlig og ubevidst eksistensform. Demokratiet blev i denne forbindelse opfattet ikke alene som et sæt af institutioner, men som en mentalitetsform. Modsætningen mellem demokratiet og det totalitære samfund blev først og fremmest opfattet som modsætningen mellem folket som masse og folket som en sum af individer.

Historikeren Ove Korsgaard fremhæver i *Kampen om folket*, at folkebegrebet i sin græske oprindelse dækker over tre betydninger. Folket som 'demos', dvs. politisk enhed, folket

som 'ethnos' altså etnisk/kulturel enhed og folket som 'plethos', dvs. som social afgrænsningsenhed sådan som vi kender det i afledningen 'pøbel'¹³. Det centrale i nationalstatskonstruktionen var ønsket om et sammenfald mellem 'ethnos' og 'demos', mellem den kulturelle og politiske enhed. I kraft af den grasserende nationalisme i 30'erne og 40'erne skete der imidlertid efter 2. Verdenskrig en tilnærmelse mellem 'ethnos' og 'plethos', sådan at det centrale forhold blev forholdet mellem folket som pøbel eller masse og folket som politisk enhed og ikke længere som en identitet, men som et enten-eller, hvor folket først skulle frigøres og civiliseres for at blive politiske subjekter.

Udviklingen i den følgende periode kan således beskrives som 'ethnos'-opfattelsens løsrivelse fra pøbelstemplet og en deraf følgende ny positivering af den. Et element i denne udvikling drejer sig om den indre spænding i kulturradikalismen mellem individualisme og social etik, som vi så allerede var et tema i 1960. Forholdet blev dengang opfattet som en dobbeltbevægelse. Det individualistiske opgør med den undertrykkende victorianske kulturform skulle muliggøre etableringen af et nyt ligeværdigt demokratisk fællesskab og opkomsten af en ny demokratisk kultur. Thorkild Bjørnvigs forudsigelse om, at denne indre spænding ville slide bevægelsen op indefra, kan imidlertid i dag forekomme profetisk. I hvert fald har frigørelsesprojektet kunnet koble sig på den økonomiske liberalisme i forestillingerne om globaliseringen og 'den kreative klasse', samtidig med, at fællesskabsutopien har mistet sin kraft sammen med Murens Fald.

Det virker på denne baggrund knapt så overraskende at se de mange tidligere socialister, der springer ud som nationalister, idet nationalismen fremstår som den eneste tilbageværende fællesskabsutopi, mens de konkurrerende solidaritetsformer, marxismens klassesolidaritet og humanismens fællesmenneskelige solidaritet har mistet deres overbevisningskraft.

Man kan pege på en række medvirkende faktorer til denne udvikling, der kan samles under betegnelserne oplysningens tabte uskyld og nationalismens genvundne uskyld. Oplysningens tabte uskyld hænger ikke alene sammen med Murens Fald og det 'retsopgør' der derefter blev indledt i forhold til venstreorienterede intellektuelle og deres forhold til kommunismen. Paradoksalt nok var det terrorangrebet på World Trade Center 11. september 2001, som for alvor ændrede dagsordenen eller måske blev katalysator for et længe forberedt skifte. Paradoksalt fordi man jo egentlig skulle forvente, at '11. september' ville føre til en afstandtagen fra religiøs fundamentalisme. Den umiddelbare effekt var imidlertid en ændring af forståelsen af den nye verdensorden som en globaliseringsproces til det, som Samuel P. Huntington har

¹³ Jf. Korsgaard: 13-14

kaldt 'the clash of civilisations', noget der i forhold til den kontinentaleuropæiske tradition bedst oversættes ikke som civilisationernes, men som kulturernes sammenstød. Altså et skifte fra opfattelsen af historien som én stor bevægelse, der overskrider kulturelle og religiøse forskelle og bevæger sig imod en universel enhedskultur til en opfattelse af historien som et konfliktfelt mellem konkurrerende kulturer, en bevægelse fra det universelle til det partikulære.

Eftersom oplysningen netop betoner det universelle og det almenmenneskelige, kan man sige, at sammen med tvillingetårnene faldt også oplysningens utopi om menneskeheden og verdensborgeren sammen, og ud af ruinerne rejste sig en verden, der var en slagmark af konkurrerende og tilsyneladende uforenelige kulturer og religioner. Og i denne forbindelse kom forvalterne af oplysningstraditionen til at fremstå naive i forhold til det destruktive potentiale, der viste sig at være i de kulturelle og religiøse forskelle. Det er altså ironisk nok et angreb på et globaliseringssymbol fra en religiøst-konservativ strømning indenfor den muslimske verden, der har givet en religiøst-konservativt funderet globaliseringsskepsis i vesten vind i sejlene.

Samtidig kan man måske beskrive det som en overgang fra post-kolonialisme til en egentlig post-kolonial verdensorden, idet fremmede kulturer ikke længere kunne beskrives som ofre for vestlig aggression og undertrykkelse, men blev opfattet som selvstændigt handlende fjendtlige subjekter. På denne måde opløstes, hvad Pittelkow har beskrevet som samtidigheden af vestlig selvfornægtelse og vestlig selvovervurdering¹⁴, idet billedet af vesten som en altomfattende undertrykkende magt blev afløst af billedet af vesten som en afgrænset og truet partikulær kultur.

Nationalismens genvundne uskyld hænger til dels sammen med den tid, der er forløbet siden Anden Verdenskrig. Sideløbende med, at førstehåndserindringen om krigen begynder at dø ud, fortager de lange skygger nazismen har kastet over efterkrigstiden sig også, og det bliver igen muligt at bruge begreber som nation og folkefællesskab uden, at den direkte association går til nationalsocialismen. Eller i det mindste har parallellerne til nazityskland mistet deres performative kraft.

Men det hænger også på en anden måde sammen med arven fra Anden Verdenskrig. I kraft af ønsket om at distancere sig mest muligt fra nazismen er der sket en form for tabuisering af nationalismen, hvor den på den ene side har været virksom som socialt fænomen, men har været upassende at referere til i den politiske debat. På den måde har den kunnet påtage sig rollen som den undertrykte, hvilket i demokratiet er den moralsk fordelagtige position.

¹⁴ Jf. Pittelkow 2002: 141-142

Kulturradikalisme og islam-kritik

Denne udvikling har givet sig udtryk i en karakteristisk uafklarethed i forholdet mellem oplysning og kulturrelativisme i det, man kan betegne som 'den nye konsensus' i integrations- og kulturdebatten, hvilket også afspejles i Pittelkow og Krarups positioner. Uafklaretheden angår spørgsmålet om hvad, der er underordnet og hvad, der er overordnet. For Søren Krarup er den europæiske og danske historie bestemt af skillet mellem en oplysningsfilosofisk/kulturradikal og en kristen-national tradition, og i den forbindelse løber oplysning, humanisme, kulturradikalisme og islam sammen som beslægtede eksempler på unationale abstrakte ideologier. Omvendt er den afgørende forskel på vesten og islam ifølge Pittelkow islams manglende oplysningstid.¹⁵ Oplysningens moderne orden, som islam ifølge Krarup er en del af, er samtidig tilsyneladende ifølge Pittelkow det, islam mangler. På denne måde forvandles oplysningens universelle principper til partikulære vestlige værdier og bliver en del af forskels-sættelsen mellem de store kulturtraditioner.

Der opstår imidlertid også en række tvetydigheder, når oplysningens universalisme indskrives i en kulturrelativistisk ramme som en partikulær vestlig tradition. Skillet mellem konservativt og progressivt, der er en integreret del af oplysningens historieforståelse, kolliderer i den forstand, at det progressive bliver konservativt i form af kulturarv og national identitetskonstituent. Det er det, der sker, når kulturradikalismen kanoniseres, som det er sket herhjemme. På denne måde sker der på samme tid et angreb på kulturradikalismen og en nationalisering af den, og man vil i debatten om forholdet mellem dansk kultur og islam som demonstreret i indledningen både kunne se islamkritik opfattet som udtryk for en kritik af kulturradikalismen og som en fortsættelse af den.

Som eksempel kan tage diskussionen om karakteren og brugen af det muslimske hovedtørklæde. På den ene side anskues forholdet mellem danskere og muslimer som et kultursammenstød, hvor medlemmer af minoritetskulturen ikke opnår politisk myndighed før de er assimileret i majoriteten. På den anden side anskues muslimerne i kraft af forestillingen om islam som en totalitær og kvindeundertrykkende ideologi som en masse, der skal frigøres og oplyses for at blive politiske subjekter. Begge opfattelser er imidlertid ekskluderende, idet muslimske kvinder med tørklæde i begge tilfælde betragtes som endnu-ikke myndige, der først skal assimileres i kulturen eller frigøres, for at blive en del af det politiske fællesskab.

Det er ikke en underdrivelse at hævde, at kulturradikalismen har været i defensiven i den aktuelle kulturkamp. Det kan til dels forklares med, at det, der er blevet angrebet, har været et

¹⁵ Jf. Pittelkow 2002: 99-101

fjendebillede, en borgerlig konstruktion af kulturradikalismen, men samtidig er det påfaldende, hvor vanskeligt det har været for venstrefløjen at etablere et nyt ståsted, specielt i forhold til debatten om islam. Når venstrefløjen har haft svært ved at finde benene i denne debat skyldes det bla., at der er en række af de figurer, der er overleveret fra kulturradikalismen, der ikke længere spiller uproblematisk sammen.

Idealbilledet på 'det fremmede' var for Poul Henningsen negeren og den afro-amerikanske kultur. Her kunne han finde foreningen af modernitet, solidaritet med de undertrykte og frigørelse fra den victorianske krops- og dannelseskultur. Alt dette forenedes i jazzen, der blev indbegrebet af frigørende kunst. Problemet er blot, at det i den muslimske fremmede er ganske let at genfinde elementer af den borgerlige kultur, kulturradikalismen gjorde op med i forhold til kønsroller, seksualmoral, kropskultur osv. Derfor opstår der en konflikt mellem frigørelsesprojektet og tolerancen, hvilket især har fået mange tidligere feminister til at melde sig under de anti-muslimske faner. Paradoksalt nok er succesen for dele af det kulturradikale frigørelsesprogram måske altså i virkeligheden en medvirkende faktor til modstanden mod islam, sådan som vi så det illustreret i forhold til tørklædedebatten. I det omfang kulturradikalismen faktisk, som Løgstrup og Bjørnvig hævder, er blevet en del af konventionen og den herskende kultur, er der således ikke længere et sammenfald mellem modernisering og magtkritik, specielt ikke, hvis minoriteten er præget af anti-moderne strømninger.

Kulturradikalisme som norm og historisk bevægelse: den historiografiske brug af begrebet.

Der er således nogle indbyggede dobbeltbetydninger i kulturradikalismebegrebet, der risikerer at følge med, når man bruger begrebet som historisk term. Samtidigheden af kulturradikalismen som betegnelse for en historisk bevægelse og et individuelt dannelsesideal betyder, at det deskriptive og det normative, det betegnende og det vurderende i særlig grad er sammenblandet i begrebet. For en historiker er det normalt en akademisk dyd at holde det beskrivende og det vurderende ude fra hinanden, men i forhold til kulturradikalismen er disse ting sammenvævet på en måde, der gør, at man risikerer umærkelige overglidninger mellem de to perspektiver. Man kan således sammenfattende om kulturradikalismebegrebet konstatere, at

- Det er altid både historisk og strategisk
- Det er altid både historisk og normativt.
- Det er altid både historisk og etisk.

Den historiske beskrivelse af bevægelser, netværk og enkeltpersoner er i forbindelse med begrebets etablering knyttet sammen med hævdelser af disse bevægelser og personers forbillighed som politiske aktører og etiske forbilleder og denne forbillighed fungerer igen som legitimation af en position i kraft af, at denne position hævder at være en fortsættelse eller en genoplivning af den historiske tradition. På denne vis deler ny-radikalismen i og for sig struktur med andre "neo"-bevægelser såsom ny-klassicismen i det 19. århundrede og starten af det 20.

Som et eksempel, hvordan disse dobbeltbetydninger giver sig udtryk i praksis, kan man se på Hans Hertels beskrivelse af Kjeld Abell i artiklen "Da kulturradikalismen gik under jorden" fra antologien *Den kulturradikale udfordring*. Artiklen behandler forholdet mellem kulturradikalismen og kommunismen og behandler selvkritisk de kulturradikales problemer med at frigøre sig fra kommunismens indflydelse både som ideologi og parti. Derigennem er artiklen imidlertid samtidig solidarisk med 50'ernes bestemmelse af kulturradikalismen som et ideal om partiløshed og selvstændig stillingtagen rettet mod alle former for massebevægelser inklusive kommunismen – en front der tilbageskrives på 1930'erne. Dette giver bl.a. problemer i forhold til at placere forfatteren Kjeld Abell i det ideologiske landskab. Det hedder således bl.a.: "Kjeld Abell var en af de idealister, der gik ind som hjælpetropper for kommunismen og ofrede den kulturradikale uafhængighed" (s. 283), senere: "Abells dobbeltposition som kulturradikal og kommunistisk sympatisør gav ham også kunstneriske problemer med at finde troværdige udtryksformer" (s. 294) og endelig om Abells mindeaktion i forbindelse med mordet på dramatikeren Kaj Munk:

"Aktionen da Abell afbrød Det kgl. Teaters aftenforestilling og bad tilskuerne rejse sig i stilhed for at mindes "Danmarks store dramatiker", kan kaldes en *kulturradikal* manifestation, fordi den foruden civilcourage også demonstrerede fordomsfri tolerance mod Munk, som venstrefløjens havde været dybt skeptisk overfor." (s. 275)

I det første tilfælde er der tale om et enten-eller - i det øjeblik Abell går ind i de kommunistiske hjælpetropper, opgiver han den kulturradikale partiløshed - i det andet tilfælde et både-og og i det sidste eksempel om en situations- og handlingsspecifik karakteristik. Det er ikke længere personen, men handlingen, der er kulturradikal og idet handlingen tilskrives en række normative karakteristika: civilcourage, fordomsfrihed og tolerance, der indirekte må formodes at stå i

modsætning til det, der kendetegner Abells 'kommunistiske' side: medløberi, fordomsfuldhed og intolerance bliver handlingen til udtryk for et etisk standpunkt.

Disse forskellige karakteristikker afspejler en dobbelt definition af kulturradikalismen. På den ene side en beskrivende definition, hvor kulturradikalismen bliver en betegnelse for en bevægelse eller et netværk. Når Abell betegnes som både kulturradikal og kommunistisk sympatisør må det forstås sådan, at han var en del af et netværk af kulturradikale kunstnere og intellektuelle og samtidig sympatiserede med den kommunistiske bevægelse. På den anden side bliver kulturradikalismen også brugt som en etisk norm for en bestemt intellektuel position. Kulturradikalismen bliver et ideal om partiløshed, selvstændighed, fordomsfrihed, tolerance osv. I den betydning er kulturradikalisme og kommunisme ikke to sidestillede (og svært adskillelige) historiske bevægelser, men derimod to kvalitativt forskellige etiske standpunkter, der kommer til at udgøre 'det gode' og 'det onde' i fremstillingen. Denne brug af begrebet passer som tidligere antydte specielt godt med PH's position i 50'erne og det er da derfor heller ikke overraskende, at "Helten i historien er PH – med få undtagelser – hele vejen til hans død i 1967." (s. 301) Det giver imidlertid problemer i forhold til at afgrænse kulturradikalismen som bevægelse idet mange af bidragsyderne til *Kritisk Revy* og *Kulturkampen*, der normalt fremhæves som mellemkrigstidens toneangivende kulturradikale tidsskrifter, samtidig var overbeviste kommunister det meste af deres liv, f.eks. Otto Gelsted, Hans Kirk og Edvard Heiberg.

Formålet med at fremdrage dette eksempel, er at det illustrerer to ting, der efter min mening er typisk for den akademiske diskurs om kulturradikalismen. For det første, at den overtager det begreb om kulturradikalisme, der udvikles i 50'erne i en bestemt kulturpolitisk situation og tilbageskriver det på mellemkrigstiden. For det andet den karakteristiske sammenvævning af det deskriptive og det normative, der udspringer af, at historien ofte fortælles "indefra", dvs. af historikere, der underforstået selv taler ud fra et kulturradikalt standpunkt og søger at videreføre traditionen og de indbyggede normative vurderinger.

I det forudgående er der blevet refereret til kulturradikalismen både som en kulturpolitisk term og en historisk bevægelse. Prøver man at indholdsbestemme begrebet har det imidlertid en tendens til at forsvinde imellem fingrene på én. Der har været en karakteristisk asymmetri i kulturdebatten efter 2001, i og med at kulturradikalismen har været et stærkt retorisk fjendebillede samtidig med, at det har været vanskeligt at finde personer, der aktivt har villet vedkende sig det. I 2009 bad *Politiken* en række højreintellektuelle om at udpege, hvem 'de kulturradikale' var, og her var tidligere udenrigsminister Uffe Ellemann Jensen en af topscorerne¹⁶. Der-

¹⁶ "Højrefløjen: Her er de kulturradikale", *Politiken* 27/9 2009

med er alle forbindelseslinjer mellem kulturradikalisme og socialisme i hvert fald hugget over, og begrebet bliver i stedet knyttet til modstillingen nationalisme – internationalisme og det, der ofte betegnes som 'den globaliserede elite'. Man kan altså tilsyneladende skrive folk ind og ud af kategorien mere eller mindre efter behag.

Eksemplerne illustrerer på en gang begrebets rummelighed og tilsyneladende flygtighed. En måde at håndtere dette på er at dele begrebet op, så det bruges som henholdsvis retorisk position og historisk netværksbegreb. Som retorisk position, bliver det rekonstrueret, hver gang det bliver brugt og man kan sige, at kulturradikalisme og kulturkonservatisme udgør et tvillingepar, der gensidigt opretholder hinanden gennem positive og negative genbeskrivelser. Herved tilsøres begrebets historiske indholdsforskydninger imidlertid også til fordel for den retoriske påberåbelse af en ahistorisk front.

I det hele taget har kulturradikalismen selv på mange måder modsat sig historisering. Forholdet mellem fremtidsorientering og fortidsorientering, progressivitet og konservatisme, var for PH et afgørende karakteristika ved kulturradikalismen og et afgørende træk ved den kulturradikale retorik. Han er kendt for sentensen "Vi er selv historie". Herved kan forstås flere ting. I forlængelse af PH's intentioner, kan den læses som "Vi *skaber* selv historien", hvormed menes, at mennesket er i stand til at forme sin egen virkelighed som et kollektivt kulturelt projekt. På tilsvarende vis kan det forstås sådan, at den verden vi får overleveret ikke er en afspejling af en højere guddommelig orden, men derimod et produkt af vores forfædres valg og projekter, og at vi derfor som mennesker er frie til at vurdere den kritisk og evt. forkaste og søge at forbedre det overleverede. Sentensen kan imidlertid også læses som "Vi *bliver* selv historie.", hvormed menes, at der ikke nødvendigvis er et 1 til 1-forhold mellem det kulturelle projekt og den realiserede historie. Det er karakteristisk for demokratiet, at der er en fortløbende kamp mellem konkurrerende kulturelle projekter, og i denne proces sker der tilpasninger, forskydninger, ændrede fronter osv., sådan at historien som kollektivt produkt ikke kan skrives tilbage til et enkelt kulturelt udkast.

Der refereres gerne til 'de kulturradikale' som en ikke nærmere afgrænset gruppe af intellektuelle eller som et bestemt kulturelt miljø. I forhold til en historisering af kulturradikalismen er en mulig tilgang, at anskue det som et netværksbegreb, altså som betegnelse for skiftende grupper af intellektuelle, der er holdt sammen af institutioner, personlige relationer og et vist mål af fælles overbevisning. Pointen er her, at der ikke fordres total enighed, tværtimod har kulturradikalismen været særdeles tolerant overfor intern uenighed under devisen 'uenighed gør stærk'. Netværkene har i højere grad været holdt sammen af fælles fjender.

For begge disse tilgange gælder det, at kulturradikalismebegrebet anskues som det, filosofen Ludwig Wittgenstein betegner som et 'familielighedsbegreb'. Ligesom en familie deler karakteristiske træk uden at ét træk nødvendigvis går igen hos alle medlemmerne, får også et sprogligt begreb ifølge Wittgenstein sin betydning gennem et netværk af lighedsrelationer uden at et træk er overgribende og kan fungere som definition. Hans Kirk arbejdede eksempelvis tæt sammen med Otto Gelsted, der arbejdede tæt sammen med PH. Alle skrev de i Kritisk Revy, men alligevel var der store forskelle og efter krigen decideret fjendskab mellem Kirk og PH.

Historisk får begrebet sin spændvidde særligt gennem de generationsoverleveringer, der sker. Man skelner gerne mellem kulturradikalismens tre faser: Brandes' radikalisme under det moderne gennembrud, kulturradikalismen i mellemkrigstiden og nyradikalismen i 1960'erne. Disse generationer skriver sig ind i en historie ved at overtage begrebet, men der sker samtidig i denne overtagelse en omdefinering i forhold til nye kulturelle situationer.

Spørgsmålet er nu, hvordan man som historiker forholder sig til denne problematik. En tilgang er at bedrive historieskrivning som intellektuel historie, dvs. tage udgangspunkt i en historisk aktør og beskrive udviklingen i hans tankeverden inden for de historiske rammer, hvilket er tilgangen i denne afhandling. Man behøver imidlertid ikke af den grund, og kan næppe heller, undvære et alment begreb om kulturradikalisme som betegnelse for henholdsvis et historisk miljø og en idehistorisk tradition. Det vigtige bliver blot at oparbejde en bevidsthed omkring spændvidden og rækkevidden af begrebet. Øvelsen bliver så at sige at lade historien komme før begrebet frem for at lade begrebskonstruktionen sætte rammerne for historieskrivningen.

Samtidig er det væsentligt at fastholde kulturradikalismens dobbelthed af moderniseringsbevægelse og moderniseringskritik. Kulturradikalismen er politisk sammenknyttet med socialismen i forskellige udgaver, og dens kritik tager derfor udgangspunkt i en modsætning mellem den faktiske modernisering og den utopi, moderniseringen skaber mulighed for. Sammen med socialismens hendøen er den utopiske side af kulturradikalismen imidlertid også gledet ud af fokus, hvilket betyder, at det tildækkes i hvor høj grad projektet drejede sig om en omfattende modernisering af mentaliteten med henblik på, at danne de mentale forudsætninger for realiseringen af en demokratisk utopi. At utopien har mistet sin overbevisningskraft, betyder imidlertid ikke at den mentale modernisering ikke har haft betydning. I Klaus Rothsteins debatbog *Tid til forundring* kan man eksempelvis læse følgende karakteristik af bevægelsens mål:

”Kulturradikalismens ambition har hele tiden været at præge samfundsudviklingen ved at øge kvalitetskravene inden for hele det kulturelle område, pædagogikken, arkitekturen mm. og være en frisindet, intellektuel oppositionsbewægelse, der er skeptisk og kritisk over for enhver politisk tendens. [...] Når Kai Sørlander forudsætter, at kulturradikalismen skulle have samme mål som de politiske partier eller religionerne – altså herredømmet over samfundet – tager han grundigt fejl. Sådan er det ikke, og sådan har det aldrig været. Kulturradikalismen er en oppositionsbewægelse, der kritiserer og udfordrer de kendte konstruktioner, deri ligger *frigørelsen af mennesket*, der – dengang som nu – er det kulturradikale projekt.” (Klaus Rothstein: *Tid til forundring*, s. 67)

For det første kan man bemærke, at Rothsteins karakteristik er en udpræget efterkrigs-karakteristik og i høj grad præget af 60’erne nyradikalisme, mens den helt forbigår den tætte forbindelse mellem kulturradikalisme og kommunisme i mellemkrigstiden. Omvendt er kulturradikalismebegrebet selv, som det vil fremgå af afhandlingen, et efterkrigsbegreb delvis formuleret op imod kommunismen. Alligevel må det siges at være en tilsnigelse, hvis man lader det gælde om en lang række af de personer, der blev omfattet af begrebet PH, Otto Gelsted, Sven Møller Kristensen m.fl., at de altid har søgt oppositionsrollen, været skeptiske overfor enhver politisk tendens og aldrig søgt herredømmet over samfundet. Man får kun en halv kulturradikalisme, hvis man afkobler kritikken af den bestående kultur fra bestræbelsen på at udvikle nye kulturformer og bindingen til en politisk utopi. Ved kun at fokusere på de destruktive og ikke de konstruktive aspekter amputerer man i fundamental forstand også det politiske ved bevægelsen, nemlig at den ikke bare søger at dekonstruere magtens udmøntninger, men også selv er aktiv i italesættelsen af forestillinger om det demokratiske samfund.

2.Del: Historisk ramme

Kapitel 3: Demokrati og kulturkamp 1872-1920

1872 var et skelsættende år i den danske kulturhistorie. For det første skete der det, at Venstre erobrede flertallet ved folketingsvalget, mens kongen insisterede på fortsat at udpege en Højreregering. Dermed indledtes den langstrakte 'forfatningskamp', der udspillede sig som en kamp mellem to forskellige suverænitetsprincipper, kongesuveræniteten og folkesuveræniteten. Denne kamp udmøntede sig i 'Systemskiftet' i 1901, hvor Venstre langt om længe også erobrede regeringsmagten og dermed knæsatte det parlamentariske princip, men parlamentarismen blev først formelt skrevet ind i Grundloven ved revisionen i 1955, og i den mellemliggende periode blev der i tilspidsede situationer, f.eks. i forbindelse med Påskekrisen i 1920 og den tyske besættelse i 1940 gjort forsøg fra eller appelleret til kongen om at gribe ind i regeringsdannelsen.

For det andet udkom to markante kampskrifter. Bjørnstjerne Bjørnsons *Nogle ord til ungdommen*, der skitserede et grundtvigiansk kulturprogram indeholdende et frontalangreb på de nationalliberale dannelsesinstitutioner skolen og kirken advokerende for en eksamensfri skole og en adskillelse af kirke og stat. Og første bind af Georg Brandes' *Forelæsninger over hovedstrømninger i den europæiske litteratur: Emigrantlitteraturen*. Disse forelæsninger var afholdt året før på Københavns Universitet og udgjorde på deres vis også et frontalangreb på den nationalliberale dannelse og dens institutioner. Men hvor grundtvigianerne søgte at sikre folkeånden fri udfoldelse frigjort fra statens overleverede skranker, så gjaldt Brandes' oprør individet og individets åndsfrihed.

Herved var et kulturpolitisk kampfelt opridset, der kom til at definere det moderne kulturpolitiske landskab. For det første en politisk kamp mellem Venstre og Højre, der både udfoldede sig som en kamp om legitimitet og suverænitetsprincipper og som en kulturkamp, hvor hele det bestående nationalliberale værdi- og dannelsessystem var under dobbelt beskydning. For det andet som en spænding indenfor Venstre mellem en national og en liberal demokrati- og frihedsopfattelse, der i 1884 gav sig udslag i en indre splittelse mellem et en national og en radikal fraktion i Venstre, der også udmøntede sig i stiftelsen af *Politiken* som talerør for den radikale fraktion. Den endelige splittelse af partiet kom i 1905, hvor det Radikale Venstre blev stiftet som et selvstændigt udbryderparti. Venstre blev altså på den ene side holdt sammen af

den fælles modstander, men indeholdt samtidig en splittelse mellem to konkurrerende bud på den nye dannelse.

At det var dannelsen, det drejede sig om, betød også, at begge bevægelser mere eller mindre direkte henvendte sig til ungdommen, hvilket ses direkte i titlen på Bjørnsons skrift, mens det for radikalismens vedkommende udmøntede sig i Studenterforeningen og forestillingen om studenterskandinavisme. Derved fik kulturkampen også karakter af et generations- og uddannelsesopgør. Samtidig, hvad der måske er det mest væsentlige for PH's vedkommende, betød kulturkampen også gennembruddet for avisen og tidsskriftet som kulturpolitiske kampmidler og –platforme. Oprettelsen af venstreaviser og radikale tidsskrifter, bl.a. Brandesbrødrenes *Det 19de Aarhundrede* (1874-77) fungerede parallelt med kampen om litteraturen og digterne som fronter i kulturkampen, der derfor også fik karakter af en kamp i og om den kulturelle offentlighed. De nye aviser havde både karakter af en intervention i den eksisterende læsende offentlighed og en udvidelse af den. Denne offentlighed blev senere suppleret med socialistiske tidsskrifter af forskellig art, men de følger den samme figur, hvor bladet på en gang var platform for en politisk kamp og selv et middel til kulturel anerkendelse.

For PH's vedkommende bestod hans intervention på det litterære felt i hans forsøg på at revitalisere revyen som politisk teater. Men langt hovedparten af hans skribentvirksomhed ligger i artikler til tidsskrifter og aviser i et spektrum fra Ekstra Bladet og damebladet Ekko på den ene side over aviser som *Politiken*, *Information* og *Social-Demokratien* til snævre design- og arkitekturtidsskrifter som *Mobilia* og *LP-nyt* på den anden. PH's kritiske virksomhed har altså som sin forudsætning den kulturpolitiske bladoffentlighed, der blev formateret som en del af kulturkampen.

Kritikeren Hakon Stangerup, der i mellemkrigstiden selv nærmest kunne betegnes som en nationalliberal åndsaristokrat, udgav i 1946 en grundig fremstilling af *Kulturkampen* i perioden 1872-1883, der markerede sammenbruddet af det nationalliberale dannelsesmonopol og formateringen af det moderne kulturpolitiske landskab. Hans udgangspunkt er, at det kendetegnende ved denne periode er, at der er et sammenfald mellem politik og kulturpolitik, og at dette sammenfald skyldtes, at dannelsesmonopolet var den eneste politiske bastion de nationalliberale havde tilbage. 1864 markerede sammenbruddet for deres udenrigspolitik, mens grundlovsændringen i 1866 markerede opgivelsen af deres liberale indenrigspolitik til fordel for en antidemokratisk politik, der faldt sammen med det Højre de tidligere havde bekæmpet, men som de endte med at alliere sig med. Deres eneste tilbageværende politiske legitimation var således den kulturelle magt, der lå i oplysningsmonopolet, hvilket også var den eneste måde at legitimere den manglende anerkendelse af flertalsprincippet i kraft af opfattelsen af, at fler-

tallet ikke var regeringsdueligt eller –værdigt fordi det ikke besad det rette dannelses- og oplysningsniveau.

De nationalliberale var ikke som sådan et parti, men den gruppe af 'oplyste' borgere, der gik til kongen i 1848 med krav om en national stat og en demokratisk forfatning. Der var i denne gruppe en klar fornemmelse af at tilhøre en naturlig åndelig elite og repræsentere nationens kulturbærende lag, embedsmænd, akademikere, digtere og videnskabsfolk. Det demokrati, de forestillede sig, var således ikke egalitært, men et spørgsmål om at udskifte et gudgivent hierarki med et dannelseshierarki, en form for 'meritokrati'. Historikeren Ove Korsgaard viser i *Kampen om folket* hvordan nationsbegrebet ved overgangen til det moderne samfund kom til at betegne den politiske elite, stænderforsamlingerne i forhold til hoffet, og selvom de nationalliberale altså ønskede et politisk sammenfald mellem stat og etnisk-kulturelt sprogfællesskab, så spillede denne opfattelse af nationen stadig med.¹⁷

Den national-liberale kulturpolitik blev derfor også gradvist bevidst traditions- og institutionsbevarende. De betegnede sig selv som epigoner og forvaltere af romantikkens kulturarv. Men, som Stangerup bemærker, den borgerlige ikke den revolutionære romantik. Opretholdelsen af institutionerne stat, kirke og familie som traditionelt overleverede hierarkier og samfundets grundpiller blev således den væsentligste pligt, mens religionskritik, individuel selvhævdelse og fri kærlighed blev set som farlige trusler mod samfundsordenen. Det var alle disse bastioner Brandes' radikalisme udgjorde et frontalangreb på.

Baggrunden for denne situation var som sagt det militære nederlag i 1864, der egentlig var kulminationen på en nationalistisk politik, der på afgørende vis havde svækket de nationalliberale. Inden 1848 var den danske stat et multinationalt monarki bestående af Danmark, Grønland, Færøerne, Island, Slesvig-Holsten og en række kolonier og der var ikke indenfor denne stat en forestilling om en fælles national identitet eller nationalfølelse som skaber af sammenhængskraft i staten. Man kan måske nærmest sige, at der sker en form for 'balkanisering' af helstaten Danmark i sidste halvdel af 1800-tallet, idet en række nationalistiske bevægelser i bl.a. det dansktalende område og Slesvig-Holsten rev helstaten fra hinanden. Krigene i 1848-1851 og til dels 1864 var altså nærmere at betragte som borgerkrige end krige mod Tyskland og de blev også erfarede som sådan. Den danske general Rye kaldte krigen i 1848 for "Broderkrigen" og skrev i et brev: "Jeg frygter i hver Død, i hver Saaret at finde en Søn af en af mine Venner eller Bekjændtere, ja selv Beslægtede. Begge mine Svogre, Capitajnerne Krabbe staaer i de fiendtlige Rækker" (Korsgaard 2004: 276-277)

¹⁷ Jf. Korsgaard 2004: 111

Udviklingen var altså at borgerskabet erobrede statsmagten med et krav om en national stat, men at denne stat samtidig blev svækket af indre splittelse og borgerkrige. Resultatet blev, at de sociale og folkelige bevægelser, bonde- og arbejderbevægelserne fik usædvanlig stor succes, men samtidig også blev forpligtet på den nationale stat. Historikeren Uffe Østergaard beskriver udviklingen på følgende måde:

"I dag har vi vænnet os til at betragte skabelsen af det lille Danmark som både uundgåelig og positiv. Det skyldes den brug som folkelige bevægelser hurtigt gjorde af den enestående situation med en hel, suveræn stat der var blevet så lille og svag, at det var muligt først for bonde- og sidenhen arbejderbevægelsen at overtage hele magten. Sådanne folkelige bevægelser var ikke enestående i international sammenhæng, men det var enestående at de erobrede det kulturelle, økonomiske og til sidst det politiske hegemoni i en hel, suveræn stat." (Harsløf 2004: 40)

Der er altså i denne proces et sammenfald mellem demokratisering og nationalisering, hvilket er med til at skabe et spændingsfelt som vi i princippet stadig lever i i dag, nemlig at demokrati og nationalisme på den ene side hører uløseligt sammen historisk, men at nationalismen samtidig også er katalysator for indre og ydre konflikter. Det er denne spænding der radikaliseres i 1930'erne hvor sammenhængen mellem demokrati og nationalisme forsvares af socialdemokratiet samtidig med, at de to begreber på begge de politiske yderfløje tvært imod kom til at fremtræde som modsætninger.

Denne udvikling bliver således katalysator for en kulturkamp, der får et dobbelt sigte. På den ene side var grundtvigianere, radikale og siden arbejderbevægelsen allieret i en fælles kamp mod den nationalliberale enhedskultur, på den anden side var de sideløbende involveret i interne kampe om karakteren af den nye demokratiske nationale kultur. De forskellige folkeoplysningsbevægelser havde således både karakter af en udfordring af staten og overklassens dannelsesmonopol og en kamp om at udfylde det kulturelle tomrum i almuen. Kampen om demokratiet blev en kamp om kultivering af 'folket' i betydningen en kamp om på hvilken måde bønderne og arbejderne skulle transformeres fra almue til demokratiske subjekter.

Forestillingen om bondeoplysning og højskoler er selvfølgelig ældre, men for det første er det først efter 1864 den grundtvigianske nationale folkehøjskolemodel bliver dominerende og får en kæmpe opblomstring og for det andet og mere vigtigt er det først med forfatningskampen at spørgsmålet om sammenkædningen af Grundtvigs nationalt-religiøse vækkelses-

bevægelse og det politiske folkestyre bliver et kardinalspørgsmål, der for en tid splitter den grundtvigianske bevægelse i venstre- og højregrundtvigianere.¹⁸

I løbet af forfatningskampen blev Venstre imidlertid selv splittet mellem det 'nationale' grundtvigianske Venstre og det 'europæiske' radikale Venstre. Selvom radikalismen altså blev betegnet som 'europæisk' og af sine modstandere blev udlagt som antinational, giver det imidlertid som vist god mening at karakterisere opgøret som et opgør mellem forskellige 'nationalismer'. Nyere Brandesforskning har understreget, at han så sit projekt som en form for 'nationbuilding', der skulle styrke Danmarks kulturelle stilling overfor Tyskland ved at vitalisere en stagneret tyskinflueret nationalromantisk kultur med alternative moderne europæiske påvirkninger, specielt fransk civilisation og engelsk liberalisme.¹⁹ I givet fald er det blot væsentligt at skelne mellem åndsnationalisme og samfundsnationalisme, hvor det første betegner opfattelsen af, at nationen holdes sammen af en partikulær folkeånd, mens det andet betegner et projekt om samling af nationen omkring universelle principper og former. I den forstand kan radikalismen betegnes som universalistisk eller 'anti-nationalistisk' nationalisme.

I denne proces kom kunsten til at spille en afgørende rolle som kulturpolitisk kampmiddel. Dens opgave blev dobbelt. For det første skulle den med Brandes' berømte formulering "sætte problemer under debat" og derved revitalisere en debatterende offentlighed, der i radikalismens øjne var blevet præget af fortrængning og moralsk selvcensur. For det andet skulle den som det kom til udtryk i den næste generation af 'folkelige' kunstnere udvide denne offentlighed ved at tematisere og give stemme til de befolkningsgrupper, der ikke tidligere havde haft mæle i offentligheden, i første omgang bonde- og landbokulturen. Der var således en parallel mellem udvidelsen af den kunstneriske og intellektuelle offentlighed og de folkelige bevægelers øgede politiske og økonomiske magt.

Der er to ting man kan bemærke sig. For det første at 'demokratisering' i denne proces kom til at betegne tre forskellige processer. Opkomsten af en bestemt politisk form karakteriseret ved folkestyre, frihedsrettigheder og parlamentarisme erobret gennem en række politiske kampe i sidste halvdel af 1800-tallet, en social udligningsproces samt en udvidelse af offentligheden som del af en kulturel anerkendelseskamp og integrationsproces. For det andet at kultur i denne sammenhæng både er et kamp- og et konsensusbegreb. Et kampbegreb idet kulturen bliver mobiliseret i de folkelige bevægelers sociale og politiske kamp, et konsensusbegreb i form af den fælles (om end konkurrerende) bestræbelse på en national enhedskultur og en fælles national offentlighed.

¹⁸ Jf. Korsgaard 1997: 200-201 og Stangerup 1946: 33ff.

¹⁹ Se bl.a. Bertelsen og Allen i Harsløf 2004

Hvor de to bevægelser var enige om at nedbryde det bestående samfunds institutioner og faste hierarkier og proklamere alle menneskers lighed og folkets ret til at styre sig selv, så gav de to forskellige svar på, hvad der skulle binde det nye samfund sammen. Hvad der skulle gøre folket til folk, når det ikke længere var kongens undersåtter. Svarene var på kort form nationalfølelsen og konstitutionen. Dette skisma skriver sig tilbage til to idehistoriske linjer, der udgår fra behovet for en redefinering af folket efter den franske revolution. Den ene, der repræsenteres af Rousseau og Kant lægger vægten på retsstaten og samfundspagten, den anden der repræsenteres af Herder og Fichte lægger vægten på nationalstaten og folkeånden. De har således en række begreber tilfælles, såsom individualitet, nation, folk, lighed og åndsfrihed, men giver dem alligevel vidt forskelligt indhold.

Den grundlæggende tanke i oplysningshumanismen var at alle mennesker havde en iboende fornuft og et anlæg for humanitet, som det var opdragelsens mål at kultivere. Opdragelsens mål var at gøre det enkelte menneske til en afbildning af den ideelle menneskehed, hvilket er implicit i den tyske betegnelse *Bildung*, men ikke i den danske 'dannelse', der kun indeholder formnings- og ikke afbildningsperspektivet. Denne *Bildung* skulle imidlertid ske ved individets egen frie og selvstændige virksomhed. Målet var at sætte individet i stand til at betjene sig af sin egen fornuft. Den afgørende forandring af menneskets situation var overgangen fra umyndighed til autonomi. Individet var frit i den forstand, at det ikke var underkastet anden myndighed end sig selv, men det var samtidig en del af menneskeheden i den forstand, at fornuften og dannelsens mål var fælles for alle. Det er således værd at bemærke, at oplysningens individbegreb var grundet i opfattelsen af, at mennesket var et enkeltstående eksempel af arten, der var selvberørende og selvstyrende og hvis individuelle brug af fornuften var kilden til samfundsmæssig værdi og fremskridt, men derimod ikke indebar, at det også var unikt og originalt i moderne forstand. Fokus var på ligheden og ikke på forskellen. Dette fokus på det almene gav sig udtryk i et kosmopolitisk forhold til det fremmede. Det lokale og særegne blev set som en begrænsning og mødet med det fremmede blev set som en mulighed for at overskride disse begrænsninger i retning af det fællesmenneskelige, som det var alle menneskers mål at realisere.

Spørgsmålet var nu, hvordan dette autonome individ kunne indgå i et samfund uden at sætte sin frihed over styr. Den løsning som Rousseau var den første til at formulere indebar, at alle underkastede sig en fælles lov og på denne måde overgik fra den naturlige individtilstand til en socialiseret statsborgertilstand. Princippet var, at mennesket i kraft af demokratiet på én gang blev lovgiver og undersåt, idet ingen skulle være underkastet en lov, de ikke selv havde været med til at beslutte. På den måde blev princippet om autonomi som selvlovgivning over-

ført fra individ til samfundsniveau. Denne symbolske overgang gav samtidig staten legitimitet, idet man overgik fra en individuel frihed udenfor staten til en socialiseret frihed indenfor statens rammer. Det var ligheden under loven, der sikrede den individuelle frihed i samfundstilstanden. Konflikten mellem frihed og socialitet skulle således løses gennem en dobbeltbevægelse. Først en opdragelse, der førte væk fra den overleverede forkvaklede socialitet og tilbage til den individuelle naturtilstand, derefter en overgang til en ny retfærdig socialitet, altså en vej tilbage til udgangspunktet så at sige for at komme bagom civilisationshistoriens fejludvikling.

Hvor forholdet mellem individ og samfund i oplysningstænkningen principielt var konfliktfyldt og løstes gennem det 'spring' fra menneske til borger som Rousseau betegnede 'denaturering', var det det ikke i samme grad for nationalromantikerne. Det skyldtes, at deres nøglebegreb var 'ånd' eller 'sjæl' og at denne 'ånd' på en gang var altgennemtrængende og niveaudelt. Udgangspunkt for Herder og særligt Fichte var, at hvert menneske havde en unik sjæl, som det gjaldt om at realisere. Dette gjaldt imidlertid ikke bare på individniveau, det gjaldt også for nationer. Hvert folk havde således en unik folkesjæl, som kom til udtryk i folkets sprog og poesi. Verdensånden, folkeånden og individualiteten – religion, kultur og selvbevidsthed - forholdt sig på denne måde som koncentriske cirkler, som stadig større grader af individuation. Dette betød imidlertid samtidig, at dannelsesprocessen ikke som i oplysningshumanismen havde karakter af en formning og en stræben efter perfektion, men derimod snarere af en 'vækkelse' i betydningen bevidstgørelse om den ånd, der altid allerede var til stede i jeg'et og i nationen, der blev opfattet som et kollektivt jeg. Forholdet til det fremmede blev således opfattet som en mulighed for selverkendelse, idet kontrasten øgede bevidstheden om det særegne og unikke i kulturen.

Nationen blev således defineret på to forskellige måder, som enten statsborgernation eller folkenation. Dens grænser blev derfor også defineret forskelligt. For den politiske liberalisme gik nationens grænser ved lovens grænser, for nationalismen gik nationens grænser ved sprogets grænser. I den forstand var nationalismen revolutionær, idet den kom til at fordre et nyt statslegitimitetsprincip og en total omtegning af Europakortet, hvor mange stater enten indeholdt flere sprog eller sprog var spredt ud over flere stater. Fichtes nationalromantik var således en væsentlig drivkraft i Tysklands samling (og senere stortyske krav).

I forhold til det gamle standssamfund, der var hierarkisk ordnet med Kongen af Guds nåde i toppen, indeholdt begge tankemåder radikale opfattelser af menneskelig lighed. For oplysningshumanismen var alle mennesker lige i kraft af at være en del af menneskeheden og derved være født med umistelige menneskerettigheder, de var lige ved at være lige for loven

og de var lige i den forstand, at alle forudsattes at have det samme dannelsespotentiale, humanitet var en mulighed for alle. Muligheden for nye hierarkier lå imidlertid i hvor fremskreden dannelsesprocessen var, i hvilket omfang man havde realiseret sit menneskelige potentiale. Omvendt er nationalismen næsten endnu mere radikal i sit lighedskrav, idet alle deltog i den samme nationale ånd. Forskellen kunne nu ligge i graden af national bevidsthed. Til gengæld var nationalismen lukket udadtil, specielt hvis man som Fichte forbandt sprog og etnicitet.

På samme vis blev åndsfriheden et fælles krav, der dog igen betød noget vidt forskelligt. For oplysningshumanismen var åndsfriheden friheden til offentlig brug af fornuften. Statens opgave blev derfor at danne rammen om en borgerlig offentlighed, hvor 'den frie tanke' kunne udfolde sig uden begrænsninger. For nationalismen var åndsfriheden bogstaveligt talt åndens frihed og hos Herder og til dels også hos Grundtvig udmøntede det sig i en anarkistisk drøm om statens bortfald, idet den 'mekaniske' stat skulle vige for den organiske folkeligheds selvorganisering. For grundtvigianerne var det derfor ikke en selvfølge, at de skulle støtte op om bondevennernes politisk-parlamentariske kamp. Der var en fløj, der ligesom Herder mente, at politik var en mekanisk uting og frygtede at den politiske kamp ville tage fokus fra den egentlige opgave, den folkeligt-religiøse vækkelse. Under alle omstændigheder var den centrale institution for grundtvigianerne ikke staten, men det civile samfund - den frie menighed og de dertil knyttede frivillige organisationer.

Begge traditioner er imidlertid fælles om at opfatte folkeoplysning som en bevidstgørelsesproces og knytte en tæt forbindelse mellem folkeoplysning og demokratisering. I den forstand er begge bevægelser også – til trods for at kulturradikalismen i sin egen selvopfattelse viderefører oplysningstraditionen som anti-borgerlighed – i en bestemt betydning af ordet borgerlige bevægelser, idet de repræsenterer to forskellige bud på overgangen fra almue eller pøbel til borger. Begge bevægelser opererer med en modsætning mellem det empiriske folk, der er formet som undersåtskategori og derfor ikke er demokratisk modent og det ideelle oplyste og frigjorte folk, der er i stand til at styre sig selv. Folket er i denne forstand at opfatte dels som en bevidsthedskategori, dels som et potentiale. Folket bliver først folk ved at blive sig sin egen folkelighed bevidst. På den anden side fordrer etableringen af folket som fælles forestilling en individuel dannelses- og bevidstgørelsesproces, der er betingelsen for at kunne deltage i et politisk modent og autonomt folk. I den forstand er folket at betragte som et produkt af en politisk (men ikke nødvendigvis statslig) opdragelsesproces. I denne proces etableres der på den ene side en radikal, men også abstrakt, lighed mellem medlemmerne af folket og på den anden side et ideal om individet som et frigjort, autonomt og autentisk politisk subjekt.

Herved etableres imidlertid også en problematik, der er blevet gennemspillet igen og igen i kritikken af kulturradikalismen og velfærdsstaten efter 2. verdenskrig. For det første: Kan demokratiet overhovedet stille krav til det folk, der er dets subjekt? Demokratiet har jo netop historisk udmærket sig ved at inddrage stadig flere grupper - tyende, kvinder, unge – som tidligere er blevet regnet for politisk umyndige. For det andet: Hvis folket først skal bevidstgøres for at blive politisk modent, hvem afgør da kriterierne for hvornår den rette grad og form for bevidsthed og politisk modenhed er opnået? Og er disse idealer objektive eller snarere subjektive og interessebestemte? Med andre ord er folkeoplysningen som i sin egen selvforståelse en kulturel opløftning og politisk myndiggørelse af folket eller er det snarere den kulturelle elites formning af det folk, den ønsker i sit eget billede og ud fra egne interesser? Problematikken knytter sig egentlig på politisk niveau til den centrale problematik for oplysningens pædagogik på individuelt niveau. Nemlig, hvornår og hvordan stopper opdragelsen? Idet idealet er at opdrage individet til myndigt subjekt, så må der ske en overgang fra den umyndighedstilstand alle mennesker som børn fødes ind i til en tilstand af selvberoenhed og selvlovgivning. Opdragelsen er altså i oplysningens egen selvforståelse en magtform, der stræber efter at ophæve sig selv.

I forbindelse med dette dobbelte opgør med nationalliberalismen sker der i og for sig to ting. For det første bliver de nationalliberale så at sige opslugt af de kræfter, de selv havde sat i gang, men som de ikke længere kunne styre. Grundtvigianerne ønskede således en mere radikal og vidtgående tolkning af 'det nationale', mens radikalismen søgte at fastholde den revolutionære liberale linje, som de nationalliberale efter deres mening havde svigtet. På denne måde bliver imidlertid også den indre spænding, der fra starten af lå i betegnelsen de national-liberale og koblingen af nationalstaten og det politiske demokrati accentueret og radikaleret i de to bevægelser, der repræsenterede to forskellige opfattelser af, hvad der skulle være demokratiets fundament og indhold.

Georg Brandes og den intellektuelle som figur:

Grundtvigianismen og radikalismen repræsenterede hver for sig et tvetydigt opgør med romantikken som harmonisk helhedssystem, sådan som den fungerede som ideologisk fundament under det nationalliberale dannelsessystem eller man kan måske sige, at de to bevægelser aktualiserede en splittelse, der allerede lå latent i romantikken og samtidig benyttede de sig af to forskellige strategier i deres angreb på det bestående samfundssystem. I forhold til religionen og den eksisterende litteratur repræsenterede grundtvigianismen en form for konti-

nuitet, hvor religionen blev brugt som begrundelse af demokratiseringskravet og hvor den national-religiøse litteratur omvendt blev demokratiseret som nyt folkeligt dannelsespensum. Heroverfor havde Brandes' opgør karakter af et totalopgør med kristendommen og nationalromantikken, men samtidig aktualiserede han en anden romantisk figur, som man kan vælge at karakterisere som romantistisk, nemlig det autentiske menneske som undtagelseseksistens, eneren der hævder sin individualitet ved at nægte at gå op i kulturens harmoniske totalitet. 'Hiin enkelte' som det hedder hos Kierkegaard og netop Kierkegaard kunne fungere som forbillede, ikke i kraft af sin teologi selvfølgelig, men i kraft af sin institutionskritik i forhold til kirken og sin hævvelse af individualiteten i modsætning til massen og spidsborgeren. Man kan vel sige, at der hos Brandes sker en sekularisering af Kierkegaard idet Kierkegaards kritik af kirken som institution på den ægte tros vegne forskydes over i en kritik af det borgerlige ægteskab som institution på den ægte kærligheds vegne. Driften erstatter så at sige ånden som det, der ikke lader sig indordne under den bestående samfunds helheds- og harmonikrav.

Idet grundtvigianismen grundede deres demokratiserings- og moderniseringskrav i en folkelig nationalisme, kom deres strategi til at bestå af organisation af landbobefolkningen kombineret med oprettelsen af et komplet alternativt undervisnings- og dannelsessystem, friskoler, højskoler, frimenigheder mm. Heroverfor havde Brandes' angreb på nationalliberalismen karakter af et forsøg på modernisering fra toppen af det akademiske og kulturelle system. Først via et forsøg på at revolutionere den akademiske verden, derefter via mobilisering af kunstnerne og studenterne samt oprettelsen af folkeuniversiteter i byerne.

I kraft af Brandes' manglende akademiske anerkendelse på den ene side og den kulturpolitiske mobilisering af kunsten på den anden, transformeres både akademiker- og kunstnerfiguren, sådan at der dels opstår et ideal om 'den intellektuelle' som uafhængig kritiker og kulturpolitisk agent, dels sker en sammenkædning af kunst, videnskab og politik. Brandes' betydning ligger således ikke alene og måske ikke engang mest i forhold til udviklingen af den brede nationale kultur, men derimod især i forhold til den akademiske og kunstneriske kultur og disse institutioners selvopfattelse. Netop i denne henseende var PH i særlig grad Brandes' åndelige søn, idet han kom til at inkarnere præcis den kunstner- og kritikerrolle, Brandes havde skabt grundlaget for.

Ifølge Stangerup inkarnerer Brandes i sine forelæsninger kombinationen af to forskellige figurer, akademikeren og agitatoren.²⁰ Denne kombination er parallel til forelæsnningernes dobbelte formål. Dels at habilitere Brandes til professoratet i litteratur på Københavns Universitet,

²⁰ Jf. Stangerup: 67

dels at skabe en bevidsthedsrevolution i den akademiske verden, indefra så at sige. I den forstand kan man sige, at strategien var en fjendtlig overtagelse af de eksisterende dannelsesinstitutioner. På denne måde kom indhold og form til på samme tid at understøtte og angribe de nationalliberale dannelsesidealer. Indholdet som en demonstration og accept af universitetets videnskabelige idealer, formen som et retorisk angreb på det bestående samfund og den bestående kultur. Denne akademiker/agitator-figur videreføres af PH tydeligst i hans tidlige dyrkelse af hyperrationelle arkitekturprincipper i Klingen kombineret med et frontalangreb på den eksisterende kunstakademiske uddannelse og generelt som en kombination af stadige henvisninger til fornuft og videnskab som idealer og autoriteter kombineret med en udpræget anti-akademisme i sin selviscenesættelse og ageren som kulturpersonlighed. Den kulturradikale repræsenterer på denne måde så at sige i sin egen selvopfattelse en dybere videnskabelighed end den akademiske forsker og er netop derfor friset fra dennes formalistiske stivhed.

Denne akademiker/agitator-figur er på en gang en tragisk og en heroisk figur. På den ene side er han den evige outsider, der hele tiden holder sig på kritisk afstand af det bestående samfund og derfor bliver mødt med modstand og foragt. En intellektuel martyr, der udholder det beståendes vrede som repræsentant for sandheden og fremtiden. På den anden side er han også den, der kan forene de opsplittede sfærer videnskab, kunst og politik og derved forløse en ny kulturel helhed. I sin afhandling om den franske socialist Lasalle, skriver Brandes:

"Den Lasalleske Bevægelses sande Ejendommelighed bestaar i et Sammentræf af to Omstændigheder: dens dybe Videnskabelighed og dens Almenfattelighed, Foreningen af Evnen til i Kraft af Popularitet at virke på det store Flertal af ikke-Dannede, med Evnen til i Kraft af videnskabelig Dybde at virke paa den lille Elite af allermest Udviklede i de Dannedes Kreds."²¹

I denne beskrivelse, der af Stangerup betegnes som et slet skjult portræt af Brandes selv, bliver Lasalle altså brobygger mellem eliten og folket, dannelsen og de udannede og videnskaben og den almene kultur. Han overvinder således, hvad der i 60'erne blev kendt som 'kulturkløften', men stadigvæk med udgangspunkt i dannelse og videnskab, ikke i folket eller 'det folkelige'. Netop denne forening af videnskab og politik er det, der ifølge Brandes gør Lasalle til kunstner.

²¹ Citeret fra Stangerup: 101

Dobbeltheden i den intellektuelle som figur mellem det misforståede og det forløsende geni, er således samtidig en fortsættelse af dobbeltheden i den senromantiske kunstnerrolle i form af de to linjer romantikken kunne trække fra den sene Beethoven. På den ene side det 'uforståelige' og esoteriske i de sene sonater og kvartetter, der fortsættes i billedet af den ensomme kunstner, vandreren, der taget "the road less taken". På den anden side overskridelsen af kunstens grænser i afslutningen af den 9. symfoni, hvor orkester og kor forenes i en frihedshymne. Denne linje videreføres i Wagners 'gesammtkunstwerk', der som ideal vandrer videre over i de forskellige senromantisk/modernistiske arkitektur- og kunsthåndværkbevægelser i starten af det 20. århundrede. Herved indtages også en tvetydig stilling til kunstens autonomisering. Den autonome kunst opfattes på en gang som et tab af sammenhæng og som mulighedsbetingelse for kunsten som kritikform og samtidig tænkes kunsten som det sted, hvorfra der kan ske en overskridelse af autonomiseringen og en reintegration af samfundet. Derved sker der en sammenkædning af politik og kunst, hvor kunsten bliver politisk og politik bliver kunst.

Med denne beskrivelse af den intellektuelle bliver hans rolle at overskride grænsen mellem renæssancens snævert individuelt og heirarkisk dannelsesbegreb knyttet til "den lille Elite af allermest Udviklede i de Dannedes Kreds." (Ibid.) og det moderne samfunds- og helhedsorienterede kulturbegreb. Den intellektuelle bliver i ordets egentlige betydning op-drager, idet han med udgangspunkt i sin egen personlige overlegne kultivering søger at hæve den almene kultur. Derfor bliver hans indsats nedbrydende i forhold til den eksisterende kultur, men opbyggelig i forhold til fremtiden. Og i at med, at kunsten udpeges som bevidsthedsrevolutionens fortrop så bliver det så at sige en betingelse for den gode kunst, at den ikke kan være populær i nutiden, hvis den skal have bud til fremtiden. Ligesom den sande kristne ifølge Kirekegaard kunne kendes på, at han var forfulgt, bliver det et tegn på den sande kunst, at den virker provokerende på samtiden:

"Man kan i de moderne Litteraturer uden Overdrivelse opstille den Lov, at en Skribent *maa* gjælde for umoralsk og *maa* vække Anstød idetmindste hos én Generation af sin Samtid, hvis han ikke allerede skal forekomme den ham nærmest følgende Generation trivielt og bornert." ²²

²² Citeret fra Stangerup: 84

Kunstneren og agitatoren er altså pr. definition en generation foran sin samtid og på denne måde opstilles en tidslig målestok, der opdeler kulturfænomener efter om de er progressive og reaktionære og som introducerer en klar brudflade mellem modernisering og tradition.

Stangerup fremhæver som det centrale i Brandes' angreb på den bestående kultur, at han adskilte humanisme og kristendom, så de ikke længere indgik i en harmonisk syntese, men derimod blev fremstillet som historiske fjender. Således blev forsøget på at harmonisere mellem kristendommen og oplysningstraditionen og lade den individuelle dannelse gå op i en religiøs helhedsforståelse angrebet som udtryk for illusion og undertrykkelse. I stedet fik man en fremstilling af historien som en kamp mellem frihedstankens udfoldelse og individualitets- og solidaritetsprincippet på den ene side og kirken og autoritetsprincippet på den anden. Ud af denne front følger en række skarpt optrukne modsætninger: fremskridtet overfor reaktionen, friheden overfor traditionens vilkårlige tvang og individets selvudfoldelse overfor indordningen under de bestående samfundsinstitutioner.

Brandes udviklede således en omfattende institutionskritik, hvor staten, kirken, familien, det borgerlige ægteskab, seksualmoralen og den eksisterende dannelseslitteratur alt sammen blev set som forældede og undertrykkende borgerlige institutioner. På denne måde udvikledes en kritik af det borgerlige samfund, der pegede i to retninger. Overfor det bestående samfunds bundethed til partikulære helheder - religionen, nationen og familien satte Brandes henholdsvis individualisering og universalisering. Individualisering i form af retten til fri udfoldelse af den individuelle personlighed, universalisering i form af en fremhævelse af humaniteten og det almenmenneskelige som dannelsesmål. På denne måde bliver kulturkampen en dannelseskamp mellem på den ene side en borgerlig dannelse knyttet til de eksisterende institutioner og den herskende ideologi, der søges afsløret som netop ideologi og et forsvar for udlevede traditioner, der ikke længere hvilede på et rationelt grundlag, men opretholdt sig selv via vane og vilkårlig magtudøvelse. Og på den anden side en moderne dannelse, der imidlertid selv indeholdt forestillingen om en ny syntese mellem det almenmenneskelige og det individuelle.

Man kan på en paradoksal vis måske sige, at netop det anti-borgerlige ved Brandes' dannelsesopfattelse netop var det borgerlige ved den. Han refererer direkte til renæssancehumanismen og dennes individualistiske dannelsesbegreb og kunstneriske geniæstetik. Denne er imidlertid knyttet ganske snævert til borgerskabets opkomst som en måde at afgrænse sig til to sider, i forhold til den udannede pøbel og i forhold til adelens overfladiske dannelse. Kulturkampen mellem borgerskab og adel udfoldede sig således set fra borgerskabets side som en kamp mellem en ægte og inderlig dannelse, der udfolder sig omkring produktion og forståelse af kunsten overfor adelens rent udvendige og ceremonielle dannelse, hvor kunsten

alene fungerer som repræsentation af magten. Ligesom kulturradikalismen altså var mere videnskabelig end akademiet er den altså også så at sige mere borgerlig end borgerskabet, idet kritikken af borgerskabet går på, at den er blevet til en ny adel og har overtaget dennes udvendige og repræsentative kultur- og dannelsesforståelse. Brandes' kritik vender altså to veje. Dels som en kritik af de stivnede borgerlige institutioner, dels som en demokratiskepsis i forhold til 'pøbelvældet', altså i forhold til folket forstået som masse.

Den moderniseringsbevægelse Brandes satte i gang var således ikke uden indre modsætninger. Stangerup skriver om Brandes:

"Over for alle Grundprincipperne og de af dem afledte Institutioner og Vedtægter i det nationalliberale Samfund hævdes det frie Jeg. Hvad dette frie Jeg saa støtter sig til er henhæftet mange Steder fra, blandet af snart materialistiske, snart positivistiske, snart superromantiske, snart kirekegaardske, snart venstrehegelianske Elementer." (Stangerup: 69)

Kigger man på Stangerups opregning af Brandes' forskellige inspirationskilder springer en indre modsætning i øjnene, nemlig modsætningen mellem på den ene side en ekstrem individualisme og subjektivisme og på den anden en række anti-individualistiske videnskabeligt objektiverende strømninger. Positivismen, materialismen og venstrehegelianismen repræsenterer en forskydning af menneskesynet fra det individuelle subjekt og dets vilje til biologi, samfund og historie som forklaringsmodeller for menneskelige handlinger. Omvendt repræsenterer Kierkegaard og sidenhen Nietzsche en insisteren på subjektiviteten som sandheden og en modstand mod at lade denne gå op i videnskaben eller historien. Denne modsætning løber som en rød tråd gennem hele det 20. århundrede frem til efterkrigstidens spændingsfyldte forhold mellem marxisme og eksistentialisme.

Ud af denne indre modsætning følger en række skismaer i Brandes' og sidenhen også PH's moderniserings- og demokratiseringsopfattelser. Skismaet genfindes i forhold til litteraturen, hvor videnskabsmanden og agitatoren ikke nødvendigvis kunne forenes. Forfattere som I.P. Jacobsen og Herman Bang søgte inspireret af den franske naturalisme at overføre videnskabsmandens køligt beskrivende blik til litteraturen som en måde at forholde sig blot beskrivende til stoffet frem for moralsk dømmende. Heroverfor efterlyste Brandes en subjektivt indigneret tendenslitteratur, hvor bogen blev en politisk manifestation, en direkte intervention i kulturkampen.

Dette bringer os videre til et andet skisma. Brandes opridser på et tidspunkt frihedens historie:

"Denne Frihed er det, som i hvert nyt Aarhundrede dukker op med et nyt Navn, som i Middelalderen forfølges og udryddes under Navn af Kjæteri, i det 16de Aarhundrede forfægtes og bekjæmpes under Navnet Reformation, i det 17de Aarhundrede dømmes til Baal og Brand som Trolddom og Atheisme, i det 18de Aarhundrede bliver til et Evangelium under Form af Philosophie for under Revolutionen at blive til en Magt i Skikkelse af Politik, og som endelig i vort eget Aarhundrede af Fortidens Repræsentanter stemples med det nye Øgenavn: Radikalisme."²³

Ikke bare giver Brandes her radikalismen et imponerende anegalleri, han beskriver også hvordan friheden via den Franske Revolution krydser grænsen mellem kritik og politik, ide og magt. Spørgsmålet er hvilken position det placerer kritikerens i. Kan friheden realiseres fuldstændigt i den politiske bevægelse og overflødiggøres kritikken derved? Problematikken placerer den intellektuelle i spændingsfeltet mellem kritikerens og den politiske bevægelse og det er præcist dette spørgsmål, der efter 2. Verdenskrig splitter kulturkampskredsen omkring den intellektuelles forhold til kommunismen.

Brandes, PH og den nye Renæssance:

Sammenhængen mellem kunst, kultur og politik er hos PH funderet i et bestemt modernistisk kunstsyn, som man måske kan betegne som 'vitalistisk klassicisme'. Denne betegnelse bliver uddybet senere, men det man kan notere sig er, at til trods for at radikalismen fra Georg Brandes' kritik af Thorvaldsen til PH's kritik af Politigården vender sig imod nyklassicismen, så deler den to forudsætninger med den. Det ene er, at den opstiller harmonien som kendetegn for det vellykkede kunstværk. Det andet er, at den fremhæver de samme fortidige kulturepoker, antikken og renæssancen som forbilledlige. Samtidig vender den sig imidlertid imod forestillingen om, at man kan genrejse en kulturhistorisk periode gennem stilefterligning. Dette baserer sig på to ting. Dels indarbejdningen af en historieforståelse, der søger at kombinere den fortidsvendte dyrkelse af tidligere tiders 'høje' kulturepoker med en fremskridtsforestilling. Tanken er således, at antikken og renæssancen udgør forbilledlige kulturepoker i kraft af deres strukturelle kendetegn, den harmoniske enhedskultur, men at denne harmoni ikke kan gentages ved blot at reproducere formerne, idet det stof, der skal bringes på harmonisk form

²³ Citeret fra Stangerup: 84

er udvidet i omfang og kompleksitet. Den nye harmoniske kultur vil derfor have strukturelle ligheder med de fortidige, men samtidig være på et højere niveau fordi den har indoptaget en vækst i kompleksitet. På denne måde etableres der en skelnen mellem form og proces. Det der skal gentages er således ikke de tidligere kulturepokers former, men den kraft hvormed de formåede at bringe orden i kaos og nyklassicismen kan derfor karakteriseres som 'død' reproduktion.

Der er således store ligheder mellem det kultursyn, der kommer til udtryk hos PH i *Kritisk Revy* og Georg Brandes' fortolkning af den italienske renæssance som den fremstilles af kunsthistorikeren Leo Tandrup. Forud for Georg Brandes' berømte forelæsninger om "Hovedstrømninger i europæisk litteratur" i 1871 var han på en dannelsesrejse, der inkluderede et 10 måneder langt ophold i Firenze i 1870-71. Det er derfor nærliggende at forestille sig, at projektet med det moderne gennembrud var intet mindre end initieringen af en ny renæssance i København.

Det Brandes finder i Firenze er således for ham det moderne menneskes fødsel og denne fødsel, der samtidig er en genfødsel af det græske menneske efter kristendommens syndefald giver sig udtryk i skabelsen af en politisk form, republikken og af store kunstneriske individualiteter som Michelangelo og Leonardo da Vinci. Denne kultur er imidlertid gået tabt og målet bliver en ny genfødsel: "Ja, Attica er Skjønhedens første Hjem og Toscana er dens andet. Og siden da har Skjønheden ingensteds boet, den efterlyses." (Tandrup: 66) Denne opfattelse af Renæssancen er på mange måder i overensstemmelse med Jacob Burckhardt klassiske værk om *Renæssancens Kultur i Italien*, der var med til at ophøje og udskille Renæssancen som epoke og sætte den i skarp kontrast til Middelalderen. Det er imidlertid værd at bemærke, at selvom Georg Brandes hentede sine politiske idealer i liberalismens tidlige periode efter den Franske Revolution, så er kulturens mål for ham hverken frihed eller demokrati, men derimod 'skønhed'.

Den moderne skønhed kunne imidlertid ikke hente sine idealer i fortiden, men måtte indoptage den moderne verden, der i sin karakter var splittet, disharmonisk og grusom. Derfor skelnede han mellem 'det smukke', der var en overfladisk reproduceret harmoni og 'det skønne' som var den originale tilkæmpede harmoni. Det kan virke som om PH tager afstand fra en sådan skønhedstænkning via sin stædige insistering på det sociales forrang for det æstetiske i *Kritisk Revy*. 'Det æstetiske' i PH's sprogbrug svarer imidlertid i høj grad til Brandes' brug af 'det smukke', mens 'det sociale' for PH bliver en betingelse for den moderne skønhed på samme måde som det moderne menneske i Brandes' udgave måtte indarbejde 'tidens progressive ideer' i sit kunstneriske projekt.

Bevidsthedens evne til at skabe orden i kaos giver sig for Brandes' vedkommende udtryk i dens evne til fortolkning. Fortolkningen havde karakter af et helhedssyn på kulturen, der forbandt enkeltmennesket, samfundet og historien. Denne fortolkning indeholdt ydermere en tendens og kunne således danne grundlag for håb og fremskridtstro.

Laver man en klassisk skelnen mellem et fransk oplysningsfilosofisk civilisationsbegreb, der anskuer civilisationen som en dynamisk fremadskridende proces udmøntende sig i sociale, politiske og teknologiske fremskridt overfor et tysk national-romantisk kulturbegreb, hvor kulturen er nationens uforanderlige essens udtrykt i kunst og religion, så er det karakteristisk at Brandes' kulturbegreb ikke rigtig passer ind. Forventningen ville være, at kulturradikalismen stod entydigt på oplysningens side, men så enkelt er det ikke. For det første er Brandes' projekt formuleret som et kulturprojekt ikke et civiliseringsprojekt, ligesom også PH konsekvent bruger kultur som den positive betegnelse og civilisation som den negative.

Modsat PH havde Brandes ikke nogen tiltro til folket i hans egen tid, men som modbillede fremhævede han det florentinske folk som et 'kunstnerisk folk': "Den forstod og opfattede gennem Synet, ikke gennem Overvejelser. Med andre Ord, den forstod som det gamle Hellas' Beboere at se, og den tænkte ikke i Begreber, men i Billeder ved en til yderste Finhed udviklet Indbildningskraft". (Tandrup: 77) Det, der kendetegnede de høje kulturepoker, Antikken og Renæssancen var således folkets evne til at se og tænke i billeder. Det væsentlige var nemlig evnen til at forbinde det konkrete sanselige billede og det abstrakte helhedssyn. Forbindelsen mellem sansning og tænkning, mellem synets evne til at skabe sammenhæng i den sansede verden, men kun indenfor det udsnit billedet omfatter, og bevidsthedens abstrakte syntetiserende karakter blev således gjort til en selvstændig kunstnerisk tankeform, der stod i modsætning til på den ene side fragmenteret æsteticisme og på den anden side abstrakt intellektualisme.

I denne kulturopfattelse finder vi en lang række temaer og motiver som går igen i PH's kulturkritik i mellemkrigstiden: Opfattelsen af samfundet som gesamt-kunstwerk og kulturskabelsen/genopretningen som intellektuelt/kunstneriske projekt, modsætningen mellem efterligning og originalitet og den deraf følgende skelnen mellem ægte og overfladisk stil og skønhed, kultur opfattet normativt som 'enhed i mangfoldigheden', den kritiske efterspørgelse af helhedssyn og tendens og endelig et folkeopdragende projekt om at lære publikum 'at se'. Man kan sige, at PH demokratiserer Brandes' kulturopfattelse på den måde, at hvor Brandes gjorde 'det store menneske' til kulturens kilde, ønskede PH at skabe et kunstnerisk folk. Demokratiet bliver således et kunstnerisk projekt og kunstens opgave bliver at opdrage publikum – ikke i gængs forstand til politisk bevidsthed, men netop til kunstnere:

"De vidste ikke at man også må være kunstner for at være en god borgmester eller en god kreditforeningsdirektør. De anede ikke at livet kræver kunst af os, hver eneste gang vi tager en beslutning, drejer en stol, ser ud af vinduet, opdager en buket blomster, prøver at løse en konflikt. De professionelle kunstnere ønsker jo bare at gøre os andre til kunstnere." (Henningssens 1962a: 15)

Systemskiftet: Demokratiske og antidemokratiske utopier:

Det såkaldte 'Systemskifte' i 1901 markerede Venstres endelige sejr over Højre, der på det tidspunkt var reduceret til 8 mandater og en i hvert fald delvis stadfæstelse af det parlamentariske princip og folketingets ret til at udpege regeringen. Det var imidlertid også en sejr for demokratiet i en bredere forstand, nemlig derved at 'demokratiet' for venstrefløjens, der altså dækkede en alliance mellem bondebevægelser, arbejderbevægelsen og radikale intellektuelle, blev det afgørende værdi- og utopibegreb. Til gengæld udfældede der sig forskellige bud på denne moderne utopi, ligesom der også på højrefløjens udfældede sig en højregrundtvigiansk antimodernisme som supplement til den traditionelle monarkistiske statskonservatisme.

Georg Brandes udtrykte i sin Grundlovstale i Sorø i 1902 begejstring over, at folket var blevet herre i eget hus, samtidig med at han frygtede at dette hus var i splid med sig selv. Hvor bønder og arbejdere havde været allieret mod Højre delte de imidlertid hverken nødvendigvis interesser eller værdier og derfor truede en ny modsætning mellem land og by, landbokultur og bykultur. Derfor henvendte Brandes sig til studenterne som nødvendige mæglere og folkeoplysere. Og midlet for denne folkeoplysningsstrategi er overførslen af "videnskabelig kultur".²⁴ Videnskaben udpeges således som det, der kan overskride klassemodsatningerne, idet det videnskabelige forhold mellem et neutralt subjekt og en objektiv sandhed, overskrider bundetheden til partikulære livsformer og interesser. Der var på denne måde en form for korrespondance mellem 'den videnskabelige ånd' og det klasseløse samfund. Den intellektuelle gives altså igen en nøglerolle, men denne gang ikke som kritiker, men som integrator og kulturopbygger. Dette integrationsprojekt kunne i mellemkrigstiden forene de radikale og socialdemokraterne, men alligevel er der også her en indre spænding. For socialdemokraterne bestod det klasseoverskridende nemlig ikke i det videnskabelige blik, men derimod i en overtagelse af nationalfølelsen som fundament for national solidaritet og etableringen af et folkefællesskab.

²⁴ Jf. Korsgaard 2004: 395

Når den intellektuelles mæglerrolle var nødvendig, var det fordi 'den videnskabelige ånd' ikke bare satte sig igennem ideologisk, men også praktisk som industrialisering og urbanisering. Industrialiseringen medførte en generel bevægelse fra land til by og skabte en ny arbejderklasse, der organiserede sig i arbejderbevægelsen i 1871. Denne urbaniseringsproces var imidlertid ikke problemløs, da tilstrømningen af besiddelsesløse landarbejdere til de nye fabrikker, særligt i København, skabte et massivt boligproblem, da byen stadig fysisk og mentalt var begrænset af de gamle volde. Arbejderne blev derfor i første omgang installeret i tætbyggede og uhygiejniske lejekaserner. I forhold til denne problematik kan man groft skelne mellem fire forskellige måder at forholde sig på. En konservativ liberalisme, der anså de nye klasseforskelle som naturlige og motiverende for arbejderne, en socialliberalisme, der mente at problemerne kunne løses via en social indsats indenfor de eksisterende samfundsstrukturer. Her forestillede man sig en alliance mellem socialt ansvarlige fabrikanter og videnskabeligt orienterede professioner, særligt lægerne. (Nogle af de første eksempler på 'gode og sunde arbejderboliger' var da også netop Lægeforeningens Boliger.) Heroverfor stod den revolutionære socialisme, der mente at kun en grundlæggende forandring af samfundet, hvor arbejderne overtog kontrollen med fabrikkerne, kunne løse problemerne. Og endelig en anti-moderne kulturkonservatisme, der anså hele problematikken som et udtryk for kulturelt forfald. Denne tilgang opererede med en generel modsætning mellem landbokulturen og dens rodfæstethed i jorden, naturen og poesien og den moderne rodløse storbycivilisation, der var fremmedgjort, degenereret og sjælløs. Det politiske skel mellem højre og venstre kom til at indebære en alliance mellem industriliberalismen og kulturkonservatismen på den ene side og socialliberalismen og socialismen på den anden. Netop det sidstnævnte spændingsfelt er der, kulturradikalismen kommer til at befinde sig. Det er således karakteristisk for PH i *Kritisk Revy*, at han på den ene side navigerer i et internt spændingsfelt mellem socialliberalisme og kommunisme og at han samtidig skriver sig op imod både kulturkonservatismen og Madsen-Mygdal-regeringens ultraliberale økonomiske politik.

En integreret del af kulturkonservatismen bliver således hævdelser af en generel modsætning mellem kultur og civilisation. Brandes' projekt er imidlertid ikke nødvendigvis en omvendt værdisættelse af den samme modsætning. Snarere handler det om at se udspaltningen af de to begreber som et krisetegn og udkaste et kulturelt projekt, der kan forene dem, en kultur der overskrider modsætningen. Brandes kulturopfattelse bærer dog stadig spor af det, der i denne sammenhæng forbindes med civilisationsopfattelsen: byens dannende karakter – der er en

tæt sammenhæng mellem 'det urbane' og det civiliserede – troen på sammenhængen mellem videnskab, moral og fremskridt og opfattelsen af dannelse som 'afslibning af råheden'.²⁵

Udkastningen af demokratiet som et nationalt integrations- og synteseprojekt er imidlertid samtidig del af en overordnet radikal strategi, der tager udgangspunkt i det, det radikale parti blev dannet på, nemlig forsvarssagen. Viggo Hørup blev berømt på i en diskussion af befæstningen af København at stille spørgsmålet: "Hvad kan det nytte?". Baggrunden var en kølig analyse af, at de internationale magtforhold var blevet sådan, at Danmark for det første var Tyskland langt underlegen militært, for det andet blev regnet som tysk interesseområde sådan at man ikke kunne forvente hjælp fra de øvrige stormagter i tilfælde af et angreb. Strategien blev derfor i stedet for at basere sig på et militært forsvar af territoriet at satse på et kulturelt forsvar for nationen. Demokratiet som kulturprojekt blev derfor også en form for 'nationbuilding'-projekt, hvor skabelsen af en moderne national enhedskultur, der kunne forene og opnå legitimitet hos alle samfundsklasser skulle sikre folkets solidaritet med nationen, også i tilfældet af statens bortfald og en fjendtlig besættelse af territoriet. På denne måde kommer kulturradikalismen, som Brandes udkaster den, til at indebære en syntese mellem en positiv holdning til industrialisering, urbanisering, videnskab og civilisation og et nationalt kulturprojekt.

Dette projekt udkastede så at sige fjender på begge sider. På den ene side som nævnt en højreorienteret modernitetskritisk kulturkonservatisme, på den anden en revolutionær og internationalistisk kommunistisk bevægelse. Arbejderbevægelsen splittedes således efter den russiske revolution i 1917 i en kommunistisk og en nationalt og reformistisk orienteret socialdemokratisk gren. Der blev således både en modsætning mellem nationalisme og internationalisme og en modsætning mellem konkurrerende nationalismer: På den ene side en fremtidsorienteret utopi om en national og demokratisk industrikultur, på den anden side en konservativ, modernitetskritisk nationalisme, der betragtede nationen og kulturen som truet og forfalden. Samtidig blev der i både grundtvigianismen og arbejderbevægelsen et skisma mellem en strategi for overtagelse og folkeliggørelse af staten og statsmagten på den ene side og en 'græsrodsstrategi' på den anden, der knyttede sig til andelsbevægelsen og de forskellige 'frie' institutioner.

I denne proces udkrystalliseredes således en række forskellige forståelser af folk og kultur. Folket forstået etnisk som knyttet til enten nationalitet eller race, folket forstået socialt som 'det jævne folk', bønder og arbejdere i modsætning til borgerskabet og den kulturelle elite og endelig folket som udtryk for en viljeshandling, hvor forpligtelsen overfor samfundet gik hånd i hånd

²⁵ Jf. Korsgaard 2004: 398

med skabelsen af et samfund, alle kunne forpligte sig overfor. Folket blev så at sige i denne sidste forståelse konstitueret af den samfundsopbygning, de også selv var subjekter for.

På samme vis opstod der en skelnen mellem kultur som en væsenskategori og kultur som mål eller projekt. I den første forståelse var kulturen rodfæstet i naturen, og menneskets tilgang til kulturen kom derfor til at afhænge af dets nærhed og tilknytning til jorden, landskabet og hjemstavnen. Kulturen er i denne forståelse først og fremmest noget, man kan miste eller blive fremmedgjort overfor. I den anden forståelse er kulturen et utopisk projekt, der forener civiliseringen, urbaniseringen, det videnskabelige og det kosmopolitiske med en national integrationsproces og folkeoplysningen får derved det dobbelte formål at kultivere den enkelte borger og samle nationen. I den ene forståelse løfter demokratiet og moderniseringen folket op til samfundsborgere, i den anden er det en trussel mod nationen og gør folket fremmed for sig selv.

Intentionen i afhandlingen er at vise udviklingen i PH's iscenesættelse og praktisering af demokratiet som kulturprojekt i perioden fra 1920'erne frem til lige efter 2. verdenskrig med særlig henblik på de interne spændinger mellem radikalisme, grundtvigianisme, socialdemokratisme og kommunisme snarere end forholdet til de victorianske og nazistiske kulturformer, PH skriver sig op imod, og som fungerer som negativ definition af demokratiet. I første halvdel demonstreres det, hvordan PH's kulturkritik i 1920'erne ligger i forlængelse af det radikale integrative kulturprojekt. Det er således for det første karakteristisk, at de arkitektoniske former, der fremhæves som 'demokratiske', havebyen og rækkehuset, samtidig italesættes som synteser eller overskridelser af skismaet mellem land- og bykultur. For det andet praktiserer han selv rollen som arkitekturkritiker som folkeopdragelse og agerer således indenfor den intellektuelle rolle, Brandes havde udstukket. *Hvad med Kulturen* fra 1933 repræsenterer under indtrykket af den nazistiske magtovertagelse i Tyskland i realiteten sammenbruddet af denne strategi. Udgangspunktet er, at det ikke længere er muligt at forene modernitet og fremskridt med en kontinuitetspræget national enhedskultur. I stedet kobles en uforsonlig modsætning mellem modernistisk og nationalistisk kunst med behovet for en revolutionær klassekamp som reaktion på, hvad PH opfatter som socialdemokratiets passivitet og forfald. Imidlertid fastholder han samtidig den radikale linje ved at argumentere for, at den abstrakte internationale modernisme og ikke den sociale agitationskunst udgør den egentlige 'arbejderkultur'. Arbejderkulturen skal altså ikke afspejle men overskride klassen i retning af det almenmenneskelige og vejen går stadig igennem individets intellektuelle dannelse, der som en radikaliserende af den kulturelle forsvarsstrategi skal skabe en 'indre fæstning' mod nazismen..

Efter 2. verdenskrig bryder PH grundlæggende med kommunismen, hvilket fordrer en ny reformulering af det demokratiske projekt. Her tegner der sig to linjer. For det første en politisk republikanisme, hvor demokratiet som diskussions- og kritikrum går forud for den kulturelle og nationale enhed. For det andet en tilbagevenden til kulturradikalismens rødder i den klassiske liberalisme og en gennemført autonomi- og autencitetsorienteret individualisme. Den demokratiske diskussion er således ikke nødvendigvis konsensusorienteret men lige så vel forskels-sættende og –afklarende. Der er dog stadig en dobbeltvirkning mellem individ og samfund dels forstået sådan at diskussionen skal udmønte sig i kollektive rammer, der på sin side understøtter diskussionen, dels i kraft af, at individet stadig er forpligtet på social solidaritet som del af det individualistiske selvdannelsesprojekt.

Pointen er nu, at selvom det er muligt at udpege afgørende historiske situationer og omdrejningspunkter for udviklingen i PH's opfattelser, er der ikke nødvendigvis tale om rene snit, men derimod om, at de så at sige lagres og overlapper hinanden. PH's demokratiprojekt udspiller sig således i spændingsfeltet mellem kunst og folkeoplysning, og det er transformationerne i dette projekt, der vil blive fulgt i det følgende:

3. del: Det radikale kulturprojekt og dets sammenbrud 1921-1933

Kapitel 4: Byen som kunstværk – Poul Henningsens arkitekturkritik i 1920'erne.

I 1921 blev Poul Henningsen ansat på dagbladet *Politiken* som Danmarks første faste arkitekturskribent og fik derved en unik platform for at fungere som kommentator og formidler mellem arkitektstanden og offentligheden, en platform som han beholdt frem til 1938. I perioden 1926 – 28 redigerede han desuden arkitektur- og kulturtidsskriftet *Kritisk Revy*. Han fik på denne måde en dobbelt platform i forhold til at henvende sig til offentligheden og arkitektstanden og han udnyttede denne platform til at søge at udpege og advokere for nye former i arkitektur og politik. I de følgende kapitler undersøges PH's kritikervirksomhed i 20'erne med fokus på, hvordan han administrerede denne dobbelte kritikerrolle som henholdsvis folkeopdragelse og fagkritik. Tanken var, at den offentlige kritik skulle skabe de mentale forudsætninger i offentligheden for den nye arkitektur og det nye samfund, mens karakteren af de nye former blev diskuteret internt i arkitektoffentligheden. Dagbladskritikken skulle modernisere den offentlige bevidsthed, fagkritikken skulle diskutere og afklare karakteren af den rette modernisme.

En af de ting, der er karakteristisk ved PH's arkitekturkritik i *Politiken* i denne periode, er, at den beskæftiger sig forholdsvis lidt med enkelte bygningsværker, men derimod som sin genstand og ramme har byen som helhed, hvilket altså i denne sammenhæng vil sige København. Huse, gadelygter, skilte, beplantning osv. ses i lyset af deres plads i byrummet som helhed, og da et gennemgående tema i kritikken er manglen på plan og overblik i samtidens arkitektur, bliver byplanlægningsspørgsmålet et centralt tema. Denne fremhævelse af byplanlægningsspørgsmålet falder sammen med en generel byplandiskussion i arkitektkredse, hvilket blandt andet illustreres af oprettelsen af Dansk Byplanlaboratorium netop i 1921. I opfattelsen af byen og byplanlægningen er der to grundfigurer, der gør sig gældende, dels opfattelsen af byen som en selvgroende organisme, dels opfattelsen af, at byen må formgives og erfares som et kunstværk, der opstår i samspillet mellem planlægning og naturlig vækst, hvilket ikke alene er byplanlægningens mål, men også er selve kulturens mål. Skabelsen af den moderne by bliver på denne måde knyttet til et overordnet projekt om skabelsen af en moderne kultur.

PH's kritik drejer sig ikke som man kunne forvente primært om vurdering af enkelte kunstværker/bygningsværker, men har derimod karakter af en æstetisk opdragelse af læse-

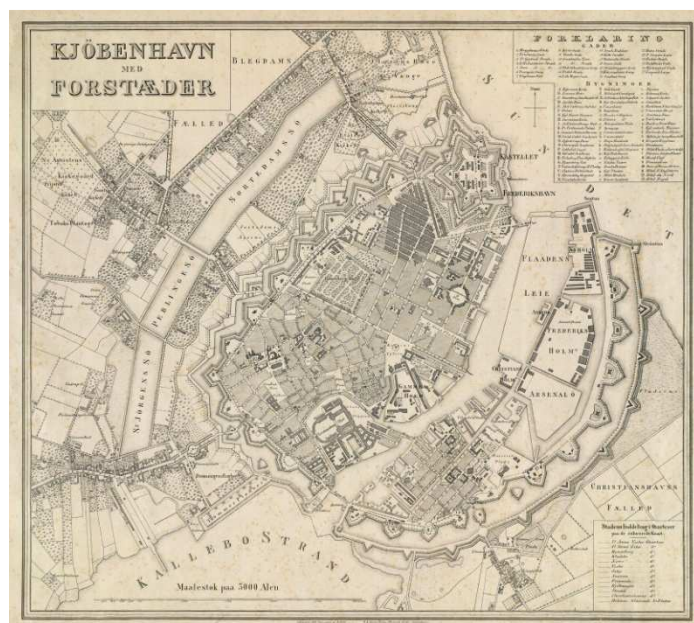
ren. Arkitekturkritik handler om at lære publikum at se, hvilket både tager form af et arbejde på at nedbryde fordomme af æstetisk og social karakter og et konstruktivt arbejde på at lære at se sammenhænge. Disse sammenhænge rækker ud over det rent visuelle, idet det ikke alene drejer sig om at kunne se helheder i byrum og gadeforløb, men også at erkende selve byens grundstruktur, der jo netop ikke er visuelt synlig i det omfang man selv er en del af den eller bevæger sig rundt i den. Arkitekturkritikken er på denne måde skrevet ind i en mere omfattende opfattelse af forholdet mellem modernitet og kunst, der gør abstraktion til et karakteristikon ved det moderne.

Inden vi kommer så langt, er det dog værd at opholde os ved, hvad det var for en historisk-kulturel situation PH skrev ind i, og hvilke diskussioner om byens karakter og fremtid, der prægede den.

København som moderne storby

Fra det, der er blevet kendt som 'guldalderens København' i 1840'erne og frem til Poul Henningsens tid som arkitekturkritiker i 1920'erne, skete der en dramatisk udvikling af byen, som medførte en væsensforandring af byens karakter fra at være kongens residensby til at være en moderne storby. I 1840'erne var byen stadig skarpt afgrænset af voldanlæg og byporte, som kongen endda indtil 1808 efter sigende selv skulle have opbevaret nøglerne til.²⁶ I 1920'erne var portene væk, voldene faldet, enevælden var erstattet af et socialdemokratisk ledet byråd og byens indbyggertal og kommunens areal var mere end firedoblet. Set i fugleperspektiv var der således tale om en dramatisk vækst, men også en formmæssig opløsningsproces. Byens skarpt afgrænsede form var erstattet af en 'flyden ud' over de gamle grænser og en gradvis overgang mellem by og opland, og den gamle bys skarpe hierarki var også opløst igennem først borgerskabets og siden også arbejderklassens stigende politiske magt.

²⁶ Jf. Knudsen 1988: 29. Tim Knudsens fremstilling af byplanlægningen i København fra 1840-1917 i *Storbyen støbes* udgør i det hele taget en væsentlig kilde til min fremstilling af perioden.



Figur 1: Bykort København 1840. Det Kgl. Biblioteks kortsamling



Figur 2: Bykort København 1925. Københavns Bymuseum. Den afgrænsede form er sprængt, og overgangen mellem by og land er blevet flydende. Man aner allerede håndformen, der kommer til at danne udgangspunkt for den senere 'fingerplan'.

Motoren i denne udvikling var en række forandringer, der skete både på et samfundsstrukturelt og et politisk niveau. Først og fremmest var udviklingen et resultat af industrialiseringens gennemslag, som medførte en befolkningsvandring fra land til by. Politisk og økonomisk skiftede magten langsomt men sikkert fra godsejerne og et feudalt samfundssystem til et nyt industriborgerskab, og på tilsvarende vis brød en lang række landarbejdere op for at blive industriarbejdere i byen. Denne befolkningsvandring skete som befolkningstilvækst til en by, der størrelsesmæssigt var begrænset af de middelalderlige fæstningsværker og som hverken havde kloakering eller sanitære systemer efter moderne standard. Der kom med andre ord et pres mod byen, som der ikke var nogle steder at lede hen, og det medførte en befolkningsophobning, som vi har svært ved at forestille os i dag. Omkring 1850 var der værelser, der var så overfyldte, at beboerne ikke kunne ligge ned og sove, men måtte sidde op, og på visse herberger betalte man for at få et reb at hægte armene over, mens man stod op og sov langs væggen!²⁷ Det var derfor en naturlig konsekvens af denne udvikling, at byportene i 1857 forsvandt endeligt. Det var imidlertid samtidig en overordentlig symbolsk begivenhed. Det var nemlig et udtryk for, at den økonomiske magt havde overtrumpet den militære, idet byens form nu ikke længere var bestemt af hensynet til forsvaret, men derimod af økonomiske og sociale forhold.

Denne nye borgerlige orden havde på dette tidspunkt allerede manifesteret sig politisk. Herhjemme fik vi som bekendt den demokratiske grundlov i 1848-49, hvilket bl.a. resulterede i kommunalt selvstyre i København, og det var blot én i en række af borgerlige revolutioner overalt i Europa. Disse revolutioner blev fulgt op af en symbolsk omskabelse af de store byer. De to projekter, der i særlig grad blev normsættende, var dels den nye Ringstrasse i Wien, der har dannet forbillede for Voldgaderne i København og Baron Haussmanns store plan for ombygningen af Paris. Den centrale symbolske nyskabelse i disse byplanlægningsprojekter var boulevarden. At boulevarden blev det nye kultursymbol, var i sig selv symbolsk, fordi det markerede overgangen fra en statisk til en dynamisk orden. Boulevarden er ikke en bygning, men på en gang en sekvens af bygninger og en transportåre. Den skal således ikke opleves fra et bestemt sted, men forudsætter, at også det betragtede subjekt er i bevægelse. På den måde er bevægelsen så at sige tænkt ind i den nye orden. Den nye samfundsorden blev manifesteret derved, at der på de særligt fremhævede steder i gadeforløbet var placeret bygninger af særlig kulturel betydning – kirker, museer og offentlige administrationsbygninger. Boulevarden

²⁷ Jf. Knudsen 1988: 45

var imidlertid ikke alene et repræsentativt projekt, det var i høj grad også et disciplineringsprojekt, der skulle dæmme op for de revolutionære bevægelser i den nye rodløse arbejderklasse. Den nye brede og retlinede boulevard var således perfekt til cirkulation af trafik og ikke mindst tropper, der var på boulevarden indlagt såkaldte 'point de vues', hvor hele gadeforløbet kunne overskues fra og selve de store bygningsprojekter var i sig selv beskæftigelsesprojekter, sådan som vi også kender det fra 1930'erne.

Den person, der mere end nogen anden kom til at stå for overførslen af disse principper på København, var arkitekten Ferdinand Meldahl, der lavede store projekter for ombygningen af de gamle voldanlæg og det militære Gammelholmområde. Meldahls arkitektoniske ideal var et forløb af varierede facader i historiske stilarter, der skulle skabe dramatik og stemning i byen og som eksplicit skulle virke respektindgydende og derved skabe ro og orden.²⁸ Det er således nærliggende at forstå Poul Henningsens foragt for monumentalitet og enorme tro på de demokratiserende potentialer i en ikke-monumental og ikke-repræsentativ arkitektur som en form for omvending af et borgerligt arkitekturprogram med en lige så stor tro på de disciplinerende potentialer i arkitekturen. Denne planlagte ombygning af København angik imidlertid først og fremmest omskabelsen af de gamle militære anlæg inden for rammerne af den gamle by. De nye brokvarterer, der blev bygget i området mellem de gamle volde og søerne, blev primært skabt som spekulationsbyggeri af private bygherrer og kommunen førte en ikke-indgrebspolitik overfor det private byggeri. Resultatet blev de såkaldte 'lejekaserner' og korridorhuse, hvor man strakte bebyggelsesreglementet til det yderste for at opnå den størst mulige indtjening.

I perioden fra 1860-90 tog bevægelsen af beboelse væk fra centrum fart, og der skete en reel tømning af det gamle bycentrum, der forvandlede til det, vi i dag kender som 'city' med en koncentration af handel og administration og ganske lidt beboelse. Perioden er således kendetegnet ved en zoneopdeling af byen, hvor produktion, handel og beboelse bliver mere og mere adskilt. Et eksempel er den måde, gaden forandrer sig på. I dag er det naturligt at tænke på gaden som et medium for at bevæge sig fra et sted til et andet, altså som noget, der ikke i sig selv er et sted, men som er betingelsen for at trafikken kan blive cirkuleret rundt i byen. I den gamle by var gaden imidlertid både et produktionssted, hvor håndværkere stod og arbejdede, et handelssted, hvor de kunne sælge deres produkter og et socialt mødested, hvor

²⁸ Jf. Knudsen 1988: 68, 73

man kunne mødes og snakke. I den moderne by er disse funktioner rumligt splittet ud i henholdsvis fabrikken, butikken og stuen.²⁹

De første til at flytte ud af centrum var borgerskabet selv. Borgerskabet flyttede først og fremmest nord for byen, og idealet blev her den romantiske villa efter italiensk forbillede. Funktions- og klasseopdelingen af byen lod sig således direkte aflæse i sedimenteringen af boligformer og arkitektoniske stilarter. Romantik til det borgerlige hjem, historicisme til de repræsentative bygninger og lejekaserner til arbejderne. Det er denne sammenhæng mellem klasse og stil, der danner udgangspunktet for PH's arkitekturkritik, og hans grundtanke var, at der sideløbende med en samfundsmæssig udligning og opløsning af klasserne, hvilket var det politiske projekt, måtte udvikle sig en ny klasseløs enhedsstil, der udtrykte det nye samfund. Kritikken var samtidig en kritik af den karakter af selvbedrag i den borgerlige kultur, der bestod i, at man baserede sin økonomiske og samfundsmæssige magt på en industriel produktionsform, men i sin egen boligkultur søgte tilbage til en før-industriel idyl.

Hvor arkitekten Meldahl havde stået for den symbolske ombygning af byen efter voldenes fald, så var det ikke arkitekter, men ingeniører med stadsingeniøren Charles Ambt i spidsen, der stod bag hele processen med funktions- og zoneopdelingen af byen.³⁰ Den moderne storby, der kom ud af denne proces, kom imidlertid omkring 1910 under beskydning fra flere sider. Dels opstod der på dette tidspunkt en række bevaringsbevægelser, bl.a. *Dansk Naturfredningsforening* (1911), der havde som projekt at bevare de natur- og kulturværdier, de mente, var truet af udviklingen. Samme program havde *Foreningen til Hovedstadens Forskønnelse*, der var blevet stiftet allerede i 1885 af bl.a. bryggeren Carl Jacobsen, men var meget aktiv på dette tidspunkt. Dels blev *Den Fri Arkitektforening* stiftet i 1909. Den opstod primært som et oprør mod Akademisk Arkitektforening og dens monopol på at repræsentere arkitektstanden, men havde også som programpunkt at få byplanlægningsspørgsmålet ind under arkitektprofessionen. Her fandt de kritisk inspiration i forhold til den ingeniørmæssige planlægning hos englænderen Ebenezer Howard og den internationale havebybevægelse, han var med til at grundlægge, og hos østrigeren Camillo Sitte. Deres overordnede projekt blev defineret som 'kampen mod hæsliheden', der for dem indebar både historicisme, spekulationsbyggeri og overdreven teknikdyrkelse i de nye internationale modernistiske retninger.

²⁹ Jf. Knudsen 1988: 191

³⁰ En af de bærende pointer i Tim Knudsens fremstilling af Københavns byhistorie i *Storbyen støbes* er netop, at det i perioden omkring år 1900 ikke var arkitekterne, men derimod en kreds af ingeniører, der var toneangivende i den faktiske udvikling af København, hvilket har haft en tendens til at blive overset i arkitekturhistoriske fremstillinger.

Skal man kort karakterisere PH's position, betragtede han bevaringsbevægelserne som en direkte udløber af den borgerlige romantiske æstetik og det deri indbyggede selvbedrag, og han havde en omfattende polemik med flere af dem.³¹ Omvendt havde han nære forbindelser med en række af arkitekterne fra Den Fri Arkitektforening og var på linje med deres kritik af storbyen og de samtidige arkitekturretninger. Der, hvor han imidlertid tog afstand, var i forhold til den forestilling, der f.eks. gjorde sig gældende i bevægelsen 'Bedre Byggeskik', at man ud fra en folkelig, håndværksmæssig tradition kunne uddestillere en tidssvarende stil. PH var med andre ord så meget modernist, at han mente, at der måtte noget radikalt nyt til, han plæderede blot for en modernisme, der medtænkte de sociale, kulturelle og byplanmæssige spørgsmål. Ellers frygtede han, måske ikke helt uberettiget, at modernismen blot ville blive en ny overklassestil, der måske nok var mere ærlig end den gamle, men ikke afspejlede nogen egentlig ændring af den samfundsmæssige struktur. Der er således en række fronter i PH's arkitekturkritik, der tilsammen i hans optik udgjorde en samlet front mod en borgerlig kultur og samfundsorden. Dette indbefatter både en front mod historicismen, mod spekulationsbyggeriet, mod den samtidige ingeniørbårne kommunale byplanlægning og mod bevaringsbevægelserne. Det er dette politiske og kulturelle landskab, der danner rammen om PH's arkitekturkritik, og det bliver således tydeligt, hvorfor arkitekturkritik for PH er gennemsyret af mere overordnede kulturelle og politiske spørgsmål, og hvorfor det netop er storbyen og byplanlægningen, der bliver de centrale temaer.

Kunst, orden og historie

Fra en overordnet betragtning, må byplanlægningsbestræbelserne hos både ingeniører og arkitekter, deres indbyrdes modsætninger til trods, forstås som et ordensprojekt, der var rettet mod det kaos, som moderniteten producerede gennem opbruddet fra overleverede kulturelle og samfundsmæssige former, og som konkret gav sig udtryk i Københavns forvandling fra kongelig residensby til moderne storby. Det, der karakteriserede storbyen som fænomen, var i denne optik først og fremmest dens karakter af at være kaotisk og vildtvoksende i et tilfældigt samspil mellem individualiserede og opsplittede kræfter og interesser uden samlende overblik eller plan. PH karakteriserede udviklingen på følgende måde:

³¹ For en gennemgang af Poul Henningsens debatter med Dansk Naturfredningsforening se Guldberg 2008

"Vi har dygtige Specialister nok, men de er uden Følelse for det, der knytter det specielle sammen og anviser hver Specialist sin Plads i Helheden. Samfundet er i sit arkitektoniske Udtryk ikke nogen Organisme, men en Polypsamling af svimlende Omfang, som formerer sig ved Knopskydning. Kvarter paa Kvarter kæder sig paa Byen uden Orden eller Mening, blot som en Gentagelse af andre Kvarterer." (Henningsen 1922a)

Det, der her diagnosticeres som byudviklingens problem, er en tabserfaring. Man har mistet følelsen af at være en del af en større helhed. Den moderne storby er præget af fragmentering og tilfældighed, og prisen er tab af mening. Projektet bliver derfor gennem arkitektur og byplanlægning at skabe en ny sammenhængende enhedskultur, og man kan her drage paralleller til f.eks. den tidlige Bauhausskole i Tyskland, hvis vision var, at alle kunstarterne efter forbillede i de middelalderlige katedralbyggerier skulle samles om at skabe 'socialismens katedral'.

Dette projekt er imidlertid ikke hos PH et projekt, som er overladt til én byplanlæggers vision som f.eks. Baron Haussmanns ombygning af Paris, men derimod et projekt som byen så at sige selv realiserer, hvis den får de rette vækstbetingelser. Det hedder således, at

"De mange Konkurrencer i de forløbne Aar har alle Til Hensigt at give Byen en fast Plan, et færdigsyet Sæt Tøj, hvori den skulde vokse, men dette voldelige Forsøg er i aabenbar Modstrid med selve Byen som voksende Organisme." (Henningsen 1922a)

Princippet for byplanlægningen må derfor blive, at "Det maa gælde om at *forudse* Byens fri, sunde Udvikling og at støtte den." (Henningsen 1923b). Heri ligger imidlertid også et paradoks, for byens frie udvikling er nemlig ikke identisk med – som i klassisk økonomisk liberalisme – at overlade den til markedskræfternes frie spil, tværtimod handler det om at beskytte den imod kapitalistisk spekulation. Det centrale bliver det følgende adjektiv 'sunde'. Der er ikke alene tale om, at byen skal tilbyde sine indbyggere sunde livsbetingelser, selvom det også er et af de drivende motiver i byplanbevægelsen, byen selv kan også udvikle sig sundt eller usundt. Der er her tale om, hvad man kan karakterisere som en social-liberal strategi baseret på en opfattelse af, at den største frihed opnås ved at undgå ekstremerne. Den totale frihed ender i anarki, mens den totale planlægning ender i tvang.

Løsningen bliver for PH ikke byplanlægning i traditionel forstand, men derimod byudviklingspolitik. Tanken er, som vi har set, at byen må opfattes som en selvgroende organisme, der har sin egen form som iboende potentiale, men som samtidig som vilkår er underlagt

menneskeligt formynderi, og byplanlæggerens rolle bliver derfor at forudse og understøtte den form, der ligger indbygget som potentiale i historien. En sådan byudviklingspolitik finder PH i den engelske havebybevægelse, der tog sit udgangspunkt i de byplanmæssige principper englænderen Ebenezer Howard havde skitseret i sin bog *Tomorrow: A Peaceful Path to Real Reform* fra 1898. Grundideen i havebybevægelsen, der må forstås som et svar på livsforholdene i det victorianske London, var at dæmme op for storbyens kaotiske vækst ved at genetablere byen som en overskuelig helhed. Dette skulle ske ved at etablere en række selvstændige og selvforsynende satellitbyer af en bestemt afgrænset størrelse (32.000 indbyggere), udadtil begrænset af et uoverskrideligt grønt bælte. Den første af disse havebyer, Letchworth, blev tegnet af arkitekterne Barry Parker og Raymond Unwin og etableret udenfor London i 1903. For PH er der imidlertid tale om mere end en byplanbevægelse. Havebysystemet præsenteres som det moderne kunstværk pr. excellence:

”Som Barokken var naiv og fordrede Personificering af Samfundet og Ideerne, saaledes maatte den ogsaa ved Bygningskunst forstaa en Genstand. Men det er ikke de Forsøg paa Havebytankens Realisation, som er foretaget enkelte Steder, vi benævner Kunstværker. Det er selve Havebysystemets Genialitet som Udviklings- og Bypolitik. Her staar vi overfor en Formulering af Storbyens Problem ikke blot skildrende, men ogsaa kritisk og positivt visende Vejen mod en lykkelig Løsning – altsaa et Kunstværk. Ikke før i vor Tid er saa stort et Stof paa saa enkel en Maade bragt til en saa fuldkommen Harmoni som i den engelske Haveby.” (Henningsen 1928b: 22).

I dette citat skitseres en generel udviklingslinje. Havebyen sammenlignes med barokken, og hvis denne sammenligning mellem en byplanbevægelse og en kunsthistorisk epoke skal give nogen mening, må det opfattes sådan, at havebysystemet kan ses som en ny epokes kunstneriske udtryk. Samtidig opfattes de to epoker som sammenlignelige derved, at de begge er kendetegnet ved harmoni, mens den mellemliggende tid fra den franske revolution og frem har været kendetegnet ved opbrud, kaos og splittelse. Der er således underforstået en generel udviklingslogik, hvor kulturen svinger mellem harmoniske og uharmoniske perioder. Denne logik udfoldes i artiklen ”Tradition og Modernisme” fra *Kritisk Revy*, hefte 3, 1927 med henblik på forholdet mellem fri og anvendt kunst:

”I det harmoniske Samfund [...] vil den Side, der vender mod Anvendelsen, være løst praktisk talt. Folket er jo tilfreds med Bolig og Genstande. At beskæftige sig ensidigt med

det brugsmæssige vil da være at reproducere, mens Arbejdet med den fineste kunstneriske Udformning af det kendte Indhold vil være at producere. Kunstnerne bliver fri Kunstnere. De store Kunstnere maa søges i det egentlig formelle Arbejde.

I en Tid med samfundsmæssige Konflikter vil det ny Arbejde være at finde et nyt Indhold, at paabegynde en ny Typedannelse, som svarer til et nyt, mere harmonisk Samfund." (Henningens 1927b: 70-71)

I en uharmonisk periode bliver opgaven for den anvendte kunst altså at skabe grundlaget for og vise frem mod en ny orden og harmoni. På denne måde bliver byplanlægningen til den anvendte kunst per excellence. De to harmoniske perioder, barokken og 'havebyperioden', hvilken vi med tanke på Poul Henningsens øvrige produktion godt kan tillade os at karakterisere som 'demokratiets epoke', er imidlertid ikke harmoniske på samme måde. Barokken karakteriseres som naiv, mens demokratiet altså må opfattes som oplyst. Det naive ved barokken var, at den fordrede en personificering af samfundet og ideerne og derfor opfattede bygningskunst som noget, der drejede sig om genstande og bygninger, mens havebytanken har karakter af en idé eller et system. Barokken tænkte med andre ord konkret, idet kongen var samfundet, og slottet derved blev et symbol på samfundsorganismen som helhed, mens havebytanken er abstrakt i sin karakter af at være en struktur eller plan, som netop ikke er synlig, men må opfattes gennem en intellektuel forståelse. Ydermere er havebyen karakteriseret ved en vækst i kompleksitet: "Ikke før i vor Tid er saa stort et Stof paa saa enkel en Maade bragt til en saa fuldkommen Harmoni som i den engelske Haveby." (Henningens 1928b: 22).

Den oscillerende kulturelle udviklingslogik må således suppleres med en civilisationshistorisk udviklingslogik, der går mod stadig større kompleksitet og abstraktion. Der tegner sig på denne måde et billede af en skelnen mellem civilisation og kultur, som man kender det fra samtidig tysk kulturkritik, men ikke sådan at de to tænkes som absolutte modsætninger, men derimod som to størrelser, der enten kan indgå i et konfliktuelt forhold eller en syntese. Civilisationen er en fremskridtsproces, men samtidig også en dynamisk proces, der destruerer den bestående orden og producerer kaos. Overfor denne proces har kulturen karakter af en vilje til orden og form, og dens udvikling kommer derfor til at bestå af svingninger mellem orden og kaos, helhed og splittelse. I den høje kulturperiode indgår civilisation og kultur i en syntese, hvor der er harmoni både indenfor de forskellige kulturelle udtryk og mellem kulturen og dens civilisatoriske grundlag. Efterhånden som kulturen kommer ud af trit med det civilisatoriske grundlag, kommer det først til en konservativ kamp for at opretholde de nu stivnede og utidsvarende kulturelle former og derefter til et kulturelt sammenbrud, der imidlertid samtidig er

betingelsen for, at en ny og tidssvarende kultur kan opstå. Grundopfattelsen hos PH på dette tidspunkt er, at kulturen befinder sig i en sådan overgangsperiode, hvor den borgerligt-feudale kultur er ved at bryde sammen, mens en moderne demokratisk kultur endnu ikke er realiseret. PH er derfor enig med den modernitetskritik, der hævder, at det moderne har medført et kulturelt sammenbrud, men han ser samtidig dette sammenbrud som muligheden for opbyggelsen af en tidssvarende moderne kultur, men vel at mærke stadig en kultur, der har den samme enhedskarakter som f.eks. barokken.

Opgaven for kunstneren bliver derfor at søge at udkrystallisere de moderne former, der ligger som udfoldede potentialer i historien: "*Hensigtsmæssigheden bestemmer kun den raa Form* – for Arkitekturens Vedkommende den teknisk-socialt bestemte Form – *Kunsten er at lade denne raa Form krystallisere sig til en harmonisk Form.*" (Henningens 1923a: 31) Den teknisk-sociale udvikling bestemmer altså arkitektens opgave, den kunstneriske fordring er at give opgaven harmonisk form. Men det er samtidig også klart, at en sådan formgivning ikke kan betjene sig af historisk overleverede harmoniske former, der blot appliceres på den nye opgave. Havebytanken bestemmes på denne måde som en udkrystallisering af en moderne form, og den kan derfor anskues som den kunstneriske løsning på de opgaver, urbaniseringen og storbyens vækst har stillet. Indenfor PH's univers vil man kunne pege på f.eks. kubismen i billedkunsten som en tilsvarende udkrystallisering af moderne kunstnerisk form, og tanken er altså, at disse forskellige kunstneriske udkrystalliseringer tilsammen vil komme til at udgøre en sammenhængende demokratisk enhedskultur.

Kunstbegrebet skrives på denne måde ind i en historisk udviklingslogik, der samtidig retfærdiggør en udvidelse af begrebet fra at omfatte enkeltgenstande, malerier, bygninger osv. til at gælde formningen af menneskelige samfund som helhed. Dette sker ved, at kunstbegrebet løsriver sig fra sine bindinger til bestemte genrer, medier og institutioner og knyttes til et formelt begreb om harmoni og enhed. En sådan udvidelse af kunstbegrebet er helt på linje med de samtidige internationale modernistiske avantgardestrømninger indenfor billedkunst og arkitektur som PH ellers i andre sammenhænge kritiserede på dette tidspunkt. (Se f.eks. Henningsen 1927b). Således skriver eksempelvis den hollandske maler Piet Mondrian, der var en af medstifterne af den modernistiske kunstnergruppe De Stijl:

"The environment and man's everyday life are lacking, by virtue of their imperfect state and their barren necessity. And so art becomes a means of escape. In art man seeks the beauty, the harmony, which is lacking or which he pursues vainly in his life and his envi-

ronment. Beauty and harmony have become irrealisable ideals: placed in art, they have banished from life and the environment.

Tomorrow, however, the realization of a plastic equilibrium within the concrete reality of our environment will take the place of works of art. Then there will be no need for paintings and sculptures, because we will be living in a realisation of art. Art is only a substitute for when there is not enough beauty in life; it will vanish as life regains its equilibrium." (Citeret fra Benevolo 1980: 846)

Mondrian udpeger her det institutionaliserede kunstbegreb som en erstatning eller en kompensation for en tabt ligevægt og harmoni i de fysiske omgivelser, og som noget der vil opløses i det øjeblik, kunst og liv igen smelter sammen. Om end PH næppe ville gå lige så langt i forhold til kunstens fuldstændige absorption i livet, er der ingen tvivl om, at den samme grundtanke ligger bag både hans udpegning af byplanlægningen og 'den anvendte kunst' generelt som de centrale kunstneriske indsatsfelter og hans kritik af den borgerlige æstetik og skønhedsopfattelse. Dette gør sig eksempelvis gældende i forhold til natursynet. PH's første kronik som arkitekturkritiker "Byens Træer" tager fat i debatten om træer i byen og kritiserer, at de opfattes som værdifulde i sig selv uafhængigt af deres placering i den arkitektoniske kontekst. Han skriver her:

"I øvrigt rammer Befolkningens Glæde og Tørst efter grønne Træer dybere og haardere, thi den rammer den nuværende, ganske umoralske, uhygiejniske, umoderne, samfundsødelæggende (og for øvrigt uarkitektoniske) Byplanlægning..." (Henningsen 1921b: 105)

Længslen efter træerne har altså karakter af kompensation for mangler i udformningen af de fysiske omgivelser - træerne bliver, som PH skriver, strøet "som lidt Grønt over Elendigheden" (Henningsen 1921b: 105) - og koblingen af skønhed og naturlængsel bliver set som et symptom på en krise i forhold til at udforme byen som bærer af en kulturelt frembragt skønhed. Samme figur gør sig gældende flere år senere, når PH i forbindelse med en diskussion af to kronikker af forfatteren Thorkild Bjørnvig i 1960 retrospektivt skriver:

"Det forekommer også mig rigtigt at vores forhold til naturen i dag er inde i en krise. Jeg mener bare ikke at årsagen er magtskyg, men magtesløshed. Jeg tror vi har været magtesløse overfor byudviklingen. Storbyen er blevet en trist og uværdig ramme om tilværel-

sen, mens den i gamle dage var kulturens sæde. Derfor søger vi, når vi kan, væk fra den og ud i andre omgivelser (som vi uden større begrundelse kalder natur).

[...]

Det er byen, der er noget i vejen med – deraf opstår natursulten. Vi står magtesløse og kan ikke gøre byen til et kunstværk. Det er det centrale. Naturen klarer sig nok.” (Henningens 1960b: 70-72)

Ingeniører og arkitekter

Som vi så tidligere, var det ikke sådan, at der inden 1921 ikke blev gennemført byplanlægning i København, blot var den ikke primært drevet af arkitekter, men af kommunens ingeniører. Og det er nok i dette forhold, at man skal søge noget af baggrunden for PH's kritik af ”den nuværende, ganske umoralske, uhygiejniske, umoderne, samfundsødelæggende (og for øvrigt uarkitektoniske) Byplanlægning” (Henningens 1921b: 105). Bag dette skisma mellem ingeniører og arkitekter ligger der imidlertid mere end en faglig strid om territorier; det dækker også over en række politiske og ideologiske modsætninger. Den centrale metafor i ingeniørernes forhold til byen var byen som maskine. Dvs. byen som en gigantisk menneskeskabt organisation til cirkulation af varer, trafik og mennesker. Udgangspunktet for byplanlægningen var, at byen som maskine ikke var på højde med de krav industrialiseringen stillede til den, og løsningen måtte derfor være at forbedre konstruktionen for at opnå den højest mulige effektivitet. Når først byen fungerede, ville opgaven være at vedligeholde og justere. Tilgangen var med andre ord udpræget pragmatisk. Politisk set var ingeniørerne enten højre-folk eller politisk indifferente (hvilket for PH stort set kom ud på ét), og havde således ikke nogle problemer med at planlægge ud fra industriborgerskabets interesser.

Omvendt var arkitekterne præget af opfattelsen af byen som en selvstændig organisme, dvs. som en enhed med sin egen udviklingslogik, der var skrevet ind i en større civilisationshistorisk udviklingslogik. Udgangspunktet var imidlertid stadigvæk, at byen ikke fungerede, og metaforen var derfor ikke bare byen som en selvgroet organisme, men også byen som en vanskabt eller fejludviklet organisme. Denne opfattelse er f.eks. signifikant i den engelske byplanlægger Raymund Unwins indlæg på den internationale Bybygningskongres i Göteborg i 1923, i hvert fald sådan som PH refererer det i en kronik, han skrev på baggrund af konferencen med den sigende titel ”Den Internationale Kamp mod Storbyen”. Det afgørende i Unwins kritik er tanken om ”the overgrown town”, altså byen, der er blevet for stor, idet ”Storbyens stadige, kontinuerlige Vækst gør, at alle dens Organer maa vokse kontinuerligt og fordre mere

Plads i den bestående Del af Byen.” (Henningsen 1923d: 36) Løsningen for byplanlæggeren bliver derfor at afgrænse byens størrelse:

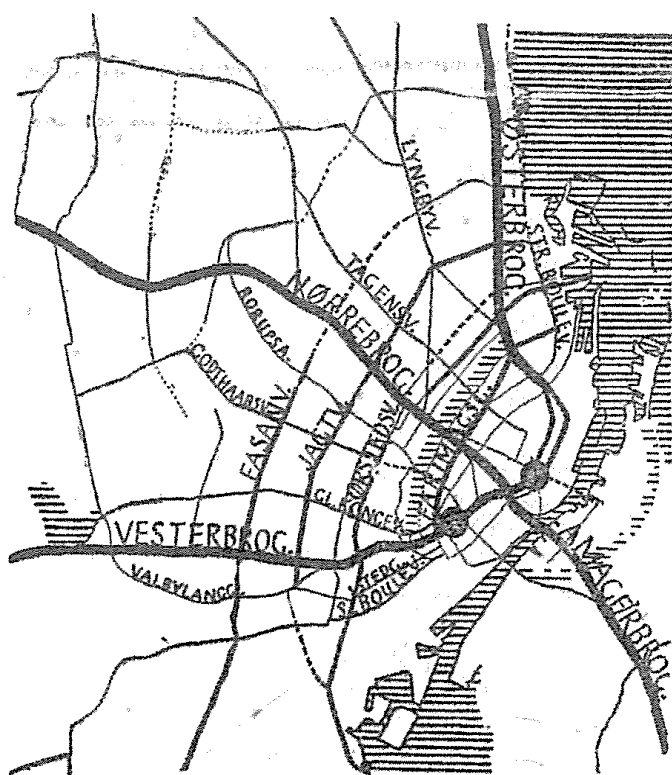
”...for ham er Byen, som enhver anden Organisme, en sluttet Helhed, der maa have en Form, et bestemt Forhold mellem sine Organer og den Grænse for sin Størrelse, hvortil den sunde Organisme – her et sundt menneskeligt Samfund – bør vokse.” (Henningsen 1923d: 37)

Hovedtanken i havebybevægelsen er da også netop at genoprette byens organismekarakter ved at lade den knopskyde og på den måde afsætte mindre selvstændige organismer. Når PH karakteriserer havebyen som et kunstværk er det således i dens karakter af at være 'konstrueret natur', altså en måde at genoprette en tabt 'naturlig' harmoni. Sådan som også den føromtaltede artikels titel antyder, er der altså tale om en reaktion mod selve storbyen som fænomen, mens ingeniørernes udgangspunkt var at få storbyen til at fungere gennem ordning og rationalisering. Der er altså den idealisme indbygget i arkitekternes tilgang, at det ikke alene handler om at acceptere de vilkår industrisamfundet stiller, men også om at omforme den givne realitet på en måde så i dette tilfælde byen får sin naturlige form tilbage. Deri ligger den kunstneriske intervention. Når *Kritisk Revy* derfor på forsiden af sit første nummer udråbte et krav om "Reel industrikunst", ligger der denne dobbelte henvendelse i det. Til arkitekterne, der i *Kritisk Revy*-kredsens øjne var blevet reduceret til facadeudsmykkere, hvis funktion snarere end egentlig formgivning var at tilsløre realiteterne, stilles kravet om at acceptere realiteterne, dvs. at det er industrialiseringen og industrisamfundet, der definerer de moderne opgaver, men samtidig stilles der i opposition til ingeniørerne stadig et krav om, at det, der skabes, skal være kunst. Det er således ikke nok pragmatisk at acceptere realiteterne, de skal også omformes til kunst. Opgaven bliver således snarere end rationalisering, harmonisering eller 'gen-naturalisering'.

Som et eksempel på denne modsætning kan man se på PH's kritik af trafikplanlægningen i København, som den kommer til udtryk i hans kronik om "Byens hovedgader" i Politiken d. 6/6 1923. Charles Ambt var i sin planlægning påvirket af de tyske ingeniører Baumeister og Stübgen. Blandt deres principper var spredning af trafikken på så mange gader som muligt, brugen af diagonalgader som æstetisk virkemiddel og udarbejdelsen af generalplaner for hele byens organisation. En sådan generalplan for København blev udarbejdet ved den store Byplankonkurrence i 1908-09 som følge af, at byen stod overfor en kraftig udvidelse i og med, at kommunen i 1901-02 havde tredoblet sit areal gennem indlemmelsen af Brønshøj, Valby og Sundbyerne. Alle disse principper er under direkte beskyldning i PH's kronik.

Den overordnede hensigt med kronikken er dobbelt, dels at gøre opmærksom på byens overordnede komposition, dels at vise at denne komposition åbner muligheden for en decentralisering af byen gennem oprettelsen af havebyer. Tilgangen er altså netop at behandle byen dels som et kunstværk, der har en bestemt komposition på samme måde som et abstrakt maleri, dels som en organisme, der har nogle bestemte udviklingsmuligheder i sig.

Byens Hovedgader.



Kort over Københavns Komposition.

Figur 4: Københavns komposition. Illustration fra Politiken 6/6 1923. Statens avissamling.

Vejsystemet opfattes som skelettet i byens komposition, og opgaven bliver derfor at respektere de enkelte gadetypers funktion i helheden. Op imod princippet om trafikspredning hedder det derfor:

"Det gælder ikke om at sprede Trafiken til saa mange Gader som muligt, men om at holde den, hvor den hører hjemme og bevare dens bestemte Karakter..." (Henningsen 1923b: 54).

PH brokker sig også over de mange overflødige diagonalgader. Det centrale i PH's kritik af byplanlægningen angår imidlertid hverken detaljer eller praktiske principper, men derimod installeringen af, hvad man kan kalde et æstetisk blik på byplanlægningen:

"Kjøbenhavn er smuk ogsaa i sine store Linier – Avtoriteterne har blot ikke bemærket, at den overhovedet har en Komposition. Det maa gælde om i Stort og Smaat at trække denne Hovedform op..." (Henningsen 1923b: 57)

Byplanlægningen må således baseres på en æstetisk erkendelse af byens overordnede struktur, og trafikken får i denne sammenhæng en pædagogisk funktion: *"En klar Sporvejsordning, som følger Hovedgaderne, og som derigennem lader Borgeren opleve Byens Komposition, er den vigtigste Betingelse for ordnet Færdsel."* (Henningsen 1923b: 55). Og hvis man havde

den opfattelse, at trafik handler om at komme nemmest og mest effektivt fra det ene sted til det andet, bliver man oplyst om, at

”Det er måske mindre væsentligt, at man maa staa af Sporvognen og gaa til Raadhuspladsen fra Gyldenløvesgade, [...] men det er vigtigt, at man ved saadanne Dispositioner gør ligegyldige Sidegader til Hovedaarer og leder Trafiken bort fra de vigtige Radialgader. Det er afgørende, at man ødelægger Borgerens Oplevelse og Opfattelse af Byen.” (Henningsen 1923b: 57)

Grundtanken er altså, at igennem færdslen, hvis den er rigtig struktureret, erfarer borgeren ubevidst byens struktur, idet han bevæger sig rundt i den. Dette kaster samtidig også lys over PH's opfattelse af kritikens funktion. Kritikens opgave bliver nemlig derved ikke alene gennem argumenter og vurderinger at påvirke den planlægningsmæssige praksis, men i lige så høj grad at bevidstgøre læseren/borgeren om den struktur, som er ubevidst til stede, hver gang han bevæger sig rundt i byen. Kritikken bliver altså oplysende ved at bevidstgøre om den form, som altid allerede er uerkendt til stede. Bag denne opfattelse ligger en endnu mere grundlæggende opfattelse, nemlig dels, at byen kan betragtes som et stykke natur, dels at naturen – fra skaberens hånd, fristes man til at sige – er rationelt og harmonisk ordnet. Problemerne opstår derfor ikke så meget af ond vilje, som af manglende erkendelse og deraf følgende manglende evne til at mime den naturlige orden. Hovedprincippet for enhver byplanlægning bliver derfor, at man må begynde med en overordnet helhedserkendelse af byens struktur for at kunne løse den enkelte opgave.

Byplan og bybygningspolitik: Byplanlægning som pædagogik

Kritikken af det sidste af Baumeisters principper - det, der handler om udarbejdelse af en generalplan for byen - angår noget helt grundlæggende, nemlig byplanlægningens karakter. Som tidligere nævnt blev der i 1908 udskrevet en stor byplanlægningskonkurrence for København, hvilket resulterede i en række planer, der på forskellig vis kom til at danne grundlag for den fremtidige byudvikling. De to væsentligste var 1. præmieforslaget af stadsgeometer Carl Strintz fra Bonn og 2. præmieforslaget af ingeniøren Aage Bjerre, der selv var ansat i kommunen og senere blev stadsingeniør.³² Det var meningen, at denne konkurrence skulle følges op

³² Jf. Knudsen 1988: 164-167

af en omfattende planlov. Under arbejdet med loven kom det imidlertid til en kritik med arkitekten Egil Fischer i spidsen. Egil Fischer var en af initiativtagerne til "Den fri Arkitektforening" i 1909, efter at han og Povl Baumann var blevet nægtet optagelse i Akademisk Arkitektforening. Et af foreningens punkter var netop inddragelse af byplanlægningen i arkitektuddannelsen og –professionen, og de var i deres egne byplanlægningsidealer inspireret af Ebenezer Howard og Camillo Sitte.³³ Camillo Sitte, der udgav sit hovedværk *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* i 1889, havde som sit ideal middelalderbyen, fordi den frem for at være omhyggeligt planlagt fra oven så at sige var vokset organisk frem af sig selv, og han kontrasterede de deraf opståede slyngede og varierede gade- og byrumsformer med ingeniørernes geometriske og retlinede generalplaner. Byplanlægningen skulle derfor ikke så meget være en egentlig planlægning af byen som en rammesætning for, at byen kunne vokse af sig selv. Planlægningen skulle ikke fastlægge, hvordan byen skulle se ud, kun hvordan den ikke skulle se ud. I praksis handlede det om, hvilke frihedsgrader der blev givet til den enkelte arkitekt og bygherre, og i hvor høj grad man benyttede sig af påbud og forbud, og det var da også netop den manglende individuelle frihed i byggeriet, der var kernen i Fischers kritik af lovforslaget.³⁴

Blandt medlemmerne af *Den fri Arkitektforening* var to arkitekter, der siden fik stor betydning som samarbejdspartnere og mentorer for PH, nemlig Thorkild Henningsen, der blev den store danske rækkehusbygger og ifølge PH selv var den egentlige initiativtager til tidsskriftet *Kritisk Revy*³⁵ og byplanlæggeren Charles I. Schou, der bl.a. har tegnet Vigerslev-kvarteret i Valby efter inspiration fra de engelske havebyforstæder.³⁶ Det er derfor ikke så underligt, at man finder genklange af Fischers kritik hos PH. Det hedder således:

"De mange Konkurrencer i de forløbne Aar har alle Til Hensigt at give Byen en fast Plan, et færdigsyet Sæt Tøj, hvori den skulde vokse, men dette voldelige Forsøg er i aabenbar Modstrid med selve Byen som voksende Organisme. Forsøgene minder om den hos Victor Hugo i "Manden som ler" omtalte Metode til Fremstillingen af mærkeligt og smukt

³³ Det fremgår af en retrospektiv bemærkning i *Kritisk Revy*, at Poul Henningsen i starten omfattede Den fri Arkitektforening med ærbødighed, men skiftede mening, da foreningen efter hans mening afslørede sig som "en Samling Vindbeutler, der satte personlig Fordel over Arkitekturen og Friheden." (*Kritisk Revy*, hefte 1, 1927 s. 16)

³⁴ Den ironiske pointe er nu, at diskussionen faktisk satte byplanarbejdet i stå og førte til at lovforslaget blev slyttet, idet splittelsen mellem professionerne stillede dem svagere i det politiske spil. Vi fik da også først en egentlig planlov i Danmark i 1925. (Jf. Knudsen 1988: 183ff og Gaardmand 1993: 20)

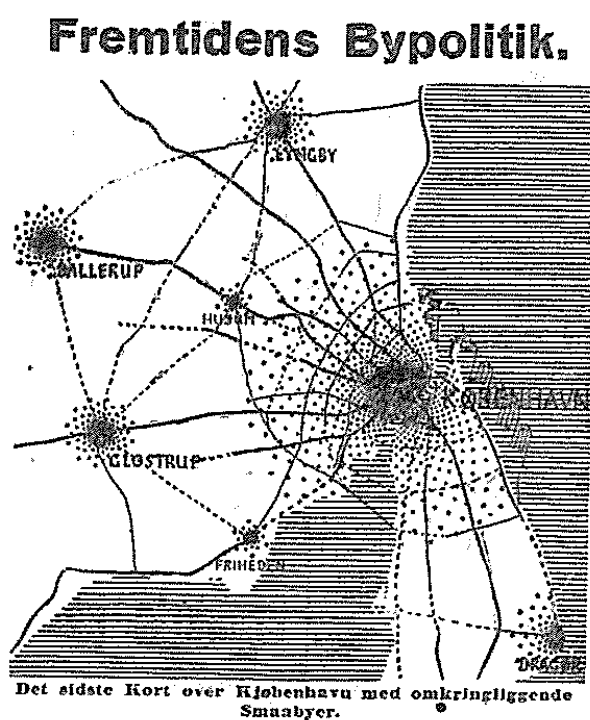
³⁵ Jf. Stephensen 1978: 103 og Hammerich 1986: 191-192

³⁶ Havebybevægelsen tog sit udgangspunkt i ideen om selvstændige og selvforsynende planetbyer, men i praksis blev havebyforstaden med forbillede i Hampstead Garden Suburb tegnet af Raymond Unwin en mindst lige så indflydelsesrig form.

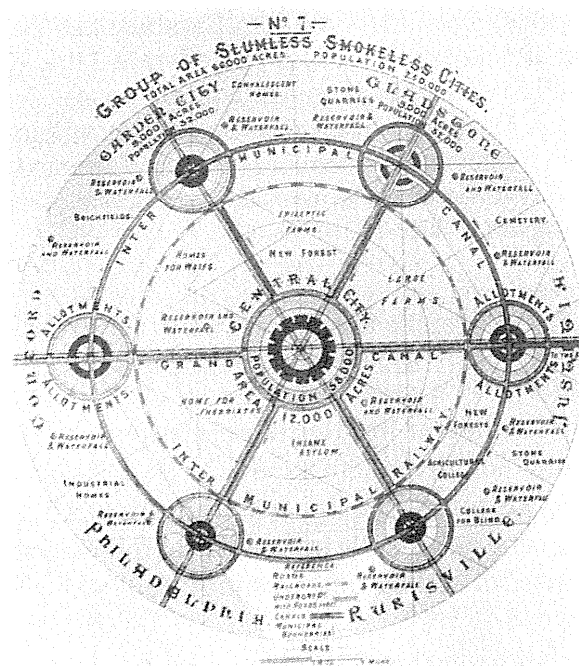
formede Børn. Man sætter et Spædebarn i en Krukke i ti Aar, til det har fyldt Krukken ud, saa har man et krukkeformet Barn.” (Henningsen 1922a)

Der optegnes her en konflikt mellem byplanlægning som magtudøvelse og 'bybygning' som en kollektiv evolutionær proces, hvoraf sidstnævnte begreb er en oversættelse af Sittes centrale begreb *Städtebau*. Vi bemærker samtidig den pædagogiske metafor, hvor byplanlægningen sammenlignes med det at forme et barn. Byplanlægningens problem bliver på denne måde parallelt til reformpædagogikkens centrale problem fra Rousseau og fremad, nemlig hvordan man opdrager til frihed, altså hvordan man får formynderi og frihed til at gå op i en højere enhed. Inden vi kigger på perspektiverne i denne problematik, er det imidlertid nyttigt at se på den konkrete plan for Københavns fremtid, som PH gør sig til talsmand for.

I en kronik om "Fremtidens Bypolitik" (Politiken, d. 9/7 1923) fremsætter PH et forslag til Københavns fremtidige udvikling, som er udarbejdet af den tidligere nævnte arkitekt og byplanlægger Charles I. Schou. Dette forslag har karakter af en tilpasning af de engelske havebyprincipper til danske forhold, og en sammenligning viser da også, at der er ganske god overensstemmelse mellem Ebenezer Howards skema for det ideelle storby-havebykompleks, og Schous plan for København, der har karakter af en applikation af dette skema:



Figur 5: Charles I. Schous plan for Københavns byudvikling. Illustration fra Politiken 9/7 1923. Statens avissamling.



Figur 6: Ebenezer Howard, Havebydiagram, 1898. Parsons & Schuyler 2002: 22

Det er imidlertid samtidig tydeligt, at denne plan ikke så meget er en byplan, som der er tale om en regionplan, idet den omfatter, hvad vi i dag ville kalde "hovedstadsregionen", altså København og opland, og den er således i højere grad et forsøg på at styre og inddæmme byens vækst. Planen er altså snarere end en traditionel byplan et forslag til en bypolitik, der tager udgangspunkt i urbaniseringsprocesserne dynamiske karakter og slår til lyd for, hvad Charles I. Schou kalder "den centraliserede decentralisation". Begrebet 'centraliseret decentralisation' betegner for Schou én af to mulige vækstmodeller for storbyen, der samtidig knytter sig til to forskellige nationale bysystemer, nemlig det franske og det engelske. Enten kan byen differentiere sig, så den kan bestå som en enhed med en stadig mere kompleks organisation, eller også må den dele sig, sådan at der af delene opstår selvstændige byer som en form for knop-skydninger. Den første mulighed knyttes til "fæstningsbyen", den anden til Ebenezer Howards havebysystem.³⁷ Det bemærkelsesværdige er her for det første, at beskrivelsen af de to vækstformer og bysystemer bruges til at beskrive Københavns byudvikling med overskridelsen af de gamle fæstningsværker som en igangværende transformation fra et bysystem til et andet. For det andet at denne udvikling opfattes som en logisk konsekvens af byens vækst. Ha-

³⁷ Jf. Schou 1923: 52-54

vebybevægelsen var i sin oprindelige engelske kontekst i høj grad en utopisk reformbevægelse, hvor havebyen blev set som et alternativ til storbyen, en tredje vej mellem det funktions-tømte landsbysamfund og den overfyldte metropol. Nu bliver havebyerne selv opfattet som en del af bysystemet og en logisk konsekvens af byens udvikling.

Udgangspunktet er, at urbaniseringen har karakter af en dobbeltbevægelse:

"Der sker i Øjeblikket to modsat rettede Bevægelser i Storbyen: Fra Provinsen drages Folk indad, og fra Byen drages de, saa snart Forholdene tillader dem det, atter ud mod Omegnen til sundere Boligforhold. Med den Bypolitik, som hidtil er ført, foraarsager dette en jævnt spredt ydre Bebyggelse som Strandvejen, der er et godt Eksempel paa ren De-centralisation. I Virkeligheden hersker der uden for Fasanvejs-Linjen en fuldstændig Raadvildhed. Storby-Centret er for langt væk, og der er intet andet at vende sig mod og samle sig om. [...] Det maa derfor være Opgaven at skabe ny Centraler. Livskilder og Kulturkilder, hvorom den fjerne Bebyggelse samles, centraliserer sig." (Henningsen 1923c)

Problemet er med andre ord ikke byen, men *forstaden*, dvs. de områder, der trues af at blive til kulturelle ikke-steder, fordi de er for langt fra byens kulturcentrum og ikke har nogen selvstændig identitet. Det er således ikke så meget bevægelsen *ind* mod byen fra landet, som det er bevægelsen *ud* af byen, der er problemet. Havebyen skal på denne måde opfattes som et selvstændigt og selvforsynende alternativ til forstaden. Denne tanke har op igennem det 20. århundrede fundet sit udtryk i etableringen af Havebyer, Haveby-forstæder, New Towns (England) og Neighbourhood-units (USA), og alle steder har intentionen været gennem planlægningen af kvarterer eller sattelitbyer at modvirke storbyens fremmedgørende effekter ved at skabe 'byer-i-byen'. Litteraten Martin Zerlang udpeger i sin bog om *Bylivets Kunst. København som metropol og miniature* 'skalareduktion' som et generelt træk i den måde, man har søgt at håndtere og forholde sig til storbyen, og han fremhæver havebyerne som et praktisk eksempel på en sådan skalareduktion.³⁸ Det interessante er imidlertid, at der er tale om en dobbeltbevægelse. På den ene side udgør havebyerne en bevidst skalareduktion i forhold til byens form og det bysamfund den enkelte beboer skal overskue, på den anden side betyder forvandlingen fra byplanlægning til byudviklingspolitik en forstørrelse i den skala byplanlæggerne arbejder i fra byen til byregionen, altså forholdet mellem byen og dens opland. Der er altså så at sige en

³⁸ Jf. Zerlang 2002: 223-224

diskrepans mellem den skala, den enkelte beboer forventes at kunne overskue og orientere sig i, og den skala planlæggeren som kunstner er i stand til at overskue og rationelt gennemlyse. Der er på denne måde et indbygget skisma i den modernistiske forestilling om samfundet som kunstværk. På den ene side søger man en rekonstrueret orden og harmoni, altså en kompleksitetsreduktion i det omfang orden er mindre komplekst end kaos. På den anden side sker der en vækst i det materiale, byplanlæggeren eller politikeren som kunstner skal være i stand til rationelt at gennemlyse og formgive. Han bliver på denne måde kulturskaber, altså ophav til den nye kultur. Dette skisma søges opløst gennem forestillingen om 'naturlig form'. Kunstnerens opgave bliver at opnå overensstemmelse mellem 'livets form', altså den form, der er indeholdt som potentiale i historien og den kunstige producerede form, således at denne form muliggør et maksimum af frihed:

"Det gælder om at give den levende By et fuldkomment og harmonisk Udtryk i Bybygningen – ikke et kunstigt Udtryk, men netop et saa naturligt, *at det giver den størst mulige frihed.*" (Henningsen 1923d: 41)

Det 'naturlige' i de moderne rationelle former begrundes med andre ord i en grundforestilling om iboende rationelle former i naturen, som realiseres igennem historien. PH sammenfatter dette i en sætning, som han andre steder tilskriver Raymund Unwin, og som han gennem hele sin produktion gentager så ofte, at den antager karakter af et motto for ham: "Vi kan ikke skabe Liv, men vi kan forme Livets Kanaler saa fuldkomment, at det vil flyde af sig selv deri." (Henningsen 1923d: 40-41) Som billede på forholdet mellem formgiver og det formede er det imidlertid lidt tvetydigt. For hvis livet kan sammenlignes med vand, kan det jo flyde hvad vej det skal være, modsat det klassiske organismesymbol, træet, der er indeholdt i agernet og udfolder sin allerede fastlagte form, med mindre det forhindres af ydre kræfter. Billedet trækker tråde tilbage til Jean-Jacques Rousseau, der starter sin klassiske bog om opdragelse, *Emile*, med ordene: "Alt er godt som det udgår fra skaberens hænder; i menneskets hænder udarter alt." (Rousseau 1962: 13) Denne formulering uddybes gennem en sammenligning mellem barnet og et træ:

"Som forholdene er nu, ville et menneske, som fra fødslen var helt overladt til sig selv, være det mest forkvaklede af alle væsener. Fordomme, autoritetstro, tvang, andres eksempel, alle de samfundsinstitutioner, som vi til overmål er omgivet af, ville kvæle naturen i det uden at sætte noget andet i stedet. Dette menneskes natur ville være at ligne

ved et lille træ, som tilfældigvis er skudt op midt på en vej, hvor de forbipasserende snart får taget livet af det ved at støde til det fra alle sider og bøje det i alle retninger.” (Ibid.)

Opfordringen til moderen lyder derfor: ”Drag omsorg for den unge plante og vand den, før den dør; dens frugter vil en dag berede dig store glæder. Byg i god tid et læhegn omkring dit barns sjæl.” (Ibid.: 14) Opdragelse bliver altså omsorg og afgrænsning snarere end formgivning, idet barnet ikke opfattes som et frit formbart materiale, men som en autonom organisme med sin egen iboende form. I denne pædagogik ligger samtidig, som vi så det helt bogstaveligt i citatet om livets kanaler, forestillingen om en gnidningsfri magtudøvelse. Altså en magtudøvelse, der ikke opfattes som tvang, men tværtimod som en beskyttelse mod tvang, idet livet ’flyder frit’ indenfor de afstukne rammer, og denne tvangfrihed er muliggjort af en viden om livets naturlige form og udvikling. Byplanlægning konciperes med andre ord inden for denne tankegang ikke som en skaben eller formgivning af byen, men som en *dragen omsorg for byen*, ud fra en generel opfattelse af kunstværket som en autonom selvgestaltende organisme.

Demokratiets vilkår og kritikens felt

Med udgangspunkt i denne opfattelse af historien og kulturen kan man pege på en dobbelthed i PH’s brug af demokratibegrebet i form af en skelnen mellem demokrati som politisk form og demokrati som kulturform. Det politiske demokrati er kendetegnet ved parlamentarisme og folkestyre, altså at de politiske beslutningstagere udpeges af og rekrutteres fra folket, og var som sådan en realitet efter systemskiftet i 1901. Demokrati som kulturform er derimod ideen om, at der tilsvarende denne samfundsform udfælder sig en række nye harmoniske kunstneriske og kulturelle former. I denne betydning er demokratiet et endnu ikke realiseret potentiale i historien, som demokratiseringsprocessen er en bevægen sig hen imod. Dette betyder samtidig, at det kunstneriske arbejde bliver dobbelt. På den ene side et arbejde for at få de nye former til at udkrystallisere sig, på den anden side et kulturelt oplysningsarbejde vendt mod offentligheden, idet det er et vilkår, at det er herfra disse former skal komme eller i det mindste må accepteres. Arkitekturkritikken bliver derfor ikke alene indholdsmæssigt bestemt, men må også medreflektere sin egen form og funktion som kulturelt oplysningsarbejde. Denne dobbelthed ses eksempelvis, når PH i en principiel kronik om ”Kritikens Hensigt” (Politiken 16/2 1923) søger at udstikke rammerne for arkitekturkritikkens felt og funktion.³⁹

³⁹ Artiklen er grundigt behandlet i Hans-Christian Jensen (2009)

Selve anledningen til kronikken var, hvis man skal tro Poul Hammerich, et forsøg fra Akademisk Arkitektforening på at få PH fyret fra Politiken.⁴⁰ Artiklen tager derfor form af et forsvaret for selve kritikken berettigelse og en programerklæring for den form, den må have. Den bliver derved lidt speciel, idet den som kronik er henvendt til offentligheden, men samtidig har en klar adresse, nemlig arkitektstanden og dens rolle og selvforståelse. Samtidig afviser PH imidlertid, at han som arkitekturkritiker skal være arkitekternes repræsentant overfor offentligheden og på denne måde kæmpe for standens anseelse. Tværtimod tager han retorisk publikum og bygherrens parti i forhold til arkitekterne eller mere præcist Arkitektforeningen i dette tilfælde.

PH afviser således undervejs en række forventninger til kritikken, som han mener implicit eller eksplicit ligger i den kritik, der er blevet rettet mod ham, nemlig at den skal pleje arkitektstandens kollegiale interesser og primært bestå i en æstetisk vurdering af forskellige arkitekters arbejde. Op imod dette stiller han kravene om, at kritikeren skal stå frit, at kritikken skal være funderet i et positivt program og at kritikken består i en vurdering af hensigten med et arkitektonisk arbejde. Kritikeren bliver på denne måde dels en klassisk intellektuel gennem kravet om interesseløshed og en kulturarbejder, idet formålet med at vende sig mod offentligheden er at skabe en forståelse for grundlaget for en ny kultur.

Dette arbejde med den offentlige forståelse er imidlertid samtidig et arbejde for en ny selvforståelse indenfor arkitektprofessionen. PH nævner således flere gange rekrutteringsproblematikken som et tema:

"En anden væsentlig Grund til større Oplysning om Arkitekturens Hensigt er den, at Arkitektstanden stadig rekrutteres fra Befolkningen, og i en Brydningstid som den nuværende maa det være det næste Slægtled, vi sætter Lid til. Meget vil være vundet for Arkitekturen, dersom ikke enhver, der har været doven i Skolen, men kan tegne lidt, udpeges til Arkitekt, medens en Række dygtige Folk gaar uden om Arkitektgerningen og bliver Ingeniører, fordi de tror, at der hører et Bohèmepræg til." (Henningsen 1923a: 30)

Altså igen skismaet mellem arkitekter og ingeniører, hvor arkitektgerningen i PH's øjne er blevet reduceret til tegneøvelser, mens ingeniørerne står for de egentligt konstruktive opgaver. Problemet for arkitekterne er ifølge PH, at en bestemt æstetisk akademisk skoling har svækket deres evne til at skelne mellem grundlag og detalje og tænke fordomsfrit, og de er derfor ikke i

⁴⁰ Jf. Hammerich 1986: 166-167

stand til at håndtere de moderne udfordringer. Den reform af arkitektprofessionen, som PH advokerer for gennem udvidelse af fagets område og uddannelse med tekniske fag og byplanlægning, har således karakter af en forestilling om arkitekturen som en ny kulturel enhedsvidenskab, der komplementerer forestillingen om en kommende enhedskultur.

Henvendelsen er altså rettet til arkitekterne, men så at sige med offentligheden som mellemmand. PH søger i den forbindelse at afklare grænserne mellem, hvad der er relevant for den brede offentlighed, og hvad der kun vedkommer den snævre fag-offentlighed. PH har som grundprincip, "at Hensynet til Anvendelsen maa gaa forud for det kunstneriske." (Henningsen 1923a: 30) Dette princip radikaliseres imidlertid af urbaniseringsproblematikken og de politiske konflikter:

"Naturligvis gælder disse Betragtninger for al anvendt Kunst: en Teske maa først og fremmest være en Teske. Men hvad der gør det alvorligt i Arkitekturen, er, at en Side, som vender mod Hensigtsmæssigheden, igennem de sidste hundrede Aar har antaget saa voldsomme Dimensioner. *Arkitekten beskæftiger sig med det mest brændende Spørgsmaal i Øjeblikket: Menneskets Levevilkaar.* Det sociale Problem, det økonomiske Problem er Forudsætningen for Arkitekturen. Med Byernes Voksen er Levevilkaaret fra at løse sig selv blevet den store Opgave." (Henningsen 1923a: 31)

Opløsningen af traditionelle samfunds- og boligformer har også betydet en radikaliserings af spørgsmålet om arkitekturens sociale grundlag, og det er vel at mærke et spørgsmål, der kun kan løses politisk.

Grænsen trækkes således mellem det hensigtsmæssige og det æstetiske. *Hvad* der skal bygges er et offentligt anliggende, *hvordan* er et fagligt. Dvs. at spørgsmålene om samfundets indretning, storbyens udvikling og forskellige boformer alle sammen er politiske spørgsmål, der må afklares i den demokratiske offentlighed, mens arkitektens opgave bliver at løse de deraf følgende opgaver kunstnerisk. PH afviser derfor forestillinger om, at "et aandeligt Faamandsvælde skal kunne genkalde Enevældens diktatoriske arkitektur." (Henningsen 1923a: 30) Hvad det æstetiske angår, er det et internt fagligt spørgsmål, i hvert fald så længe, der ikke er nået til afklaring om en bestemt stil. Det er her tydeligt, i hvor høj grad PH er påvirket af en epokal historiefilosofisk kunsttænkning. Den stilpluralisme, der prægede både arkitekturen og billedkunsten i starten af det 20. århundrede, udlægges som et symptom på, at man befinder sig i en overgangsperiode, og tanken er, at der til den demokratiske epoke vil udfælde sig en tilsvarende epokal enhedsstil:

"Den røde Sten, det pudsede Hus. Bondestil og nøgen Fornemhed. Æstetikken er blevet Pendulsvingninger og ikke retning. Først, naar det æstetiske er blevet ensrettet Strømning, er det Tid at gøre den almindelige Mening delagtig deri." (Henningsen 1923a: 34)

På denne måde bruges stilbegrebet i en dobbelt betydning, nemlig dels synonymt med mode som et overfladisk virkemiddel, dels som betegnelse for en historisk epokes visuelle udtryk.⁴¹

PH laver altså på denne måde en klar strategisk sondring mellem den brede demokratiske offentlighed og fagoffentligheden. Inden for denne sondring laver han imidlertid en række yderligere skel. Han udpeger således to specielle modtagergrupper. For det første autoriteterne, der betragtes som et udtryk for publikum. For det andet de unge arkitekter "hvis Meninger ikke allerede er stivnet i Form." (Henningsen 1923a: 34) På dette tidspunkt er PH endnu ikke fyldt 30, så han må vel egentlig også kunne regne sig selv med i denne gruppe. Der er med andre ord også tale om et generations- eller ungdomsoprør indenfor arkitektstanden.

Den egentlige modsætning bliver således modsætningen mellem de etablerede arkitekter og publikum, og PH søger her at alliere sig med publikum mod arkitekterne, samtidig med at han også indtræder i rollen som opdrager. Han er jo udmærket klar over, at den arkitektur-opfattelse, han søger at fremme, ikke er et udtryk for folkets smag, men han tror på, at den kan blive det gennem en æstetisk opdragelse af folket. Hans kronik om "Fremtidens Bypolitik" sluttet således af med følgende fanfare:

"Det er givet, at det er overordentlig vanskeligt at paavirke den almindelige Mening, *men der er ingen anden Vej*. Borgeren maa vaagne til Bevidsthed og stille Krav til Bolig og Arbejdsplads. Han maa vækkes til Forstaaelse af det Heles Betydning for den Enkelte. Den almindelige Forstaaelse er den lykkelige Bys uundværlige Fundament." (Henningsen 1923c: 72)

Arkitekturkritikkens formål defineres altså her som at vække borgeren til bevidsthed om "det heles betydning for den enkelte". Hvordan denne bevidstgørelsesproces rent praktisk konciperes og søges gennemført som en æstetisk opdragelse, vil vi se på i det følgende.

⁴¹ PH's brug af stilbegrebet behandles indgående i Munch (2009)

Arkitekturkritik som æstetisk opdragelse:

Formålet med arkitekturkritikken anskuet som æstetisk opdragelse bliver en ændring af skønhedssansen, og denne ændring sker gennem en dobbeltbevægelse. PH skelner konsekvent mellem to skønhedsbegreber, på den ene side et rent formelt skønhedsbegreb, som er knyttet til fordringen om harmoni. På den anden side et begreb om æstetik, der har karakter af 'smag', dvs. af socialt overleverede æstetiske fordomme. Projektet bliver nu at komme fra det sidste til det første skønhedsbegreb, og dette søges indfriet gennem først en nedbrydning af de æstetiske fordomme og derefter en opbygning af evnen til at se eller erkende strukturer og sammenhænge. Den kunstneriske opdragelse bliver på denne måde en erkendelsesproces parallelt med f.eks. Platons dialoger, hvor nedbrydelsen af fordomme, 'doxa', er en forudsætning for tilvejebringelsen af sand erkendelse, 'episteme'.

For at spore os ind på, hvad det er for en oplysningsproces, PH fordrer af publikum, kan det imidlertid være instruktivt at starte et lidt andet sted, nemlig med en kommentar til et foredrag af arkitekten P.V. Jensen Klint i 1921. PH roser Klint for sin understregning af bygværkets rumlige sammenhæng, men gør samtidig indsigelser mod en formulering, ifølge hvilken øjet er 'den fineste passer'. Ifølge PH er den fulde rumlige tilegnelse af et bygningsværk af forstandsmæssig karakter, og en arkitektur baseret alene på øjet vil blive en kulissearkitektur. Pointen er, at en uoverensstemmelse mellem plan og facade, hvilket er noget af det, også Klint kritiserer ved den samtidige arkitektur, netop ikke er synlig for øjet. PH skriver derfor:

"Nej, jeg er sikker paa, at det er Deres Hæderlighed og Sanddruhed, der oprøres, naar Plan og Facade ikke svarer sammen, og den Overensstemmelse, hvormed De selv arbejder, er ikke dikteret af Deres Øje og vilde ikke blive opgivet, selv om Resultatet kunne forblive helt skjult for de menneskelige Opfatteorganer." (Henningsen 1921a: 62)

Det karakteristiske her er sammenkædningen mellem etik og æstetik. Den æstetiske sammenhæng mellem plan og facade, der kun lader sig opfatte gennem en forstandsmæssig tilegnelse, er samtidig et moralsk udtryk for arkitektens hæderlighed. Den kritik af samtidens arkitektur som 'facadearkitektur', hvor man søgte at give husene en 'fornem' facade uden sammenhæng med husets grundplan og de levevilkår, det bød dets beboere, der er udbredt i PH's arkitekturkritik og i *Kritisk Revy*, er således samtidig en moralsk kritik af samfundets dobbeltmoral, og dette forhold mellem facade og indhold lader sig da også direkte overføre på

mennesket og dets moralske karakter. PH skriver således i en artikel om "Kunsten, Moralen og Samfundet" fra *Kritisk Revy*, Hefte 3, 1926:

"Den Mand, der om Arkitekturen siger: Er det virkelig nødvendigt, at Facaden skal være ærlig – svare til Planen ikke alene formelt, men ogsaa i sit Udtryk; han maa med samme Ret spørge: Er det virkelig nødvendigt, at et Menneske er ærligt i sit Væsen – behøver det at svare til sin Karakter?" (Henningsen 1926b: 58)

Kravet om en sammenhængende arkitektur og kultur er med andre ord ikke alene et æstetisk krav, men også et moralsk. Den intellektuelle bevægelse PH fordrer af publikum, er således en abstraktionsbevægelse fra det visuelle til det forstandsmæssige, hvor man ikke stopper ved facaden, men får en forståelse for sammenhængen mellem facade og plan og i den større sammenhæng mellem arkitekturen og samfundet, og afsløringen af samtidens arkitektur som facadearkitektur bliver ikke alene et æstetisk problem, men tolkes også som et symptom på kulturens moralske dekadence.

Mere præcist kan man sige, at den moralske kritik angår en borgerlig livs- og samfundsform, der er bestemt ved en klar adskillelse af arbejde og repræsentation. I den klassiske herskabslejlighed lå fokus på facaden, opgangen og stadsestuen, der lå mod gaden og kun blev brugt, når der kom gæster, mens køkken, soveværelser og børneværelser lå mod gården og helst skulle holdes skjult. I en periode brugte man f.eks. også typisk de finere røde mursten mod gaden, og de mindre fine gule mod gården. (Indtil blandt andet P.V. Jensen Klint med Grundtvigskirken fik lavet om på det hierarki) Placeringen af rummene i forhold til gård og gade var således styret af repræsentative hensyn, og noget af det PH kritiserede, var overførslen af disse hierarkier til bygningen af arbejderboliger, så meget desto mere som den borgerlige livsform i udstrakt grad forudsatte eksistensen af en stab af tjenestefolk, der selvfølgelig ikke stod til rådighed for arbejderne. På denne måde bliver kritikken af samtidens æstetik også en social kritik, idet opfattelsen er, at der er en snæver sammenhæng mellem et samfunds skønhedsbegreber og dets øvrige organisation. Det bliver på denne måde muligt at skelne mellem to typer af æstetiske fordomme, tekniske og sociale, der imidlertid samtidig i høj grad er gensidigt afhængige.

PH starter sin kritikervirksomhed med to kronikker om henholdsvis "Byens Træer" og "Genstande på Byens Gader", der netop omhandler forholdet mellem detalje og helhed, samtidig med at de tager livtag med bevaringsbevægelserne. Det er her dels den offentlige bevægelse for bevarelsen af byens træer, dels 'Foreningen til Hovedstadens Forskønnelse', der står

for skud og det, der i PH's optik er fælles for disse bevægelser, er, at de er eksempler på en fokusering på detaljen frem for helheden, en konfrontation mellem et strukturelt og et romantisk-nostalgisk skønhedsbegreb og en tendens til at ville kompensere for storbyens problemer med 'pynt' frem for at løse dem i dybden. Skal man sammenligne med arkitekturkritikken i øvrigt, kan man sige, at det svarer til at fokusere på ornamenterne på byens facade frem for overensstemmelsen mellem facaden og planen, og kritikken bliver således et eksempel på netop den bevægelse fra det visuelle til det forstandsmæssige, vi beskrev tidligere.

I "Byens Træer" vender PH sig imod forestillingen om, at træer i sig selv er smukke, ligegyldigt hvor de er placeret. I stedet søger han at vise, at træerne arkitektonisk må betragtes som et materiale på linje med alle mulige andre, og at deres funktion derfor afhænger af den kontekst de indgår i. Han opstiller derfor den regel, at et lettere materiale skal underkaste sig et tungere. Samtidig oplister han forskellige funktioner beplantningen kan have. Den kan være arkitektonisk, når den indgår som et element i helheden, primitivt forsonende, når den binder en dårligt udført gade eller plads sammen, selvstændigt poetisk, når den ikke har forbindelse med den øvrige arkitektur og endelig negativ, hvis den er anvendt forkert. Det centrale er således dels sidestillelsen af alle arkitektoniske materialer og det enkelte elements relative betydning i forhold til helheden.

Samtidig søger PH at diagnosticere, hvorfra publikums særlige forkærlighed for træer kommer fra. Han peger her på to forhold. Dels skyldes det den romantiske arkitekturs særlige forkærlighed for træernes poetiske værdi, dels skyldes det en byplanlægning, hvor naturen ikke er integreret i byen i form af haver og parker, men derimod får kompensatorisk karakter:

"Under bedre Vilkaar end de nuværende, hvor Forretnings-, Fabriks- og Beboelseskvarterer er selvstændige Elementer, hvor Parkerne er Led i Byplanen, bliver Træerne ikke strøet som nu, som lidt Grønt over Elendigheden." (Henningsen 1921b: 105)

Den næste kronik om "Genstande paa Byens Gader" (Politiken 7/10 1921) tager udgangspunkt i 'Foreningen for Hovedstadens Forskønnelses' arbejde for en kunstnerisk udformning af gadens genstande – skilte, lygter, plakatstandere osv. Igen handler det om, at underordne detaljen helheden, og igen følges princippet om, at et lettere materiale skal underordnes et tungere, denne gang udformet som, at "*Gadens Genstande maa helt underordne sig Gaden*" (Henningsen 1921c: 108) PH argumenterer derfor for diskrete genstande frem for kunstneriske:

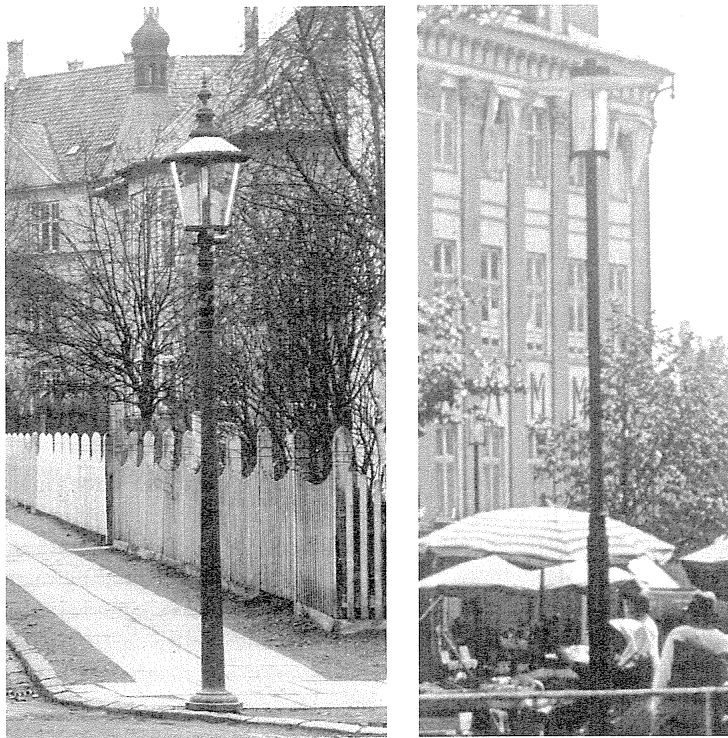
"De maa være saa lette i Virkningen, at der kan ses helt bort fra dem, naar man ser paa det arkitektoniske Gadebillede. [...] De kan ikke have nogen særlig Stil, da de skal kunne stilles overalt i Byen, og de kan heller ikke veksle med Stilen i de Huse, som de skal staa i Nærheden af, da man jo netop skal kunne se bort fra dem. De skal løse den stillede Opgave i den knappest mulige Form, hvilket ikke forhindrer, at denne kan være arkitektonisk bestemt." (Henningsen 1921c: 108)

Særlig interesse for PH har selvfølgelig gadelygterne, specielt da han selv på dette tidspunkt havde lavet en række prøvelygter for belysningsvæsenet. Om disse hedder det, at han har formet dem

"... i knappest mulige Form uden at lade mig rive med af Associationer fra de gamle Lygter, da problemet elektrisk Lygte og Gaslygte er helt forskelligt. Dette sidste maatte føre til, at Lygtetypen maa tilkæmpe sig sin Popularitet efterhaanden. Med sin Højde, sit tynde Hoved og store Skærm svarer den slet ikke til det faste Billede, vi har i vor Hjerne af begrebet Lygte." (Henningsen 1921c: 111)

Her tilføjes endnu en type fordom, der skal overvindes, nemlig det at særlige teknisk bestemte former, i dette tilfælde gaslygten, får paradigmatiske karakter, således at de kommer til at fungere som referencebilleder for, hvordan en bestemt opgave skal løses. Der er altså en form for 'mentalt efterslæb', hvor publikum orienterer sig efter de vanemæssigt kendte former, frem for dem, der opstår som en konsekvens af løsningen af nye opgaver.

PH gennemgår i artiklen Københavns lygtetyper, og hans egen lygte kommer her til at stå i modsætning til gaslygterne på Frederiksbergs villaveje, som er Forskønnelsesforeningens favorittype:



Figur 7: TV: Gaslygte, Frederiksberg ca. 1910-20. Københavns Bymuseum. TH: Poul Henningsens Slotholmslygte, Højbro Plads ca. 1935. Københavns Bymuseum.

Denne modstilling illustrerer på mange måder glimrende PH's opfattelse af den anvendte kunsts historiske og teknologiske betingelser. Sagen er nemlig, at gaslygterne ikke nødvendigvis er ringere end de nye som kunst betragtet: "Men det skal indrømmes, at de andre var god Arkitektur, kantet Hoved, kantet Stamme, intet overflødigt Stads" (Henningsen 1921c: 110) Vi kan her i parentes bemærke, at det PH specielt anerkender, er lygtens karakter af at være en minimalistisk løsning på et belysningsteknisk problem befriet fra al overflødig ornamentik. Problemet er imidlertid, at det er en løsning på en anden opgave end den aktuelle, og man kan ikke lave elektrisk gadebelysning ved at putte en elektrisk pære i en gaslampe. Det er således den teknisk-videnskabelige udvikling, der fundamentalt har forandret den opgave arkitekten står over for, og han må derfor også arbejde sig frem til en ny løsning fra bunden uden at skele til de historiske forbilleder. Gaslygten er således et vellykket kunstværk, men på nogle bestemte ikke-reproducerbare historiske og tekniske forudsætninger, og det kunstneren kan lære af historien, er derfor først og fremmest en bestemt tilgang til den kunstneriske opgave – processen kan reproducere, resultatet kan ikke. Dertil kommer så det sociale moment. For PH er det næppe noget tilfælde, at den lygtemodel Forskønnelsesforeningen foretrækker, er den der står på de frederikbergske villaveje. Godt nok er modellen ikke i sig selv født med

klassemæssige kendetegn (hvilket præcis er noget af det, PH anerkender), men dens placering som del af en romantisk villaæstetik forbinder den til villakvarteret som en form for 'kokon', hvor borgerskabet afskærmer sig fra den storby, som de selv har skabt. Omvendt er PH's løsning tænkt som en alment anvendelig løsning, der netop i kraft af sin diskretion, neutralitet og anvendelighed er 'klasseløs'. Eksemplet illustrerer på denne måde, hvordan PH tænker den anvendte kunst som et kompleks af teknologiske, sociale og æstetiske faktorer, hvor formen er det sidste element i den kunstneriske proces og ikke det første.

Vi kan således opliste tre forhold, som spærrer for forståelsen af den moderne arkitektur, og som det er arkitekturkritikkens intention at søge at opløse. For det første, som vi lige så, at forældede tekniske typer får paradigmatisk status, for det andet at detaljen får kompensatorisk karakter i forhold til en manglende harmoni i helheden, og endelig at publikum er indsocialiseret i en borgerlig romantisk æstetik.

I en kronik om "Arkitekturen og Publikum" (Politiken 29/7 1922) søger PH mere systematisk at bestemme, hvad der er bestemmende for publikums smag. Han oplister her to forhold, for det første tidens kunstneriske strømninger, for det andet det sociale spørgsmål. Dvs. at publikums smag dels afspejler en afsmitning fra den arkitektoniske debat, dels er bestemt af publikums behov for via arkitekturen at signalere social status. Han karakteriserer her snobberiet som et moderne fænomen, der er et udtryk for at de sociale klasser og skel er i opløsning. Hvis vi starter med det første forhold omkring den æstetiske debat, er udgangspunktet at

"Publikums Arkitekturopfattelse bliver derfor i mangt og meget en Gennemgang af de sidste halvtreds Aars Arkitekturhistorie med dens Kampe og Stridigheder om Spørgsmaal, som nu ikke altid forekommer os at være Striden værd." (Henningsen 1922b: 11)

De sidste halvtreds års arkitekturhistorie beskrives af PH som en bevægelse fra Meldahl-tidens stilefterligning og uniformering over Nyrop-periodens originalitet og frihed til en ny periode med endnu stærkere stilefterligning og uniformering. Publikums opfattelse er hovedsageligt fikseret i Nyrop-periodens romantiske æstetik. For PH handler det imidlertid om, at hele debatten vidner om en forvirring og rådvildhed hos arkitekterne som smitter af på publikum, og som må afløses af en mere afklaret fremtidig stil.

Angående det sociale finder PH grundlaget for en harmonisk arkitektur i det konventionelle forstået som "saaledes har mine Standsfæller det, saaledes vil jeg ogsaa have det" (Henningsen 1922b: 12) Konventioner hos publikum er med andre ord ikke i sig selv dårlige,

men problemet er, at forvirringen på arkitekturområdet også er smittet af på konventionen. Dertil kommer som nævnt snobberiet som moderne fænomen. Hvor snobberiet tidligere var en urealisabel dagdrøm om opstigning i et samfund, hvor stænderne og klasserne var stabile og fikserede, er der i det moderne samfund en stærk diffusion mellem lagene.

"Derfor antager det sociale Snobberi Karakteren af Personreklame og "falsk Varebetegnelse". Dette, ved et eller andet Fif at give sig Udseende af at være fra et andet Befolkningsslag, regnes en til gode, skønt det dog er Uærlighed og stemmer lidet med Tidens demokratiske Sindelag og Fags og Klassers politiske Selvhævdelse. Den paastaaede Respekt for sit eget Fag forbinder den moderne Samfundsborger med en stille Lusken over i de saakaldte finere Rækker. Heraf opstaar det meningsløse repræsentative Krav, som fra Befolkningen lyder til Arkitekten. Boligen er ikke vendt indad mod Hjemmet, men udad mod "Gæsterne", mod den almindelige Mening." (Henningsen 1922b: 13)

Snobberiet og fokuseringen på det repræsentative er med andre ord en reaktion på demokratiseringen - en modbevægelse, hvor opløsningen af klasseskel giver sig udtryk i en stræben opad og forsøget på at skabe nye differentieringer. Opløsningen af de sociale hierarkier er med andre ord ikke blevet fulgt op af en opløsning af mentale hierarkier. Der foregår således en kulturel og ikke mindst mental kamp mellem to forskellige samfundssystemer, og hvis demokratiseringen skal føres helt igennem bliver arkitekturkritikkens rolle for PH "ad rent forstandsmæssig Vej, gennem Propaganda for en sund, naturlig og klar Levevis og Boligform, at skabe den nye Konvention, som skal bære en moderne Arkitektur." (Henningsen 1922b: 12)

Man kan således overordnet sige, at PH's arkitekturkritik såvel som vel egentlig al hans kulturkritik i mellemkrigstiden tager udgangspunkt i en opfattelse af kulturen som spændt ud mellem en hierarkisk feudal/borgerlig orden, der er ved at bryde sammen, og en egalitær demokratisk orden, der endnu ikke har indfundet sig, og han ser derfor alle former for nostalgi og snobberi som en længsel tilbage mod den borgerlige orden, hvorimod hans eget projekt bliver etableringen af en moderne demokratisk orden. Det er som følge af dette projekt, at arkitekturkritikken blive kulturkritik i mere omfattende forstand, og dette giver sig, som vi har set, udtryk både indholdsmæssigt gennem udpegningen af byplanlægningen som det centrale felt for formningen af det fremtidige samfund og den fremtidige kultur og formmæssigt gennem en reflektering af arkitekturkritikkens rolle som æstetisk opdragelse. På denne måde skyder arkitekturkritikken sig ind imellem demokratiet som realiseret politisk system og kommunikationsramme, demokratiseringen som en fortløbende historisk proces og demokratiet som en endnu

ikke realiseret kulturel utopi, og den får derigennem karakter af et reformprojekt, der både angår det fysiske og det mentale niveau og peger fremad mod en utopi, hvor demokratiseringen er ført helt igennem og derved har ophævet uoverensstemmelsen mellem det politiske og det kulturelle demokrati og på denne måde skabt en ny sammenhængende og harmonisk kultur-epoke.

Kapitel 5: *Kritisk Revy* og diskussionen om de moderne former

Hvor arkitekturkritikken i *Politiken* havde karakter af en opdragelse af publikum med henblik på at ændre deres smag, skønhedsforståelse og samfundsmæssige helhedsforståelse, så udgør *Kritisk Revy* en henvendelse til arkitektstanden og det veluddannede liberale borgerskab, idet bladet blev stiftet som en konkurrent til det officielle *Architecten* og udkom i et udstyr og til en pris, der gjorde, at det ikke var henvendt til den brede offentlighed. Til gengæld fik det enorm betydning for arkitektstandens selvforståelse og står for mange som den arkitektoniske modernismes gennembrudsskrift i Danmark. Derfor kan det virke overraskende, at bladet på flere punkter var mere kritisk overfor modernismen end *Architecten*. (Jf. Dahlkild 2009: 35ff.) Dette skyldtes imidlertid ikke, at bladet var antimodernistisk, men derimod at det kom til at danne ramme om en intern diskussion om karakteren af den rette modernisme.

Det centrale spørgsmål handlede om forholdet mellem det æstetiske og det sociale, hvor kredsen omkring *Kritisk Revy* vægtede det sidste over det første. Spørgsmålet om de moderne former havde to sider, spørgsmålet om det moderne samfund og spørgsmålet om den moderne stil. Holdningen hos PH var, at den moderne stil ikke kunne indfinde sig, før samfundsspørgsmål var afklaret, mens han anklagede de internationale modernister for kun at have øje for stilspørgsmålet og derved skabe en præmatur og overfladisk moderne stil. Der skete således en bevidst forskydning fra det æstetiske til det politiske ud fra en opfattelse af, at det sidste var grundlaget for det første.

Det politiske og det æstetiske udgør to sider af arkitektens arbejde. Det første afgør hvad der bygges, det sidste hvordan. PH's standpunkt bundede i en socialt-etisk fordring om, at arkitekterne ikke kunne nøjes med at bygge villaer i moderne stil, så længe bolignøden og spørgsmålet om arbejderklassens hygiejniske forhold ikke var løst. 'Arbejderens hjem' udpegedes til at være den centrale moderne arkitektoniske opgave. På spørgsmålet om løsningen af 'Verdensproblemet menneskets bolig', som en af PH's artikler fra bladet hedder, var der imidlertid flere bud. Først og fremmest var det over det meste af Europa et skisma mellem kollektivhuse inspireret af den unge kommunistiske Sovjetstat og havebybevægelsen, der havde rødder i en mere decentral, kommunitaristisk engelsk socialistisk utopi. Der er så at sige tale om et sammenstød mellem moderniseringen fra vest og moderniseringen fra øst, der forudgriber efterkrigstidens kultursituation, og skismaet mellem angelsaksisk og russisk orientering vedbliver med at være et gennemgående tema i kulturradikalismen.

I dette kapitel forfølges diskussionen af modernismen og de moderne boligformer igen gennem PH's artikler i *Kritisk Revy* med særligt fokus på den store artikel *Tradition og Modernis-*

me fra hefte 3, 1927. Udover PH var de to andre primære medredaktører og initiativtagere til bladet arkitekterne Thorkild Henningsen og Edvard Heiberg. De to illustrerer bladets spændvidde. Thorkild Henningsen havde rødder i Bedre Byggeskik, der på sin side udsprang af de folkelige bevægelser. Edvard Heiberg var internationalt modernistisk og kommunistisk orienteret og blev senere bl.a. i en periode lærer på Bauhaus-skolen i Tyskland. PH kunne alt efter situationen beskrive bladet forskelligt i tilbageblik. I *Hvad med kulturen?* fremhæver han, at det upolitiske blad blev en revolutionær forskole for mange unge. (Jf. Henningsen 1933: 42). Omvendt skriver han i 1949 i *Information* en opgørsartikel om Edvard Heiberg, hvor han siger "sig fri for nogensinde at ha været enig med Heiberg om arkitektur." (Henningsen 1949: 121). Man kan bemærke sig, at begge dele sådan set godt kan være rigtigt, idet bladet klart var med til at inspirere et funktionalistisk-marxist gennembrud i arkitekturen samtidig med, at PH's artikler i bladet faktisk i højere grad har karakter af en fortsættelse af hans linje i 1920'erne end den senere tilnærmelse til marxismen, der kulminerer med *Hvad med kulturen?* (1933). Der er så at sige en arkitektonisk generationskløft indenfor bladets rammer, der også udgør det spændingsfelt, PH tænker indenfor.

Modernisme og modernismekritik: "Tradition og modernisme"

Kampen i den anvendte Kunst (Arkitektur medregnet) står *øjensynligt* Verden over om en ny Form." (Henningsen 1927b: 30, min kursivering). Således indleder Poul Henningsen *Tradition og Modernisme*, hvilket senere følges op af en afstandtagen til fokuseringen på materialer i "en vis modernisme i Rusland, Tyskland og Frankrig" (Ibid.). PH placerer sig på denne måde som iagttager, formidler og kritiker af den internationale modernisme som den på dette tidspunkt udfoldede sig rundt om i Europa og antyder samtidig ved sine forbehold, at hans kritiske distancering angår det, han opfatter som en overdreven fokusering på det formelle eller æstetiske ved den anvendte kunst. PH præciserer senere *Kritisk Revys* position i forhold til det, han kalder 'Verdensbevægelsen »Ny Form«' på denne måde: "Vi staar lige saa langt fra denne Bevægelse som fra den Kreds af Kunstnere, »der virker bedst i bagudrettet Følelse«. Vi staar ikke midt imellem. Vi mener at staa ovenover." (Ibid.: 31) Med dette 'ovenover' markeres en perspektivforskydning fra de enkelte genstande og bygningers æstetiske udtryk til en forståelse for deres historiske og samfundsmæssige indlejring og betingelser. Det er en markering af, at den æstetiske debat netop ved kun at være æstetisk i PH's optik bliver for snæver og mister blikket for de større sammenhænge. Hans projekt er således at vise, at *hverken* 'modernister'

eller 'traditionister' i fuldt omfang har blik for sammenhængen mellem kunsten og dens samfundsmæssige og kulturelle kontekst. På denne måde prøver han at lægge grunden til en moderne arkitekturforståelse, der går ud over blot at udnytte nye tekniske muligheder til at skabe nye kunstneriske former, og i stedet placerer arkitekturen som en del af opbygningen af en moderne demokratisk kultur.

Artiklens udgangspunkt bliver derfor at præcisere *Kritisk Revys* standpunkt i forhold til de aktuelle kunstneriske strømninger, og den bevæger sig fra en demonstration af forvirringen og rådvildheden i den aktuelle arkitektur over en række historiske og æstetiske analyser, der har til formål at præcisere den moderne opgave til en form for kulturpolitisk programerklæring, idet konklusionen er, at man først må have etableret en moderne kultur, før det overhovedet er muligt at skabe det moderne kunstværk. Der sker på denne måde en bevægelse fra spørgsmålet om æstetisk form til spørgsmålet om formens historiske og politiske grundlag, hvilket for arkitekturens vedkommende samtidig betyder en bevægelse fra spørgsmålet om udformningen af det enkelte hus til byplanspørgsmålet. Det er imidlertid også karakteristisk, at artiklens aktualiserende kritik er betydeligt mere specifik og præcis end dens positive program, der beskrives i meget generelle termer.

PH ønsker i fremstillingen af situationen på det arkitektoniske område at gøre op med et bestemt dominerende billede på dette tidspunkt, hvor situationen blev udlagt som en strid mellem to parter, på den ene side akademisterne, der kæmpede for de traditionelle stilarter, specielt klassicismen og hævdede deres fortsatte æstetiske gyldighed, og på den anden side modernisterne, der hævdede, at man befandt sig i en ny tid, der krævede et helt nyt formsprog. PH var som nævnt ikke uenig i kritikken af historicismen, men han ser det forhold, at diskussionen udelukkende anskues som et æstetisk stilspørgsmål som et symptom på, at kunsten er blevet løsrevet og fremmedgjort i forhold til den kulturelle og samfundsmæssige helhed og derved har mistet den samfundsreflekterende og –forandrende kraft, den har haft og bør have. Det er bl.a. etableringen af et sådant kulturelt helhedsperspektiv på kunsten, der accentueres i PH's intention om at placere sig 'ovenover' den æstetiske debat. Dette helhedsperspektiv skal samtidig udgøre det arkimediske punkt, der gør det muligt for PH både at kritisere historicismen og den internationale modernisme indenfor samme standpunkt.

Kritikken af historicismen eller 'traditionismen', som er den betegnelse, PH bruger, er udbredt i hele *Kritisk Revy* og har flere sider. Dels er det en kritik af kunstnerisk inertitet forstået på den måde, at kunstverdenen i almindelighed og kunstakademiet i særdeleshed i PH's øjne var med til at bevare forældede kunstneriske former, der i mangel af bedre påførtes nye kunstneriske opgaver. PH gik endda så langt, at han i *Kritisk Revy*, hefte 1, 1927 præsenterede et

program for akademiets nedlæggelse. Disse ældre stilidealer refererede imidlertid samtidig ifølge PH tilbage til et kunstbegreb, der havde social slagside. Ved at fastholde kunst som noget, der var bundet til en økonomisk og kulturel overklasse, var de gamle former med til at give tingene et 'falsk klassepræg'. Endelig i tæt forbindelse med det forudgående fik efterligningerne af stiltræk løsrevet fra den kulturelle kontekst, de oprindeligt var opstået i, karakter af 'ornamentik' i den negative betydning ordet fik indenfor modernismen, dvs. ren udsmykning, der ikke havde nogen funktionel betydning, men som økonomisk var med til at fordyre tingen og erkendelsesmæssigt var med til at tilsløre den moderne tids vilkår og karakter.⁴² Historicismen var således fra PH's synspunkt både æstetisk, etisk og erkendelsesmæssigt anløben. Denne kritik er imidlertid kun forholdsvis rutinemæssigt og slagordspræget tilstede i teksten, idet "Ingen har misforstået vores Stilling til en udvendig Efterligning af de gamle Former paa ny Op-gaver." (Henningsen 1927b: 32).

Det egentlige fokus ligger på en kritik af bestemte udviklingsretninger indenfor den modernistiske bevægelse og hovedformålet med artiklen er således at præcisere *Kritisk Revys* standpunkt i forhold til forskellige internationale modernistiske strømninger. PH er generelt ret karrig med henvisninger og teksten får derved en lidt indforstået karakter, men valget af billed-eksempler antyder, at der med 'en vis modernisme i Rusland, Tyskland og Frankrig' sigtes til de toneangivende kredse i den internationale modernisme omkring den russiske konstruktivisme, Bauhausskolen og Le Corbusier/*L'esprit Nouveau*. Generelt kan man sige, at PH's kritik går på, at de repræsenterede formgivere går til opgaven, som om det var fri kunst, forstået på den måde at deres tilgang til arkitektur og design er koncentreret omkring genstandene som skulpturer. Fokus ligger således på de æstetiske potentialer i forhold til rumvirkninger og visuelt udtryk, der ligger i de moderne materialer og teknikker. Der er da også netop, hvad PH opfatter som en hypostasering af materialet, der er genstand for hans kritik af modernisternes overdrevne brug af beton og glasflader. PH bedriver her, hvad man kan kalde en form for 'funktionalistisk modernismekritik', idet pointen netop er, at formen ikke kommer til at afspejle og understøtte funktionen, men tværtimod bliver et mål i sig selv, der hæmmer funktionen.

Hvor *Kritisk Revy* og PHs skrivestil ellers generelt er præget af opstillingen af polemiske og pædagogiske dualistiske modstillinger, iscenesættes der på denne måde i artiklen et tre-kantsdrama mellem traditionismen, og hvad man kan betegne som henholdsvis 'den dårlige

⁴² Forestillingen om opgøret med ornamentet som karakteristisk for den moderne kultur findes i sin klassiske form i den østrigske arkitekt Adolf Loos' foredrag *Ornament und Verbrechen* fra 1908. Han slår her fast, at "evolution der kultur ist gleichbedeutend mit dem entfernen des ornamentes aus dem gebrauchgegenstande." Derfor gælder det, at "Stets stand der künstler voll kraft und gesundheit an der spitze der menschheit. Der moderne ornamentiker aber ist ein nachzügler oder eine pathologische erscheinung." (Loos 1982: 78-88)

modernisme' og 'den gode modernisme', hvor sidstnævnte i artiklens billedtekster får betegnelsen 'realisme'. Kritikken af den aktuelle arkitektur har således både brod imod traditionismen, der søger at presse nye opgaver ind i gamle former, og den formalistiske del af modernismen, der søger at påføre nye former på gamle opgaver. Det bliver samtidig tydeligt, at kritikken imod begge strømninger i virkeligheden er den samme, nemlig en konstatering af en uoverensstemmelse mellem form og indhold og ved valget af termen 'realisme' om den 'gode modernisme' indikeres samtidig, at denne uoverensstemmelse bunder i en falsk eller inadækvat opfattelse af den historiske virkelighed.

Kritikken af traditionismen og modernismen er imidlertid ikke nødvendigvis af samme karakter, hvilket hænger sammen med PH's generelle opfattelse af kritikken og kritikerens rolle. I 1930 placerer PH forholdet mellem kritik og produktion i et Spenglersk klingende udviklingsskema⁴³: "Historisk bølger Forholdet mellem Kritik og Produktion frem og tilbage. Det laveste Kulturtrin er vel ren Produktion, det højeste fin Ligevægt mellem Produktion og Kritik, og Dekadencen ren Kritik." (Henningsen 1930a: 134) Idet det i *Tradition og Modernisme* understreges, at "Vor Kultur er saa ung og barbarisk, at vi i vore Forsøg paa at skabe et Aands- og Kunstliv, der svarer til det nuværende Samfund, ikke staar paa Højde med Eskimoerne i deres Forsøg paa noget tilsvarende." (Henningsen 1927b: 36) må man i denne sammenhæng forstå kritikken som *kulturskabende*, altså som et nødvendigt supplement til produktionen i dannelsen af en ny kultur, idet "Det er ganske naivt at tro, at Vidskelæderet er et tarveligere Instrument end Blyanten, selv om Blyanten er dets forudsætning." (Henningsen 1930a: 132). Ideen er altså, at der i den foreliggende situation var et kulturelt 'efterslæb' i forhold til samfundsudviklingen, og at kunstnerisk produktion og kritik spillede sammen i en vekselvirkning i forsøget på at lukke det hul.

Det er derfor rimeligt at sige, at PH i *Tradition og Modernisme* går til den internationale modernisme som kritiker i denne bestemte betydning af ordet, hvor kritikken indgår i en kulturskabelsesproces som et korrektiv til de kunstneriske udkast i en gensidig vekselvirkning mellem kunstneriske eksperimenter og kritisk vurdering. PH er således hverken uenig i modernisternes krav om en modernisering af den kunstneriske form eller opfattelsen af, at den historiske situation havde radikaliseret dette krav, hvilket hans egen kunstneriske produktion da og

⁴³ Den tyske historiker Oswald Spengler fremstillede i *Der Untergang des Abendlandes* fra 1918-1922 kulturer som størrelser, der gennemgik, hvad der svarede til et livsforløb gående fra en ungdommelig opbygningsfase over en blomstringsperiode til en forfaldsperiode. Som titlen antyder, var opfattelsen, at den europæiske kultur befandt sig i sin forfaldsperiode, og som sådan blev den vidt udbredt som en fremstilling af karakteren af den kulturelle tidehvervsituation.

så bærer præg af, men han er kritisk overfor en række konkrete kunstneriske produkter og bevægelser, hvor han mener, at formen har selvstændiggjort sig som stil eller mode.

Vi kan som eksempel se på et tilfælde, hvor PH fungerer som kritiker i traditionel forstand, nemlig i hans anmeldelse af Le Corbusiers bog *Kommende Baukunst (Vers une architecture)* fra det første nummer af *Kritisk Revy*. (Hefte 1, 1926). Han starter med at bemærke at: "At skrive dens Anmeldelse er som at skrive en Programartikel for Kritisk Revy 1926." (Henningesen 1926a: 50), hvilket jo dårligt kan tolkes som andet end en generel tilslutning. Deraf følger det, at "Kritiken af Bogen maa da blive af *egentlig* kritisk Art: Overvejelser over, hvorvidt Tingene og Begreberne i le Corbusiers Bog er sat hver paa deres rette Plads i rigtig Ligevægt." (Ibid.) PH skelner således her mellem to typer af kritik. På den ene side den overfladiske eller almindelige kritik, der angår detaljer som kritikeren kan være uenig eller mene er fejlagtige og som etablerer en opposition mellem kritikeren og det kritiserede. På den anden side det PH betegner som den 'egentlige' kritik, som er funderet i kravet om en vurdering baseret på en helhedsopfattelse af det kritiserede. Den 'egentlige' kritik bliver således sammenfaldende med det program for kritikken, som vi tidligere så PH fremlagde i "Kritikens Hensigt". Her fremhæver han udover kravet om en helhedsvurdering, at kritikken skulle være funderet i et positivt program, altså at kritikeren skulle tale ud fra en eksplicit sammenhængende position. (Se Henningesen 1923a: 29) I den egentlige kritik sættes således positioner og helhedssyn i spil overfor hinanden. Disse to former for kritik kan siges at gøre sig gældende både i "Tradition og Modernisme" og i *Kritisk Revy* som helhed i den måde PH og redaktionen forholder sig til henholdsvis historicismen og den internationale modernisme. I forhold til historicismen er der tale om en klar opposition og kritikken bruges som kampmiddel, i forhold til den internationale modernisme er der derimod tale om en 'kritisk vurdering' hvor tilgangen i udgangspunktet er sympatisk indstillet, men hvor der samtidig i kraft af en række distancerende markeringer søges at formulere en selvstændig position. Således afslutter PH sin le Corbusier-anmeldelse ved at understrege kombinationen af tilslutning og kritisk positionering:

"Verden over vender stærke, ny Folk sig mod det Falskneri og den Evneløshed i Arkitekturen, som er draperet af et Liglagen med gamle Ornamente. I Kampen mod en forloren Kultur skriver le Corbusier ikke ét Ord, som ikke er vort.

Men med endnu større Glæde føler vi, at vi nærmer os den moderne Arkitektur paa vor Maade herhjemme, saaledes at vi aldeles ikke er Eftersnakkere, men yder vort selvstændige Bidrag." (Henningesen 1926a: 55)

Det sociale problem og den nye kunstnerrolle.

PH efterlyser således i modernismen en forståelse af, at kunstens situation var en del af en større kulturel krisetilstand, hvor det æstetiske og det sociale var to sider af samme sag. Op-løsningen af overleverede æstetiske former og konventioner var parallel med og affødt af op-løsningen af sociale og samfundsmæssige former. Industrialiseringen og urbaniseringens ud-konkurrering af traditionelle håndværksprægede produktionsformer og funktionstømning af de gamle landsbysamfund på den ene side og opkomsten af bolignød, overbefolkede lejligheder og dårlige hygiejniske forhold i de nye storbyer på den anden omtales i PH's artikel blot indforstået som 'det sociale problem'. Hele denne kulturelle opbrydningsproces og det utopiske fremtidshåb, der for nogle lå i den, refereres også ganske stikordsagtigt hos PH:

"Stort set er der ikke skabt mere end de Forhold, der styrtede det gamle helt fra Renæs-sancens Tid bestående Samfund i Grus: den franske Revolution, Tekniken, Industrialise-ringen, Proletariatet – og det *ny* samfund er blot Anelser." (Henningsen 1927b: 36)

I den oplistede stikordsrække antydes samtidigt et problematisk forhold mellem det idémæssi-ge og det økonomiske niveau. På den ene side indstiftes med den franske revolution det kon-stitutionelle demokrati og idealerne om frihed, lighed og broderskab, der fungerede som løfte-stang for borgerskabets frigørelse fra adelen og kongemagten. På den anden side havde den teknologiske og industrielle udvikling skabt et nyt classeskel mellem industriborgerskabet og proletariatet.

Historien beskrives generelt i artiklen som en stadig vekslen mellem harmoniske og uharmoniske perioder. Spørgsmålet er imidlertid, hvad der er, der får harmonien til at bryde sammen – hvorfor de harmoniske perioder ikke samtidig er stabile. Om det harmoniske sam-fund hedder det:

"I det harmoniske Samfund (hvis Harmoni i denne fejlbarlige Verden altid maa bestaa i en vis Sløvhed hos de undertrykte Samfundslag) vil den Side, der vender mod Anven-delsen, være løst praktisk talt." (Henningsen 1927b: 35).

Omvendt hedder det:

"I et samfund, hvor Konflikten mellem Borgernes Krav og det, man byder dem, er aabenbar, maa alt sættes ind paa de timelige Fornødenheder, Føden, Hygiejnen, Børnenes Opvækst. – Det egentlige kunstneriske maa komme i anden Række." (Ibid.).

Det er således borgernes krav, der er den drivende kraft. Harmonien i det feudale samfund var baseret på social undertrykkelse og klassedeling, og det er således borgernes stræben efter frihed og social retfærdighed, der får samfundet til at brydes op. Historien udlægges på denne måde som en kamp mellem en stræben efter frihed og retfærdighed og sedimenteringen af samfundet i nye hierarkiske ordener. Den hierarkiske orden, der er kendetegnet for de historiske harmoniske perioder, er således en ustabil orden, der kun kan eksistere i et stykke tid, før de interne sociale spændinger får den sociale orden til at bryde sammen. Det, der bliver målet for den nye kultur, selvom det ikke siges direkte her, er opretningen af en orden, der ikke længere er hierarkisk, men egalitær og som derfor må formodes at være stabil og bringe den skitserede udviklingslogik til ende.

Ikke bare er de to kriseerfaringer, den kunstneriske og den politiske, parallelle – de er også modstridende i en grad, der sætter selve kunstnerens rolle under pres. Kunstneren er traditionelt, og også hos PH, defineret ved en vilje til form. PH definerer i artiklen flere gange kunstværket som kendetegnet ved en skøn eller harmonisk form: "Men for nu at foretage en kritisk bedømmelse af et Kunstværks Værdi, maa vi kende Omfanget af den stillede Opgave og vurdere Harmonien i den opnaaede Form." (Henningssens 1927b: 39). Og senere: "Saaledes kan man ogsaa definere det store Kunstværk: Den klare Form af et rigt Indhold." (Ibid.: 40) Problemet er blot, at i en situation, hvor samfundet er præget af kaos og opbrud, vil en sådan formgivningsbestræbelse enten blive falsk æsteticisme eller i bedste fald uden samfundsmæssig interesse. Ethvert forsøg på at applicere nye former uden at de samfundsmæssige forudsætninger er til stede, bliver i bedste fald spild af tid, i værste fald 'ideologi' i betydningen tildækning af de faktiske forhold. Den, der arbejder med anvendt kunst, bliver derfor tvunget til at vælge mellem den æstetiske og den sociale side af faget, og som vi tidligere så, har pligten til at vælge den sociale både en kunstnerisk, erkendelsesmæssig og moralsk karakter. På denne måde sker der en forandring af selve kunstnerrollen og arkitektprofessionens status. Fra at være et genialt individ, der ud fra inspirationen skabte for evigheden, må kunstneren i det moderne i stedet påtage sig rollen som en "Samfundets Arbejder, der har Krav paa et maadeligt Udkomme, men hvis Arbejde bærer Lønnen i sig selv." (Ibid.: 36)

Opfattelsen af, at samfundet befinder sig i en overgangsperiode, hvor det erkendelsesmæssige og æstetiske potentiale i traditionen er udtømt, mens det fremtidige samfund endnu

ikke har taget form, får faktisk ganske radikale konsekvenser for kunsten. Konsekvensen bliver nemlig, at hvis kunstneren vil lave kunst bliver han irrelevant, og ønsker han at være relevant, må han opgive at lave kunst. Om den frie kunst hedder det således: "Der er ingen Interesse for fri Kunst. Kunstneren har den fulde Frihed, som han ikke kan bruge til noget, og han opstiller da vilkaarlige Begrænsninger af sit nye uoverskuelige Stof." (Henningsen 1927b: 41). Til gengæld hedder det om den anvendte kunst: "Opgaven er saa overvældende, at vi maa lade al Snak om det kunstneriske fare. Det at skabe Kunstværker er en Proces, som tager Slægtled." (Ibid.: 46) Her formuleres i virkeligheden en kunstnerisk kriseerfaring. Grundopfattelsen er, at kunstværket vokser organisk ud af den kultur og den livsform det udspringer af, og hvis en sådan kulturel enhed og harmoni ikke er til stede, bliver kunstværket hjemløst. Hele spørgsmålet om den moderne stil, der udgjorde artiklens startpunkt, bliver derfor udskudt til fordel for den opgave, det er at hele det disharmoniske og konfliktfyldte samfund. Den anvendte kunstner sammenlignes således ikke kun med en socialarbejder, men også med en læge:

"Der er her ikke Tale om, at det nyttigere er vigtigere end det skønne, men kun om, at det maa løses før det skønne, lige saa vel som det timelige Vel gaar foran det aandelige. [...] Forholdet maa være det, at den sunde mand gaar i Teatret, mens den syge Mand gaar til Lægen." (Henningsen 1927b: 35).

Den samme sygdomsmetafor (der udtrykkeligt kun bruges som billede og ikke bogstaveligt) finder vi yderligere udfoldet i artiklen om "Kritikens Hensigt":

"Kunsten er Samfundets Nerver, og det Kaos, som den stærke Samfundsudvikling har ført den til, har Karakteren af nervøst Sammenbrud. [...] Man kan maaske helbrede en Arkitekt for Romantik, men risikerer blot, at han næste Dag er angrebet af Formalisme. Det er derfor en langt interessantere Opgave at beskæftige sig med den almindelige Sundhedstilstand og forbedre Offentlighedens Forstaaelse af Arkitektur en Smule [...] end at kæmpe mod de æstetiske Infektioner, Arkitekterne er grebet af, som skal have deres Tid til at rase ud." (Henningsen 1923a: 32)

Helingen af kulturens syge organisme bliver på denne måde kunstnerens første og primære opgave. *Tradition og Modernisme* får samtidig også en form for messiansk tone, idet kunstneren bliver fremtidens tjener som profet for en ny tidsalder og en kommende kunst. Således hedder det afslutningsvist:

"Maaske opstaar den store Kunst før vi ved det. Men den opstaar ikke, med mindre vi bliver som Børn og begynder forfra. Vi kan da kun fremme Øjeblikket for den store Kunsts opstaaen ved at arbejde samfundsmæssigt, og ved at vende os med lige Styrke mod Traditionisternes europæiske Dekadence og mod Modernisternes amerikanske Barbari. Den moderne Kultur er hverken Drømmen om et Fremtidens Amerika eller et Fortidens Europa, men Realiteten: Verden i Nutiden." (Henningsen 1927b: 46)

Fremtiden er her på én gang radikalt åben og ny, men samtidig har den en form for nødvendighedskarakter, idet den udspringer af nutiden og realiteterne. Endvidere overskrider kunsten den enkelte kunstners intention i den forstand, at den opstår momentant snarere end skabes bevidst. Den moderne kultur bliver på denne måde på én gang et ufuldendt projekt og en profeti.

Et af formålene med PH's artikel og med *Kritisk Revy* generelt bliver således at udøve en intern kritik af arkitektprofessionens selvbillede. Denne kritik indebærer på den ene side en formindskelse af arkitektens rolle, idet standen afkobles fra den prestige, der lå i den romantiske forestilling om det udødelige kunstnergeni. På den anden side indebærer det også en forøgelse af arkitektens virkerum, idet arkitekten nu bliver den, der afdækker historiens formskabende karakter og formgiver selve kulturens rammer. Hvor arkitekten altså må sige farvel til sin kunstneridentitet, træder han i stedet i karakter som samfundsdesigner, kulturskaber og folkeoplyser.

Fra arkitektur til byplanlægning:

Arkitektens nye sociale rolle knyttes i *Tradition og Modernisme* sammen med ét bestemt problem, nemlig spørgsmålet om arbejderens bolig og storbyens fremtid:

"Paa dette kaotiske Grundlag hviler nutidens vigtigste Arkitekturopgave: *Arbejderens Hjem*. Hvor kan man da vente, at det enkelte Hus, den enkelte Lejlighed eller det enkelte Rækkehus skal være formfuldendt Kunst, naar hele Grundlaget, Samtidens Forstaaelse, Byplanen, Kommunikationsmidlerne, Arbejderens eget Ønske svigter!" (Henningsen 1927b: 46)

Arkitekten bliver på denne måde aktør i et langt bredere politisk og kulturelt felt, hvor opmærksomheden både rettes mod det overordnede planlægningsniveau og offentlighedens forståelse. Arkitektens arbejde bliver derfor en dobbelthed af byplanlægning og en pædagogisk indsats for at overbevise både de politiske magthavere og arbejderne selv om nødvendigheden af en ny kultur.

Den nye arkitektrolle og 'det sociale problem' er således tæt forbundet med urbaniseringen og storbyernes uhæmmede vækst. Storbyens vækst erfares imidlertid ikke alene som et pragmatisk spørgsmål, men også som en civilisatorisk krise: "Men langt vigtigere er det, at Menneskeheden som saadan ikke vil kunne svare til Livet i Storbyen." (Henningsen 1927b: 45) Situationen udgør så at sige en 'revolutionær' tilstand, der ikke er holdbar i længden og PH ser i tiden to forskellige løsnings- eller udviklingsmuligheder – den 'russiske' model, der var baseret på udpræget kollektivisering i forlængelse af den russiske revolution i 1917 og havebybevægelsen.

Allerede i 1923 var PH til 'Den Internationale Bybygningskongres' i Göteborg, hvor han mødte havebybevægelsens hovedfigurer Ebenezer Howard og Raymund Unwin. PH skrev efterfølgende en kronik i *Politiken*, der foregriber en række af pointerne i *Tradition og Modernisme*. Han konstaterer her et sammenfald mellem de problemstillinger havebybevægelsen opstiller og den hjemlige debat og konkluderer, at

"Vi forstaar, at et nyt Spørgsmaal rejser sig paa Siden af det alt overskyggende sociale Problem, som paa faa Aartier er opstaaet. Eller vi kan sige, at *det sociale Problem har krystalliseret sig i Spørgsmaalet om Byen*." (Henningsen 1923d: 41)

Det er på denne baggrund, at byplanlægningsspørgsmålet udpeges til det centrale kulturelle problemfelt på dette tidspunkt.

Hvor PH i *Tradition og Modernisme* lægger tyngdepunktet i kritikken af modernismens manglende sociale forståelse, mens karakteren af den sociale opgave forbliver uafklaret, idet "...alle Forudsætninger for Boligen er bristet, uden at vi endnu formaar at præcisere det ny, der skal komme." (Henningsen 1927b: 45) tages spørgsmålet op igen i det følgende nummer af *Kritisk Revy* i artiklen *Kunst og Politik*, der ligesom *Tradition og Modernisme* bærer overtitlen 'Den kritiske Vurdering af Kunst' og således må forstås som en konkretiserende fortsættelse af denne artikel. Her fastslås indledningsvis endnu engang det brudte og problematiserede forhold mellem politik og kunst:

"Tegnet paa, at vi staar overfor en ny Kultur, viser sig netop i Bristen mellem Kunst og Politik. Det skete ved Aarhundredeskiftet som en Hjælpeløshed overfor en ny Tids Krav. Siden da har Samfundskunsten og Samfundspolitikken haft slette Kaar. Det er Beviset paa, at vi er ved et Vendepunkt." (Henningesen 1928a: 67)

Slagpladsen for den nye sammenhæng mellem politik og kunst må som nævnt findes indenfor byplanlægningen, der af PH skiftevis betegnes 'Byplanbevægelsen' og 'Byplankunsten', dvs. altså selv befinder sig i spændingsfeltet mellem kunst og politik.⁴⁴ I første omgang forholder PH sig imidlertid afventende i forhold til at tage parti mellem kollektivismen og havebybevægelsen:

"Vi vil da opleve, at de store Problemer, som er under Debat i Byplanbevægelsen Verden over, vil sætte sit spor i Verdens Politik, ligesom Politiken vil sætte sit Spor i Byplankunsten. Et af de største Problemer er Spørgsmaalet om den kollektive Levemåde, som den udfolder sig i Rusland, Østrig, tildels Tyskland overfor det "smaaborgerlige" Ideal, hvor Hjemmet er den hellige og urørlige Enhed, som det udtrykker sig i den engelske Havebybevægelse. Vi maa til en vis Grad staa afventende. Her har Udviklingen sin Ret til at bestemme Rammerne for vor Opgave; men vi har Pligten til at løse den indenfor Rammerne paa skønnest mulige Maade i Kamp for en lykkeligere Menneskehed." (Henningesen (1928a): 68)

Naar PH sætter betegnelsen 'smaaborgerlig' i anførselstegn, sker det for at understrege, at den ikke bruges - hvilket han ellers tit gør - som et skældsord, men som en parafrase af kommunisternes syn på havebybevægelsen. I den afventende tilgang i citatet læner han sig i retning af en form for historisk determinisme. 'Udviklingen' som abstrakt begreb er subjekt i dette citat, og kunstneren må acceptere de rammer, den sætter og stille sig til rådighed for den samfundsmodel, der går af med sejren. PH er endda ikke afvisende overfor en egentlig politisk kunst i stil med den kommunistiske i Rusland:

"Gennem Plakater og Tidsskrifter i den skrappeste Bolschevikpropagandas Tjeneste viser russisk Kunst Evnen til at forny sig gennem Tidens Begivenheder, og man lærer tilli-

⁴⁴ Selve betegnelsen 'byplanbevægelsen' betegner på dette tidspunkt først og fremmest ideen om overhovedet at gøre byudviklingen til genstand for planlægning snarere end at overlade den til kræfternes frie spil. Den betegner altså den ramme, indenfor hvilken diskussionen af de enkelte byplanideer og -modeller fandt sted. Herhjemme gav bevægelsen sig bl.a. udtryk i oprettelsen af Dansk Byplanlaboratorium i 1921.

ge, at Staten udmærket godt kan befrugte Kunsten, hvis det er en kæmpende Stat hvilende paa en Samfundsidé. Det er kun, naar Staten er en Sæk blinde, døve og fra Fødslen pensionerede Embedsmænd, at Statskunst er utænkelig.” (Henningsen 1928a: 67)

En vital stat - hvilket jo er det, der her er betingelsen for, at den kan befrugte kunsten – er således karakteriseret ved, at den er baseret på en samlende idé. Vi genfinder her en paradoksal figur fra *Tradition og Modernisme*. Det, der forbinder kunsten og samfundet, er en stræben efter en harmonisk helhed, og kunstens harmonibestræbelse kan kun lykkes som en afspejling af den kultur, den udspringer af. På denne måde bliver kunsten i en sammenbrudsperiode afhængig af politikken evne til at skabe en samfundsmæssig helhed, men politik bliver samtidig på denne måde en kunstform, idet det politiske projekt kommer til at ligne den kunstneriske skabelsesproces. Ydermere gælder det for såvel politikken som kunsten, at det er selve formgivningsprocessen, der udgør det egentligt kunstneriske, mens formen i det øjeblik, den er opnået, stivner som en død kliché. Spørgsmålet er altså, om det egentlig er kunsten, der stilles i politikken tjeneste, eller det snarere er politikken, der stilles i kunstens:

”Vi venter, at der efter Individualismens Spittelsestid kommer en Opgang for Tanken om Helhed og Sammenhæng. Vi ser allerede nu Eksempler paa en Ungdom med langt større Overblik. Kultur er Sammenhæng og Samfundstanken er Bestræbelsen efter Helhed, Harmoni – en kunstnerisk Stræben” (Henningsen 1928a: 72)

”Verdensproblemet menneskets bolig”:

Hvor Poul Henningsen i *Kunst og Politik* forholdt sig deterministisk afventende til byplan-spørgsmålet, tager han i sin artikel om *Verdensproblemet Menneskets Bolig* i det følgende nummer af *Kritisk Revy* (hefte 2, 1928) langt mere entydigt parti for havebybevægelsen. Indledningsvist understreges det, at boligen som problem først og fremmest er bymenneskets bolig, og den centrale problematik formuleres på følgende måde:

”Gennem halvtreds Aars intensivt Byliv er Mennesket naaet til en Konflikt, som næsten er en Strid med Samfundet: Skal han videre udvikle sin kollektive Levemaade henimod Lejehusets Konsekvens, Hotellet, eller skal han gennem Haveboligen vende tilbage til den Jord, hvorfra han eller hans Slægt er kommet?” (Henningsen 1928b: 20)

De to aktuelle byplantendenser iscenesættes således her ikke alene som to konkurrerende bevægelser, men som to forskellige bud på civilisationens fremtid. På den ene side en føre moderniteten helt igennem til sin yderste konsekvens og på den anden side en tilbagevenden til jorden, der har karakter af en form for forsoning med det, der er gået tabt i civilisationsprocessen. Byplanspørgsmålets afgørende problematik omformuleres på denne måde som spørgsmålet om forholdet mellem mennesket og jorden.

PH's stillingtagen til problematikken er i udgangspunktet faktisk ikke entydig. Han ser både muligheder og farer ved begge, men ender dog med at tage parti for haveboligen. Haveboligens fare er, at den opelsker "en egoistisk Ejerret og –lyst, som atter udløser sig i en kapitalistisk Samlermani for Ejendomsfølelsens Skyld." (Henningsen 1928b: 24) Omvendt er kollektivismens fare, at "Samfundet bliver Molok" (Ibid: 25), at det bliver "det levende Væsen, hvorfor vi træller." (Ibid.) Men han tilføjer dog, at "Det har vi ingen Grund eller Ret til at tro skal blive Endemaalet." (Ibid.) De to bevægelser udgjorde to tendenser indenfor arbejderbevægelsen og PH udpeger altså henholdsvis borgerliggørelsen og totalitarismen som de to farer i udviklingen. PH udpeger på dette tidspunkt haveboligbevægelsen som den positive utopi, men anerkender samtidig kollektivismen som en mulig vej mod samme mål affødt af den særlige situation i Rusland. Således hedder det:

"Vi véd ogsaa, at vi maa sætte noget af denne Frihed til for at være Middel til at forbedre vore Børns Kaar. For den næste Slægt er vi Middel, selvom vi ogsaa med fuld Ret er Individuer. I Rusland maa denne Bevægelse være saa stærk, at der næppe bliver Tale om Menneskerettigheder for dette Hold, for at det ny Samfund kan konsolideres til næste Generation." (Henningsen 1928b: 25)

Og senere:

"Vi kan derfor bøje os for enhver Samfundsorden, som bringer større Retfærdighed, og som har til Maal at bringe større Frihed. Men den kollektive Levemaade vil vi indtil stærkere Argumenter fremføres, betragte som en Overgangsform. Mennesket skal vende tilbage til Jorden, til Hjemmet, til Kærligheden. Selv et Samfund dør i Længden af Hermetik, men naar Nøden tvinger, kan det en Tid leve paa det." (Ibid.: 26)

Kollektivismen afvises således som mål men anerkendes som middel. PH er imidlertid samtidig på dette tidspunkt skeptisk overfor, om det russiske samfund i dets daværende form i længden var levedygtigt. Et andet sted spørges det:

"Det er en Kendsgerning, at man lever, som man gør i Rusland, at man kan leve saadan, at man kan leve lykkeligt saadan – men hvor længe? Og hvor længe vil det være nødvendigt? Vi har sultet Mennesket for Jord i knapt hundrede Aar i den europæiske Storby. Se, hvor det vender tilbage! Hvis vi sulter det for Familieliv, vil saa ikke det samme ske?" (Ibid.: 25)

PH mener altså, at den moderne arkitektur må indebære en forsonende rekonstruktion af rammerne for familien og tilknytningen til jorden. Det bliver således klart, at PH's status som modernist på dette tidspunkt har en vis tvetydig karakter. Det er dog ikke tale om, at PH her noget overraskende træder i karakter som kulturkonservativ, men stedet kan læses som et eksempel på, hvordan PH stadig i *Kritisk Revy* trækker på et kulturbegreb, der indebærer en syntese af udspaltningen mellem kultur og civilisation.

Som eksempel på denne bevægelse tilbage til jorden, nævner PH den danske kolonihavebevægelse. Det kan virke paradoksalt, at PH her i et tidsskrift, hvis formål bl.a. er at tale for standardisering og typisering af byggeriet som et middel til at skabe en moderne enhedskultur, taler positivt om kolonihavernes individualistiske arkitektoniske anarki, men faktisk skrev PH allerede i 1926 en hyldest til *Kolonihavens skønhed*. Heri hedder det bl.a. at "Dér synes det mig, som om Kolonihaven er et af det moderne Livs smukkeste Produkter – aldeles ikke ringere end Fortidens idylliske Provinsby." og "...ind imellem skyder sig hele Kunstværker af Husflid. Græske Templer og Kopier af Rosenborg". (Henningens 1963: 25) Der er ingen tvivl om, at en professionel arkitekt, der havde bygget et græsk tempel eller en kopi af Rosenborg, var blevet grundigt hudflettet i *Kritisk Revy*. Hvori består da forskellen? Den kan ikke handle om det enkelte byggeri, men derimod om, at hvad der i én sammenhæng er tom stildyrkelse, i en anden ses som frisættelsen af det individuelle menneskes kreativitet. Det er kolonihavebevægelsen som en folkelig bevægelse, der gror ud af reelt erfarede behov, der tilvejebringer den ramme, hvori stilefterligningen kan tydes som kreativitet frem for det modsatte.

Det provinsielle, som mange senere har brugt som et skældsord mod kolonihaverne, ansues her ikke som en kritik, men som en tilbageerobring af provinsbyen og en befrielse fra storbyen:

"Mennesker, som har reflekteret sig lidt vel langt bort fra Livet, kan gaa herind og hvile ud i det direkte Samvær med det menneskelige. Vi tabte Provinsbyens Tilværelse, men vi har i Kolonihaven faaet den næsten mere hektisk igen. Det er som Industrialiseringens Indespærring af den menneskelige Aand har givet Fantasien endnu friere Spil, naar Mennesket endelig slipper ud i det, der er hans, hvor han kan skabe og fantasere." (Henningssens 1963: 24)

Der ligger her en forestilling om en naturlig menneskelig udfoldelse, der bliver stækket af storbyen og industrialiseringen. Denne naturlige udfoldelse knyttes til barnets evne til at sanse verdens elementære bestanddele forud for socialt implementerede fordomme om, hvad der er fint og simpelt, kunst og ikke-kunst osv. Kolonihaven er således ikke alene en tilbageerobring af jorden og provinsbyen, men også en tilbageerobring af barndommen, eller i hvert fald af barnets evne til umiddelbar sansning af omverdenen:

"Hvis Etagemennesket vil genopleve det tabte Paradis, saa er Midlet en Tur gennem Haverne. Det er Provinsbyens Liv, Barndommens Primitivitet, Nærheden ved Tingenes Kærne, Hulelivets Hygge, de smaa Størrelsers Skønhed, Tingenes, Formernes Stoffer-nes, Farvernes egen Værdi, hvor alle Associationer om Fornemhed, Kostbarhed, Simpelt og honnet Ambition synes fjernet." (Henningssens 1928b: 20).

Det kan virke overraskende, at PH, der har skrevet indtil flere hyldestsange til København og generelt fungerede som formidler af storbyens erfarings- og kulturformer, på dette tidspunkt udpeger storbyen som kulturkrisens centrale udtryk. Man skal imidlertid gøre sig klart, at der ikke er tale om byen generelt, men om storbyen eller metropolen som et tidsspecifikt moderne fænomen, som det blev reflekteret i europæisk kunst og kulturdebat omkring de europæiske metropoler London, Paris, Berlin, Wien m.fl. og altså i mindre dansk målestok København. Storbylivets socialpsykologiske konsekvenser var et generelt emne i periodens sociologi, sådan som det f.eks. gav sig udtryk i den tyske sociolog Georg Simmels klassiske essay om *Storbyerne og det åndelige liv* fra 1903. Der er således i PH's beskrivelse af bevægelsen fra storbyen til kolonihaven som en bevægelse fra en reflekterende til en mere umiddelbar sanselig omgang med verden et ekko af Simmel, der om storbyen skriver, at:

"...med hver passage af gaden, med tempoet og mangfoldigheden i det økonomiske, professionelle, sociale liv – grundlægger den helt ned i sjælelivets sansemæssige fun-

damenten, i det bevidsthedskvantum, som den afkræver af os i kraft af vores opbygning som forskelsvæsen, en dyb modsætning i forhold til lillebyen og landlivet, med den langsomme, mere tilvante, regelmæssigt flydende rytme i dens sansemæssigt-åndelige livsform.

Herudfra forstår man frem for alt storbysjælelivets intellektualistiske karakter i forhold til lillebyens, der i langt højere grad er indstillet på følelse og følelsesmæssige relationer. For disse har rod i sjælens mere ubevidste lag og vokser meget tidligt frem under konstante tilvænningers rolige regelmæssighed." (Simmel 1998: 192)

Havebyen som demokratiets kunstværk:

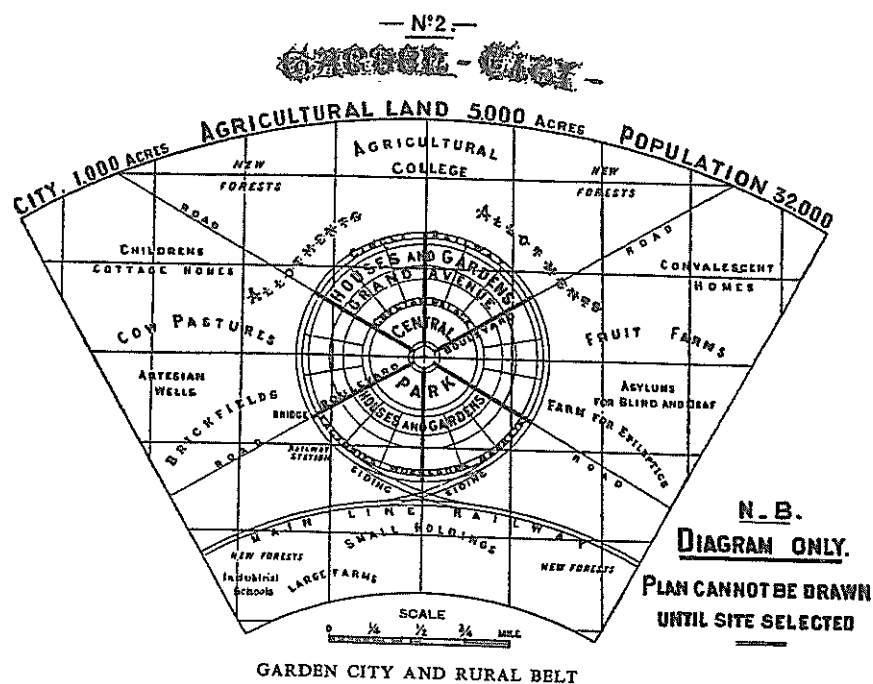
Karakteristisk nok betegnes den arkitektoniske omsætning af 'trangen til jord' i den engelske haveby som et kunstværk. Havebyen udpeges på denne måde som den kunstneriske løsning på 'det sociale problem' både som konkret socialt problem og som civilisationshistorisk symptom. Havebyen må på denne måde forstås som en genopretning af den samfundsmæssige orden, der havde været i opbrud siden den franske revolution, og den kommer på denne måde til at repræsentere en harmonisk balance mellem individets frigørelse og forbedrede livsmuligheder og hensynet til den kulturelle helhed, altså en samfundsmæssig helhedstanke, der ikke sætter individets civilisatoriske gevinster over styr.

I det omfang man kan sige, at der er konservative elementer i PH's tænkning på dette tidspunkt, gælder det selvfølgelig ikke i partipolitisk forstand men i den forstand, at en bestemt tankefigur gennemstrømmer den. Nemlig den, at kulturen har været igennem en opløsningsproces, hvor en organisk sammenhængende kultur er blevet afløst af en masse af fragmenterede individer, og at det er kunstens opgave at genoprette den tabte harmoni. Ydermere opfattes landsbyen og provinsbyen som eksempler på sammenhængende kulturformer, mens storbyen erfares som hjemsted for åndeligt forfald. Imidlertid er der for PH ingen vej tilbage, men derimod en vej frem der indebærer en heling af den opsplittede kultur og en generobring af den tabte helhed og det brudte forhold til naturen. Denne generobring er samtidig et kulturelt fremskridt, idet den ikke sætter det enkelte individs frihed over styr, men indpasser den i en samfundsmæssig helhed, det PH betegner som "kollektiv individualisme" (Se Henningsen 1928b: 26).

Netop det organiske betones i beskrivelsen af havebyen, der sammenlignes med en blomsterkurv:

”Samfærdselsmidlerne er taget bevidst i Samfundets Tjeneste og er derved fra tilfældige tekniske Udslag blevet harmoniske Aarer i en Organisme. Den nøje Løsning af samtlige Storbyproblemer inden for een Idé har gjort Byplanen skøn rent formelt, som Skarntydens Blomsterkurv. Selv det, at den sindrige Løsning dækker sig under det enkle Navn, Havebyen, er smukt, fordi Hjemmet med Haven er det centrale Problem i Spørgsmaalet om Menneskets Bolig, som alle Stængler i Skarntydens Kurv kun har til Formaål at bære og forbinde Blomsterne” (Henningsen 1928b: 22).

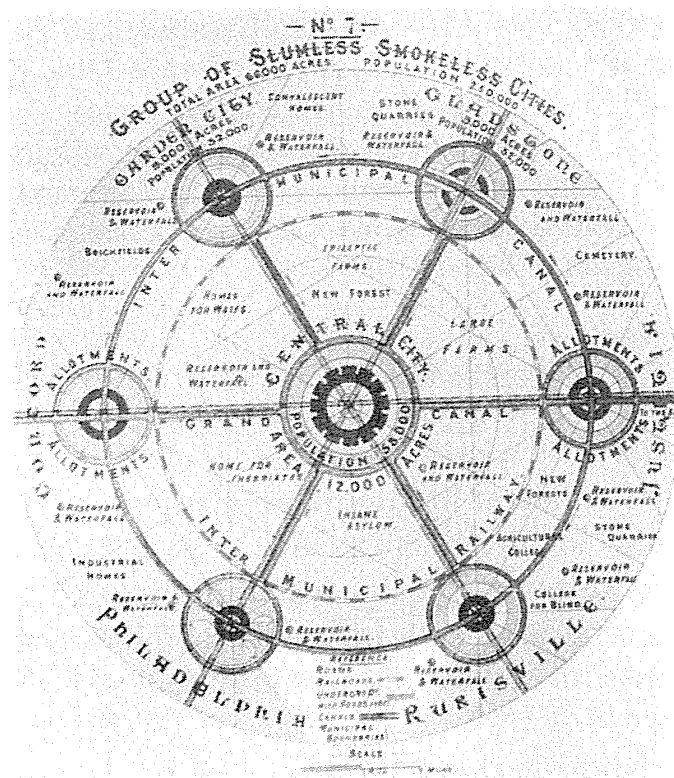
Baggrunden for denne sammenligning bliver tydelig, hvis vi kigger på idealtypen for havebyen som den er skitseret hos Ebenezer Howard:



Figur 8: Havebyen. Howard 1970: 52

Organisationen er cirkulær, og de enkelte funktioner er lagt ud ligesom årringene på et træ. Der trækkes således på en lang europæisk tradition for at opfatte cirklen som den ideelle harmoniske form. Havebyen har da også store lighedspunkter med middelalderbyen, men det karakteristiske er, at i centrum, hvor katedralen ville have været, er der nu en offentlig have omgivet af kulturelle og sociale institutioner og en stor park kaldet Central Park. Naturen og fællesskabet har på denne måde indtaget den gamle kulturs tomme centrum. Dette indebærer

imidlertid også en forestilling om, at kulturen skal have et centrum, altså et enhedsskabende kraftpunkt, og den arkitektoniske udmøntning af demokratiet som en humanistisk kultur bliver nu i PH's øjne at indsætte 'mennesket' på Guds eller kongens plads. Videre ud ligger så bæltet af handel, beboelse, industri og landbrug. Havebyen er på denne måde afgrænset af en fastlagt form, og i det øjeblik byen bliver overbefolket må den knopskyde og reproducere sig selv i en ny haveby, idet landbrugsbælterne ikke må inddrages i byarealet. Ser man således på komplekset af storby og havebyer, ser man, at det samme forhold mellem centrum og periferi spejles i alle niveauer fra den enkelte havebys organisation til forholdet til 'moderbyen' til hele det bymæssige kompleks som helhed.



Figur 9: Storby med planetbyer. Parsons & Schuyler 2002: 22

Det bliver således tydeligt, at det afgørende i PH's normative begreb om 'kultur' er det naturlige, dvs. det der mimer naturen i den henseende, at der er en organisk sammenhæng mellem del og helhed. Kulturen bliver på denne måde en 2. natur i den forstand, at den på den ene side repræsenterer menneskets frigørelse sig fra og hæven sig over naturen, men på den an-

den side i trangen til harmoni danner en strukturel forbindelse mellem naturens skønhed og den kunstneriske skønhed. I en senere kronik i *Politiken* om "Naturlig Kunst" fra 1930 uddyber PH ligheden mellem naturen og kulturen og fremstiller havebyens harmoni som en dobbelthed af formmæssig harmoni og distributiv balance:

"Familieskabet ses klart mellem Bambusstænglen og Radiomasten, og det er kun et tilsyneladende Tilfælde, at Skarntydens Blomst danner et nøje Billede af den ideelle Byplan med Moderby, Planetbyer omkring og Kommunikationsstængler imellem. Opgaverne er nemlig parallelle: Værdiernes Fordeling, lige Ret for hvert lille Element til Solens Lys og Stammens Saft." (Henningsen 1930b: 142)

Her antydes det endda, at havebyens formmæssige harmoni må opfattes som en funktion af et naturligt krav om distributiv retfærdighed.

Naturens skønhed er imidlertid en grusom skønhed, idet det enkelte individ blot bliver et middel til helhedens oprettelse. Derimod rummer kulturen som 2. natur muligheden af, at helheden kommer til at tjene det enkelte menneske, at mennesket med Kants ord behandles som mål og ikke som middel:

"Ved Menneskeheden forstaar vi ikke en Organisation af bestemt Slagkraft overfor ydre Fjender. Ingen ydre Fjender truer endnu Jordkloden. Vi forstaar derved Individet som Begreb. For vore Medmenneskers og Børns Skyld bringer vi Ofre, ikke for Samfundets Skyld. Netop ved denne kollektive Individualisme hæver Mennesket sig op til menneskelig Højde. – Dyrene er maaske Midler i Naturens Verden, Mennesket frigør sig." (Henningsen 1928b: 26).

Rækkehuset som demokratiets boligform:

I forbindelse med *Kritisk Revy* arbejdede PH tæt sammen med den 10 år ældre arkitekt og navnebror Thorkild Henningsen⁴⁵. Thorkild Henningsens arkitektoniske indsats inden hans alt for tidlige død var koncentreret om udviklingen af rækkehuset som boligform igennem en række forskellige projekter i løbet af 1920'erne. Det er således ikke en overdrivelse at karakterise-

⁴⁵ De var dog ikke i familie. Og så dog alligevel lidt, da Thorkild Henningsen var gift med PH's halvsøster på hans fars side. Kunstkredse var små og familieforholdene indviklede.

re en stor del af tidsskriftets første årgang som propaganda for to forskellige kulturelle produkter: PH's lamper (gennem reklamerne) og rækkehusbyggerierne, der udover Thorkild Henningsen blev varetaget af arkitekter som Ivar Bentsen og Peter Nielsen, der også begge leverede tekster til bladet i starten af dets levetid. Det er således sådan, at hvor havebysystemet, som vi så, af PH blev udpeget som den overordnede ramme for byudviklingen, der bliver rækkehuset for PH eksemplarisk for den moderne boligform og løsningen på spørgsmålet om 'arbejderens hjem'.

Johan Fjord Jensen beskriver i sit historiske essay fra Dialogs temanummer om kulturradikalismen i 1960 (senere optrykt i essaysamlingen *Homo Manipulatus*) bevægelsen "som individets oprør mod det borgerlige samfunds moralsystem, ikke i et forsøg på at sprænge det borgerlige samfund, men på at levendegøre, humanisere dets institutioner." (Fjord Jensen 1966: 12) Denne beskrivelse indkredser på mange måder Poul Henningsens position i *Kritisk Revy* uden nødvendigvis at være dækkende for hele venstrefløjens kultursyn i 20'erne eller for den anti-nazistiske kulturkamp i 30'erne. Karakteristikken er imidlertid farlig på den måde, at den fremstiller kulturradikalismen som en på en vis måde konservativ bevægelse, der forsøger at 'redde' det borgerlige samfund. For PH i 20'erne var der imidlertid ikke noget at redde – værdisammenbruddet i forbindelse med 1. Verdenskrig var ligeså meget en realitet for ham som for kommunisterne, forskellen var blot, at PH anså kommunismen som et *symptom* på kulturkrisen ikke en løsning på den, og at forestillingen om en egentlig moderne kultur for ham havde karakter af en syntese, en form for konstrueret kontinuitet eller en rekonstruktion af det borgerlige samfund, som det burde have været, men aldrig havde været:

"Kammeratægteskabet er en Kendsgerning i det moderne Samfund. Man skal være forsigtig med at undervurdere den. Men med disse Faktorer er der ogsaa brudt afgørende ned paa Ægteskabets og Familielivets Hellighed. Spørgsmaalet er kun, om dette Resultat ikke er at se som et Udtryk for det gamle Samfunds Fallit – mere end som Retningslinierne for et nyt.

[...] den kollektive Levemaade vil vi indtil stærkere Argumenter fremføres, betragte som en Overgangsform. Mennesket skal vende tilbage til Jorden, til Hjemmet, til Kærligheden. Selv et Samfund dør i Længden af Hermetik, men naar Nøden tvinger, kan det en Tid leve paa det." (Henningsen 1928b: 25-26)

Forholdet mellem kontinuitet og brud er altså mere kompliceret end som så. I 1920'erne anså PH det borgerlige samfunds reelle eller snarlige sammenbrud som et faktum, men han så for-

skellige bud på, hvad der skulle efterfølge det. I 20'erne – modsat efter 2. Verdenskrig – så han kommunismen som et muligt skridt på vejen til demokratiet, men dette ville samtidig indebære et opgør med kollektiviseringen i retning af en mere kommunitaristisk præget utopi. Samtidig var det imidlertid opfattelsen, at kommunismens revolutionære brud med det bestående var en konsekvens af forholdene i det russiske samfund, mens det danske rummede muligheden for en mere kontinuitetspræget eller reformistisk udvikling.

Det centrale i 'rækkehusets ideologi' er opfattelsen af, at det på en gang afspejler en historisk udvikling mod social udligning og opløsning af klassesamfundet både indenfor familien og i samfundet som helhed og samtidig foregriber skabelsen af en ny kulturel og æstetisk og form, og det bliver på denne måde både opfattet som en realistisk løsning af en række uløste behov og et utopisk dannelsesprojekt. Derved kommer det til at afspejle *Kritisk Revys* generelle credo om, at det sociale går forud for det æstetiske, men netop ikke at forstå som 'på bekostning af', men derimod som 'betingelse for'. De sociale forandringer var altså forudsætningen for den kunstneriske opgave, men skabelsen af den kunstneriske løsning var kunstnerens domæne, og denne løsning skulle samtidig virke dannende tilbage på de mennesker, der boede i husene.

Denne nye klasseløse kultur, både i æstetisk og social forstand, blev anskuet som en forsoning eller syntese af en række forskellige modsætninger i tiden. Det gjaldt for det første forholdet mellem land og by, hvor rækkehuset sammen med kolonihaven og havebyen var bundet til hvad den amerikanske kulturhistoriker Leo Marx og svenske idehistoriker Martin Kylhammar har benævnt 'det pastorale ideal', dvs. forestillingen om en kulturelt tilvejebragt forsoning mellem civilisation og natur. Thorkild Henningsen beskrev i et interview i *Politiken* i 1929 rækkehusene som "den ordnede kolonihave", og dette gjorde bla. haven til det centrale både som del af en selvforsyningsøkonomi og som udtryk for arbejderens 'trang til jord', dvs. som den proletariserede landarbejders ret til og længsel efter at vende tilbage til den jord, han havde forladt.⁴⁶ Rækkehusene var således egentlig del af en anti-urbaniserings bevægelse.

For det andet gjaldt det forholdet mellem orden og kaos, der både kunne appliceres på det sociale og det æstetiske. Kulturbegrebet blev her brugt normativt om en orden, der var kendetegnet ved 'enhed i mangfoldigheden' modsat på den ene side det rene moderne kaos og på den anden den rene forskelsløse standardisering. Altså igen som en forsoning af modsætninger. Samtidig er det værd at bemærke, at der således også er en front mod, hvad der blev opfattet som standardiseringens farer. Kredsen var oppe imod en række kulturkonservati-

⁴⁶ Jf. Stephensen 1978

ve kritikere, der anså 'nivelleringen', altså udligningen af forskelle socialt såvel som æstetisk som kulturens undergang. Overfor denne kritik forsvarede de standardiseringen, men ligesom med den sociale udligning, gjaldt det, at standardisering ikke i sig selv var et gode, men blot en betingelse for den æstetiske opgave, der skulle løses. Den centrale skelnen var her forskellen mellem 'standardisering' og 'typisering' og det er tydeligt i de konkrete projekter, at der er gjort et bevidst stykke arbejde for at skabe variation og individualisering indenfor rammerne af rækkehusets 'type'.

Endelig gjaldt det forholdet mellem individ og samfund, Rækkehuset udtrykker i sin form en række normer for forholdet mellem individ, familie og samfund og forholdet mellem offentligt og privat. Igen er formålet at formidle mellem opfattelsen af mennesket som individ med egne rettigheder og en stræben efter personlig frihed og mennesket som et socialt væsen, der indgår som en del af og er forpligtet på overgribende sociale enheder. Målet er både individualisering og opbyggelsen af samfundssind og –bevidsthed, og det giver sig således udtryk som individualisering indenfor familien og indenfor samfundet. Det er i denne sammenhæng bemærkelsesværdigt, hvor meget energi, der er investeret i skabelsen af private rum. Samtidig etableres der herved en skelnen mellem borgerlig individualisme og autentisk personlighedsudfoldelse. Den borgerlige individualisme er udvendig, idet den er knyttet til distinktion gennem forbrug og facade (også helt bogstaveligt), mens den egentlige personlighedsudfoldelse bedst kan udfolde sig indenfor almene rammer, hvoraf den mest overgribende ganske enkelt er 'menneskeheden'.

Rækkehuset som boligform: Historiske forudsætninger:



Figur 10: Thorkild Henningsen og Ivar Bentsen 1921-23: Bakkehusene. Kilde: denstoredanske.dk. Copyright: Preben Eider

Rækkehuset er som nævnt en del af en større boligreform, som er knyttet til en række forskellige bevægelser i tiden - havebybevægelsen, selvbyggerbevægelsen og kolonihavebevægelsen – og i den forbindelse ses arkitekternes indsats først og fremmest som en systematisering og standardisering af former, der egentlig allerede eksisterede spredt og usystematisk i tiden jf. Thorkild Henningsens karakteristik af rækkehuset som "den ordnede kolonihave". Selve rækkehusformen var imidlertid ikke en historisk nyskabelse, men blev tværtimod knyttet til nogle historiske forbilleder, dels den engelske boligkultur, hvor det var en integreret del og dels den danske tradition for byhuse i provinsbyerne. Ved at knytte forbindelsen til byhustradition blev der også knyttet en forbindelse mellem det moderne og det før-moderne, der isolerede 'borgerskabets epoke', det vil groft sagt sige sidste halvdel af 1800-tallet, som en historisk forfaldsepoke. I en artikel om "Det enfamilies rækkehus med have" trækker Ivar Bentsen, der sammen med Thorkild Henningsen var arkitekt på de berømte 'Bakkehuse', linjen op:

"Rækkehustypen med dens fuldstændige Udnyttelse af Pladsen langs Gaden er forøvrigt en urgammel Type, og den har til alle Tider været næsten eneraadende i Alverdens Smaabyer og Forstæder, i Særdeleshed paa vore Breddegrader, indtil den lille Villa som

en individualistisk Mode efter forrige Aarhundredes Midte gjorde den Rangen stridig. Hos os har Typen som Nybygning helt været fortrængt af Lejekasernen, Villaen og Kolonihauehuset. Men Rækkehuset vil ogsaa under vor Tids Byspredning faa sin Renæssance. Det er den naturlige økonomisk og teknisk konsekvente Bastard imellem Storbyskaserne og det landlige Hus." (Bentsen 1926: 70)

Her har vi de tre elementer samlet: Rækkehuset som en syntese eller her mindre flatterende en 'bastard' mellem land- og storbyboligen, villaen som en individualistisk 'mode' og rækkehuset som genoptagelsen af en 'urgammel type', dvs. som en genetablering af en mere 'traditionel' eller 'naturlig' boligform, der isolerer villaen som et udtryk for en bestemt borgerlig tidsperiode, hvor den tidlige industrialisering skabte et samfund med ekstreme klasseforskelle, der gradvis var ved at blive udjævnet igen. Ironisk nok fik projektet i virkeligheden derved karakter af en 'provinsialisering' af storbyen, idet de eksisterende forbilleder for rækkehusbyggeriet netop fandtes i provinsbyerne:

"Næsten alle vore Provinsbyer har endnu store, ældre Partier af Enfamilies Rækkehuse med Have. Disse gamle Havebykvarterer, oftest med daarlige gamle Huse, bevaret af en gammeldags ubemidlet Befolkning, giver tidt med deres Bagstier og skønne Haver slaaende Beviser for Typens bedste Egenskaber." (Bentsen 1926: 70)

Den samme forfaldshistorie kan man finde hos PH i en artikel fra *Politiken* 13/5 1923:

"Rækkehuset eller de sammenbyggede Huse har haft en mærkelig Skæbne i dansk Boligkultur. Til Midten af forrige Aarhundrede var det den eneste Type i vore Provinsbyer og en overvejende Type i København. Først paa Landet i den meget spredte Bebyggelse traf man den nu saa moderne Boligform: det fritliggende Hus, 'Villaen'.

Arkitektonisk havde man altsaa den Gang en afgørende Forskel paa Landbebyggelse og Bybebyggelse *spredt* og *sammenbygget*. Nu glider de jævnt hen over hinanden via Villabebyggelsen, og Springet sker inde i Byen mellem Villabebyggelsen og den høje Bebyggelse." (*Politiken* 13/5 1923, Poul Henningsen-arkivet Det Kgl. Bibliotek. Uden titel.)

Problemet er således her, at urbaniseringsprocessen faktisk har ødelagt bykulturen og flyttet grænserne mellem land og by. Den moderne by er splittet mellem spekulationspræget kaser-

nebyggeri og et borgerligt villabyggeri, der nostalgisk efterligner landkulturen og projektet bliver en rekonstruktion af en egentlig bykultur. Dette kulturprojekt diskuteres i artiklen i nationale termer:

"Nu ser vi, at Københavns hensigtsløse Vækst ikke er noget at være stolt af, og at vor Boligform, Etagehuset, som vi har fra Berlin og Paris, staar langt under den engelske og amerikanske i hygiejnisk og kulturel Henseende.

Det er oprindeligt de paa Fastlandet nødvendige Fæstningsanlæg, som har forarsaget den kontinentale Boligform *efter Højden*, men selv nu, hvor Fæstningsanlægene ligger langt uden for Byen, og ikke er snærende for dens Udvikling, har Traditionen holdt sig [...]" (*Politiken* 13/5 1923)

Problemet beskrives altså som en konflikt mellem kontinental og angelsaksisk boligkultur og den kontinentale boligkultur som har været den traditionelle i Danmark beskrives som et resultat af behovet for fæstningsværker. Charles I. Schou beskriver i sine samtidige byplanteoretiske skrifter, hvordan han mener tiden rummer mulighed for overgangen fra et kontinentalt til et angelsaksisk bysystem, hvilket beskrives som modsætningen mellem 'fæstningsbyen' og 'havebyen'.

Når netop fæstningsværkerne spiller denne centrale symbolske rolle, er det heller ikke tilfældigt, idet netop spørgsmålet om Københavns befæstning var kardinalspørgsmålet, der splittede Højre og Venstre i forbindelse med systemskiftet i 1901. I de radikale arkitekters øjne var spørgsmålet om byudviklingen således samtidig et spørgsmålet om kampen mellem militaristisk og demokratisk kultur. Et andet element i den radikale politik som Hørup formulerede den, var som tidligere nævnt ideen om det kulturelle forsvar som alternativ til det militære. Der var altså ikke tale om et opgør mellem demokrati og nationalisme, men derimod mellem to 'nationalismer', demokratisk og militaristisk nationalisme. Formålet var således at videreudvikle den angelsaksiske boligkultur til en national boligkultur: "Og hvis Byens Borger saaledes stiller virkelige *Krav* til Boligen, og ikke lader sig nøje med, hvad man byder ham – saa er der ikke saa længe til, at vi kan tale om *dansk* boligkultur." (*Politiken* 13/5 1923)

Når henvendelsen angår publikum som 'borgere' og ikke individer eller forbrugere, hænger det også sammen med, at PH lægger stor vægt på 'standens' betydning. Han henvender sig ofte til arkitektstanden som 'stand'. Herved menes imidlertid ikke stænder i gammeldags betydning, men nærmere professioner. Det er således ikke tilfældigt, at kulturradikalismen var stærk indenfor områder med stærk professionsbevidsthed som arkitekter og læger. Lægefor-

eningens boliger er da også netop et klassisk eksempel på den type foreningsbyggeri, PH tilstræbte på dette tidspunkt:

"I Kjøbenhavn har den nyeste Udvikling mod eget Hus med Have til den store Befolkning atter af økonomiske Grunde genindført Rækkehusstypen. Hidtil har det i Bakkehusene og Studiebyen været Foreningsbyggeri, og det er ikke tilfældigt, at det derved ikke bliver individuelt præget, men er kommet til at ligne Nyboder, som er Funktionærby med Boliger for Folk, som har de samme Krav og de samme Interesser. Den ideelle Boligforening burde være det samme." (*Politiken* 13/5 1923)

Ligheden er altså ikke et statsligt projekt, men et professions- og foreningsprojekt. Der tilstræbes således lighed inden for de enkelte rækkehusprojekter, hvilket jo allerede er givet i og med boligtypen, men ikke mellem de enkelte projekter, der tværtimod vil komme til at afspejle forskellige professionsidentiteter og værdisæt.

Standardisering og individualitet:

Noget af det, der i dag fremstår allermest paradoksalt eller konfliktfyldt ved PH's position i mellemkrigstiden, er forholdet mellem standardisering og individualitet, og i særdeleshed påstanden om, at de to størrelser ikke er modsætninger, men at en større grad af standardisering i klædedragt, boligform osv. samtidig vil åbne muligheden for en større grad af individuel udfoldelse. Rækkehusene er for PH et standardeksempel på en sådan 'frigørende standardisering'.

Forfatteren og modstandsmanden Tage Skou-Hansen giver imidlertid udtryk for et tilsvarende argument, eller snarere en tilsvarende erfaring i hans refleksioner over befrielsen og senere afslutningen på hans soldatertid:

"Anonymiteten var også morsom. Numre i stedet for navne. Samme uniform. Samme løn og forplejning. Samme skærpede straffelov over enhver. Det mindede om krigsårene, for det betød at man lærte sine kammerater at kende på deres egenskaber. Var de varme eller kolde, følsomme, robuste, nærige eller generøse? Kunne man låne dem cigaretter og penge? Enigheden om det væsentlige og konformiteten i alt ydre fik karaktererne til at træde frem. Forskellighederne.

[...] Så kom hjemsendelsesdagen, den længselsfuldt ventede, og gjorde os fremmede for hinanden på en formiddag. Da vi afleverede munderingen og trak i vores eget tøj, fik vi et socialt chok. Der var uniformstvang dengang, også på orlov, så vi havde aldrig set hinanden i civil. Men pludselig var baggrunden der for hver især, klassen. Den kendtes på skjorten, slipset, skoene. Helt oplagt nu at 37 kom fra et velhavende hjem og ikke havde mere at snakke med stuekammeraterne om. Han og 67 ville aldrig igen sætte sig ind på en beværtning sammen. En lighed var gået under. Den normale tilværelse med dens uens vilkår satte sig igennem og skilte os ad. Det var oprivende og mindede om overgangen da krigen holdt op.” (Skou-Hansen 1995: 35)

Nu ville det imidlertid ligge PH fjernt at romantisere soldaterlivet, da projektet tværtimod er et opgør med en militaristisk kultur, men det centrale i citatet er, at Tage Skou-Hansen registrerer den undtagelsestilstand som både modstandskampen og militærtjenesten udgjorde som en midlertidig suspension af klassesamfundet. Overgangen til det civile liv eller den sociale normaltilstand erfares pludselig som en konstruktion af klasseidentitet og denne sociale identitet går ind og overskrider den individuelle karakter og gør en ligeværdig kommunikation umulig. Den socialt bestemte identitet beskrives helt konkret som en fremmedgørelse og på grund af den midlertidige suspension af normaltilstanden træder fremmedgørelsen desto mere tydeligt frem, i stedet for at ligge som et mere eller mindre uerkendt grundvilkår.

Der er samtidig også tale om en ungdomserfaring. Soldaterlivet ses som en midlertidig realisering af en utopi om ligeværdighed, fællesskab og autentisk personlighedsudfoldelse overfor et samfund som anviser individet en fastlåst rolle og klasseidentitet. Det er den samme utopi, som ligger bag de socialistiske arkitekter i mellemkrigstiden og midlet bliver et opgør med hele den fysiske kultur, der fungerer som klassemarkører. Allerede ”skjorten, slipset, skoene” skaber afstand, som Skou-Hansen noterer sig, og kommer dertil boligen, kvarteret og hele den sociale geografi er enhver kommunikation umuliggjort. Målet blev på denne måde at gøre utopien til normaltilstand ved hjælp af en ’civil uniformering’, altså en form for social anonymisering ved hjælp af lighed og ensartethed i boligformer, klædedragt osv. Således skriver PH eksempelvis i *Kritisk Revy*:

”Hvad endelig Forholdet mellem Standardisering og Individualitet angaar, er den Orden, som Standarden skaber, i Virkeligheden den eneste Mulighed for fin Udfoldelse af Personlighed. Det gælder Klædedragten, Omgangsformen, og hvorfor skulde det ikke gælde de Ting, hvormed vi omgiver os.” (*Kritisk Revy*, Hefte 3 1928, s. 72)

Ydermere er der et væsentligt element i tankegangen, der handler om tid. Et væsentligt potentiale i industrialiseringen var for PH muligheden af at nedbringe arbejdstiden, hvilket var den første betingelse for, at arbejderen havde mulighed for at udfolde sin individualitet. En omvendt af smagshierarkierne fra det eksklusive, pyntede og sjældne til det almindelige og masseproducerede var på en gang et udtryk for solidaritet og betingelsen for at udnytte industrisamfundets potentiale for fri tid, som kunne bruges til andre ting såsom oplysning, kunst, jazz, friluftsliv, drageflyvning o.lign. Kunstens intervention i den industrielle produktion var således tænkt som forudsætning for demokratiseringen af adgangen til kunst som selvudfoldelse.

Forholdet mellem standardisering og individualitet bliver desuden forvaltet gennem opretholdelsen af et skarpt skel imellem det offentlige og det private. Som kommentar til en kritik af rækkehusenes ensartede facader, skriver PH i *Kritisk Revy*:

"Nu var det endelig lykkedes at faa Folk til at begribe, at Personlighed er noget, der udfolder sig alle andre Steder end udenpaa Husene, at vi har Pligt til at vise os som Enere i en Helhed udadtil, ligesom vi har Pligt til at vise os som Personlighed indadtil i Hjemmet..."(Henningsen 1928b: 20)

Med andre ord: i den offentlige sfære har hensynet til den samfundsmæssige helhed førsteprioritet, i den private har den individuelle kreativitet og virketrang. Det er derfor arkitektens pligt som forvalter af offentlige bygningsopgaver at bygge så økonomisk og rationelt som muligt med forståelse for bygnings placering i den kulturelle helhed, mens man i det private tilsvarende på det nærmeste har pligt til at forfølge sine individuelle præferencer, ønsker og drømme. PH kan derfor på samme tid vende sig imod arkitekters trang til at sætte deres individuelle aftryk på offentlige bygninger og et forslag fra arkitektforeningen om at standardisere kolonihavehusene.

Der er således ikke tale om, at PH ønsker at ophæve den borgerlige skelnen mellem offentligt og privat, der er snarere tale om, at han prøver at flytte den. Hvor grænsen i herskabslejligheden gik inde i huset mellem repræsentative rum og brugsrum, kommer den nu til at gå ved ydermuren som en grænse mellem husets offentlige og private side. Den borgerlige sfæreopdeling var samtidig også en køns- og funktionsopdeling, hvor produktionen og de elementære livsprocesser - madlavning, søvn, forplantning – var skjulte, mens konsumtionen var offentlig. Projektet var således på den ene side at udvide privatsfæren og i den forbindelse var det et væsentligt argument, at rækkehuset gav arbejderen mulighed for at få et privatliv lige-

som afskærmningen af private rum uden indkig var et væsentligt element i Thorkild Henningsens rækkehusbyggerier. På den anden side handlede det også om at overskride det private ved at gøre eksempelvis seksualitet til noget, der kunne drøftes i den offentlige debat. Man kan således sige, at projektet så at sige var at vende vrangen ud på det borgerlige samfund. Det allermest private i det borgerlige samfund, seksualiteten, skulle gøres offentlig, det allermest offentlige, individualiteten, skulle gøres privat.

Kapitel 6: *Hvad med kulturen mellem radikalisme og kommunisme*

Hæftet *Hvad med kulturen*, som PH udgav i 1933, er interessant fordi det på én gang i sin form og retorik faktisk er atypisk for PH – man vil f.eks. finde at teksten er præget af elementer af en marxistisk 'jargon', der ellers ikke er karakteristisk for ham – men samtidig på mange måder er kommet til at stå som standardreferencen for den kulturradikale kulturpolitik. Det skulle efter sigende være her PH giver den mest udfoldede og autoritative fremstilling af sit kulturprogram. Det er i øvrigt en af de længste sammenhængende tekster fra PH's side, men det er samtidig min opfattelse, at det også er en af de mest specifikt tidsbundne.

I denne sammenhæng læses teksten som dels et mobiliseringsskrift, en politisk handling i sig selv, dels som en genfortolkning af det kulturradikale projekt. Tekstens styrende formål er at smede en antinazistisk alliance mellem kulturradikal kunstforståelse og revolutionær marxisme og i denne forbindelse må der nødvendigvis ske en retorisk omfortolkning af det kulturelle program.

Bogen udkom i december 1933 og dens historiske anledning var nazisternes parlamentariske magtovertagelse og gradvise afskaffelse af det parlamentariske demokrati i Tyskland samme år. Dette havde ifølge PH ændret den verdenspolitiske situation til en åben konfrontation mellem kommunisme og fascisme/nazisme og gjort socialdemokratiets parlamentarisk-reformistiske strategi illusorisk. Han starter derfor med at opridse den politiske situation og bogens formål:

"Fra en parlamentarisme fuld af mellemtoner staar vi nu i et skarpt modsætningsforhold mellem den revolutionært indstillede marxisme og den reaktionære fascisme. Den store træge blok er socialdemokratiet, som nu indtar reformvenstres, centrumpartiets plads. [...]"

Polemisk vender denne bog sig mod to fronter i haab om en omvendelse: Mod de mange marxister, som skyder kulturproblemet til side som underordnet og ligegyldigt – og mod de mange kulturelt interesserede, som ser med ængstelse eller ligegyldighed paa det politiske. En omvendelse af den overbeviste socialdemokrat eller reaktionære tør man derimod ikke vente. De vil snarere faa deres forhaands mening bekræftet ved læsningen." (Henningssens 1933: 6)

Når det hedder sig, at socialdemokratiet "indtar reformvenstres plads" antydes det, at socialdemokratiet ikke længere kan karakteriseres som et reformparti, men som en konservativ og politisk irrelevant blok. Diagnosen handler altså om midtens bortfald og dette gennemtrænger hele bogen, der præges af en enten-eller retorik. Til gengæld er målet en 'omvendelse' af marxister og kunstinteresserede, der skal skabe en alliance mellem kommunismen og den moderne kunst. PH trækker altså en linje til venstre for socialdemokratiet og gør i slutningen af citatet det klart, at det vil bekræfte den offentlige opfattelse af ham som 'salonkommunist'.

Bogens formål er altså eksplicit polemisk, man kunne næsten sige missionerende, idet formålet er en 'omvendelse'. Det der bliver målet for argumentationen, bliver dels at overbevise de marxister, der ud fra en klassisk marxistisk basis-overbygningstænkning mente, at det økonomiske gik forud for det kulturelle og at det kulturelle ville give sig selv efter en økonomisk revolution, om at kulturkampen var en afgørende del af den politiske kamp. På den anden side at overbevise kunstnere og kunstinteresserede, der forholdt sig tøvende sympatiserende til kommunismen om, at en revolution ikke ville betyde kulturelt barbari, men derimod overtagelse og videreudvikling af det bedste i den borgerlige kultur. Og det må i denne sammenhæng forstås som den borgerlige avantgardekunst. Formålet er med andre ord at overbevise kommunisterne om, at de skal føre en radikal kulturpolitik og overbevise radikale kulturarbejdere om, at de skal blive kommunister.

På denne måde sker der en politisk mobilisering af kulturen, samtidig med, at der søsættes et projekt om en kulturpolitisk 'folkefront', der får stor betydning for den senere dannelse af 'Frisindet Kulturkamp' som forum for kommunister, venstresocialdemokrater, partiløse og kunstnere. Udgangspunktet er, at kampen om arbejderklassens kultur er afgørende for den politiske kamp, og at denne kamp er tabt i socialdemokratiet samtidig med, at den ikke er blevet taget op af kommunisterne:

"Kulturudgifterne – og dertil maa regnes alle udgifter, hvor der er tale om valg efter smag – angaar saa stor en del af arbejderens indtægt, at der ikke kan rejses nogen bevidst proletar-bevægelse, hvor det kulturelle stadig ligger borgerligt. En arbejdermasse kan kun føres faa aar samlet frem paa det naive program om at overta grossererens kultur. Den tid er forlængs forbi, og nu er der kun to veje – enten gøre arbejderne konservative ogsaa politisk, som det sker med socialdemokratiet, eller rejse et nyt kulturprogram, der svarer til marxismen." (Henningsen 1933: 42)

Et sådant kulturprogram vil samtidig være kommunismens eneste mulighed for at vinde en bred tilslutning i befolkningen, der ikke alene omfattede arbejderne men også middelklassen:

"Hvem vil i dag sige god for en marxistisk politik, som kun henvender sig til proletariatet og kun beskæftiger sig med økonomi og politik? Middelstanden kan ikke mere overspringes, aandsarbejderen heller ikke, den kulturelle front kan ikke ligge ubeskyttet, for saa slaar samfundets naturlige konservatisme ind over den." (Ibid: 43)

På denne måde er formålet at skabe en alliance mellem kunst og kommunisme, men ikke en hvilken som helst kunst. Den retoriske figur er at vise, at modernismen med nødvendighed fører til kommunisme og kommunismen til modernisme: "Selv den, der kun undersøger kunstens muligheder, maa blie marxist. Men omvendt maa ogsaa marxismen føre et kulturprogram i overensstemmelse med den moderne kunst." (Ibid.: 42) Der er altså en dobbelt appel til kunstnerne og i særlig grad til kommunisterne, hvilket præger hele bogens retorik. Bogen starter med et dobbeltportræt af en kapitalist med bowler og en arbejder med sixpence, så ingen kan være i tvivl om, at det handler om sammenhængen mellem kultur og klassekamp. Ydermere afgrænser bogen sig på den ene side løbende til især socialdemokratiet, der søges afsløret som kryptofascister, samtidig med at der, som det senere skal ses, argumenteres for, at den eneste tidssvarende progressive kunst måtte være kommunistisk. Endvidere er bogen gennemillustreret, så billedsiden fylder næsten lige så meget som teksten. I forhold til PH's projekt om 'omvendelse' kan det være fristende at sammenligne med den katolske kirkes dobbelte meddelelsesform: billederne er kalkmalerierne, teksten er prædikenen. Derved sættes der konkrete billeder på demokratiet, der samtidig er med til at præge bestemte kunstformer som 'demokratiske', og der lægges op til en politisk læsning af kunsten.

Man kan med tanke på efterkrigstiden hævde, at PH fik større succes med at gøre kulturarbejderne til kommunister end med at gøre kommunisterne kulturradikale. I situationen sker der imidlertid en sammenkobling af kunst, demokrati og kommunisme, der langt fra er en-tydig. I indledningen spørges der: "Der foreligger en kulturel udviklingslinje. Hvad forudsir den?". Det er der faktisk to bud på. I indledningen hedder det: "Det er af vigtighed at fortælle de kulturelt varme, men politisk lunkne, at ogsaa kunsten peger den vej. Vi kan ogsaa dér læse os til, at det maa ende med proletariatets sejr." (Henningsen 1933: 7). Mens det senere hedder: "I dag er der grund til at beklage, at kunsten er et saa følsomt barometer, for nu er det kulturmørket, den angir." (Ibid.: 49-50). Der er både den positive forudsigelse, kommunismen/demokratiets sejr og det negative varsel om det kommende kulturmørke. Fælles for beg-

ge udsagn er imidlertid, at kunsten tilskrives evnen til at forudsige fremtiden. Kunsten er et barometer, hvor man kan aflæse trykket og derved forberede sig på enten storm eller godt vejr.

Skal man give mening til denne dobbelte forudsigelse, må man i forhold til PH's argumentation skelne mellem et overflade- og et dybdeniveau. Når han skal beskrive kunstens negative varsel giver han aktuelle eksempler, mens den dybere udviklingslinje beskrives gennem en tour-de-force gennem næsten 300 års kunsthistorie (Fra Rembrandt til Picasso). Figuren er altså at den aktuelle kunst så at sige giver en pejling af udviklingen i historiens overflade, mens den dybere kunst (kubismen) er i overensstemmelse med kunstens mere grundlæggende udviklingslinjer. Derfor hedder det også: "Til skræk og advarsel maa det tillige vides, at under midlertidig politisk reaktion bliver selv kunsten reaktionær." (Henningens 1933: 7) Vi kan altså trøste os med, at der kun er tale om en midlertidig reaktion, om end den blev både længere og mørkere end PH kunne have forestillet sig på dette tidspunkt. Ydermere foreskrives der en direkte sammenhæng mellem økonomi og kunst, sådan at fremskridt og reaktion i kunsten direkte afspejler de økonomiske konjunkturer:

"Kan kunsten ikke bruges til andet, saa er den i hvert fald det fineste barometer. Naturligvis er baade den seksuelle frigørelse og friluftsbevægelsen resultater af den økonomiske udvikling og ikke af nogen litteraters og maleres narrestreger. Men det ændrer ikke, at kunsten kan sie os besked om de næste resultater i den økonomiske udvikling." (Henningens 1933: 14)

Den grundlæggende argumentationsfigur er således at demonstrere sammenhængen mellem kunsten, samfundet og den historiske nødvendighed. Ydermere tilskrives kunsten er foregribende kvalitet. Kunsten afspejler således ikke nutiden, men fremtiden. Derved gives kunsten for det første en status på linje med videnskabelig økonomi og historieskrivning som afdækker eller afspejler af historiske lovmæssigheder på det kulturelle område. For det andet gives kunstneren en avantgardeposition. Det der interesserer PH er overgangen fra kunst til liv i form af sociale normer og opfattelser, og kunstneren bliver her den der foregriber udviklingen i måder at se og omgås verden på. Dette gælder i forhold til seksualitet, kvindesyn, natursyn og skønhedsopfattelse. På den måde bliver kunstens funktion at gøre tiden synlig.

PH opstiller pædagogisk en kunst for hvert politisk parti:

"Det simpleste og klareste er dog nok at holde fast paa, at der til hvert af de politiske partier maa svare en kunst, mere eller mindre kraftigt udviklet, og at der derfor ogsaa maa svare en kunst til det forholdsvis lille revolutionære parti." (Henningesen 1933: 32)

Den sidste tilføjelse afslører hele formålet med øvelsen, nemlig at vise kunstens betydning for kommunismen og samtidig vise, at det ikke skal være den kunst, de tror de allerede har. PH opstiller eksempler for alle de daværende fem partier, men kun for to af dem gives der positive eksempler, idet der for Venstre og Kommunisterne skelnes mellem 'Venstrekunst som den er' og 'Venstrekunst som den burde ha været' og mellem 'Daarlig kommunistisk kunst' og 'Klassisk kommunistisk kunst.'



Figur 11: "Venstrekunst som den er". Otto Bache: "Heste ved Stranden" (1892). Henningesen 1933: 32

'Venstrekunst som den er' er eksemplificeret ved Otto Baches "Heste ved Stranden" (1892)⁴⁷. Billedet havde altså nogle år på bagen, og anledningen var, at "Om disse heste af Bache stod der for et par aar siden stort postyr. Folketingsmand Vanggaard (V.) rasede over glansbilledets fjernelse fra musæet." (Henningesen 1933: 32) Det er altså ikke så meget billedet i sig

⁴⁷ PH er selv meget karrig med oplysninger på sine illustrationer, så de har måttet rekonstrueres andet steds. I dette tilfælde kulturarv.dk

selv, der dog betegnes som et 'glansbillede', men derimod en vestrepolitikers forkærlighed for det, der bliver et symptom på Vestres højreorienterede kulturpolitik. Billedet kan i øvrigt stadig ses på Statens Museum for Kunst. Otto Bache var professor på Kunstakademiet fra 1887-1909 og var kendt for tre typer af genrebilleder: historiemaleri, dyremotiver og portrætter bl.a. officersportrætter og portrætter af kongehuset. Ydermere figurerede hans mest berømte billede "Et Koppel Heste udenfor en Kro" i utallige reproduktioner rundt omkring i hjemmene. Han var altså for PH et kerneeksempel på nedsunket borgerligt kulturgods.



Figur 12: "Venstrekunst som den burde ha været": Fritz Syberg. Henningsen 1933: 33

Som kontrast under overskriften 'Venstrekunst som den burde ha været' bringer PH et vinterlandskab af Fritz Syberg: "Landskabet af Fritz Syberg viser fynboernes ægte, folkelige kunst. De blev skældt ud for træskomænd og haanet, da de trampede ind i dansk maleri. Nu er de klassiske." (Ibid.: 33). Det er nok ikke tilfældigt, at PH netop vælger Fritz Syberg, da han selv boede hos ham en del af sin ungdom, mens han selv drømte om at blive maler og på den må-

de stort set var flasket op med Fynbomalerne.⁴⁸ Man kan i øvrigt bemærke sig kommentarens struktur: Først blev de hånet, så blev de klassiske. For PH bliver det et generelt kendetegn ved den progressive kunst, at den må forarge for at kunne forandre:

"Det skulde nu være vist, at kunsten virkelig er et fint barometer, men for at kunne læse det, maa man have øje for, hvad der er epokegørende, og dér har man en rettesnor i, hvad der virker forargeligt, uforstaaeligt, ufolkeligt, usædeligt, sindssygt o.s.v. Det peger fremad." (Henningsen 1933: 25)

Derfor kan han også graduere kunsten efter dens forandringspotentiale. Den store kunst holder i århundreder, den tidsbundne kunst har en kortvarig fremskridtsværdi, den konservative kunst bekræfter det bestående eller peger endda bagud. Kunsten vurderes således alene på sit historiske forandringspotentiale og den fortidige kunst bliver derfor tømt for indhold og fungerer alene som et levn, der vidner om en fortidig forandringsproces. Fra K.E. Løgstrup over Frederik Stjernfeldt og Søren Ulrik Thomsen er denne opfattelse af provokationen som den progressive kunsts kendetegn blevet kritiseret for at blive konvention i efterkrigstiden.⁴⁹ Fra at den gode kunst provokerer, slutter man så at sige omvendt til, at så må den provokerende kunst også være god.⁵⁰ Man skal dog bemærke, at PH bruger udtrykket 'rettesnor'. Heri ligger en anerkendelse af, at den progressivitet, der kan aflæses i tilbageblik ikke nødvendigvis er lige så let at afkode i samtiden.

Hvorfor Syberg burde have været venstrekunst, får vi en forklaring på tidligere i bogen, hvor PH knytter fynbomalerne sammen med den franske impressionisme:

"Paa impressionismen rejstes en anden naturopfattelse end den romantiske og heroiske. Fra en slags dramatisk søndags-naturbeskrivelse med store trægrupper og klodeskyer og andre heltemodige formationer vendte man sig til hverdagen. For dem, der dengang kunde se, var det signal til en helt ny omgang med naturen. Impressionismen spaaede, at Bellevuebadet skulle komme – for at sætte sagen paa sin rette spids. Herhjemme faldt det sammen med systemskiftet og bondens økonomiske frigørelse, og den førte malerisk

⁴⁸ Jf. Hammerich 1986: 124

⁴⁹ Se Løgstrup 1960 samt Stjernfeldt/Thomsen 2005.

⁵⁰ At forargelsen virkelig er blevet kunstens adelsmærke, kan man bla. se af følgende præsentation af kunstneren Kristian von Hornsleth: "Kristian von Hornsleth er af nutidens mest anerkendte kunstnere. Hans bemærkelsesværdige ideer og værker forarger verden over." (www.casanovafurniture.dk, 18/6 2010) Forargelse og anerkendelse går hånd i hånd.

til fynboernes store fremstød for markens og det dyrkede lands skønhed, hvor man før hade sværmet for den 'store' uberørte natur." (Henningsen 1933: 12)

PH kobler her to forskellige udviklinger sammen. På den ene side friluftsbevægelsen, hvor naturen fra at være noget, der blev betragtet æstetisk på afstand og tilskrevet metafysisk betydning, blev noget man brugte og opholdt sig i og det folkelige gennembrud i billedkunsten, der gav stemme til bøndernes mere hverdagslige omgang med naturen som brugsgenstand. Det fælles er altså den ændrede naturopfattelse, der så at sige tager naturen i brug. For Fynbomalerne er der således tale om, at deres billeder giver udtryk for et nyt perspektiv på naturen, bondens frem for borgerens eller godsejerens, samtidig med at det derved forskyder fokus fra den 'vilde' til den kultiverede natur. Og det valgte billede af Syberg er da også netop en snedækket pløjemark omgivet af træer som levende hegn. Der er altså tale om at en ændring af det kunstneriske blik og den livsverden, der kommer til udtryk i kunsten, der er parallel til bøndernes politiske opstigning. Ved at give udtryk for en ny opstigende politisk gruppes erfaringer bliver Fynbomalerens realisme således politisk sprængfarlig, mens Baches motiv med hestene i vandkanten næppe har svaret til nogles faktiske erfaringer, men derimod været en måde at sætte motivet æstetisk i scene på.



Figur 13: "Socialdemokratisk kunst", Henningsen 1933: 35

Sammenstillingen af de to billeder viser samtidig et forløb, hvor kunsten går fra at være politisk kampmiddel til at bestå i en overtagelse af den etablerede borgerlige kultur og dette bruges til at illustrere venstres forfald som progressivt parti. Man kunne nu forvente, at PH på samme måde ville udpege en socialrealistisk arbejderkunst som repræsentant for de socialistiske partier, men sådan går det ikke.

Som repræsentant for socialdemokratiet vælger han et idealiseret portræt af en proletardreng med *Socialdemokraten* under armen. Om det hedder det: "Han er ikke værre end Baches heste og Anton Hansens rotter. Det gale er kun, at der er ikke bedre socialdemokratisk kunst at hen-vise til." (Henningsen 1933: 35) PH har altså ikke

kunnet (eller villet) finde et positivt modeksempel og det udstiller for ham præcis partiets misere:

"Til besvarelse af spørgsmaalet om kunstens politiske virkning kan det altsaa ikke nytte at henvise til socialdemokratiet, for det gir kun det negative svar, at naar man ingenting foretar sig i kulturspørgsmaalet, saa efterlader man sig heller ingen spor i mentaliteten. Det tyske socialdemokrati, som ikke førte nogen bevidst kulturpolitik gennem femten aars regimente og som ikke efterlader sig et eneste værdifuldt kunstværk, er tilsyneladende styrtet med en haandbevægelse, og der synes ikke at være noget spor tilbage af det." (Ibid.: 35-36)

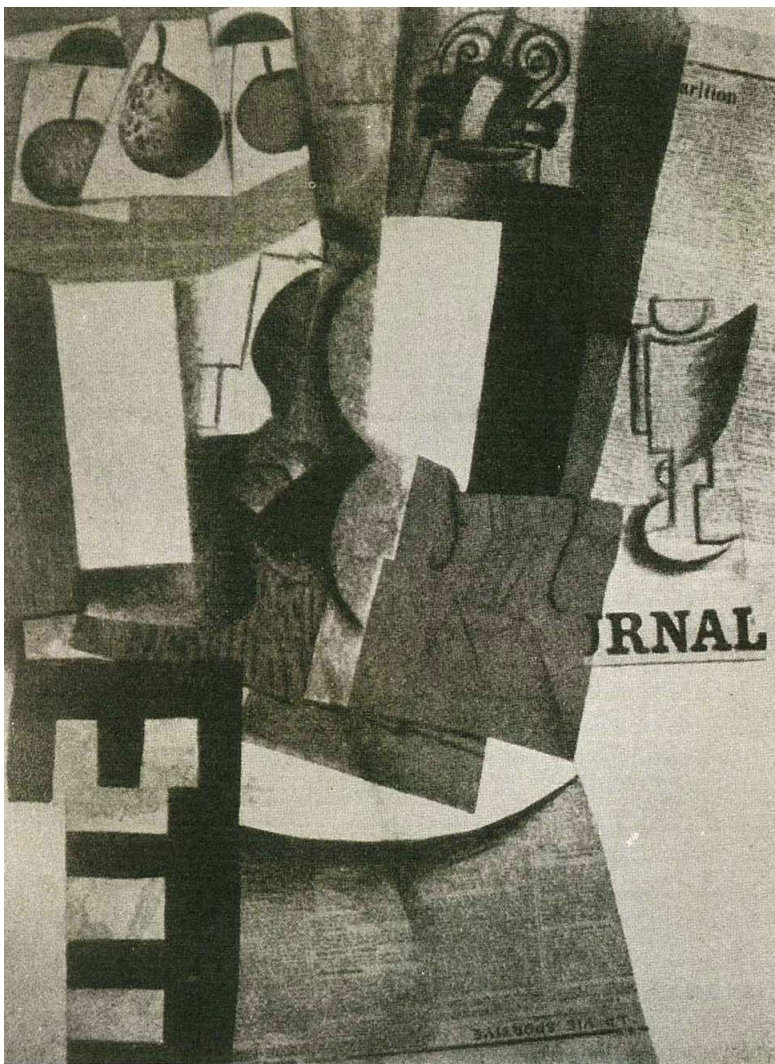
Ydermere har socialdemokratiet ifølge PH lidt samme skæbne som Venstre. Om dets konservative kulturpolitik hedder det: "For socialdemokratiet maa man se det som et tegn paa indre opløsning under ydre vækst, ganske som det konservative kulturprogram er det i venstrepartiets historie." (Ibid.: 32) Miseren er altså dobbelt. På den ene side har det 'solgt ud' til den borgerlige kultur på samme måde som Venstre og er blevet konservativt. Men samtidig har det heller ikke, mens det endnu var progressivt udviklet en kunst eller kulturpolitik. Netop derfor var det forsvarsløst overfor nazismen og dens meget bevidste brug af kulturpolitikken. Han må derfor vende sig til kommunismen for at finde en progressiv kunst. Her finder han imidlertid på samme måde som med Venstre en modsætning mellem den kunst, der foretrækkes og så den kunst der burde foretrækkes.



Figur 14: "Daarlig kommunistisk kunst": Anton Hansen. Henningsen 1933: 37

Den dårlige kommunistiske kunst repræsenteres ved en satiretegning af Anton Hansen, der forestiller en fattig arbejder, hvis julemiddag til den udsultede familie på kvistværelset består i en rotte med en nydelig glorie om hovedet. Den finder ikke nåde hos PH, der finder satiren propagandistisk og uden forbindelse til realiteterne:

"Overdrivelse kan kun blie værdifuld, naar den er opstaaet af ægte harme hos den ramte. Den, der ikke selv er henvist til at spise rotter, maa udtrykke sig sagligt, hvis det skal faa sand virkning." (Ibid.: 37)



Figur 15: "Klassisk kommunistisk kunst": Picassos kubistiske collager. Henningsen 1933: 38

Hvordan et sådant 'sagligt' udtryk skal være, er demonstreret i det PH betegner som 'Klassisk kommunistisk kunst', nemlig en kubistisk collage af Picasso. Når den betegnes som 'klassisk' må det forstås sådan, at den allerede har været processen med forargelse og indoptagelse og de først kubistiske collager skriver sig da også tilbage til 1912, altså inden den russiske revolution, og kubisterne har ifølge PH ikke bare foregrebet, men også skabt de mentale forudsætninger for kommunismen:

"Den direkte propagandakunst, som begejstrer saa mange marxister, virker mest overbevisende paa dem, der er enige med kunstneren paa forhaand, og har derfor ikke saa stor en slagkraft, som man tillægger den. Den kubisme, Braque og Picasso startede i Paris, har dyrket en bedre jord for kommunismen end samtlige skildringer af sult og nød." (Ibid.: 38)

Sat på spidsen er argumentet, at en 3-4 kubistiske kunstnere i Paris i starten af aarhundredet mere eller mindre udløste en revolution i Rusland. Det lyder unægtelig lidt som historien om, at en sommerfugls vingeslag i Brasilien kan udløse en storm i Europa og det meste af bogen er helliget konstruktionen af et argument, der skal forklare denne 'sommerfugleeffekt', ligesom det kræver en forklaring, hvorfor arbejderkunsten skal være abstrakt og ikke realistisk.

PH's argument følger to spor. Det ene knytter sig til kunstens indre logiske udvikling, det andet til dens pædagogiske effekt som reformator af skønhedsopfattelsen. På den ene side argumenteres der for kunsten som en selvstændig faktor med sin egen indre logik: "Den vældige struktur af kunst gennem historien, som paa en gang viser indre sammenhæng og dyb forbindelse med livet omkring, sir os at vi staar overfor en uudslettelig faktor i menneskelivet." (Henningesen 1933: 28). På den anden side er der altså en forbindelse med livet omkring, der gør at selve det kunstneriske samtidig bliver politisk:

"... kunstens egen verden *strækker sig ind i den politiske verden* nemlig paa smagens felt. Derved blir der aktuelle politiske begivenheder ogsaa i selve det maleriske, som kubismen har vist det. Denne mest abstrakte kunstart, som tilsyneladende var uden socialt indhold, som ikke handlede om proletariats kamp mod uretten, førte et uomstødeligt bevis for, at den aktuelle politik strækker sig helt ind til farvevalget og penselføringen." (Ibid.)

Man kan roligt sige, at der her sker en totalpolitisering af kunsten. Dette sker imidlertid ikke som et krav til kunstneren om at være politisk, men derimod som et krav om at være kunstnerisk revolutionær ud fra forestillingen om en naturlig sammenhæng mellem kunstneriske og politiske revolutioner. Ydermere sker der også en politisering af smagen. Arbejdsdelingen bliver på denne måde, at kunstneren skal koncentrere sig om at skabe kunst, mens det bliver kritikerens opgave at tyde den indre sammenhæng mellem kunst og politik og påvirke publikum til at forstå og værdsætte den moderne kunst. Som pædagogisk projekt er det præcis denne funktion *Hvad med kulturen* opfylder. Herved grundlægges samtidig en stadig levende tradition for at gøre kulturkampen til en smagskamp.

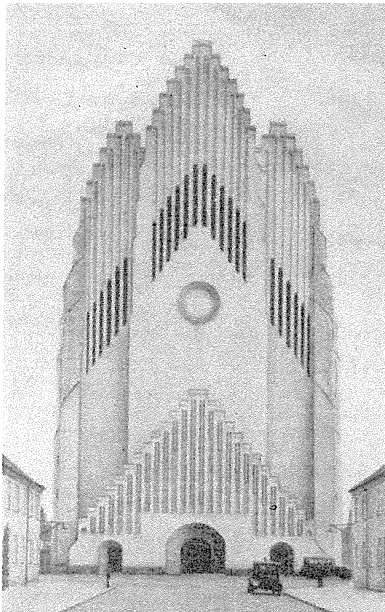
Igennem en længere billedserie demonstreres det, hvordan naturopfattelsen i kunsten bevæger sig fra det heroiske til det mere dagligdags. Det er imidlertid ikke det eneste, der sker. Sideløbende med udviklingen i motivet bliver tilgangen mere og mere 'malerisk' indtil det hos Matisse er "blevet helt til farve og komposition." (Henningesen 1933: 13) Der sker altså en dobbeltbevægelse, hvor naturen på den ene side dagliggøres og på den anden side helt opløses i abstraktion og en analytisk tilgang til selve maleriets grundelementer: form, flade, komposition. Der er altså også tale om en bevægelse fra et heroisk-metafysisk blik til et rationelt analyserende og udviklingslinjen kommer derfor også til at pege på kunsten som udtryk for det moderne (socialistiske) menneskes verdensopfattelse som en kombination af glæde ved det hverdagslige og en rationel omgang med verden. Derfor bliver abstraktionen ifølge PH udtryk

for det socialistiske blik på verden parallelt med Syberg-billedet som udtryk for bondens forhold til naturen. Der er på denne måde også en kontinuitet i forhold til 20'ernes oplysningsprojekt, idet det her var arbejderens tilknytning til byens komplekse helhed, der nødvendiggjorde evnen til abstraktion.

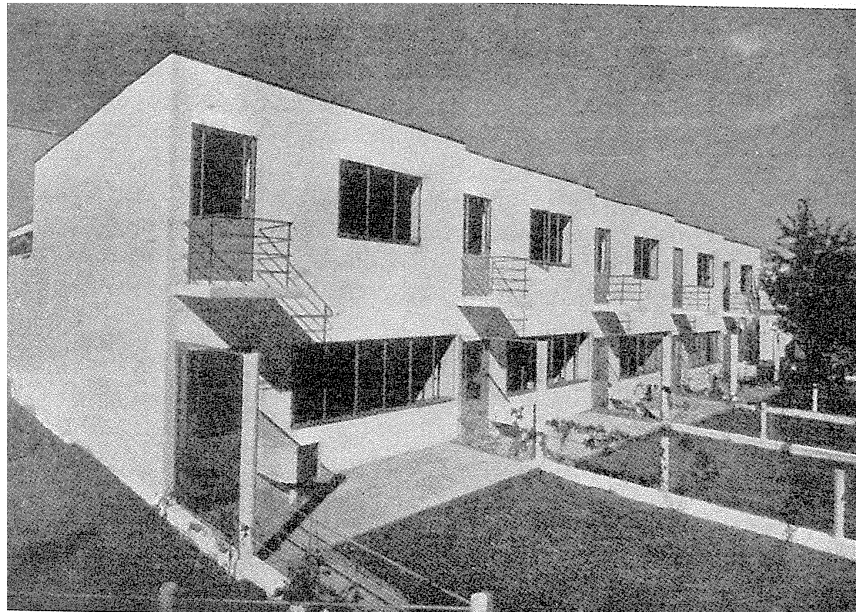
Udover den rationelle selvstændiggørelse af kunstværkets elementer bidrager kubismen ifølge PH også aktivt med at ændre opfattelsen af sammenhængen mellem skønhed og materiale. Ved at inddrage dagligdags materialer demokratiseres skønhedssansen:

"Det var fuldstændig rigtigt og grundlæggende, at de ogsaa tog fat paa ny vurdering af stoffernes skønhed. De gamle anerkendte smukke stoffer var guld, silke, fløj, marmor, ædelsten, sjældent træ o.s.v. Nu blev skønheden opsøgt principielt og hensynsløst i et stykke avis-papir, blank oljefarve, en stump gardinblonde, en prikket flade, en stump træ fra en pakkasse, lidt blik fra en sardindaase – hvad som helst." (Henningens 1933: 21-22)

Den kubistiske kunst er nu som stil trængt ud i hverdagskulturen og er på den måde med til at dyrke "en bedre jord for kommunismen end samtlige skildringer af sult og nød." (Ibid.: 38) Kubismens politiske betydning går altså igennem dens pædagogiske effekt. Picassos collage kan på denne måde læses politisk på to måder. Dels som et bidrag til en revolution af materiale- og skønhedssansen, dels som et billede på et kommende harmonisk samfund, idet collagen netop samler kapitalismens fragmenterede masseproducerede genstande i en kunstnerisk helhed.



Figur 16: P.V. Jensen Klint: Grundtvigs Kirke 1921-40, Henningsen 1933: 14



Figur 17: J.J.P. Oud: Rækkehuse, Weissenhof-udstillingen 1927, Henningsen 1933: 15

PH fører diskussionen videre over på arkitekturen, hvor han giver to eksempler på 'Arkitektur før og nu'. Disse to eksempler er P.V. Jensen Klints Grundtvigskirke påbegyndt i 1921 og en serie rækkehuse af den hollandske arkitekt J.J.P. Oud fra Weissenhof-udstillingen i Stuttgart i 1927.⁵¹ Det interessante ved denne sammenstilling er dels, at den illustrerer udviklingen i PH's arkitektoniske tilhørsforhold, dels at PH's egen beskrivelse faktisk er ret misvisende i forhold til den egentlige problematik. Lad os derfor starte med at se på den:

"Grundtvigskirken er den sidste misforståede udløber af stilarkitekturen. Det repræsentative, symmetriske, udvendige er hovedsagen. Det hele er beregnet paa optog, processioner og søndag. Det er ikke noget tilfælde, at denne kirke er overrendt af konservative engelske turister. Men som altid med efterligninger af gammel stil er det en tynd Gerda Wegenersk arkitektur i forhold til den ægte gamle landsbykirke. Dens takker er ikke spidsede i buer. Dens detaljer var store og stærke. Paa næste side ses moderne rækkehuse, usymmetriske, urepræsentative, skabt indefra omkring menneskets behov.

Arkitekturen er fra tynd stilistisk blevet stærk malerisk. Læg mærke til, hvor kubistiske alle virkningerne er." (Henningsen 1933: 14)

⁵¹ Jf. Dahlkild 2009: 18ff, hvor eksemplets historiske baggrund udfoldes.

Først og fremmest tolkes Grundtvigskirken her som et symbol på borgerskabets dekadence. Der ophobes en række karakteristikker hentet fra opgøret med historicismen. Kirken er det sidste eksempel på 'stilarkitektur', hvilket i dette tilfælde ikke er positivt ment, men et synonym for historicisme. Den er præget af hensynet til det repræsentative, iscenesættelsen af magten og foragten for hverdagen og tiltrækker derfor 'konservative engelske turister'. Som modsætning står de moderne rækkehuse, hvor kubismens nye æstetik er blevet integreret i arkitekturen. Samtidig slår modsætningen mellem religion og humanisme igennem i husenes udformning. Kirken dyrker det monumentale som iscenesættelse af det religiøse, men rækkehusene er "skabt indefra omkring menneskets behov." (Ibid.) Tanken er altså, at den arkitektoniske form skal opstå ikke som bevidst æstetik eller symbolik, men som en naturlig forlængelse af menneskets proportioner og biologiske behov.

Disse modsætninger er imidlertid ikke stillet op ved siden af hinanden, men efter hinanden ud fra en spenglersk vitalistisk argumentation. Grundtvigskirkens arkitektur er 'tynd'. Heroverfor står på den ene side den oprindelige landsbykirkes 'store og stærke detaljer' og på den anden side den stærke og maleriske moderne arkitektur. Der er altså tale om en kristen kulturs forfald og en humanistisk kulturs fødsel. Og dette kobles samtidig sammen med borgerskabets forfald og kunsten som foregribelse af kommunismens opkomst.

Pædagogisk er modstillingen altså klar og fungerer som en af mange italesættelser af modernismen som varsel om proletariats sejr og et kulturelt tidehvert. Med tanke på PH's position i *Kritisk Revy* er der imidlertid også nogle spørgsmål, der melder sig. Hvorfor har PH fundet en række hollandske rækkehuse, når han på samme tid i 1927 propagerede for Thorkild Henningsens rækkehusbyggerier? Svaret må være, at Thorkild Henningsens rækkehuse ville have mindet for meget om den tæt lave bebyggelse Grundtvigskirken vokser op af. Grundtvigskirken er en monumental iscenesættelse af den gule mursten som symbol på folkelighed, hvilket også spillede en rolle i kredsen omkring Bedre Byggeskik. Grundtvigskirken er altså vokset ud af den samme folkelige bevægelse som også eksempelvis Syberg tilhørte i bred forstand. PH's forhold til Jensen Klint og 'den Klintske skole' var, mens Klint levede, præget af respektfuld kritik og han skrev så sent som i 1930 en nekrolog over P.V. Jensen Klint, hvor han positivt fremhævede hans betydning for dansk arkitektur.⁵² Grundtvigskirken hentes altså ind på grund af dens symbolske karakter og omtolkes ind i sammenhængen. PH kommer derved implicit til i *Hvad med kulturen?* at lave en skelnen mellem demokratisk og autoritær

⁵² Jf. Dahlkild 2009: 25

folkelighed som to udløbere af den folkelige tradition, og kirken bliver på denne måde brugt som et billede på ligheden mellem højregrundtvigianismen og den nazistiske kulturopfattelse.

Snarere end PH's før og efter-retorik kan man altså se modstillingen som udspaltningen af to moderne kulturprojekter. På den ene side en national-religiøs kulturopfattelse, hvor kulturen vokser organisk op af jorden og strækker sig mod det guddommelige. På den anden side en kølig udmøntning af den almene rationalitet, hvor den rensede og standardiserede orden udfolder sig fri af alle bindinger til sted, nationalitet og tradition. I det første tilfælde etableres en lodret akse mellem jord og himmel, i det andet er organiseringsprincippet horisontalt og der søges en overensstemmelse mellem ydre og indre. Opstillingen bliver altså et billede på en udspaltning af kultur og civilisation, det folkelige og det rationelle, Grundtvigianisme og radikalisme, der ikke længere lader sig forsones.

Strategi, brud og kontinuitet:

Ved læsning af *Hvad med kulturen?* melder sig spørgsmålet om karakteren af PH's tilnærmelse til kommunismen og i hvor høj grad, der er tale om brud og kontinuitet i forhold til hans tidligere position. Hvad det første angår, kan man sige, at der er tale om en politisk mobilisering af kulturen og en strategisk begrænsning af oplysningsprojektet: "Den kunstneriske kamp ligner principielt al anden strategi, men slagmarken, hvorpaa den foregaar, er altid samtidens problemer." (Henningsen 1933: 8) Den strategi PH her anvender, er at tilbyde de kommunistiske arbejdere en alliance med middelklassen. PH opfordrer kommunisterne til at tage 'kulturtrangen' i befolkningen alvorligt (Ibid.: 7) og mobiliseringen af kunsten ses samtidig som en mulighed for at mobilisere middelklassen og de intellektuelle:

"Selvom det kan se ud, som om kulturspørgsmaalet er klaret med en haandbevægelse for den, der har taget politisk parti, saa er en stor del af befolkningen, navnlig aandsarbejderne og middelstanden, endnu ikke kastet tydeligt over i den reaktionære eller revolutionære bunke, og hos dem er kulturinteressen størst." (Henningsen 1933: 7)

PH tilbyder så at sige en alliance mellem arbejderne og Politiken-læserne. Man kan sige, at PH måske tager konsekvensen af en erkendelse af, hvem hans læsere er, og hvem han har mulighed for at påvirke. Oplysningsprojektet er således ikke længere rettet mod en national-kulturel og klassemæssig integration. Overklassen er ikke længere inden for pædagogisk ræk-

kevidde, hvorimod PH stadig i *Kritisk Revy* mente, at "Maaske er det da heller ikke udelukket, at det bliver Bourgeoisiet, der viser Vejen, trods alt, til en mere forenklet Levevis. Maaske vil det blive fint at leve enkelt." (Henningsen 1927b: 85) Teksten tager altså udgangspunkt i en mere pessimistisk opfattelse af oplysningsprojektets gennemslagsmuligheder. Man kunne måske hævde, at PH på dette tidspunkt opfatter det radikale projekt som så politisk trængt i defensiven, at kommunismen er den eneste tilbageværende kritikposition, hvilket vil argumentere for en vis grad af kontinuitet til hans ageren og position efter 2. verdenskrig.

Det er således ikke sådan, at PH nødvendigvis forestiller sig det 'revolutionære' i kommunismen som et elitepartis voldelige magtovertagelse og modernismens indsættelse som statskunst og statsligt folkeopdragelsesprojekt. Snarere ses kunsten som kommunismens mulighed for at få en folkelig-demokratisk forankring. Man kan altså se *Hvad med kulturen?* som en fortsættelse af det radikale projekt om kulturelt forsvar, og PH vedbliver både under sit ophold i Sverige under 2. Verdenskrig og efter krigens afslutning til provokation for mange, at argumentere for, at kulturkampen mellem demokrati og nazisme er overordnet i forhold til den nationale modstandskamp. Man kan derfor også tolke *Hvad med kulturen?* som overgangen fra en offensiv til en defensiv demokratiseringsstrategi ud fra en opfattelse af parlamentarismens i hvert fald midlertidige manglende evne til at dæmme op for nazismen.

Der er således den kontinuitet i forhold til 20'erne, at evnen til abstraktion opfattes som en betingelse for at agere myndigt i det moderne samfund, hvilket er kernen i det pædagogiske projekt. Der er imidlertid samtidig byttet rundt på rækkefølgen af politik og kunst. I 20'erne var pointen at kunsten ikke kunne blive kunst før 'det sociale problem' havde fundet sin løsning. Det politiske gik således forud for kunsten, der blev placeret i en afventende position. I *Hvad med kulturen?* er gangen lidt skematiseret, at kunsten skaber stilen, der trænger ud i arkitekturen og hverdagskulturen og skaber de mentale forudsætninger for en politisk revolution. Altså en bevægelse fra kunst til politik, der placerer kunsten i en avantgardeposition. Derfor kan PH også lave en politisk opskrivning af de formelle kunstneriske eksperimenter, der i *Kritisk Revy* blev anskuet som gold formalisme uden politisk forankring.

Med den politiske mobilisering af kunsten og alliancen med arbejderbevægelsen åbnes der imidlertid også op for et skisma, der har præget den moderne kultur. Den kunstneriske udvikling PH beskriver i bogen er i første omgang en abstraktions- og autonomiseringsproces, hvor kunsten vender fokus fra verden til sig selv. Projektet om skabelsen af en 'folkelig kunst', der er kendetegnende for PH's kunstsyn bunder i forestillingen om en overskridelse af denne autonomisering i social og politisk retning. Det er imidlertid ikke indlysende, at gennemslaget af den intellektuelle rationalisme, der præger både kunsten og samfundet på dette tidspunkt

også naturligt er en del af en 'arbejderkultur'. Modernismen som arbejderoplysning og katalysator for 'det socialistiske menneske' har karakter af arbejderens opdragelse til intellektuel og denne alliance mellem intellektuel kultur og arbejderkultur har langt fra altid forløbet gnidningsløst. Ironisk nok kom alliancen først for alvor i stand i 1960'erne, hvor den kulturelle situation var en anden og nazismen var faldet bort som modstander. (Selvom alle ikke havde opdaget det.)

Skal man give en overordnet karakteristik af PH's demokratiopfattelse i mellemkrigstiden kan man sige, at han søger at syntetisere (mindst) fire forskellige bevægelser: Parlamentarismen som den blev tilkæmpet ved Systemskiftet, socialismen, det modernistiske gennembrud i kunsten og en række forskellige livsreformbevægelser. Kultursammenhængen er for ham forestillingen om en sammenhængende demokratisk livsform, hvor der er sammenhæng mellem samfundsform, kunstform, livsform og æstetisk blik. Som kulturprojekt er kulturradikalismen altså stort set altomfattende og den er pædagogisk selvdannelses- og folkeoplysningsprojekt før den er politik. Opfattelsen af faktorernes orden kan som vi har set skifte, men udviklingen går i retning af en løbende mobilisering af det kulturelle – kunst, blik og livsform – sideløbende med politikens radikalisering, sådan at dannelseskampen til sidst ses som spørgsmålet om afsikring af demokratiet efter parlamentarismens sammenbrud. Man kan her indvende, at parlamentarismen jo ikke brød sammen i Danmark før i 1943 og at bevarelsen af den så længe som muligt jo netop var selve samarbejdspolitikens *raison d'être*. Men her synes PH's synspunkt at være, at det kulturelle projekt var overordnet, sådan at en kulturel kapitulation var for høj en pris at betale, hvilket ikke var ensbetydende med, at han ikke kunne anerkende samarbejdspolitikken som pragmatisk klogskab. Denne defensive mobilisering betyder imidlertid også at kulturbegrebet forskyder sig fra at være et samfundsmæssigt integrationsbegreb til at blive et politisk kampbegreb.

4. Del: Kommunismeopgøret 1945-49

Kapitel 7: Kommunisme og demokrati

Det var et andet Danmark, Poul Henningsen kom hjem til efter sit ophold i Sverige under 2. Verdenskrig, end det han forlod. Splittelsen mellem samarbejdspolitikken og modstandsbevægelsen under besættelsen havde skabt nye alliancer og modsætningsforhold. På den ene side var Dansk Ungdomssamvirke blevet oprettet som et samarbejde, der kom til at omfatte ungdomsorganisationerne for alle de fire 'gamle' partier. Hal Kochs intention med DU og oprettelsen af Krogerup Højskole var at uddanne en ny generation af politiske og organisatoriske ledere, der skulle sikre indstiftelsen af en demokratisk politisk kultur efter besættelsen.⁵³ På den anden side havde modstandsbevægelsen muliggjort en alliance mellem på den ene side kommunister og partiløse venstreintellektuelle og på den anden side national- og kulturkonservative organiseret omkring Dansk Samling. Situationen efter befrielsen var således den, at der var skabt en national samling og samarbejdskultur indenfor de traditionelle demokratiske partier, men at disse partier samtidig på grund af samarbejdspolitikken havde mistet demokratisk legitimitet i befolkningen i forhold til modstandsbevægelsen. Der forestod derfor en tre-dobbelt politisk kamp - en kamp om magt, en kamp om legitimitet og en kamp om retten til at definere og repræsentere demokratiet.

Også for PH betød befrielsen og hjemkomsten fra Sverige nye alliancedannelser. Dels foretog han et opgør med sovjetkommunismen, der bragte ham i modstrid til mange af de gamle alliancepartnere fra Frisindet Kulturkamp. Dels åbnede bl.a. kritikken af retsopgøret op for en tilnærmelse til grundtvigianismen og socialdemokratiet repræsenteret ved ægteparret Hal og Bodil Koch, Hartvig Frisch samt repræsentanter fra den unge generation i socialdemokratiet (J.O. Krag, Niels Matthiasen m.fl.) PH kan altså siges at have stået med et ben i hver lejr i denne legitimations- og definitions kamp, noget der bl.a. illustreres af, at han på trods af sin kritik af modstandsbevægelsen efter krigen alligevel i perioden 1947-50 skrev fast i *Information*, der var en udløber af den illegale presse.

I de første år efter befrielsen førtes en række principielle debatter om demokrati, der havde det tilfælles, at de afspejlede en forskydning af debatten fra mellemkrigstidens for eller imod demokratiet til spørgsmålet om, hvad demokrati var ud fra den forudsætning, at det var

⁵³ Jf. Nyboe Andersen 1993: 24 ff.

et selvfølgelig gode, det for de politiske bevægelser handlede om at vinde ejendomsret til. De afspejlede på denne måde, hvad Hal Koch skrev i indledningen til *Hvad er demokrati?*: ”Verden er pludselig vågnet op og har til sin forbavselse set, at den er blevet demokratisk.” (Koch 1945: 7) Dette indebar, at kampen om demokratiet i høj grad kom til at udfolde sig som en definitionskamp.

Debatterne koncentrerede sig om to hovedspørgsmål, der på forskellig vis var sammenhængende. For det første spørgsmålet om, hvordan man forebyggede en ny nazisme og hvilke midler demokratiet i denne forbindelse kunne tage i anvendelse for at beskytte sig selv uden at komme til at undergrave sig selv indefra. Diskussionen af et eventuelt forbud mod nazisme og ’udemokratisk virksomhed’ var i denne sammenhæng et centralt omdrejningspunkt. For det andet spørgsmålet om forholdet mellem demokrati og kommunisme. Det er imidlertid samtidig karakteristisk, at den konservative antiparlamentarisme var noget, man diskuterede om ikke med af den simple grund, at det var en position ingen med bare en smule bekymring for sin offentlige status ville røre med en ildtang lige efter befrielsen, hvorimod den reelle front i debatten var sammenstødet mellem kommunismens og socialdemokratiets stats- og demokratiopfattelse.

Det var således kommunisterne, der agiterede ivrigst for statens magtbeføjelser, samtidig med at alle de væsentligste aktører i debatten befandt sig på venstrefløjen og bekendte sig til socialismen i en eller anden form. Hal Koch og juristen Alf Ross var socialdemokrater, Mogens Fog og filosofiprofessoren Jørgen Jørgensen repræsenterede mere eller mindre officielt kommunisterne, mens PH i et interview i tidsskriftet *Nælden* placerede sig midt mellem de to partier. (Høvring 1946: 10). I sin kritik af Sovjetunionen lå han dog på linje med de skarpeste kritikere i socialdemokratiet. Derfor kunne han også involveres i et principielt sammenstød med socialdemokraten Albert Olsen, der som formand for Dansk-Russisk venskabsforening i denne sammenhæng kom til at repræsentere kommunisternes side.

En lang række af disse kombattanter havde samtidig på forskellig vis havde været aktive i og omkring Frisindet Kulturkamp og tidsskriftet *Kulturkampen* i 1930’erne. Jørgen Jørgensen var foreningens første formand, Albert Olsen dens sidste og PH havde fungeret som en form for ideologisk samlingsfigur. Alf Ross’ tilknytning var løsere, men også han havde bidraget til tidsskriftet.⁵⁴ Foreningen var baseret på en anti-fascistisk folkefrontsstrategi, der skulle forene kommunister, kritiske socialdemokrater, liberale og partiløse intellektuelle i en fælles kamp mod fascismen og nazismen i Europa. Grundlaget for denne alliance forsvandt imidlertid med

⁵⁴ Jf. Elias Bredsdorff i Grünbaum 1968 s. 9-11 og 20-21.

et slag med ikke-angrebspagten mellem Tyskland og Sovjetunionen i 1939. Derefter fulgte krigen med yderlige opsplitting, illegalisering og begrænsninger på den politiske debat. Man kan således måske tale om en 'forsinket' debat som en udløber af det interne ideologiske opgør i kulturkampskredsen, som krigen havde spærret for.

Der var således ikke (endnu) tale om en diskussion for og imod socialisme som sådan, men derimod en diskussion af vægtningen mellem og muligheden for integration af socialismen og den borgerligt-liberale politiske demokratitradition. PH's rolle i debatten er interessant fordi den tvang ham til politisk at præcisere og reflektere en række spørgsmål, der i mellemkrigstiden i højere grad var underforståede. Selve introduktionen af begrebet 'demokratisk socialisme' er således signifikant fordi det samtidig udsagde, at disse to størrelser ikke som en selvfølge var identiske.

I dette kapitel vil jeg følge PH's indspil i debatterne om demokrati, kommunisme og politisk frihed. Det interessante i denne sammenhæng er ikke alene karakteren af PH's kommunismekritik, men også den måde den tvinger ham til at gennemtænke forholdet mellem stat og frihed, socialisme og liberalisme. Som vi så var PH's kulturbegreb i mellemkrigstiden knyttet til forestillingen om en omfattende syntese af kunst, livsform og samfundsform. Og denne syntese blev i forbindelse med den anti-nazistiske mobilisering knyttet til kommunismen. Spørgsmålet er nu i hvor høj grad PH's kommunismeopgør også var et selvopgør. Hvad bliver der af kulturprogrammet når det ikke bare løsrives fra kommunismen, men ligefrem reformuleres i opposition til den? I PH's optik var det ikke ham, men kommunismen, der havde flyttet sig, men selvom kommunismen uomtvisteligt havde fået en anden karakter end umiddelbart efter den russiske revolution, så er det ikke sikkert, at PH kan gøre krav på at være sandhedsvidne i det spørgsmål. Overordnet kan man sige, at der sker en individualistisk-liberal drejning hos PH samtidig med at forestillingen om moderniseringen som ordensprojekt nuanceres.

Nazisme og demokrati: Betinget eller ubetinget politisk frihed?

Startskuddet til den langstrakte demokratidebat gik via en artikel af Jørgen Jørgensen med titlen "Demokratiet har ret til at forsvare sig" trykt i modstandsbevægelsens blad *Frit Danmark* i juli 1945, altså kort efter befrielsen.⁵⁵ Her reflekterede Jørgen Jørgensen over forholdet mel-

⁵⁵ Ligesom eksempelvis Mogens Fog var Jørgen Jørgensen 'tilknyttet kommunismen' uden at være officielt medlem af DKP. Gruppen af tilknyttede intellektuelle til DKP skyldtes til dels de intellektuelles problemer med DKP's hierarkiske 'demokratiske centralisme', men var også udtryk for en strategisk overvejelse fra partiets side om, at man bedre ville

lem frihed og lighed i demokratiseringsprocessen. Udgangspunktet var, at udligning og frigørelse historisk set havde været to parallelle bevægelser i forbindelse med overgangen fra enevælden til et i hvert fald begyndende demokratisk samfund, men at man var kommet i en situation, hvor de potentielt kunne blive hinandens modsætninger, og man kunne blive nødt til at prioritere imellem dem. Herom hed det som retningslinje:

”Men generelt forekommer det mig, at man kan sige for det første, at Friheden i og for sig ikke er et demokratisk Gode: det kommer an paa, hvad den bruges til, og hvilke Følger den har – og for det andet, at enhver Frihed, der medfører en væsentlig Fare for selve Demokratiets Bestaaen, eller Hindring for Opnaaelsen af andre demokratiske Goder, er en højst betænkelig Sag.” (Jørgensen 1945a: 22).

Han kom derfor frem til følgende definition på 'demokratisk frihed':

”Demokratisk Frihed er ikke Frihed til hvadsomhelst, men blot *Frihed til hvad som helst, der er foreneligt med Opretholdelsen af de demokratiske Goder*, herunder ogsaa den ved dette Hensyn begrænsede Frihed. Man kan derfor ikke uden videre sige, at Ophævelse eller Begrænsninger af visse Friheder altid er i strid med Demokratiets Udviklingslinje eller Idé [...]” (Ibid.: 23)

Denne formulering tilsluttede også Mogens Fog sig i en artikel om ”Nazismens Arv” i *Politiken* og advarede i den forbindelse mod faren for 'liberalistisk formalisme' (Fog 1945: 40f.). Han mente endda, at dem der både før og efter krigen forsvarede den ubetingede politiske frihed og argumenterede imod et forbud mod nazistpartiet, havde et medansvar for udviklingen: ”De, der staar paa dette Grundlag, var med til at bringe vores demokratiske Rettigheder i Fare, fordi de tillod deres Fjender at vokse sig stærke. Og den Svaghed maa ikke gentages.” (Ibid.: 41)

Idet den sociale udligning altid ville blive mødt med modstand fra dem, der mistede ved den, måtte demokratiet ifølge Jørgen Jørgensen om nødvendigt gennemtvinge den med magt:

”Hermed kan det naturligvis ikke undgaas, at der maa anvendes Magtmidler og Metoder, som ogsaa anvendes i udemokratiske Samfund, men det synes mig at bero paa en Mis-

kunne udnytte sympatiserende kulturpersonligheders gennemslagskraft i offentligheden, hvis de ikke bar rundt på en direkte tilknytning til det Sovjettro parti. Jf. Møller 2009: 193-194

forstaaelse, hvis man af *den Grund*, mener, at Demokratiet kompromitterer sig ved at anvende dem.” (Jørgensen 1945a: 24)

Der var derfor heller ingen ”nødvendig Forbindelse mellem Demokrati og Humanitet” (Ibid.), hvilket både gjaldt i forhold til ydre og indre fjender. For at beskytte sig mod indre fjender var det således nødvendigt med en grundig udrensning indenfor militær, politi og embedsstand:

”Ja, Situationen kan jo endogsaa blive saa faretruende for Demokratiet, at det maa afsætte Tjenestemænd, som tydeligt viser antidemokratisk Sindelag, ligesom man af Hensyn til Nationens Sikkerhed maa afsætte Embedsmænd med antidemokratisk Holdning.” (Ibid.: 25)

Diskussionen om demokrati og magtudøvelse burde derfor ifølge Jørgen Jørgensen ikke handle om, hvilke midler, der var ’tilladelige’ for demokratiet, men om hvilke midler, der var ’nødvendige’ for at sikre dets beståen og udvikling (Ibid.: 26).

Argumentet om demokratiets uindskrænkede ret til at beskytte sig mod indre fjender kom for kommunisterne i efterkrigstiden til at skulle legitimere såvel de hjemlige udrensninger i statsapparatet af folk mistænkt for nazisympatier eller udemokratisk sindelag, som de kommunistiske udrensninger fra Moskvaprocesserne frem til magtovertagelserne i de Østeuropæiske lande. PH var imidlertid ikke blind for, at det var den samme logik, der lå bag antikommunismen og McCarthyismen i USA, og han advarede derfor kommunisterne mod at argumentere for principper, der vil kunne ramme dem selv i hovedet som en boomerang, idet det altid ville være magten, der ville have retten til at definere og udpege ’antidemokratisk sindelag’:

”Det maa ikke glemmes at saa snart man erstatter ubetinget frihed med betinget vil det altid blie det offentlige – regeringen og domstolene – som til hver en tid formulerer betingelserne for friheden og indskrænkningen i den.” (Henningesen 1945: 59)

Han replicerede i en senere artikel om ”Jørgen Jørgens budskab” (*Information* 1/4 1948):

”Elegantere kan en boomerang ikke slynges. Alle betingelser for omgaaende forbud mod det kommunistiske parti og afskedigelse af professoren saa vel som alle andre statsansatte kommunister er her opstillet med hans egne ord.” (Henningesen 1948a: 133)

Tværtimod mente PH, at netop fordi det er demokratiets vilkår, at magten kan skifte og magthaverne før eller siden bliver opposition, så burde det være alle partiers langsigtede interesse at skabe så gode vilkår for oppositionen som muligt. Ellers ville enhver indskrænkning i den formelle politiske frihed på sigt kunne bruges vilkårligt af den siddende magt:

”Naar en anden stemning blæser over landet om et par aar forbyder man maaske kommunistpartiet – eller Dansk Samling hvis det eksisterer saa længe og til den tid har hittet ud af hvad det vil. Modstandere af disse partier vil maaske i dag anse det for storartet om de kan forsvinde ved lov ved lejlighed. Men det bliver ogsaa døden for demokratiet selv.”
(Henningssens 1945: 63)

PH gik i kronikken ”Frihed med eller uden rabat?” fra *Social-Demokraten* 9/9 1945 i rette med Jørgen Jørgensen og Mogens Fog på to områder. Dels i forhold til argumentet om, at den ubegrænsede frihed havde været en svaghed, hvor man havde tilladt nazismen at vokse sig stærk i stedet for at kvæle den i fødslen, dels i forhold til argumentet om, at hensynet til større lighed retfærdiggjorde en indskrænkning af friheden.

PH argumenterede med, at nazismen i Danmark ikke havde været stærk, men derimod en svag og perifer bevægelse, mens man under besættelsen havde bevaret en stor tilslutning til de demokratiske partier. Dette skyldtes netop, at man i kraft af dens offentlige ytringsfrihed samtidig havde bevaret en offentlig kontrol med nazismen og en viden om dens størrelse og styrke. Alternativet havde været, at den var gået under jorden eller havde infiltreret de demokratiske partier. Derved ville man have fraskrevet sig den kontrolmulighed, der lå i offentligt at kunne argumentere imod og tilbagevise nazismen: ”Vi vilde simpelthen ha forbudt nazisterne at dumme sig og kompromittere sig offentligt.” (Ibid.: 59). Samtidig ville de samme regler have kunnet være brugt til at forbyde kritikken af nazismen under henvisning til rigets sikkerhed og den officielle politik om ikke at provokere den store nabo i syd. (At PH så de facto blev fyret fra *Politiken* netop af denne grund er en anden sag.) Et forbud ville altså ifølge PH sandsynligvis have styrket de hjemlige nazister i stedet for at svække dem, samtidig med at det ikke på nogen måde kunne have beskyttet landet imod en besættelse udefra: ”Det staar for mig som man med største højtidelighed er ved at kaste den brønd til som barnet ikke er druknet i.” (Ibid.: 60)

PH anskuede Jørgen Jørgensen og Mogens Fogs argumenter om den betingede frihed som en måde at retfærdiggøre udrensningerne i statsapparatet efter befrielsen. Ifølge PH ville

man imidlertid stå sig langt bedre ved at erkende, at udrensningerne ikke var demokratiske, men udslag af en undtagelsessituation, som ikke kunne danne basis for de retningslinjer demokratiet skulle fungere efter fremover:

"Paa mig virker forslaget om betinget politisk frihed som et overflødigt forsøg paa at retfærdiggøre en række begivenheder som ikke behøver retfærdiggøres med at de var gjort i demokratiets aand. Da man ikke kan faa begivenhederne til at passe til demokratiet, klipper man hæl og taa af demokratiet for at faa det til at passe til begivenhederne."

(Ibid.: 61)

Dernæst overvejede PH forholdet mellem frihed og lighed. Hvor Jørgen Jørgensens argument var, at det af hensyn til ligheden kunne være nødvendigt at begrænse friheden, hævdede PH tværtimod, at jo mere staten af sociale grunde regulerede det økonomiske liv, hvilket han selv gik ind for, jo vigtigere blev den ubetingede politiske frihed. I den sammenhæng var det vigtigt for PH at skelne mellem tænke-, tale- og trykkefrihed på den ene side og handlefrihed på den anden:

"Der kan naturligvis ikke i noget ordnet samfund være tale om ubetinget handlefrihed saa paa dette punkt adskiller demokratiet sig ikke fra nogen anden styreform. *Det som skiller er den ubetingede ytringsfrihed.*" (Ibid.: 62).

Når flere og flere samfundsområder kom ind under den politiske offentlighed, blev det så meget desto vigtigere, at denne offentlighed selv levnede rum for kritik. Jo mere magten centraliseredes, jo livsvigtigere blev også magtkritikken:

"Dertil kommer at jo stærkere vi af sociale lighedsgrunde tvinges til at indskrænke og regulere menneskets handlefrihed des vigtigere bliver den ubetingede ytringsfrihed: friheden til kritik af det bestaaende styre." (Ibid.).

At forbyde antidemokratiske holdninger og partier var for PH en glidebane, der var langt farligere for demokratiet selv end at tillade dem: "[...] jeg tror at ethvert politisk forbud rummer større fare for folkestyret end den danske nazisme nogensinde har gjort eller vil gøre." (Henningens 1946a: 170). Han kunne derfor afsluttende slå fast:

"Demokratiet kan efter sin ide ikke stille nogen som helst betingelser for karakteren af den kritik som rejses mod det. Rører man ved ytringsfriheden og den politiske frihed bryder man hul paa den eneste dæmning som beskytter folkestyret. Ingen ved hvornaar man derefter mister kontrollen hvorved magter der er uden kontakt med folket styrter os ud i diktaturet." (Henningssens 1945: 64)

Det er værd at bemærke, at PH ikke ekspliciterede, hvilke magter, der var farlige for demokratiet. Han nævnte i en tidligere citeret passage både et forbud mod kommunisterne og Dansk Samling som muligheder (og et andet sted endog også mod Venstre), og det må således forstås sådan, at der både kunne være tale om et højre- og et venstrediktatur. Han omtalte i artiklen både Jørgen Jørgensen og særligt Mogens Fog med ærbødighed og respekt, men reelt lavede han altså en delvis sidestilling af kommunisme (i den stalinistiske udgave) og nazisme. Delvis forstået på den måde, at han anerkendte, at der var stor forskel på deres ideologiske fundament, men som totalitære statsformer opererede de imidlertid ud fra samme logik. Ydermere er det implicit, at en moderne totalitær socialisme – og nazisterne omtalte i denne sammenhæng både sig selv som socialister og deres stat som en velfærdsstat – for PH på sin vis var farligere end liberalismens natvægterstat, netop på grund af statens øgede magtbeføjelser. Liberalismens minimalstat tillod en opposition udenfor staten, med udviklingen af en regulerende socialistisk stat og en statsbåret demokratisk offentlighed måtte liberalismen også rykke ind i offentligheden.

PH's grundsynspunkt var således, at i demokratiet måtte enhver holdning, også selvom den var antidemokratisk, men ikke enhver handling accepteres. Grænsen gik således ved at forberede fysiske angreb mod de demokratiske institutioner. Her var han helt på linje med Juraprofessoren Poul Andersen, der gik i rette med Jørgen Jørgensens frihedsforståelse i *Politiken*. For både ham og PH ligesom også for Hal Koch og andre blev Grundtvigs sentens 'Frihed for Loke såvel som for Thor' en form for slagord.⁵⁶ Omvendt kunne sentensen for Jørgen Jørgensen "ikke være devise for et demokratisk, men højst for et anarkistisk samfund." (Jørgensen 1945b: 48) Og han underbyggede det med:

"Devisen er uforenelig med ethvert lovordnet Samfundsliv, og den er altid til Gavn for Modstanderne af den til enhver Tid bestaaende Samfundsordning. Derfor kan Demokratiets Tilhængere ligesaa lidt anerkende den *nu*, da Demokratiet er indført, som Enevæl-

⁵⁶ Se f.eks. Hein Rasmussen 2003: 41, 44, 48, 58, 100, 149 og 189 samt Koch 1991: 74

dens Tilhængere kunde anerkende den dengang, da Enevælden var herskende.” (Jørgensen 1945c: 92)

Disse fronter afspejler de nye alliancer og modsætninger efter befrielsen. Poul Andersen var i modsætning til PH og Hal Koch også økonomisk liberalist og kendt som venstremand. Der kunne altså samles en bred politisk front omkring demokratiets liberale frihedsprincipper, og den var først og fremmest anti-kommunistisk og bestemt af forholdet til modstandsbevægelsen. Omvendt befandt personer som eksempelvis Mogens Fog, der både var en form for uofficiel leder og talerør for modstandsbevægelsen og sad i folketinget med tilknytning til kommunisterne sig i en situation, hvor de skulle afveje flere forskellige strategiske hensyn. I modstandsbevægelsen var der en udbredt vrede og hævnfølelse ikke bare i forhold til kollaboratorerne, men også i forhold til den embedsstand, der havde siddet og administreret samarbejdspolitikken og en udbredt skuffelse over at befrielsen ikke havde resulteret i større politiske forandringer. På kort sigt skulle disse krav hævdes politisk, samtidig med at den parlamentariske vej skulle forsvares overfor de utålmodige modstandsfolk. På lang sigt var der imidlertid også en politisk interesse i at forsvare udviklingen i Rusland og Østeuropa og at forberede en kommunistisk magtovertagelse i Danmark. Det er bl.a. afvejningen af disse forskellige interesser, der afspejler sig i diskussionen om demokratiet og karakteren af den demokratiske frihed.

Kommunisme og demokrati: Det smalle og det brede demokrati

PH's opgør med sovjetkommunismen blev sat på spidsen, da han i 1947 tørnede sammen med formanden for dansk-russisk venskabsforening professor Albert Olsen i en radiodebat, der også blev udgivet som pjece. Som baggrund for denne debat lå imidlertid en langstrakt debat mellem Alf Ross og Jørgen Jørgensen om forholdet mellem kommunisme og demokrati, der netop formede sig som en definitionskamp om demokratiet. For Alf Ross var det afgørende at skelne mellem demokrati som et rent formelt politisk-juridisk begreb og brugen af demokratibegrebet som en økonomisk indholdsbetegnelse i begrebet 'økonomisk demokrati'. Det sidste var for ham identisk med socialisme og han mente således, at man både kunne tale om demokratisk og 'autokratisk' socialisme, hvor det var det sidstnævnte, der var realiseret i Sovjetunionen. Det handlede med andre ord om at skabe definitorisk klarhed over demokratibegrebets omfang og betydninger, og han anklagede i pjecen *Kommunismen og Demokratiet* fra 1946 kommunisterne for bevidst at skabe uklarhed:

"Forvirringen opstaar derved, at Socialdemokraterne spørger: 'Bekender I Kommuniste jer til Demokratiet?', hvorved dette Ord ganske tydeligt er brugt som Betegnelse for den politiske Form og de Idéer, der knytter sig hertil. Naar nu Kommunisterne svarer: 'Ja, vi bekender os til Demokratiet', hvorved de altsaa mener Socialisme, den økonomiske Ordning, saa har man i ganske særlig Forstand Lov til at sige, at de herved giver et Svar i Øst paa et Spørgsmaal i Vest. [...]

Hvorfor denne Begrebsforvirring? Jo simpelthen fordi man ønsker at udnytte den goodwill, der fra gammel Tid knytter sig til Begrebet Demokrati. Dette rare Ord vil man ikke give Slip paa. Nazisterne benyttede sig af ganske den samme Taktik. Ogsaa de kaldte deres Diktatur for det sande Demokrati. Dette er et Begrebs- og Tanketyveri begaaet for at vildlede Folk." (Ross 1946: 15)

Jørgen Jørgensen svarede ham i sin pjece *Det Demokratiske Samfund. Grundtræk af en Analyse* fra samme år. Skellet mellem demokrati og socialisme hos Alf Ross blev hos ham til en skelnen mellem det 'smalle' og det 'brede' demokrati. Han søgte med andre ord at generobre demokratibegrebet ved at inkludere socialismen i det brede demokratibegreb. Jørgen Jørgensen opdivsede fem forskellige sider eller afsnit ved det brede demokrati, hvor det politiske demokrati blot var et element (Se figur 18):

1. Det politiske demokrati

Dette indbefattede folkestyret, den frie valgret og de liberale frihedsrettigheder – tale- og trykkefrihed, forsamlings- og foreningsfrihed, religionsfrihed osv.

2. Det juridiske demokrati

Dette omfattede lighed for loven, offentlighed i retsplejen og folkets deltagelse via nævningeinstitutionen.

3. Det sociale demokrati

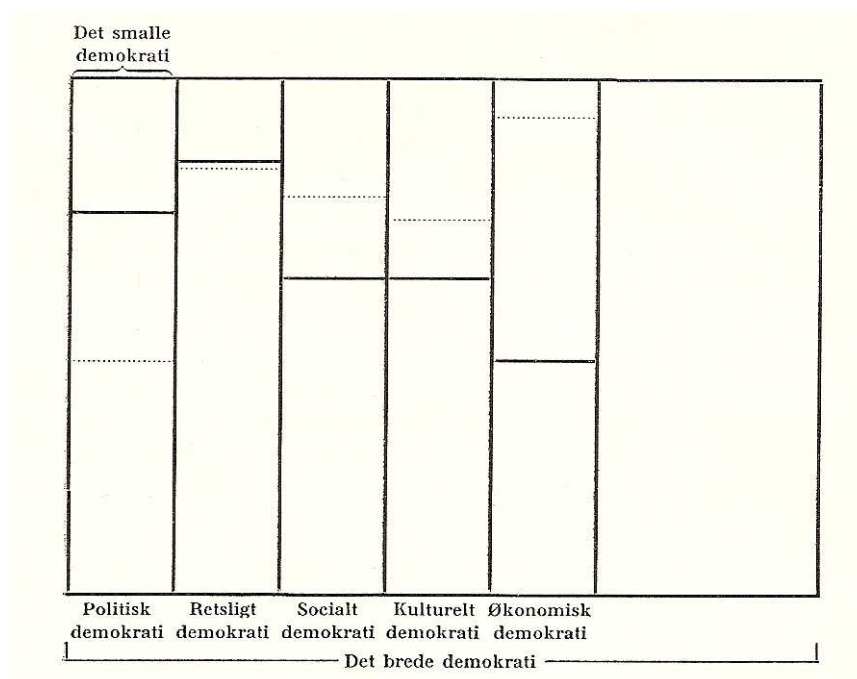
Dette omfattede ophævelsen af klasse-, køns- og raceforskelle i de almindelige sociale omgangs- og tankeformer.

4. Det kulturelle demokrati

Dette omfattede den lige adgang til kulturgoderne og lige mulighed for at udvikle anlæg og evner for at frembringe og nyde kulturprodukter.

5. Det økonomiske demokrati

Når det økonomiske demokrati er nævnt sidst, er det, fordi det ifølge Jørgen Jørgensen var det fundament, de øvrige demokratiformer stod på og var afhængige af. Det indebar både en ligelig økonomisk fordeling og en samfundsmæssig styring og kontrol med det økonomiske liv.



Figur 18: Jørgen Jørgensens model for forholdet mellem det smalle og det brede demokrati. (Jørgensen 1946: 6)

Forskellen lå således både i vægtningen af demokratiformerne og i, hvad man lod demokrati-begrebet omfatte. For Alf Ross var det kun det politiske demokrati, altså de formelle rammer, der kunne betegnes som 'demokrati', mens de øvrige punkter hørte under det politiske indhold, der var til debat indenfor den demokratiske ramme. Omvendt var det økonomiske demokrati for Jørgen Jørgensen det fundamentale grundlag under alle de øvrige demokratiformer. På figuren er der med optrukne og stiplede linjer antydnet en sammenligning mellem Danmark og Sovjetunionen, og den implicitte argumentation synes at være, at selvom graden af politisk demokrati var mindre i Sovjet, så blev det mere end opvejet af graden af social og økonomisk demokratisering. Hensynet til det brede demokrati blev på denne måde overordnet hensynet til det smalle:

"Hvad det gælder om er at starte med det fyldigst mulige begreb om demokrati og derud fra at regulere de politiske bestræbelser under hensyn til de i hvert øjeblik foreliggende forhold og muligheder. Sommetider maa man maaske foretage et tilbageskridt paa eet omraade for at opnaa et større fremskridt paa et andet – eller maaske endogsaa blot for at undgaa et endnu større tilbageskridt. Hovedsagen er, at man stadig holder sig det brede formaal for øje og ikke af forkærlighed for en enkelt af demokratiets sider forfalder til et dogmatisk principrytteri, der hellere renoncerer paa det brede demokrati end firer lidt paa enkelte af dets abstrakte komponenter." (Jørgensen 1946: 10)

Ja, ikke nok med det, tilsyneladende har selve demokratidiskussionen til formål at forhindre indførelsen af det brede demokrati og udstyre vælgerne med en form for 'falsk bevidsthed' til fordel for det bestående samfund:

"Et af de vigtigste midler til at hæmme indførelsen af det økonomiske demokrati synes mig at være propagandaen for den opfattelse, at demokrati er ensbetydende med det smalle demokrati, og at en udvidelse af dette kun er demokratisk og demokratisk forsvarlig, hvis den er vedtaget af den af den nuværende vælgermasse valgte rigsdags flertal, uanset at dette flertal kun repræsenterer et mindretal af befolkningen som helhed, og uanset at vælgermassens opfattelse af, hvad demokrati er, synes stærkt paavirket af den snævre og i mange henseender misvisende identifikation af demokratiet med det smalle demokrati." (Jørgensen 1946: 18)

Det fremgår ikke klart, hvorfor rigsdagen ikke er repræsentativ for befolkningsflertallet, og hvilket 'tavst' eller 'ikke-repræsenteret' flertal, det er det brede demokrati har i ryggen, men andre steder nævnes valgets alder og den private ejendomsret til aviser og forlag, der gør det muligt for den økonomisk herskende klasse at manipulere vælgerne. Konklusionen er imidlertid klar – ikke bare er demokrati og parlamentarisme ikke sammenfaldende, i det kapitalistiske samfund er de fjender på en måde, så det i det 'egentlige' demokratis interesse er berettiget at bruge udenomsparlamentariske metoder.

I radiodebatten forholdt PH sig i sin opridsning af problematikken også til demokratibegrebets omfang:

Men hvad er saa demokrati? Først og fremmest det, der betyder: folkestyre. Men sprogligt har begrebet med tiden udvidet sig. Baade en ligelig fordeling og en folkelig facon kaldes i dag demokratisk. (Henningsen 1947: 84)

Denne definition er ikke uden et element af selvkorrektion, idet PH kan siges selv at have en aktie i udvidelsen af demokratibegrebet. Således brugte han det overordnet set på tre måder i mellemkrigstiden, nemlig i den snævre betydning som betegnelse for en politisk styreform, som et bredt kulturbegreb, der særligt var rettet mod en reform af livsformer og kunstneriske former og endelig i tilknytning hertil som en egenskab, der kunne knyttes til ting, kunstværker og sociale former. Ved at skelne mellem demokratibegrebets grundlæggende eller primære betydning, der er det formelt politiske, og dets udvidede betydning, der omfatter det økonomiske og sociale, lavede PH implicit en tilsvarende skelnen som Alf Ross og foregreb på denne måde sin argumentation. Han var dog ikke parat til helt at opgive det brede demokratibegreb. Således opridsede han som et fælles grundlag for diskussionen Jørgen Jørgensens fem demokratiformer – dog således at 'det sociale demokrati' var udskiftet med 'det pædagogiske demokrati' og placeret sidst, sandsynligvis som en markering af den fundamentale rolle PH tilskrev pædagogikken i forhold til udviklingen af demokratiet og som en markering af den måde, han prioriterede det kulturelle i forhold til det økonomiske.

Hvad PH imidlertid ønskede at markere med sin præcisering af demokratiets primære og sekundære betydningsindhold, var først og fremmest et hierarki og en rækkefølge mellem de forskellige demokratiformer, og derved søgte han at lægge afstand til to grundelementer i Jørgen Jørgensen og Albert Olsens argumentation. For det første argumentet om at manglen på politisk demokrati i Sovjet opvejedes af den sociale og økonomiske demokratisering, sådan at samfundsformen alt i alt måtte betegnes som mindst lige så demokratisk om ikke mere end de vestlige demokratier. Dette skete via sidestillingen af de forskellige demokratiformer, der som vi så blev opfattet som håndtag, der kunne skrues op og ned på, og hvor man kunne være nødt til at 'fire lidt' et sted for at opnå fremskridt et andet. For PH var demokratiformerne ikke sidestillede, men nærmere at opfatte som trappetrin eller byggeelementer, hvor man ikke kunne tære på fundamentet uden at hele bygningen faldt sammen. Derfor måtte han også afvise det andet grundargument, nemlig at Sovjet og Vesten bevægede sig mod samme mål – det fuldt udfoldede demokrati – blot af forskellige veje. Ikke at han for så vidt var uenig i målet,

men hvis vejen var forkert, ville den ifølge PH også i sidste ende føre det stik modsatte sted hen.

Begge disse argumenter afvises direkte i diskussionen med Albert Olsen. Om ligestillingen af de forskellige demokratiformer siger han:

"Vi anser ikke folkestyret for et ligegyldigt surrogat for større friheder og ligheder af økonomisk, kulturel eller anden art. Vi tror endda, at man kan kaste disse andre slags demokrati som ben til folket for at narre det bort fra retten til selv at vælge sine ledere og styrte sine tyranner." (Henningssens 1947: 87-88)

Når PH talte om at kaste det økonomiske demokrati som et ben til folket, var det samtidig med reference til den kommunistiske opfattelse af, at det var parlamentarismen, der var surrogatet - en illusion om medbestemmelse, der skulle afholde folket fra at gøre oprør. Senere hedder det om den sovjetiske vej:

"Jeg maa derfor afvise Deres forklaring om, at Østeuropa ikke er modent til folkestyre. Dels er det en udemokratisk, en totalitær og enevældig opfattelse af folket. Dels har udviklingen i Sovjetunionen vist, at kommunismen ikke fører til folkestyre. Den er ikke en genvej til folkestyre – end ikke en omvej – den synes at være en baglaas." (Henningssens 1947: 95)

PH's opfattelse af kommunismen efter 2. Verdenskrig som en bevægelse, hvor midlerne havde kompromitteret målet, kan meget vel udspringe af den bog, der for ham og flere andre kritiske venstreintellektuelle efter krigen blev en nøgle til forståelsen af bevægelsen, nemlig den ungarske forfatter Arthur Koestlers roman *Mørke midt på dagen*. Koestler havde deltaget i den spanske borgerkrig på kommunisternes side og med nød og næppe undgået en dødsdom fra fascisterne blot for derefter at blive vidne til Moskvaprocesserne i Sovjet. Hovedpersonen i romanen er en sovjetisk partisoldat og revolutionshelt, der selv bliver offer for processerne, og han når frem til en lignende erkendelse, mens han sidder i dødscellen:

"Det var en Fejl i selve Systemet – maaske laa den netop i den Forudsætning, som han hidtil havde regnet for ubestridelig, og i hvis Navn han havde ofret andre og nu til sidst sig selv – den Forudsætning, at Maalet retfærdiggør Midlerne. Det var denne Læresætning, som havde myrdet Revolutionens store Broderskab og faaet dem alle til at løbe amok." (Koestler 1946: 217)

PH var således særligt ude efter de forskellige typer af 'målet helliger midlet' - argumenter, der var karakteristiske for de hjemlige kommunisters forsvar for udviklingen i Sovjet. Jørgen Jørgensen skrev eksempelvis om forholdet mellem målet og midlerne: "[...] for at naa et Maal maa man sommetider anvende Midler, der ikke mere kan anerkendes, naar Maalet først er naaet." (Jørgensen 1945c: 94). Man kunne derfor ikke kræve demokratiets ideelle fordringer om frihed, lighed, retfærdighed og humanitet overholdt af dets tilhængere, før det var fuldt gennemført, ligesom disse ideelle krav ikke gjaldt dets fjender. Som grundlag for denne holdning lå en lidt spidsfindig skelnen mellem et ideal som et forbillede og idealet som en efterstræbelsesværdig tilstand, hvor de demokratiske idealer tilhørte den sidste gruppe og derfor ikke kunne være bindende for de handlinger, der skulle føre til deres realisering. Det hedder f.eks. om humanitetsidealet:

"[...] det samme gælder, hvis man ved Paaberaabelse af dette Ideal vil svække eller mis-tænkeliggøre dets Forkæmpere, fordi de har udryddet nogle af dets Modstandere. Selvfølgelig maa man ikke være mere 'inhuman', end Hensynet til Humanitetens Gennemførelse i Samfundet Kræver; men nøjere beset er det 'inhumant' at udvise eller kræve en Humanitet, der i det lange Løb er til gavn for Humanitetens Fjender." (Ibid.: 94)

Bag Jørgen Jørgensens argumentation lå der således et implicit forsvar for Sovjetunionens udvikling siden den russiske revolution, der handlede om at beskrive perioden som en overgangs- og undtagelsesperiode, hvor de ideale principper var sat ud af kraft på grund af ydre og indre pres. Når først alle kommunismens fjender var nedkæmpet, ville den virkelige kommunisme blomstre med frihed, lighed, retfærdighed og humanitet. Det er den legitimationsbe-
stræbelse, der klinger med, når han f.eks. skriver:

"Idealet er et Maal, der skal naas, og ofte maa man gaa en Omvej for at naa sit Maal i Stedet for at buse lige paa, men ikke desto mindre er Omvejen dog i saa Fald den rette Vej, nemlig den der fører til Maalet." (Jørgensen 1945c: 93).

For PH var undtagelsestilstanden imidlertid blevet den nye norm, og det er med direkte adresse til denne type argumentation, at han i diskussionen med Albert Olsen siger om kommunismen: " Den er ikke en genvej til folkestyre – end ikke en omvej – den synes at være en baglaas." (Henningssens 1947: 95)

Baglåsen var for PH forestillingen om, at demokratiet ikke kunne realiseres, før det var totalt. For PH stred denne forestilling mod nogle grundlæggende træk ved demokratiet. For det første, at demokratiet aldrig kan realiseres fuldstændigt, men altid må være tilnærmet og ufuldkomment. At demokratiet med filosofen Kants ord er en 'regulativ idé', dvs. et ideal, der ikke kan realiseres, men fungerer som målestok og pejlemærke for historien og kulturen. For det andet, at forestillingen om et sådant totalt demokrati ville opløse demokratiet selv, idet den ikke rummer plads for kritik. Den politiske historie var for PH sammenlignelig med en refleksions- og erkendelsesproces, hvor det var kritikken og etableringen af nye kritiske positioner udenfor og på afstand af den realiserede helhed, der drev historien fremad. Det var altså lidt paradoksalt sådan, at demokratiet for at være et ægte demokrati ifølge PH måtte holde et rum åbent udenfor sig selv, der muliggjorde kritik og opposition. De demokratiske værdier kunne ikke ejes af nogen ideologi eller politisk bevægelse, men måtte netop altid være åbne og til diskussion.

Arbejderbevægelsen og den intellektuelle:

PH's kommunismekritik efter 2. Verdenskrig tvang ham samtidig til at afklare og redefinere sit forhold til arbejderbevægelsen. Det er ikke tilfældigt, at det netop var på dette tidspunkt PH rettede sin kritik mod det danske kommunistparti, da det i kraft af sin deltagelse i modstandsbevægelsen, den deraf følgende relativt store folkelige opbakning og med forbillede i de kommunistiske revolutioner i Østeuropa efter krigen, var gået fra at være et marginalt oppositionsparti til en reel politisk magtfaktor og en reel trussel mod det parlamentariske demokrati.⁵⁷

Forholdet mellem demokrati og socialisme og kommunisterne og socialdemokratiet reflekterede PH over i et foredrag om "Demokrati og diktatur", holdt i november 1946:

⁵⁷ Ifølge Fonsmark forelå der en strategi om at benytte Frihedsrådet som brohoved for en kommunistisk magtovertagelse efter befrielsen. Jf. Fonsmark 1990: 115-117. Se også Møller 2009: 68

”Tankegangen lyder maaske ikke videre opmuntrende. Revolutionens vej i Rusland førte ikke til socialismen. Udviklingens vej i de vestlige demokratier førte heller ikke til sejr for Karl Marx ide. Er der en tredje mulighed eller en kombination af kommunisme og socialdemokrati som kan føre til maalet?

Det er svært at svare paa. Hvis kommunismen tilriver sig magten ved en revolution tror jeg at man vil gaa den russiske vej i hovedsagen – naturligvis med skyldigt hensyn til de stedlige forhold. Men de skyldige hensyn vil ikke blie drevet saa vidt at man vil undlade at kappe hodet af oppositionen. Vi vil faa et diktatur med forbud mod at tænke og tale frit. Derom synes jeg ikke der kan herske nogen tvivl.

En kombination er derimod mulig med et stærkt socialdemokrati suppleret af et lidt mindre kommunistisk parti. Jeg mener ikke at kommunismens taktik paa nogen maade har vist sig værdifuld. Men det har den kommunistiske *kritik* af socialdemokratiet derimod.” (Henningssens 1946c: 70)

De to partier skulle altså først og fremmest være hinandens kritikere. Kommunisterne som en nødvendig kritisk instans i forhold til et socialdemokrati, der det meste af det 20. århundrede fremstod og opfattede sig selv som den 'naturlige' indehaver af regeringsmagten. Og omvendt socialdemokratiet som kritikere af den måde magten blev forvaltet på, der hvor kommunisterne havde den. Kritikens mulighed og eksistens blev på denne måde gjort til demokratiets omdrejningspunkt. Det centrale forhold er således forholdet mellem 'taktikken', som er de politiske partier og bevægelser modus, og det principielle eller 'ideen' som det er kritikerens opgave at fastholde og konfrontere magten med, og det afgørende for demokratiet bliver derfor, at det sikres, at der altid eksisterer positioner for kritik, der ligger uden for magten selv:

”Men diktatur og demokrati er jo i sig selv et spørgsmaal om taktik ganske som revolution evolution jo skiller de to arbejderpartier. Hvorfor afvise diktaturet? Jo! Fordi vi frygter at taktiken vil dræbe ideen. Vi frygter at diktaturet bare vil føre til diktatur at midlet bliver maal. Hvorfor saa ikke gaa ind for udviklingen evolutionen som socialdemokratiet. Nej – for vi frygter at taktiken vil dræbe ideen.

Lad os ikke snakke om hvorvidt socialismen kan gennemføres eller ej men om hvordan den kan. Og det er ganske simpelt: Hvis taktikken ikke dræber ideen. Det maa være kritikens opgave hele tiden at præsentere taktikerne for ideen saa de ikke glemmer den.

Men under et diktatur dræber man kritiken for at den ikke skal holde ideens spejl op for ansigtet af diktatorerne.” (Henningssens 1946c: 71)

Skellet mellem taktik og idé gør det muligt for PH på én gang at forsvare sin nuværende position og sin position fra 30'erne. Den nyttige kommunistiske kritik af socialdemokratiets taktiske 'småborgerliggørelse' var PH's egen i *Hvad med kulturen?* Omvendt repræsenterede kritikken af kommunismens taktik hans nuværende position og den kritiske dobbeltposition han efterlyste var således også hans egen. PH's position mandede på denne måde ud i et forsvar for den kritiske position, både som en forpligtelse for den intellektuelle og som et forsvar for repræsentationen af en pluralisme af synspunkter. Man kan dog samtidig bemærke, at det stadigvæk var arbejderbevægelsen, der var historiens subjekt for PH. Der fandtes jo også højreorienteret kritik af både socialdemokratiet og kommunisterne, men da den ikke delte samme mål eller idé, blev den ikke tilskrevet samme konstruktive status. Der sker således en idealisering af den intellektuelle som ideens bærer som imidlertid samtidig udspringer af en resignation overfor de politiske partier.

PH's politiske positionering er perspektivrig, idet tomrummet mellem kommunisterne og socialdemokratiet jo var der, SF sidenhen søgte at placere sig. PH var på denne måde med til at bane vejen for det opgør med kommunismen på venstrefløj, der først for alvor udfoldede sig efter Sovjetunionens invasion i Ungarn i 1956, og han var dermed med til at skabe det rum, som betegnelsen 'kulturradikalisme' i denne proces kom til at udfylde. Allerede i 1947, var der således i *Information* en diskussion om oprettelsen af et nyt ikke-kommunistisk socialistparti til venstre for socialdemokratiet med særligt bud til den 'radikale intelligens' som et udtryk både for en politisk hjemløshed for en større gruppe af venstreorienterede intellektuelle og for den status 'den intellektuelle' som figur blev tilskrevet i perioden efter 2. verdenskrig.⁵⁸ Samtidig svarer PH's opfattelse af kommunismens demokratiske eksistensberettigelse som permanent magtkritik relativt nøje til selvforståelsen hos den tilbageblevne venstrefløj i Enhedslisten efter Murens Fald og bortfaldet af de sidste eventuelle revolutionsforestillinger.

I et andet perspektiv er PH's reformulering af forholdet til arbejderbevægelsen imidlertid også et udtryk for, at kulturradikalismens rolle som social-liberal kritik af socialdemokratiet så at sige brækker midt over. I mellemkrigstiden var der stadigvæk en tro på, at kommunismen som bevægelse kunne danne platform for en politik, der både var mere økonomisk social og kulturelt liberal end socialdemokratiets, og derved modvirke, at socialdemokratiets reformisti-

⁵⁸ Jf. Karl O. Andersen 1947. Karl O. Andersen ender dog med at fraråde ideen, bl.a. fordi han ikke mente, at partiet kunne tiltrække nogle arbejdere.

ske strategi førte til en total opslugelse i den eksisterende kultur og de eksisterende magtforhold. Med den klare opsplittning mellem kommunismen og den liberale demokratitradition faldt også denne platform væk. Derfor måtte PH søge tilbage til positionen som 'offentlig intellektuel', som Georg Brandes mere end nogen anden havde inkarneret i den forudgående generation. Det er imidlertid værd at bemærke, at kommunismens sociale kritik stadig tilkendes demokratisk betydning. På denne måde uddelegeres det kritiske potentiale så at sige på de politiske bevægelser, samtidig med at den intellektuelle som figur, bliver den eneste instans, der stadig kan repræsentere demokratiet som en samlende idé.

Demokratiet i praksis: Debat som teater:

Når kritikken blev tilskrevet denne centrale status i demokratiet, betød det også, at den offentlige debat fik en afgørende rolle i den demokratiske proces. For PH kom demokratiet som politisk form til at hænge snævert sammen med et pædagogisk projekt, der sigtede mod, at det enkelte individ i videst mulige omfang fik mulighed for at udvikle sin egen personlighed, hvilket indebar evnen til at forholde sig kritisk og selvstændigt til politiske spørgsmål og komme til klarhed over sit eget standpunkt. Skabelsen af 'vælgeren' blev en del af et mere omfattende kulturelt projekt, der havde personlighedsopdragelsen som det pædagogiske omdrejningspunkt og mål. I 1955 skrev han: "Det springende punkt hvis demokratiet skal videre, er individets opdragelse til at kunne vælge ud fra sin egen indre overbevisning." (Henningsen 1955). Og videre: "Det er meningen at personligheder skal gøre deres yderste for at fremstille deres livssyn klart, og så skal vælgeren vælge." (ibid.).

Derfor blev demokratiet også først og fremmest opfattet som en relation mellem politikere og vælgerne. Det var altså ikke som hos Hal Koch først og fremmest en konfliktløsningsmetode, og konsensus var ikke nødvendigvis ønskværdigt. Det blev derimod selve valget som fri handling, der blev det centrale. Han var således ikke så optaget af den politiske kultur i det daglige parlamentariske arbejde, men gik et skridt længere tilbage og var mere optaget af spørgsmålet om, hvad der gjorde selve repræsentationen legitim, og her var det vælgerens frie og autentiske valg, der blev det afgørende.

For PH var den demokratiske offentlighed måske nok et forum for samtale mellem offentlige personligheder, men den blev samtidig også en scene, hvor debattens formål og debattørernes opgave var at trække forskellene og vælgerens valgmuligheder så klart op som muligt. Som et eksempel på denne offentlighedsforståelse kan det være instruktivt at gå tilbage til

radiodebatten mellem PH og Albert Olsen og kigge på den med retoriske briller. Debatten starter med, at PH på begges vegne ridser problemstillingen op:

”Professor Albert Olsen og jeg har været enige om, at det bliver mig, som starter. Derfor bliver det ogsaa mig, der maa trætte med de tørre professorale definitioner: Vestligt demokrati er saa mange ting – lige fra U.S.A., som jeg nærmest opfatter som en karikatur, og til Norden, der for mig staar som et smukt tilløb til idéens realisation. Østligt demokrati er ogsaa efter kommunisternes egen mening endnu kun et tilløb. Lad os derfor vælge at sammenligne tendenserne i det officielle Sovjetunionen med tendenserne i Nordens demokrati.” (Henningens 1947: 84)

For det første kan man notere sig, at PH fra starten ligger en vis ironisk distance, idet han undskylder at måtte ”trætte med de tørre professorale definitioner”. Derved markerer han, at han afviger fra sin egen stil og taler på begges vegne og etablerer samtidig en alliance mellem sig selv og lytterne overfor professorerne Albert Olsen og Jørgen Jørgensen, hvis begrebsapparat de overtager. Derefter afgrænses diskussionen til en sammenligning mellem tendenserne i Norden og Sovjetunionen. Først sættes USA så at sige ’uden for parentes’, derefter åbnes muligheden for, at Norden og Sovjetunionen begge er forskellige tilløb til realisationen af den samme demokratiske idé. Det centrale spørgsmål bliver derfor rent logisk, hvorvidt systemerne i Norden og Sovjet lader sig subsumere som to delmængder under det samme overbegreb eller tværtimod er to væsensforskellige systemer, der ikke lader sig forene.

Hvis vi for overblikkets skyld prøver at sammenstille eksempler på de to debattørers startmarkører, bliver det tydeligt, hvordan denne problemstilling også på det retoriske niveau bliver strukturerende for debatten.⁵⁹

⁵⁹ Alle de følgende citater fra radiodiskussionen mellem PH og Albert Olsen stammer fra Bay og Harsløf 1973: 84-108

<i>Albert Olsen:</i>	<i>PH:</i>
	<i>"Før vi taler om de andre slags demokrati, vil jeg gerne høre Deres mening om dette syn på folkestyret, Albert Olsen. Her skiller de to opfattelser sig vist afgørende."</i>
<i>"De har ret i, at vesteuropæisk Demokrati er mange Ting, og jeg kan være ganske enig med Dem, Poul Henningsen, i, at Nordens Demokrati med alle dets Mangler indtager en fortjent Førsteplads blandt de vesteuropæiske Demokratier."</i>	
<i>"Jeg vil gerne spørge Dem Poul Henningsen, om De kan gaa ind paa min Tankegang eller Dele af den"</i>	<i>"Bare lytterne ikke synes, det her bliver en diskussion i Øst og Vest i stedet for. Jeg troede vi skulde stille de to former for demokrati op mod hinanden til bedømmelse"</i>
<i>"Vi er sikkert begge enige om, at i en politisk kamp kan det ikke være nogen Svagthed at have de ringest stillede bag sig..."</i>	<i>"Ja, men alligevel minder Deres syn paa folket mig om enevældens, dengang man kom og krævede folkestyre."</i>
	<i>"Skyd mig nu ikke for meget i skoene, Albert Olsen, som jeg hverken har sagt eller mener, for saa ringer gonggongen, inden vi har faaet emnet belyst."</i>
<i>"I Realiteten er vi jo ikke langt fra hinanden, Poul Henningsen, hvad de Østeuropæiske Republikker angaar."</i>	<i>"Men inden vi nu bliver alt for enige, vil jeg gerne slaa uenigheden stærkt fast"</i>
	<i>"Men lad nu vores to paastande staa mod hinanden i æteren: At der findes politisk folkestyre i Rusland, og at det ikke eksisterer."</i>
	<i>"Men lad os slaa vore to standpunkter fast nu: Jeg mener, at staten staar over loven i Rusland og at der aldrig kan blive frihed og lighed, hvis ikke loven staar over staten."</i>

Det er tydeligt, at der foregår en retorisk dans omkring spørgsmålet om konsensus eller konflikt, og det er også tydeligt, at Albert Olsen konstant er konsensussøgende, mens PH hele tiden genopretter afstanden og konflikten. Fra starten søger Albert Olsen at etablere 'common ground' at søge efter fællesmængden, hvor de to debattører kan mødes. Flere gange i debatten lægger han op til et kompromis, hvor han går ind på dele af PH's argumentation og tilbyder PH til gengæld at acceptere dele af hans, men hver gang lægger PH afstand og trækker en streg i sandet. De to debattører har altså hver deres debatstrategi og den er direkte afledt af debattens grundspørgsmål.

Derudover er det værd at bemærke sig den konstante mediebevidsthed og metareferencerne hos PH: "Bare lytterne ikke synes ...", "... så ringer gonggongen, inden vi får emnet belyst", "Men lad nu vores to påstande stå mod hinanden i æteren..." osv. Lytteren og radiomediet er hele tiden til stede som noget der bliver omtalt eller tiltalt. Man kan således sige, at Albert Olsen diskuterer med PH, mens PH diskuterer for lytterne. Det er således klart fra starten, at PH ikke går til diskussionen med en forestilling om en mulig enighed eller en mulig konsensus, men derimod som en form for teater, der har til formål at trække forskellene så klart op som muligt – og så er det op til vælgeren, i dette tilfælde lytteren, at vælge. Først når denne klarhed er tilvejebragt kan man så nærme sig hinanden. Diskussionen ender således på følgende måde:

- PH: "Nu staar disse synspunkter mod hinanden – i hvert fald tildels. Men vi er ikke naaet til det spørgsmaal, som maaske ligger baade Dem og mig mest på sinde: Hvad skal vi helst undgaa af det østlige demokrati, og hvad burde vi lære af det her i Norden?"
- Albert Olsen: "Og det er vi vel i hvert fald begge enige om – at en af de vigtigste Opgaver for Menneskeheden er at naa frem til at forstaa, hvad Øst og Vest er – ikke mindst for at finde en Mulighed for at de kan mødes"

PH var altså ikke afvisende overfor en reel dialog, det var blot en nødvendig forudsætning, at positionerne var ridset klart op først. Når dette er så tydeligt netop i denne debat, hænger det nok også sammen med PH's offentlige status som 'salonkommunist'. Dette betød på den ene side, at Albert Olsen kunne have en forventning om, at det var muligt at vinde PH over på sin side, hvad der i offentligheden ville være en stor gevinst for sagen. Omvendt var det så meget desto mere vigtigt for PH at gøre sin stilling klar og lægge tydelig afstand.

Denne debattype er ikke nødvendigvis identisk med PH's forestilling om en politisk debat, men det er i hvert fald karakteristisk for den måde han opfattede en *offentlig* debat. Debatten blev på denne måde en pædagogisk proces, hvis formål først og fremmest var afklaring, i første omgang for debattørerne, men lige så vigtigt for lytterne eller tilhørerne, der var den egentlige målgruppe. Det var således et tilbagevendende tema hos PH, at debatten havde til formål at bringe modparten til klarhed over sit standpunkt, snarere end at overbevise eller nå et kompromis. Om demokratiet hed det, at "Det styrkes hvergang en uklarhed belyses og en konflikt trækkes frem." (Henningsen 1946a: 163)

PH forestillede sig således ikke, at dialogen skulle opløse modsætningerne, tvært imod indebar den demokratiske debatkultur for ham opretholdelsen af en nødvendig distance. Både for at skabe klarhed over forskellene i opfattelser og for at holde debatten i gang. Demokrati var således for PH at holde debatrummet åbent, idet det at indgå i en debat samtidig betød at man underordnede sig et bestemt sæt af spilleregler for håndteringen af konflikter. Debatten havde med en parafrase over Carl Schmidts berømte definition af politik som håndtering af ven/fjende-relationer karakter af et 'venskabeligt fjendskab' og det var debattens dialektiske spil af kommunikerende forskelle, der drev demokratiet fremad.

Der var således to måder at stoppe diskussionen på. Den ene bestod i afbrydelsen gennem vold, udgrænsning eller forbud. Forbud som statens måde at afskære diskussionen med sine modstandere, volden ikke bare som afmagtsreaktion, men også retfærdiggjort af den revolutionære forestilling om, at det at indgå i en debat i sidste ende var at bekræfte systemet og dermed svække betingelserne for det afgørende transformationspunkt, hvor systemet brød totalt sammen og blev erstattet af et radikalt nyt. Den anden måde, som vi så PH værgе sig imod i diskussionen med Albert Olsen, bestod i den 'falske konsensus', der dækkede over uklarhed frem for reel overensstemmelse eller overbevisning. PH begyndte på dette tidspunkt at advare imod 'for tidlig harmoni' i kunsten, hvilket ville sige at gøre det harmoniske resultat til et mål i sig selv frem for et resultat af den gennearbejdede løsning af den kunstneriske opgave. På tilsvarende vis kan man sige, at han advarede imod 'for tidlig konsensus' i demokratiet. I begge tilfælde var der tale om at spændingen mellem modsætninger erstattes af en ikke-kommunikerende enhed, der lukkede sig om sig selv. Således kom PH med følgende opfordring:

"Lad os ønske det uopnåelige at man i Sovjetunionen tillod saa gode kritikere af sit system som vi gennem kommunisterne tillader af demokratiet. Men lad os ikke som svar paa at de mangler dette mod i Sovjet begaa en tilsvarende fejghed. Der er ikke noget

vanskeligere end selvkritik. Derfor har man andre til at kritisere sig. Demokratiet vilde stivne til bureaukratisk cement hvis kommunisterne ikke rørte op i det.” (Henningsen 1948c: 160f.)

I PH's øjne var demokratiets lukken sig om sig selv og en række uantastelige 'demokratiske værdier' en trussel, der både gjaldt den østlige og den vestlige demokratiopfattelse efter krigen.

Demos-strategien

Nu kunne man få det indtryk at hele debatten om 'det smalle' og 'det brede' demokrati var en retorisk figur opfundet til lejligheden af Jørgen Jørgensen og ligesindede, men faktisk var forestillingen om behovet for en udvidelse af demokratibegrebet en central opfattelse efter krigen, der fik afgørende betydning for udformningen af de europæiske velfærdsstater. Det var en del af det Ove Korsgaard i *Kampen om folket* beskriver som 'demos-strategien' formuleret som sådan af den engelske professor Cyril Falls i foredraget "The nature of modern welfare" fra 1941 og politisk omsat i begrebet om 'the welfare state' af politikeren William Beveridge.⁶⁰ Forestillingen var at den sociale og økonomiske demokratisering på én gang kunne mindske vækstbetingelserne for de totalitære politiske bevægelser og skabe en alternativ politisk og national sammenhængskraft i forhold til nationalismens forestilling om nationen som en naturgroet åndeligt-kulturel enhed. I Norden var demos-strategien særligt repræsenteret ved ægteparret Gunnar og Alva Myrdal i Sverige og Hal Koch i Danmark. Der var altså tale om en bevægelse, der rakte langt ind i den politiske main-stream, og Korsgaard gør da også opmærksom på, at fem ud af de syv partier, der var repræsenteret i rigsdagen efter det første valg efter besættelsen – inklusiv det konservative folkeparti – havde 'økonomisk demokrati' på deres politiske program.⁶¹

Hele spillet omkring demokratibegrebets udvidelse og indsnævring er således helt centralt for konstitueringen af velfærdsstaten og PH's bestræbelser i retning af på én gang at fastholde et bredt demokratibegreb og lægge afstand til sovjetkommunismen er i denne forbindelse karakteristisk for, hvad der kom til at repræsentere i hvert fald dele af den socialdemokratiske position. Begrebet 'demokratisk socialisme', som vi så også Alf Ross brugte, dog som en ikke-realiseret mulighed, bliver i denne sammenhæng centralt. Det udgør for PH en form for

⁶⁰ Jf. Korsgaard 2004: 457

⁶¹ Jf. Op. Cit: 459

fordobling eller præcisering i forhold til mellemkrigstiden, hvor han blot kunne tale om 'demokrati' og inkludere en ikke nærmere specificeret forestilling om en socialistisk samfundsorden. Det udsiger nemlig, at der ikke er et selvfølgeligt sammenfald mellem de to ting. For Alf Ross var det en logisk mulighed ved siden af Sovjets socialistiske diktatur, for PH var der snarere tale om, at det parlamentariske demokrati udgjorde en nødvendig betingelse og vej for realiseringen af en egentlig socialisme.

Som slagord kunne begrebet samtidig i nordisk sammenhæng fungere som del af en regional identitetsdannelse, hvor forestillingen om et særligt 'nordisk demokrati', hvilket er titlen på en fællesnordisk demokratiudgivelse redigeret af Hal Koch og Alf Ross og med forord af alle de nordiske statsministre, i kraft af det 'demokratiske' kunne afgrænse sig fra østblokken, i kraft af det 'socialistiske' kunne afgrænse sig fra den amerikanske kapitalisme og i kraft af begge dele kunne afgrænse sig fra de stadig eksisterende fascistiske regimer i Sydeuropa og fra konservative bevægelser på hjemmefronten.

Som vi så var den moderne udgave af velfærdsstatsbegrebet egentlig af engelsk oprindelse og kom som begreb til at præge hele Nordeuropa, men det fik i de nordiske lande en særlig regional identitetsskabende betydning, i Danmark bl.a. i kraft af 'genopfindelsen' af Grundtvig under besættelsen, sådan som det bl.a. sker i Hal Kochs berømte grundtvigsforelæsninger.⁶² På denne måde blev den romantiske dyrkelse af 'det nordiske', der var blevet delegitimeret af nazismen, omfortolket som identitetsskabende understøttelse af en bestemt socialdemokratisk politisk-økonomisk samfundsform. Henning Fønsmark gør i bogen *Historien om den danske utopi*, der er en borgerlig systemkritisk fremstilling af velfærdsstatens tilblivelse og ideologi, med udgangspunkt hos historikeren Søren Mørch opmærksom på, at forsvarsstriden mellem radikale og konservative, der var definerende for dansk politik fra 1880'erne helt frem til 2. Verdenskrig først og fremmest var en strid mellem et metafysisk statsbegreb, altså en opfattelse af, at staten i sig selv var noget større og mere værdifuldt end summen af de individer, der deltog i den, og et pragmatisk ifølge hvilken statens opgave alene var at varetage individernes interesser bedst muligt. Dette udmøntede sig i striden mellem en heroisk (men formodentlig nytteløs) oprustningspolitik eller en strategisk nedrustnings- og neutralitetspolitik. Modstandsbevægelsens moralske legitimitet i forhold til samarbejdspolitikken efter befrielsen betød imidlertid ifølge Fønsmark samtidig genoplivningen af det metafysiske nationale statsbegreb, men med den forskel, at det nu blev knyttet til det sociale system:

⁶² At begrebet er af engelsk oprindelse udelukker ikke, at man samtidig kan argumentere for, at den samfundsform, det kom til at dække herhjemme er af særlig dansk eller nordisk oprindelse, men det er en diskussion, der falder uden for rammerne af denne artikel.

”Staten fik på ny tillagt status som et overordnet, historisk værdibestemt nationalitetsbegreb, og det sejrende demokrati blev en del af begrebet. Forsvars- og udenrigspolitikken blev ganske vist afspændt ved netop at blive af-nationaliseret. Til gengæld fandt nationen en ny fællesnævner at være samlet om i form af selve sit sociale system.” (Fonsmark 1990: 141-142)

Man kan dog bemærke sig, at denne udvikling ikke er helt så ny som Fonsmark vil gøre den til. Tværtimod er der tale om en meget god beskrivelse af det radikale kulturelle demokratiseringsprojekt. Det nye er måske snarere, at det knyttes så entydigt til staten, mens det tidligere jo netop tog udgangspunkt i, at man kunne miste kontrollen med staten.

Marx og Grundtvig

Fonsmark udpeger Marx og Grundtvig som de to væsentligste idehistoriske rødder til det danske ’velfærdsdemokrati’.⁶³ Det er rigtigt for så vidt, at den alliance mellem kulturradikalisme og grundtvigianisme, som PH og Hal Koch inkarnerer, bliver toneangivende for socialdemokratiets selvopfattelse et langt stykke ind i efterkrigsperioden. Ser man efter er det imidlertid en reception af de to tænkere, der er af bemærkelsesværdigt liberal karakter.

En central del af PH’s argumentation overfor kommunisterne handlede om at argumentere for, at socialismen i sit udspring var en liberal anti-statslig strømning med det utopiske anarkistiske mål om statens totale bortfald, men at den i sin stalinistiske udgave havde forvandlet sig til en konservativ stats- og magtfilosofi. Dette gælder i PH’s udgave både for Lenin:

”Men jeg kan støtte mig til et par citater af Lenin – først det berømte om kommunismens maal at stat politi og fængsler skal gøres overflødige. Bedre bevis for at Lenin i sit maal var liberalist kan ikke ønskes. Større liberalisme er aldrig udtalt og alene denne definition viser at demokratiet og leninismen hade samme maal indtil forveksling: menneskets frigørelse. Menneskets selvstændiggørelse. Alt formynderskabs afskaffelse.” (Henningsen 1948: 152)

⁶³ Se Fonsmark 1990: 85 og 355

Og det samme gælder for Karl Marx. I forbindelse med sin kritik af Edvard Heibergs underordning af kunsten under staten kommer PH med følgende generelle statsskeptiske udsagn:

"Hvad er der for en helhed Heiberg søger? Det er med eet ord staten. Af staten vil det afhænge om der opstaar en kunstnerisk og menneskelig harmoni og det fordrer en kunstnerisk og menneskelig stat. Man maa ha sagt farvel til al forbindelse med kendsgerningerne hvis man tror en saadan stat eksisterer eller nogensinde kommer til det.

Man maa endog ha sagt farvel til Karl Marx. Han byggede hele sin lære paa at staten er af det onde og altid vil være det. Han saa det som kommunismens opgave at reducere statens indflydelse mod nul. Det samme gjorde Lenin. Hvor nærliggende ville det da ikke være for kommunismen at undgaa statsindgreb paa alle felter hvor det ikke er absolut paakrævet ... " (Pørn 1994: 125)

Hal Kochs brug af Grundtvig i debatten har nogenlunde samme karakter. I Kochs udgave var Grundtvig radikal:

"Da Grundtvig i sin Tid – som den uforbederlig radikale og med Aarene mere og mere radikale Aand han var – opstillede sit uafkortede Frihedskrav, vakte det baade Bestyrtelse og Forargelse hos det bestaaendes Repræsentanter ... " (Koch 1946b: 189)

Ja ikke bare var han radikal, han var også som Lenin og Marx nærmest anarkist:

"Han skulde passe bedre i et anarkistisk Samfund! Indrømmes maa det, at han ikke var nogen praktisk Mand paa Tinge. Han passede ikke ind i Partirammerne og respekterede ikke de gængse Arbejdsformer. Hans Taler svævede vidt omkring, og han nærede en ophøjet Foragt for, om den Sag, han talte for, var praktisk gennemførlig. Opportunist var han mindst af alt. Men det mærkværdige er, at med al sin Upraktiskhed og med sit anarkistiske Grundsyn har han vel nok mere end nogen enkelt Mand afstukket Linier i dansk Frihedslovgivning og sat sit Præg paa en Række af de Love, der i Tidens Løb er fremkommet." (Ibid.: 198)

Hal Koch refererer i denne sammenhæng til en afhandling af den førnævnte jurist og venstremand Poul Andersen. PH tager også på dette tidspunkt Grundtvig til sig i denne liberale udgave. (Mon ikke han endda syntes at kunne genkende noget af sig selv i Hal Kochs beskrivel-

se). Han fremhæver flere gange Grundtvig for at lade sig indvælge i rigsdagen i en høj alder for at kunne stemme imod skærpede straffe for blasfemi og pornografi (se f.eks. Henningsen 1946b: 226) og han kan også bruge folkehøjskolen som et forbillede for en individualiserende og personlighedsdannende skole. Således trækker han i 1955 en lige linje mellem den grundtvigianske folkehøjskole og efterkrigstidens reformpædagogik:

”Allerede i forrige århundrede har Grundtvig med ungdomshøjskolen anvist vejen. Dens eneste mål var at enhver ung fandt ind til sit eget livssyn. Nu viser det sig at den moderne pædagogik og børnepsykologi fører Grundtvigs linje ud i fuld konsekvens ved respekten for personligheden fra tidligste barndom. ” (Henningsen 1955: 213)

Taget i betragtning, at de første grundtvigianske folkehøjskoler blev oprettet langs Kongeåen som et nationalt kulturelt værn mod Slesvig-Holsten, er det måske historisk set en lidt flot bemærkning, at deres *eneste* mål var afklaringen af det individuelle livssyn. En sådan opfattelse af den grundtvigianske folkehøjskole havde da også været utænkelig i mellemkrigstiden, hvor arbejderbevægelsen oprettede egne arbejderhøjskoler i Roskilde og Esbjerg. (Sidstnævnte under ledelse af Julius Bomholt) På dette tidspunkt blev folkehøjskolen fra radikal side opfattet som nationalistisk, konservativ og metafysisk. Johannes Nørvig kunne i *Kulturkampen* nr. 10-11 gøre status over ”Grundtvigianismen og nazismen” og konstatere, at store dele af højskolen var endt i ”sort reaktion” og flirten med nazismen.⁶⁴ Samtidig fremhævede han imidlertid, at denne udvikling ikke var dækkende for Grundtvigs tanker. Han skelnede her mellem to linjer hos Grundtvig. På den ene side en romantisk anti-intellektuel og anti-moderne linje, der i Jakob Knudsens udgave udviklede sig til en ”rent nazistisk” pædagogik. På den anden side en liberalistisk frihedsdyrkelse, der kom til at spille en større og større rolle, og hvori Johannes Nørvig så fundamentet for en anti-nazistisk vending. Det er denne sidste linje, der i efterkrigstiden bliver dominerende i opfattelsen og brugen af Grundtvig.

Der sker altså en ’liberalisering’ af Marx og Grundtvig hos PH og Hal Koch. Denne argumentation tjener flere formål. For det første må man formode, at der sker en vis afsmitning mellem de to. PH ville næppe have indlemmet Grundtvig blandt forbillederne, hvis det ikke havde været for Hal Koch og Hal Koch havde på den anden side næppe omtalt Grundtvig som ’radikal’, hvis det ikke havde været for PH. Denne gensidige tilnærmelse bliver en måde at trække en linje tilbage til alliancen mellem grundtvigianisme og radikalisme i forbindelse med

⁶⁴ Se Grünbaum 1968: 123. Johannes Nørvig kom til at spille en central rolle i efterkrigstidens reformpædagogik, bl.a. i kraft af sit ægteskab med Anne-Marie Nørvig.

det moderne gennembrud og Systemskiftet og tilsvarende lægge afstand til radikalismens tætte forbindelse til kommunismen i mellemkrigstiden og højskolebevægelsens nationalkonservative sympatier i samme periode. Der sker så at sige en af-stalinisering af Marx og en af-nazifisering af Grundtvig. Når de to tænkere imidlertid ikke helt opgives som forbilleder, men derimod omfortolkes, er det samtidig en måde at komme i dialog med henholdsvis den konservative del af højskolebevægelsen og den marxistiske venstrefløj. En form for genbeskrivelse, der i Hal Kochs tilfælde baner vejen for en reform af højskolebevægelsen med forbillede i Krogerup Højskole og i PH's tilfælde er med til at bane vejen for venstrefløjens gradvise løsrirelse fra Sovjetkommunismen kulminerende med kommunistpartiets sprængning og dannelsen af SF i 1959.

Velfærdsstaten mellem socialisme og liberalisme:

Der sker således en drejning af demokratiopfattelsen hos PH efter krigen, der udspringer af forholdet mellem arbejderbevægelsen, staten og demokratiet. Udviklingen op til krigen havde karakter af en kamp om staten, hvor arbejderbevægelsens demokratiske erobring af statsmagten symbolsk skete ved Staunings udpegning til statsminister i 1924. Derfor var det også sådan, at en udvidelse af statens territorium blev set som en udvidelse af demokratiet, og at det centrale spørgsmål blev spørgsmålet om karakteren af den offentlige samfundsplanlægning: byplanlægning, økonomisk planlægning osv. Demokratisk planlægning blev spørgsmålet om at planlægge for folket frem for eliten. I denne sammenhæng blev der ikke opfattet nogen modsætning mellem demokratiet som lighedsprojekt, som et spørgsmål om social og kulturel udligning, og demokratiet som frihedsprojekt, både for den enkelte og politisk i form af tilkæmpning af politiske rettigheder og parlamentarisk repræsentation.

Det var imidlertid dette spørgsmål, der meldte sig efter krigen. Fundamentalt for dette skifte var tre forhold. For det første at demokratiet som begreb som vist havde opnået almen accept og politisk hegemoni, og at kampen derfor kom til at stå om dets betydningsindhold. For det andet at arbejderbevægelsens strategiske splittelse mellem kommunismens revolutionære og socialdemokratiets reformistiske strategi var blevet radikaliseret af besættelsestidens modsætning mellem samarbejdspolitikken og frihedskæmperne. Socialdemokratiets ræsonnement for samarbejdspolitikken var hensynet til så vidt muligt at beskytte det parlamentariske system og centraladministrationen, kommunisternes deltagelse i modstandskampen var delvist motiveret af muligheden for at udnytte dets sammenbrud til at skabe en revolutionær situa-

tion. For det tredje, at udviklingen i Sovjetunionen for PH havde vist, at den totalitære fare ikke alene kom fra den borgerlige konservatisme, men at arbejderbevægelsen også selv rummede et totalitært potentiale i sin kommunistiske udgave.

Forholdet mellem demokrati og stat kunne derfor opfattes på tre måder, som en modsætning, hvor demokratiet blev tilkæmpet i kamp mod staten, som en identifikation, hvor demokratiet var realiseret i den borgerlige stat eller som en identifikation, hvor demokratiet var realiseret i den kommunistiske stat. Og disse forskellige opfattelser udsprang netop af skismaet mellem borgerlig socialdemokratisme og kommunisme og arbejderbevægelsens overgang fra oppositionsbevægelse til bærer af statsmagten.

Når Jørgen Jørgensen eksempelvis skriver om devisen 'frihed for Loke såvel som for Thor', at "... den er altid til Gavn for Modstanderne af den til enhver Tid bestaaende Samfundsordning. Derfor kan Demokratiets Tilhængere ligesaa lidt anerkende den *nu*, da Demokratiet er indført, som Enevældens Tilhængere kunde anerkende den dengang, da Enevælden var herskende." (Jørgensen 1945c: 92), så er det tydeligt, at demokratiets indførelse for ham var identisk med erobringen af statsmagten. Der er imidlertid også nogle ting, der ikke er tydelige, nemlig hvilket demokrati, det politiske eller det økonomiske og hvilken stat, den sovjetiske eller den danske?

PH's position var ikke identiske med nogle af de tre opregnede muligheder, men kom til at indebære en skelnen mellem parlamentarismen som politisk form, der var realiseret i det borgerlige demokrati og demokratiet som en politisk-kulturel utopi, der ikke var realiseret i noget eksisterende samfund. Forholdet blev således, at demokratiet som politisk form blev et redskab og en betingelse for udviklingen af demokratiet som samfundsform. Hvor demokratiet som vi så for Jørgen Jørgensen var en realiseret 'samfundsordning', var det for PH med Jürgen Habermas' udtryk et uafsluttet projekt. Eller filosofisk udtrykt, for Jørgen Jørgensen var det form, for PH proces.

Det er af denne grund spørgsmålet om et forbud mod Nazistpartiet og antidemokratisk virksomhed blev et kardinalpunkt for PH. Denne diskussion dækkede imidlertid samtidig konsekvent over en række dobbelte dagsordener, der udsprang af periodens karakter af overgangsperiode mellem mellemkrigstidens politiske dagsorden og efterkrigstidens nye øst-vest konflikt.

For de kommunistiske modstandsfolk var der således både tale om en diskussion af forholdet til den slagte nazistiske fjende og et forsvar for fremgangsmåderne i Sovjetunionen. Og med kommunisternes implicitte identifikation af fascisme og kapitalisme blev fjenden ikke længere et eventuelt lille og perifert nazistparti, men derimod hovedparten af befolkningen efter en

kommunistisk revolution. Omvendt blev diskussionen for PH og hans ligesindede også en form for skalkeskjul for en diskussion af forholdet mellem demokrati og kommunisme og en principiel kritik af både kommunismen og antikommunismen. Forsvaret for nazistpartiets eksistensmulighed blev således paradoksalt nok også et forsvar for kommunisternes og en måde at prøve at holde en dialog åben og undgå at fronterne frøs totalt til is.

Spørgsmålet kom til at angå forholdet mellem den demokratiske stat og de frihedsrettigheder, ytrings-, forsamlingsfrihed mm., som bonde- og arbejderbevægelserne i løbet af det 19. århundrede havde tilkæmpet sig i opposition til den feudale stat. Skulle de nu udstrækkes til den svækkede, men ikke overvundne fjende eller skulle demokratiet tværtimod overtage de midler staten havde udviklet til at forsvare sig selv med. Diskussionen kom derfor også til at angå det principielle forhold mellem demokrati og stat. Kunne staten repræsentere 'folket' og derved have ejerskab til demokratiet og de demokratiske værdier eller var demokratiet tværtimod kendetegnet ved statens selvbegrænsning?

For debattører som PH, Alf Ross og Hal Koch var det afgørende at vise, at identifikationen af staten, folket og demokratiet potentielt kom til at underbygge en totalitær stat. I en artikel om "Politisk Ortodoksi" (*Politiken* 7/4 1946) fremfører Hal Koch denne pointe ved at skifte fokus fra midlerne til målet. Han advarer her kraftigt imod at definere demokratiet som det endegyldige mål for det politiske:

"I Virkeligheden er det Middelalderens Ortodoksi om igen. Dengang vidste Kirken, hvad der tjente til Menneskenes timelige og evige Vel, og hvad der førte til deres Fordærv, og det var en skændig Kirke, som ikke benyttede denne sin Viden og om mulig satte Magt bag for at gavne det Gode og holde det Onde nede. Den Stat, som nu toner frem, ved i Sandhed ogsaa, hvad der gavner Menneske og Samfund – nemlig Demokratiet." (Hein Rasmussen 2003: 183-184)⁶⁵

⁶⁵ Ironisk nok er denne kritik ret nøje sammenfaldende med Søren Krarups kritik af bl.a. Hal Koch og PH i bogen *Demokratisme* fra studenteroprørsåret 1968. Heri hedder det bl.a.: "... konsekvensen er, at demokrati i sig selv er blevet værdibegrebet. Det skal praktiseres i skolen, på arbejdspladsen, i familielivet og tillige – hvad der er den logiske nødvendighed – i det menneskelige sjæleliv, hvorfor demokratiets virkeliggørelse må kædes sammen med en demokratisk terapi. [...] Demokratismen er derfor et religiøst fænomen. Den bygger på en trosakt. Og dens terapi er følgelig af samme art som middelalderens kætterjagt, hvor kirken brændte de ugudelige for de ugudeliges egen skyld. Når man ved, hvad menneskets bestemmelse er, vil man også mene sig berettiget til at behandle dem, der ikke er, som de burde være, for at få dem til at blive, som de er." (s. 11-12) Det var dengang Tidehverv primært var anti-moralisme og anti-teologi. I hele denne debat er der dog i høj grad tale om det gamle bibelord om at se splinten i modstanderens øje, men ikke bjælken i ens eget. Således har Søren Krarup efter sin indmelding i Dansk Folkeparti ofte fremhævet 'danske værdier' som 'demokratiske værdier'. Liberalismen trives altid bedst hos oppositionen.

Imidlertid er demokratiet for Hal Koch netop ikke et mål, men derimod et middel, en bestemt procedure, der som sin forudsætning har, at ingen på forhånd kan have ejerskab til det politiske mål og sandheden. Når han betegner demokrati som en livsform, er det således netop ikke, som nogle har en tendens til at hævde, et sæt af værdier, men en bestemt tilgang til den offentlige diskussion af værdier, der har som forudsætning, at de altid må være foreløbige og uafklarede:

"Men er vi virkelig enige om Maalet? Maalet for det politiske Liv er ikke Demokrati, men at naa til det rigtige Resultat, og hvad det er, ved *ingen af os*. Det er det, vi er paa Vej for at finde, og det er denne Søgen, som er Livets Indhold, ogsaa det politiske Livs Indhold. Demokratiet er et Middel der hidtil har vist sig brugbart, og som de fleste af os stadig mener at kunne bruge, men mere er det heller ikke. Maalet er stadig paa ny at finde Vej frem, og denne Vej findes altid gennem Samtalen, ikke gennem den Stærkeres Diktat." (Ibid: 184)

Dette skisma mellem en ny politisk ortodoksi og 'den sokratiske uvidenhed' bliver for Hal Koch afgørende for demokratiets udvikling:

"Vi staar ved et Punkt, hvor Vejene skilles. Den ene Vej fører til Middelalderens Dogmatik, til de "rette Meninger" og til "Kirkestaten" – blot uden Middelalderens Religion, som trods alt gav den Tid baade Perspektiv og Mulighed for Revolutioner. Den moderne irreligiøse Kirkestat vil blive mere menneskelig. Den anden Vej, Frihedens Vej, peger frem imod en Verden, der mangler Sikkerhed og faste Rammer, hvor Livet er nyt hver Dag, og hvor Indsatsen altid er os selv, hvor der ikke kan spilles med mindre Indsats, og hvor man aldrig kan faa Ortodoksiens Garanti for, at man er paa rette Vej." (Ibid: 187)

Det tankevækkende ved dette citat er, at man ville forvente, at det var formuleret af en kritiker af den velfærdsstat, Hal Koch kom til at stå som eksponent for. Kritikken af 'den irreligiøse kirkestat', 'den politiske dogmatik' og 'den politiske korrekthed' har således været faste bestanddele af den borgerlige kritik af velfærdsstaten.

Samtidig peger spørgsmålet om definitionsmagten overfor demokratiet på det principielle spørgsmål, nemlig om demokratiet overhovedet kan defineres. Kendetegnende for både Alf Ross, Hal Koch og PH er deres optagethed af de demokratiske procedurer, afstemningen og

diskussionen. Og kendetegnende for disse procedurer er, at de er praktiske måder at regulere et samfund kendetegnet ved pluralisme og uafsluttedhed.

Der er en stærk tradition for at sætte Hal Koch og Alf Ross op som modsætninger. Ser man på den konkrete debatsituation, var de det imidlertid ikke. De var på samme side i en debat, hvis skillelinje gik mellem de parlamentariske partier og modstandsbevægelsen, særligt mellem socialdemokratiet og kommunisterne. At man alligevel ofte ser modsætningen, og får indtrykket af Alf Ross som borgerlig tænker, skyldes bl.a. Henning Fonsmark, der har Alf Ross som én af sine helte i opgøret med 'velfærdsdemokratiet'. Han har da også en pointe så langt, at både Hal Koch og PH i modsætning til Alf Ross udover det formelle knytter utopiske forestillinger og fordringer til demokratiet. Og disse har det til fælles, at de søger at borttænke magten fra det ideelle begreb om det politiske. Hos Hal Koch overflødiggør den gensidige forståelse potentielt magtspeillet og magtviljen, mens det hos PH er det myndige individs selvberømmelse, der overflødiggør ydre tvang.

Det der imidlertid ligger under hele efterkrigsdebatten og fortsættes af Fonsmark, er spørgsmålet om ejerskabet til demokratiet. I det øjeblik en bestemt part i det politiske spil kan siges at repræsentere 'demokratiet' eller 'demokratiske værdier' stemples modparten også automatisk som udemokratisk og derved demonteres den ligeværdige debat, der er udgangspunktet for demokratiet. Det er bl.a. som følge heraf, at PH bliver nødt til at føre en form for dobbelt bogholderi, hvor han hævder, at det er essentielt for demokratiet, at det også giver plads for udemokratiske holdninger, og hvor første del af sætningen refererer til det politiske demokrati og anden del til det kulturelle.

Dette afspejler således en forskydning i det politik-ideologiske landskab. Hvor liberalismen og socialismen i mellemkrigstiden var allierede mod kulturkonservatismen, blev det nu spændingen imellem de to ideologier, der blev det afgørende. Både for kommunister og borgerlige kritikere var det muligt at beskrive denne spænding som en absolut modsætning, men for socialismens genbeskrivelse som 'demokratisk socialisme' blev denne spænding til en indre spænding og målet blev sideløbende med statens regulering af det økonomiske liv at inkorporere den liberalistiske frihedsforståelse i staten. Hos både PH og Alf Ross er det reflekteret, at dette synteseprojekt, der blev forbundet med ideen om det 'nordiske demokrati', ikke kunne pege på historiske forbilleder og som sådant var et historisk enestående eksperiment.

For PH gav dette sig udtryk på to måder. Dels gennem kravet om opbygningen af en demokratisk offentlighed præget af meningspluralisme og ubetinget politisk frihed, dels gennem det i virkeligheden paradoksale krav, at staten skulle føre en liberal kulturpolitik, der sigtede imod at gøre den selv overflødig. Imidlertid illustrerer det også den indre spænding i PH's

position. For hvem er bærer af kulturpolitikken, når der ikke længere er nogen stat? Hvem skal arkitekten bygge for og hvordan skal byplanlæggeren planlægge, hvis ikke staten behersker territoriet? På den ene side bliver staten parallelt med den oprindelige kommunisme opfattet som et overgangsfænomen, der skal forsvinde, når det fuldstændigt myndige og selvstyrende samfund er realiseret. På den anden side er der en nødvendighed for at realisere en kollektiv samfundsplanlægning. Spændingen ligger bl.a. i fusionen af to vidt forskellige billeder af staten og dens funktion. På den ene side socialstaten, der skænker sine borgere trykthed, omsorg og frihed – på den anden side magtstaten, der undertrykker borgerens fulde selvudfoldelse gennem tvangsstandardisering og kulturel ensretning. Altså et skisma mellem frigørelse *fra* staten og frigørelse *gennem* staten.

Det pædagogiske demokrati

PH bringer i artiklen "Fører folkestyre til demokrati?" følgende formel for demokratiet: "Ved demokrati maa vi forstaa noget mere end folkestyre nemlig almindelig stemmeret plus en konsekvent opdragelse til frihed saa *folkets sande vilje* i størst mulig udstrækning kommer til at bestemme landets styre." (Henningsen 1946a: 167) Udtrykket 'folkets sande vilje' kan i udgangspunktet klinge problematisk, og det er derfor værd at understrege at passagen kommer umiddelbart efter, at PH overfor kommunisten Leif Gundel har afvist at noget parti eller nogen bevægelse skulle have særlig adkomst til at repræsentere folkeviljen eller folkets sande interesser, samtidig med, at alle partier i deres natur må mene, at det lige præcis er det, de gør. Samtidig laver PH ved at skelne mellem folkestyre og demokrati sin egen udgave af skellet mellem det smalle og det brede demokrati, og her er det karakteristisk, at det er det pædagogiske og ikke det økonomiske, der for PH er demokratiets grundlag.

PH havde fulgt reformpædagogikken siden de såkaldte 'Vanløseforsøg' i starten af tyverne, og skolepolitikken spillede også en vigtig rolle i *Kulturkampen*. Alligevel er det nyt, at pædagogikken indtager den helt centrale rolle for PH, som den kommer til på dette tidspunkt. PH begyndte samtidig at tage aktivt del i det reformpædagogiske miljø, der dannedes omkring bl.a. Georg Christensen og Inger Merete Nordentoft. Det, der fremprovokerer denne øgede interesse for pædagogikkens betydning var først og fremmest erfaringerne med demokratiets fallit i Tyskland og Hitlerjugends betydning for det nazistiske projekt. Problemet var, at demokratiet efter sin natur var magtesløst, hvis folket ikke ønskede det, og erfaringerne havde samtidig vist, hvor langt man kunne nå i anti-demokratisk retning ved hjælp af systematisk opdra-

gelse og følelsesmæssig manipulation: "Valgene i Tyskland var frie nok til at vise at folket lod sig lokke til ogsaa politisk at støtte et styre som betød dets egen undergang." (Ibid.: 166)

Det kunne altså synes som om, at folket kunne formes stort set ubegrænset af magten. Alternativet forekom i hvert fald værre, nemlig at det tyske folk med åbne øjne og som resultat af et selvstændigt valg havde valgt en politik, der i den grad negerede den europæiske humanisme. Folkestyret var altså ikke i sig selv nok, hvis ikke individet var modstandsdygtig overfor propaganda og manipulation og var i stand til at agere som demokratisk subjekt. Erfaringen havde vist, at dette ikke var en selvfølge, og det er derfor heller ikke forkert at sige, at forestillingerne om opdragelse til demokrati i efterkrigstidens reformpædagogik havde indbygget et element af demokratiskepsis: "Fjender af folkestyret kan med megen ret paastaa at det er de politisk aandsvage som er tungen på vægtskaalen og de der tror paa demokrati har pligt til at ændre dette forhold." (Ibid.: 168)

I forhold til spørgsmålet om opdragelse til demokrati flytter nissen imidlertid med fra den generelle demokratidiskussion. Det er umuligt at stille spørgsmålet om opdragelsens mål uden at det implicerer en opfattelse af, hvad demokrati overhovedet er. Det korte svar var, at demokrati er folkestyre, og at det fælles skolesystems mål derfor måtte blive at skabe et folk, der var i stand til at styre sig selv, altså at agere som demokratisk subjekt. Men det rejser blot det yderligere spørgsmål, om folket som subjekt må opfattes som en blot sum af individer eller om der fordres en grad af enhed for at folket kan fungere som fællessubjekt.

Centralt for PH's opfattelse af folket var de statslige socialiseringsinstitutioner, særligt skolepolitikken. Han kom derved implicit til at skelne mellem det empiriske folk, der var et produkt af det konservative skolesystem, og det ideelle folk, der var målet for det reformpædagogiske skoleprojekt. Dette ideelle folk sammenlignede han med et musikinstrument. I denne sammenligning ligger der mere end den populære formulering af den kulturradikale opfattelse af folket som 'summen af individer', idet den også indebærer nogle underforståede enhedsskabende elementer. For det første – for at blive i metaforikken – 'det social gehør', dvs. forståelsen hos det enkelte individ af, at hans handlinger svingede sammen med de øvriges og fordringen om at gøre summen af handlinger til en harmonisk helhed. For det andet en kantiansk grundopfattelse af, at vejen til den almene fornuft går gennem det enkelte subjekt. Det er denne forudsætning, der skal sikre at den enkeltes ubundne og selvstændige stillingtagen ikke munder ud i en sum af tilfældige individuelle idiosynkrasier, men derimod i en tilnærmelse til 'det rigtige' eller 'det retfærdige'.

I en række kronikker i *Information* i efteråret 1948 reflekterer PH over hvad man kan forstå ved begrebet 'folkekarakter'. Anledningen er at modgå en udlægning af nazismen, der til-

skrev den en særlig tysk folkekarakter, men modtrækket er ikke blot at hævde, at man ikke kan generalisere, men derimod at af-metafysisere begrebet og gøre det til et udtryk for et samfunds fælles institutioner og opdragelsessystem. Anledningen til de pædagogiske kronikker kan meget vel samtidig være oprettelsen af Emdrupborg Forsøgsskole under ledelse af Anne Marie Nørvig samme år i bygninger, der symbolsk nok var opført af tyskerne med henblik på et nazistisk kulturcenter og havde været brugt til at huse flygtninge efter krigen.

I kronikrækken bruger PH to gennemgående metaforer, dels sammenligningen af folkekarakteren med tøjmoden, dels sammenligningen af folket med et musikinstrument. Disse metaforer bruges som fleksible billeder til at beskrive sammenhængen mellem individualitet, kultur og samfundsdannelse, men repræsenterer samtidig to forskellige perspektiver på 'folk' eller nationalitet som begreb. På den ene side folket som noget formet og formbart, sådan som instrumentet i sig selv er et kunstprodukt og kræver én til at spille på det, på den anden side kulturen som selvkonstituerende og selvopretholdende, således som moden som socialt fænomen udgør en underligt subjektløs magt, som folk tilsyneladende frivilligt underlægger sig. De to perspektiver repræsenterer på den ene side pædagogikkens perspektiv på den anden side det sociale perspektiv, der imidlertid også til dels er afhængig af pædagogikken. Det afgørende for 'den demokratiske mode' bliver for PH nemlig graden af tolerance:

"Jo mindre rigoristisk moden er – jo flere muligheder den gir for at hver enkelt kan klæ sig efter sin egen type og ikke maa gøre vold paa den – des mere demokratisk maa den kaldes." (Henningsen 1948a: 135)

Hvis der er nogen, der er i tvivl, så fungerer moden her som en metafor for kulturen som sådan. Billedet udstrækkes i teksten til at omfatte klasseforskelle, tradition og politik. Traditionen omtales som 'forkerte livsvilkår' (Ibid.) og defineres som ureflekterede eller umotiverede vaner:

"Findes der da ikke værdifuld tradition? Nej, hvordan skulde det tænkes naar den efter sin natur ikke kan og maa motiveres. At en lille pige skal neje er tradition og skulde den blie afskaffet vil ingen fornuftig eftertid genindføre den. Men at hun ser sig for før hun gaar over gaden er fornuft og skulde den gaa i glemme vil erfaringen hurtigst muligt bringe den tilbage." (Henningsen 1948b: 147)

Traditionskritikken er således absolut, men med den tilføjelse, at den ikke er ensbetydende med en forkastelse af alle vaner og institutioner, men kun af dem, der ikke kan begrundes for-

nuftigt, fordi de udspringer af magtinteresser eller erfaringer, der ikke længere er gyldige. Den indbefatter altså indstiftelsen af det Jürgen Habermas har kaldt en 'refleksiv kultur', hvor hver generation nedsænker den overleverede kultur i refleksionens syrebad.

Nedenunder modemetaforen og kravet om radikal traditionskritik ligger et bestemt billede af forholdet mellem natur og kultur. Naturen opfattes som en mangfoldighed af 'typer', der indskrænkes og undertrykkes af kulturens for snævre traditioner og institutioner:

"Maaske er der paa bunden ingen forskel paa folkene. Enhver race og nation er fra naturen en uoverskuelig rigdom af evner lyster laster talent og djævelskab. 'Staten' bestemmer hvad der skal komme frem af al denne overdaadighed og hvad der skal underkues og forsvinde i mørket. Staten dikterer den herskende mode paa mennesker. Folkekarakteren kommer ikke fra folket men er et produkt af samfundet." (Henningsen 1948a: 137)

Mennesket i sin fulde selvudfoldelse sammenfattes under betegnelsen 'det oprindelige menneske', der altså må forstås som et grænsebegreb, et potentiale, der kan realiseres mere eller mindre:

"Man fristes til at forestille sig *det oprindelige menneske* som noget uendeligt rigt med alle muligheder i behold mens det civiliserede individ vi kender aandeligt og sanseligt set er temmelig tandløst og degenereret. Men heldigvis er det ikke noget arveligt – altsaa ikke virkelig degeneration. Det oprindelige menneskets levende modtagelighed og aktive kunstglæde ligger i sindet hos hver generation og gaar kun tabt paa grund af opdragelsens nivellerende paavirkning." (Henningsen 1948b: 142)

Det er her værd at lægge mærke til flere ting. For det første den rolle vitalistiske metaforer stadig spiller for PH. Han skynder sig ganske vist at lægge afstand til den biologiske vitalisme, men metaforerne sund og degenereret spiller stadig en central rolle i en implicit skelnen mellem kultur og civilisation. For det andet er der stort set sket en omvending af forholdet mellem standardisering og individualisme i forhold til mellemkrigstiden. Dengang handlede det om, at den borgerlige individualisme parallelt med udviklingen i brugsgenstandene skulle erstattes af den almenmenneskelige 'type'. Nu er der tværtimod tale om en modsætning mellem en oprindelig pluralisme og opdragelsens nivellerende effekt. Endelig kan man notere sig den helt centrale rolle kunsten kommer til at spille i forhold til pædagogikken. 'Den aktive kunstglæde', der både er et medfødt potentiale og et kendetegn ved 'det oprindelige menneske', modstilles 'op-

dragelsens nivellerende påvirkning'. Kunstens funktion bliver på denne måde at åbne beskuerens øjne for et uudnyttet sansnings- og erkendelsespotentialer i forhold til verden, som er blevet undertrykt og fortrængt i civilisationsprocessen. Kunsten bliver således et middel for pædagogikken samtidig med at kunstneren som figur bliver kerneeksemplet på 'det hele menneske' og derved opdragelsens mål.

Det centrale for den moderne kunsts demokratiserende funktion bliver således dens 'afciviliserende' effekt, og derfor bliver den kunst, PH kommer til at fremhæve først og fremmest karakteriseret ved at oprette en forbindelse til det primitive:

"Opdragelsen har altid til opgave at nivellere individet og nærme det til normalen. Og normalen er i de samfund vi kender temmelig overciviliseret og derfor snæver. Det er grunden til at kunsten saa ofte søger tilbage til det primitive. Negerskulptur og barnetegninger har betydet for malerkunsten og skulpturen hvad jazzen har betydet for musikken." (Henningssens 1948b: 142)

Der er imidlertid ikke tale om en blot og bar primitivism, hvilket PH gør opmærksom på flere gange, her med direkte henvisning til Rousseau:

"Det er ikke noget rousseausk med at vende tilbage til naturen som om den er tilstrækkelig. Kun det oprindelige menneske kan opleve og videreføre kulturen. Kun paa det fulde sansernes klaver kan melodien spilles med fuld skønhed. Civilisationen har medført at vi har tre fire tangenter tilbage og de er endda forstemte. Kulturarbejde er baade at spille paa hele instrumentet og holde det levende, stemt og opøvet." (Henningssens 1948b: 143)

Ironisk nok er ideen om, at kun det oprindelige menneske kan videreføre kulturen lige præcis meget Rousseausk. Det centrale er imidlertid samtidig her den betydning, der tilskrives sansningen. Der fremskrives her en generel modsætning mellem kultur og civilisation, hvor kulturen har karakter af en opøvelse eller kultivering af den umiddelbare sansning af verden, mens civilisationen har karakter af en sløvning og fortrængning af sansningen. Sansningen gælder her såvel naturen som kulturen, hvilket her både må forstås specifikt som kunstoplevelsen og mere generelt som evnen til at se skønheden i den moderne kulturverden af masseproducerede hverdagsgenstande. Kulturarbejde er her primært at forstå som kunstnerisk skabende arbejde, og den får her et dobbelt formål. Det produktivt skabende og det pædagogiske, der her ikke bare er knyttet til kunstforståelsen, men først og fremmest til den skabende virksomhed som

en del af en æstetisk livsindstilling og -praksis, der peger ud mod en rigere sansning og forståelse af verden.

Der impliceres her en historie- og kulturforståelse, hvor kulturen har karakter af en form for syntese mellem primitivitet og civilisation, og hvor civilisationens sociale og tekniske fremskridt muliggør en ophævelse af den begrænsning af menneskets udfoldelsesmuligheder, der har været civilisationens pris. Der er således tale om en genetablering af en forbindelse mellem det primitive og det kultiverede, som er gået tabt i den overciviliserede vestlige kultur, men ikke som en tilbagevenden til en tabt guldalder, men derimod som en moderne mulighed, der endnu ikke er realiseret i nogen eksisterende samfundsmodel.

"Det er udviklingens sunde linje at vi hele tiden fastholder og vender tilbage til oprindeligheden og det primitive i os. Hvor højt vi end naar op i kultur bliver det kun overkultur og degeneration hvis linjen til det primitive menneske og den primitive oplevelsessevne bryder. Begrebet *det oprindelige menneske* er maaske nok noget abstrakt men det er et udtryk for en virkelig folkelighed som man kunde ønske Sovjetunionens kulturpolitikere vilde beskæftige sig noget mere med og mindre skele til *folket* i den praktiske og delvis spolerede stand som man har faaet det overleveret fra zartiden. Hvis man ved folket forstaar hvad folkekarakteren dækker saa faar man et af magthavere restriktioner og traditioner divideret kunstprodukt som er fattigt og ringe i forhold til de kræfter der virkelig lever i befolkningen og som aldrig under de forskellige samfundssystemer har faaet lov til at udfolde sig opleve og leve frit heller ikke under sovjetstyret." (Henningssens 1948b: 142-143)

Kunsten bliver på denne måde på én gang kulturskabelse og civilisationskritik, ligesom historien på én gang har karakter af fremskridt og gentilegnelse af den tabte umiddelbarhed. I citatet tages samtidig skridtet fra individets forhold til verden til folket som social kategori. Her skelnes der mellem to forskellige former for folkelighed, den 'virkelige' folkelighed og folket som et kunstprodukt formet af staten. Folkets 'primitivitet' opfattes her som et modstandspotentiale mod statens 'tvangscivilisering' gennem opdragelsessystemet.

Musikaliteten i den sorte kultur i Amerika som den kom til udtryk i jazzen opfattes således ikke som et racekaraktertræk, men derimod som et almenmenneskeligt anlæg, der er udviklet i den sorte kultur netop fordi den har været fritaget fra de hvides civiliseringsbestræbelser:

"Der er et godt eksempel i negrenes musikalitet som man paa forhaand skulde anse for et anlæg. Noget tillært kan det umuligt være da amerikanerne bestemt ikke har spildt tiden med opdragelsen af deres sorte! Kulturelt har de været overladt aldeles til sig selv.

Her er et springende punkt. Positiv musikalitet kan ikke paatvinges en race men man kan ad opdragelsens vej afmusikalisere menneskene og sandsynligt er det det der til en vis grad er foregaaet med den hvide race. Man maa gaa ud fra at menneskeheden er født musikalsk og at det kun er opdragelsens skygge som forhindrer os i at løbe danse synge og spille saa naturligt rytmisk som negrene og andre ufordærvede folk. Det er for stærkt at sige at vi har mistet musikaliteten men vi har tabt forbindelsen med det umiddelbart musikalske og det har derfor været til største gavn at vi hade den amerikanske negroide musik som har paavirket næsten al moderne hvid musik." (Ibid: 141)

PH opererer således konsekvent med tre kulturelle kategorier, den officielle statsbårne borgerlige kultur, der er overciviliseret, snæver og undertrykkende, en 'primitiv' folkelig kultur, som udgør en kunstnerisk ressource og endelig den utopiske syntese formuleret i paradoksale begreber som 'folkelig kunst', naturlig kunst' eller slet og ret 'demokratisk kultur', der har karakter af en kultivering af den umiddelbare sansning og udtrykstrang. Spørgsmålet er nu, hvor man skal placere 'negermusikken', som en primitiv ressource, der kan kultiveres eller som en højt udviklet kunstform i sig selv. Svaret er sandsynligvis det sidste. I hvert fald er det værd at bemærke, at det er musikaliteten og ikke jazzen, der betegnes som 'umiddelbar'.

Snarere end at overveje om PH's beskrivelse af jazzen har noget som helst med den faktiske afroamerikanske kultur at gøre, er det mere interessant at se på den måde, han anvender jazzen som et sindbillede på, hvad han forstår ved 'demokratisk kultur':

"Hvis man spør en jazzkomponist, om han kan skrive en moderne march, saa vil han svare nej, for negre gaar ikke i takt, naar de gaar i flok, men i hver sin naturlige gangart. Og dog har de en højere sans for rytme end vi taktfaste europæere. Det er et godt billede paa forskellen mellem diktatur og demokrati kulturelt set. Det er saa nemt at finde troen, naar man gaar i takt. Det stiller lidt større krav til den enkeltes personlighed at bevare den naturlige gangart og dog føle, at man er ener i en helhed." (Henningsen 1938)

Idealiseringen af negeren i dette citat bliver stedfortræder for PH's opfattelse af den ideelle demokratiske kultur. Denne indebærer to ting. Dels en dynamisk harmoni, der her karakteriseres som 'rytme' og andre steder betegnes som 'liv' og en balance mellem individualisme og

samfundssind, der koncentrerer sig i fordringen om, 'at gå i flok uden at gå i takt'. Dette indrammer så at sige indholdet i hans begreb om 'demokratisk socialisme'. Demokratiet som en samfundsform i stadig udvikling, socialismen som balance mellem individualisme og fællesskabsfølelse.

Kapitel 8: Poul Henningsen og kulturradikalismen 1955

Det er tankevækkende, at PH næppe i den hidtil beskrevne periode ville have karakteriseret sig selv som 'kulturradikal' men derimod 'frisindet'. Etableringen af begrebet 'kulturradikalisme' i kulturdebatten knytter sig til et debatforløb i *Politikens* kronik i sommeren 1955. Udgangspunktet for debatten var en kronik med titlen "Modstand mod..", som den norske forfatter Sigurd Hoel skrev i anledning af Det Radikale Venstre og *Politikens* kroniks 50 års jubilæum, hvor han blev bedt om at vurdere kulturradikalismens fremtidsudsigter. Det er også sandsynligt, at det er her selve begrebet importeres, idet det tilsyneladende har været bredt anvendt i Norge og Sverige i mellemkrigstiden. Det, der imidlertid virkelig satte gang i debatten og ofte fejlagtigt udpeges som dens startpunkt, var en kronik af Elias Bredsdorff: "Om at fodre sine karusser", hvor han efterlyste en ny kulturradikalisme som modsvar til den politiske apati hos samtidens ungdom. Bredsdorff havde selv været aktiv i kulturkampen i 1930'erne, og debatten blev på denne måde iscenesat som et generationsopgør mellem de gamle kulturradikale og efterkrigsgenerationen, der ifølge Bredsdorff lå underdrejet af anti-kommunistisk selvrensning og tidens generelle stemning af indadvendthed og pessimisme.

Poul Henningsen var også aktiv i debatten fra sin kronikplads i *Social-Demokraten*, som han skrev i fra 1950-60. Der er således noget ironisk i, at *Politiken* påberåbte sig den kulturradikale tradition samtidig med, at den måske mest markante repræsentant for kulturkampen i 30'erne så at sige måtte se på fra sidelinjen. PH var nemlig blevet fyret fra *Politiken* i 1938, da hans anti-nazisme blev for højtråbende for datidens bestyrelsesformand Erik Scavenius, der som udenrigsminister søgte at håndhæve neutralitetspolitikken i forhold til Nazityskland. Sigurd Hoel var på nogle punkter en norsk pendant til PH, idet han havde været en del af det, der kaldes 'det kulturradikale trekløver' i Norge i 30'erne sammen med Arnulf Øverland og Helge Krog, men ligesom PH var blevet en markant kommunismekritiker efter afslutningen af Anden Verdenskrig, og man kan måske forestille sig, at han mere eller mindre blev bedt om at skrive jubilæumskronikken på afbud.

Som jubilæumsartikel må Sigurd Hoels artikel siges at være overraskende kritisk og pessimistisk, og den bærer da også undertitlen "Kultur-radikalismens fremtidsproblemer – i revisionens tegn". Der gøres med andre ord kritisk status over kulturradikalismens udvikling og aktuelle situation. Udgangspunktet er, at kulturradikalismen i 50'erne har en stærkt reduceret anseelse og indflydelse, og at det i hvert fald til dels er dens egen skyld. Som han skriver:

"I motgangstider vokser kulturradikalismen seg, som alle åndelige bevegleser, sterk på motstanderens feil; i medgangstider, på bølgetoppen, gjør den feilene selv og forbereder derved den kommende bølgedal." (Hoel 1955).

Kulturradikalismen beskrives på denne måde som en bevægelse, der bevæger sig i bølger. De tre hidtidige bølgetoppe beskrives som oplysningstiden med Voltaire i spidsen, Brandesismen med Brandes-brødrene i spidsen og endelig 1920'erne, der beskrives som en markedsplads med kulturelt arvegods og nybrud uden en egentlig lederskikkelse. I 1950'erne befinder bevægelsen sig derimod en bølgedal, og det skyldes som nævnt ifølge Hoel primært indbyggede selvmodsigelser og "åndelige udglidninger" i bevægelsens udvikling siden 1920'erne.

Hoel definerer kulturradikalismen som en intellektuel og (på overfladen) rationalistisk bevægelse, der er vendt mod det kirkelige og det (spids-)borgerlige, og som er funderet i en tro på fornuften som noget, der står i modsætning til og konstant overskrider tradition, tro og overtro. Bevægelsens centrale motiv og drivkraft er en utopisk drøm om det frie menneske. Kulturradikalismen identificeres med andre ord med et bestemt spor i den europæiske idehistorie, der indstiftes i kraft af oplysningstiden og den franske revolution.

Kulturradikalismens problemer skyldes ifølge Hoel flere ting. For det første, at kulturradikalismen har baseret sig på et ensidigt rationalistisk menneskebillede og derved, på trods af sine henvisninger til Freud, har afskåret sig fra en forståelse af menneskets irrationelle og følelsesmæssige drivkræfter. For det andet, at denne rationalisme derved har været blind for, at den selv i praksis har været drevet af irrationelle kræfter og været gennemvædet af ønske-drømme og utopisme, og for det tredje at utopismen har været medvirkende til, at kulturradikalismen har ladet sig forvrænge og misbruge i sin omsætning til praktisk politik. Det gælder i forhold til de demokratiske partier, men det gælder i særdeleshed i forhold til den kommunistiske verden: "Den virkelige ulykken er at en så vidt stor del av dem led moralsk skibbrud i forbindelse med udviklingen i Sovjet-Rusland." (ibid.).

Hoel vender så at sige Freud mod kulturradikalismen selv og tilbyder en psykologisk forklaring på kulturradikalismens praktiske fallit:

"Den mann måtte være både blind og døv som ikke hadde merket at neuroser er temmelig utbredt blant kulturradikalere. Det vi kunne kalle skyldfølelsesneurosen er ikke den minst utbredte. Det kan vel være i hvert fall en av årsakene til at en del av fremtidsdrømmen handler om et kommende samfunn uten skyldfølelse." (ibid.).

Ifølge Freud påtvinger en hvilken som helst form for kultur individet ufrihet i form af forbud og hæmninger, og den kulturradikale beskrives nu som én, der i særlig grad lider under 'ubehaget ved kulturen'. Hans frihedsdrøm bliver derfor rettet mod den kommende generation og et projekt om at skabe en kultur, der tilbyder den rigere muligheder for selvrealisation. Hoel sammenligner derfor den kulturradikale med Moses, der ved, at han ikke selv kan komme med ind i det forjættede land.

Hoel er imidlertid ikke ude i et totalopgør med oplysningstraditionen, men derimod, som undertitlen understreger, en kritisk revision, idet han understreger, at

"Rent uafhængig af hvad dybdepsykologer og andre kan ha å fortelle oss om de innerste motiver til denne frihedsdrømmen, så er den av umistelig verdi. Uten den ville vi, hvis freden holder og velstanden stiger, synke ned til å bli et halvdødt samfunn av tilfredse spidsborgere." (ibid.).

Den kulturradikale bliver således hos Sigurd Hoel en form for tragisk helt, idet han er drevet af en urealiserbar frihedsdrøm, men derved samtidig er med til at drive kulturen fremad. I denne forbindelse etableres en vigtig modstilling mellem den kulturradikale og spidsborgeren, hvorigenlyder, hvad der ellers havde været kulturkonservatismens domæne, nemlig frygten for, at den stigende materielle velstand vil medføre et åndeligt forfald.

Sigurd Hoel har derfor heller ikke umiddelbart den helt store tiltro til kulturradikalismens fremtid. Optimismen er afgang ved døden, og de gamle kulturradikale bør holde lav profil. De må i stedet give plads for den nye generation, for hvem det kulturradikale instinkt må ytre sig som et opgør med den forudgående. Håbet er så, at der ud af dette sammenstød kan opstå en ny syntese. For Hoel må denne nye kulturkamp blive en kamp mod de farer, han ser indbygget i velfærdsstaten, nemlig tendensen til at gøre staten til målet og mennesket til middel i form af bureaukrati, statistik og nyttemoral. Over for denne statsrationalitet må den nye kulturkamp

tale til de ægte følelser til fordel for værdien af det enkelte menneske og alle de former for livsudfoldelse, der ikke kan underordnes en utilitaristisk nyttemoral. Først derved kan der rejses et kulturelt bygningsværk på velfærdsstatens grundmur.

En sådan pessimisme på kulturradikalismens vegne måtte nødvendigvis virke som en rød klud på Poul Henningsen, der da også reagerede med et delvist svar i *Social-demokraten*. Med betegnelsen delvis sigtes der til, at PH selv gør meget ud af, at hans artikel "I årtiernes narredans" ikke skal ses som et svar på Hoels kronik og desuden er skrevet inden, men ikke desto mindre er der passager i den, der har karakter af direkte kommentarer til Hoels artikel. Der er således formodentlig tale om, at PH har taget en artikel, der var tænkt i en anden kontekst og lavet tilføjelser, så den passede ind i den nye diskussionsramme. PH tager da også udgangspunkt i påstanden om, at troen på fornuften og fremskridtet er blevet forældet efter brintbomben, og denne påstand må i højere grad tilskrives periodens traditionelle modstander Heretica-kredsen. I hvert fald rammer anklagen om at forfalde til følelse og mystik skævt i forhold til Hoel, der snarere repræsenterer en klassisk Webersk modernitetskritik, hvor rationaliseringen fra at være et middel til menneskets frigørelse, er blevet til et jernbur, der truer med at holde det fanget.

PH's artikel blev i øvrigt også optrykt i en svensk avis. Dette må selvfølgelig først og fremmest tilskrives det forhold, at PH i kraft af sit ophold i Sverige fra 1943 til 1945 havde opbygget en svensk læserkreds, men samtidig vidner diskussionens fællesnordiske karakter om, at kulturradikalismen kom til at indgå i et større skandinavisk identitetsprojekt, hvor fremhævelsen af en særlig skandinavisk friheds- og lighedstradition var med til at positionere 'den skandinaviske model' som en tredje vej mellem kapitalisme og kommunisme.

Artiklen tager udgangspunktet i forholdet mellem personlighed og historie, og påstanden er, at personligheden er bærer af en fast livsanskuelse, og at det kun er vilkårene for livsanskuelsen, der skifter historisk. Artiklen er med andre ord et forsvar for personligheden som individets uforanderlige kerne, og dette fører PH videre til et fokus på personlighedsudviklingen som opdragelsen primære mål. På denne måde forskubbes fokus fra spørgsmålet om kulturradikalismen som historisk bevægelse til et forsvar for individet som det punkt, hvorfra verden bedømmes og en opfattelse af kulturradikalismen som en af flere mulige livsanskuelser. Dette har dog en tendens til hos PH at blive reduceret til to: enten er man frisindet og progressiv eller også er man religiøs og konservativ. Det betyder imidlertid samtidig, at han kan mønstre en vis anerkendelse over for folk, som han mener, er trofaste overfor deres konservative livsanskuelse.

Overensstemmelse mellem holdning og personlighed bliver derfor den primære målestok for en holdnings værdi, snarere end dens indhold, og hans bud på en demokratisk opdragelse bliver derfor at hjælpe hvert enkelt individ til at finde ind til sit eget livssyn: "Det springende punkt hvis demokratiet skal videre, er individets opdragelse til at kunne vælge ud fra sin egen indre overbevisning." (Henningsen 1955a). Skabelsen af 'vælgeren' bliver således kernen i det demokratiske opdragelsesprogram, og vælgeren skal her forstås mere omfattende end blot én, der har den formelle frihed til at sætte sit kryds på valgdagen. For at valget i egentlig forstand er frit, skal vælgeren være i stand til at tænke kritisk og træffe et selvstændigt valg i overensstemmelse med sin egen personlighed og livssyn:

"Men det er ikke demokratiets mening at de tomhodede skal vise vej. Det er meningen at personligheder skal gøre deres yderste for at fremstille deres livssyn klart, og *så skal vælgeren vælge.*" (ibid.).

Kulturradikalismen bliver på denne måde for PH et autencitetsprojekt. Den bliver en betegnelse for et livssyn blandt flere, og den kulturradikale bliver en, der er i overensstemmelse med og er afklaret i forhold til sit personlige livssyn. Derfor bliver den kulturradikale kulturkamp også defineret som en kamp mod de instanser både af kommerciel og ideologisk karakter, der prøver at manipulere individets valg eller forme det efter en skabelon. Dette kultur- og opdragelsesprogram modstilles kommunismens tro på menneskets absolutte formbarhed:

"Betvivler man, at der bor en personlighed i hvert eneste menneske – mere eller mindre interessant, men en som samfundet har pligt til at ta hensyn til – så kan man jo blive kommunist. Demokratiet kan i hvert fald ikke leve videre, uden at troen på vælgeren omsættes i personlighedsopdragelsens handling." (ibid.).

Man kan på denne måde iagttage en forskydning af fokus hos PH i den historiske udvikling fra mellemkrigstiden til 50'erne. Betonningen af personligheden som det uforanderlige punkt, hvorfra verden anskues, er et centralt element i den filosofiske ny-kantianisme, der var en del af kulturradikalismens ideologiske grundlag. Den får imidlertid her en anden betoning end i 1920'erne, hvor den først og fremmest tjente til at begrunde en social etik, hvor det enkelte individs frihed var begrænset af den andens ret til samme mængde frihed. Hvor fokus dengang lå på bl.a. ved hjælp af arkitektur og byplanlægning at opbygge et samfund, der kunne

realisere denne sociale etik, så kommer det nu til at lægge på en beskyttelse af individet mod det industrisamfund, der faktisk er blevet resultatet både i øst og vest.

PH præsenterer derfor i artiklen en alternativ beskrivelse af kulturradikalismens historie, hvor kulturradikalismen hverken ses som en bevægelse, der er gjort forældet af den historiske udvikling eller som har slidt sig selv op i kraft af sine politiske fejltagelser. Den fremstilles derimod som et livssyn, der har været konstant, men har fået nye udtryksformer i kraft af de skiftende historiske vilkår, og hvor situationen i 50'erne har karakter af en konservativ modestrømning. Samtidig laver han en fremstilling af sin egen historie, hvor han fremtræder som en personlighed med et fast livssyn, og han gør derved sig selv til eksempel på det dannelsesprojekt, der for ham er demokratiets forudsætning.

Apati eller engagement: Elias Bredsdorff

Debatten om kulturradikalismen blev for alvor skudt i gang med Elias Bredsdorffs berømte kronik "Om at fodre sine karusser". Bredsdorff, der på dette tidspunkt var docent på universitetet i Cambridge, tog udgangspunkt i det netop overståede engelske valg, der først og fremmest var præget af politisk apati, særligt hos den intellektuelle ungdom. På den baggrund modstillede han den venstreorienterede ungdom i 30'erne, der var blevet vitaliseret og radikaliseret af fascismens og nazismens fremmarch, med 50'ernes venstreorienterede ungdom, der på højden af den kolde krig var blevet hjemløs, skeptisk og mismodig. Resultatet var en forskydning af interessen fra det politiske til det religiøse gående fra intellektuel metafysik og mysticisme til vækkelsesprædikanten Billy Graham og en generel fokusering på ens egne personlige problemer.

En væsentlig grund til forfaldet i den intellektuelle interesse for det politiske lå for Bredsdorff i, at anti-kommunismen fungerede som en form for selvrensning. Den kolde krigs enten-eller levnedde ingen plads til mellemstandpunkter, og enhver venstreorienteret ytring blev automatisk mistænkt for at dække over en mere eller mindre skjult kommunistisk sympati. På denne måde var den kulturradikale tradition fra Brandes over 30'ernes kulturkamp i overhængende fare for at blive kvalt i efterkrigstidens absolutte ideologiske modsætninger. Påstanden var således, at der var et potentiale for en ny kulturradikalisme hos den intellektuelle ungdom, men at den på grund af manglen på fri debat og politisk ståsted i stedet havde valgt at koncentrere sig om sine egne personlige problemer, med Gustav Wiedes ord at "fodre sine karusser, gøre sin whisky stærkere og lade Vorherre om resten" (Bredsdorff 1955a). Han efterlyste der-

for en ny kulturradikalisme, der kunne etablere et tredje standpunkt mellem den kolde krigs ekstremer, og der er således en linje fra Elias Bredsdorffs opfordring til at sprænge den kolde krigs enten-eller til Villy Sørensens formulering af kulturradikalismen som et "hverken-eller" i 1960.

Elias Bredsdorff definerer i en ofte citeret formulering den nye kulturradikalisme på følgende måde:

"Der er brug for en vågen og modig kulturradikalisme i dag, en tankegang som bygger på respekten for mennesket, tænker i internationale perspektiver og er belastet med en social samvittighed. Der er brug for et aandeligt kætteri, som afslører vanetænkningen, hykleriet, fraserne og klicheerne, en aandelig aabenhed, der ikke nøjes med at se på etiketterne, men tager et uhildet standpunkt til realiteterne bag dem." (ibid.).

Der er således to elementer i Elias Bredsdorffs efterlysning af en ny kulturradikalisme. På den ene side et behov for at etablere en uafhængig venstreorienteret politisk platform, noget der peger frem mod dannelsen af SF i 1959. På den anden side behovet for et stemningsskifte, der kan aktivere og engagere den intellektuelle ungdom politisk. I den forbindelse bliver kulturradikalismen identificeret med en bestemt attitude præget af mod, engagement, åbenhed og kritisk sans. På denne måde bliver den kulturradikale tilskrevet dyder, der associeres med den klassiske intellektuelle, og det slås samtidig fast, at den intellektuelle per definition er politisk engageret og i større eller mindre grad venstreorienteret. Noget der igen har Heretica som mere eller mindre indirekte adresse, idet et af de heretiske kernepunkter var den intellektuelles ret til at være upolitisk.

Der tegner sig på denne måde to spor i den nye kulturradikalisme, et politisk og et pædagogisk. Det politiske knytter sig som tidligere nævnt både til etableringen af SF og til etableringen af den skandinaviske velfærdsmodel som en tredje vej mellem øst og vest. Det pædagogiske knytter sig til idealiseringen af den kulturradikale intellektuelle som forbillede for en demokratisk pædagogik. Den kommer på denne måde til at basere sig på en kombination af en individorienteret pædagogik og en socialt orienteret politik, og de instanser der skal binde disse elementer sammen bliver samvittigheden og den kritiske dømmekraft.

Anti-kommunisme og demokratiets historicitet:

Det er imidlertid samtidig værd at bemærke, at PH ikke længere knytter bevægelsen sammen med et politisk eller kulturelt projekt, men bruger betegnelsen om et livssyn og knytter det til et pædagogisk projekt. I en artikel fra 1963 reflekterede PH over "Hvad livet lærte mig.":

"Kan vi lære noget af livet udover at undgå at blie kørt over – ganske som fugle og harer efterhånden har lært det på Hørsholmvejen? Livet kan lære os at tie eller tale med fornuft, men det vi skal sige, henter vi i karakter og temperament. Uheldige betingelser kan forhindre os i at finde frem til os selv. På den måde kan livet *stille sig i vejen*. Men selv i gunstigste fald vil man aldrig gennem livets skiftende oplevelser finde andet end sig selv.

Psykologien siger at vi fødes som temperamenter og udvikles til mere eller mindre heldige karakterer. Eller vi fødes som instrument og ender som melodi. Den bedste melodi er den der spiller på hele instrumentet." (17/1 1963)

Dette citat afspejler, at kulturens mål for PH på dette tidspunkt defineres som individets selvudfoldelse. Kunstbegrebet forskydes på denne måde fra det store 'gesammtkunstwerk', samfundet og kulturen til det lille – det enkelte menneske. Analogien mellem instrument og melodi investerer kunstbegrebet i idealet om den fuldkomne realisering af medfødte anlæg. Der er her tråde tilbage til 20'ernes 'pædagogiske' byplanlægning, hvor det handlede om at sikre byen muligheder for at vokse 'naturligt' og udfolde sine egne udviklingsmuligheder. Omverdenen beskrives således først og fremmest som en mulig begrænsning for individets udfoldelse i form af uheldige betingelser. Målet for det politiske bliver derfor at undgå at livet 'stiller sig i vejen' ved at skabe rammer, hvor der er et gnidningsløst forhold mellem individ og samfund, sådan som det er indeholdt i mottoet om, at man ikke kan forme livet, men blot kan søge at forme livets kanaler, så det flyder af sig selv deri.

Hvor der er kontinuitet er der imidlertid også en klar drejning i forhold til en mere pragmatisk omgang med det politiske. Kulturradikalismen som livssyn indebærer fremtidsorientering og en tro på det politiske forstået som en tillid til at menneskeheden godt i fællesskab kan løse sine egne problemer. Der investeres imidlertid ikke længere i nogen konkret utopi, og der er ikke længere nogen forestilling om skabelsen af 'det socialistiske menneske' og et kommende kulturrevolutionært tidehverv. Politikken håndteres pragmatisk som et projekt om en kollektiv frembringelse af rammer, der sikrer alle individer størst mulighed for selvudfoldelse.

På denne måde sker der på den ene side en drejning i individualistisk retning, der udspringer af en desillusion overfor de store politiske projekter, dels en form for tilbagevenden til en mere kontinuitetsorienteret social-liberal tradition fra 1920'erne, der omkranser PH's investering i kommunismen i 30'erne. Dette har dels at gøre med bortfaldet af nazismen som en overhængende trussel, der nødvendiggjorde en kulturpolitisk totalmobilisering, men det er især en konsekvens af PH's kommunismeopgør.

PH's kommunismeopgør er knyttet til tre forestillinger, der samtidig fungerede som ramme for en bestemt sammenknytning af politik og kunst. For det første den hegelianske forestilling om 'historiens ende', der forudsagde, at de kræfter, der drev historien fremad ville udkrystallisere sig i en endelig, uforanderlig og gennemrationaliseret samfundsform, der ville være kulmination og endepunkt for historien og dermed standse historiens karakter af udvikling. For det andet forestillingen om en reintegration af kunstinstitutionen og staten, der ville overskride det borgerlige samfunds udparcelering af kunstoffentligheden som autonom sfære til fordel for dens reintegration og befrugtning af 'den kunstneriske stat'. Og endelig forestillingen om, at socialismen havde som både forudsætning og mål at skabe 'det nye menneske', hvilket forudsatte, at mennesket så at sige var totalt formbart.

Som vi så var det centralt for PH i hans diskussion med Jørgen Jørgensen og andre kommunister efter 2. verdenskrig at imødegå identifikationen af demokrati og kommunisme som statiske samfundsformer. For ham var forestillingen om 'det realiserede demokrati' som en færdig og stabil samfundsform, der skulle beskyttes mod kritik og ydre fjender den sikre vej til demokratiets afskaffelse og forvandling til totalitarisme. De to andre punkter forholder PH sig direkte til i sit opgør med Edvard Heiberg i *Information*. Om den kunstneriske stat hedder det:

"Hvad er der for en helhed Heiberg søger? Det er med eet ord staten. Af staten vil det afhænge om der opstaar en kunstnerisk og menneskelig harmoni og det fordrer en kunstnerisk og menneskelig stat. Man maa ha sagt farvel til al forbindelse med kendsgerningerne hvis man tror en saadan stat eksisterer eller nogensinde kommer til det."
(Pørn 1994: 125)

Kunstens er for PH stadig harmonisøgende, men dette harmoniprojekt må ikke knyttes til staten. Det er afgørende for demokratiet, at der ikke er sammenfald mellem stat og politik, hvilket vil sige, at staten som magtudøver, administrator og regulator ikke må falde sammen med samfundet, men i stedet være underkastet et politisk rum, hvori magten reguleres gennem diskussion og konkurrence. Kunst og politik bliver på denne måde parallelle ved at have karak-

ter af diskussionsrum og kunstinstitutionens autonomi bliver derfor afgørende for, at PH kan operere med en skelnen mellem frigørende harmoni og undertrykkende harmoni. Om 'det nye menneske' hedder det tilsvarende:

"Jeg ser for mig det sovjetiske menneske – naar Lysenko for alvor faar gjort erhvervede egenskaber arvelige – som et torpedoformet let regulerbart væsen med rødt flag i ryggen indbyggede smaa øjne og et konstant "Stalin!" ud af udblæsningsrøret. Det er helheden for enhver pris. Paa opgavens bekostning paa menneskets bekostning men endelig ikke paa statens." (Pørn 1994: 123)

Lysenkos arvelære, der handlede om at tillærte egenskaber kunne nedarves, blev gjort til officiel videnskab i Sovjetunionen og blev en torn i øjet på mange af de danske kommunister, der samtidig var videnskabsmænd. For PH blev det netop billedet på forestillingen om menneskets totale formbarhed, og han begyndte derfor at fremhæve det nedarvede og den medførte personlighed som korrektiv til forestillingen om den totale pædagogiske formgivning af mennesket.

Opfattelsen af kulturens og samfundets grundlæggende historicitet kom også til at danne grundlag for et opgør med de dele af den arkitektoniske modernisme, der forestillede sig at projektet om arkitektur som 'bygget samfund' skulle udmønte sig i et færdigbygget samfund af krystallinske former, gerne i beton. I Heiberg-artiklen fremhæver han den finske arkitekt Alvar Aaltos arkitektur og byplanlægning som forbillede for en arkitektur, der medtænkte historiciteten⁶⁶:

"Ogsaa han kæmper for en harmoni men han tegner ikke færdige byplaner med rigoristiske servitutter eller huse som een gang for alle har deres form. Han ser dem som organismer i vækst. Fra deres første udformning skel de vokse videre og paa alle stadier være en helhed i sig selv. Et hus er ikke bygget færdigt før det er revet ned. En byplan forandrer sig saalænge byen lever." (Pørn 1984: 125)

I 60'erne har han således forbehold overfor den arkitektoniske udmøntning af modernismen, der kan forekomme profetiske i dag:

⁶⁶ Aalto bidrog allerede til *Kritisk Revy*, og det var ham der sørgede for at installere PH og Arne Jacobsen i Sverige efter deres flugt fra tyskerne under 2. Verdenskrig. Jf. Hammerich: 326ff.

"Jeg ville personligt nødtigt som arkitekt efterlade mig noget overdimensioneret bygningsværk i jernbeton, for jeg har en fornemmelse af, at det meste vi laver i dag vil blive inderligt ønsket sprængt væk omkring årtusenskiftet eller måske før." (Henningsen 1962: 168)

Og han afslutter formanende: "Det er også en stor kunst at vise den virkelighedssans, at man undlader at sætte sig monumenter, som eftertiden aldrig kan komme af med." (Ibid.) Politik og kunst kan på denne måde mødes i en fordring om at fastholde harmonibegrebet, men på en måde, der indarbejder demokratiets grundlæggende karakter af historicitet og diskussionsrum.

Denne erkendelse knyttes i forbindelse med en hyldest til Nørrebro sammen med en be-sindelse på politikkens og det modernistiske ordensprojekts begrænsninger, der imidlertid ikke prisgiver det humanistiske projekt:

"Alt, hvad vi kommer som rejsende eller turister, for at beundre, er ikke uden sorger og elendighed, fattigdom og ulykke. Storbyen er ikke nådig. Måske er det her fremtidens byplanlægger kan sætte ind: gøre byen mere retfærdig. Raymund Unwin, den store engelske byplanlægger formulerede det sådan: *Vi kan ikke skabe liv, men vi kan forme livets kanaler, så det vil flyde af sig selv deri*. Det kan ikke betyde andet end at vi skal være livets tjenere, gi det de bedste muligheder for udfoldelse.

Og livet er i sig selv ikke sorgløst, så ville det mangle skygge. Det er kun uretfærdigheden, de unødigt hårde skygger, vi kan kæmpe imod – ikke mod kærlighedssorgen og døden, ikke mod den håbløse sygdom, men mod de unødvendige sorger, den sociale uretfærdighed. Det er nok ikke først og fremmest orden, regelmæssighed og harmoni, byen skal udtrykke, *men liv*." (Henningsen 1964b: 164)

6.Del: Diskussion og sammenfatning

Kapitel 9: Demokratiet mellem utopi og proces

I det forudgående skulle det være vist, at kulturradikalismen hos PH på en ene side har karakter af et kulturelt demokrati- og oplysningsprojekt, men at dette projekt samtidig forvaltes og reformuleres løbende historisk på en måde som involverer selvrevision og indoptagelsen af historiske erfaringer. Der skelnes i de store linjer mellem tre faser 20'erne, 30'erne og efterkrigstiden. 1920'erne har karakter af et national-kulturelt integrations- og moderniseringsproces, der er rettet imod en demokratisk enhedskultur. Dette kulturideal er socialistisk, men med udgangspunkt i den engelske havebybevægelses kommunitaristiske utopi snarere end de kommunistiske kollektiveringsbevægelser og knyttet til en socialliberal planlægningsstrategi, der søger at regulere den allerede foregående kapitalistisk drevne samfundsudvikling. Ydermere er det tanken, at dette politiske projekt sætter rammerne for kunsten, sådan at arkitektens opgave bliver at arbejde på at løse spørgsmålet om 'arbejderens hjem' ved at udvikle rækkehustypen.

Hvor demokratiseringsprojektet i 1920'erne primært angik det materielle niveau sker der i 1930'erne en voldsom mobilisering af den mentale kulturkamp. Under indtryk af 30'ernes nationalistiske bølge og nazisternes meget bevidste brug af kulturpolitikken sker der en totalmobilisering af kunsten i forhold til smag, skønhedssans, natursyn mm., sådan at kunsten vurderes på dens evne til at ændre socialt bestemte æstetiske normer. I frustration over socialdemokratiets kulturpolitik vender PH sig imod en kulturpolitisk alliance med kommunisterne. I denne proces sker der samtidig, måske som et retorisk forsvar for den pressede moderne kunst og for at 'sælge' den til de skeptiske kommunister, en opskrivning af kunstens kulturelle forandringskapacitet. Gangen bliver lidt forenklet at kunsten skaber det moderne skønhedsbegreb, der via stilen trænger ud i hverdagskulturen og skaber socialismens mentale forudsætninger. Deri ligger kunstens kulturrevolutionære potentiale. Man kan hævde at denne opfattelse forudsætter en form for 'kanyletænkning', hvor folket er fuldstændigt forsvarsløst overfor æstetisk påvirkning, men den er jo netop affødt af den betydning æstetiseringen af politikken fik for nazismen. På denne måde bliver hvert eneste penselstrøg set som et led i kulturkampen mellem demokrati og nazisme.

Fælles for PH's kritiske positioner i mellemkrigstiden er imidlertid, at den anskuer kunsten og kunstinstitutionen som producent af de moderne mentale, sociale og fysiske former og

folket som modtager. Kritikerens kommer i denne forbindelse til at stå i en central dobbeltposition fordi han på den ene side er den, der forventes at have overblikket til at udpege, hvornår den 'typiske' løsning er nået i den kunstneriske udviklingsproces og på den anden side også er den, der skal fungere som formidler mellem kunstinstitutionen og den brede offentlighed. Kritikerens skal oplyse folket, hvis smag forventes at være historisk tilbagestående.

Demokratidebatten efter 2. Verdenskrig er ud fra en begrebshistorisk synsvinkel forbilledlig, idet den helt eksplicit udfolder sig som en definitionskamp omkring demokratibegrebet. Der sker i denne proces en omtolkning eller i hvert fald nuancering af demokratibegrebet, og efter min opfattelse betyder det for PH, at han for første gang bliver tvunget til at eksplicite en skelnen mellem demokratiet som kulturelt og politisk utopibegreb og demokratiet som procesbegreb. Demokratiet er i mellemkrigstiden et politisk utopibegreb og kulturelt værdibegreb – den demokratiske enhedskultur er målet og opbygningen af 'demokratiske' kulturelle normer på alle livets områder er vejen. Parlamentarismen er i denne proces at opfatte som en politisk sejr, et skridt på vejen til virkeliggørelsen af det folkelige demokrati.

Det er imidlertid kommunismens jesuitiske omgang med forholdet mellem vej og mål, der får PH til at eksplicite den liberale politiske frihedstradition i et omfang, hvor den grundlæggende ændrer hans kritiske position og strategi. Debatten og den kritiske dialog bliver fra nu af det sted det moderne samfund skal vokse op fra. Hvor han i 30'erne var direkte konfrontation med grundtvigianismens nationalistiske side, kan han nu mødes med den om den liberale idé om den fuldstændige politiske frihed som demokratiets forudsætning. Demokratiet som kulturelt ideal er for så vidt det samme hos PH hele vejen igennem, nemlig forestillingen om 'enhed i mangfoldigheden' eller 'folket som kunstværk'. Altså ideen om en kulturel enhed, der er så rummelig, at den tillader alle at udfolde deres fulde individualitet i en fælles ramme. I mellemkrigstiden er etableringen af denne ramme et kunstnerisk projekt, efter krigen bliver det i den nye betydning af begrebet et demokratisk projekt.

PH's forhold til staten er ikke nødvendigvis entydigt. Han er grundlæggende statsskeptisk og forsvarer individets autonomi imod staten. Lige efter krigen beskriver han endda socialismens mål som statens bortfald, altså en form for anarkistisk ideal om total selvforvaltning. Omvendt er staten nødvendig for at realisere fornuftig byplanlægning, for at gøre 'opdragelse til demokrati' til et fælles socialisationsprojekt og i stigende grad i PH's øjne for at agere modvægt til industriens magt. Derfor splitter PH's projekt sig da også som nævnt i indledningen op i et projekt om opdragelse til autonomi på den ene side og etisk magtudøvelse på folkets vegne på den anden.

Denne uklarhed skyldes imidlertid også, at PH overhovedet ikke tænker ud fra staten eller det politiske systems perspektiv, men derimod ud fra kunstinstitutionen og den borgerlige offentlig. Forestilling om formudvikling som en kollektiv proces baseret på udkast, eksperimenter og kritik gælder for så vidt internt i kunstinstitutionen i mellemkrigstiden, men samtidig har han den strategiske skelnen mellem arkitektstand og publikum, der gør at publikum først skal inddrages, når arkitektstanden internt er kommet til afklaring. Kritikerrollen trækker på dette tidspunkt i høj grad på videnskabens autoritet som en del af den videnskabelige oplysnings gennemslag på dette tidspunkt. Kunsten bliver tænkt som et laboratorium og kritikerens som videnskabsmanden, der evaluerer eksperimentet og foreligger den sagligt korrekte løsning for folket. Projektet efter krigen bliver imidlertid at udvide den borgerlige offentlighed på en måde så processen bliver kollektivt politisk i stedet for internt kunstnerisk. Dette fordrer for PH en opdragelse, der sætter borgeren i stand til at agere i den borgerlige offentlighed, hvilket vil sige en generalisering af kunstnerrollen som dannelsesideal, hvilket indebærer kombinationen af æstetisk, analytisk og kritisk sans. Dette betyder imidlertid også, at der sker en 'sokratisk' drejning af hans kritiske strategi, hvor målet ikke længere er oplysning om det objektivt saglige, men derimod at stimulere dialogpartneren til selvtænkning og personlig afklaring.

Når kommunismeopgøret for mig at se er et afgørende omdrejningspunkt i PH's udvikling, skyldes det, at der derefter ikke længere er en uproblematisk sammenhæng mellem modernisering og demokratisering, idet det var kommunismen som fremskridtsbevægelse, der nu var blevet en trussel mod demokratiet. I mellemkrigstiden kunne han stadig tænke moderniseringen som en bevægelse mod realiseringen af den demokratiske enhedskultur og den statskonservative eller folkelige nationalisme som reaktionære modbevægelser. Nu viser det sig, at moderniseringen selv kan stivne til undertrykkende form og PH får på tilsvarende vis forbehold overfor dele af den arkitektoniske modernisme.

PH's kunstopfattelse er hele vejen igennem farvet af en vis grad af vitalisme. Dette giver sig i 1920'erne udtryk i et væld af organiske metaforer når han skal beskrive byen og dens udvikling. I løbet af 30'erne udvikler det sig inspireret af jazzen til et begreb om 'rytme' som det, der skal indfange det modernes karakter af dynamik og flygtighed og på samme tid betegne et ideal om harmoni i bevægelse. På mange måder er det denne dynamisering af harmonibegrebet, der overført på det politiske vaccinerer PH mod forestillinger om historiens naturlige kulmination i statiske og krystallinske former, og det gælder både, som vi har set, for politik og arkitektur.

PH som kulturarv

Indledningsvist blev der skelnet mellem kulturarv som tavs viden og kulturarv som politisering og offentlig italesættelse. PH er begge dele, og han har vist en utrolig evne til at kunne bruges igen og igen i den offentlige debat af mildest talt forskellige parter. Som det er blevet demonstreret i afhandlingens 2. kapitel, er der to bemærkelsesværdige ting i den aktuelle debat. For det første, at kulturradikalismen som kritikobjekt dækker over en uafklaret holdning til forholdet mellem oplysning og national kultur. For det andet det fænomen, at 'de kulturradikale' på den ene side er en fuldstændig vag og udefineret gruppe, men at termen alligevel retorisk og politisk har haft en kæmpe effekt som politisk redskab.

Inden jeg kommer tilbage til disse iagttagelser, er det imidlertid værd at bemærke, at PH måske nok har én samlende utopi eller i hvert fald et samlende utopibegreb, men både sideløbende og i løbet af sin udvikling har flere forskellige oplysningsprojekter. Som en gennemløbende tråd er spørgsmålet om at forholde sig til industrialiseringen og lære at se skønheden i de nye by- og landskabstyper, der blev resultatet af den gennemgribende forandring af samfundet, den medførte. I mellemkrigstiden var dette knyttet sammen med et politisk projekt om det sociale folks, bønderne og arbejdernes, kulturelle selvhævdelse. Politisk set søgte de radikale intellektuelle alliancer med de socialt dårligst stillede, først husmændene siden arbejderne og den kunst, der for dem kom til at repræsentere demokratiet var en der forenede det at bringe deres perspektiv og erfaringer ind i den kunstneriske offentlighed med et intellektuelt strukturelt blik. Kulturradikalismen i PH's aftapning er aldrig en rent rationalistisk bevægelse, men den indebærer en fremhævelse af den almene fornuft som korrektiv til opsplitning i partikulære grupper, klasser eller nationer. De to positive kunsteksempler i *Hvad med kulturen?*, Sybergs vintermark og Picassos collage er netop eksempler på foreningen af inklusionen af socialt tabuiseret materiale i kunsten, en sanselig fornemmelse for materiale og motiv og en kølig strukturel kompositionssans. Det er denne kombination af social inklusion, genvundet sanselighed og almen rationalitet, der for PH bliver et idealbillede på en demokratisk kultur og derfor viser frem imod et fremtidigt demokratisk samfund.

Dette er imidlertid også i abstrakt forstand en form for nationalisme, idet det skaber et billede af samfundet og kulturen som enhed. Samtidig gør PH i mellemkrigstiden en kæmpe indsats for som kritiker at transformere smagen i retning af det almindelige, hverdagslige og saglige. Kulturradikalismen er ikke kun kritik, men også et æstetisk og værdimæssigt transformationsprojekt. Samtidig sker der hos PH særligt i den sidste fase en idealisering af kunstneren som dannelsesforbillede, som den der ikke bare i sin kunst, men også i sin person og livsførelse realiserer personligheden som kunstværk. Der sker på én gang det, at PH i kraft af sin

udvikling fra betoningen af folkelig enkelhed og kulturel lighed til individuel autonomi og personlighedsudfoldelse får en form for dobbelt erindringshistorie afhængigt af hvilken periode man fokuserer på, og derfor både kan beskyldes for socialisme og liberal individualisme. Samtidig inkarnerer PH med sin person en bestemt livsform og en række værdier, som først og fremmest er slået igennem i det intellektuelle miljø. Det er således ironisk nok sådan, at det i høj grad er PH's stil som intellektuel og hans selvscensættelse, der er slået igennem som forbillede for den næste generation af 'kulturradikale'. Man kan måske hævde, at PH i kraft af sin kulturelle profil og selvscenesættelse er blevet et konventionelt tegn for frigjorthed, som man kan skrive forskellige dagsordener ind i. Når PH's kulturradikalisme imidlertid i efterkrigstiden først og fremmest slår igennem som et personligt dannelsesprojekt indenfor uddannelses- og kulturlivet og således bliver et emblem for bestemte grupper i samfundet, giver det mening hvordan et abstrakt begreb om 'de kulturradikale' kan virke politisk mobiliserende. Kulturkampen er ikke en idekamp, det er en livsformskamp.

Hakon Stangerup skriver som konklusion på sin fremstilling af kulturkampen i slutningen af 1800-tallet:

"Kulturkampen i Halvfjerdserne og Begyndelsen af Firserne er en Transformator, der omstiller det gamle Danmark til det moderne. I stedet for en statisk Enhedskultur, som disse Aar opponerer mod, efterlader de et differentieret Kulturbegreb som rummer store Mod-sætninger indenfor sine Rammer. Den Drøm om en moderne Enhedskultur, som saa mange af Kulturkampens Stridsmænd drømte, blev ikke realiseret." (Stangerup 1946: 278)

Stangerup slutter selv som eksempel på den samling omkring demokratiets liberale principper, der kan spores på dette tidspunkt med en hyldest til Grundtvigs frihedsopfattelse og den kulturelle pluralisme og kulturkamp som dynamisk motor for kulturudviklingen:

"Spændingen mellem de forskellige Kulturopfattelser i det moderne Danmark kan nok udløses i Gnister, men først og fremmest er det dog en Spænding, der holder sammen og skaber Grøde og Vækst, en Livsform og en Aandstro, som i selve den frie Meningsbrydnings Princip har fundet sit Hjertekammer." (Stangerup 1946: 278)

Den frie meningsbrydning hyldes her som den 'spænding, der holder sammen', hvilket giver et generelt billede på den tids samling omkring det politiske frem for det kulturelle.

I den aktuelle kulturkamp er det bemærkelsesværdigt, hvor meget vi diskuterer kultur og hvor lidt vi diskuterer demokrati. Der er sket en form for selvfølgeliggørelse og kulturalisering af demokratiet, hvor det opfattes som en integreret del af dansk kultur på trods af, at det 20. århundrede på det nærmest har været en lang kamp om demokratiet.

Det største kulturelle skifte ved regeringsskiftet i 2001 var nok i forhold til selve den politiske kultur. I efterkrigstiden har dansk politik været domineret af en konsensuskultur. Idealistisk begrundet som en afspejling af en konsensus nået i den frie folkelige debat, men realistisk set også en del af de gamle parlamentariske partiers samling om at holde modstandsbevægelsens fløje uden for indflydelse efter befrielsen. Anders Fogh Rasmussens regering brød med dette princip til fordel for en politik, der afsikrede magten ved at udpege fjender. Dette tog sit udgangspunkt i opfattelsen af, at den muslimske kultur truede den kulturelle sammenhængskraft i det danske samfund. Demokratiopfattelsen efter krigen tager imidlertid udgangspunkt i, at der ikke er nogen kulturel sammenhængskraft, men derimod en politisk. Det har jo også vist sig at samfundet kan gå i stykker langs alle mulige brudlinjer økonomiske, uddannelsesmæssige, etniske, aldersmæssige. Der er således både sket en genoplivning af kulturkampen mellem nationalisme og radikalisme, som vi kender det fra mellemkrigstiden og en totalmobilisering af demokratiet som kultur i forhold til den muslimske kultur. Alt efter kontekst kan kulturradikalismen iscenesættes som demokratisk eller antidemokratisk. Herved glemmes imidlertid at kulturradikalismen også var et samfundsmæssigt integrationsprojekt, og PH's principper om social inklusion, offentlig debat og almen fornuft som demokratisk kulturel ramme og sammenhængskraft kan godt være værd at genopfriske i dag.

Sammenfatning: Fra samfundsbygning til personlighedsdannelse

Intentionen i denne afhandling har været at undersøge Poul Henningsens kulturkritik som del af et kulturelt moderniserings- og demokratiseringsprojekt. Udgangspunktet er, at 'demokratiet' hos PH først og fremmest har karakter af et kultur- eller epokebegreb. Opfattelsen af at befinde sig i en kulturel tidehvervssituation, hvor en kulturform er gået under, mens en anden stadig er under udvikling er det grundlæggende udgangspunkt for PH's kulturkritik. Dette betyder, at kritikkens rolle bliver dobbelt, både at destruere det bestående og skabe de mentale forudsætninger for det nye. Kulturkritik bliver på denne måde at opfatte som en værditransformerende praksis og i det omfang den opridsede problematik kan karakteriseres som moderne er også kulturkritikken en specifik moderne genre.

PH's kulturbegreb tager udgangspunkt i begreberne enhed og harmoni. Dette begreb er hentet fra fortidens store kulturepoker, middelalder og renæssance, men projektet bliver at genoprette kulturen, ikke med Gud eller kongen i centrum, men med mennesket i centrum. På denne måde kobles humanismen og et historistisk-epokalt kulturbegreb med rødder i Renæssancen. Dette projekt er imidlertid på mange måder fælles tankegods for mange af de store modernistiske design- og kulturbevægelser på dette tidspunkt.

Det enhedsskabende er imidlertid ikke alene et kunstnerisk projekt, men falder sammen med et projekt om demokratiet som en samfundsmæssig integrationsproces på dette tidspunkt. Skabelsen af en demokratisk enhedskultur udkastes således som et projekt for en alliance mellem bønder, arbejdere og studenter efter Systemskiftet i 1901. Inden for rammernes af denne alliance er der imidlertid en række indre spændinger, som bliver forfulgt i afhandlingen. Først og fremmest indebærer grundtvigianismen og kulturradikalismen som oplysningsbevægelser et skisma imellem samfundsnationalisme og åndsnationalisme. Den danske situation, hvor parlamentarismen dels etableres med forsinkelse på grund af forfatningskampen samtidig med, at moderniseringen af kulturen gøres til en nationalt forsvarsprojekt imod Tyskland betyder, at der bliver et sammenfald mellem modernisering, demokratisering og nationalisering.

Den politisk orienterede modernisme i arkitekturen på dette tidspunkt reagerede generelt på en række problematikker skabt af industrialiseringens gennemslag og efterveerne efter 1. Verdenskrig. Urbaniseringen og boligkrisen var således baggrunden for arkitekternes engagement i byplanlægning og bygning af arbejderboliger. Dette er imidlertid med til at skabe en spænding imellem moderniseringen som ordensprojekt og demokratiseringen som frigørelses- og autonomiprojekt. Modernismen søger efter moderne former, der kan syntetisere tidens spændinger, demokratiseringen er et projekt for folkets ret til at styre sig selv. Disse to kan

tænkes sammen så længe løsningen af sociale problemer ses som frembringelsen af mulighedsbetingelserne for at folk kan deltage i demokratiet, men som generel problematik bliver forholdet mellem form og frihed et gennemgående tema i refleksionerne over kunst, pædagogik og politik.

Poul Henningsen var imidlertid først og fremmest kunstner og kritiker, og hans demokratibegreb tænkes derfor konsekvent ud fra kunstinstitutionen og den borgerlige offentlighed. Sammenhængen mellem kunst og politik bliver derfor til et forhold mellem kunst og pædagogik, hvor kunstens opgave bliver at opdrage til demokrati. Relationen mellem kunst, pædagogik og demokrati reformuleres imidlertid løbende i forhold til den historiske og politiske udvikling. Dette forfølges i afhandlingen gennem en undersøgelse af tre afgrænsede tidsperioder: perioden 1921-28, hvor PH fungerede dels som arkitekturkritiker ved *Politiken*, dels i 1926-28 redigerede det indflydelsesrige arkitekturtidsskrift *Kritisk Revy*, 1933 hvor PH reagerede på Hitlers magtovertagelse i Tyskland ved i hæftet *Hvad med kulturen?* at indskrive kunsten i en folkefrontsalliance mellem radikalisme og kommunisme og endelig debatten om rekonstruktion og definition af demokratiet efter befrielsen i perioden 1945-49, en debat hvor PH bliver tvunget til at definere demokratiet som politisk snarere end kulturelt begreb. Den historiske fremstilling afrundes med en undersøgelse af PH's rolle i kulturradikalismedebatten i 1955. Kulturradikalismebegrebet omkranser på denne måde den historiske fremstilling, idet en del af projektet har været at undersøge dette begrebs opkomst og omfang som uomgængelig receptionsramme for Poul Henningsen.

I afhandlingen 1. kapitel reflekteres der over karakteren af undersøgelsens stof, der hovedsageligt består af journalistiske tekster i forskellige genrer (kronikker, tidsskriftsartikler, debatindlæg osv.). Ud fra en opfattelse af kulturkritikken som intervention i og igangsætter af kulturelle transformationsprocesser argumenteres der for en tilgang, der har den historiske situation og den retoriske funktion som uomgængelig ramme for en meningsorienteret og syntetiserende læsestrategi. Med udgangspunkt i den engelske idehistoriker Quentin Skinner karakteriseres afhandlingen som et stykke intellektuel historie, der undersøger hvordan begreber og tankeformer sættes i spil og transformeres i konkrete historiske debatter. PH beskrives på denne måde som en historisk aktør, der agerer indenfor det den svenske idehistoriker Martin Kylhammar har kaldt 'diskursrummets skiftende grænser', dvs. et historisk og sprogligt felt, der er begrænset, men ikke determineret eller determinerende. Der er på denne måde i afhandlingen en vekselvirkning mellem beskrivelsen af generelle tanke- og argumentationsformer hos PH og deres anvendelse og transformation i konkrete debatter.

I afhandlingens 2. kapitel undersøges begrebet 'kulturradikalisme' begrebshistorisk for at afklare dets kulturelle betydningsindhold og dets anvendelighed som historisk term. Udgangspunktet er at begrebet fra sin fødsel har indeholdt en dobbelthed af deskriptivitet og normativitet i kraft af dets karakter af strategisk historisering, altså en genbeskrivelse af historien, der samtidig er med til at fremskrive en ny kulturpolitisk position og give den historisk vægt. Dette sker konkret i forhold til venstrefløjens frigørelse fra sovjetkommunismen, i og med at begrebets opkomst som kulturpolitisk term er nøje sammenfaldende med opbruddet fra kommunismen i slutningen af 1950'erne i forbindelse med opstanden i Ungarn og stiftelsen af SF. Samtidig demonstreres det hvordan begrebets status i den aktuelle kulturdebat dækker over en grundlæggende tvetydighed i forholdet til moderniseringen og oplysningsprojektet affødt af forholdet til Islam. Endelig argumenteres der for en skelnen mellem kulturradikalisme som kulturarvsbegreb, hvilket vil sige et begreb, hvis betydningsindhold hele tiden omdefineres retorisk gennem en række af strategiske reaktualiseringer og kulturradikalisme som historisk netværksbegreb.

I afhandlingens 3. kapitel opridses den historiske ramme for kultur- og demokratidebatte i starten af det 20. århundrede. Det vises hvordan det kulturelle felt formateres i starten af 1870'erne som et trekantsdrama mellem nationalliberalisme, grundtvigianisme og radikalisme. Fokus er især på PH's rødder hos Georg Brandes og det vises dels hvordan kulturopfattelsen har rødder i en senromantisk kulturtænkning som en form for 'demokratiseret geniæstetik', hvilket kommer til at danne grundlaget for et projekt om en æstetisk opdragelse af folket som forudsætning for demokratiet. Dels hvordan Georg Brandes er med til at forme en bestemt rolle for den intellektuelle som en kombination af kritiker og agitator, man kunne i denne sammenhæng også sige kulturkritiker.

I afhandlingens 4. og 5. kapitel undersøges det, hvordan PH forvalter arkitekturkritikken i 1920'erne i forhold til henholdsvis publikum og arkitektstanden. Den interne arkitektdiskussion har karakter af en diskussion af karakteren af de moderne by- og boligformer, hvor PH peger på henholdsvis rækkehuset og den engelske havebybevægelse som demokratiets former. Over for publikum har hans kritik imidlertid karakter af et æstetisk og politisk folkeopdragelsesprojekt, der via en ny skønhedssans og formidlingen af en abstrakt samfunds- og helhedsforståelse skal gøde jorden for de nye formers gennemslag i den brede kultur.

I kapitel 6 undersøges PH's kulturpolitiske positionering i *Hvad med Kulturen?* (1933). Bogen læses som en kulturpolitisk intervention, der har til formål at gøde jorden for en kulturel anti-nazistisk folkefrontsbevægelse, hvilket indebærer en indskrivelse af kunsten i en alliance mellem radikalisme og kommunisme og en tilpasning til kommunistisk retorik. I denne forbin-

delse er der både en kontinuitet men også en radikaliserings i PH's opfattelse af kunstens politiske forandringspotentiale. Samtidig vises det, hvordan dette også indebærer en udspaltning af radikalismen og den nationale folkelighed.

Afhandlingens kapitel 7 indeholder en fremstilling af demokratidebatten i Danmark efter 2. Verdenskrig, hvor det undersøges hvordan PH formulerer et politisk demokratibegreb op imod sine tidligere kommunistiske alliancepartnere. Fokus forskydes altså fra demokratiet som kulturel enhedsutopi til et forsvar for parlamentarismen som ramme om et samfund præget af historicitet, pluralisme og diskussion. Kritikken bliver på denne måde en integreret del af demokratiet selv. Der sker samtidig en pædagogisk drejning, idet kunstværksbegrebet forskydes fra hele samfundet som gesamtwerk til det enkelte menneskes gestaltning som kunstværk i et samspil mellem pædagogik og selvdannelse. Ydermere ses denne individuelle dannelsesproces som betingelsen for skabelsen af 'vælgeren', dvs. det myndige og kritiske individ, der er i stand til at agere som demokratisk subjekt. Der sker på tilsvarende vis en drejning i kritikformen fra formningen og opdragelsen af folket til en sokratisk henvendelse til det enkelte individ med henblik på, at hjælpe vedkommende til afklaring om sit eget standpunkt. I denne proces sker der også en ny tilnærmelse mellem PH og grundtvigianismen, men denne gang ikke som i 1920'erne omkring en social folkelighed, men omkring et liberalt frihedsbegreb.

I kapitel 8 vises det, hvordan denne opfattelse investeres i kulturradikalismebegrebet, der beskrives som et livssyn frem for en kulturpolitisk bevægelse og endelig trækkes i kapitel 9 trådene op og der reflekteres over kulturradikalisme- og demokratidebattens aktuelle karakter.

English summary:

The intention in this thesis is to examine the writings of Danish architect and cultural critic Poul Henningsen (PH) as part of a project of cultural modernization and democratization. The term 'democracy' is used by PH foremost to designate a historical and cultural epoch. A basic concept undermining PH's critical praxis is the idea that one cultural form has collapsed and another, democracy, is still developing. This means that the critic gets a double role. He must both destroy the remains of the old culture and create the mental conditions for the new one to unfold. Cultural criticism becomes therefore a vehicle for the transformation of values and beliefs, which makes it a specifically modern genre.

The structural characteristic of PH's concept of culture becomes coherence and harmony. This concept refers back to the great cultural eras in the past, specifically the renaissance and the project is to develop a coherent culture with man at the center instead of God or the king. This project connects renaissance-humanism with a historicist notion of cultural epochs which is common for many modernist artistic and cultural movements in this period.

In Denmark this cultural project is simultaneous with a political project of integration of society following the so-called 'Change of System' in 1901 where an alliance of agrarian movements, working movements and liberal intellectuals established the concept of parliamentarism after a long political struggle with the king and the conservative bourgeoisie. This alliance has however in the two traditions of Grundtvigianism and Culture Radicalism also inner cultural tensions between national romanticism and the tradition of the enlightenment. In Denmark there is a simultaneousness between modernization, democratization and nationalization.

The problem of modernization was also a theme in the modernist movements in architecture at that time that reacted against problems of urbanization and housing as consequences of industrialization and the 1. World War. The solving of these problems was seen as both ways to give people the opportunity to be part of the democracy and as a vehicle for creating a new democratic culture. In the longer run there was however also a tension between modernization as a project for new order and democratization as an autonomyproject. This means that reflections of the relationship between form and freedom is central to the way PH connects art, pedagogy and politics.

PH was foremost an artist and critic and his concept of democracy has its roots in art and the public debate. This means that he sees the appreciation of art as a way to become a democratic citizen. However this relationship between art, personal education and democracy is thought differently in different historical situations. This is examined in the thesis in three dif-

ferent periods: 1921-1928 where PH was architecture critic in the Danish newspaper *Politiken* but also in the period 1926-28 was editor of the influential architecture periodical *Kritisk Revy*. 1933 where PH reacted against Hitlers takeover of power in Germany by trying to establish a cultural front between communism and modern art in the book *Hvad med kulturen?* And finally 1945-49 where there was a national debate about the character of democracy following the liberation from German occupation. Finally there is a description of the debate in 1955 that introduced the term 'Culture Radicalism' in Denmark. This term is central to the Danish cultural debate and the use of PH as a cultural figure and the examination of its history is a part of the project of this thesis.

Chapter 1 consists of reflections about the material and method of the thesis. The material is mainly journalism of the kind that can be characterized as cultural criticism. These texts are seen as public interventions and initiators of processes of cultural and conceptual change. It is argued that this means that you always should consider the historical situation and rhetorical effect in the reading strategy. Referring to English political historian Quentin Skinner the method is characterized as intellectual history. Focus is on the interaction between general forms of thought and argumentation and their use and transformation in concrete debates.

Chapter 2 examines the concept 'Culture Radicalism' to determine its cultural use and how it can be used as a historical term. The term is rooted in the break with Soviet Communism on the Danish Left Wing in the late 50's and it is therefore both historical and rhetorical. It is shown that it in the ongoing debate shows an ambiguity in the relationship towards modernization and enlightenment. It is also argued that it would be constructive to separate the historical dimension from its rhetorical and political use.

Chapter 3 sketches the historical framework for the cultural debates PH was part of. It is shown how this cultural situation is created in the 1870's during what is known as 'The Modern Breakthrough' and focus is on the Danish intellectual Georg Brandes who is an influence on both PH's concept of culture and his way of acting as an intellectual.

Chapter 4 and 5 is an examination of how PH practices his architectural criticism in the 1920's in relationship to the public and the internal architectural debate. The architectural debate is a discussion of the character of modern forms of housing and city planning, where PH points to the row house and the English Garden City Movement as modern democratic forms. Towards the public he tries to communicate new norms of the character of beauty and abstract understanding of society as a way to close the gap between the new architectural forms and public opinion.

Chapter 6 is an examination of the the book *Hvad med kulturen?* (1933) as a political intervention. The book tries to forge an alliance between radicalism and communism and it is shown how this also radicalizes his views on the political importance of art.

Chapter 7 describes the Danish democracy debate after 2. World War. In this context PH formulates a political concept of democracy that is turned against his former communist allies. This means that focus is shifted from democracy is a state of cultural coherence to parliamentarism as a way to handle historicity, pluralism and discussion. The concept of culture as *Gesamtkunstwerk* is in this process shifted from society to the individual and his personal development. This also initiates a 'socratic' turn in his way of acting as a critic. Now he seeks to help people form their own opinions.

In the debate about Culture Radicalism in 1955 it is this concept of democracy and individuality he connects with the term, which is shown in Chapter 8. Finally the general lines of the thesis are drawn and discussed in Chapter 9 which also returns to character of the ongoing cultural debate.

Illustrationer:

Figur 1: Bykort København 1840. Det Kgl. Biblioteks kortsamling	98
Figur 2: Bykort København 1925. Københavns Bymuseum.	98
Figur 3: Københavns komposition. Illustration fra Politiken 6/6 1923. Statens avissamling.	110
Figur 4: Københavns komposition. Illustration fra Politiken 6/6 1923. Statens avissamling.	110
Figur 5: Charles I. Schous plan for Københavns byudvikling. Illustration fra Politiken 9/7 1923. Statens avissamling.	113
Figur 6: Ebenezer Howard, Havebydiagram, 1898. (Parsons & Schuyler 2002: 22).....	114
Figur 7: TV: Gaslygte, Frederiksberg ca. 1910-20. Københavns Bymuseum. TH: Poul Henningsens Slotholmslygte, Højbro Plads ca. 1935. Københavns Bymuseum.	125
Figur 8: Havebyen. (Howard 1970: 52).....	146
Figur 9: Storby med planetbyer. (Parsons & Schuyler 2002: 22)	147
Figur 10: Thorkild Henningsen og Ivar Bentsen 1921-23: Bakkehusene. Kilde: denstoredanske.dk. Copyright: Preben Eider	152
Figur 11: "Venstrekunst som den er". Otto Bache: "Heste ved Stranden" (1892). (Henningsen 1933: 32) .	163
Figur 12: "Venstrekunst som den burde ha været": Fritz Syberg. (Henningsen 1933: 33).....	164
Figur 13: "Socialdemokratisk kunst", (Henningsen 1933: 35).....	166
Figur 14: "Daarlig kommunistisk kunst": Anton Hansen. (Henningsen 1933: 37).....	168
Figur 15: "Klassisk kommunistisk kunst": Picassos kubistiske collager. (Henningsen 1933: 38).....	169
Figur 16: P.V. Jensen Klint: Grundtvigs Kirke 1921-40, (Henningsen 1933: 14)	172
Figur 17: J.J.P. Oud: Rækkehuse, Weissenhof-udstillingen 1927, (Henningsen 1933: 15).....	172
Figur 18: Jørgen Jørgensens model for forholdet mellem det smalle og det brede demokrati. (Jørgensen 1946: 6).....	187

Litteratur:

Primær:

Hvor intet andet er angivet stammer avisartiklerne fra Poul Henningsen Arkivet, Det Kgl. Bibliotek, København.

Andersen, Karl O. (1947): "Tanker om et nyt Socialistparti", *Information* 21/10 1947

Andersen, Poul (1945): "Om demokratisk Frihed", *Politiken* 5/9 1945 (Hein Rasmussen og Kayser Nielsen 2003: 43-45)

Bay, Carl Erik og Olav Harsløf (red.) (1973a): *Poul Henningsen. Kulturkritik, Bind I 1918-33*, Kbh.: Rhodos

Bay, Carl Erik og Olav Harsløf (red.) (1973b): *Poul Henningsen. Kulturkritik, Bind II 1933-43*, Kbh.: Rhodos

Bay, Carl Erik og Olav Harsløf (red.) (1973c): *Poul Henningsen. Kulturkritik, Bind III 1943-56*, Kbh.: Rhodos

Bay, Carl Erik og Olav Harsløf (red.) (1973d): *Poul Henningsen. Kulturkritik, Bind IV 1956-67*, Kbh.: Rhodos

Bentsen, Ivar (1926): "Det enfamilies rækkehus med have", *Kritisk Revy*, Hefte 3 1926

Bjørnvig, Thorkild (1960): (Svar på enquete om kulturradikalismen), *Dialog* nr. 3-4, 10. Årgang, 1960

Blædel, Leif (red.) (1987): *Lys over land. Poul Henningsen om det hele*, København: Gyldendal.

Bomholt, Julius (1932): *Arbejderkultur*, København: Forlaget Fremad

Brandes, Georg (1966): *Hovedstrømninger i det nittende Århundredes Litteratur, Bind 1, Emigrantlitteraturen*, København, Jespersen og Pios Forlag.

Bredsdorff, Eilas (1955a): "Om at fodre sine karusser" *Politiken* d. 11/7 1955

Bredsdorff, Elias (1955b): "Hyldest til de syv fra Nr. Snede", *Politiken* d. 26/7 1955

Bredsdorff, Elias (1971): *Kommer det os ved?* København: Thaning og Appel

Fjord Jensen, Johan (1960): "Kulturradikalismen", *Dialog* nr. 3-4, 10. Årgang, 1960

Fog, Mogens (1945): "Nazismens Arv", *Politiken* 2/9 1945 (Hein Rasmussen og Kayser Nielsen 2003: 33-42)

Fromm, Erich (1980): *Flugten fra friheden*, København: Hans Reitzel

Grünbaum, Ole/Henrik Stangerup (red.) (1968): *Kulturkampen*, København: Fremad

Harsløf, Olav (red.) (1994): *Poul Henningsen. På Hundredåret. Tekster 1918-1967*, København: Hans Reitzels Forlag

Hein Rasmussen, Søren/Niels Kayser Nielsen (red.) (2003): *Strid om demokratiet – Artikler fra en dansk debat 1945-46*, Århus: Aarhus Universitetsforlag

Henningsen, Inger og Svend Erik Møller (red.) (1984): *Poul Henningsen om smag, stil og kunst*, København: Rhodos

Henningsen, Poul (1921a): "Antik og Gotik" *Architekten* 19/2 1921

Henningsen, Poul (1921b): "Byens Træer", *Politikens Kronik* 15/9 1921

Henningsen, Poul (1921c): "Genstande paa Byens Gader.", *Politikens Kronik* 7/10 1921

Henningsen, Poul (1922a): "Byens Fremtid", *Politikens Kronik* 1/4 1922

Henningsen, Poul (1922b): "Arkitekturen og Publikum. Offentlighedens Krav.", *Politikens Kronik* 1/8 1922

Henningsen, Poul (1923a): "Kritikens Hensigt", *Politikens Kronik* 16/2 1923 (Bay og Harsløf 1973a: 29-34)

Henningsen, Poul (1923b): "Byens Hovedgader", *Politikens Kronik* 6/6 1923

Henningsen, Poul (1923c): "Fremtidens Bypolitik.", *Politikens Kronik* 9/7 1923

Henningsen, Poul (1923d): "Den internationale Kamp mod Storbyen" *Politikens Kronik* 3/10 1923 (Bay og Harsløf 1973a: 34-41)

Henningsen, Poul (1926a): "Le Corbusier", *Kritisk Revy*, hefte 1, 1926

Henningsen, Poul (1926b): "Kunsten, Moralen og Samfundet", *Kritisk Revy*, Hefte 3 1926 (Bay og Harsløf 1973a: 58-62)

Henningsen, Poul (1927a): "Akademiets nedlæggelse", *Kritisk Revy*, hefte 1, 1927

Henningsen, Poul (1927b): "Tradition og Modernisme", *Kritisk Revy*, hefte 3, 1927

Henningsen, Poul (1928a): "Kunst og Politik", *Kritisk Revy*, hefte 1, 1928

Henningsen, Poul (1928b): "Verdensproblemet Menneskets bolig", *Kritisk Revy*, hefte 2, 1928

Henningsen, Poul (1930a): "Kritiken som Kulturfaktor", *Ekko* nr. 8, 1930. (Bay og Harsløf 1973a: 132-135)

Henningsen, Poul (1930b): "Naturlig kunst", *Politikens kronik* 25/6 1930. (Bay og Harsløf 1973a: 142-150)

Henningsen, Poul (1933): *Hvad med kulturen?* København: Mondes Forlag,

Henningsen, Poul (1937): *Knud Agger*, København: Arthur Jensens Forlag.

Henningsen, Poul (1938): "Troen på mennesket", *Politiken* 17/1 1938

Henningsen, Poul (1945): "Frihed med eller uden rabat?", *Social-Demokraten* 9/9 1945 (Hein Rasmussen og Kayser Nielsen 2003: 57-64)

Henningsen, Poul (1946a): "Fører folkestyre til demokrati?", *Politiken* 30/3 1946 (Hein Rasmussen og Kayser Nielsen 2003: 163-170)

Henningsen, Poul (1946b): "Strid om demokratiet", *Politiken* 17/4 1946 (Hein Rasmussen og Kayser Nielsen 2003: 221-227)

Henningsen, Poul (1946c): "Demokrati og diktatur", foredrag 28/11 1946 (Bay og Harsløf 1973c: 61-71)

Henningsen, Poul (1947): "Albert Olsen og Poul Henningsen: Demokrati i Øst og Vest", Radiodiskussion 17/9 1947. (Bay og Harsløf 1973c: 84-108)

Henningsen, Poul (1948a): "Jørgen Jørgensens budskab", *Information* 1/4 1948 (Bay og Harsløf 1973c: 128-134)

Henningsen, Poul (1948b): "Liberalistisk eller socialistisk kulturpolitik", foredrag 29/11 1948 (Bay og Harsløf 1973c: 150-156)

Henningsen, Poul (1948c): "Stalinismens klippegrund", foredrag 1948 (Bay og Harsløf 1973c: 156-164)

Henningsen, Poul (1949): "Den heibergske linie", *Information* 4/1 1949 (Pørn 1994: 121-125)

Henningsen, Poul (1952): *Livas Regeringstid*, København: Stig Vendelkærs Forlag.

Henningsen, Poul (1953): *Alvorlig Sjov*, København: Stig Vendelkærs Forlag.

Henningsen, Poul (1955a): "I årtiernes narredans", *Social-Demokraten* 10/7 1955

Henningsen, Poul (1955b): "Decenniernas narrespel", *Morgon-Tidningen* 12/7 1955

Henningsen, Poul (1955c): "Stilheden må ikke komme", *Social-Demokraten* 13/7 1955

Henningsen, Poul (1955d): "Samme melodi alle vegne?", *Social-Demokraten* 3/8 1955

- Henningsen, Poul (1955e): *Kort sagt*, København: Chr. Erichsens Forlag
- Henningsen, Poul (1960a): "Nyttede kulturkampen?", *Dialog nr. 3-4, 10. Årgang*, 1960
- Henningsen, Poul (1960b): "Magtesløse menneske" (Bay og Harsløf 1973d: 70-77)
- Henningsen, Poul (1962a): "Det offentlige mod kunsten", *Louisiana Revy*, jan. 1962 s. 12-15
- Henningsen, Poul (1962b): "Arkitekturen og tekniken", *Teknisk Ukeblad* 22/2 1962, s. 165-170
- Henningsen, Poul (1963a): "Hvad livet lærte mig", *Politiken* 17/1 1963
- Henningsen, Poul (1963b): *Vi er selv historie*, (Red. Henrik Stangerup), København: Thaning og Appel.
- Henningsen, Poul (1964a): *Kunsten og Samfundet*, København: Gjellerup
- Henningsen, Poul (1964b): "Sangen til Nørrebro", *Blædel* 1987: 163-164
- Henningsen, Poul (1966): *Vers til idag* (red. Sven Møller Kristensen), København: Thaning og Appel
- Henningsen, Poul (1972 [1955]): *P.H.s dragebog*, København: Chr. Erichsens Forlag
- Henningsen, Poul (1995): *Mit livs eventyr* (udg. Af Hans Hertel), København: Aschehoug
- Hoel, Sigurd (1955): "Modstand mod ...", *Politiken* d. 15/5 1955
- Howard, Ebenezer (1970): *Garden Citys of Tomorrow* (Ed. F.J. Osborn), London: Faber and Faber Ltd.
- Høvring, Helge (1946): "Aabenhjertig Samtale med Poul Henningsen", *Nælden*, oktober 1946, s. 9-14
- Jespersen, Karen og Ralf Pittelkow (2005): *De lykkelige danskere. En bog om sammenhængskraft*, København: Gyldendal
- Jørgensen, Andreas et al. (red.) (1960a): *Dialog nr. 3-4, 10. Årgang*, 1960
- Jørgensen, Andreas et al. (1960b): "Humanismen i vor tid" (redaktionel indledning), *Dialog nr. 3-4, 10. Årgang*, 1960
- Jørgensen, Jørgen (1945a): "Demokratiet har Ret til at forsvare sig.", *Frit Danmark* 13/7 1945 (Hein Rasmussen og Kayser Nielsen 2003: 18-26)
- Jørgensen, Jørgen (1945b): "Om demokratisk Frihed", *Politiken* 6/9 1945 (Hein Rasmussen og Kayser Nielsen 2003: 46-48)
- Jørgensen, Jørgen (1945c): "Misbrug af Idealerne", *Frit Danmark* 19/10 1945 (Hein Rasmussen og Kayser Nielsen 2003: 91-95)
- Jørgensen, Jørgen (1946): *Det demokratiske samfund. Grundtræk af en analyse*, København: Tiden
- Koch, Hal (1946a): "Politisk Ortodoksi", *Politiken* 7/4 1946 (Hein Rasmussen og Kayser Nielsen 2003: 182-187)
- Koch, Hal (1946b): "Loke og Thor", *Frie Ord*, april 1946 (Hein Rasmussen og Kayser Nielsen 2003: 188-207)
- Koch, Hal/ Alf Ross (red.) (1949): *Nordisk Demokrati*, København: Westermann
- Koch, Hal (1991 [1945]): *Hvad er demokrati?*, København: Gyldendal,
- Koestler, Arthur (1946): *Mørke midt paa dagen*, København: Povl Branners Forlag
- Krarup, Søren (1960): *Harald Nielsen og hans tid*, København: Gyldendal
- Krarup, Søren (1968): *Demokratisme*, København: Gyldendal
- Krarup, Søren (1994): *Den danske nødvendighed*, København: Spektrum
- Krarup, Søren (2002): "Krag og efterkrigstidens Danmark", *Tidehverv* 2002, s. 197-202 (www.tidehverv.dk)
- Krarup, Søren (2006): *Systemskiftet: i kulturkampens tegn*, København: Gyldendal
- Krarup, Søren (2007): "Kulturkamp", *Tidehverv* 2007, nr. 10, s. 193-194 (www.tidehverv.dk)

Le Corbusier (1987): *The City of Tomorrow and its Planning*, New York: Dover Publications

Loos, Adolf (1982): *Trodsdem*, Wien: Georg Prachner Verlag

Løgstrup, K.E. (1960): (Svar på enquete om kulturradikalismen), *Dialog nr. 3-4, 10. Årgang, 1960*

Makarenko, Anton (1955): *Vejen til livet*, København: Forlaget Mega

Møller Kristensen, Sven (red.) (1963): *Kritisk Revy*, København: Gyldendals Uglebøger

Møller Kristensen, Sven (red.)(1980): *P.H. Viser*, København: Thaning og Appel

Mønsted, K.B et al. (1945): *Folkestyrets skole og opdragelse*, København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck

Nordentoft, Inger Merete (1944): *Opdragelse til Demokrati*, København: Eget Forlag

Petersen, Gert (1960): (Svar på enquete om kulturradikalismen), *Dialog nr. 3-4, 10. Årgang, 1960*

Pittelkow, Ralf (2002): *Efter 11. september*, Kbh., Lindhardt og Ringhof

Pittelkow, Ralf (2004): *Forsvar for nationalstaten*, Kbh., Gyldendals Bogklubber

Pørn, Neel (1994): *PHs arkitekturkritik*, København: Arkitektens Forlag

Ross, Alf (1946): *Kommunismen og demokratiet*, København: Fremad

Ross, Alf (1967 [1946]): *Hvorfor Demokrati?*, København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck,

Rousseau, Jean-Jacques (1962): *Emile. Eller om opdragelsen, bind 1*, København: Borgen.

Schou, Charles I. (1923): *Om Bybygningskunst. Indledningsforedrag til Bybygningsstudier*, København: P. Haase & Sønns Forlag.

Schou, Charles I. (1925): *Om Bybygningskunst II. Fire Artikler og et Tillæg*, København: P. Haase & Sønns Forlag.

Simmel, Georg (1998): *Hvordan er samfundet muligt?*, Moderne tænkere, København: Gyldendal

Skou-Hansen, Tage (1995): *Den forbandede utopi*, København: Gyldendal

Spengler, Oswald (1962): *Vesterlandets Undergang*, København: Aschehoug

Stangerup, Hakon (1946): *Kulturkampen, Bind 1-2*, København: Gyldendal

Sørensen, Villy (1960): (Svar på enquete om kulturradikalismen), *Dialog nr. 3-4, 10. Årgang, 1960*

Sørensen, Villy (1963 [1961]): *Hverken-eller*, København: Gyldendal

Sekundær

- Alsinger, Bent Friis (1997): *Inger Henningsen – PH's Valdemar*, Hørsholm: Friis – musisk forlag.
- Andersen, Jacob (1998): *Fra folkestyre til fællesstyre*, København: Gyldendal
- Anderson, Benedict (2001): *Forestillede fællesskaber*, Roskilde: Roskilde Universitetsforlag.
- Bay, Carl Erik (1973): *Socialdemokratiets stilling i den ideologiske debat i mellemkrigstiden*, Grenå, GMT
- Bay, Carl Erik og John Chr. Jørgensen (1979): *Litteratur og samfund i mellemkrigstiden*, København: Gyldendal.
- Bay, Carl Erik (2003): *Kulturradikale kapitler fra Georg Brandes til Otto Gelsted*, København, C.A. Reitzels Forlag
- Bay, Carl Erik & Hans-Christian Jensen (red.) (2008): *Tradition og modernisme. Indfaldsvinkler til PH*, Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Beck, Ulrich (2004): *Risikosamfundet*, København: Gyldendals Bogklubber
- Benevolo, Leonardo (1980): *The History of the City*, London: Scolar Press
- Bidstrup, Knud (1971): *Ebenezers Disciple*. København: Dansk Byplanlaboratorium.
- Bondebjerg, Ib og Olav Harsløf (red.) (1979): *Arbejderkultur. Bind 2, 1924-48*, København: Medusa
- Borup, Anne (2009): "Forandringens flertydige former. Sammenhæng og brud i Poul Henningsens kulturkritiske tekster med særligt henblik på repræsentationen af det 20. århundredes kulturelle moderniseringsprocesser." (Borup og Guldberg 2009: 173-218)
- Borup, Anne og Jørn Guldberg (red.) (2009): *Kulturmoderniseringens paradokser. Studier i PH's kulturbegreber, kritik og praksis*, Odense: Syddansk Universitetsforlag
- Collins, George R. og Christiane Crasemann Collins (1986): *Camillo Sitte: The Birth of Modern City Planning*, New York: Dover Publications, Inc.
- Dahl, Jan (2001): "Den kritiske vurdering leve", Speciale, Historisk Institut, Århus Universitet, Maj 2001
- Dahlkild, Nan (2009): "Kritisk Revy og 'de triste modernister' – mellemkrigstidens danske og internationale positioner." (Borup og Guldberg 2009: 17-52)
- Dragsbo, Peter (2008): *Hvem opfandt parcelhuskvarteret?*, Haderslev: Museum Sønderjylland og Dansk Center for Byhistorie.
- Eriksen, Jens-Martin og Frederik Stjernfelt (2008): *Adskillelsens politik*, København: Lindhart og Ringhof
- Eriksen, Tore et. al. (red.) (2001): *Slagmark* nr. 33, Vinter 2001. "Quentin Skinner og intellektuel historie." Århus: Modtryk
- Fabricsius Møller, Jes (2009): *Hal Koch – en biografi*, København: Gads Forlag
- Fjord Jensen, Johan (1966): *Homo manipulatus*, København: Gyldendal
- Fonsmark, Henning (1990): *Historien om den danske utopi*, København: Gyldendal
- Frandsen, Sophus (1978): *PH's eksempel*, København: Kunstakademiets Arkitektskole.
- Frykman, Jonas/Orvar Löfgren (1979): *Det kultiverade människan*, Lund: Liber Forlag
- Gaardmand, Arne (1993): *Dansk Byplanlægning 1938-1992*, Skive: Arkitektens Forlag
- Gellner, Ernst (2006 [1983]): *Nations and nationalism*, Oxford: Blackwell Publishing

- Guldborg, Jørn (red.) (1986): *Tema: Funktionalisme*, Odense: Odense Universitetsforlag
- Guldborg, Jørn & Niels Peter Skou (red.) (2008a): *Kritik og formidling. Studier i PH's kulturkritik*, Odense: Syddansk Universitetsforlag
- Guldborg, Jørn (2008): "Naturkritik og kulturformidling. Poul Henningsen versus Danmarks Naturfredningsforening 1926-1937" (Guldborg og Skou 2008: 159-224)
- Habermas, Jürgen (2009): *Borgerlig offentlighed*, København: Informations Forlag
- Hammerich, Poul (1986): *Lysmageren*, København: Gyldendals Bogklub
- Harsløf, Olav (red.) (2004): *Georg Brandes og Europa*, København: Museum Tusculanums Forlag
- Hartmann, Sys & Villads Villadsen (1979): *Danmarks Arkitektur. Bind 3: Byens huse • Byens plan*, København: Gyldendal.
- Hauge, Hans og Henrik Horstbøll (red.) (1988): *Kulturbegrebets kulturhistorie*, Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Hauge, Hans (2003): *Post-Danmark*, København: Lindhardt og Ringhof
- Hertel, Hans (red.) (1967): *Tilbageblik paa 30'erne, Bind 1*, København: Stig Vendelkærs Forlag
- Hertel, Hans (red.) (2004): *Det stadig moderne gennembrud. Georg Brandes og hans tid set fra det 21. århundrede*, København: Gyldendal
- Hilden, Adda (2009): *At sætte sig spor*, København: Lindhardt og Ringhof
- Himmelstrup, Kristian (2004): *Kulturens former og institutioner*, København: Hans Reitzels forlag
- Holt, Kristoffer (2008): *Publicisten Ivar Harrie. Ideologi, offentlighedsdebatt og idékritik i Expressen 1944-1960*, Stockholm: Carlssons Bokförlag
- Horkheimer, Max og Theodor W. Adorno (2003): *Oplysningens dialektik*, København: Samlerens Bogklub
- Jelsbak, Torben (2005): *Ekspressionisme*, Hellerup: Forlaget Spring
- Jensen, Bernard Eric (2008): *Kulturarv – et identitetspolitisk konfliktfelt*, København: Gads Forlag
- Jensen, Hans-Christian (2009): "Designkritikkens hensigt. PH's designkritik mellem professionsetik og forbrugeroplysning." (Borup og Guldborg 2009: 133-172)
- Jørstian, Tina og Poul Erik Munk Nielsen (red.) (1994): *Tænd! PH lampens historie*, København: Gyldendal
- Kaare Nielsen, Henrik (1993): *Kultur og modernitet*, Århus: Aarhus Universitetsforlag
- Knudsen, Tim (1988): *Storbyen støbes*, København: Akademisk Forlag
- Knudsen, Tim (2006): *Fra enevælde til folkestyre*, København: Akademisk Forlag.
- Korsgaard, Ove (2004): *Kampen om folket*, København: Gyldendal
- Koselleck, Reinhart (2007): *Begreber, tid og erfaring*, København: Hans Reitzels Forlag
- Kylhammar, Martin (1985): *Maskin och idyll. Teknik och pastoral ideal hos Strindberg och Heidenstam*, Malmö: Liber Förlag
- Kylhammar, Martin (2004): *Den tidlöse modernisten*, Stockholm: Carlsson Bokförlag
- Larsen, Mihail (1974): *Kritik af den kulturradikale pædagogik*, Århus: Modtryk
- Leer Sørensen, Leif (2000): *Edvard Heiberg og dansk funktionalisme*, København: Arkitektens Forlag
- Lefort, Claude (1988): *Democracy and Political Theory*, Cambridge: Polity Press.
- Lefort, Claude (1989): "Spørgsmålet om demokratiet", *Slagmark* nr. 13, Sommer 1989, s. 15-29

- Lefort, Claude (2007): *Complications. Communism and the Dilemmas of Democracy*, New York: Columbia University Press.
- Longum, Leif (1986): *Drømmen om det frie menneske*, Oslo: Universitetsforlaget
- Lidegaard, Bo (2005): *Kampen om Danmark 1933-1945*, København: Gyldendal.
- Lowenthal, David (1985): *The Past is a Foreign Country*, Cambridge: Cambridge University Press
- Lowenthal, David (2005 [1998]): *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, Cambridge: Cambridge University Press
- Lykkeberg, Rune (2008): *Kampen om sandhederne*, København: Gyldendal
- Madsen, Hans Helge (2009): *Skæv og national. Dansk Byplanlægning 1830 til 1938*. København: Bogværket.
- Marx, Leo (1964): *The Machine in the Garden*, Oxford: Oxford University Press
- Meier Carlsen, Erik (2000): *De overflødiges oprør – en trussel mod demokratiet?*, København: Centrum
- Munch, Anders V. (2009): "Fingrene fra stilen. Faktorernes orden i historiesynet hos Adolf Loos og PH." (Borup og Guldberg 2009: 53-84)
- Møller, Jes Fabricius (2009): *Hal Koch – en biografi*, København, Gads Forlag
- Møller, Morten (2009): *Mogens Fog, bind 1: Fra modstandshelt til landsforræder*, København: Gyldendal
- Møller Kristensen, Sven (1979): *Den kødelige rationalisme*, København: Gyldendal.
- Møller Kristensen, Sven (1980): *Georg Brandes. Kritiker, liberalisten, humanisten*, København: Gyldendal.
- Nordin, Lene (1983): *Otto Gelsteds standpunkt*, København: Museum Tusculanums Forlag
- Nyboe Andersen, Poul (1993): *Hal Koch og Krogerup Højskole*, Odense: Odense Universitetsforlag,
- Nørgaard, Ellen (1977): *Lille barn, hvis er du?*, København: Gyldendals pædagogiske bibliotek.
- Nørgaard, Ellen (2005): *Tugt og dannelse. Tre historier fra kulturkampens arena*, København: Gyldendal
- Olausson, Lennart (red.) (1994): *Idéhistoriens Egenart*, Stockholm: Symposium
- Palonen, Kari (2003): *Quentin Skinner. History, Politics, Rhetoric*, Cambridge: Polity Press
- Parsons, Kermit C. & David Schuyler (ed.) (2002): *From Garden City to Green City*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Rasmussen, Harald (1989): *Makarenko - pædagog og forfatter*, København: Forlaget Tiden
- Rasmussen, Steen Eiler (1969): *København*, København: G.E.C. Gads Forlag.
- Relph, Edvard (1987): *The Modern Urban Landscape*, London: Croom Helm
- Rothstein, Klaus (2005): *Tid til forundring*, København: Tiderne Skifter
- Seidenfaden, Tøger m.fl. (2005 [2001]): *Den kulturradikale udfordring*, København: Tiderne Skifter
- Slagstad, Rune (1998): *De nasjonale strategier*, Oslo: Pax Forlag
- Steffensen, Erik (2006 [2005]): *Poul Henningsen*, København: Aschehoug
- Stephensen, Hakon (1978): *Arkitekten Thorkild Henningsen. Kunstner og humanist*, København: Arkitektens Forlag.
- Stjernfelt et. al. (red.) (2004): *Fejder. Studier i stridens anatomi i det intellektuelle liv*, København: Museum Tusculanums Forlag.
- Stjernfelt, Frederik og Søren Ulrik Thomsen (2005): *Kritik af den negative opbyggelighed*, Valby: Vindrose

Støvring, Kasper (2006): *Det etiske kunstværk*, København og Odense: Gyldendal og Syddansk Universitetsforlag.

Thau, Carsten (2004): "Montage i en brydningstid/ Udvikling af samfundets skikkelse/ Tredivernes arkitektur." i *30erne/ Kunst/ Arkitektur/ Design*, København: Kunstforeningen Gl. Strand.

Thing, Morten (1993): *Kommunismens kultur, bind 2*, København: Tiderne Skifter

Thorup, Mikkel (2008): *Fornuftens perversion. Modoplysning og 200 års krig mod fornuftens herredømme*, Århus: Aarhus Universitetsforlag

Tönnies, Ferdinand (1996): *Community and Society*, New Brunswick: Transaction Publishers,

Vad, Poul (2003): *Kritiske tekster*, København: Gyldendal

Waal, Allan de (2006): *Omkørsel. Et arkitekturpanoptikon*, København: Aristo

Wilman, Poul (red.) (1960): *PH I flere belysninger*, København: Stig Vendelkær

Wittgenstein, Ludwig (1994): *Filosofiske Undersøgelser*, København: Munksgaard

Zerlang, Martin (2002): *Bylivets Kunst. København som metropol og miniature*, Hellerup: Forlaget Spring

Zerlang, Martin: "Henningens helliger midlet" i *Utopi og virkelighed i det 20. århundredes kunsthåndværk og design*. København: Kunstindustrimuseet. (UÅ)

Podcast: "PH dengang og nu.", Københavns Universitet. (<http://ph.hum.ku.dk/>, 20/6 2010)