

Hva må sies? Artikler om litteratur i *Veien frem* (1936–1937)

Kristoffer Jul-Larsen

Synspunktene på litteratur målbrakt i *Veien frem*, tidsskriftet Nordahl Grieg (1902–1943) ga ut i 1936 og 1937, viser politikkenes innflytelse over litteraturen på 1930-tallet. De resepsjonsorienterte og mer generelle artiklene om kunst og litteratur er eksempler på kritikk som politisk aktivisme: En bestemt form for tenking om politikk og politiske fellesskap fikk konkrete følger for vurderingen av litteratur og hvordan vurderingen ble utført. Tidsskriftets prosjekt ble utformet i en strategisk forhandling mellom en estetisk og en politisk avantgarde.

Veien frem ble gitt ut av Nordahl Grieg personlig,¹ muliggjort av inntektene fra teaterstykket *Vår ære og vår makt* (1935).² Det gikk under etter to år og sytten nummer, hvorav to dobbeltnummer, og en kan merke en tydelig redaksjonell slitasje mot slutten av 1937. Som et tidsskrift om og for litteratur var *Veien frem* alltid underlagt spørsmålet «Hvordan stagge fascismen?». Slik var det en heroisk mislykkelighet, slik den sosialistiske motstanden i Spania, eller kampen for løslatelse av fredsprisvinneren Carl von Ossietzky (1889–1938) som døde av tuberkulose under Gestapos oppsyn, var det. *Veien frem* var ikke stedet for fri kontemplasjon, estetisk lek eller utviklingen av en samfunnsanalyse som bedre fanget sin tids problemer; heller var dets sider fullstendig oppslukt av den retoriske situasjonen, dets her og nå og det som skulle følge. Som et kommunistisk antikrigsprosjekt i et nøytralt Norge stilte det igjen og igjen spørsmålet «Hva må sies?», i et forsøk på å få flere til å si noe.

¹«Det er meininga at det skal vere eit heilt privat tiltak», Ivar Digernes i et brev til sin søster; gjengitt i Martin Nag, «Veien frem til *Veien frem*», *Ung må Nordahl Grieg ennå være*, Oslo (Solum) 1989, s. 88.

²Odd Hølaas, «Nordahl Grieg og *Veien frem*», Nordahl Grieg, *Veien frem – Artikler i utvalg ved Odd Hølaas*, Oslo (Gyldendal) 1947, s. 10–11.

Veien frem er, i tillegg til romanen *Ung må verden ennu være* (1938), det stedet hvor Griegs lojalitet til Moskva kommer klarest til syne. Dekningen av Moskva-prosessene er relevant fordi den kan kontrasteres med, og kaste lys over, de estetiske vurderingene som ble gjort. Den venstreradikale Grieg-resepsjonen kan sies å være unnfallende i møte med hans forsvar for Stalin. Norsk intellektuell venstreside rammes av den samme kritikken som Slavoj Žižek retter mot Frankfurterskolen: Det er et problem at de ikke klarte å utvikle en systematisk og grundig analyse av stalinismen, i stedet har en nøydt seg med å ta *avstand*.³ Edvard Hoem gir opp å forstå denne delen av Griegs prosjekt: «Det er eit mysterium.»⁴ Georg Johannesen nekter å gå med på diskusjonens premisser og nøyer seg med «[...] den ironiske påvisningen av at Sovjet i 1938 heldigvis er en politistat, som dessverre har rett».⁵ Forhåpentligvis er det mulig å utvikle disse posisjonene i dag.

Koblingen mellom *Veien frem* og Nordahl Grieg kan overdrives. Redaktøren er ikke sammenfallende med tidsskriftet. Nils Lies (1902–1978) arbeid i Griegs lange fravær i 1937, sammen med den ideologiske påvirkningen både fra redaksjonssekretær Ivar Digernes (1904–1958) og Viggo Hansteen (1900–1941), må understrekes.⁶ Dette bør legges til når både Martin Nag⁷ og Jan Thon⁸ plasserer *Veien frem* i båsen for enmannstidsskrift i tradisjonen etter Aasmund Olavsson Vinjes *Dølen* (Thon rett nok med det unntak at *Veien frem*s skribenter kom fra hele Europa). *Veien frem* var i utgangspunktet et forsøk på å samle en *felles* front mot fascismen.⁹ Men denne samlingen ble aldri fullstendig og slo i alle tilfelle raskt sprekker. Det kan dermed synes vanskelig å skille Griegs posisjon fra artiklenes, særlig om en som Thon ser tidsskriftet som et «[m]anifest, parole og utropstidsskrift». Så vidt jeg kan se, er Thons karakteristikk treffende, men jeg vil gjerne legge til en fjerde sjanger, *den strategiske overveielser*, en sjanger tidsskriftets litteraturdekning ofte faller under.

³ Slavoj Žižek, «The Two Totalitarianisms», *London Review of books* 27(6)/2005 http://www.lrb.co.uk/v27/n06/zize01_.html.

⁴ Edvard Hoem, *Til ungdommen – Nordahl Griegs liv*, Oslo (Gyldendal) 2002, s. 221.

⁵ Georg Johannesen, «Nordahl Grieg: Etterord (1994)», *Nytt om Ibsen og andre essays*, Oslo (Cap-pelen) 2003, s. 118.

⁶ Edvard Hoem, *Til ungdommen – Nordahl Griegs liv*, s. 214.

⁷ Martin Nag, «Veien frem til *Veien frem*», s. 87.

⁸ Jahn Thon, «Veien frem, går først tilbake, så fremad», upublisert foredragsmanuskript, s. 7.

⁹ Til stede på et oppstartsmøte var bl.a. Sigurd Hoel, Arnulf Øverland, Agnes Mowinckel og Martin Andersen Nexø; Edvard Hoem, *Til ungdommen – Nordahl Griegs liv*, s. 203.

Materialets motstand

Å skulle skrive kun om de artiklene som handler om litteratur i *Veien frem*, er å lese tidsskriftet mot dets egen vilje. En kan ikke forstå det litterære stoffet om en ikke også leser artiklene om bombene som falt over Madrid, om nazistenes provokasjonstaktikk, om tariffdebattene eller om «den trotskistiske sammenvergelsen» som undergravde den kommunistiske og antifascistiske kampen. En demonstrativt heteronom tekstforståelse er ikke det eneste saliggjørende, men *tidskriftet* motsetter seg en lesning utelukkende interessert i estetikk og vurderingskriterier.

Veien frem var alltid allerede engasjert. Dets tid var en tid i kampens tegn, og siden tiden favner alle, var alle en del av den samme kampen: Den som ikke var eksplisitt *mot* fascismen, også i sin dikting, var *for* den. En kunne ikke tenke, som kaféieren i Graham Greenes novelle «Bror» gjør når kommunistene nærmer seg, at «[h]vis jeg holder meg ganske stille og rolig [...] så kanskje de går videre.»¹⁰ Den utelukkende litterært interesserte leseren spiller på lag med en borgerlig og «allmenn» kunstforståelse. Og siden den såkalt apolitiske kunsten ble forstått som borgerskapets propaganda, var en slik kunstforståelse en essensiell del av det kapitalistiske systemet som beredte grunnen for fascismen. De artiklene som behandler litteratur i *Veien frem*, opererer etter et annet sett kriterier enn det som er normen i den litterære samtalen ellers. En vil for eksempel finne svært få henvisninger til begreper som stil eller kvalitet, slikt står snarere i opposisjon til tidsskriftets prosjekt.

Veien frems to årganger inneholder få artikler om enkeltverk. Omtrent 30 artikler er viet litterære eller kunstneriske tema, men av dem er det kun to rene anmeldelser av skjønnlitteratur. I tillegg har vi Nordahl Griegs etter hvert kjente artikkel om Knut Hamsun (1859–1952),¹¹ som jo er engasjert i Hamsuns litteratur, ikke bare hans politiske ståsted. Den står som unntak fra regelen om desinteressen for litterær kvalitet *per se*. Videre er det tre anmeldelser av sakprosa-bøker om skjønnlitterære tema, dvs. bøker om bestemte forfattere og forfatterskap, før en til sist finner anmeldelsen av Harald Rues (1895–1957) teoretiske avhandling *Litteratur og samfunn*. Dessuten finnes én omtale av et maleri – den er på én kort side, og dreier seg om Picassos «Guernica». I alt er kritikkene, eller de resepsjonsorienterte artiklene, i *Veien frem* åtte i tallet – ikke akkurat noe stort korpus. I tillegg er det tre presentasjoner av nye skuespill, ført i pennen av dramatikerne personlig, og 22 artikler som alle dreier seg om kunst og kunstnere på forskjellige vis, men som ikke nevner spesielle verk i noen særlig grad. De omtaler kunsten, kunstneren og kunstnerens oppgaver i generelle termer.

¹⁰ Graham Greene, «Bror», *Veien frem* nr. 2/1936, s. 32.

¹¹ Nordahl Grieg, «Knut Hamsun», *Veien frem* nr. 7/1936, s. 28–32.

Ut fra denne beskrivelsen ser det ut til at *Veien frem* ikke er et utpreget litterært tidsskrift, særlig med tanke på at det ble redigert av en skjønnlitterær forfatter. Dette har også blitt tidsskriftets omdømme: «[I] første rekke inneholdt tidsskriftet orienteringer om fascisme, nasjonalsosialisme og krig.»¹² Men om vi flytter blikket fra innholdsoversikten og tilbake til tidsskriftet, uten det analytiske begrepet «artikler» som utgangspunkt, vil vi oppdage rikelig av tekst som ikke *handler om* skjønnlitteratur, men som *er* skjønnlitteratur: nitten dikt og seks prosatekster. *Veien frem* var ikke et tidsskrift for litteraturkritikk, det var et tidsskrift for litterær handling: Stadig nye svar på spørsmålet «Hva må gjøres?» ble formulert gjennom eksempeltekster, råd og formaninger.¹³

Og hva forfatteren skal *gjøre*, er et nøkkelspørsmål for *Veien frem*s litteraturstoff. Det er dette jeg kaller den strategiske overveisen. Skal forfatteren slåss eller skal han skrive? I # 2/1936 står en brevveksling mellom Nordahl Grieg og Aldous Huxley (1894–1963) på trykk, hvor de forsøker å svare på spørsmålet «Hvordan kan krigen avskaffes – gjennom pasifisme eller kamp?» Det første spørsmålet Grieg stiller, er om forfatteren spiller noen rolle i det hele tatt. Det blir de enige om at forfatteren gjør, men de enes ikke om hvilken vei en må gå, til pasifismen eller kampen. Grieg avviser den humanistiske pasifismen som ser krigen som et avvik: Han ser krig som en historisk nødvendig følge av kapitalismen, og den eneste utveien er at massene reiser seg mot samfunnssystemet.¹⁴

I # 5/1937, ett år og en påbegynt borgerkrig i Spania senere, vier *Veien frem* 20 sider, litt under halvparten av utgaven, til åtte innlegg fra den internasjonale forfatterkongressen i Madrid. Et brennende spørsmål for flere er hvordan en skal kjempe – med penn eller gevær? Det synes å være enighet om at begge deler er viktig, eller som journalisten og Stalin-agenten Mikhail Koltsov (1898–1940/42) sa: «Mange av oss burde følge Malraux' eksempel, som efter å ha skaffet det spanske folk en antifascistisk eskadrille, gir det en antifascistisk roman».¹⁵ Det en i alle tilfeller måtte gjøre, var å slutte rekkene, ikke kritisere Sovjet eller begi seg inn på trotskistiske spekulasjoner. Den kommende nobelprisvinneren André Gide (1869–1951), som hadde tilsluttet seg kommunismen på 30-tallet, men som så skrev en kritisk reise-skildring om Sovjetsamveldets utvikling, ble brutalt uthengt som et symbol for fascismen. Det er ikke nok å *ville* det gode; en må ha oversikt over sine handlingers

¹² Fredrik Juel Haslund, «Nordahl Grieg», *Norsk biografisk leksikon*, Oslo (Kunnskapsforlaget) 2001, http://www.sn.no/nbl_biografi/Nordahl_Grieg/utdypning.

¹³ Skjønnlitterære bidrag og artikler om kunst og litteratur utgjør i forhold til totalinnholdet 40 % av titlene og 34 % av sideantallet (John Kristian Helland, *Om litteratur og kunst i Nordahl Griegs tidsskrift Veien frem*, hovedoppgave, Oslo (UiO) 1979, s. 20). Helland påpeker at dette faktisk er høye tall, med tanke på at tidsskriftet «var viet samtidas politiske hendelser» (op.cit., s. 98).

¹⁴ Brevveksling mellom Nordahl Grieg og Aldous Huxley, *Veien frem* nr. 2/1936, s. 18–20.

¹⁵ Mikhail Koltsov, «For eller imot», *Veien frem* nr. 5/1937, s. 31. Det har vært diskutert hvor viktig denne eskadrillen var. Stort sett besto den av utrangerte fly.

utfall. En må kjenne historiens «objektive», dvs. sanne, mening, og det er det, etter Lenin og Stalin, bare partiet som gjør.¹⁶

Kritikkens sjanger

For tydelig å se relasjonen mellom *Veien frems* prosjekt og formen tidsskriftets artikler får, kan retorikkens talesjangre benyttes for å plassere tidsskriftet innenfor en kritikkens typologi. Et slikt perspektiv viser *Veien frem* i en *deliberativ* modus. Den deliberative talen betegner i klassisk retorikk den rådgivende, politiske talen, en tale rettet mot fremtidens utvikling, som den ønsker å påvirke. Hovedvekten av artiklene om kunst og litteratur i *Veien frem* er rettet mot den diktingen som *skal* skje, den litteraturen som *skal* skapes. De er stort sett propagandistiske, utformet som instruksjoner til den revolusjonære kulturarbeideren. Den første artikkelen som dreier seg om kunst, Martin Andersen Nexø (1869–1951) «Kultur og sosial aksjon», som er skrevet spesielt for tidsskriftet, er et godt eksempel. Den dreier seg nettopp om hva litteraturen skal være:

Den unge russiske litteratur har gjennom løsenet: *Socialistisk realisme* rettet den strenge fordring til åndsarbeideren, fremfor alt dikteren, at han uten å vakle setter inn her og støtter underklassen i dens kamp, fordi denne kamp er uløselig forbundet med den kommende utvikling. Den socialistiske realisme anerkjenner ingen sorgløs *l'art pour l'art*, kvitring eller sommerfuglflagring fra blomst til blomst i en tid hvor menneskeheden kjemper en avgjørende kulturkamp. Den ophører dikteren til å være en viktig kulturkjemper, en «sjelens ingeniør», og forlanger av ham at han skal innordne sine små individualistiske egenheter under det felles formål, slutte opp om kampprekkene, mestre sine evner og gaver og sette dem i inn i kampen om fremtiden. I det gamle samfund hører dikteren til i baktroppen; her anbringes han foran troppen – som skalden i sagatiden.¹⁷

Litteraturen skal være politikkenes avantgarde gjennom å forutse det som skal komme, men om kunstneren skal makte å oppfylle sin revolusjonære funksjon, er han nødt til å underlegge seg det riktige estetiske program slik de som kjenner historiens mening, proletariatet, har formulert det. I det følgende nummeret skriver Maxim Gorkij (1868–1936) artikkelen «Om kunsten», hvor han i tråd med vedtakene fra forfatterkongressen i Moskva 1934, hevder at kunst må ta stilling: «[I]ndif-

¹⁶ Slavoj Žižek, «Stalinism», 2007, <http://www.lacan.com/zizstalin.htm>.

¹⁷ Martin Andersen Nexø, «Kultur og sosial aksjon», *Veien frem* nr. 1/1936, s. 23.

ferent kunst forekommer ikke og kan ikke forekomme, for mennesket er ikke et fotografiapparat, det 'fikserer' ikke virkeligheten, men enten stadfester eller forandrer, ødelegger den.»¹⁸ Kunsten er i Gorkijs øyne enten for eller mot fremtiden, og fremtiden er gitt gjennom den marxistiske analysen.

I den etterfølgende artikkelen tar Thomas Mann (1875–1955) til orde for noe av det samme, men han deler ikke Gorkijs sovjetiske begeistring. Mann er langt mer negativ til historiens utvikling – det skyldes vel hans tilknytning til den europeiske borgerlige kulturen – og inntar en pragmatisk posisjon: Det er den historiske situasjonen som stiller krav til dramatikerens, skriver han i den korte stubben «Teatret i dag – dets mening og oppgave». Teateret har ikke krav på tilbaketrukkethet i 1936, denne tidens forfattere er «revet midt inn i 'livet'». Vår stemning og innstilling blir drøftende, ærklærende, meddelende; de blir politiske».¹⁹ Dette politiske gir seg nettopp uttrykk i at oppmerksomheten rettes mot nåtiden, men ikke minst fremtiden: «Et teater i dag kan bare føres riktig fremover ved uforbeholden medlevelse i livet; og medlevelse i livet betyr: deltagelse i nutidens kamper, i gjennomtenkningen av nutidens problemer, medvirken i utformingen av den nye livsmening.»²⁰ Manns beskrivelse av tidens og kunstens funksjon står godt til beskrivelsen av *Veien frem* som manifest, parole, utrop og strategisk overveelse. Denne politisk argumentative holdningen tydeliggjør at *Veien frem* er nettopp et forfattertidsskrift, på langt nær så opptatt av lesing som av å definere skriverens oppgave.

En slik kategorisering av kritikken i henhold til retorikkens talesjangre gir dermed en nærmere forståelse av hva som er den enkelte kritikkens fremste *målsetting*, noe som også sier oss noe om kritikkens tenkte *publikum*. Den deliberative, eller politisk-strategiske, kritikken vender seg mot et politisk fellesskap som deler noen felles interesser de forvalter. Det er altså her jeg plasserer *Veien frem*, som et tidsskrift av og for politisk engasjerte kulturarbeidere. Heller enn til en større og mer sammensatt offentlighet på jakt etter interessant lesestoff eller en mer spesifikt litterært interessert lesergruppe engasjert i litteraturanalyse og kvalitetsvurdering vender tidsskriftet seg til dem de forvalter skriveingen av litteratur sammen med, i et forsøk på å overbevise dem om hvordan litteraturen skal stille seg i samtidens kamp.²¹

Nordahl Griegs tekst om de to krigsromanene *Ærens vei* av amerikaneren Humphrey Cobb (1899–1944) og *Syvstjernen* av Sigurd Hoel (1890–1960) viser hvordan de forskjellige talestilene – politisk, retts- og lovtale – blander seg, men at dette ikke utelukker en klassifisering av teksten i en hovedsjanger. Grieg innleder med å rose

¹⁸ Maxim Gorkij, «Om kunsten», *Veien frem* nr. 2/1936, s. 4.

¹⁹ Thomas Mann, «Teatret i dag – dets mening og oppgave», *Veien frem* nr. 2/1936, s. 10.

²⁰ *Op.cit.*, s. 11.

²¹ Martin Nag skriver at «[Grieg tok] sikte på å få i tale både arbeiderintellektuelle og progressive borgerlige intellektuelle», men at tidsskriftet først og fremst ble et organ for revolusjonære og antifascistiske forfattere (Martin Nag, «Veien frem til *Veien frem*», s. 88–89).

det forfatterne har gjort; begge gir en beskrivelse av krig som meningsløs. Dette er ifølge Grieg den riktige måten å skrive om krig på, men vurderingen grunnes ikke i at en fortelling om krigens meningsløshet nødvendigvis er *sannere* eller *riktigere* enn andre krigsbeskrivelser. Nei, «de kunstverker som skildrer krigens fantastiske idioti, [vil] gjøre den største nytte».²²

Tyske soldater får ifølge Grieg lese forferdelige krigsskildringer som får *Intet nytt fra Vestfronten* til å fortone seg som en «idyll». Krigslitteraturen må vurderes strategisk med tanke på hvilken virkning den vil ha på dem som kan tenke seg å lese den. Når fienden omfavner det grusomme ved krigen, og lar det være en del av det meningsskapende ved å være soldat, så må en skrive for å motsi dette. Også det lille elementet av tilbakeskuende vurdering som finnes, er grunnlagt i en fremoverskuende holdning som tar sikte på å gi forfatteren råd om hvordan han skal påvirke sitt publikum. Denne kritikkens mål er rettet mot fremtidens skrift-handlinger, slik den politiske talen er rettet mot de vedtak som skal styre fremtiden.

Bertolt Brecht (1898–1956) formulerer det strategiske grunnlaget for denne tilnærmingen når han beskriver «Fem vanskeligheter ved å skrive sannheten»: «[m]ot til å si sannheten», «[d]en klokskap som trenges for å se sannheten», «[k]unsten å gjøre sannheten brukbar som et våben», «[e]vnen til å velge ut dem som kan gjøre sannheten til en makt» og «[d]en list som må til for å spre sannheten blandt mange».²³ Brecht tar til orde for en *listig* diktning som med grunnlag i materialismens historiske forståelse, ved hjelp av hyperbol, kontrast og ironi, henvender seg til *et utvalgt publikum* som evner å fortolke og omsette ord til handling.

I den danske kritikeren Otto Gelsteds (1888–1968) anmeldelse av romanen *Daglejerne* av landsmannen Hans Kirk (1898–1962) er ikke dette fremoverskuende perspektivet på langt nær så tydelig. Gelsted er, om ikke tekstnær, så i alle fall forholdmessig mer opptatt av bokenes fortellinger *for seg* enn hva Grieg er i sin dobbelt-anmeldelse. Imidlertid er Gelsted nøye med å slå fast at Kirk appliserer den riktige historiske analysen på sitt materiale. Han kontrasterer for eksempel Kirks beskrivelse av opprettelsen av fagforeninger med Hamsuns skildring av lignende motiv. I motsetning til Hamsun «kender [Kirk] tingene til Bunds paa første Haand, og hans Vurdering er en ganske Anden end Knut Hamsuns».²⁴ Kirk er *objektiv*, skriver Gelsted. «Men trods al Objektivitet og menneskelig Medfølelse kan der ikke være Tvivl om, hvem han tager Parti for. Han gaar helt og holdent med dem, der arbejder for

²² Nordahl Grieg, «En amerikansk krigsroman, og en norsk», *Veien frem* nr. 3/1936, s. 31.

²³ Bertolt Brecht, «Fem vanskeligheter ved å skrive sannheten», *Veien frem* nr. 4/1937, s. 3–9. Brechts essay ble opprinnelig publisert i 1935. Det er altså godt mulig at Grieg hadde lest det før han skrev kritikken av Cobb og Hoel, men i denne sammenhengen er det mer sentralt at de tar til orde for å motsette den samme strategiske holdningen til litteraturens *funksjon*.

²⁴ Otto Gelsted, «Hans Kirk og hans nye bog», *Veien frem* nr. 9/1936, s. 27.

det socialistiske klasseløse Samfund.»²⁵ Observasjon må gå sammen med analyse, forfatteren må allieres med de sosialistiske frontkjemperne. Her ser vi likevel noe av dette fremtidsrettede; forfatteren *vil*, i likhet med Maxim Gorkij, en ny fremtid. Gelsted stiller seg på forfatterens side og fremhever denne viljen som en av bokens kvaliteter.

Radikal kritikk – romantisk og moderne kamp om fremtiden

Den deliberative taleformen tydeliggjør slektskapet mellom det revolusjonære utopiske målet om en ny verdensorden og romantikkens idé om kunstneren som fremtidens herold: Jacques Rancière mener at vi med utgangspunkt i Schillers idé om den estetiske tilstand, og Hegel, Hölderlin og Schellings formulering av romantikkens estetiske program, kan forstå hele det samkvemmet mellom politikk og kunst som vokser frem fra 1750-tallet av.²⁶ I dette ligger også at modernismen i sine forskjellige tapninger kun er utviklinger av det som ligger latent i romantikken, og at periodiseringen står i veien for en forståelse av at det er mer som binder dem sammen enn som skiller dem.

Rancières fellesbetegnelse på disse periodene er *det estetiske regimet*. Dette regimebegrepet betegner et system som styrer vårt blikk og identifiserer kunst.²⁷ Gjennom å ordne det sansbare gjør regimet verden – i dette tilfellet det som angår kunsten – persiperbar og forståelig. Tidligere har det vært andre regimer som har vært viktigere: *Det etiske regimet* – som kan knyttes til Platons fordømmelse av det uegentlige – omfatter ikke kunst slik vi forstår det, siden kunstartene innenfor dette perspektivet kun er et sett av flere andre metoder mennesket har for å «gjøre og skape» i verden. Innenfor dette regimet er det derfor mer meningsfullt å snakke om *bilder av verden* enn om kunstverk. Det sentrale spørsmålet er her i hvor stor grad vår gjøren og skapen er sannferdig og etisk oppbyggelig. Bildet vil derfor alltid være underlagt et etisk krav om sannhet og tjenelighet, siden etos skal konstituere menneskets og samfunnets væremåte. Ettersom det er en imitasjon, kan bildet aldri riktig oppfylle dette kravet.

Det representative regimet bryter med det etiske regimet ved å deskriptivt avgrense kunst til det mennesket gjør og skaper som resulterer i imitasjoner. Slik frigjøres kunsten fra det platonske sannhetskravet, samtidig som det etableres klare hierarkier knyttet til sjanger og hvorvidt et verk oppfyller de mimetiske krav som er etablert.

²⁵ *Loc.cit.*

²⁶ Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, London (Continuum) 2006, s. 27.

²⁷ *Op.cit.* s. 20–30. Fremstillingen her er en pedagogisk forenkling. De forskjellige regimene vil alltid være til stede i forskjellig monn og blandes med hverandre. Det finnes imidlertid en tydelig historisk bevegelse med hensyn til hvilket regime som er det mest fremherskende.

Ranci re forsøker ikke her å formulere et program for en mimetisk estetikk, men å vise hvordan kunsten *blir synlig* innenfor dette regimet, dvs. formulere hva kunst er innenfor et slikt perspektiv.

Det estetiske regimet bryter radikalt med det representative regimet ved at kunsten ikke lenger defineres ut fra måten den er laget på eller hva den er, men heller på bakgrunn av *hvordan* den er. Kunstverket – det som faller innenfor kunstens domene – identifiseres gjennom dets karakter av å gi form og uttrykk til en ikke-identitet, en tenking som er fremmed for seg selv, altså at noe ikke-intendert skapes i verket.²⁸ Av dette følger det at enhver demarkasjonslinje for hva som er kunst, forsvinner, den mimetiske avgrensingen og dens hierarkier avvises, samtidig som kunstens autonomi, det som ikke følger noen regel, blir absolutt. Kunsten er ikke lenger et sett blant andre metoder å gjøre og skape på, siden alle slike metoder – alle våre handlinger – kan bli kunst.

Et sentralt punkt i utlegningen av det estetiske regimet er målet om å virkelig-gjøre ubetinget frihet og ren, eller uformidlet, tenking i vanlige livs- og trosformer.²⁹ Denne koblingen mellom estetikk og politikk er tett knyttet til avantgardebegrepet og dettes, ifølge Ranci re, doble identitet:

On the one hand there is the topographical and military notion of the force that marches in the lead, that has a clear understanding of the movement, embodies its forces, determines the direction of historical evolution, and chooses subjective political orientation. In short, there is the idea that links political subjectivity to a certain form: the party, an advanced detachment that derives its ability to lead from its ability to read and interpret the signs of history. On the other hand, there is another idea of the avant-garde that, in accordance with Schiller's model, is rooted in the aesthetic anticipation of the future. If the concept of the avant-garde has any meaning in the aesthetic regime of the arts, it is on this side of things, not on the side of the advanced detachments of artistic innovation but on the side of the invention of sensible forms and material structures for a life to come. This is what the aesthetic avant-garde brought to the political avant-garde, or what it wanted to bring to it – and what it believed to have brought to it – by transforming politics into a total life programme.³⁰

Tospannet den militære og den estetiske avantgarden har ofte blitt slått sammen til én enhet, med forvirring til følge. Ranci res beskrivelse av avantgardene har defini-

²⁸ *Op.cit.*, s. 22–23.

²⁹ *Op.cit.*, s. 27.

³⁰ *Op.cit.*, s. 29–30.

tivt relevans for *Veien frem*, og forvirringen mellom begrepets to sider gjør seg også gjeldende i tidsskriftet, slik vi for eksempel så det formulert hos Martin Andersen Nexø, som beskrev en kunstnerisk avantgarde underlagt den politisk formulerte sosialistiske realismen.

Den første av Rancières avantgardeforståelse er den vi kan knytte til det revolusjonære partiets avantgarde, de som gjennom marxismens analyse får kjennskap til historiens «objektive mening», og som derfor vet hvilken vei partiet må gå. Dette er Lenins, og senere, i en mer pervertert form, Stalins, avantgarde.³¹ Hos Lenin er kjennskapet til historiens «objektive mening» grunnlaget for partiets rett til å fatte de valgene det gjør uten å måtte svare for det nå; de som lider urett, skal uansett få sin oppreisning på dommens dag, dvs. i den utopiske tilstanden en streber mot.³²

Stalin innlemmer *alle* i fellesskapet som kjenner den objektive meningen, derfor kunne Moskvaprosessene gå for seg som de gjorde. Om noen handlet på en måte regimet ikke mente tjente revolusjonen, var de skyldige *ipso facto*. Siden partiet og folket var ett, skulle det ikke finnes noen i det sovjetiske fellesskapet som ikke hadde tilgang til historiens objektive mening. Noe av dette skinner også gjennom i Griegs rapport fra den andre Moskvaprosessen, «Dramaet i Moskva»,³³ hvor han støtter den psykologiske forklaringsmodellen påtalemyndigheten presenterer på de tiltaltes ideologiske fall og svik som deltagere i en trotskistisk sammensvergelse – at en nederlagsfølelse utviklet seg til nederlagsvilje. De blir tragiske tap, «ofre for en historisk nødvendighet [...] den stalinistiske ubetingelige seiersviljen førte frem, men det kostet menneskelige verdier».³⁴ Det var altså ikke slik at en så seg nødt til å ofre dem, men historiens mekanikk gjorde deres fall uavvendelig.

Griegs slutninger om de tiltaltes skyld følger uten å vike *rettssakens egen logikk* slik den ble presentert, hvor alle var enige om at de fire hadde virket som sabotører på ordre fra Trotskij. De anklagedes eneste forsvar ble så et spørsmål om hvorvidt de hadde villet sovjetstatens innbyggere vel med sitt forræderi. Dermed følger Grieg den stalinistiske doktrinen slik den blir presentert av Žižek, som en legitimering av – ikke en motivasjon for – partiets handlinger.³⁵ Alle sovjetere kjenner historiens kjensgjerninger, men de tiltalte har tatt feil om historiens objektive mening og valgt å følge Trotskij's internasjonale analyse heller enn partiets tese om sosialisme i en

³¹ Slavoj Žižek, «Stalinism».

³² *Loc. cit.* Žižek knytter først og fremst denne utopismen – som han via Jacques Lacan kaller for «the perspective of the Last Judgement» – til stalinismen.

³³ Grieg skildrer saken mot Karl Berngardovich Radek (1885–1939), Georgij «Jurij» Leonidovitsj Pjatakov (1890–1937), Grigorij Jakovlevitsj Sokolnikov (1888–1939) og Leonid Petrovitsj Serebrjakov (1890–1937). De fire var alle fremstående medlemmer av partiets venstreside. Rettssaken gikk for seg i januar 1937, og det var i alt sytten personer som sto tiltalt og ble dømt.

³⁴ Nordahl Gieg, «Dramaet i Moskva», *Veien frem* nr. 2/1937, s. 14.

³⁵ Slavoj Žižek, «Georg Lukács as the philosopher of Leninism», *The Universal Exception*. London (Continuum) 2006, s. 97.

stat. Derfor var de tiltalte «blitt brutte menn i fengselet, ikke brutte av tortur, men brutte av sin idées bankerott».³⁶ Deres fall består i at de sier seg uenig i partiets analyse. Dermed er de også skyldige, noe de selv innser, siden uenighet med partiet innebærer å lyve for seg selv. Det er den revolusjonære utopien, dvs. Sovjet-staten, dvs. partiet, som er alle tings mål. En kan innvende at Griegs fremtidsperspektiv var et dystopisk fascistisk verdensherredømme heller enn et utopisk klasseløst samfunn – det forandrer likevel ikke den underliggende logikken.

Det andre avantgardebegrepet er annerledes, det er rettet mot «the invention of sensible forms and material structures for a life to come».³⁷ En som kan uttrykke noe slikt i *Veien frem*, er André Malraux (1901–1976) – en forfatter som delvis idoliseres i andre artikler i tidsskriftet. Han er soldatforfatteren som i artikkelen «Vår kulturarv» tar til orde for at «[d]et som gjør kunsten til en levende livsverdi er at den gir menneskene våpen i hende til å befri seg fra sin tunge lodd som mennesker, ikke ved å flykte fra den, men ved å beherske den».³⁸ Denne beherskelsen er da ment i helt eksistensiell form. Derfor må ny kunst stadig skapes, men Malraux mener ikke, som for eksempel Nexø, at kunsten må skiftes ut med en ny kunst med en annen klassetilhørighet; vi må tvert om bruke det gamle for å skape nytt. Det gjøres av geniet: «Kunsten følger sin egen indre utviklingslinje, og det er ikke så rart om den kan være vanskelig å forutse, siden det nettopp er geniens oppgave å oppta den.»³⁹ Og:

En kultur står overfor fortiden på samme måte som kunstneren overfor de kunstverker som er skapt før ham. Han hengir seg til det ene eller det andre av fortidens storverk i museer eller i biblioteker etter som det hjelper ham til å skape sitt personlige verk. De ting som kan kalles skjønn er ikke det samme til skiftende tider, for skjønnhet er bare det navn vi setter på de ting som hjelper oss til å gi et mer fullgyldig uttrykk for vårt eget sinn, som hjelper oss til å overgå oss selv.⁴⁰

Denne genidyrkingen er fullstendig fremherskende i *Veien frem*, samtidig som tidsskriftet stiller strenge krav til kunstneren, i tråd med den deliberative innstillingen tidsskriftet inntar. Spørsmålet som melder seg i møtet med Malraux' uttalelser, er om programmet geniet formulerer, også gjelder utenfor kunsten.

Veien frem er sterkt knyttet til romantikken, i nasjonal og estetisk forstand. I tråd med den sovjetiske «kommunisme i ett land»-strategien var den antifascistiske

³⁶ *Veien frem* nr. 2, 1937, s. 17.

³⁷ Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, s. 29.

³⁸ André Malraux, «Vår kulturarv», *Veien frem* nr. 7/1936, s. 3.

³⁹ *Op.cit.*, s. 6.

⁴⁰ *Op.cit.*, s. 8.

kampen nasjonal, men også internasjonal. Internasjonal fordi fascismen var en fare for hele verden; nasjonal fordi hver kamp måtte finne sin kraft i landets folk, som skulle vekkes til motstand gjennom landets historiske kultur. Patriotisme var svaret på fascismens sjåvinisme. Følgelig var talene som ble holdt under forfatterkongressen i Madrid, fulle av referanser til for eksempel *Don Quijote* og det spanske folk,⁴¹ og tyske Anna Sehgers (1900–1983) argumenterte med stort alvor og sterk intensitet for sin fedrelandskjærlighet, landets kultur og folkets verdi, i et forsøk på å redde det fra nazismens perverterte versjon av det samme.⁴² En kan her se en linje fra romantikkens nasjon, men det er et historisert nasjonsbegrep hvor det allmenne og evige er radert vekk. Dette nasjonsbegrepet er moderne i tråd med det Hans Marius Hansteen kaller det moderne hos den sene Nordahl Grieg: tekster preget av en konflikt hvor «det historiske står i streng motsetnad til det evige».⁴³

Jahn Thon peker på at *Veien frem* har en rekke tilbakeskuende artikler, dvs. de er ikke primært opptatt av fortiden, men finner næring for sin politiske og dikteriske strategi i tradisjonen og historien. I denne sammenheng knyttet Grieg også til seg mer konservative skribenter i et forsøk på å samles om tradisjonelle humanistiske verdier i den historiske situasjon de befant seg i.⁴⁴ Slik førtes den unge André Malraux sammen med litteraturprofessor Fredrik Paasche (1886–1943). Jacques Rancière bruker forholdet til tiden og tradisjonen som et viktig poeng i sin argumentasjon for at modernismens tanker om *brudd* og *det nye* ikke representerer noe radikalt nytt, men at modernismen er en videreføring av hvordan det estetiske regimet lar verden tre frem. Dette forholdet beskrives som en prosess hvor «the future of art, its separation from the present of non-art, incessantly restages the past»⁴⁵ og lar det forgangne kunstuttrykket fremstå på nytt i nye former eller med et nytt innhold. Slik er *Veien frem* og Nordahl Griegs forhold til romantikken og historien heller definert av kontinuitet enn av brudd.

Denne sammenhengen finner vi også hos Erik Blomberg (1894–1965), som bidrar både med dikt og artikkelen «Diktaren och tiden»⁴⁶, hvor han tar til orde for en radikal dikting som bryter med tradisjonalismen uten å bli historieløs, og som gjennom sitt grep om samtiden lar dens konflikter fremtre for leseren heller enn at forfatteren formulerer dem. Blomberg stiller seg, i likhet med flere av tidsskriftets skribenter, i opposisjon til den sosialistiske realismen. Denne opposisjonen blir aldri eksplisitt uttalt i *Veien frem*, men heller formulert som andre forslag til dikteriske program, som hos Brecht, eller i lesninger, som i Griegs lesning av Hamsun, hvor

⁴¹ *Veien frem* nr. 5–6/1937, s. 29–48.

⁴² Anna Sehgers, «Fedrelandskjærligheten», *Veien frem* nr. 4/1936, s. 2–4.

⁴³ Hans Marius Hansteen, «Erindringens etos – Merknader til Nordahl Griegs lyrikk», *Vagant* nr. 1–2/2003, s. 123.

⁴⁴ Jahn Thon, «Veien frem, går først tilbake, så fremad», s. 8.

⁴⁵ Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, s. 24.

⁴⁶ Erik Blomberg, «Diktaren och tiden», *Veien frem* nr. 3/1937, s. 21–27.

han finner at «[Hamsuns] selvstolthet ligger i reaksjonen, men det dypeste av hans diktning er ubesmittet av den».⁴⁷

Disse litteraturforståelsene forenes i det Rancière kaller kunstverkets «heterogeneous power, the power of a form that has become foreign to itself»⁴⁸ – kunstverkets evne til å skape det som ikke er produsert. I likhet med Balzac sprenger Hamsuns «skaperevne [...] hans ideologi».⁴⁹ Blombergs dikter opplever den sosiale konflikten på individuelt nivå og åpner med det massens blikk for den felles undertrykkelsen, mens Brechts strategiske ironi skal avkle makten og dens prosjekt: «Slik kan en tenkning som er fremkalt av spørsmålet om hvordan man skal føre en krig på best måte, føre til det spørsmål, om denne krigen har noen mening, og kan bli utnyttet ved spørsmålet om hvordan man skal undgå en meningsløs krig.»⁵⁰ Imidlertid skiller disse formuleringene av kunstens ikke-identiske fremkallelser seg fra hverandre med hensyn til den viljen som skjuler seg bak kunstverket. Brecht forutsetter en klar politisk vilje, Blomberg en kunstner som ved å være tro mot sin egen erfaring vil formidle den sanne innsikt, mens Griegs Hamsun er et geni hvis talent trumfer hans bevisste holdninger.

Avslutning

Den kommunistiske kulturarbeiderens kamp fremheves i *Veien frem*s artikler som *en av mange andre* metoder for å gjøre og skape motstand mot fascismen. I dette perspektivet er kunsten ikke eksepsjonell. Samtidig er *Veien frem*s skribenter opptatt av å utnytte kunstens evne til å produsere noe som ikke er identisk med kunstverkets meningsinnhold, i den antifascistiske kampen, og i dette henseendet *er* kunsten enestående. Splittelsen mellom en åpent engasjert, rettroende revolusjonær kunst og en kunst som gjennom sin egenskap av å være gode kunstverk avslører verden slik den er, blir aldri eksplisitt diskutert eller forsøkt forsonet. I stedet er det den høyst konkrete diskusjonen om Moskvaprosessene som resulterer i konflikt og avskalling blant de norske bidragsyterne. *Veien frem*s redaksjon står lojalt med Stalin i politisk-strategiske spørsmål, kunsten skal tjene det samme prosjektet. Selv om den sosialistiske realismen først og fremst tas til orde for i *Veien frem*s første numre og tilsynelatende mister noe av sin posisjon etter hvert, tvinger ingen enighet om kunstens form seg frem. Spørsmålet stilles helt til siste utgave: Hva må sies nå?

⁴⁷ Nordahl Grieg, «Knut Hamsun», s. 30.

⁴⁸ Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, s. 23.

⁴⁹ Nordahl Grieg, «Knut Hamsun», s. 31.

⁵⁰ Bertolt Brecht, «Fem vanskeligheter ved å skrive sannheten», s. 8.

Kritiske portretter

Litterære tidsskrifter etter 1880

Sissel Furuseth, Jahn Holljen Thon og Eirik Vassenden (red.)