

# Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 23.01.20

Dette dokumentets nettadresse (URL) er:

<https://www.litteraturogmedieleksikon.no/cm4all/uproc.php/0/modernismen.pdf>

## Modernismen

(\_kunstretning) Fra latin “modo”: “nylig” og “modernus”: “nyere”. Modernismen kan oppfattes som en ideologi for nyskaping og overskridelse (Grimm og Schärf 2008 s. 223).

En samlebetegnelse for en lang rekke kunstneriske bevegelser og -ismer fra siste halvdel av 1800-tallet til ut i etterkrigstiden på 1900-tallet (med runde tall: 1860-1960). Et fellestrekk for den modernistiske kunstretningen var ønsket om å skape, oppdage og vise noe *nytt*, annerledes og overraskende. “Der er i modernismen en drift etter at nå udover det mulige, stadig at flytte grænsepælene længere ud.” (Brandt-Pedersen 1965 s. 48) Dette nye kunne gjerne oppleves som en skandale av borgerskapet og samfunnet generelt. Mange modernister likte å provosere og opprøre dem som hadde et “tradisjonelt” kunstsyn (forankret i det tradisjonelle, konvensjonelle og akademiske).

“Den stærkt utraditionelle eksperimenteren med udtryksmidlerne er vel, hvad enhver, mere eller mindre bevidst, forbinder med ordet modernisme, og opfattelsen synes at være rimelig. Man finder intet mere anvendeligt modernismebegreb end dette.” (Brandt-Pedersen 1965 s. 23)

Egen kunstnerisk integritet ble vektlagt mer enn publikums verdsetting. Modernismen har altså et elitistisk preg. Med modernismen når litteraturens “underholdningsfiendtlighet” sitt høydepunkt (Lüdeke 2011 s. 304). Ifølge den tsjekkiske forfatteren Milan Kundera “betydde modernismen en ikke-konformistisk revolt mot overleverte ideer og mot kitsch” (Nouss 1995 s. 98). “Opposing senses of *progress, crisis and transition* combine in the term “modernism” ” (Rodrigues og Garratt 2001 s. 12). Modernismen vakler mellom bevaring, oppløsning og fornyelse av tradisjoner (Lamping 1991 s. 69). “Modernism is about *breaking* with the past and with tradition, at least in principle, while nostalgia is about a *longing* for the past, a wistful remembering of tradition.” (Higson 2014)

En forsker hevder at modernismen innledes rundt 1850, når forfatterne begynner å oppfatte seg som fremmedgjorte fra de dominerende verdiene i den borgerlige kulturen (Charles Russell, gjengitt etter Meschonnic 1988 s. 25). Kunstneres vilje

til å vektlegge jeg'et, intensitet, fantasi og det autentiske stod i strid med borger-skapets idealer om puritanisme, arbeid, sparsomhet, moderasjon, hele den borgerlige "penge-kulten" og rasjonalismen (Lipovetsky 1983 s. 119). Sammen-hengen mellom verket, etikken og historien bryter opp (Meschonnic 1988 s. 92). I tillegg sprenger den modernistiske litteraturen fullstendig det tradisjonelle sjangerbegrepet (Andreotti 1990 s. 87). Faste sjangerkonturer utviskes, og det assosiative, flytende og de brutale brudd blir mer vektlagt (Lipovetsky 1983 s. 144). "Den moderne poesiers notoriske uforståelighet skyldes at vårt liv mangler felles symboler som kan romme våre dypeste følelser. Dermed flykter følelsene inn i de tomme skallene fra bruddstykkerlignende minner – eneboer-krepsler i et hav av ubestemt mening." (Heller 1963 s. 119)

I essayet "Mr. Bennett og Mrs. Brown" (1924) skrev Virginia Woolf: "Rundt desember 1910 ble den menneskelige natur forandret. Alle menneskelige relasjoner endret seg – mellom herrer og tjenere, mellom mann og hustru, mellom foreldre og barn. Og når menneskelige relasjoner forandrer seg, skjer det også en endring i religion, atferd, politikk og litteratur." (sitert fra Vindsetmo 1997 s. 80) "I romanen *Kangaroo* skrev [...] D. H. Lawrence: "Det var i 1915 at den gamle verden opphørte." Andre så den nye tid dukke opp i Paris med Igor Stravinskis ballett *Vårofferet* i 1913 eller med Sergej Djagilevs legendariske *Ballet russes* i 1909. [...] Begrepet "modernitet" ble tatt i bruk for å sette navn på opplevelsen av å leve i en moderne tidsalder hvor det ble satt spørsmålsteget ved alle normer og vedtatte trosgrunnlag." (Vindsetmo 1997 s. 80-81)

Modernismen innebærer ifølge den franske litteraturforskeren Roland Barthes at dikteren slutter å være et vitne for det universelle, og blir en ulykkelig bevissthet (Barthes 1972 s. 8). Det ulykkelige skyldes både virkelighetens, jegets og språkets ufullkommenhet. Mens tradisjonell lyrikk ofte har noe velkjent og fortrolig ved seg, utstråler moderne lyrikk ofte en slags desperasjon, blant annet en fortvilelse over "oppbrukte ord" (Willberg 1989 s. 5). "Fortvilelsen over det oppbrukte ord fører i lyrikken til avkall på de tradisjonsbestemte språklige og poetologiske midlene" (Willberg 1989 s. 18).

Mange analytiske, innsnevrende betegnelser brukes av litteraturkritikere og andre om tendenser innen modernismen: angstmodernisme (alt er gjennomtrengt av usikkerhet om livets mening), kroppsmodernisme (kroppen som erkjennelsens utgangspunkt), osv. Ofte er det innen disse -ismene en tendens i retning det ekstreme (Meschonnic 1988 s. 130). Diktningen befinner seg i et spenn mellom form-oppgivelse og form-disiplinering (Schweppenhäuser m.fl. 1998 s. 50). "Overtredelsen er det moderne par excellence" (Meschonnic 1988 s. 98), f.eks. med "formknusing" av tradisjonelle former innen maleri, lyrikk osv., altså "dristig sammenhengsløshet" (Willberg 1989 s. 10). "Formsprængningen i den moderne kunst er et hærverk, som har fjernet alle regler. Modernisten anerkender ingen vedtagne forhåndskrav." (Brandt-Pedersen 1965 s. 128) Noen dikt er direkte "antigrammatisk poesi" (Helmut Heissenbüttel i Willberg 1989 s. 82).

I modernistisk lyrikk kolliderer ofte temaene med hverandre, i stedet for å ordne seg etter hverandre, og poetiske sammenligninger kan forsøke å forene det uforenlige (Tadié 1987 s. 73). Normer brytes, det uforståelige aksepteres, tekstene er åpne og vanskelige å tolke. Det formelle gis forrang framfor “innholdet”. Diktene virker ofte fragmentariske, usammenhengende.

“[E]ksperimentene overalt gjelder udnyttelsen af de udtryksmuligheder, sproget rummer udover det gennem logiske sætningskæder meningsfremsættende. D.v.s. spil på associationer, billedbrug, grammatikalske afvigelser, alt dette, at ordene ved at blive bragt sammen virker udover deres sætningsfunktion. Der er i modernismen ligefrem en tendens at sky fuldbårne sætninger, tankeklare udsagn. Man kan finde digte, som ingen rummer, kun består af ord og sætningsbrudstykker, bragt sammen til gensidig belysning.” (Brandt-Pedersen 1965 s. 23)

Den engelske maleren og kunstkritikeren Roger Fry skrev i 1912 om modernistene at de “do not seek to imitate form, but to create form; not to imitate life, but to find an equivalent to life” (her sitert fra <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/jan/27/design-and-desires-how-vanessa-bell-put-the-bloom-in-bloomsbury>; lesedato 23.01.19). Gjennom sitt verk kan dikteren tilintetgjøre verden slik vi kjenner den, og ut fra kaoset skape en ny “verden” (Heller 1963 s. 127). Det har blitt en uløselig oppgave for dikterne gjennom sine verk “å måle virkelighetens dødelige overmakt” (Heller 1963 s. 71).

“Sproget er digterens materiale. Ordene, sprogelementerne er hans byggesten. Der er mange tegn på, at den moderne digter foretrækker at opfatte sig selv i sin funktion som digter, ikke som en talende person, men som en “konstruktør”, der sammenstiller sprogelementer til en komposition.” (Brandt-Pedersen 1965 s. 27)

“Slå opp i hvilken som helst betydelig diktsamling fra vår samtid – det kan være den svenske poeten Katarina Frostenson, den islandske skalden Matthías Jóhannessen eller vår egen Kjell Heggelund – førsteinntrykket er usvikelig det samme: Man leser teksten, men forstår ikke hva som står der. Det virker ikke meningsløst, men det lar seg ikke gjøre å lese en mening ut av diktet, meningen synes uadskillelig knyttet til diktets uttrykk. [...] Det er et kjennetegn ved dagens avantgardepoesi at den motsetter seg å “smelte på tungen”. Det som måtte være av mening i disse dikt, nekter å løsrive seg fra uttrykket. Man får det fenomen som Paul Valéry har karakterisert slik: *Formen overlever forståelsen*. [...] versene *taler*, der er mening, men leseren som søker den, må være med fra begynnelsen, under hele diktforløpet, han må *gå opp* meningen med forfatteren; står han ved utgangen og venter at det rene gull skal skille seg ut fra verdens slam, er der ingenting å hente.” (Asbjørn Aarnes i *Aftenposten* 10. desember 1995 s. 11)

“En af modernismens metoder til at diagnosticere splittelsen mellem menneskers bevidsthed om verden og deres bevidsthed om sig selv har været en løsrivelse af

den sansende fra det sansede og en ekstrem subjektivering af beskrivelsen gennem opbrudt syntaks, skæve billeder m.m. I en sådan modernistisk praksis fremstår digtersubjektet som et sted, hvor der trods fraværet af ydre orden, trods mangel på forbindelse med verden, kunstigt kan oprettes mening eller struktur. Omkostningen er imidlertid at denne praksis gentager de livsomstændigheder som den kritiserer.” (Skyum-Nielsen 1982 s. 120)

Modernistisk lyrikk er ofte preget av en “deformerende stil” (Friedrich 1988 s. 196). I denne lyrikken blir ofte forbindelsene mellom leddene brutt (f.eks. ved at manglende konjunksjoner fører til mangel på kausalitet), slik at gjenstander og hendelser blir løsrevet fra hverandre, mens mye som ikke har noe med hverandre å gjøre, kobles sammen gjennom konjunksjoner (Friedrich 1988 s. 205). Det skapes “semantisk dissonans” (Friedrich 1988 s. 210). “In contemporary poetry, of course, impersonality is exploited to more disruptive ends. Play with personal pronouns and obscure deictic references which prevent the reader from constructing a coherent enunciative act is one of the principal ways of questioning the ordered world which the ordinary communicative circuit assumes.” (Culler 1986 s. 168-169)

“Vi har læst kunstens dokumenter og konstateret et opbrud fra en mange århundreder lang epoke. Vi har set den kendte virkelighed bogstaveligt forsvinde ud af billederne, så de blev til et kaos af farver, hvori man kun aner en ny struktur. Vi har forstået, at kunstneren må forsøge at sparke sig fri af det arvegods af anskuelser, der er en klods om benet, og på helt ny basis søge at etablere et forhold til virkeligheden.” (Brandt-Pedersen 1965 s. 119)

“Når nutidens digtere i så høj grad er opmærksomme på, og så direkte søger at udnytte formsprogets kontrolfunktion, er tilskyndelsen nok tidens gennemgribende skepsis over for arvegods af anskuelser, den påtrængende nødvendighed af at komme fri af meningene og møde tilværelsen forudsætningsløst og fordomsfrit, spørge fra grunden.” (Brandt-Pedersen 1965 s. 93)

“[S]elv i den mest “tøjlesløse” modernisme er der nødvendigvis disciplin. Forhåndsintentionen binder, eller kunstværkets påbegyndelse binder, og gør den videre udformning og afslutning til en bunden opgave. Mens formkravene i traditionen betyder en udfoldelse inden for givne rammer, betegner disciplinen i modernismen en opbyggen, sten for sten, op i det uafgrænsede, tomme rum. At dette stemmer overens med det moderne menneskes opfattelse af sin egen situation, er iøjnefaldende og vel ikke en tilfældighed. Også over for sit materiale ser den modernistiske kunstner sig stående som den, der skal strukturere kaos.” (Brandt-Pedersen 1965 s. 128-129)

Kunsten bruker “estetiske sjokkteknikker” (Thomsen 1989 s. 85) for å ryste folk, for gi folk en panisk oppvåkning til avvísning, motstand og opprør. “I det tilstræbt chokerende ligger et forsøg på at sprænge fordømmene i luften, overrumple ved

chokvirkningen, så forsvarsmekanismen ikke når at træde i funktion, ryste vaneforestillingerne, så der banes vej for en fordomsfri erkendelse.” (Brandt-Pedersen 1965 s. 53) Virkeligheten skal ikke forskjønnnes, men avmaskeres (Reichel 1991 s. 66).

Den radikale overtredelsen og innovasjonen viser seg i bildekunsten i overgangen fra figurativ til nonfigurativ kunst, i musikken med overgangen fra tonalitet til atonalitet, og innen diktningen i at mimetisk diktning innen avantgardemiljøene fortrennes av såkalt absolutt poesi med “autonome kunstneriske språk” (Welsch 1997 s. 91). “[P]oesien kommer til at ligge i sproget og ordenes forbindelser og ikke i en præetableret tanke.” (Brostrøm 1964 s. 140) “Den modernistiske kunsten negerer mening på same måte som røynda gjer det – kunsten vert falsk om han skulle gi seg ut for å vera meningsfull.” (Bech 1995 s. 11) Diktning skal være unntaket, det abnorme, det som vender seg bort fra det gjengse og fellesskapet (Friedrich 1988 s. 114). Mange modernistiske lyrikere skriver med ekstremt sprik eller diskontinuitet i bildebruken, for å oppnå “blendende gnisninger mellom bildene” (Decaunes 1982 s. 61), i en “abnorm stil”, med uro, brudd osv. (Friedrich 1988 s. 149). Det er som om lyrikeren vil si: “[D]ette er ikke verden sett gjennom meg, men verden plassert i mitt sted; jeg er det jeg ser; det jeg ser har blitt min bevissthet.” (Decaunes 1982 s. 63)

De modernistiske kunstnerne vil bruke seg selv og sitt indre liv, sine følelser og sine ideer *mer* enn kunstnere i tidligere tider, og de er mer selvbevisste og villige til å gå på tvers av det folk synes er fornuftig, pent og sant. De vil skape sin *egen* sannhet og skjønnhet. Det overleverte, tradisjonelle skjønnhetsbegrepet er ikke lenger relevant, eller er i en krise (Hinterhäuser 1990 s. 201). Tekstene kan være gåtefulle. Ofte skal et modernistisk dikt utføre den paradoksale oppgaven både å utsi en mening og å skjule den (Friedrich 1988 s. 178). Det sagte kan sies “dissonantisk”, som når det *ubestemte* sies gjennom substantiver i *bestemt* form, det kompliserte sies i enkle setninger, gjennom sanselige bilder sies det ikke-sansbare osv. (Friedrich 1988 s. 212). Og streng formbevissthet kan kombineres med “svevende innhold” (Friedrich 1988 s. 115).

Noen modernistiske tekster “blocks all attempts to rationalize its imagery, to make it conform to a coherent pattern. [...] whose evocations are indeterminate.” (Perloff 1993 s. 10 og 15) Slike tekster gir “a *revelation* which is equally a *re-veiling*” (Roger Cardinal sitert fra Perloff 1993 s. 29). Ords betydning kan være “compositional rather than referential, and the focus shifts from signification to the play of signifiers. In Beckett’s later texts, the referent becomes increasingly inaccessible. Indeterminacy, in works like “Ping,” is not thematic motif; it exists in the very fabric of the discourse.” (Perloff 1993 s. 23) “*Indeterminacy*, we should note, is not the same thing as *vagueness*. [...] it begins with a set of unsituated words and engages these words in a series of syntactic and semantic displacements that generate new meanings. [...] one that allows for free play, constructing a way

of happening rather than an account of what has happened, a way of looking rather than a description of how things look.” (Perloff 1993 s. 84-85)

Teksten er “less the exclusive code of the author, theologically transmitted down to a reader recipient than a productive field which a reader can enter to mobilize significations [...] shift from sign consumption to sign production [...] the biotopological form known as the Klein worm [...] a form which differs from conventional geometric forms in its characteristic absence of both inner and outer surfaces [...] Like the Klein worm, the new literary text “is without ‘walls’ with milieu and constellation replacing syntax.” Such a text “demands a reading ‘on’ rather than a reading ‘through’ ” (Steve McCaffery i Perloff 1990 s. 287) Modernismen åpner for “[t]he polyphony of indecision” (Perloff 1990 s. 294).

Den amerikanske dikteren Gertrude Stein “made a practice of shutting herself up at night and trying utterly to banish from her mind all the words ordinarily associated with the ideas she had fixed upon. She had come to believe that words had other values than those inherent in their actual meanings, and she was attempting to produce a kind of literature which should work with these values exclusively.” (Wilson 1979 s. 194)

“It is Gertrude Stein’s procedure, says William Gass, to “treat the elements of the sentence as if they were people at a party, and begin a mental play with all their possible relationships.” ” (Perloff 1993 s. 95) Modernistiske tekster kan være “verbal compositions in which indeterminacy is created by repetition and variation, sameness and difference, a rhetorical pattern of great intricacy, which is set up so as to create semantic gaps. Gertrude Stein’s syntax enacts the gradually changing present of human consciousness, the instability of emotion and thought. The gap between signifier and signified is repeatedly emphasized, a gap that leaves room for continuous verbal play.” (Perloff 1993 s. 98-99)

“Det er vigtigt at forstå billedets plads i moderne poesi. Det er ikke ornament-erende, omskrivende, som det har været almindeligt før. Billedfunktionen oplyses måske bedst ud fra synspunktet på hele digtet: ordene har her ikke deres pålydende værdi fra hverdags sproget, sådan at de kan tolkes som bærere af moralske udsagn. Ordene er elementer i en følelsesstruktur, digtet et ordmønster, som ikke direkte fremstiller tanken eller følelsen, men svarer til disses u håndgribelige form. Med sine billeder skaber digtet et *symbol på en følelse*. Det er det, som kaldes det poetiske billedes frigørelse. Det står ikke i stedet for et andet begreb. [...] Man må have fat i billedsekvensens “mening”, rytme, eller emotionens formelle dynamik for at fatte ordsammenhængen.” (Brostrøm 1964 s. 146)

Den tyske litteraturforskeren Hugo Friedrich deler modernistisk lyrikk inn i to overordnede grupper: en formfri, “alogisk” lyrikk (med dikt av f.eks. Arthur Rimbaud og surrealistene), og en lyrikk preget av formstrenghet og intellektualitet (med dikt av Stéphane Mallarmé som en av de første representantene) (Friedrich

1988 s. 142). Noen lyrikere håpet at formfullendt diktning kunne uttrykke de hemmelighetene og sjelelige subtilitetene som den moderne sivilisasjon hadde fortrenget (Friedrich 1988 s. 145).

“The very vocabulary of chaos – disintegration, fragmentation, dislocation – implies a breaking away or a breaking apart. But the defining thing in the Modernist mode is not so much that things fall *apart* but that they fall *together* (recalling appropriately the derivation of “symbol” from *symbollein*, to throw together). In Modernism, the centre is seen exerting not a centrifugal but a centripetal force; and the consequence is not disintegration but (as it were) superintegration.” (James McFarlane sitert fra Perloff 1993 s. 29-30)

De modernistiske kunstnerne ser det ikke som sin oppgave å etterligne naturen, men å skape noe nytt. Diktningen skal være utforskning og en skapelsesprosess som følger sine egne regler, ikke underkastet prinsippet om etterligning (Geist, Hartinger m.fl. 1992 s. 23). Naturen skal være materialet som kunstnerne gjør om på etter egne ideer og egen vilje. Naturen er ikke nok for den modernistiske kunsten. Presentasjon snarere enn representasjon (Meschonnic 1988 s. 85). Kunsten kan være direkte anti-mimetisk, en kunst som ikke representerer, men er present og umiddelbar (Huysen og Scherpe 1986 s. 174). Prinsippet for konstruksjonen av kunstverket er den ekstreme subjektivismen ifølge en fransk forsker som skriver om en tendens innen modernismen (Meschonnic 1988 s. 292).

“Hamsuns modernisme inviterer oss ikke inn i et varmt, kollektivt fellesskap. Han taler til individene. Han skaper ikke et “oss” om sin litteratur, han taler til leserens “jeg”.” (Anders Heger i *Morgenbladet* 22.–28. mai 2009 s. 20)

Amerikaneren William Carlos Williams’ “The red paper box” “begins with an image of a concrete object only to break that image into fragments, making of these fragments a new verbal construct. The form of the poem is one of calculated indeterminacy. One is reminded of the Gris painting in which the house front and trees ostensibly outside the painter’s window are rendered as a brightly lit violet-blue plane that seems to be inside the room.” (Perloff 1993 s. 129) ““Like Rimbaud,” writes [Joseph Hillis] Miller, “Williams must break down all cultural and natural forms, kill everyone, and destroy everything in order to return things to the primal chaos from which a reality without any antecedents may spring. ... Once this monstrous act of demolition has been satisfactorily completed, the world will be new, and the imagination can turn from acts of destruction to acts of authentic creation.” ” (Perloff 1993 s. 140)

Den moderne tendensen til antitradisjonisme kommer først og fremst til uttrykk som individualisme (Guénon 1973 s. 100). Den individuelle fornyelsesviljen henger sammen med at så mange av dem føler seg fremmedgjorte i det moderne samfunnet. Kunst og kunstnere får stadig mindre betydning. Samfunnet gjør alt det likegyldig som ikke er effektivt og nyttig. Derfor må kunstnerne finne stadig nye

måter å gjøre seg hørt på og ryste likegyldigheten eller fanatismen ut av folk. For hovedpersonen i tyskeren Rainer Maria Rilkes roman *Malte Laurids Brigges opptegnelser* (1910) er verden en truende gåte. Han aner at dypene i tilværelsen er ukjente: “Er det mulig at man til tross for oppfinnelser og framskritt, til tross for kultur, religion og verdensvisdom har forblitt på overflaten?” Noen modernister søker først og fremst det hellige – der sjelen, tingene og ordene er forent (Meschonnic 1988 s. 40). Diktere er opptatt av det hellige i antikken og andre perioder, og ønsker å se denne dimensjonen i sin egen historiske periode (Bessières 2011 s. 371). Den franske forfatteren Albert Camus skrev at han trodde at den mest utsøkte vinen og den mest lindrende balsam alltid har blitt kastet i havet (gjengitt etter Fitch 1979 s. 76). Det mennesket søker og trenger, har blitt vraket eller uutnyttet. Det sekulære menneske tenderer til å ønske og søke en “resakralisering” (Barloewen 1998 s. 178). Det religiøse blir synlig i modernitetens “bruddsteder” (Barloewen 1998 s. 182).

“The prevailing modern poetic assumption is that, in submitting to organization, institutionalization, and mechanization for their own sake we are in danger of losing touch with the springs of joy and vitality: delight of the senses, tradition and ritual, self-realization within a truly human context.” (Rosenthal 1975 s. 9) Noen modernister uttrykker i sine dikt av “man’s best possibilities, brutally subverted and driven underground, must be brought to the surface through a freeing of pagan impulses, a ‘revelation’ which is also a moral and cultural revolution. [...] call for the violent breakthrough of human creativity.” (Rosenthal 1975 s. 114) “[M]an must look into his own mystery for his own bearings, for there are no outside clues to guide him.” (Rosenthal 1975 s. 191)

Den franske forfatteren Jean Paulhan skrev i *Poesiens nøkkel* (1944): “En annen hemmelig strømning i litteraturen [...] krever gjennom en slags alkymi at poeten skaper en annen syntaks, en ny grammatikk, til og med nye ord der det uskyldige og primitive gjenoppstår, og en ukjent forbindelse mellom språket og tingene i verden. Dette var drømmen som til tider lyktes å realiseres av Rimbaud, Apollinaire, Joyce.” (sitert fra Schultz 1995 s. 133) Fantasien blir av Arthur Rimbaud og senere diktere oppfattet som så kraftfull at den ikke kan måles i forhold til virkeligheten, og diktingen skrives ofte med et “egenmektig språk” som står i et fiendtlig forhold til den reelle verden (Friedrich 1988 s. 202-203). Dikterne prøver å transcendere språkets vanlige kategorier (Friedrich 1988 s. 211). “[P]oets had to compensate for the loss of traditional poetic form by using the resources of the language to the full.” (Jeffries 1993 s. 96) Og den økende kompleksiteten i den moderne verden avspeiles i tekstenes komplikasjoner (Hinterhäuser 1990 s. 232).

Poesien fra og med 1920-tallet “might almost be described as a concerted effort to re-establish vital continuities with whatever in the past is myth-making, wonder-contemplating, and strength-giving, and to discover widened, fresher meanings.” (Rosenthal 1975 s. 9) Modernistene ville bli fri fra “vane-forestillingerne, det blokerende arvegods.” (Brandt-Pedersen 1965 s. 120).



De fleste modernister ønsket et brudd med fortiden, en overtredelse av det gjeldende, frigjøring fra det forgangne. Avstander i tid og rom skal oppheves slik at alt blir tilgjengelig i nåtid (Sandbothe og Zimmerli 1994 s. 50). Modernistene driver med en “aktiv glemsel” (Meschonnic 1988 s. 68) som avskaffet skillet mellom fortid og nåtid (s. 76). I det moderne, teknifiserte samfunn blir derimot tiden abstrakt og standardisert, en kvantitativ tid som fremmer “kulten rundt produksjon, utgifter, hurtighet og rekorder” (Wunenburger 1990 s. 113). Den moderne naturvitenskapen reduserer kvalitet til kvantitet (Guénon 1973 s. 148). På den ene siden kjempes det for individets emansipasjon, på den andre siden reguleres det sosiale liv etter strenge normer (Lipovetsky 1983 s. 154).

Den britiske forfatteren D. H. Lawrence ønsket “the re-emergence of the primal self [...] to go behind doctrinal religious systems and recover the ancient – even the pre-historic – embodiments of the life-force principle. The chants scattered throughout *The Plumed Serpent* [1926], with their incidental attacks on the degeneracy of modern men and their implication that the time of Christ is over and the time of the old gods come again, are one evidence. [...] Lawrence’s diagnosis of a diseased civilization seeing itself in a mirror of false, antihuman abstractions and needing to recover health through individual rebirth or resurrection is implicit in almost all major modern poetry.” (Rosenthal 1975 s. 167-168) “[T]he wish for meaning compels a return to sources of myth and ritual, and the powerful heritage of past faith and abandoned certainties shines over the skeptical present with stunning effect.” (Rosenthal 1975 s. 259)

“The extraordinary influence of D. H. Lawrence is largely based on his evangelistic call for the return by modern men and women to what he called ‘phallic consciousness.’ ‘My great religion,’ he wrote, ‘is a belief in the blood, the flesh, as being wiser than the intellect.’ There is a magnetically, violently hostile side to this ‘religion.’ In order to break down the false worship of the intellect and ‘make a new world,’ Lawrence held, one must yield to the subconscious ‘urge of life that is within.’ One must forget self-consciousness and surrender to the ‘stirring half-born impulse to smash up the vast lie of the world.’ So Lawrence takes the revolutionary directions of modern thought and gives them a special turn. The suppressed physical life must burst into its own; the mechanized cerebral, overpurposive character of our civilization must be exploded away. Lawrence did not invent this program; Yeats and Pound go a good part of the way with him, and Blake and others foresaw that way long ago.” (Rosenthal 1975 s. 160)

Den britiske lyrikeren Edith Sitwells diktsamling *Gold Coast Customs* (1929) handler om fremmedgjøringen i den moderne verden og er en slags moderne dødsdans-lyrikk (Becker 1992 s. 20). Det moderne samfunn ligner ifølge disse diktene primitive blodsritualer blant kannibaler. I diktet “The Shadow of Cain” (1947) uttrykker Sitwell fortvilelse for den tilstanden som atombomben har etterlatt oss i.

Sara Danius' bok *The Senses of Modernism: Technology, Perception and Aesthetics* (2002) tar utgangspunkt i at modernistene så "technology as the "other" of modernist aesthetics. In this formulation, the modernists reacted against new means of mechanical reproduction by creating elaborately crafted, autonomous art objects. Sara Danius's bold new study asks us to rethink the connection between the second machine age and literary modernism. Heretofore, the connection has been *external*: technology determining modernism or modernism reacting to technology. Danius argues, however, that the relationship is *internal*: the new technologies introduced new ways of perceiving which became constitutive for modernist aesthetics. X-ray imaging, cinema photography, as well as sound recording, registered sense data unavailable to the naked eye and ear. In so doing, mechanical devices challenged the status of the human senses as the ultimate source of truth. This epistemic crisis, which Danius characterizes as a divorce between seeing and knowing, is central to her account of literary modernism." (<https://muse.jhu.edu/>; lesedato 13.08.15)

Sara Danius argumenterer for at det er et sentralt spørsmål innen modernismen "how to represent authentic experience in an age in which the category of experience itself has become a problem. Danius tests her analysis of modernism with readings of three novels: Thomas Mann's *The Magic Mountain*; Marcel Proust's *Remembrance of Things Past*; and James Joyce's *Ulysses*. These ambitious and challenging works, completed in the 1920s, represent the summit of modernist fiction [...] Danius uses these readings to construct a coherent narrative of modernism: "a certain progression, an ever-closer relationship between the habits of the senses and technologies of perception. It may usefully be grasped as a gravitation from externality toward internalization" (21)." (<https://muse.jhu.edu/>; lesedato 13.08.15)

I byene, særlig i de virkelig store byene, er det lettere enn andre steder å rive seg løs fra naturens tvang, men i byene er det også lett å bli overflatisk og drive et tomt jag etter penger. Derfor både søker modernistene mot byene og er redde for dem. Storbyen er øyeblikkelighetens kongerike og litteraturen om storbyens erfaringer tilhører en øyeblikks-estetikk (Thomsen 1989 s. 81). "Modernization changed the whole social, economic and political structure, mainly in large cities. New kinds of vehicles were seen in the streets, many newspapers appeared advertising all kinds of wonders – including new medical treatments and previously unimaginable new gadget – and gas lamps provided light in streets and homes." (Gábor Palló i Papanelopoulou m.fl. 2009 s. 158)

Mennesket føler seg forlatt midt i storbyens hektiske menneskemylder og glir inn i en materialistisk tankegang. Tyskeren Otto Flake skrev i romanen *Hjernens by* (1919): "Det hellige i dette var vel pliktarbeidet, tvangen, lasten, imperativet, altså det som ikke var frivillig og hindret mennesket i å finne seg selv. Selve arbeidet, systemet, som dro menneskene inn i mølla med sine jernarmer, ønsket om penger,

fortjeneste og makt, ærgjerrighet, tilfredsstillelsen, det var løgn, slaveri, utnyttelse av egoistiske instinkter, ukjærlighet med alle mot alle.” (sitert fra Smuda 1992 s. 249)

I en storby er hvert menneske som et tall i en statistikk der det går ukjent på et fortau. Midt i menneskehavet bærer hver person likevel med seg et indre univers som modernistene vil utforske. Mange henspiller på gamle myter og kulturer, fra før det moderne “syndefallet”. Den spanske dikteren Rafael Alberti brukte myter i sin poesi, f.eks. om Venus og Orfevs, men skrev også om alt som tilhørte den nye, tekniske tidsalder: jernbanestasjoner, film, fotball, skjønnhetskonkurranser osv. (Wittschier 1993 s. 283). Dikterne vil nærme seg det ubegripelige, det store Ukjente. Mennesket har uregjerlige krefter i seg, uutryddelige lidenskaper som ikke lar seg temme.

Modernistene kjempet mot “unimportant prettiness”. “Some of the other threads which connect the otherwise rather different modernist poets are the following. The emerging sciences of anthropology and psychology were highly influential on modernist thinking. The discoveries of the importance of mythology to the ‘primitive’ as well as the cultivated mind, the unconscious and the workings of the consciousness, the significance of dreams and so on gave poets new material and suggested new methods of writing.” (Jeffries 1993 s. 10)

Samfunnsutviklingen kritiseres for å skape eksistensiell tomhet og såkalt “erfaringstap” hos mennesker flest. Menneskelivet blir éndimensjonalt rettet inn mot det effektive og produktive. Det organiske blir mekanisert. Mennesket underkastes kravene og presset i et “teknisk miljø” (Belloc, Nègre og Brahim-Chapuis 1977 s. 267). Samfunnet preges av effektivitet, timing og stress (Hammel 1996 s. 140). “Jeg mener at vi stadigvæk befinner os i en verden hvor tingene kan ændres. Dér er det, jeg ser en opgave for kunstnerne i at gøre opmærksom på de sammenhænge der savnes.” (den danske dikteren Vagn Lundbye i Skyum-Nielsen 1982 s. 127) “Det moderne menneske ser sig stående i et kaos uden struktur, i et tomrum uden noget at hælde sit hoved til. Havde det ført til en altopgivende holdning, var der næppe blevet nogen digtning. Men det er netop det centrale, at tomheden synes at kalde på en skabende proces, at kaos kalder på en formende vilje.” (Brandt-Pedersen 1965 s. 15)

“Make it new!” var et modernistisk slagord av den amerikanske lyrikeren Ezra Pound (tittel på et essay fra 1934). Kritikerer Louise Bogan skrev i 1957 om Pounds lyriske hovedverk *Cantos* (utgitt i bolker fra mellomkrigstiden og flere tiår framover): “The poet was breaking down prejudices against forgotten or neglected cultures. He was striking across the lines of specialist scholars, so strict and so snobbish in our own day. He was presenting the past as though it were all simultaneous and were still going on; he was making the point that in art this synchronization and timelessness actually exist.” (sitert fra Fraser 1960 s. 109)

“[T]he poet, perhaps, [fungerer] as amateur cultural anthropologist” skriver Fraser (1960 s. 113).

Mye av den modernistiske litteraturen er “smal”, vanskelig tilgjengelig og elitistisk. I essayet “The Metaphysical Poets” skrev den britisk-amerikanske forfatteren T. S. Eliot: “We can only say that it appears likely that poets in our civilization, as it exists at present, must be difficult. Our civilization comprehends great variety and complexity, and this variety and complexity, playing upon a refined sensibility, must produce various and complex results. The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate if necessary, language into his meaning.” (Eliot gjengitt etter Ro 1997 s. 147) Rodrigues og Garratt siterer den britiske forfatteren D. H. Lawrence som sa dette om modernistiske romaner og andre verk i sin samtid: “[T]o read a really new novel will always hurt, to some extent. There will always be resistance. The same with new pictures, new music. You may judge of their reality by the fact that they do arouse a certain resistance” (Lawrence sitert fra Rodrigues og Garratt 2001 s. 4). Kunsten er full av uforutsette kunstneriske grep for å erobre det ukjente. Den svinger mellom form og formbrudd, uten mulighet for forsoning (Vietta og Kemper 1990 s. 220).

Lyrikken fra Baudelaire og framover synes å ville skape uro gjennom å framvise dissonanser og motsetninger (Friedrich 1988 s. 15). Det “uleselige” og uforståelige er et bevisst og vanlig kjennetegn ved modernistisk poesi (Friedrich 1988 s. 18-19). Tendensen i modernistisk lyrikk er at språkmagi blir viktigere enn språkinnhold, og bildedynamikk viktigere enn bildebetydning (Friedrich 1988 s. 27). Diktningen skal være “ikke-assimilerbar”, dvs. gjøre motstand mot det gjengse og allmenne (Friedrich 1988 s. 22).

“I det moderne diktets dissonantiske spenning står motsetningsfulle fenomener som dette i kontrast til hverandre:

- besvergelse av ordenes språkmagi og ordenes presisjon som uttrykk for nøkterne benevnelser;
- trekk fra arkaisk, mytisk opprinnelse og skarp intellektualitet;
- enkle utsagn og komplekse utsagn;
- en nesten mystisk tro på språket og språknød, radikal språktvil;
- lakonisk forkortede og “lange” dikt (Walter Höllerer);
- Paul Valéry's setning “Et dikt skal være en fest for intellektet”, og på den andre siden André Bretons surrealistiske trosbekjennelse “Et dikt skal være intellektets sammenbrudd.” ” (Willberg 1989 s. 29-30)

Franskmannen Jan Kounens film *Coco Chanel og Igor Stravinsky* (2009) begynner med en gjenskapning av premieren på russeren Stravinskijs ballett *Vårofferet* i Paris i 1913. Forestillingen var i 1913 koreografert av Vaslav Nijinskij, og ble en stor skandale, men i milepæl modernismens historie. Denne forestillingen omtales også grundig i Modris Eksteins' bok *Rites of spring: The Great War and the birth of the Modern Age* (1989). Den 1. august 1913 skrev *Musical Times*: "Musikken i "Vårofferet" etterlater oss helt målløse. Å si at store deler av verket låter skrekkelig, er ikke å ta for hardt i. Riktignok kan vi spore en drivende rytme. Men i praksis har dette ikke noe som helst med hva de fleste av oss forstår med musikk å gjøre."

" "Det var som om salen ble hevet av et jordskjelv, den skalv i tumultene. Skrik, skjellsord, ul og vedvarende piping overdøvet musikken, og deretter ørefiker og slag". Slik beskrev malerinnen Valentine Hugo det som skjedde i det nyåpnede Champs-Élysées-teatret torsdag 29. mai 1913, under premièren for balletten og orkesterverket *Vårofferet*. I kulissene sto den 30 år gamle russiske komponisten Igor Stravinskij, hvor han hadde tatt tilflukt. "Jeg forlot salen etter de første taktene av preludiet, som umiddelbart utløste latter og hån. Jeg var opprørt", skrev Stravinskij senere om opplevelsen. [...] De fullførte hele forestillingen til siste slutt, selv om publikum skrek. Det var en skandale, men intet er bedre for å skape en suksess [...] Danserne var kledd i det som lignet russiske folkedrakter, men det de fremførte, var hypermoderne. En av anmelderne skrev etterpå at her var det "ikke en eneste bevegelse fra noen av skikkelsene med et snev av ynde, av eleganse, letthet eller et verdig uttrykk. Alt var stygt, tungt, platt og jevnt over stygt". [...] Det halvtimelange verket er stort og støyende, hele 90 instrumenter må til for å håndtere Stravinskijs harmonisk og rytmisk radikale lappeteppe, inspirert av folkemusikk fra Litauen." (*Morgenbladet* 12.–18. mai 2017 s. 41)

Ifølge litteraturprofessor Per Thomas Andersen "er *bruddet* et viktig kjennetegn ved modernismens estetikk. Kunstnerne brøt med sentralperspektivet (Picasso malte *Pikene i Avignon* i 1907); komponistene brøt med tonaliteten (Schönberg utviklet sin tolvtoneskala på 1920-tallet); forfatterne brøt med gjengse regler for fortelling og grammatikk (James Joyce utga *Ulysses* i 1922). [...] Samtidig bar store deler av modernismen på et dystopisk samfunnssyn, sier Andersen. - Du kan til og med si at den bar på antimoderne trekk i form av en frykt for det som ble borte som en følge av fremskrittet. Sekulariseringen førte til tap av basisverdier, og berøvet mange de trygge orienteringspunktene. Ingen verdier eller sannheter var lenger hevet over tvil eller gitt på forhånd – og ingen fritatt for relativiteten. I tillegg førte moderniseringen til byråkratisering og en ny organisering av arbeidet. Det innebar tap av frihetsfølelse og førte ofte til fremmedgjøring og mistilpasning. En moderne film som Chaplins *Modern Times*, der arbeideren fanges i maskinens tannhjul, er sterkt modernitetskritisk i sin tematikk." (*Morgenbladet* 27. februar–5. mars 2009 s. 36-37) På verdensutstillingen i Chicago i 1933 var et av slagordene

“Science finds – Industry applies – Man conforms” (sitert av Boden og Müller 2009 s. 95).

“Subjectivity is “squeezed out” of the labor process by tyrannizing science and technology, or modern technological rationalizations of work.” (O’Connor 1987 s. 141)

Som ung student hadde T. S. Eliot “ransacked foreign cultures for sources of spiritual renewal, studying Oriental philosophy, French symbolist literature, and Dante’s poetry” (Ro 1997 s. 155). Slike påvirkninger er tydelige i det lange diktet *The Waste Land* (1922). Eliots dikt “Journey of the Magi” (1927) “recreates the journey to the Holy Land of the three wise men in the gospels. The journey is not just a historical event but a celebration of the entry into the world of the divine spirit, made flesh in the Christ child. Written in the year of Eliot’s conversion, it also celebrates his own encounter with the mystery of the Incarnation. The importance of his newfound faith is also evident in “Ash Wednesday” (1930) and the more broadly religious *Four Quartets* (1943), a cycle of meditations on time and place, identity, memory, and consciousness, written during years of economic depression and world war.” (Ro 1997 s. 156)

“Eliot’s *The Waste Land*, still considered by many people the prime example of a distinctively modern poem, is a symphonic composition using many traditional elements. The Waste Land itself is the landscape of barrenness and death which appears in medieval legendry around the quest for the Holy Grail.” (Rosenthal 1975 s. 15) *The Waste Land* “is a collage of interpenetrating voices which never lead to a Kantian ‘view from nowhere’, a transcendental Absolute, but always to another vista in a kaleidoscope of shifting cultural contexts. Most immediately, however, *The Waste Land* conveys a sense of modern urban existence where one’s situation is both literally (as a physical viewpoint), and metaphorically (as a world-view), bound to an acutely shifting and partial perspectivism. This is *physically*, in fact, the experience of being on a crowded street: and endless processing of random shocks, gestures, movements, fragments which refuse to cohere, unpredictable contacts, constant bombardment of the senses with no time for that reflective assimilation which allows one to situate one’s own bodily self in some meaningful relation to sensation.” (Waugh 1992 s. 77) “Eliot gives us ‘fragments’ broken off, dislocated from their contexts: a sequence of scenes, allusions, legendary associations, quotations, and we are left to apprehend their order and meaning. The poem in both its subject and method is a deliberate riddle” (Williams 1974 s. 17). Det lange diktets “knuste” struktur er et uttrykk for at himmelen er knust (etter 1. verdenskrig). Moderniteten knuser først den religiøse himmelen, og så med den store krigen knuses den sekulære himmelen (framskrittstro og humanisme).

“All the poem’s characters, no matter who they are, merge into the figure of Man, and he is none other than Tiresias. Eliot uses the relativity of time as a basis on which to show the common fate of people living in different epochs, different

countries and cities. The flexibility of temporal and spatial concepts is emphasised by Eliot, who intentionally effaces the boundary between yesterday and today, today and tomorrow, and between the living and the dead in order to show the futility of life and the supremacy of death. The reader will perceive with no difficulty that the crowd of people crossing London Bridge (in the First Part) is a crowd of ghosts, and, though that may be less obvious, even the birth of spring in April has a feel of death about it. Structurally, the poem is an uninterrupted flow of visions, recollections, states of mind, and imaginary pictures, constructed in such a way as to encompass all Time and Space, flowing endlessly into one another, even though each is unlike the preceding one. Only death remains changeless.” (Ivasheva 1978 s. 92-93)

“Eliot’s most complete expression of this theme of emotional starvation is to be found in the later and longer poem called “The Waste Land” (1922). The Waste Land of the poem is a symbol borrowed from the myth of the Holy Grail: it is a desolate and sterile country ruled by an impotent king, in which not only have the crops ceased to grow and the animals to reproduce, but the very human inhabitants have become incapable of having children. But this sterility we soon identify as the sterility of the Puritan temperament. [...] The terrible dreariness of the great modern cities is the atmosphere in which “The Waste Land” takes place – amidst this dreariness, brief, vivid images emerge, brief pure moments of feeling are distilled; but all about us we are aware of nameless millions performing barren office routines, wearing down their souls in interminable labours of which the products never bring them profit – people whose pleasures are so sordid and so feeble that they seem almost sadder than their pains. And this Waste Land has another aspect: it is a place not merely of desolation, but of anarchy and doubt. In our post-War world of shattered institutions, strained nerves and bankrupt ideals, life no longer seems serious or coherent – we have no belief in the things we do and consequently we have no heart for them.” (Wilson 1979 s. 89-90)

*The Waste Land* “har langt på veg kollasjens preg, det bevegar seg gjennom eit mylder av referansar og ulikarta bevissthetstilstandar, det følgjer ingen rette linjer, meiningane trer fram gradvis gjennom akkumulasjon av fragment som innbyrdes påvirkar kvarandre og utfyller kvarandre. Her finst brot av tidas populærmusikk side om side med Wagner, voggeviser, bibel, kyrkjefaderen Augustin like fullt som samtalebrotkar oppfanga i salongar og pubar. Teksten fører oss rett frå pubvertens rop om stengetid til Ofelias såkalla vanvitsmonolog i “Hamlet”: “HURRY UP PLEASE ITS TIME/ Goonight Bill. Goonight Lou. Goonight May. Goonight. / Ta ta. Goonight. Goonight. / Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, good night.” Dei språklege og forestillingsmessige hierarkia knakar i samanføyningane. Alle desse røyser, alle desse ekko som er med oss alltid, på same nivå, blandar seg med kvarandre og fargar kvarandre. Bevisstheten er eit språkmylder. Den verknaden “The Waste Land” hadde som poesi, og som tankefigur, kjem først og fremst av at den synleggjer dette nettverket av impulsar, den ustanslege glidinga mellom “høgt” og “lågt”. Den originaliteten som finst i “The Waste Land”

er først og fremst ein kombinatorisk originalitet, basert på eit felles erfaringsgrunnlag og på rikelege mengder av gjenbrukt material frå det som eksisterer i kulturen, i aller vidaste forstand.” (Paal-Helge Haugen i *Klassekampens* bokmagasin 4. mai 2013 s. 11)

“Both the location and the characters in *The Waste Land* are highly relative and in a state of constant flux. The past penetrates the present, and people simultaneously exist in the distant past, the present, and the future. The dead are re-born, existing and acting in different places and on different planes, all of which makes the narration not only elusive, but in need of deciphering. *The Waste Land* combines a picture of life in Europe in the 1920’s with the Middle Ages (the legend of the Holy Grail). The location at the beginning of the poem is “the unreal city”, which later becomes London, then Jerusalem, Alexandria, and Athens. Towards the end of the poem, Central Europe is shown transformed into a rocky, sun-parched desert. Figures from ancient Greek, Roman, and Oriental mythology (Aeolus, Nausicaa, Polyphemus, Adonis, Attis, and Osiris) live alongside ordinary people of today. [...] lack of correlation between the chronological order of the events and the compositional structure of the narrative [...] the fluidity of time and place” (Ivasheva 1978 s. 91). “The shape of *The Waste Land*, like that of its source myths, is more circular than linear, its order more simultaneous than developing. [...] Such a breakdown of the tyranny of linear historic time and the logic of cause and effect was perhaps Eliot’s great contribution to structure in the twenties.” (Williams 1974 s. 18 og 21)

“*The Waste Land* does not presuppose the anonymous Language as a sort of simulating device, to be specialized into this or that poem and imply in the process this or that persona. *The Waste Land* presupposes instead that there is something called Poetry, which has come to us from many lands and periods, and consorts with certain elevations of style, and no longer has much meaning.” (Kenner 1975 s. 439)

Eric Warner skriver om modernister som Eliot at “the failure of widely shared cultural values is reflected in the fragmented, dislocated forms of their art.” (Warner 1987 s. 14)

Amerikansk etterretning var redd for “at klasesamfunnet skulle bli erstatta av eit massesamfunn. Dei var redd nivelleringa i ein massekultur. Det mest bisarre dømet er vel då T. S. Eliots *The Waste Land* blei omsett til russisk og sleppt frå fly over Sovjet for å vise kva den frie verda kunne få til.” (*Morgenbladet* 6.–12. juni 2014 s. 48)

“[T]he defining feature of modernism is its ironic vision of disconnection and disjunction [...] Modernism, spurred by an anxiety to recuperate a lost wholeness in self-sustaining orders of art or in the unselfconscious depths of the self (control



and surrender again), reaches toward the heroic in the intensity of its desire and of its disillusion.” (Wilde 1987 s. 131)

Modernismen kan forstås som kunstens reaksjon på de store og små sjokkene menneskeheten har vært utsatt for, særlig på grunn av en rivende teknologisk utvikling. Nye maskiner har oppstått på løpende bånd og forandret hjemmene, arbeidsmåtene, trafikken, krigene osv. Den første litterære skildringen av moderne, fremmedgjørende arbeidsfordeling finnes i tyskeren Karl Philipp Moritz’ roman *Anton Reiser* (1785-90), der arbeidet foregår i et hattemaker-verksted (Barner m.fl. 1981 s. 50).

En tysk lege som opplevde 1. verdenskrig, skrev etter krigen at “store deler av befolkningen ble plutselig og så gjennom år stilt overfor situasjoner som rommet det ytterste av voldsomme, synlige og lydige sanseinntrykk, depressive følelser av redsel, skrekk, anspent dødsfrykt, bekymring, smerte og sorg” (sitert fra Segeberg 2003 s. 21). Den tyskspråklige lyrikeren Rainer Maria Rilke skrev i *Sonette til Orfevs* (1923) om maskinen i den moderne tid: “Den er livet, – den mener best å kunne / med samme beslutning ordne, skape og ødelegge” (sitert fra Segeberg 1987 s. 403). “Sammentrengt i to årtier opplevde vi mer enn i to århundrer før oss” (Kurt Pinthus i 1925; gjengitt etter Vietta og Kemper 1990 s. 12).

Andre endringer har gått mer langsomt for seg og skjedd i hoder og hjerter. En av disse endringene er det som har blitt kalt “Guds død”: Gud er ikke lenger en daglig, levende realitet for de fleste av oss; vi er ikke kristne lenger. Hva skal vi leve for da? Det er et åpent spørsmål som det moderne samfunnet knapt gir oss tid til å tenke over. “Guds død” innebærer meningstap og en krise for subjektet (Brügger 1990 s. 165), samt et “attentat på verdien” (Belloc, Nègre og Brahimi-Chapuis 1977 s. 70). De tradisjonelle verdiene som ble pålagt mennesket fra en instans utenfor det selv, er borte. Den franske 1800-tallsforfatteren Stendhal (Marie-Henri Beyle) skrev at “Guds eneste unnskyldning er at han ikke eksisterer” (sitert fra Camus 1951 s. 89-90). I det lange filosofiske essayet *Det opprørske mennesket* (1951) skriver Albert Camus: “I samme øyeblikk som mennesket underkaster Gud en moralsk dom, dreper mennesket Gud. Men hva er grunnlaget for moralen? Man benekter Gud i rettferdighetens navn, men kan ideen om rettferdighet forstås uten ideen om Gud?” (1951 s. 84) Mennesket blir et speil for seg selv, uten mulighet for transcendens (Wunenburger 1990 s. 123). Ifølge Paul Tiedemann finnes det prinsipielt fire reaksjonsmåter på meningskrisen: fortrenkning, kynisme, fortvilelse eller aktiv søken etter mening (Tiedemann 1993 s. 7). ““Crisis” is also a “subjective” historical process – a time when it is not possible to take for granted “normal” economic, social, and other relationships; a time for decision; and a time when what individuals actually do counts for something.” (O’Connor 1987 s. 3)

Det religiøse mister sin “handlingsverdi” som Hans Blumenberg kaller det (1996 s. 15), dvs. at kristne normer ikke forplikter oss når vi foretar valg og handlinger i hverdagen. Religionen mister sin eksistensielle gyldighet. “Religious perceptions

and goals, religiously induced sensitivities, religiously inspired morality, and religious socialization appear to be of no immediate relevance to the operation of the modern social system ... Planning, not revelation; rational order, not inspiration; systematic routine, not charismatic or traditional action, are the imperatives in ever widening arenas of public life.” (den britiske sosiologen Bryan R. Wilson sitert fra Fenn 1987 s. 9)

Den franske filosofen Paul Virilio kobler Guds død i Vesten til “kunstens død” i betydningen et nullpunkt for hva som skal representeres i verket (Virilio 1988 s. 46). Den industrielle og merkantile sivilisasjon har brutt opp båndene mellom mennesket, Gud, historien og kunsten (Zéraffa 1972 s. 429). Mennesket vil ha total kontroll over sin egen skjebne (Virilio 1993 s. 123).

Modernistene ønsker et samfunn der det er plass til følelses-rus, mysterier og lidenskaper, hemmelighetsfulle drømmer, tro på det hellige og dunkel undring. Modernismen er en *kunstnerisk kritikk av moderniteten*. Moderniteten kritiseres for sin overfladiskhet, sitt hastverk, sin hulhet, for støy, forurensning og banalisering. Innen moderniteten er mennesker primært “arbeidskraft”, “kapital”, “ressurs”. Mennesket fungerer altså som et “økonomisk vesen” (homo economicus), en kalkulerende skapning som instrumentelt beregner og skaper profitt på alle livsområder. Homo economicus’ mål er å maksimere profitt (Goldmann 1964 s. 293). Den franske filosofen Georges Bataille poengterte hvordan det moderne industrisamfunn er innrettet på konsum og opprettholdelse av økonomisk vekst, med en profittkultur skapt for homo oeconomicus der det unyttige og uproduktive bannlyses (gjengitt fra Kohtes 1994 s. 13). Samfunnet er underlagt en mål-middel-rasjonalitet, en hverdag med folkemasser og maskiner som underkastes effektivitetshensyn, punktlighet og presisjon.

Moderniteten har ledet til “myths that the twentieth-century industrial world has lived by and tried to foist on everyone else: the primacy of economics; the inevitability of progress defined as more; the value of action over reflection; the importance of materialism; and the patently ridiculous belief that happiness derives from having rather than from being.” (Porteous 1996 s. xv) Den franske filosofen Jean Baudrillard har sagt at hvis kapitalismen kunne klart seg med hvite mus i stedet for mennesker, ville menneskene ha blitt sjaltet ut, for det menneskelig-humane er egentlig overflødig for det kapitalistiske samfunnsmaskineriet (gjengitt etter Gilbert-Rolfe 1996 s. 52). Modernistene verdsatte jazz blant annet fordi den rommer en “arkaisk energi” (Starobinski 2004 s. 19) og en slags ur-spontanitet.

Det gåtefulle og mystiske fascinerer. Den østerrikske komponisten Arnold Schönberg skrev i et brev i 1912 til maleren Vasilij Kandinskij: “Vi må bli oss bevisst at det er gåter rundt oss. Og må bli modige nok til å se disse gåtene i øynene, uten feigt å spørre etter “løsningen”. Det er viktig at vår skaperkraft etterligner slike gåter som vi er omgitt av. [...] [Gåtene er] et avtrykk av det ufattelige. Et ufullkomment, dvs. menneskelig avtrykk. Men hvis vi gjennom dem

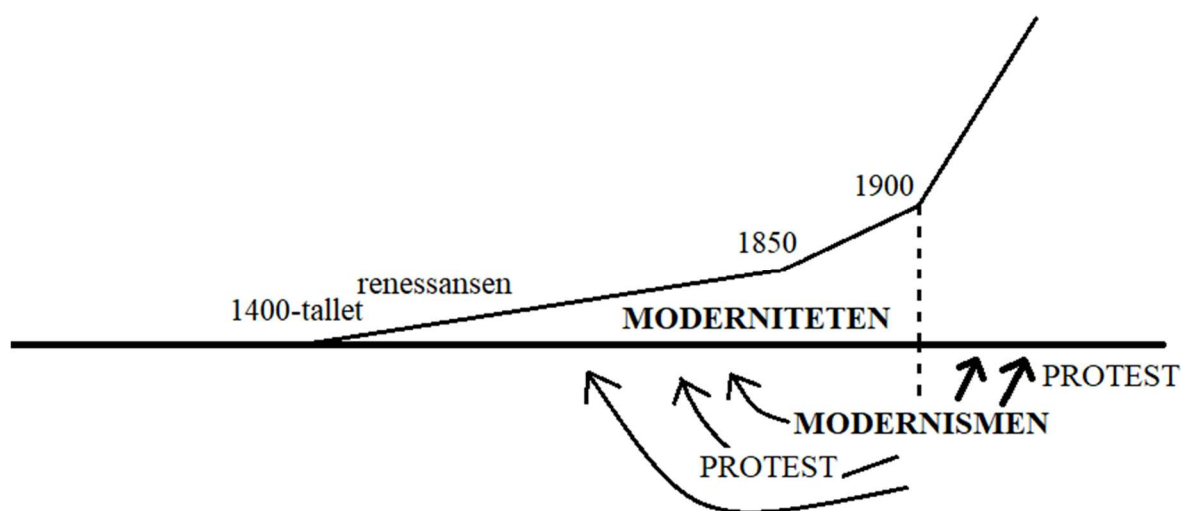
lærer å holde det ufattelige som mulig, nærmer vi oss Gud, fordi vi ikke lenger krever å ville forstå Gud.” (sitert fra Amann og Wallas 1994 s. 167)

Kandinskij ville “emansipere” farge- og formkomposisjoner, og Schönberg ønsket “emansipasjon av dissonansen” (Asendorf 1989 s. 155). Begge ville på en “anarkistisk” måte bryte med tradisjonelle harmonilover. Schönberg skrev i sin harmonilære fra 1911: “Tonaliteten må settes i fare, miste sitt herredømme, gis selvstendighetslyster og mytteriønsker”, slik at musikken gir “avkall på tonalitets gravitetssentrum” (sitert fra Asendorf 1989 s. 155). Kandinskij skrev: “Oppløsningen av atomet lignet i min sjel hele verdens sammenbrudd ... Alt ble usikkert, vaklevorent og svakt. Det hadde ikke forundret meg om en stein foran mine øyne smeltet og ble usynlig i lufta.” (sitert fra Asendorf 1989 s. 155)

“Ligesom i malerkunsten vil vi i de andre kunstarter, i naturvidenskapene og på mangfoldige andre områder finde tegn på opbrud i den moderne tid, konstatere, at det overalt er blevet nødvendigt at sætte spørgsmålstegn ved alt, som var anset for sikkert.” (Brandt-Pedersen 1965 s. 14) “[S]ignification is purposely left blurred and open.” (Perloff 1993 s. 267)

Noen modernister framstiller det som om det i moderniteten er umulig å være et enhetlig subjekt, et autonomt, individ, på grunn av alle systemene og institusjonene som umyndiggjør oss. Den tyske forskeren Klaus Kreimeier har beskrevet en “industrialisering av sansningen” i moderniteten (gjengitt fra Schanze 2001 s. 253). Teknologien tenderer til å bli en metafor for verden og implisere en bevissthets-revolusjon (Virilio 1986 s. 47). Modernistisk kunst hadde som erklært mål å motstå “legitimerende institusjonalisering” og ha en kritisk, motkulturell posisjon (Huyssen og Scherpe 1986 s. 20). Moderniteten har en opposisjonell “mot-modernitet” (Welsch 1997 s. 74). Denne mot-moderniteten er modernismen. Det er noen tydelige likheter mellom den modernistiske prosessen og politisk revolusjonær ideologi: samme vilje til å skape et brutalt og irreversibelt brudd mellom fortiden og nåtiden, samme nedvurdering av den overleverte arv, viljen til å frambringe noe radikalt nytt. “Modernismen er import fra den revolusjonære modellen til den kunstneriske sfæren.” (Lipovetsky 1983 s. 130)

Figuren nedenfor viser skjematisk hvordan moderniteten “vokser seg sterkere” og reageres på av modernistene:



Tyskeren Gunter E. Grimm har delt moderniteten inn i tre store historiske faser, som han kaller føydalistisk statsmonopolisme (1550-1790), den borgerlig-nasjonale kapitalismen (1790-1945) og den ikke-klassespesifikke globalkapitalismen (fra 1945) (i Grimm og Schärf 2008 s. 166).

Modernistene reagerer som seismografer på samfunnsprosessene og prioriteringene i det moderne samfunn. Den moderne dikter har blitt oppfattet som en “desertør fra den moderne ulykkelighet” (Kohtes 1994 s. 7). Den britiske forfatteren Robert Graves har med modernistenes dype skepsis til det moderne samfunn sagt at “For penger kan du kjøpe nesten alt, unntatt sannhet, og kjøpe nesten enhver, unntatt dikteren som er besatt av sannhet” (gjengitt fra Hamburger 1985 s. 116).

Modernismen rommer en tydelig undergravende (subversiv) protest mot det entydige, enkle, typiske og lett klassifiserbare. Derimot tematiseres ofte det som ikke lar seg fastholde i entydige, fastlagte begreper og ideer (en tydelig kunstnerisk arv fra romantikken og symbolismen). Avantgardister søkte etter det opprinnelige, uavhengig av om de fant det i det forhistoriske Europa, i middelalderen eller i “primitive” kulturer (Schultz 1995 s. 36). Mange modernistiske avantgardeforfattere vendte seg altså bort fra den “hvite sivilisasjon” og denne sivilisasjonens “fordervete logikk”, i retning det “hensiktsløse” (“acte gratuit”) i fremmede kulturer (Schultz 1995 s. 131). Det fremste beviset på den vestlige sivilisasjonens fallitt var 1. verdenskrig.

Modernismen består av mange retninger, bl.a. futurismen, som hyller fart, maskiner og den tekniske sivilisasjonen. Men også futuristene ønsket det nye, det ukjente, og de ville realisere en mennesketype som levde uhemmet av det gamle, overleverte. Futuristene er antitradisjonister. De ville også fornye hva det vil si å være menneske. De kritiserte sin samtid for ikke å gå langt nok, ikke omfavne i høy nok grad de mulighetene som teknikk og maskiner ga for å forandre samfunnet. Deres protest gjaldt moderniteten som en fremmedgjørende epoke, uten plass til å revolusjonere samfunnet fra grunnen av.

“Avantgarde-bevægelserne søgte hver især at forløse mennesket fra en fremmedgørelse i det moderne samfund. Futuristerne insisterte på hastigheden, dadaisterne på absurditeten og surrealistene på det ubevidste som forløsende dimensioner, der skulle fremhæves og frisættes som en privilegeret virkelighed.” (Munch 2012)

I en omtale av D. H. Lawrences roman *Women in Love* (1920) kontrasteres “the iron cage of modern rationality” med det Lawrence selv kalte “the creative soul, the God-mystery within us” (siteret fra Boxall 2006 s. 281). Modernismen rommer ifølge en tysk forsker ideer som minner om såkalt “*kenosis*-teologi” (“*kenosis*” er et gresk ord for “tomhet”): Håpet ligger i det forkastete, nedtråkkete, tapte og foraktete (Smuda 1992 s. 82). “Den gale, den primitive og det annerledes er kategorier som får en hittil uant positiv verdi.” (Smuda 1992 s. 95) Modernismen inkluderte fragmentets lysglimt, det Andres inntreden og meningskjeder som revnet, det ufatteliges nærvær; alt dette var “motfenomener” (Welsch 1997 s. 324). Subjektet sakraliseres (Barloewen 1998 s. 83).

Den sveitsiske forfatteren Hermann Hesse skrev i 1921: “I tider med slik undergangsstemning dukker det alltid opp selsomme nye guder, som mer ligner djevler, det hittil fornuftige blir meningsløst, det hittil sinnssyke blir positivt, blir håpefullt, tilsynelatende oppløser enhver grense seg, enhver vurdering blir umulig, det står fram en demiurg som verken er god eller ond, verken gud eller djevel, men en skaper, en ødelegger, bare en blind urkraft.” (siteret fra Schultz 1995 s. 78) I essayet “On Being Ill” (1926) skrev Virginia Woolf: “We do not know our own souls, let alone the souls of others. Human beings do not go hand in hand the whole stretch of the way. There is a virgin forest in each; a snowfield where even the print of birds’ feet is unknown. Here we go alone, and like it better so. Always to have sympathy, always to be accompanied, always to be understood would be intolerable.” Har mennesket i moderniteten blitt et spørsmål uten svar? spør den franske filosofen Gabriel Marcel (i Belloc, Nègre og Brahim-Chapuis 1977 s. 229).

“Being modern means finding ourselves in an environment that promises us adventure, power, delight and besides the transformation of both ourselves and the world but at the same time that carries the thread of eradication of everything we have, we know and we are. Modern environments and experiences intersect all kinds of geographic and ethnical borders, class and national borders, religion and ideological borders. On this point, it could be said that modernity unites all humanity. But this unity is a paradoxical one, a unity of disharmonious; lets all of us flow into a vortex of unfastening and innovation, struggle and paradox, hesitancy and pain that never finishes.” (Erdal Devrim Aydýn, Togan Tong og S. Emre Pusat i <http://www.irbnet.de/daten/iconda/06059010113.pdf>; lesedato 08.01.19)

“Virginia Woolf, one of the founders of modernism, in her article on the novel besought writers to “record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall ... trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance...” of the fleeting impressions of unimportant events to the detriment of the realistic depiction of life in all its diversity.” (Ivasheva 1978 s. 185) Essayet som Woolf skrev dette i, har tittelen, “Modern Novels” (1919), der hun formulerer seg slik: “Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness. Let us not take it for granted that life exists more in what is commonly thought big than in what is commonly thought small”.

I den britiske forfatteren Joseph Conrads roman *Heart of Darkness* (1902) heter fortelleren Marlow. “Marlow continuously doubts the reliability of his instruments of knowing: senses, moral categories, scientific concepts, language. [...] Marlow is caught between two responses. One is an impulse towards identification: the possibility that in surrendering up his language and culture (in effect, consciousness itself) to it [= “the wilderness”], he might discover some archaic form of mind or nature which would provide an alternative universal foundation. A Darwinian missing link. But equally, there is an impulse towards the absolute retention of his own cultural categories as the only means of protection against the fate of Kurtz. [...] The dumb exoticism of the wilderness is not dangerous so long as, in its dumbness and exoticism, it remains outside. The real danger is for it to become indistinguishable from one’s own experience of self: for the safety of the Cartesian boundary to dissolve. Marlow’s narrative confirms the old boundaries. As a ‘talking cure’ it works. But it also reveals that the ‘talking cure’ must always fail if health is truly dependent upon self-knowledge. Health is always self-delusion. [...] There is no pure, autonomous, Kantian self-determination of self-knowledge – no total emancipation from the irrational forces within and without.” (Waugh 1992 s. 94-96)

Alt lukker seg når det forklares. Det uforklarlige fascinerer og kan gi oss uvurderlig innsikt. Hvis litterære tekster gir svar på de store spørsmålene i tilværelsen, opplever modernistene svarene som en slags voldsutøvelse, men underlige “svar” verdsettes. Den franske poeten René Char skrev: “Jeg ser trærne fjerne seg og de synes å vinke med sine fortvilte gren-armer og si til meg: Det som du ikke lærer av oss i dag, det får du aldri vite.” (sitert fra Marty 1990 s. 118) Char satte grottemaleriene i Lascaux opp mot de første sovjetiske romrakettene: “Rom-menneskets fødsel er en milliard ganger mindre lysende og vil åpenbare en milliard ganger mindre enn de hemmelighetene som det tilbaketrukne stein-mennesket i Lascaux åpenbarer” (sitert fra Marty 1990 s. 194). Modernistene er engstelige for at mennesket skal begynne å unndra seg “meningen som ligger i det tragiske, det paradoksale og det uvisse” (Belloc, Nègre og Brahim-Chapuis 1977 s. 386). Den amerikanske forfatteren Susan Sontags essaysamling *Against Interpretation* (1966) begynner med “et angrep på tendensen til alltid å ville forstå kunst, alltid å lete etter

kommunisert mening.” (Ina Blom i *Morgenbladet* 15.–21. mai 2009 s. 37)  
Diktningen peker mot områder for human selv- og virkelighetserfaring bortenfor den instrumentelle fornufts veier (Müller 1991 s. 189). Et eksempel på en påpekning av den samme dimensjonen ved modernismen er denne av Aeron Bergman, professor ved Kunstakademiet i Oslo: “Det kapitalistiske systemet ekskluderer ukjente, utfordrende, provoserende eller oppriktig kritiske kulturproduksjoner.” (*Morgenbladet* 23.–29. april 2010 s. 33)

Modernister praktiserer ofte “modes of formal decreation or *distantiation*: Cubist dissolution of the external shape of objects through multiple perspectives and their reformulation through an internally associative form; erosion of the solidity of the specific through forms of displacement such as symbol and metaphor; contestation of causal and deterministic models embodied in conventional plot forms by associative modes based on mythic analogy, leitmotif, attempts to render primary process logic through symbolic association; collapse of narratorial reliability and authority into competing perspectives or a use of free indirect discourse which inextricably conflates the voices of characters and narrators allowing neither a distinctive identity.” (Waugh 1992 s. 103)

Den franske dikteren Saint-John Perse mente at når religionene og mytologiene dør, finner det hellige et tilfluktssted i poesien. Poesien blir et sted for å søke etter det opprinnelige (Favre 1977 s. 49).

Mange modernistiske forfattere og andre kunstnere ønsket å skape en revolusjon med kunst som virkemiddel. Kunsten skulle bidra til å transformere samfunnet. Modernistiske diktere lider ved tilfeldighetene og det oppstykkete ved den moderne sivilisasjon (Hamburger 1985 s. 173). Modernismen var en protestbevegelse mot mange av modernitetens kjennetegn. Moderniteten kjennetegnes ved sikkerhet og arroganse, mens modernismen preges av refleksjon og kritikk. “De to, uatskillelige, er to aspekter ved den moderne verden.” (Nouss 1995 s. 53) Den meksikanske forfatteren Octavio Paz skrev at “moderniteten er en slags skapende selvdestruksjon ... den moderne kunsten er ikke bare barn av den kritiske tidsalder, men er selve kritikken” (siteret fra Lipovetsky 1983 s. 116-117). “Modernismen gir kanskje særlig uttrykk for den grunnleggende *angsten* ved verdienes bortfall, men man finner også uttrykk for en nesten ekstatiske *glede* ved å føle seg frisatt fra fortiden.” (Andersen 1992 s. 17) Angsten oppstår i grenselandet mellom det menneskelige mulige og det umulige (Olievenstein 1987 s. 70). For den tyske filosofen Martin Heidegger er angst et tegn på autenticitet (Steiner 1989 s. 150).

Den franske dikteren Guillaume Apollinaire framhever i programskriftet “Den nye ånd og dikterne” (1918) at “[d]en absolutte frihed er en forudsætning, frihed til anvendelse af alt “stof”, det mægtigste og det ringeste, det latterlige og absurde, såvel som det ophøjede, den tekniske civilisations realia ikke undtaget som indgangsmuligheder i det ubevidste. Det *syntetiske* digt er målet. Digtet kan ligne en avisside, hvor de mest forskellige ting springer i øjnene på en gang, eller en

film, hvor billede kæder sig til billede, ikke planløst, men “alkymistisk”. Apollinaire fremhæver vovemodet som væsentligere end det vellykkede resultat, – naturligt for en eksperimenterende holdning, men jo ingen varig løsning. Endelig betoner han *overraskelsen* som det vigtigste æstetiske princip, den aggressive holdning over for læseren.” (Brostrøm 1964 s. 145) Et modernistisk dikt kan virke “*panisk* [...] Begrebet lanceret af Artur Lundkvist i 1947: “panisk poesi”: en plötslig och konvulsivisk dikt, kastande sig fram i överrumplande språng, fragmentarisk men intensiv inte minst genom sina utelämningar.” (Brostrøm 1964 s. 149)

Apollinaire komponerte sin diktsamling *Alkoholer* (1913) etter det som har blitt oppfattet som et kubistisk prinsipp, og parallelt til slik kollasjer av Georges Braque og Pablo Picasso er satt sammen. Apollinaire tok verselinjer og andre fragmenter fra dikt han hadde skrevet gjennom en lang periode, og satte disse brokkene sammen til nye dikt. Han ville unngå at diktene uttrykte ett samlet perspektiv, men heller et mangfold av perspektiver slik som i kubismen (Bégué og Lartigue 1972 s. 18-19). Han ønsket dessuten å unngå at diktningen etterlignet den ytre verden, og heller la diktene være underlagt sine egne lover (Bégué og Lartigue 1972 s. 30).

“In this century [1900-tallet], partly as a result of the attention to spoken language [...], there have been more minor sentences (sentences without a verb) and other grammatical surprises than ever before. [...] producing words such as *undeath* and *spaceful* (from *the great advantage of being alive* [av amerikaneren E.E. Cummings]). [...] Larkin’s *like a spring-woken tree* (from *Love Songs in Age*), for example, is shorter than *like a tree that has been woken by the Spring* and Laurie Lee’s *salt-white house* (from *Music in a Spanish Town*) is shorter than *house as white as salt*. The last example underlines another advantage of the compound which is that it does not commit itself to a single interpretation of the relationship between the parts of the compound. Lee’s example could have been alternatively paraphrased as *house that is white from the salt-spray of the sea*.” (Jeffries 1993 s. 110-111)

Den amerikanske modernistiske dikteren Ezra Pound var sterkt kritisk til samtidens samfunn. Han følte “a hatred of war (no non-combatant has written more movingly of the sheer waste of young life and talent which the First World War involved); a hatred of the arms traffic, of a society moved more and more by purely commercial motives, the lust for money and power; of the kind of attitudes, partly the gamler’s, partly the prudent and conservative banker’s, the combined rashness and meanness of a free-for-all economy, which lay perhaps partly behind the great American slump of 1929 and the widespread unemployment of the 1930’s. What Pound is often most fundamentally preaching in the *Cantos* is not Fascism or anti-Semitism but the need for a corporate sense of social responsibility.” (Fraser 1960 s. 4)

Amerikaneren Thomas Pynchons roman *Mason & Dixon* (1997) tematiserer moderniteten: “For all the jokes, songs, riddles, whimsies, and anachronisms,



*Mason & Dixon* is ultimately a poignant and profound meditation on the origins and cost of modernity. A sustained exploration of the relationships between technology, capital, myth, magic, violence, and folk culture” (Boxall 2006 s. 867).

“Our society attaches the problem of identity to *doing* and *becoming*: to acquisitiveness, prowess, having and making, rather than to emotional richness, inner satisfaction and inward peace.” (den engelske psykologen David Holbrook sitert fra Ivasheva 1978 s. 162)

Mye modernistisk litteratur rommer sivilisasjonskritikk. Den amerikanske dikteren Allen Ginsberg skriver i det lange diktet “Howl” (1956):

“Wake up in Moloch!  
Light streaming out of the sky!  
Moloch! Moloch! Robot apartments! invisible suburbs!  
skeleton treasuries! blind capitals! demonic  
industries! spectral nations! invincible mad  
houses! granite cocks! monstrous bombs!  
They broke their backs lifting Moloch to Heaven! Pavements, trees, radios, tons! lifting the city to Heaven which exists and is everywhere about us!  
Visions! omens! hallucinations! miracles! ecstasies!  
gone down the American river!  
Dreams! adorations! illuminations! religions! the whole boatload of sensitive bullshit!  
Breakthroughs! over the river! flips and crucifixions!  
gone down the flood! Highs! Epiphanies! Despairs! Ten years’ animal screams and suicides!  
Minds! New loves! Mad generation! down on the rocks of Time!  
Real holy laughter in the river!”

Et annet eksempel er når den norske lyrikeren Peter R. Holm skriver i diktet “I stormagasinet”:

“De frelste tar rulletrappen opp  
til stadig mer himmelske former  
for eksistens, glass og glitter, sjøer  
av silke blikket bader i, moteoppvisning  
forkynnes for nyss ankomne engleskarer  
og i toppetasjen Nirvanamadrasser, bugnende  
landskaper av pastellmykt sengetøy!

Non stop soft music i stormagasinet paradiset

Kosmetikkavdelingen demonstrerer skjønnhetsmaske  
(stivnet i dødens gru) [...]”  
(Holm 1996 s. 348)

Angsten skyldes de tradisjonelle, faste verdiens oppløsning (f.eks. de kristne normer). Mennesket står tilbake i en eksistensiell tomhet og retningsløshet. Livet er preget av tap av tradisjoner og tilhørighetsfølelse. Det er ingen sikre holdepunkter som vi kan stole på. Da den tyske filosofen Friedrich Nietzsche på 1800-tallet proklamerte at “Gud er død”, var det uttrykk for at ankeret i den vestlige sivilisasjon hadde løsnet, og at vi heretter driver på et ukjent hav, men en følelse av konstant krise eller kommende apokalypse. Nietzsche spurte seg om mennesket er en av Guds tabber eller Gud en av menneskets.

Nietzsche hevdet at det moderne først og fremst er kjennetegnet av uro, som skyldes de talløse utvekslingene innen pengeøkonomien (gjengitt fra Asendorf 1989 s. 54). Han beskrev bylivet som fullt av bevegelse, raske vekslinger og hurtige omskiftninger, som overbelaster menneskets nervesystem (Asendorf 1989 s. 55).

Det har blitt hevdet at det overordnede estetiske prinsippet etter Auschwitz har vært “sparagmos”, et gresk ord for å rive i biter (Roger-Michel Allemand i <http://babel.revues.org/3419>; lesedato 12.05.15). I antikken var sparagmos en vill henrettelsesmetode der et dyr eller menneske ble revet i stykker mens det levde.

Fortelleren er ikke lenger en instans som gir overblikk over helheten og representerer sammenheng, men en bevissthet som bare forteller ut fra ett av mange mulige perspektiver (Žmegač 1980 s. 343). For å unngå at alt flyter, søker noen diktere bakover til eldre perioder. James Joyce søkte etter holdepunkter hos Thomas Aquinas, Franz Kafka i Kabbala, Carlo Emilio Gadda i Leibniz’ skrifter og Robert Musil i mystikken (Quinsat 1990 s. 243). Hovedpersonen Ulrich i østerrikeren Robert Musils roman *Mannen uten egenskaper* (1930-43) oppdager at fornuft og kjærlighet eksisterer bare i han selv; hans liv møter gjennom denne oppdagelsen *tomheten* (Zérafra 1972 s. 403).

Angst er en grunnstemning av usikkerhet om hva det er verdt å leve for og dø for, hvordan vi bør leve og hva som kan gi oss fylde og trygghet. I Rainer Maria Rilkes dikt “Vending” er et hotellrom bilde på moderne ensomhet, anonymitet og tilfeldighet. I andre tekster representerer turisme det moderne menneskets anonymitet i massen og tap av personlig identitet (Hamburger 1985 s. 79). I sin avmakt er hvert menneske både ingen og hundre tusen andre (Zérafra 1972 s. 248). Det moderne menneske er fundamentalt ensomt og fortvilet – “den universelle tragedien i de moderne tider: ensomhetens tragedie” (Rey 1970 s. 66). Et tema innen modernismen er opplevelsen av å være en levende død, å ha mistet sin sjel, tapt kjernen i seg selv (Hamburger 1985 s. 197). Angsten er ubehagelig, men angsten for døden er et individualitetsprinsipp (Dastur 1994 s. 26), dvs. noe som

gjør at hvert enkelt menneske opplever livet sitt som en enkeltskjebne. Ethvert individs død er “den første død” (Dastur 1994 s. 46).

Den amerikanske sosiologen Richard Sennett hevder at det han kaller “Western man” “does not define himself in terms of the meaning he has for other people but rather in terms of his power in the world and over nature. [...] this means that “one has begun to conceive of that outside world as a peculiar mirror of self. It exists to fulfill the self; there are no ‘human objects’ or object relations with a reality all their own.” The effect is to banish a “sense of meaningful and also impersonal life which disappears.” In sum, one cannot see the Other’s subjectivity with any objectivity, nor see one’s own subjectivity in similar terms. Critical reason (as has often been said) is banished by instrumental reason and a self-serving existence. Potentially, this has frightening implications for personal identity. The belief that “one’s personality is always undergoing fundamental changes, or is capable of doing so” means two things. First, because the bureaucratic and economic system promises rewards to those with ability and willingness to work hard, yet there are in fact few rewards, there occurs an epidemic of self-blame; second, when there is an intensified belief in “personality immanently disclosed in social relations,” and when loving another for his or her differences, as a kind of social bonding to carry out social tasks, is replaced with a desire to find in the Other a definition of oneself, the reality of the other person is effectively erased. In a powerful passage, Sennett writes that normal conflicts in interpersonal relationships drastically change: “today people experience these unavoidable clashes as contests for personal legitimation. The appearance of an unbridgeable difference in another human being becomes a challenge to the worth of one’s own self.” At the limit, the question arises: which person, which difference, should legitimately exist at all? The roots of modern fanaticism in religion and politics are easy to find in this line of reasoning.” (O’Connor 1987 s. 164-165)

“It is interesting how many of the male heroes of modernist literature achieve an apparent self-determination in aesthetic terms through a refusal of social relationship. Hence the figure of the alienated artist who affirms his own autonomy, his independence from the mediation of others at the price of the cessation of human relationship and desire: Marcel writing in his room [i Prousts roman], Ralph Touchett vicariously living through Isabel [hos Henry James], Malone talking to himself [hos Beckett], Mann’s Leverkühn, Hesse’s Steppenwolf. Art as the impersonal focus for desire displaces the possibility of human relationship because it involves no mediation through the desire of the other. Hovering behind these texts is Nietzsche’s self-creating and self-affirming artist for whom to recognise the other would be to fall into a slave mentality.” (Waugh 1992 s. 132)

David Herbert Lawrences kontroversielle roman *Lady Chatterley’s Lover* (1928) innledes slik: “Vår tidsalder er i bunn og grunn tragisk, så vi nekter å ta den tragisk. Sammenbruddet er en fullbyrdet kjensgjerning, vi befinner oss blant ruinene, og vi tar fatt på å bygge oss nye små boliger og nære nye små håp. Det er et nokså

slitsomt arbeid, for nå til dags fører ingen jevn landevei inn i fremtiden, – men vi går utenom, eller kaver oss over hindringene. Vi er nødt til å leve, likegyldig hvor mange himler som er falt ned.” (fra den norske oversettelsen fra 1954)

I en japansk dada-tekst av Kyôjirô Hagiwara fra 1924 heter det: “Art is life ... [as] when we have to ride on desperately crowded, noisy trains, scattered with yellow dust, full of germs, feeling afraid of the conductor who is screaming hysterically, approaching this dear capital Tokyo that is like a bride who is having a miscarriage. The ride will tell us about so many things.” (siteret fra Kuenzli 2006 s. 272)

I teksten “The German Philistine is Annoyed” fra 1919 skrev Berlin-dadaisten Richard Huelsenbeck: “we don’t consequently want to tolerate the bourgeois who hangs his money-bags over life’s possibilities” (siteret fra Kuenzli 2006 s. 223). Huelsenbeck ga ut en *History of Dadaism* der han utbryter: “Anyway, art should get a sound beating.” (Kuenzli 2006 s. 235) John Heartfield og George Grosz skrev ironisk i 1920: “art belongs in the museums, to be googled at on the walking tours of petit-bourgeois tourists; art belongs in the palaces of the blood hounds, in front of the safes” (fra “Kunstpjalten”, på tysk “Der Kunstlump”, siteret fra Kuenzli 2006 s. 227). I sitt dadaistiske manifest fra 1920 proklamerte franskmannen Francis Picabia: “Art is a pharmaceutical product for imbeciles.” Og i en annen tekst av Picabia fra 1920: “We do not believe in *God*, no more than we believe in *Art*, or in its priests, bishops, and cardinals.” (begge siteret fra Kuenzli 2006 s. 247) I en tekst publisert i Berlin i 1919 skrev Otto Gross om psykologien som frigjøringsmiddel: Kunstnere må være i “opposition to everything and anything that today in the name of authority, institution, power and custom, stands in the way of the fulfilment of mankind” (siteret fra Kuenzli 2006 s. 225; hele setningen stod i kursiv).

Perspektivisme innebærer å oppgi håpet om å finne et arkimedisk punkt å betrakte og tolke verden fra (Frank 1984 s. 116). Mennesket opplever stadige “perspektivsprang” (Hinterhäuser 1990 s. 224) og “perspektivdifferens” (Il-Tschung Lim i Heinze m.fl. 2012 s. 191). Relativitet og perspektivisme gir seg mange utslag og kommer til uttrykk i ulike kunstarter. (Fragmentering og perspektivisme er kjennetegn som modernismen deler med postmodernismen.) Nietzsches “polyperspektivitet” innebærer at et fenomen blir mer forståelig jo flere forskjellige perspektiver det ses fra (Müller 1995 s. 79), og hans “perspektivitet” gjelder alle verdier og vurderinger i menneskelivet (Müller 1995 s. 128). Nietzsche hadde ideen om “radikal perspektivisme”, dvs. at enhver erkjennelse oppstår ut fra en bestemt syns- og verdiposisjon, som en person eller en gruppe har og som kunne vært annerledes (Safranski 1999 s. 264). Dette innebærer en fundamental relativisme.

“Usikkerheten og mangelen på holdepunkter hos det moderne menneske fører i diktningen til perspektivisme i framstillingen, til hyppige skifter av betrakter-standpunkt.” (Willberg 1989 s. 11)

I noen av Picassos bilder kan vi se et ansikt fra to forskjellige synsvinkler samtidig (Sennett 1994 s. 138-139). “This is a minimal structure of modernist perspectivism – its locus classicus is the “Nausicaa” chapter of Joyce’s *Ulysses* (1922)” (McHale 1987 s. 12). Kubistene ville avbilde forandringer og flytende tiden. “Without the impact of Fenollosa on [Ezra] Pound, we would not have the “ideogrammatic” method of the *Cantos*: the juxtaposition of scenes, images, episodes (like the juxtaposition of simple Chinese characters in a complex Chinese character, branch and sun under it meaning sunset) to spark of an abstract idea.” (Fraser 1960 s. 17)

“Modern physics, specifically relativity with its multitude of local reference frames, was a version of the multiplicity inherent in modernism.” (Hayles 1991 s. 232)

“I ein samtale med den franske sosiologen [...] Bruno Latour fortalte filosofen Michel Serres om barndommen sin i Frankrike på 1930-talet: “Tilbakevendinga til barbariet – til Minotauren, Max Ernst, til Picassos heidenskap – den dag i dag ser eg framleis på dette som redselsfulle krefter som blir sleppte laus på samfunnet på den tida... min generasjon ser framleis Guernica styrta mot målarkunsten... på same måten som nazi-flya bombarderte byen.” Lett forvirra spør Latour: “Du seier at desse kunstverka er symptom på vondskapen og ikkje ein analyse av desse symptoma?” “Ja”, svarar Michel Serres, “symptom og ikkje reaksjonar.” ” (*Morgenbladet* 23.–29. mai 2014 s. 43) I likhet med mange av de nye kunstretningene ville både fascistene og stalinistene skape et “nytt menneske”.

I essayene “Manets triumf”, “Åndens politikk” og “Åndens krise” skrev den franske forfatteren Paul Valéry om menneskets liv i moderniteten: “en mengde lærer, retninger og “sannheter” som er svært forskjellige fra hverandre, om ikke rett og slett motstridende, blir anerkjent i samme grad”; disse retningene “finnes sågar og er virksomme i ett og samme individ”; det dreier seg om “forskjellige verdisystemer” og “mange guder”. Det finnes i moderniteten “hos mange mennesker samtidig både tro og ateisme, følelsesanarki og meningsorden”. Vi lever i et “pluriversum” (Safranski 1999 s. 124). Vår epoke er ifølge Valéry moderne ved “det i alle kulturelle frambringelser befinner seg de forskjelligste ideer og de mest motsetningsfulle livs- og erkjennelses-prinsipper fritt ved siden av hverandre”; denne pluraliteten utgjør “det modernes essens” (alle sitatene er fra Welsch 1997 s. 190-191). Den britiske dikteren Wystan Hugh Auden skrev at han som poet i en samtid full av naturvitenskapsfolk, følte seg som en lurvete vikar som ved en feil har forvillet seg inn i en sal full av hertuger (gjengitt fra Kreuzer 1975 s. 88).

Mennesket må forholde seg til flere perspektiver samtidig. Kaoset av perspektiver er tydeligst i storbyene, og gjør noe med vår mentalitet. I artikkelen “Urbanism as a Way of Life” fra 1938 hevdet Chicago-sosiologen Louis Wirth at “The juxtaposition of divergent personalities and modes of life tends to produce a relativistic perspective and a sense of toleration of difference.” (Sennett 1994 s. 252) Livet er preget av umiddelbarhet og ufullkommenhet, opprevet og rastløs, og dette gjør oss til relativister. Modernister kan oppleve både angst,

fascinasjon og begeistring overfor den moderne by- og maskinverdenen (Gauger 1995 s. 95). De mest begeistrede for storbyenes “sound and fury” var futuristene.

“The city is the locus of modernism, and each aspect of city life seems to generate or demonstrate a characteristic of this artistic movement – multiplicity of meaning, loss of sequential or causal connection, breakdown of signification, and dissolution of community. For artists and writers the modern city has become to mean as much a style, a fractured syntax, a paratactic sign-system, as a physical construct with certain demonstrable boundaries.” (William Sharpe og Leonard Wallock: “From “Great Town” to “Nonplace Urban Realm”: Reading the Modern City” (1987); sitert fra Smuda 1992 s. 11). I storbyen er det ekstra tydelig at mennesket er underlagt en “social engineering”, ikke minst fra stat og byråkrati, i “det teknisk-industrielle massesamfunn og forvaltningsbyråkrati” (Korn 1958 s. 15) med “routinised office processes where the rational structures of industrial efficiency are experienced as ends in themselves.” (Waugh 1992 s. 77). “Mass communications, mass culture, mass tourism, big business, big labour, commercialization, commodification, and centralizing bureaucratic tendencies throughout the world are all synergistically engaged in reducing the diversity and significance of places through the processes of homogenization, standardization, simplification, and disneyfication.” (Porteous 1996 s. 154)

“The social facts of societies as large and complex as the largest capitalist nation-states are too well-known to need rehearsal here. The facts embody contradictions: unprecedented levels of prosperity and widespread poverty; high degrees of individual freedom and civil liberty alongside official secrecy, bureaucratic administration, and economic competition that leave many individuals relatively powerless to defend their own privacy and interests. The level of trust in public officials and major social institutions has declined steadily over the past twenty years in the United States, for reasons that inhere in the size and complexity of institutions as well as in unfair and oppressive practices in public administration.” (Fenn 1987 s. 95)

Den tyske politiker Walther Rathenau skrev i 1913 en tekst med tittelen “Om åndens mekanikk”, der det heter – som om storbyen var et helvete: “De åndsløse stedene er skremmende. Vandringsmannen som ute fra landet i skumringen nærmer seg storbyen, opplever å stige ned i disse områder. Når han har passert kloakkenes dunstkrets, åpner de dunkle tannrekkene av kasselignende bygninger seg og sperrer for himmelen. På hver side av veien er det grønne flammer, opplyste jernbåter glir med sin menneskefrakt over den glatte, svarte grunnen av bek.” (sitert fra Vietta og Kemper 1990 s. 90-91)

“Fra Charles Baudelaire og Walter Benjamin til Gilles Deleuze og Antonio Negri – og Ulrich Beck – har intellektuelle funnet modellen for en ny kosmopolitisme i metropolens svimlende nettverk av kulturelt mangfold, kreative synergier og dynamisk kaos. Storbyer kan ha en umåtelig evne til å bringe fremmede til å leve

fredelig sammen. Her rystes mennesker av alle tenkelige kulturelle bakgrunner i hop, ikke for å summeres sammen, men for å skape nye uttrykk og livsformer gjennom synergi.” (professor Kjetil Jakobsen i *Morgenbladet* 12.–18. april 2013 s. 50) Virkeligheten lot seg i stadig mindre grad skildre ut fra målestokken at diktning skal skape estetisk fullkommenhet (Geist, Hartinger m.fl. 1992 s. 63).

Språket er tema og problem i mye modernistisk diktning: “Men her er et spesifikt kjennetegn nettopp ved moderne diktning: ingen annen diktning før denne har på denne radikale måten tatt for seg språkets problem. Den er fra begynnelsen av i en språkkrise. [...] I den moderne diktningen er språket som tema nesten allestedsnærværende: mellom forherligelsen av ordet, slik det aldri ville ha falt en klassisk dikter inn å gjøre det, og angsten for ordets svikt, ordenes, språktapet, at all tale blir meningsløs.” (Gauger 1995 s. 49-50) Språket brukes som middel til utforskning og oppdagelser (Hamburger 1985 s. 39) og til det som kan kalles kompliserte språklige oppfinnelser (1985 s. 149). Det moderne samfunn har også et frigjørende potensial, ved å forlate stivnete, borgerlige livsformer og konservative dannelsesidealer. Også språket må få en frisk start i en ny tid (Gauger 1995 s. 95).

I den abstrakte malerkunsten avbildes ikke lenger noe objekt, verket er i seg selv objektet (Belloc, Nègre og Brahimi-Chapuis 1977 s. 204). I løpet av kunsthistorien har bildene blitt stadig mer autonome, dvs. uten nødvendig sammenheng med den gjenkjennelige ytre verden (Sylvie Forestier i Léger 1997 s. 8). Dette gjelder også for en del av litteraturen. Det lyriske “verset forvandles fra et overtaget skema til et sanse-organ. En sær-verden, der kun følger den enkelte digters egne love.” (Skyum-Nielsen 1986 s. 58) Både “semantiske og klanglige fremmedhetsvirkninger” oppstår gjennom helt nye ordsammensetninger (Friedrich 1988 s. 280). Kunsten nærmer seg et nullpunkt der den ikke representerer, men *er* (Bonfand 1995 s. 31). Disse kunstverkene fjerner seg ikke bare fra kunst som mimesis, men fra enhver analogi til virkeligheten (Bonfand 1995 s. 58). Det abstrakte skal transcendere virkeligheten (Bonfand 1995 s. 7).

Den amerikanske forfatteren og kunstkritikeren Harold Rosenberg hevdet at “The big moment came when it was decided to paint ... Just TO PAINT. The gesture on the canvas was a gesture of liberation from Value – political, aesthetic, moral.” (siteret fra Beaty 2007 s. 96)

Noen modernister brukte stream of consciousness som litterær praksis for å uttrykke en svært subjektiv virkelighet. Det ble eksperimentert med mange måter å fortelle på. “Ezra Pound has made flux his theme; plot, characterization, logical discourse, seem to him abstractions unsuitable to a man of his generation.” (Fraser 1960 s. 95) Han mål var “by a piece of sacred writing, to recreate the self and the world, to make it all new” (Fraser 1960 s. 108).

Om amerikanske modernister i mellomkrigstiden skriver en norsk ekspert på litteraturen i USA, Sigmund Ro: “The rejection of narrative continuity, causality

and linear plots, stable conceptions of self and character, and fixed points of view took place in a climate of religious and epistemological doubt, loss of faith in absolute moral values, and social upheaval. The confidence in progress, social stability and moral order that had sustained the great 19th-century realists was no longer available after the Great War, leading many writers to retreat into radical subjectivity, skepticism, and linguistic experimentation.” (Ro 1997 s. 163) Mye av litteraturen framstår som et vitnesbyrd om ordenes avmakt. Det er en litteratur i mangelens og krisens tegn, samtidig som den er estetisk fascinerende.

En kunstnerisk problematisering av språkets og det poetiske ordets vesen, særlig det problematiske i store abstraksjoner som “sjel” og “ånd”, er tema i den østerrikske forfatteren Hugo von Hofmannsthals *Et brev av Philipp Lord Chandos til Francis Bacon* (1902) (Grabert, Mulot og Nürnberger 1983 s. 250). Det er et oppdiktet brev som en ung engelsk lord i 1603 skriver til Francis Bacon, en av modernitetens fødselshjelpere i renessansen. Et av temaene i brevet er at tradisjonen opphører å være et forbilde. Man må selv skape nytt og fritt (Gauger 1995 s. 86). Hofmannsthals verk fra 1902 regnes som en modernistisk pioner-tekst. Den innvarsler modernistisk språktematisering. For Lord Chandos har språket mistet sin mening. Den italienske forfatteren Luigi Pirandellos roman *En, ingen og hundre tusen* (1926) har som tema “the relativity of perception and the fragmentation of reality into incomprehensible pieces [...]. Closely connected to it is the reflection on language and the impossibility of objective and satisfactory communication between speakers, due to the fact that we all charge words with our own meanings” (Boxall 2006 s. 311).

Det råder en slags angst for språkets evne til å kommunisere og til å skape forbindelser og kontakt mellom mennesker. Slik angst kan i litteraturen lede til “lyrisk forstummig [dvs. minimalisme], romanens lange monologer og dialogens fravær i drama” (Willberg 1989 s. 10).

For mange av de modernistiske dikterne ble språket oppfattet som nesten “fordervet”, belastet med hul idealisme, fylt av metafysikk, distansert fra de objektene som dikterne ville betegne (Hillebrand 1999 s. 92). Språkskepsisen er allmenn og omfattende. Tingene har derimot ofte en verdighet hinsides språket og kan bli åpenbaringer. I epifanien står mennesket direkte overfor verden (s. 92). Gamle fortellemåter og tradisjonell, stivnet syntaks måtte kastes over bord for ikke å skrive på den konvensjonelle virkelighetstilnærmingens premisser.

Mange modernister følte et “ubehag ved tingenes navn [...] og dette fører til at de motsetter seg krav til direkte, uhindret kommunikasjon” (Hamburger 1985 s. 261). “At the heart of modern fiction as well as poetry was a conviction that some basic changes were needed to rescue it from the outmoded language of a dying Victorianism as well as the debasing effects of commercial overuse and war-time propaganda.” (Ro 1997 s. 162) I Ernest Hemingways roman *A Farewell to Arms* (1929) sier fortelleren at “I was always embarrassed by the words sacred, glorious,



and sacrifice and the expression in vain” og det var “many words that you could not stand to hear and finally only the names of places had dignity. Certain numbers were the same way and certain dates and these with the names of places were all you could say and have them mean anything. Abstract words such as glory, honor, courage, or hallow were obscene beside the concrete names of villages, the numbers of roads, the names of rivers, the numbers of regiments and the dates.” (begge sitater fra Hemingway 1994 s. 165) Det desillusjonerte menneske begynner å se mer ned mot jorden enn opp mot himmelen: “i luften er frasene og flaggene og fortrøstningene; ved føttene dine er slaveriet, søla og blodet” (Alain 1995 s. 256).

Den tyske dikteren Friedrich Gundolf skrev: “Språket er åndens innerste skanse i en verden av ting, det er Guds siste tilflukt i mennesket når det ikke lenger finnes noen gjennombeåndet kirke, ingen offentlig magi og ingen mysterier.” (sitert fra Noble 1978 s. 45)

“Fordi den romantiske poesien om vakre ting forlengst har blitt beslaglagt av reisebrosjyrer og stemmene i massemedienes reklame, må det dikteriske språket i vårt samfunn nødvendigvis avfinne seg med hverdagens livs- og taleformer.” (Hans Mayer sitert fra Willberg 1989 s. 14)

Den voldsomme begeistringen for Charles Lindberghs overflyging fra USA til Frankrike skyldes delvis at folk igjen kunne ta ord som “helt”, “ære”, “seier”, “prakt”, “tapperhet” og “ridder” i sin munn igjen uten å måtte kjenne en vond smak (Eksteins 1990 s. 395). Patriotisme og plikt overfor fedrelandet hadde under 1. verdenskrig blitt hule begreper for mange av dem som opplevde skyttergravene (Eksteins 1990 s. 418). På grunn av erfaringene fra 1. verdenskrig avviste mange den borgerlige, nasjonalistiske ideologien som hadde ledet til nedslakting av millioner av mennesker. Noe av jubelen over Lindberghs overflyging av Atlanterhavet i 1927 skyldtes også at menneske og maskin syntes å ha smeltet sammen i den modige prestasjonen (Eksteins 1990 s. 375).

Noen modernister har en desperat vilje til å stoppe opp ved det destruktive og grusomme som har skjedd og skjer i verden, ved menneskehetens største katastrofer og sjelelige avgrunner, og reflektere over hva dette betyr. Hvorfor handler vi mennesker med ondskap? Hvorfor piner vi hverandre? Hvorfor går vi til krig og utfører massedrap? Hvordan er det mulig å hate et spedbarn og drepe det? Atskillig som de fleste mennesker knapt orker å tenke på, er sentrale temaer hos modernister. I Norge har blant mange andre Paal Brekke “undersøkt” slike ufattelige fenomener i sin lyrikk. Forfatterne har en evne som mange andre personer mangler: evnen til å forbli i en ubestemt uvitenhet. Denne åpne, spørrende uvitenheten var et ideal, og ble ikke opplevd som en svakhet eller mangel (Hamburger 1985 s. 13).

“[E]tter 1914 var bare ganske få diktere immune mot ny tvil på gyldigheten av og verdien av private mål av enhver art, og denne tvilen kunne svært lett slå om i en

dårlig samvittighet for at man i det hele tatt var dikter.” (Hamburger 1985 s. 207) Lignende problemer ble bare større etter 2. verdenskrig. Etter at den tyske filosofen Theodor W. Adorno hadde hevdet at “å skrive et dikt etter Auschwitz, er barbarisk” (gjengitt etter Kiedaisch 1995 s. 16), skrev den tyske forfatteren Stefan Heym: “Heller ikke skrivingen er lenger, etter Auschwitz, hva den en gang var. Riktignok finnes det enda vår og unge kvinners latter, og skjønnheten i oppdelinger og proporsjoner, men over det hele ligger, som en blodig tonende rimfrost, tankene på det fryktelige som mennesker har gjort mot mennesker og når som helst kan gjøre igjen.” (sitert fra Kiedaisch 1995 s. 136) Men den tyske forfatteren Wolfgang Hildesheimer hevdet at etter Auschwitz er det “bare dikt som er mulig” (sitert fra Kiedaisch 1995 s. 18).

Auschwitz var historiens mest effektive og perfektionerte måte å drepe på. “Jo mer utviklet kulturen er, desto grusommere blir morderne. Jo mer sivilisert samfunnet er, desto verre er dets barbarer. Jo høyere utviklingstrinn, desto forferdeligere dets udåder.” (Zalman Gradowski, som under 2. verdenskrig arbeidet med å myrde jøder i gasskamre, sitert fra *Morgenbladet* 14.–27. mars 2008 s. 44) “Etter Auschwitz måler man kulturens framskritt ved den avstanden som kulturen har oppnådd til sine iboende, grufulle muligheter. Man måler ikke lenger kulturen i forhold til det fullkomne, men til det truende intet i et moralsk inferno.” (Safranski 1999 s. 268)

Forfatterne tumler med utfordringer som tidligere epoker ikke tematiserte, som det å binde sammen på meningsfulle måter motstridende dimensjoner som naturen, samfunnet, individet, historien, begjæret osv. (Quinsat 1990 s. 253).

Modernistene vil være åpne for det ukjente og annerledes, det Andre. Det Andre er usammenlignbart med det vi kjenner fra før (Eifler og Saame 1991 s. 167). Det Andre kan derfor ikke defineres (s. 171). De ønsker ikke å drepe det uferdige, ikke redusere det sammensatte, ikke fastlegge det flytende. Møtet med det helt annerledes er også en religiøs erfaring, som teologene Rudolf Otto og Karl Barth har påpekt (s. 177-178). Det guddommelige er en slags krise som rammer mennesket, og det hellige lar seg ikke redusere til verken subjekt eller objekt. Det opprettholder alltid distansen, blir ikke enkelt forståelig. Lengselen etter det hellige er antakelig uttryddelig i mennesket, og uten denne lengselen vil vår evne selverkjennelse bli mindre (Tessier 1991 s. 74).

Modernismens subjekt har ikke enhet, helhet og ubrutt moralsk og filosofisk integritet, men er snarere et subjekt fullt av utveisløshet, brudd og heterogent mangfold (Geist, Hartinger m.fl. 1992 s. 132). Mennesket har en arkaisk “natt-side”, der det våkne, relativt homogene og autonome jeg’et ikke eksisterer – noe både Rimbaud, Nietzsche og Freud tematiserte (Geist, Hartinger m.fl. 1992 s. 20). I den modernistiske diktningen skjer det en oppløsning av det lyriske subjektet i retning av en jeg-dissonans (Geist, Hartinger m.fl. 1992 s. 23).

Den polske forfatteren Witold Gombrowicz sa i et intervju: “Menneskets virkelighet er ikke bare det som er normalt og sunt, men også alt det som er unormalt og sykt i oss, og som åpner for ukjente muligheter.” (Gombrowicz 1996 s. 27) Hans roman *Ferdydurke* (1937) tematiserer det ufullkomne som bedre enn det fullkomne, fordi det kreative springer ut av det ufullendte (Gombrowicz 1996 s. 55). Gombrowicz hevdet i det samme intervjuet at det har blitt umulig å skrive slik Tolstoj og Balzac gjorde, som om forfatteren og leseren deler samme verden. I modernistisk litteratur er premissen at det finnes mange universer. “Hvordan finne et språk som er forståelig samtidig for en konservativ katolikk, en ateistisk eksistensialist, en “realist”, av en som har fått sin bevissthet preget av Husserl eller Freud, eller en person med sensibilitet preget av surrealismen? Forskjellige virkeligheter, ulike måter å se og føle på.” (Gombrowicz 1996 s. 153-154)

“Let us try out our tool on Douwe Fokkema’s formulation of the period code of modernism, taking as our exemplary modernist text William Faulkner’s *Absalom, Absalom!* (1936), a high-water mark of modernist poetics. According to Fokkema, the compositional and syntactical conventions of the modernist code include textual indefiniteness or incompleteness, epistemological doubt, metalingual skepticism, and respect for the idiosyncrasies of the reader. Its semantic aspects are organized around issues of epistemological doubt and metalingual self-reflection. [...] the dominant of modernist fiction is epistemological. That is, modernist fiction deploys strategies which engage and foreground questions such as those mentioned by Dick Higgins in my epigraph: “How can I interpret this world of which I am a part? And what am I in it?” Other typical modernist questions might be added: What is there to be known?; Who knows it?; How do they know it, and with what degree of certainty?; How is knowledge transmitted from one knower to another, and with what degree of reliability?; How does the object of knowledge change as it passes from knower to knower?; What are the limits of the knowable? And so on. [...] such epistemological themes as the accessibility and circulation of knowledge, the different structuring imposed on the “same” knowledge by different minds, and the problem of “unknowability” or the limits of knowledge. And it foregrounds these themes through the use of characteristically modernist (epistemological) devices: the multiplication and juxtaposition of perspectives, the focalization of all the evidence through a single “center of consciousness” [...], virtuoso variants on interior monologue [...], and so on. Finally, in a typically modernist move, *Absalom* [dvs. Faulkners roman] transfers the epistemological difficulties of its characters to its readers; its strategies of “impeded form” (dislocated chronology, withheld or indirectly-presented information, difficult “mind-styles,” and so on) simulate for the reader the very same problems of accessibility, reliability, and limitation of knowledge that plague Quentin and Shreve.” (McHale 1987 s. 8-10)

“In describing his young heroes, Faulkner always stressed as one of the reasons for their emotional instability their alienation from natural life and from nature itself, an alienation resulting from the mechanised twentieth century.” (Ivasheva 1978 s. 60)

# Moderniteten

Bestemte kjennetegn ved det moderne samfunn og ideer/begreper knyttet til samfunnsutviklingen fra renessansen av. En både materiell og kvalitativ utviklingsprosess i samfunnet. Den utviklingen eller det “byggverket” som kalles den moderne sivilisasjon (“den internasjonale enhetssivilisasjon”; Korn 1958 s. 120). Det er primært de nye naturvitenskapene som legger grunnlaget for og setter i gang den utviklingen som kalles moderniteten. Gjennom moderniteten løsriver naturvitenskapen seg fra tradisjonene, og fra begrensninger som er vektlagt innen religion, politikk og etikk. Utviklingen har gått i retning en teknifisert massekultur med kapitalisme og kombinasjoner av liberalisme og totalitære samfunnssystemer. Sentrale kjennetegn ved moderniteten er “industrialisering, teknifisering og kapitalisering” (Welsch 1997 s. 91). Moderniteten innebærer til syvende og sist overskridelse og ødeleggelse av alle grenser: romlige grenser, tidsgrenser, geopolitiske, sosiale, kulturelle og moralske grenser (Rötzer 1997 s. 91).

Den franske dikteren Charles Baudelaire brukte ordet “modernité” om de nye verdiene og mylderet av endringer i samfunnet midt på 1800-tallet (Froidevaux 1989 s. 29). Han brukte ordet allerede i 1859, som en av de første i historien. Han unnskyldte seg for å bruke et nytt ord, men mente at det trengtes for å betegne den moderne kunstners evne til i storbyene ikke bare å se menneskers forfall, men også en inntil nå uoppdaget skjønnhet (Friedrich 1988 s. 35). Baudelaire reflekterte over hvordan poesi fortsatt kunne skapes i en kommersialisert og teknifisert tidsalder.

For Baudelaire betydde modernitet “de planteløse storbyene med deres heslighet, deres asfalt, deres kunstige belysning, deres steinjuv, deres synder, deres ensomhet i menneskevrømmelen. Det betyr videre den epoken da teknikken arbeidet med damp og elektrisitet, og fremskrittets epoke.” (Friedrich 1988 s. 42). Baudelaire definerte fremskritt som “progressiv reduksjon av sjel, progressivt materielt herredømme” (Friedrich 1988 s. 42).

Gasslys ble oppfunnet på 1700-tallet. Den tyske legen, filosofen og maleren Carl Gustav Carus hevdet at “gass og damp er historiens sterkeste drivkrefter” (Seitter 1999 s. 93).

Moderniteten er dynamisk og endringsvillig innenfor sine egne rammer. Det som fungerer, er allerede overskredet (Virilio 1986 s. 106). Moderniteten var “feberens og latterens, kampens og ruinens, elektrisitetens og glemselens epoke” (M. Talmeyr i 1896; sitert fra Wehde 2000 s. 426). Det er typisk for den moderne livsfølelsen å tro at man i sin egen samtid opplever et avgjørende vendepunkt i menneskehetens historie (Wyss 1996 s. 157).

På 1500-tallet begynte en ny samfunnsprosess i retning institusjonalisert formålsrasjonalitet, frigjøring osv. som på 1800-tallet og framover gjennomtrenger alle samfunnsområder (Geist, Hartinger m.fl. 1992 s. 12). Modernitet er “den store opplysningsbevegelsen i europeisk kultur som altså er eldre enn modernismen. Det dreier seg om en form for rasjonalisme som destillerer den gamle religiøse kulturen slik at det oppstår en ny basert på fornuft, fremskritt, demokrati og medbestemmelse.” (litteraturprofessor Per Thomas Andersen i *Morgenbladet* 27. februar–5. mars 2009 s. 37)

Fortiden kan oppleves som en hemske. “Benjamin Franklin rådet for eksempel Roma-turister til å ta med seg hjem en oppskrift på parmesan snarere enn å samle på gamle innskrifter og fortape seg i en fortid man helst burde legge bak seg for godt.” (*Morgenbladet* 9.–15. juli 2010 s. 28)

Sigmund Freud skrev at “menneskeheden var blevet tilføjet tre store narcissistiske sår. Det første lavede Kopernikus, da han hævdede, at jorden ikke var verdens centrum. Det andet var Darwin, der sagde, at vi blot er produktet af en udvælgelse; vi er ikke blevet skabt først, men sidst. Og det tredje mig selv, siger Freud, når jeg hævder, at vi ikke er herrer over sproget. Der er et eller andet, der taler i vores sprog, et eller andet, som vi ikke ved, hvad er. Her er det faktisk tale om tre frygtelige kritikker af antropocentrismen” (Jean-François Lyotard i Brügger 1990 s. 199). En fransk maler skrev: “I dag er verden først og fremst *besatt etter forståelse*. Etter de forbløffende resultatene skapt i de siste par hundre år har det oppstått et menneskelig hovmot som vil sluke alt med sin logikk eller deduksjon.” (Léger 1997 s. 171)

Mange har vært optimistiske og forhåpningsfulle for samfunnsutviklingen etter renessansen. Den tyske protestantiske humanisten Ulrich von Hutten erklærte begeistret om den nye tid som etter hans mening hadde begynt med år 1500: “Jeg vil anstrenge meg for alltid å forbli Hutten, og aldri være utro mot meg selv, men vandre rett fram tvers gjennom livets krumme stier ... O århundre, o vitenskaper! Det er en lyst å leve ...” (siteret fra Grabert, Mulot og Nürnberger 1983 s. 51). Det hevdes ofte at moderniteten har instrumentell fornuft som ledestjerne. Den franske filosofen René Descartes enorme tillit til menneskets rasjonalitet, til subjektets selvinnsett og resonnering er et av grunnlagene for denne utviklingen. I René Descartes’ *Om metoden* (1637) blir menneskene omtalt som “herrer og eiere av naturen”. Naturen oppfattes som material og middel for menneskenes behov (Müller 1991 s. 202). *Om metoden* er en nøkkelttekst for den operasjonelle tenkning som i økende grad kom til å prege naturvitenskapelig rasjonalitet (Müller 1991 s. 188). Descartes skrev ikke om én av flere metoder til å oppnå innsikt, men den ene rette metoden. “[D]en kartesianske logikken hjelper oss til å ordne materiens mangfold og overflod” (Sennett 1994 s. 106) og bidro dermed til samfunnsutviklingen i retning “den vitenskapelig-tekniske sivilisasjon” (Welsch 1997 s. 74) og “treenigheten” vitenskap, teknikk og industri (Barloewen 1998 s. 154). Descartes har blitt oppfattet som rasjonalismens grunnlegger (Guénon 1973 s.

105). Han fremmet det “maskin-tekniske perspektiv” i Vesten (Müller 1991 s. 204), til syvende og sist de overgripende makt- og kontrollregimene. *Om metoden* kan oppfattes som jeg’ets forsøk på å beherske alt i tilværelsen, inklusiv seg selv (Lyotard 1986 s. 46).

Descartes’ metode innebar å skjære bort enhver annen autoritet enn seg selv – altså: bort med både tradisjon og religiøs åpenbaring (Lanson og Tuffrau 1953 s. 179). I Descartes’ verk *Om metoden* sammenligner den franske filosofen et sted gamle og nye byer. I de gamle byene uten en felles plan passer ikke husene sammen. Det kan være at noen av disse husene er svært vakre, men samlet sett er alt ukoordinert virvar. Opp mot dette priser Descartes nyskapingene til en ingeniør når denne på en tom flate skaper et enhetlig utkast helt nytt og regelmessig tenkt: “Thus it is observable that the buildings which a single architect has planned and executed, are generally more elegant and commodious than those which several have attempted to improve, by making old walls serve for purposes for which they were not originally built. Thus also, those ancient cities which, from being at first only villages, have become, in course of time, large towns, are usually but ill laid out compared with the regularity constructed towns which a professional architect has freely planned on an open plain; so that although the several buildings of the former may often equal or surpass in beauty those of the latter, yet when one observes their indiscriminate juxtaposition, there a large one and here a small, and the consequent crookedness and irregularity of the streets, one is disposed to allege that chance rather than any human will guided by reason must have led to such an arrangement.” Man kan ikke forbedre det gamle, det må rives slik at det kan bygges nytt – slik er moralen i sammenligning. For å skape det fullkomne hjelper det ikke å bygge på det som andre har tuftet, det må være ens eget verk fra grunnen.

Gamle fordommer må bort. Bare ens egen fornuft garanterer sannhet mener Descartes, og alt kan forklares logisk (og dermed vitenskapelig). Fornuft står mot tradisjon (Barloewen 1998 s. 149). Hans metode ble grunnlaget for rasjonalismen på 1700-tallet, selv om mange av filosofens samtidige slo seg til ro den dogmatiske gudstroen som Descartes innlemmet. De forsto ikke at hans filosofi åpnet slusene for ateisme. Tilsvarende bidro hans samtidige, den kristne filosofen Blaise Pascal til å svekke kristne dogmer gjennom å appellere til folks sunne fornuft når han skrev om dem (Lanson og Tuffrau 1953 s. 213).

Per Thomas Andersen beskriver moderniteten som “en form for rasjonalisme som destillerer den gamle religiøse kulturen slik at det oppstår en ny og profan kultur, preget av fornuft, fremskritt, demokrati og medbestemmelse. Til denne profane kulturen hører de nye erfaringsvitenskapene, autonomiseringen av kunsten, den prinsipielt begrunnede moral- og rettsteori, institusjonaliseringen av virksomhetsforvaltningen og selve den rasjonelle målrettethet i menneskenes forhold til naturen. Men ved siden av disse kjennetegnene finner vi også en grunnleggende taps- eller mangelfølelse som ledsager moderniteten. Profaneringen og sekulariseringen førte til tap av basisverdier eller sisteinstanser, og berøvet

mange for de trygge orienteringspunktene i tilværelsen. Ingen verdier eller sannheter var lenger hevet over tvil eller gitt på forhånd – og ingen fritatt for relativiteten. I tillegg til denne tapserfaringen, førte moderniseringen [...] til byråkratisering og en helt ny organisering av arbeidet. Det innebar tap av frihetsfølelse og førte ofte til fremmedgjøring og mistilpasning.” (Andersen 2008 s. 34) Individets isolasjon i de store menneskemasser skaper en ikke-identitet, en tærende fremmedgjøring. Og når enkeltmennesket begynner å oppleve seg som fremmed i sitt eget samfunn og sin egen kultur, bærer det sin egen fordømmelse eller frelse i seg selv (Zéraffa 1972 s. 359).

Katastrofer truer (atomkrig, økologisk sammenbrudd), politisk-ideologiske framtidsvisjoner innfrir ikke forventningene, naturvitenskapene fjerner seg fra den sansbare hverdagsvirkeligheten, økonomisk-materiell vekst overskrider det naturen kan tåle, stater byråkratiseres i økende grad og samfunnsprosesser blir stadig mindre overskuelige – alt sammen prosesser som bidrar til fremmedgjøring (Walter Filz gjengitt fra Hotzel 2013 s. 100-101).

To franske filosofer lagde denne lista over “de moderne verdier”: verdslighet, frihet, likhet, demokratisk pluralisme og oppløsning av tradisjoner (Lipovetsky og Charles 2004 s. 154). Det moderne prosjekt er ifølge den franske filosofen Jean-François Lyotard å realisere universalitet (1986 s. 38). Frihet, likhet og brorskap skulle herske på alle nivåer, og Lyotard bruker Auschwitz som en slags metafor for det totale sammenbruddet at dette idealet. Dessuten er rasjonalitet, en instrumentell form for rasjonell fornuft, et hovedprinsipp bak den moderne samfunnsutviklingen. Moderniteten innebærer “the colonisation of the social world by an *instrumentalism*” (Waugh 1992 s. 91).

“Det som i særlig grad karakteriserer vår tidsalder, er ifølge [den tyske filosofen Karl] Jaspers teknikkens veldige utvikling. Han kaller den for “das Zeitalter der Technik”. [...] den menneskelige eksistens under “die Herrschaft des Apparats” reduseres til “funksjon”, dvs. til et vesen som vurderes etter dets tilpassingsevne til apparatet, etter effektivitet” (Schjelderup og Winsnes 1959 s. 244). Menneskeheten reduseres til en felles, funksjonell målestokk (Sollers 1981 s. 42).

Den fransk-tyske kunstneren Hans Arp skrev i 1944: “The Renaissance art placed too much value on human reason. The modern age with its science, its technology, has turned men into megalomaniacs. The frightening disorientation of our times is the result of this excessive emphasis on reason.” (sitert fra Kuenzli 2006 s. 196). I 1929 skrev den tyske filosofen Max Scheler: “Vi er i den omtrent titusenårgamle historien den første tidsalderen da mennesket er blitt fullstendig og restløst ’problematisk’; i den tidsalderen da han *ikke* lenger vet hva han er; samtidig også *vet at* han ikke vet det” (sitert fra Eifler og Saame 1991 s. 188). Tradisjoner oppfattes som ubrukelige vrak (Welsch 1997 s. 101). Da den tyske funksjonalistiske arkitekten Walter Gropius begynte å undervise ved Harvard University, lot han alle bøker om historisk arkitektur fjerne fra biblioteket (s. 101).

Den tyske maleren Willi Baumeister skrev i boka *Det ukjente i kunsten* (1960): “Mennesket og kunstneren er som en syklist. Når han stopper, velter han.” Arkitekten Mies van der Rohes motto “Less is more” passer helt inn med Descartes’ metode, og van der Rohes glass- og stålbygg har blitt kalt “bygd Descartes” (Mathias Schreiber sitert fra Welsch 1997 s. 130). Arkitekturen ble teknologiens “funksjonelle tjener” (Heller 1963 s. 28).

Jern og stål ble de nye byggematerialene på 1800-tallet, først med England som den største produsenten i verden, deretter Tyskland (Eksteins 1990 s. 111). Modernitet blir forbundet med fenomener som mekanisering, standardisering, industriell serieproduksjon og disiplinering. Menneskene har et dypt ønske om å bruke vitenskap og teknikk til å bli mestere over og eiere av naturen (Meschonnic 1988 s. 47). Naturen er bare en skatt til å plyndres (Lipovetsky 1983 s. 40). Den gresk-franske filosofen Kostas Axelos’ bok *Marx, teknologiens tenker: Fra menneskets fremmedgjøring til erobringen av verden* (1961) forklarer hvordan Marx’ måte å tenke på er tett knyttet til den vestlige verdens teknifisering.

Den vestlige sivilisasjonen “had declared war on Nature in a contest that would stop at nothing short of unconditional surrender. This war was, of course, inevitable, man being what he is: a maker of tools and bent on mastery. [...] Nature was less a mystery than a machine. But it was not until animal power had been displaced by waterpower and steam power that the war began in earnest. From that point on it was simply a question of time, one thing leading to another until the discovery and use of atomic power. The war against Nature had been confidently waged and won; and we post-moderns, of 1945-and-after, breathe the spirit of a different epoch, and we have a different terror on our minds: Now that man is victorious, how shall he stay alive?” (Burnshaw m.fl. 1964 s. xviii)

Den moderne vitenskapen suggererer at alt kan bli kjent, at kaos kan forsvinne og vike for en tilforlatelig, overskuelig, kalkulerbar orden (Wetz 1993 s. 94). Det blir svært sterke koblinger mellom rasjonalitet, teknologi og kapitalistisk økonomi, med “den teknologisk-økonomiske orden som må følge målestokkene for funksjonell rasjonalitet og effektivitet” (Welsch 1997 s. 28). Den “økonomiske maskinen” driver samfunnet nådeløst framover (Zérafa 1972 s. 348). Det økonomiske blir den eneste målestokken (Barloewen 1998 s. 94). Det uberegnelige og ukontrollerbare skal utgrenses, og erstattes av planmessighet, målbarhet og tallfesting innen arbeidsliv, handel, kredittvesen, statsstyre og krigføring (Berndt 1978 s. 129). Kalkulering og cost-benefit-analyser ble viktig på det ene samfunnsområde etter det andre (Berndt 1978 s. 132).

“Moderniteten har gitt oss vitenskapelige briller. Flynn mener vi er blitt bedre til å se generaliserende og konseptuelt på verden fordi det i høyere grad kreves og praktiseres i det moderne samfunnet.” (statsviteren James Flynn; *Morgenbladet* 4.–10. januar 2013 s. 16) Hver vitenskap “marsjerer i retning sin egen type rasjonalitet” (Foucault 1966 s. 265).



Arbeiderne i industrisamfunnet ble redusert mer eller mindre til å være montører langs et samlebånd. (Samlebåndsproduksjon ble tatt i bruk lenge før Henry Fords bilfirma, f.eks. i produksjonen av Winchester-våpen 60 år før Ford.) Automaten er både et symbol på et livløst samfunn og det moderne samfunns fetisj (Iehl 1997 s. 91). Mange undertrykkelsesmekanismer kan oppfattes som “strukturell vold” (uttrykket stammer fra Galtung 1975). Strukturell vold er blant annet kapitalismens (f.eks. multinasjonale selskapers) undertrykkelse av menneskers frihetsutfoldelse.

Den franske filosofen Jean-François Lyotard hevder at “den økonomiske diskurs tilraner sig hegemoniet over alle andre diskursarter. Og herved afstedkommer den en uretmæssig ensartetgørelse. [...] Hvad Marx kaldte kapitalen subsumtion af arbejdet under sig, kalder Lyotard den økonomiske diskurs’ tendens til at ensrette og udlette alle andre diskursarters særegenhed.” (Brügger 1990 s. 95) Kapitalen tar hensyn til kvantitet på bekostning av kvalitet, og “økonomiserer” og fremmedgjør sosiale relasjoner (Frank 1984 s. 415). Samfunnet presser individene til å bli gjennomsnittspersoner, opptatt av profitt, konformisme og nostalgi (Zéraffa 1972 s. 404), i et samfunn som bare aksepterer roller, ikke autentisitet (s. 410).

I et verk om den estetiske “oppdragelse” av mennesket (*Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1794, på norsk 1991) skrev den tyske dikteren Friedrich Schiller: “Nå ble staten og kirken revet løs fra hverandre, lovene fra sedeligheten; nytelsen ble atskilt fra arbeidet, midlet fra målet, anstrengelsen fra belønningen. Mennesket som nå er bundet til et eneste lite bruddstykke av helheten, utgjør nå selv bare et bruddstykke.” (sitert fra Welsch 1997 s. 53) I et samfunn der mennesket mister den store, overordnede oversikten over sitt liv, og utfører sine arbeidsoppgaver etter et teknisk-funksjonelt mønster, har det blitt hevdet at det ikke lenger kan vurdere hva som er godt og hva som er ondt (Schulte 1991 s. 323). Den tyske filosofen Martin Heidegger skrev i teksten “Das Ge-Stell” (1949): “Jordbruk er nå motorisert ernæringsindustri, i sitt vesen det samme som fabrikkeringen av lik i gasskamrene og tilintetgjørelsesleire, det samme som blokaden og uthungringen av land, det samme som fabrikkeringen av hydrogenbomber.” (sitert fra Ebeling 1993 s. 50).

Et annet karakteristisk trekk ved moderniteten er urbanisering – at folk flytter fra landsbygda slik at byene blir større og større. Byene gir romlig og tidsmessige fortettete erfaringer. De tre hovedkjennetegnene ved storbyen er ifølge Klaus R. Scherpe universalitet, kompleksitet og virtualitet (1988 s. 9). Storbyen er “arbeids- og bo-maskiner” av betong, stål og glass, de er motorer for produktivitet. Disse metropolene er preget av nervøs rytme, hektisk tempo, opphaket rekkefølge – generelt av eksesser (Smuda 1992 s. 257). Byen er resultat av og uttrykk for planmessig, organisert bearbeidelse av naturen (Berndt 1978 s. 10). Mennesket kan føle seg ensomt i folkehavet, like forlatt som i en ørken (en både ytre og indre ørken). De gigantiske byene krever økt evne til å tåle det uventete, til å abstrahere og bearbeide informasjon. Innbyggerne må tåle en kakofoni av inntrykk som

ustanselig strømmer på. Byrommet har både strengt organiserte og kaotiske vare-, informasjons- og kommunikasjons-strømmer. Urbane mennesker lever med fragmentering (“opplevelsesfragmenter”), ustabilitet, flyktighet og usikkerhet (Kuhlmann 1994 s. 76). Det uvanlige blir det normale. Blikket akselererer (Smuda 1992 s. 282). Mennesket ser på en ny måte, sanser på en måte som er forenlig med å inngå i hektiske bevegelser f.eks. med jernbane og bil. Mennesket rives i stykker av ekstrem-erfaringer (Segeberg 1987 s. 289), fordi byene representerer “et totalt angrep på sansene” (Theodore Roszak sitert fra Rötzer 1997 s. 149).

Den tyske filosofen Friedrich Engels skrev i 1845 om “atomiseringen og isolasjonen av menneskene” i storbyen London. “Disse hundretusener fra alle klasser og alle stender, som der trenger seg forbi hverandre, er de ikke *alle* mennesker med de samme egenskapene og evnene og med den samme interessen i å bli lykkelig? ... Og likevel løper de forbi hverandre som om de slett ikke hadde noe felles, slett ikke angikk hverandre ... Den brutale likegyldigheten, hver enkelts følelseløse isolasjon i sine private interesser blir desto mer motbydelig og sårende jo mer enkeltpersonene blir presset sammen på et lite område.” (Engels sitert fra Vietta og Kemper 1990 s. 40)

“The city is also a dirty sign, contaminated by different cultures, different forces, different desires, different needs that accumulate in the metropolitan body. And there is no guarantee that they are commensurable; there exists ‘a surplus of meaning’ ” (Iain Chambers sitert fra Winter 2010 s. 94-95). Ifølge Lewis Mumford er det ikke “ignorance and poverty and weakness, those old enemies of man, that threaten Western civilization; just the reverse: it is knowledge of godlike dimensions, wealth on a scale that mankind has never enjoyed before, and power of the most titanic order, all the goals of Western man has pursued so single-mindedly the last three centuries, that have brought this civilization to the brink of disintegration.” (i Bradley, Mumford m.fl. 1961 s. 3)

Innen moderniteten er politikkens sentrale ideer blant annet ideene om Nasjonen, Imperiet og Økonomien (Beauvoir 1947 s. 209). Mario Perniola hevder at spesialisering er en grunnleggende premiss for framveksten av kapitalismen som økonomisk system (Perniola 1977 s. 174). Dessuten er det et viktig trekk ved moderniteten at det blir skarpe skiller mellom det kroppslig-fysiske arbeidet, oppsamling av rikdom og kreativ utfoldelse, dvs. mellom arbeidere, rikfolk og kunstnere (Perniola 1977 s. 188). Et annet trekk er en borgerlig privatisering av livet (Perniola 1977 s. 214).

Den amerikanske sosiologen Richard Sennett kobler produksjonen av kanoner i renessansen til den nye samfunnsutviklingen. Han hevder at mennesket med kanonene begynte å leve i en eksplosjonenes og spontanitetens tid som ikke hadde eksistert tidligere (Sennett 1994 s. 234). Den eksploderende kule la premisser for krigføring, byplanlegging og måter å oppfatte virkeligheten på. Kanonene innleder en kaos-tid (Sennett 1994 s. 239).

På St. Helena sa Napoleon: “Min store maksime har alltid vært, enten det er i krig eller politikk, at alle onder, om de så er i reglene, bare kan unnskyldes hvis de er absolutt nødvendig; alt annet er forbrytelser.” (sisert fra Ebeling 1993 s. 264) Spørsmålet blir hva som er absolutt nødvendig for en diktator. Konsekvensene for Napoleon, Hitler, Stalin og andre ble det som treffende kan kalles statsforbrytelser eller statsterrorisme (Ebeling 1993 s. 247).

Den amerikanske historikeren og forfatteren Henry Adams sammenlignet USA i 1900 med landet i sin egen barndom, og skrev: “I am wholly a stranger in it [...] Neither I, nor anyone else, understands it. The turning of a nebula into a star may somewhat resemble the change. All I can see is that it is one of compression, concentration, and consequent development of terrific energy, represented not by souls, but by coal and iron and steam.” (gjengitt etter Ro 1997 s. 70) Det vi ikke forstår, gjenkjenner eller sammenlignbart, er fremmed. Menneskets fiendtlighet overfor det fremmede er sannsynligvis medfødt (Eifler og Saame 1991 s. 156). Det fremmede representerer usikkerhet, destabilisering og angst. Den ungarske filosofen og marxistiske litteraturforskeren György Lukács definerte moderniteten som “transcendental hjemløshet” (gjengitt etter Schenk, Tröhler og Zimmermann 2010 s. 167).

Den tyske forfatteren og naturforskeren Georg Christoph Lichtenberg skrev på 1700-tallet at “Humanismens og urbanitetens linjer faller ikke sammen” (sisert fra Kuhlmann 1994 s. 137). Den amerikanske forfatteren og filosofen Ralph Waldo Emerson skrev i sin dagbok i 1842: “In New York City, as in cities generally, one seems to lose all substance, and becomes surface in a world of surfaces. Everything is external and I remember my hat and coat, and all my other surfaces, and nothing else.” (sisert fra Scherpe 1988 s. 197) Den franske sosiologen Gustave Le Bon prøvde i 1895 i boka *Massenes psykologi* å forstå hva som skjer med mennesket som vesen når vi lever i byer og opptrer i store masser. Den østerrikske journalisten og forfatteren Joseph Roth flyttet til Berlin i 1920, og skrev et par år senere om det å leve der: “Vi er fremmede for hverandre, skjebner, verdener skiller oss. [...] I Berlin er ikke det romlige fellesskapet nok. Omkring hver innbygger i Berlin tårner det seg isfjell. Det finnes ingen kortvarig assimilasjon innenfor flertallet. Det faller fra hverandre i rene singularer.” (sisert fra Scherpe 1988 s. 87) Den tyske forfatteren Ernst Jünger skriver i boka *Det eventyrlige hjertet* (1929 og 1938; i to ulike versjoner): “Det som var gyldig i krigens drømmelandskaper fulle av ild, det er heller ikke dødt i det moderne livets våkenhet. Vi går over glassbelagte gulv og stadig stiger det drømmer opp i oss, de oppfatter våre byer som steinøyer og trenger fram til de kaldeste av deres områder. Ingenting er virkelig og likevel er alt uttrykk for virkelighet.” (sisert fra Scherpe 1988 s. 48-49)

Den tyske sosiologen Ferdinand Tönnies lagde i boka *Gemeinschaft und Gesellschaft* (1887) et skille mellom direkte sosiale relasjoner i et begrenset og sosialt overskuelig rom (Gemeinschaft) og forholdsvis anonyme sosiale relasjoner i

et ganske ubegrenset rom (Gesellschaft) (gjengitt etter Sennett 1994 s. 42). Byen er et stort Gesellschaft. I byene er det ekstra tydelig at vi lever i en “ekspanderende funksjonsverden” (Welsch 1997 s. 324) med “teknisk omsettbarehet” (Müller 1991 s. 201), dvs. at teknikken brukt i industriproduksjon omsetter råmateriale til konsumvarer. Harold Innis og James Carey har beskrevet “modern capitalist culture as a ‘space-binding culture’: ‘a culture whose predominant interest was in space – land as real estate, voyage, discovery, movement, expansion, empire, control’ ” (Ang 1996 s. 163).

“Selve ordet “by” har blitt en samlebetegnelse for uoverskuelighet og ekspansjon, masse, larm, skitt, smog, forbrytelse, overbefolkning, mas, kommersialisering, fremmedgjøring, rotløshet, anonymitet, funksjonalisering, oppsplitting, kaos, prostitusjon, rusgifter, kunstigheter, kunstig behovstilfredsstillelse, byråkratisering, mekanisering, intellektualisme, moter – kort sagt alle perversjoner utenfor en sunn naturtilstand: enkel, direkte, stabil, ren, sunn, overskuelig, nettopp den fredelige natur.” (Eike Gebhardt i Scherpe 1988 s. 280) Store samfunnsgrupper består av betalte funksjonærer i byråkratisk organiserte institusjoner (Berndt 1978 s. 138), med vektlegging av vitenskap og teknikk, effektivitet og forvaltning.

“Men det moderne postsystemet utvikler også en økende grad av anonymisering og automatisering: Innføring av frimerker og utplasserte postkasser rundt om i byene gjorde det etter hvert mulig å være en anonym avsender, unntatt de lokale postansattes kontroll og (i mange tilfeller) sensur. Og idet individualisering og anonymitet viste seg å være to sider av samme sak, fremsto postvesenet også i økende grad som en sosial teknologi, det vil si som et styringsverktøy for moderne og effektiviserte regjeringsformer: Å være et moderne subjekt er altså å være dette effektive systemets subjekt.” (Ina Blom i *Morgenbladet* 15.–21. mai 2009 s. 37) Det finnes ifølge Johndan Johnson-Eilola en “individualism on which capitalism relies – free will, increasingly complex technical systems, computerization, fragmentation, and the circulation of meaning as a commodity.” (Johnson-Eilola 1997 s. 182)

Oppfinnelser som kikkerten, trykkemaskiner, fonograf og filmkamera forandret måten mennesker sanset verden på. Oppfinnelsene reorganiserte vår sansende tilegning av verden, hevder Manfred Smuda (1992 s. 21). Den sveitsisk-franske arkitekten Le Corbusier ga i 1937 ut boka *Da katedralene var hvite*, som er en slags reiseberetning. Han hevder at amerikanere verdsetter maskiner mer enn mennesker, og liker en slik innstilling. De amerikanske byene oppfatter Le Corbusier som skyskraper-maskiner som gjør at menneskene føler seg rene, tomme og frie (gjengitt etter Sennett 1994 s. 218). Historisk tid blir utslettet (s. 220) og mennesket kan “oppfinne” seg selv som vesen på nytt (s. 236). Strukturell uniformitet og geometrisk disiplin råder i et byrom som tillater større individuell frihet enn tidligere. Det foregår en slags uniformering av virkeligheten som truer jeget (Hinterhäuser 1990 s. 225). Folk oppfører seg systemkonformt, men med små, personlige avvik.

I moderniteten totaliseres byen (Smuda 1992 s. 125). Den hollandske arkitekten Rem Koolhaas skriver i boka *Delirious New York* (1978) om storbyen: “Through the plotting of its streets and blocks it announces that the subjugation, if not obliteration, of nature is its true ambition.” (sitert fra Scherpe 1988 s. 198) “Metropoler iscenesetter verdenssimultaniteten og *l'état d'urgence* [dvs. hurtighet som tilstand].” (Smuda 1992 s. 87) Den amerikanske kulturkritikeren Fredric Jameson har skrevet om orienteringsvanskene i moderne storbyer. Høyhusene gjør det oftest umulig å se kirketårn og andre gamle kjennemerker i bybildet. Bygningene som representerer internasjonale konsern, er svært like hverandre i sin funksjonalistiske stål- og glass-stil, og ønske om å styre masseturiststrømmen til sin egen by gjør også at storbyer blir stadig likere hverandre (gjengitt etter Scherpe 1988 s. 247). “Den moderne storby institusjonaliserer og omdanner den strenge regnskapstankegangen og den punktlig-eksakte livsstilen innen puritansk saklighet.” (Smuda 1992 s. 77) Noen forfattere sammenlignet storbyen med en kaserne (Zérafra 1972 s. 22).

Modernitetens “suppression of the organic, this sterilization of the emotions, this desolate sense of man’s emptiness and loneliness in an inhuman world, manifests itself, I say, in almost every department. In architecture it is accompanied by a special effort to give every building, no matter what its purpose, the neutrality, the machine-like quality, the bleak, colorless aspect of a factory building, housing machines whose products are never touched by human hands: the absence of color, texture, visible symbols of any kind, becomes the very test of aesthetic sincerity.” (Lewis Mumford i Bradley, Mumford m.fl. 1961 s. 18)

Antallet “ikke-steder” (på fransk “non-lieux”) i samfunnet øker, dvs. å åpne rom laget for sirkulering av mennesker og varer. Eksempler på slike ikke-steder er flyplasser, motorveier, supermarkeder og store hoteller i internasjonale kjeder. Her interagerer mennesker uten å leve sammen. Personene som beveger seg gjennom et ikke-sted, er til stede i rollen passasjerer eller konsumenter, ikke som individer (Augé 1994 s. 157). Menneskene avpersonifiseres (Augé 1994 s. 164).

“Stormagasinerne ble katedraler over den nye varekulturen som vokste fram i annen halvdel av 1800-tallet. De skulle være publikumsmagneter, men også bygg som markerte en bys storhet. De ble arnesteder for innovasjon og entreprenørskap, og de formet folks forestillinger om “det moderne”. At Steen & Strøm i 1874 åpnet sitt nye stormagasin i tre etasjer, var noe som definerte byens identitet som en moderne hovedstad. Men også landets urbane nestor, Bergen, fikk sitt varehus omtrent på samme tid, nemlig Sundt & Co, som åpnet sine nye lokaler i 1875. Paris, Paris! I 1852 var det som regnes som verdens første stormagasin blitt åpnet, Le Bon Marché i Paris. Siden skulle det bli flere slike *grands magasins*. Paris hadde da lenge vært sentrum for den vestlige damemoten. Ved Bon Marché satset man på volumsalg og noe lavere priser enn ved moteutsalgene. Det var fri adgang til butikken, slik at alle i utgangspunktet var velkomne – uten kjøpetvang. [...]

Varehusene hadde gjerne faste priser og enhver besøkende skulle i prinsippet behandles likt. Det siste var nok en sannhet med modifikasjoner. Klasesamfunnet ble ikke nøytralisert, men man kunne, gjennom begjæret etter varene, hige etter sosial oppdrift. [...] Salgsrommene ble formet for å tiltrekke seg kvinner. Man kunne “bare se”, og en tur til stormagasinet var drømmeproduksjon i organisert form. [...] Stormagasinet var en enhet av ulike spesialavdelinger, knyttet sammen gjennom bygningen, felles ledelse og administrasjon, samt en felles “infrastruktur”. Denne innbefattet service, opplevelser og fasiliteter, markedsføring og pengehåndtering, og ikke minst tekniske systemer som belysningsanlegg, oppvarming, ventilasjon, rørpost og telefon. Siden varehusene gjerne gikk over flere etasjer, var publikumsflyten essensiell. Det ble etablert heisanlegg, og etter hvert også rulletrapper.” (Christine Myrvang i *Dagbladet* 21. november 2015 s. 64-65)

Storbyen Paris er i den franske dikteren Guillaume Apollinares dikt “Vendémiaire” (i samlingen *Alkoholer*, 1913; ordet er navnet på en måned i den republikanske kalenderen) “a rapacious gullet. It doesn’t just quaff uncountable gallons of vino (i.e the blood of the dead), it positively guzzles human labour, the blood of the living, and not just their blood, but their entire world. The sacrificial rite is out of control: capitalist production will not hesitate to rip up any part of the country (its natural resources, infrastructure, towns and people), package it and dump it at the feet of those in the metropolis. Transformed into a commodity, it effaces its own history and assumes a cool yet insistent air of autonomy and inevitability, the perfect counterpart to the similarly enfranchised citizen. To dramatise his material understanding of modern production, Apollinaire has everything that contributes to the wine (and indeed any other) industry, including its own particular mythology and place in French national culture, literally pressed in to it and barrelled and shipped off to Paris. There’s nothing Paris, and by extension the poet, will not swallow. The tribute paid by the provinces consists not only in the natural resources and commodities made from them by human labour, but also in performance. They cheerfully sing to Paris of its glory and their devotion to it. [...] Paris is reason itself; having sapped all divinity, beauty and reason from elsewhere, it is the only place where God is or could be. It is also where Apollinaire is, watching the barges. The provincial cities each possess their own geographical particularity, but they negate it by digging it up and sending it off as a gift to an abstraction (reason, glory, God), masking the raw power that this very act of giving constitutes. The city is power, therefore we give, but it is power because we give. Paris is the ideal paradigm of this centripetal force, whose centre is not just a single city but the first world as a whole. [...] Historically, the government and economy of France were massively centralised, unlike say Germany or Italy. After a long period of absolutism during the ancien régime, the revolution, the first republic, and then the empire under Napoleon only further intensified administrative, economic and cultural concentration in the capital. The city is still a trove of loot brought in by Napoleon’s imperial conquests, such as the

Luxor Obelisk in the Place de la Concorde.” (Marty Hiatt i <http://cordite.org.au/essays/reading-vendemiaire/>; lesedato 25.06.19)

Meningene om byen har vært delte blant sosiologisk orienterte forskere. R. E. Park skrev i artikkelen “City as social laboratory” (1929): “A smaller community sometimes tolerates eccentricity, but the city often rewards it. Certainly one of the attractions of a city is that somewhere every type of individual – the criminal and beggar, as well as the man of genius – may find congenial company and the vice or the talent which was suppressed in the more intimate circle of the family or in the narrow limits of a small community, discovers here a moral climate in which it flourishes.” (sitert fra Smuda 1992 s. 41) Louis Wirth skrev derimot i artikkelen “Urbanism as a Way of Life” (1938) om hvordan det urbane fremmer anonymisering og en instrumentalisering av sosiale relasjoner (gjengitt etter Smuda 1992 s. 41). Og Florian Rötzer beskriver et sted byer som “maskiner, kunstige virkeligheter konstruert for det formål å løsrive seg fra naturens lover og rytmer og etablere sin egen, selvfrembrakte orden.” (Rötzer 1997 s. 118) Moderniteten er kjennetegnet av at fysisk slitasje (kroppslig slit) systematisk blir erstattet av moralsk slitasje (Desrichard 2011).

Livet i byen har både negative og positive sider: “Alt det som står side om side og blandes med hverandre – mennesker, sjikt, arbeidsformer og livsstiler – og hvordan byen inngår i verden, gjennomstrømmes av det fremmede, med hurtige vekslinger av moter, men også den alltid utfordrende ugjestmildheten i byen, alt dette tvinger fram en relativisme og en toleranse overfor forskjeller, og fremmer også viljen til opprør og til avkapsling av minoriteter av enhver art.” (Rötzer 1998 s. 33) Moter manifesterer det beståendes flyktighet og diskvalifiserer fortiden (Lipovetsky og Charles 2004 s. 21). Storbyene kultiverer individualisme og ekstreme måter å leve på (Rötzer 1997 s. 55), “eksperimentelle levemåter i mikrokulturer” (s. 109). Byene representerer en konsentrasjon av makt, kapital, handel, utdanning og intelligens, vitenskap og teknikk, samt kunst – med raskere og enklere kommunikasjon enn utenfor byene (Rötzer 1997 s. 7). I byen er det et høyt antall institusjoner, f.eks. kirker (åndelighet), kontorer (makt), banker (penger), butikker (varer), kafeer og promenader (kommunikasjon) (Rötzer 1997 s. 54). Den tyske kunstneren Josef Albers skrev i 1926: “Tid er penger [...] Vi må lese raskt og snakke kortfattet. Dermed fjerner dagens menneske seg fra boka som skriftform. [...] en ny verden kommer. Amerikas nye biblioteker har få bøker, svært mange tidsskrifter.” (sitert fra Wehde 2000 s. 331).

“Modernitet betyr ødeleggelse av gamle livsformer, verdier og identiteter, mens det samtidig frambringes nye former. Erfaringen av det moderne er en erfaring av nyhet, av det stadig nye, av innovasjon og forgjengelighet.” (Douglas Kellner i Kuhlmann 1994 s. 216) En bok av Marshall Berman har den karakteristiske tittelen *All that is solid melts in the air: The Experience of Modernity* (1983). For den franske dikteren Charles Baudelaire var moter (klesmoter osv.) en tydelig markør for modernitet. Moter representerer utvendighet, flyktighet og forgjengelighet;

motene forringer verdien av fortiden og tradisjoner (Scherpe 1988 s. 25). Samtidig foregår det en slags materiell tilhøringsprosess, der alt i livet vurderes etter økonomiske parametre, etter lønnsomhet og effektivitet, en “industrialisering av tid og rom” (Scherpe 1988 s. 15) med penger som målestokk. “[T]he most common questions heard in developed capitalist society are “How much does it cost?” and “How much money is there in it?” ” (O’Connor 1987 s. 4) Økonomi blir alle tings målestokk. “Human beings, in fact, are regarded as mere personifications of the categories of capital – not exchange relations alone, as in bourgeois crisis theory, but as relations of production, circulation, competition, credit, and so on, i.e. the reproduction process of capital as a whole.” (O’Connor 1987 s. 58) Kapitalismen opphever systematisk det unike og reduserer det til det samme, dvs. til noe som ligner det allerede kjente (Lévy 1977 s. 99). Funksjonalismen som arkitektonisk retning ble et internasjonalt fenomen, tilsynelatende uavhengig av nasjonale tradisjoner og kulturelt særpreg (Berndt 1978 s. 190).

Ifølge den tyske sosiologen Max Weber er moderniteten preget av en “verdienes polyteisme” (siteret fra Welsch 1997 s. 189): Verdien knyttet til det gode, det sanne, det skjønne har blitt atskilt og utelukker hverandre; de er uomgjengelig pluralistiske (s. 189). “Modernitet betyr en kvantitativ og kvalitativ vekst i pluralisering.” (Berger og Luckmann 1995 s. 41) “Den moderne pluralismen fører til en omfattende relativisering av verdi- og tolkningssystemene.” (Berger og Luckmann 1995 s. 43) Ett av kjennetegnene ved moderniteten er at det gode, sanne og skjønne skiller lag: “estetiske spørsmål må ikke dømmes etter verken økonomiske eller etiske målestokker, for estetikens frisetting fra moralske forskrifter er en av modernitetens resultater” (Welsch 1997 s. 297).

Moderniteten knuser det arkaiske, det ikke-kommuniserbare “primitive” og det ukontrollerbare. Det kan i prinsippet ikke tillates noe ukjent som er motsetningsfullt, uformelig og uten “mening” (Olievenstein 1987 s. 102). Moderniteten ekskluderer altså det Andre, “overtro”, “det fremmede”, det ukjente, ulogiske, ikke-forståtte, ikke meningsbærende osv. Modernistiske kunstnere leter ofte etter bevarte spor av dette Andre både i egen og andres kulturer. For eksempel følte de tyske ekspresjonistene i mellomkrigstida seg tiltrukket av ikke-vestlige og “før-siviliserte” kulturer (Bogner 2005 s. 27). Modernister er fascinert av, oppsøker og skriver om ideer og temaer som faller utenfor alminnelige, konvensjonelle kategoriseringer og prioriteringer. Det arkaiske framstår som et varmt rom, der verdien er konstante, i motsetning til modernitetens våghalsete utviklingstempo. Alexis Nouss hevder at det er ustabilitet og bevegelse som er det sentrale i moderniteten (1995 s. 61). “[M]oderniteten er grunnleggende multisensorisk, multiperspektivisk, multidimensjonal og multimedial” (Thomsen 1989 s. 9).

Et annet sentralt kjennetegn er totalitær rasjonalisme (Nouss 1995 s. 74). De tyske filosofene Max Horkheimer og Theodor W. Adorno skrev boka *Opplysningens dialektikk* (1947) for å beskrive et spesielt kjennetegn ved moderniteten: at fornuften ødelegger seg selv. Første verdenskrig viste at i en periode da individets



frihet syntes større enn noensinne før, kunne kollektive makter ta beslutninger over hodet på enkeltmenneskene som utgjorde samfunnet, og styrte verden ut i kaos (Hamburger 1985 s. 242). Adorno tilhørte en gruppe filosofer (den såkalte Frankfurterskolen) som “så fascismen som en forlengelse av den borgerlige kapitalismen.” (Arild Linneberg i *Morgenbladet* 5.–11. september 2003 s. 11)

Mafiaen har blitt beskrevet som et stygt, men bare litt forvrent bilde av det borgerlig-kapitalistiske samfunnets prinsipper: gevinstmaksimering, å overvinne konkurrentene, den sterkeste rett, familiens store betydning og “Gud er med oss” (Schneider, Dannecker m.fl. 1999 s. 175).

Noen har hevdet at moderniteten ikke er preget av sikkerhet, men snarere av dyp tvil: “Modernity is a post-traditional order, but not one in which the sureties of tradition and habit have been replaced by the certitude of rational knowledge. Doubt, a pervasive feature of modern critical reason, permeates into everyday life as well as philosophical consciousness, and forms a general existential dimension of the contemporary social world. Modernity institutionalises the principle of radical doubt and insists that all knowledge takes the form of hypotheses: claims which may very well be true, but which are in principle always open to revision and may have at some point to be abandoned.” (Giddens 1991 s. 2-3) Tvil og usikre holdepunkter leder over i kriser av ulike slag. “Modernity is inherently prone to crisis, on many levels. A ‘crisis’ exists whenever activities concerned with important goals in the life of an individual or a collectivity suddenly appear inadequate. Crises in this sense become a ‘normal’ part of life, but by definition they cannot be routinised.” (Giddens 1991 s. 184)

Slik den tyske filosofen Theodor W. Adorno ser det, “lever vi i “det totalt forvaltede samfunn”. Det vil si: En samfunnstilstand der den instrumentelle fornuft er eneherkende, og der alt, inklusive mennesket, blir midler til å oppnå noe annet. Dette “annet” tar ingen hensyn til menneskers ve og vel, det følger sin egen irrasjonelle logikk, for eksempel vareekspansjonens og kapitalakkumulasjonens logikk. [...] Kunst er kanskje i sin kjerne uttrykk for avmakt. Men nettopp derfor kan den røpe maktens rådevelde og mane til motstand.” (Harald Bache-Wiig i *Norsklæreren: Tidsskrift for språk og litteratur*, nr. 2, 1999, s. 56-57) “Who says modernity says not just organisations, but organisation – the regularised control of social relations across indefinite time-space distances.” (Giddens 1991 s. 16) Den tyske sosiologen Max Weber kalte systemet av maktinstitusjoner og byråkrati i det moderne samfunn for “rasjonalitetens jernbur”. Weber forklarte kapitalismens framvekst med et protestantisk-asketisk plikt- og arbeidsprinsipp. Hardt arbeid genererte penger, som ble et bevis på både kommersiell suksess, menneskeverd og Guds velvilje. Penger som borgeren ikke straks hadde behov for, ble investert videre i næringsvirksomhet og skapte økt kapital.

Moderniteten er kjennetegnet av pengeøkonomiens sentrale rolle i menneskelivet: “money economy becomes vastly more sophisticated and abstract with the

emergence and maturation of modernity. Money brackets time (because it is a means of credit) and space (since standardised value allows transactions between a multiplicity of individuals who never physically meet one another).” (Giddens 1991 s. 18) Tingene er avløst av varer, og verdier er erstattet av priser (Hamburger 1985 s. 11). Økonomiske spekulanter opplever enorme gevinster og enorme tap. Senere har det blitt hevdet at rusgifter på et vis er det kapitalistiske markedes ideelle vare: De kan produseres svært billig og selges med enorm fortjeneste (Kuhlmann 1994 s. 233).

“Den moderne verden respekterer ingenting” skrev den franske forfatteren Charles Péguy. Han hevdet at pengene hadde blitt “substansen i den moderne verden”, at penger er usynlig til stede i menneskets begjær, håp og beklagelser” (sitert fra Roussel 1952 s. 30 og 59). Samfunnet, arbeidslivet, familiene og selvfølgelig økonomien er dominert av pengenes makt. Produksjon av rikdom er viktigere enn menneskelige verdier, eller “livets verdier”. Péguy spissformulerte kritikk mot moderniteten slik: “denne økonomiske innsnevringen, denne vitenskapelige kvelningen, kald, rektangulær, uforsonlig, bekvem som en dyd, der det ikke er noe å si og der den som blir kvalt, tydeligvis må ta feil” (sitert fra Roussel 1952 s. 106). Naturvitenskapene ble i moderniteten innelukket i en ideologi med antikristen optimisme, hevdet Péguy (Roussel 1952 s. 113). Stater ville skape nye “menneskeraser”, enten det var det ariske overmenneske innen nazismen eller “homo sovieticus” innen stalinismen.

Våre tekniske apparater, som kan oppfattes som vitnesbyrd om vår makt, “detroniserer” oss (Friedrich 1988 s. 165). Det såkalte Frankenstein-syndromet gjelder vår frykt for å bli offer for våre egne frambringelser (f.eks. en ny medisin som viser seg å ha dødelig virkning), men har også blitt oppfattet som et ønske om å være herre over liv og død. “[T]he Frankenstein story strikes a socially responsive chord, providing us with a way of articulating our fears and doubts about science and technology [...] In the case of genetic engineering, one such criticism takes the form of contending that we should not play God, mess with nature, violate the sanctity of life, blur species distinctions, erode the special place of humans, and so forth.” (<http://digitalcommons.calpoly.edu/>; lesedato 08.10.15)

I det 20. århundre var det langt over 100 millioner krigsofre over hele verden. Den polske sosiologen og filosofen Zygmunt Bauman framhever “hvordan modernitetens verdier, strømlinjeforming, effektivitet, hurtighet, måloppnåelse og “renslighet”, gjennomstrømmer den tyske krigsmaskinen [før og under 2. verdenskrig]. Disse verdiene forblir parameterne “suksess” måles mot, også når saken er den endelige eliminering av hver eneste jøde tyskerne fikk tak i.” (*Morgenbladet* 5.–11. juli 2013 s. 39)

Nazistenes massebord på jødene ble gjennomført i industriell skala. Som Zygmunt Bauman poengterer, var det for å kunne realisere tilintetgjørelsen nødvendig å ha avansert teknologi, industriell kapasitet, vitenskapelige oppfinnelser og et moderne

forvaltningsapparat med personer som var øvd opp i å være saklige, effektive og pliktoppfyllende (gjengitt fra Safranski 1999 s. 271). Alt dette kjennetegner et “industrielt samfunnsmaskineri”. Institusjonene og organisasjonene som ledet mordet på jødene som folk, fungerte ikke bare *som* en industri, men *var* en industri sammenfiltret med et enormt nettverk av industrier. Det som den tyske sosiologen Max Weber påpekte som kjennetegn ved moderniteten – byråkratisering, arbeidsdeling, splittelse mellom verdifærer, sakliggjøring av forvaltningen, avmoralisering av arbeid og vitenskap, redusering av moral til å gjelde privatsfæren – alt dette gjaldt for organiseringen av nazistenes masse mord på jødene under 2. verdenskrig. Samfunnets basale, humanistiske moral ble satt til side til fordel for målrasjonell tenking og utførelse. De “tradisjonelle” pogromene på jøder ble erstattet av et enormt system.

Alle sektorer av det tyske samfunnet var delaktig i og bidro til å gjøre Holocaust mulig – naziledelsen, jernbanen, bankene, næringslivet, vitenskapen og befolkningen generelt (Schneider, Dannecker m.fl. 1999 s. 129).

Historikerne Jeffrey Herf og Moishe Postone har framstilt antisemittismen i Vesten som “en naturalisering av sosiale forhold som preger det moderne kapitalistiske samfunn – fremmedgjøring, arbeidsledighet, økonomiske kriser, finanskapital, rotløshet, oppløsning av tradisjonelle verdier og roller” (*Morgenbladet* 8.–14. september 2017 s. 51).

Noen av Karl Marx’ bøker bruker begrepet “tingliggjøring” (“Verdinglichung”) om det at det kapitalistiske samfunnet ifølge Marx gjør alle menneskelige relasjoner om til tinglige forhold: Det er penger og varer som bestemmer forholdet mellom menneskene. I *Kapitalen* skriver Marx om varens fetisjkarakter, en egenskap som spres seg fra den økonomiske sfære til den sosiale. For den tyske sosiologen Georg Simmel fungerer penger som et middel til å løse og oppløse tradisjoner, alt som er fast og statisk. Det gjelder både eiendom (f.eks. jord), sosiale regler og religiøse forestillinger. Det faste blir i stedet relativt og funksjonelt på grunnen av pengenes betydning i våre liv (Scherpe 1988 s. 18-19). Simmel skrev i *Pengenes filosofi* (1900) om “den spesifikt moderne troløsheten når det gjelder smak, stiler, sinnelag og sosiale relasjoner” (siteret fra Vietta og Kemper 1990 s. 90-91). Det nyeste og det mest sensasjonelle fungerer akkurat som varer som det handles med på en børs (Vietta og Kemper 1990 s. 121).

“First the idea of connectivity could be taken to imply increasing global-spatial *proximity*: what Marx in the *Grundrisse* (1973a) talked of as the ‘annihilation of space by time’ and what David Harvey (1989) has referred to as ‘time-space compression’. What is involved here is a sense of the shrinking of distances through the dramatic reduction in the time taken, either physically (for instance, via air travel) or representationally (via the transmission of electronically mediated information and images), to cross them.” (<http://www.pacificdiscovery.org/credit/>)

SEareadings/Globilization%20and%20Culture%20-%20Tomlinson,%20John.pdf;  
lesedato 14.10.15)

Gudstro er ikke lenger grunnlaget for sosial orden. Gud erstattes av samfunnet som prinsipp for moralsk dømmekraft (Wolton 1999 s. 228). De mange trosretningene og -alternativene som oppstår fra renessansen av øker usikkerheten for det religiøse menneske. Reformasjonsbevegelsene med Martin Luther og andre teologer i renessansen, var ifølge en tysk kulturhistoriker et forsøk på å kompensere for tap av “ytre kontroll” av individene i samfunnet, ved å legge ansvaret over på individenes “indre kontroll” (Hans Peter Duerr i *Der Spiegel* nr. 2 i 1993 s. 171). Kirkens sterke grep på menneskene var i ferd med å svekkes, og reformatorene erstattet dette med individuell selv-tvang og vektlegging av personlig samvittighet.

Det moderne samfunn blir stadig mer sekularisert. Religioner degraderes til samme nivå som filosofiske teorier (Guénon 1973 s. 121). “I den sekulariserte verden fyller ikke lenger kirke, kristendom og religion noen universell, verdensforklarende og verdensbevarende oppgaver. Sekulariseringen av verden forsårsaker et økt skille mellom det sakrale og det profane område, mellom det religiøse og det vitenskapelige verdensbilde, mellom religion og stat, kirke og samfunn.” (Barloewen 1998 s. 148). Teologer og filosofer har brukt uttrykk som “autonom religion” (Paul Tillich), “sekulær religion” (Paul Schütz) og “politisk religion” (Eric Voegelin) (sitert fra Barloewen 1998 s. 152).

De religiøse målestokkene på livet er borte, og det er ofte også andre faste holdepunkter. “Vi venter på veiledning utenfra og vet likevel at vi ikke kan gjøre annet enn å gå i oss selv. Guds stemme, naturens orden, historiens beskyttelse, fornuften hinsides våre begrensninger – alt har hundre ganger blitt avslørt som fantasier hos de forvillede som så gjerne vil bli ledet. [...] Det er som vi ferdes forvirret rundt i ørkenen og kaster en stein, slik at vi kan gå i retning steinen og dermed fortsette. Ingenting, synes det som, er tyngre å bære enn usikkerhet.” (Gerhard Schulze i Kuhlmann 1994 s. 79) Den franske matematikeren og filosofen Blaise Pascal skrev i fragment 206 i *Herr Pascals tanker om religionen og noen andre emner* (utgitt posthumt i 1670): “Den evige tausheten i disse uendelige rom skremmer meg”. Mennesket oppleves som alene i et uendelig univers. Tanken på døden leder til angst fordi livet er uten svar på både “hvordan” og “hvorfor” (Borne 1992 s. 29). Mennesket lever i “et gudløst og avmytisert lidelsesrom” (Hinterhäuser 1990 s. 178).

Den danske filosofen Søren Kierkegaard oppfattet angst som frihetens svimmelhet (“Angest kan man sammenligne med Svimmelhed. Den, hvis Øie kommer til at skue ned i et svælgende Dyb, han bliver svimmel. Men hvad er Grunden, det er ligesaa meget hans Øie som Afgrunden; thi hvis han ikke havde stirret ned. Saaledes er Angest den Frihedens Svimlen, der opkommer, idet Aanden vil sætte Synthesen, og Friheden nu skuer ned i sin egen Mulighed, og da griber

Endeligheden at holde sig ved. I denne Svimlen segner Friheden.”; *Begrebet Angest*).

Tabuseringen av døden er ifølge Roger Caillois uttrykk for en fortrenkning av det sakrale i moderniteten (gjengitt fra Schroer 2007 s. 278). Filosofen Zygmunt Bauman har hevdet at i moderniteten dør ikke lenger mennesket fordi det er dødelig, men av bestemte årsaker (gjengitt fra Schroer 2007 s. 279). En person dør av noe “unaturlig”, f.eks. en sykdom, ikke fordi ethvert menneske er dødelig. For modernitetens mennesker finnes det kun én radikal nyhet, og det er alltid den samme: døden (Benjamin 1974 s. 164).

For den russiske, kristne 1800-tallsforfatteren Fjodor Dostojevskij er det en del av ondskaperen i verden at mennesket prøver å skape et meningsfullt liv uten Gud. Mennesket prøver ved dette å guddommeliggjøre seg selv (Evdokimov 1978 s. 285 og 297). Ondskaperen kan gi seg uttrykk som følelsesløshet, som om mennesket var mekanisk, skriver en fransk filosof (Borne 1992 s. 113-114). Den kanadiske filosofen Charles Taylor skrev i boka *A Secular Age* (2007) at det moderne menneskets ideal om autonomi (ansvar for eget liv) grunner i den bibelske tanken om mennesket skapt i Guds bilde. Mennesket tar over der Gud slipper taket, som ordnende skaperhånd i verden. Taylor oppfatter det disiplinerende, moderne samfunn som en av konsekvensene av sekulariseringen. (Den amerikanske religionsosiologen José Casanova har gitt ut en bok med tittelen *Europe's Fear of Religion*.)

Den franske bildekunstneren Fernand Léger skrev i 1924: “Religionens sammenbrudd har skapt et tomrom som underholdningsbransjen eller sensualismen ikke kan fylle. Våre øyne, som i århundrer har vært lukket for det virkelig realistisk Skjønne, for de objektive fenomener som omgir oss, begynner å åpne seg: noe går mot slutten, noe annet begynner; vi er i sammenføyningen, i overgangen, i en uskjønn og grusom tid der alle feil og tilbakeslag kan finne sted. Men i alt dette virvaret av begjær og feilskjær oppstår det en sikker mulighet, nemlig kulten om det Skjønne. Her møtes mine tanker med dem som [den franske maleren Amédée] Ozenfant likte å ytre; ønsket om det Skjønne er overalt, hver dag, besettende og udiskutabelt.” (Léger 1997 s. 128)

Mennesket slutter å søke utenfor seg selv garantien for sin egen eksistens (Beauvoir 1947 s. 20). Den moderne rasjonaliteten godtar ingen makt som omfatter hele virkeligheten (Tessier 1991 s. 61). I moderniteten blir hvert menneske sin egen “kirke” (Tessier 1991 s. 78). Mennesket blir det Sigmund Freud kalte en “protesegud”, tilsluttet teknikk som vi ikke forstår (Kuhlmann 1994 s. 137). Menneske og maskin smelter sammen, men mennesket er den forstyrrende faktor i symbiosen. Tilsvarende har Gud blitt en forstyrrende og i økende grad “unødvendig” faktor i moderniteten. Andre vil hevde at det hellige har satt sine spor i mennesket og at mennesket dermed har i seg et mer eller mindre latent opprør mot modernitetens rasjonelle direktiver (Tessier 1991 s. 112). Den

sveitsiske historikeren Jacob Burckhardt uttalte i en forelesning i 1868 at den nye tid og moderniteten avviser middelalderen, fordi moderniteten vektlegger presisjon, beherskelse og overskuelighet (gjengitt etter Welsch 1997 s. 59).

“To be modern is to find ourselves in an environment that promises us adventure, power, joy, growth, transformation of ourselves and the world – and at the same time, that threatens to destroy everything we have, everything we know, everything we are.” (Marshall Berman sitert fra Ang 1996 s. 156) Det er “a constant revolutionizing impulse” (Ang 1996 s. 157).

Den sekulære David Herbert Lawrence skrev en liten allegori om livet: “Vi lærer visst bare av Livet at Livet ikke har så stor betydning som det syntes å ha - det er ikke så brennende viktig hva som skjer, tross alt. Vi krabber som forbannede havvesener ut av Havet opp på en fremskytende fjellskrent, vi kryper over odden forvirret og blendet mens vi skader oss og faller deretter i havet på den andre siden. Den lille overfarten betyr ikke så mye.”

Den franske filosofen Bernard-Henri Lévy hevder at den mytisk-sirkulære tidsopfatningen oppheves når staten oppstår. “[I]deen om Historie uten en Stat er en motsetning som skyldes at ordene brukes feil” (Lévy 1977 s. 73). Og i de totalitære statene blir Staten den egentlige religionen – slik var det f.eks. i Stalins Sovjetunionen og Hitlers Tyskland (s. 150). I den totalitære stat har *alt* blitt politikk, hevder Lévy (s. 161).

“The doctor, counsellor and therapist are as central to the expert systems of modernity as the scientist, technician or engineer.” (Giddens 1991 s. 18) Noen ingeniør- og arkitektbragder ble symboler på modernitet. Det gjaldt allerede Suezkanalen, Krystallpalasset i London og Eiffeltårnet i Paris, alle fra 1800-tallet. Krystallpalasset ble bygd i 1851 av jern og glass, med Joseph Paxton som hovedingeniør. Det var da verdens største bygning, større enn Peterskirken. Grunnflaten var på 70.000 kvadratmeter. Paxton bidro til å utvikle serieproduserte standardkomponenter til bygninger (Thomsen 1989 s. 165). Eiffeltårnet er et annet tilsvarende symbol for modernitet. Krystallpalasset og Eiffeltårnet er eksempler på oppheving av kompakte bygningsmasser til fordel for ikke-massive strukturer (Asendorf 1989 kap. 7). Ved verdensutstillingen i Krystallpalasset i 1851 vakte en grev Dunin stor beundring for sin “Expanding Model of a Man”, en robot som i motsetning til et menneske kunne utføre den samme oppgaven igjen og igjen uten å bli sliten (Sennett 1994 s. 274).

Den franske ingeniøren Alexandre Gustave Eiffel ble på 1850-tallet kjent for å bygge broer med jernkonstruksjoner, produsert med enkle, prefabrikerte deler som ble boltet sammen (Asendorf 1989 s. 95). Brokonstruksjonene var basert på nøyaktige beregninger av trykkbelastning, strekkbelastning og påvirkningen fra ulike vindstyrker. Sammenlignet med steinbroer kunne Eiffels broer være langt mindre massive, med et gitterverk av metall. Disse broene kunne ha større lengde

enn tradisjonelle broer, for steinbroer faller ned på grunn av deres egenvekt hvis broene er for lange. Eiffels broer, med deres gittere, ga dessuten langt mindre vindmotstand, fordi vinden går gjennom broene, og trykker ikke på dem slik som på steinbroer. Det var noe minimalistisk og elegant ved Eiffels broer, f.eks. Garabit-viaduktet med 156 meter spennvidde, bygd i 1880-84. Eiffels byggemåte passer godt inn med den såkalte Chicago-skolens slagord: “form follows function” (Asendorf 1989 s. 98).

Til verdensutstillingen i Paris i 1889 var det planlagt bygd et “soltårn” som skulle være 360 meter høyt og som skulle belyse hele byen. Ved foten av tårnet skulle det være et “museum for elektrisitet”, men hele planen ble skrinlagt til fordel for Eiffeltårnet (Seitter 1999 s. 93). Begge deler er eksempler på modernitetens gigantiske arkitektur.

Eiffeltårnet skulle være bokstavelig talt et høydepunkt for verdensutstillingen i 1889, som også var en hundreårsfeiring av den franske revolusjon. Eiffel beregnet at tårnet skulle tåle trykket fra en orkan på 400 kg per m<sup>2</sup>. Hver del av tårnet ble prefabrikert, som krevde en enorm organisering av produksjonen. Bare for tårnskjelettet krevdes det 1700 konstruksjonstegninger. Til sammen ble det tegnet 18038 enkeltdeler (Asendorf 1989 s. 98). Hvert hull i konstruksjonen der en bolt skulle festes, ble beregnet med ekstrem nøyaktighet, og denne presisjonen gjorde selve byggingen av tårnet relativt enkelt. Monteringen gikk feilfritt opp til 57,60 meters høyde før det måtte justeringer til. Antall hull til bolter i tårnet er over én million. Hele arbeidet med monteringen ble foretatt med dampdrevne kraner som ble plassert høyere opp i tårnet ettersom arbeidet skred fram, og krevde nesten to år, med 250 arbeidere (Asendorf 1989 s. 99).

I løpet av hele byggeperioden mistet ingen av Eiffeltårnets arbeidere livet i arbeidstiden, som ble oppfattet som bevis på hvor godt Eiffel og de andre ingeniørene hadde organisert arbeidet (Marrey 1984 s. 83). Men i 1888 brøt det ut streiker blant bygningsarbeiderne mange steder i Frankrike. Eiffeltårnet hadde nesten nådd halve sin høyde da arbeiderne krevde høyere lønn og la ned arbeidet. Da arbeidsløse dukket opp for å tilby sin arbeidskraft, ble det sammenstøt og politiet måtte gripe inn (Marrey 1984 s. 77-79). Konflikten ble løst og arbeidet fortsatte.

Byggingen av Eiffeltårnet krevde 1700 tegninger av hele konstruksjonen og 3629 tekniske tegninger på 1 m x 80 cm. Arbeiderne monterte til sammen 18.000 deler, deler som (over bakken) veier 7000 tonn (Marrey 1984 s. 110). Eiffeltårnet er 300 meter høyt, og ble bygd med en spiraltrapp med 1671 trinn. Men publikums-tilstrømningen ble langt større enn forventet, og det ble derfor montert heiser basert på trykkvannsteknikk, med en stor pumpemaskin i tårnets fundament (Asendorf 1989 s. 100-101). Tårnet ble elektrifisert i 1912. Helt fram til det ble bygd skyskraperne som Chrysler- og Empire State Building tidlig på 1930-tallet, var Eiffeltårnet verdens høyeste bygning. Bygninger på en slik høyde ble fram til 1890

kalt “Elevator Buildings” og ble oppfattet som “flyenes jordbundne brødre” (Asendorf 1989 s. 104-105). Skyskrapere bidro til effektiv utnyttelse av arealer og byenes infrastruktur, og har blitt kalt “næringslivets katedraler” (Schneider, Dannecker m.fl. 1999 s. 332).

Da Eiffeltårnet var under planlegging, skrev en gruppe kunstnere et protestopprop i avisa *Tiden*, som begynner med ordene “Vi, forfattere, billedhuggere, arkitekter og malere, lidenskapelige elskere av Paris’ hittil uspolerte skjønnhet, kommer herved av alle våre krefter med en rystet protest mot å reise det unyttige og monstrøse Eiffeltårnet i midten av vår hovedstad, i ånden til den vansmektende franske smak, i ånden til Frankrikes truede kunst og historie ... Skal Paris ennå lenger gjøre felles sak med de underlige og merkantile ideene til en maskinkonstruktør, for ugjenkallelig å gjøre seg selv æreløs og utskjemt? ... Paris’ med sin sublimе gotikk blir herr Eiffels by ... man må forestille seg å se byen behersket av en gigantisk, svart fabrikksskorstein.” (sitert og oversatt fra Asendorf 1989 s. 97)

Eiffel mente tårnet ville bli en attraksjon utenfor vanlige målestokker, og sammenlignet med pyramidene i Egypt: “Hva annet er de når det kommer til stykket, enn kunstige, små fjell? Og likevel: Hvilken betrakter blir ikke begeistret når han nærmer seg dem? Hvem blir ikke fylt av en uimotståelig beundring? Og hva er grunnen til denne beundringen om ikke den enorme innsatsen og resultatets storslagenhet? Tårnet vil bli den største konstruksjonen som mennesker noen gang har reist. Vil det ikke bli storslaget på sin måte? Og hvorfor skal det som er beundringsverdig i Egypt, være stygt og latterlig i Paris?” (Eiffel sitert fra Marrey 1984 s. 74)

Noen kunstnere så tårnet som et symbol på massesamfunnet (og demokrati), og som et monument over “pengenes religion”, blant dem forfatteren Joris-Karl Huysmans, som sammenlignet det med et gotisk reisverk. Huysmans oppfattet Eiffeltårnet som “kirketårnet for den nye kirke der gudstjenesten [...] for det høye bankvesen blir feiret ... Materialet kan sies å stamme fra et pengeskap med sin dempete farge, dets struktur fra en fabrikkpipe, dets form fra et oljetårn, dets knokkelskjelett fra en stor muddermaskin som kan suge det forgylte slam ut av børsen. Det er som tårnspissen av det harde hjertes Notre-Dame (Notre-Dame de Brocante), en tårnspiss uten klokke, men med en kanon som varsler begynnelsen og slutten av kontortiden, som kaller de troende til finans-messe, til børs-spekulasjonens ettermiddagsbønn, med en kanon som med sine kruttsalver lar kapitalens liturgiske fest klinge.” (sitert og oversatt fra Asendorf 1989 s. 102) Det var faktisk i en periode montert en kanon øverst i Eiffeltårnet, og den ble avfyrt kl. 12 midt på dagen, etter at en vakt gjennom en kikkert hadde sjekket tiden på en klokke som var montert på jernbanestasjonen St. Lazare (Asendorf 1989 s. 102).

Beundringen av Eiffeltårnet førte til konkurrerende tårn. Hver by ville ha sitt tårn, men av en eller annen grunn mislyktes nesten alle prosjektene. Byen Lyon fikk konstruert Fourvières-tårnet i 1893, med en høyde på 80 meter. Og i løpet av



vinteren 1890 ble det i Sankt Petersburg reist et "Eiffeltårn" av is som var 60 meter høyt! (Marrey 1984 s. 95).

For å unngå at tårnet ble demontert, sørget Eiffel for at det stadig ble tatt i bruk til nye vitenskapelige formål, med en rekke måleinstrumenter installert i toppen av tårnet, bl.a. termometer, barometer, anemometer (vindmåler), heliograf (solskinnsmåler) og forskjellige antenner (Marrey 1984 s. 96). Etter hvert ble et helt meteorologisk observatorium opprettet i tårnet, med måleinstrumenter i ulike høyder, og på grunnlag av blant annet disse målingene ble det i 1906 utgitt et *Meteorologisk atlas* (Marrey 1984 s. 103). I klart vær er det mulig å se en avstand på 85 km fra toppen, og lyset fra lyskasteren som ble montert øverst i tårnet i 1952, er synlig inntil 180 km unna. Under vindstyrke 180 km/t kan tårnet svinge opptil 12 cm.

Mulighetene for å plassere antenner i tårnet ble betydningsfullt da 1. verdenskrig brøt ut i 1914. Den første trådløse telegrafene var opprettet der allerede i 1898, men utstyr for trådløst telefoni ble innrettet i 1915 og var nyttig blant annet for å holde kontakt med fly som beskyttet Paris. Det var også mulig å avlytte fiendtlig kommunikasjon, og det var slik det ble avslørt av Mata Hari var spion (Marrey 1984 s. 104-105). I 1935 ble det satt opp en TV-antenne i Eiffeltårnet.

I første halvdel av 1880-tallet var kirkespiret i Kölnerdommen det høyeste tårn i verden med sine 159 meter, men i 1885 ble denne rekorden slått med noen meter da den 169,25 meter høye obelisk i Washington ble reist, solid slått i sin tur av Eiffeltårnet i 1889 med 300,65 meter høyde (siden 1957 er høyden 320,75 meter). I 1930 ble det lagd en enda høyere konstruksjon, med Chryslerbygningen i New York, med sine 318 meter, overgått allerede året etter med Empire State Building på 378 meter. I 1954 nådde en TV-mast i Oklahoma 479 meter, som ble stort overgått av Konstantynov-tårnet i Polen i 1974 med sine 646 meter (Marrey 1984 s. 109-110). Siden 2009 er Burj Khalifa-skyskraperen i Dubai i De forente arabiske emirater, på 829,8 meter, verdens høyeste bygning.

Gustave Eiffel var en typisk representant for det liberale og progressive borgerskapet som ble dominerende på bekostning av den jordeiende adel. Det var dette liberale borgerskapet som sørget for at det i Frankrike i 1881 ble innført obligatorisk (og sekulær) skolegang for alle barn, og som godtok lover som tillot fagforeninger, skilsmisse m.m. (Marrey 1984 s. 49).

Alle samfunnsprosesser underkastes teknologiens betingelser slik at det teknologiske blir den overalt herskende meningstypen ("Sinntyp"; Welsch 1997 s. 221). Det teknologiske universaliseres fordi det oppfattes som det eneste effektive meningskriteriet (s. 221). Og tendensen er at teknikken gjør livet om til en ytre og indre ørken. For å vise det vestlige framskrittet innen teknikk og vitenskap, samt nye varer som var tilgjengelig for alle med som hadde råd, ble det holdt såkalte "verdensutstillinger". Det fant sted enorme verdensutstillinger i 1851, 1855, 1867,

1878, 1889 og 1900. I 1900 var utstillingen i Paris og dekket et område som var like stort som de fire tidligere utstillingene til sammen. Et elektrisk drevet tog fraktet tilskuere over området (Émile-Zola 1979 s. 131). “Crossing the ocean by steamer is just about the same now as it was twenty years ago, but the fact that one can now cross by airplane completely alters the concept of traveling by ship, even though that in itself remains the same.” (William Schuman i Bradley, Mumford m.fl. 1961 s. 70) Perioden 1833-1933 har på grunn av den tekniske utviklingen blitt kalt “A Century of Progress” (Lowell Tozer i Boden og Müller 2009 s. 95).

Den franske bildekunstneren Fernand Léger skrev at i storbyen “knuser gatas intensitet nervene og gjør deg gal” (Léger 1997 s. 130), samtidig som de ekte verdiene ikke kommer til sin rett: “Penger er *mot kunsten*” (s. 135). Sigurd Evensmos roman *Grenseland* (1947) rommer denne lille skildringen av forholdet mellom det evige (døden) og det moderne menneskes hastverk: “På åkrene skumpler fullastede vogner østover, og byen toner av hverdagens låter, livet skal videre. Et menneske kan komme under toget, og det sakner farten med rykk og skjelv og venter et øyeblikk til delene er samlet sammen og puttet i en sekk. Så jager det videre fortere enn før, for de tapte sekundene skal vinnes inn, på stasjonene lenger fremme står folk og venter og har dårlig tid, de ser på klokken, rister på hodet og banner sommelet som stjeler farten fra dem.” (i kapitlet “Vold”) I Evensmos roman *Flaggermusene* (1949) sier en mann som har vokst opp på bygda, men har flyttet inn til storbyen: “At folk slåss på livet i byen – det er som det må være, der er alt svart og hardt og kaldt og fort, og faen ta den bakerste.” (i kapitlet (“Den stille sommeren”)

I årene 1840-70 økte lengden med jernbane i Frankrike fra 500 km til over 16.000 km, og fram til 1881 steg tallet til 27.000 km (Marrey 1984 s. 28-29). Den franske forfatteren Paul de Kock skrev i 1842 at jernbanen er “naturens magiske lanterne” (sitert fra Virilio 1989 s. 77). I 1843 skrev den tyske forfatteren Heinrich Heine: “Jernbanen har tilintetgjort rommet, nå har vi bare tiden tilbake. Om vi bare hadde nok penger til å drepe denne på en passende måte!” (sitert fra Virilio 1993 s. 118) I det franske *Stort universelt leksikon* fra 1867 skrev Pierre Larousse: “I dag har mennesket, takket være jernbanen, takket være dette vidunderet av en oppfinnelse, intet å misunne fiskene eller fuglene; svalen i sin raske flukt kan knapt følge den, jernbanen kan reise fra den ene polen til den andre med større fart enn de enorme hvalene som reiser vekselvis mellom disse to enorme havområdene” (sitert fra Audoin 1985 s. 37). Leo Tolstoj hevdet derimot at toget er for reisen det som bordellet er for kjærligheten (sitert fra Virilio 1989 s. 116).

Framskrittet innen moderniteten omfatter økning av menneskets suverenitet overfor det guddommelige, og løsrivelse fra naturens gjenstander og sykluser, overvinne av naturlige grenser (Kuhlmann 1994 s. 14 og 26). Mennesket prøver å overvinne naturen og dens tilfeldigheter. Vitenskap/teknikk har dermed noe tilfelles med religionens funksjon: å befri mennesket fra den grunnleggende usikkerhet. Naturvitenskap er midler til å lage teknikk som kontrollerer verden og oss selv. Vi

har en vilje til kontroll og forvaltning av alle samfunns- og livsområder. I boka *Ubehaget i kulturen* (1930) skrev Sigmund Freud at mennesket hadde blitt en slags “protesegud”. Den britiske sosiologen Anthony Giddens refererer noe mange forskere mener er kjernen i moderniteten: “the overriding emphasis of modernity is on control – the subordination of the world to human dominance.” (Giddens 1991 s. 144)

Den moderne “industrielle sivilisasjon” med dens økonomiske og politiske byråkratier har makt over folket blant annet gjennom massemedier og underholdningsindustri, hevdet den tyske filosofen Herbert Marcuse (Palmier 1968 s. 31-32).

“Med renessansens sentralperspektiv er den synlige verden ordnet etter geometriske prinsipper og innrettet etter den seendes blikk”, skriver en historiker, og kaller det blikket som tar til å dominere fra ca. 1900 for “nervøse geometrier” (Asendorf 1989 s. 119). Når mennesker begynner å bevege seg med “overmenneskelig” fart i jernbane og fly, blir perspektivet mer omkalfatret og åpent i alle retninger. Sansene må koordineres på nye måter. Oppdagelse av fenomenet stråling (røntgenstråler, Becquerel-stråling og Radium-stråling) gjør den fysiske virkeligheten mindre substansiell. Stråling opphever de gamle grensene for hva som er materie (Asendorf 1989 s. 141), slik også Einsteins relativitetsteori gjorde det senere. Det finnes naturkrefter og -lover som menneskene har vært uvitende om i årtusener. Og hvem vet hva vitenskapen kan avsløre i framtiden? Mennesket ble i moderniteten tvunget til å leve med vitenskapelig påvisbare fakta som unndro seg enhver forestillingsevne og direkte erfarbarhet (Segeberg 1987 s. 294).

Tilliten til nye teknologier har vært og er enorm i store deler av befolkningen. Og teknologien skal skape stadig økende velstand. Lajos Kassák kalte hovedproblemet med menneskers livførsel i 1922 for “individuell materialisme” (Kuenzli 2006 s. 258). Kassák forklarte i samme tekst, med tittelen “Bildearkitektur”: “The material revolutions, if they have not achieved anything else, have brought home to the thinking man the truth that it is impossible to solve the problems of the modern life by relying solely on organizations of violence or solely by economic revolutions. The capitalists order of society possesses not only militarism, which is good for patricide, and a conservative bureaucracy, but also a fearful moral strength, and for this reason the hunger-riots of the oppressed will always prove too little to oppose it. For unfortunately this hunger, which is opposed to a more humane fear of life on the part of the capitalists, can be satisfied at any time with a larger slice of bread.” (siteret fra Kuenzli 2006 s. 260) Utviklingen har gått i retning av konsumsamfunn i den rike del av verden (gamle og nye kolonimakter). Mennesket i konsumsamfunnet prøver å oppnå “værens-økning gjennom eiendoms-økning” (Kuhlmann 1994 s. 123). Mennesket identifiserer seg med det som det eier og konsumerer (Tiedemann 1993 s. 248).

Menneskene omformer naturen og skaper enorme egne konstruksjoner, blant annet søppelplasser: “Den største søppelfyllingen i New York, Fresh Kills på Staten Island, dekker et areal på over 20 kvadratkilometer, rager et par hundre meter høyt, og er trolig den største menneskeskapte strukturen i Nord-Amerika.” (Thomas Hylland Eriksen i *Morgenbladet* 3.–9. januar 2003)

Francis Bacons motto for forskning var “dissecare naturam”, og han vektla at kunnskap om naturen kommer gjennom vitenskapelige eksperimenter. Bacon ønsket en radikal ny begynnelse på vitenskapens utvikling. Bacon skrev at tre oppfinnelser var i ferd med å endre verden: trykkekunsten, krutt til kanoner og kompasset (gjengitt fra Gilmont 2003 s. 35). I de neste århundrene prøvde forskere å tenke naturvitenskapelig innen både politikken (Thomas Hobbes), etikken (Baruch de Spinoza), økonomi (William Petty), jus (Samuel von Pufendorf), botanikk (Carl von Linné), osv. Vitenskapen blir strukturerende, totaliserende og universaliserende (Welsch 1997 s. 72). Moderniteten fremmer “scientistisk rasjonalitet” (Welsch 1997 s. 54), “teknisk-instrumentell rasjonalitet” (s. 100), og målet er å finne én sannhet, Sannheten (s. 76-77). “Enhetliggjøringen ligger i modernitetens prinsipp”, hevder Wolfgang Welsch (s. 99). Fra opplysningstiden av ble det et ideal å skape en enhetsvitenskap (“mathesis universalis”) (Frank 1984 s. 184). Det ledet i retning “den teknisk, matematisk-vitenskapelige virkelighetsoppfatningen” (Noble 1978 s. 29).

Med Galileo Galilei og den tidlige naturvitenskapen i renessansen begynte en “geometrisering” av rommet/geografien, og jordkloden ble etterhvert matematisk oppmålt (Salanskis, Rastier og Scheps 1997 s. 395). Jorden ble et vitenskapelig objekt. På 1600-tallet brukte den tyske filosofen og matematikeren Gottfried Wilhelm Leibniz slagordet “Til regnebordene!” (på latin “ad abacos”) om å avgjøre stridsspørsmål gjennom bruk av matematikk (Gabriel 1997 s. 13). Mennesket vil knapt anerkjenne noen grenser for hva som skal begripes, kontrolleres og manipuleres.

Maskiner og teknikk har oftest utforutsette og uheldige bivirkninger. Den tekniske utviklingen i renessansen innebar endrete “makt-teknologier” som menneskene måtte tilpasse seg, ikke frigjøring (Neuhaus 2009 s. 89). Likevel tror mange at bivirkningene skal kunne løses ved nye maskiner og teknikker. Antakelsen er at teknikken ikke har kommet langt *nok*, og at vitenskapene kan løse alle forurensningsproblemer osv. Moderniteten er kjennetegnet ved denne “fullstendigjøringen av teknisitets-prinsippet” (Hans Blumenberg sitert fra Kuhlmann 1994 s. 161). Menneskets tenke- og livsformer presses inn i teknikkens kategorier. Mennesket i moderniteten reduseres til “et redskap til å lage redskaper” (Henri Bergson gjengitt etter Guénon 1973 s. 152). Den franske filosofen Jacques Ellul ga i boka *Teknikken og århundrets utfordring* (1954) en framstilling av hvordan moderne teknikk sprenger alle geografiske, kulturelle og historiske begrensninger. En “teknologisk fornuft” sprer seg og gjennomtrenger alle moderne samfunn. Teknikken blir et eget system som har en egen dynamikk og egne

tvangsformer. “Allieret med det økonomiske og det politiske system bliver det tekniske system presset ind i alle samfundets og sjælens sprækker.” (Ole Thyssen)

Vitenskapen skaper hos noen en “hovmodig allmaktsfølelse [...] vitenskapsmenn råder over andre menneskers liv og død. Framskrittet blir det ideologiske alibiet” for forskning med utydelige eller uheldige etiske implikasjoner (Olievenstein 1987 s. 182). For de som opplever at mye i moderniteten er en trussel, er det viktigste å holde fast ved den menneskelige verdighet, framhevet den franske forfatteren Charles Péguy (gjengitt etter Roussel 1952 s. 73).

I 1958 lanserte den amerikanske presidenten Dwight D. Eisenhower prosjektet MISS (“Man In Space Soonest”) som et svar på sovjetrussernes forsprang innen romfartsteknologi (Gründer 2000 s. 18). På hele 1960-tallet drev USA og Sovjetunionen et kappløp om å “erobre” verdensrommet, et kappløp som ikke minst skulle bevise hvilket politisk system som var det overlegne. Vitenskapen var underordnet behovet for å vise at ens eget politiske system var bedre enn motstanderens (Gründer 2000 s. 15). Den russiske atomfysikeren Jakow Borissowitsj Seldowitsj forslo at Sovjet skulle sende en atombombe til månen og avfyre den der. Eksplosjonen ville kunne ses fra jorda og tydelig vise verden russernes tekniske overlegenhet. Men prosjektet (kalt E1) ble skrinlagt av redsel for at raketten med bomben skulle styrte ned på jorda etter å ha blitt skutt opp (Gründer 2000 s. 25) I 1972 hadde amerikanerne brukt 25 milliarder dollar for et resultat som kritikere hevdet bare summerte seg til “en håndfull månesteiner” (gjengitt etter Gründer 2000 s. 121).

Amerikaneren Frederick W. Taylor har gitt opphav til ordet “taylorisme”. Taylor var ingeniør og ville effektivisere arbeidsprosessene i industrien. Han ble beryktet for å ville redusere arbeidere til nesten automater ved samlebandene, altså utnytte arbeidskraften deres på måter som gjorde enhver selvstendig tanke overflødig (Dery 1997 s. 153). Modernitetens mennesker lever med “the functionalism and instrumentalism of a world given over increasingly to commercial efficiency” (Waugh 1992 s. 32).

Etter at Henry Ford hadde fått igang samlebandproduksjon i sine bilfabrikker, ble det i årene 1908-27 produsert 15 millioner T-Forder (Schneider, Dannecker m.fl. 1999 s. 100). “1927: Den aller siste Ford Model T triller av rullebandet. Produksjonsnummeret er 15.007.003.” (*Aftenpostens* magasin *Historie* nr. 5 i 2017 s. 65)

Dyreeksperimenter i forskning (viviseksjon) har bestått i blant annet manipulering med grunnleggende organfunksjoner for å få viten: Eksperimenter “have been carried out on animals – reptiles and monkeys – by cutting the optic nerve and letting it grow together after twisting the severed end of the bundle half round the clock. As a result, the animals see the world upside-down, reach leftward when food is shown on the right, and downward if it is offered from above. They never

get over the maladjustment.” (Koestler 1971 s. 205-206) I 1957 sendte Sovjetunionen opp raketten Sputnik 2 med en levende skapning – hunden Laika – om bord. Vitenskapsmennene regnet med at hunden kom til å dø, og hadde plassert en dose gift blant de små matrasjonene som var med i raketten (Gründer 2000 s. 25).

“From the relatively early development of the modern era onwards, the dynamism of modern institutions has stimulated, and to some extent has been promoted by, ideas of human emancipation. In the first place this was emancipation from the dogmatic imperatives of tradition and religion. Through the application of methods of rational understanding, not just to the areas of science and technology, but to human social life itself, human activity was to become free from pre-existing constraints.” (Giddens 1991 s. 210) Daniel Bell hevdet i boka *The Cultural Contradictions of Capitalism* (1976) at det moderne samfunnet kan deles inn i tre sektorer: næringsliv, politikk og kultur. Disse tre er grunnlagt på prinsipper som står i motsetning til hverandre. Innen næringslivet er målet effektivitet, i politikken er egalitet grunnprinsippet, og innen kulturen er selvrealisering det legitimerende for aktivitetene.

Den franske dikteren Paul Valéry mente at maskiner skapt av mennesker i moderniteten er i ferd med å omskape menneskene: “Maskinen regjerer. Gjennom maskinen er menneskelivet stramt innsnevret, underkastet mekanismens fryktelig eksakte vilje. Disse produktene lagd av mennesker er strenge. De virker nå tilbake på sine skapere og omdanner dem etter sitt eget vesen. De trenger godt inndrillede mennesker; de utvisker etter hvert deres forskjeller og gjør dem egnet til deres regelmessige arbeid, for ensformigheten i deres norm. Maskinene skaffer seg altså en menneskehet til sitt eget bruk, nesten i sitt bilde.” (sitert fra Buchner og Köhn 1991 s. 39) Mennesket former et verktøy til å forme verden, men verktøyet former i sin tur mennesket og dets oppfatning av verden.

Århundreskiftet 1900 var preget av økende konflikt mellom de europeiske landene, samt konflikter på en rekke andre områder: mellom generasjonene, innen kunstartene, i moten, osv. “Verden, samfunn, liv og identitet blir stadig sterkere problematisert.” (Berger og Luckmann 1995 s. 44) Noe av grunnen til de sosiale og kunstneriske sammenstøtene var det nye idealet om frihet, om emansipasjon for kvinner, homoseksuelle, proletariatet, ungdommen, driftene og folkene (Eksteins 1990 s. 15).

I den vestlige verden ble det etter visse kriterier mer framskritt, samt mer demokrati og velstand, men med enorme tilbakeslag til barbari. Den 1. verdenskrig ble historiens mest desillusjonerende krig. Drømmer om nasjonal storhet og harmoni, fornyelse og renselse, endte i død, mareritt og traumer. Den tyske historikeren Friedrich Meinecke beskrev forhåpningene mange satte til krigen da den begynte, som “nasjonens idé”, en idé som for alltid skulle bli løftet opp i “religionens og det eviges sfære” (sitert fra Reichel 1991 s. 114). Den tyske generalen Friedrich von

Bernhardi publiserte i 1912 boka *Tyskland og den neste krig*, der han framstilte krig som uttrykk for en sunn, sterk og overlegen kultur (Eksteins 1990 s. 144). Den tyske “militær-filosofen” Carl von Clausewitz hadde på 1800-tallet kalt krig for “forsettelse av politikk med andre midler” (Schramm 1982 s. 10).

Mer enn 18.000 kirkeklokker og utallige orgelpiper ble under 1. verdenskrig smeltet og støpt om til våpen (Eksteins 1990 s. 306). Under krigen ble det avfyrt opptil én million granater per dag (Schneider, Dannecker m.fl. 1999 s. 318). Ved bestemte vindretninger kunne larmen fra skyttergravene høres svakt helt til London eller Paris (Eksteins 1990 s. 213). Ved fronten var den øredøvende, og artilleriskytingen kunne vare uavbrutt i dagevis (ved Somme i juni 1916 varte den sammenhengende over en uke). Hullene etter granatnedslag var i noen tilfeller store som svømmebasseng, og når de var fulle av regnvann hendte det at soldater badet i dem (Eksteins 1990 s. 214). Noen av soldatene i 1. verdenskrig opplevde isolasjonen fra omverdenen så sterkt at de hatet sivilistene bak fronten i sitt eget hjemland mer enn fienden. Den britiske dikteren og soldaten Siegfried Sassoon lekte med tanken om ganske enkelt å snu kanonene (Eksteins 1990 s. 344-345).

“På en utbuktning av Vestfronten i nærheten av den belgiske byen Ypres ble det fra juli til november 1917 utkjempet en rekke slag som i krigshistorien har fått navnet “Passchendaele” – etter en liten landsby på et høydedrag i området. Dette tredje slaget om Ypres er i ettertid blitt stående som en redselsfull påminnelse om hva som kan skje når den sivile verden gjør knefall for krigshissere og deres forstokkede generaler. Fra offisielt hold het det at dersom Ypres kom på tyske hender, ville fienden ha åpen vei til de viktigste havnene mot den engelske kanal. Retrett herfra var derfor aldri noe alternativ. På begge sider forsøkte man å grave seg ned; til tross for det hasardiøse i å drive skyttergravskrig i et myrlendt landskap hvor grunnvannsspeilet ligger knapt en halv meter under bakken. Raskt ble skyttergravene fylt av vann og gjørme. Millioner av artillerigranater forårsaket store, dype kratere på størrelse med små sjøer, også disse fulle av gjørme, piggråd, døde hester og stadig flere døde mennesker.” (Preben Jordal i *Klassekampens* bokmagasin 25. august 2012 s. 3)

“I kampene rundt Passchendaele mistet mer enn en kvart million britiske, australske og kanadiske soldater livet; om lag fire hundre tusen tyske. Mange av dem druknet. En del døde av sennepsgass, som gir store blemmer på huden og i lungene, slik at det til slutt blir umulig å puste. På minnesmerkene ved Ypres står over 88.000 soldater fra det britiske imperiet oppført som “savnet”. “I died in hell (They called it Passchendaele)”, som det heter i diktet “Minnetavle” av den engelske krigspoeten Siegfried Sassoon. I slagets aller siste fase – forteller Adam Hochschild – lyktes det omsider kanadiske tropper å innta og sikre selve landsbyen Passchendaele. Det tok dem fire dager og kostet 15.000 drepte og sårede. Et sjeldent meningsløst høyt antall, selv i denne orgien av meningsløs død. [...] Halvparten av alle franske menn som var mellom 20 og 32 i 1914, døde i løpet av krigen; det samme gjaldt 35 prosent av alle tyske menn mellom 19 og 22; av hver

tjuende britiske mann mellom 18 og 32, var tre døde og seks såret da krigen var slutt. Og når den endelig sluttet, etterlot den seg det Churchill kalte en “forkrøplet, ødelagt verden”. (Preben Jordal i *Klassekampens* bokmagasin 25. august 2012 s. 3)

Den tyske forfatteren Ernst Jünger skrev om 1. verdenskrig: “Her forsvant ridderligheten for alltid, den måtte vike for kampens intensive tempo, slik alle noble og personlige følelser må vike der maskinen får herske. Her viste det nye Europa seg for første gang også på slagmarken.” (sitert fra Eksteins 1990 s. 221) Den engelske forfatteren Robert Graves deltok som soldat i krigen, blant annet i slaget ved Somme i 1916, og skrev om “the duty to run mad” på grunn av de enorme omkostningene krigen hadde.

“I tiden etter 1. verdenskrig ble det skilt mellom to mytedannelser: myten om “Langemarck” og myten om “Verdun”. “Vest for Langemarck,” stod det i en rapport fra den øverste [tyske] hærledelsen fra 11. november 1914, “brøt unge soldater gjennom den første fiendtlige linjen og inntok den mens de sang “Deutschland, Deutschland über alles””. [...] For øvrig ble soldatene nesten fullstendig utslettet, og siden det var et offerritual, er det ikke underlig at det hele var et nytteløst foretak. “Verdun” står for nedslaktning, for en million døde, for den avanserte teknologien brukt til massedrapene. Mellom Langemarck og Verdun ligger skillet mellom to epoker, der det 19. århundre slutter og det 20. århundre begynner.” (Safranski 1999 s. 144) Ved Verdun var det våpnene som rådet over menneskene, ikke omvendt. Fenomenet “mekanisk dreping” ble til (Safranski 1999 s. 145).

Teknifiseringen og industrialiseringen av krigen, med tanks, bombefly, giftgass osv., skapte en “total krig”, en modernitetens krig. Den franske kunstneren Fernand Legér beskriver slik noe han opplevde under 1. verdenskrig: “Several [of the corpses] have their fingers in their mouths, the fingers chopped off by the teeth. [...] Lots of drowned men in rose-colored water with heaps of things floating in it. Here it’s not only shells that kill you, you can drown too. You have to know about things like that. I wanted a pair of boots to make myself some leggings. They have stunning leather, the Germans. I could never find a pair [of boots] without legs in them (...). They [the soldiers] want to make a shelter and, as they don’t have any planks, do you know what they do? Now, I told you there were heaps of boots with legs in them. Well, they place 4 or 8 of them in two rows, then they load soil on top of them, and there you are.” (sitert fra Andersen 2008 s. 171-172) De soldatene som overlevde, hadde vanligvis store sjelelige sår, men posttraumatisk stresslidelse ble lenge kalt “Lack of Moral Fibre” (forkortet LMF). Den tyske filosofen Theodor Lessings bok *Historie som det å gi mening til det meningsløse* ble utgitt i 1919, men var skrevet under første verdenskrig.

Da den franske forfatteren Louis-Ferdinand Céline var “18 år gammel, meldte han sig frivilligt i det 12. kyrassérregiment i den franske hær. I første omgang skrev han



kontrakt på tre år, men så kom Den Store Krig. Et afgørende punkt i Célines liv og forfatterskab – det er krigens rædsler, der inspirerer til *Rejse til nattens ende* [1932] – men det er også vigtigt at bemærke, at det er med denne krig og disse rædsler i baghovedet, at han senere skrev sine pamfletter – for at undgå, at det slagteri, han havde set, skulle gentage sig. Igen er det i brevene, vi får det bedste indtryk af, hvordan begivenhederne påvirkede den nu unge kyrassér. Til sine forældre talte han om hele byer, der var utilnærmelige på grund af stanken af død og ligene i byens brønde. Døde soldater, der løbende blev skiftet ud med levende, som stakkene af lig voksede. Krigen som “en meget stor bageovn, hvor man opsluger de levende styrker fra to nationer, og hvor den mindst udasede af de to forbliver herskerinden.” Som tiden gik, blev brevene til forældrene kun mere grusomme, og omtrent samtidig med, at Cèline selv blev såret, modtog forældrene et brev, der i sig selv rummede hele krigens galskab. Den 26. oktober, 1914 beskrev han et korps bestående af 5.000 indiske dværge, der sov i træerne og myrdede med kniv om natten, og “en familie på 14 personer, civile uden forsvar, er blevet dræbt med lansestød, hvoraf den ældste bedstemor var 78 år, og hvoraf den yngste var 15 dage... For ikke at tælle den gravide moder, som en soldat havde åbnet bugen på.” Det næste brev, forældrene modtog, var fra en officer, der informerede dem om, at deres søn var blevet såret. Officeren roste i næste brev deres søn for hans mod: “Siden begyndelsen af krigen har man desuden fundet ham overalt, hvor der er fare, det er hans glæde (...)” ” (Mads Kjeldgaard i <http://atlas-mag.dk/kultur/b%C3%B8ger/rejse-til-hadets-ende>; lesedato 03.05.17).

Céline “blev såret, da han havde meldt sig frivilligt og deltaget i en forbindelsesmission mellem to regimentter af infanterister ved Poelkapelle, Belgien. Ifølge Henri Godard var det rent faktisk to skader – den første, da en eksplosion slyngede ham ind i et træ og gav ham hjernerystelse, en granatsplint ramte ham i tindingenbenet. Senere blev han ramt af en kugle i højre arm, som splintrede knoglen og voldte den unge soldat voldsomme smerter. Eftervirkningerne plagede ham resten af livet: støj i det ene øre, delvis lammelse i højre arm, svimmelhed. I 1914 beskrev hans far over for sin bror, hvordan skaden havde påvirket den unge mand psykisk – han sov højst en time her, en time der og vågnede badet i sved. Nærdødsoplevelsen havde manifesteret sig som en *surexcitation nerveuse*, nervøs overophidselse: “Synet af alle rædslerne, som han har været vidne til, løber konstant gennem hans hjerne.” ” (Mads Kjeldgaard i <http://atlas-mag.dk/kultur/b%C3%B8ger/rejse-til-hadets-ende>; lesedato 03.05.17)

Det var ca. 10 millioner som døde af krigshandlinger under 1. verdenskrig og 30 millioner ble skadet (Schneider, Dannecker m.fl. 1999 s. 319). Britene mistet en halv million soldater på fransk jord.

“Første verdenskrig la fire imperier i grus (det tyske, det russiske, det ottomanske og Østerrike-Ungarn). Det britiske imperiet ble sendt i knestående og skulle aldri reise seg til gamle høyder. USA ble en stormakt. Mer enn 65 millioner soldater fra 30 land slåss i den store krigen, og nesten 10 millioner ble drept. Da det hele var

over var verden blitt mørkere og helt forandret. I Russland tok den autoritære sosialismen makten med konsekvenser fram til murens fall i 1989. I Italia og Tyskland vokste det fram fascisme og nazisme. Da det nervøse fredsnachspielet var over, falt verdensøkonomien sammen i krakket i 1929. Vi fikk psykoanalysen, kvinnelig stemmerett og nye uttrykk i alle kunstformer. Virkningene fortsetter til denne dag. Likevel kan ikke historikerne bli enige om hva som var årsakene til utbruddet av første verdenskrig. Var det tysk stormaktspolitik? Britisk redsel for å miste hegemoni? Krigsplaner og opprustning som ikke kunne stanses eller endres? Skuddene i Sarajevo? Stolthet og stivsinn i keiserdømmer på dødsleiet? Diplomati uten innsikt og kvalitet? Var krigen rett og slett en politisk arbeidsulykke? Selv etter hundre år er det ikke gitt noen samlet og overbevisende forklaring. [...] verden i 1914 hadde tydelige likhetstrekk med vår tid. [...] krigen brøt ut i globaliseringens første fase, preget av internasjonal handel og investeringer. Det var en tid der moderne kommunikasjon ble skapt med telegraf, telefon og trådløs radio, ikke ulikt internettrevolusjonen. All transport (biler, fly, jernbane) fikk større hastighet og omfang, og det vokste fram nye industrier innenfor elektronikk og kjemi. Det hersket også en utbredt frykt for terror, både den nasjonalistiske og den anarkistiske. Samtidig fantes en klippefast tro på at moderne kriger ville være raske og effektive. Alt i alt var krigens forløp preget av store sosiale, kulturelle, politiske og økonomiske endringer.” (John O. Egeland i *Dagbladet* 18. januar 2014 s. 3)

“Without adequate ritualization one generation will not sacrifice for the previous one or the next. Without a transcendent metaphor for the nation, its routines will seem hopeless and its sacrifices will seem cruel.” (Fenn 1987 s. 127)

“As Philip K. Lawrence has argued in *Modernity and War: The Creed of Absolute Violence*, it [ideen om strategisk bombing for vinne en krig] was especially embraced by the allied powers of the United Kingdom and the United States, which put its premises into practice in World War II. Lawrence’s account of the reasons for this turns on the appeal airpower had for the instrumental discourses of modernity that dominated social and technological developments in these most “advanced” of Western liberal democracies. Lawrence states that “[m]odernity seeks to colonise the future; its watchword is control.” ” (Wolf og Perron 2003 s. 293) “Den kapital-intensive vitenskapelig-teknisk-industrielle dynamikken er drivfjæren i globaliseringen” (Barloewen 1998 s. 100).

Den tyske maleren og dadaist-kunstneren George Grosz uttalte om 1920-årene i Tyskland: “Overalt brøt det løs hatsanger. Alle ble hatet: jødene, kapitalistene, godseierne, kommunistene, militæret, huseierne, arbeiderne, de arbeidsløse, det svarte Reichswehr, kontrollkomisjonene, politikerne, varehusene og enda engang jødene. Det var en orgie av hetsing, og republikken var svak, knapt merkbar ... Det var en fullstendig negativ verden, med fargerikt skum på toppen som mange betraktet som det sanne, det lykkelige Tyskland før utbruddet av det nye barbariet.” (siteret fra Günter, Hirasaka m.fl. 1999)

En grunn til at nazismen fikk så mange tilhengere i Tyskland var nazistenes koreografering av politiske mønstre, som fjernet noe av det uanskelige ved politisk makt. Folket trengte emosjonalitet, anskuelighet og en blanding av fellesskapsfølelse, underholdning og skjønnhetsopplevelse (Reichel 1991 s. 374). Hitler stod for en estetisering av moderniteten, og utnyttelse av det moralske vakuemet i befolkningen. Nazistene oppdaget at gigantiske løgner kan fungere like godt som sannheter. Propaganda kan underbygge et helt samfunn. Nazistene ble også ansvarlig for historiens største industrialiserte folkemord: Holocaust. Dette folkemordet er en slags kulminasjon av moderniteten. Ekstremismen som ledet til Holocaust rommer mange grufulle paradokser. Den polske forfatteren Witold Gombrowicz omtalte i et intervju hvordan det moderne menneske kan leve i ulike virkeligheter som egentlig ikke lar seg forene, og valgte et eksempel fra 2. verdenskrig: “Tilbake fra konsentrasjonsleirer klapper torturisten kjærlig sin lille hund og lytter til nattergalens sang, mens hans kone plasserer over lyspæren, i all uskyldighet, en lampeskjerm lagd av menneskehud.” (Gombrowicz 1996 s. 72)

“Hitler brøt med et helt moralsk univers, men det kunne han gjøre fordi det med den biologiske og naturalistiske vitenskapstroen fra midten av 1800-tallet hadde funnet sted en hittil ukjent reduksjon av ideen om mennesket. Det at individer, klasser og folk er fiender og bittert bekjemper hverandre, og ikke viker tilbake for vold og grusomhet, har alltid vært velkjent. Men ideen om at et bestemt folk, en “rase”, må utslettes for at den øvrige menneskeheten skal leve godt, den ideen var det moderniteten som frambrakte – altså at det tjener menneskeheten at en del av menneskeheten blir drept [...] Og moderniteten gjorde det også mulig at disse ideene kom til makten og at det ble satt inn et høymoderne maskineri for planlagt å virkeliggjøre dem.” (Safranski 1999 s. 268-269) Hitler representerer bruddet på den siste hemning i det moderne. Etter han er alle klar over “hvor bunnløs den menneskelige virkeligheten er” (Safranski 1999 s. 16).

Den polsk-britiske sosiologen Zygmunt Bauman tolket i boka *Modernity and The Holocaust* (1989) nazistenes jødeutryddelser som et utslag av moderne, byråkratisk “rasjonalitet”. Holocaust ble en “logisk” løsning på ønsket å fjerne for “dårlig arvemateriale”, forakt for svake grupper og forherligelse av de sterkestes rett. I løpet av ca. fire år ble 90 % av Europas jøder (ca. seks millioner mennesker fra 23 nasjoner, inkludert 800.000 barn) utryddet på en tilnærmet industriell måte, med moderne transport og teknologi. Etske og humane problemer ble omdefinert til praktiske, tekniske og økonomiske problemer, og de sistnevnte problemene kunne løses. I tillegg til jøder utslettet nazistene relativt systematisk noen andre grupper, bl.a. sigøynere, homofile og noen grupper av funksjonshemmede. Det fantes ca. 500 konsentrasjonsleire opprettet av nazistene. I Auschwitz døde ca. 4 millioner mennesker. Auschwitz var en “dødsfabrikk”. Mer enn 600.000 jøder ble gasset ihjel der med blåsyre (Zyklon-B). Omtrent 75.000 franske jøder ble sendt til leire og bare 2.500 overlevde.

Kontrastene mellom rikdom og fattigdom, hverdag i Vesten og krig i den 3. verden er enorme. Modernister tydeliggjør de etisk opprørende sammenstøtene mellom virkeligheter. I diktsamlingen *Det skjeve smil i rosa* (1965) skriver Paal Brekke:

“Jeg så et barn fra Vietnam, dessverre ødelagt  
av kjemikalier, som bak et vindu  
skitnet til av trykksverte  
og under det en tegneserie, Stålmannen  
Det er jo barnslig, humret far  
man *må* liksom følge med i disse tegneseriene  
ikke sant? Avisen falt til gulvet  
ut av den tørt mennesker som maur”  
(Brekke 2001 s. 201 i bind 1)

Den ungarsk-britiske forfatteren og filosofen Arthur Koestler skrev i boka *The Ghost in the Machine* (1967) at mennesket som art virker uforbederlig. Koestler var fundamentalt pessimistisk stilt overfor the han oppfattet som “the chronic savagery of human civilizations, ancient and modern” (Koestler 1971 s. 346). I boka *Eros and Civilization* (1955) skrev den tyske filosofen Herbert Marcuse:  
“Konsentrasjonsleirene, folkemordene, verdenskrigene og atombombene er ikke tilbakefall til barbariet, men de ukontrollerte resultatene av teknikkens moderne erobringer og teknikkens dominans.” (sitert fra Palmier 1968 s. 40) Han formulerte også den moderne utviklingen som at “samfunnet rasjonaliserer og organiserer barbariet på en vitenskapelig måte” (Marcuse sitert fra Palmier 1968 s. 147). Ifølge Marcuse rommer det moderne samfunn en forbløffende rasjonalitet midt i sin fundamentale irrasjonalitet. Den tekniske rasjonaliteten kjennetegner både kapitalistiske og kommunistiske samfunn, og kan ses som like fordi de har noenlunde de samme volds- og undertrykkelsesmekanismene (gjengitt etter Palmier 1968 s. 117 og 119).

Bevisstheten om det åpne og tilfeldige i livet blir stadig sterkere, og at det finnes virkeligheter i flertall (et heterogent, pluralt virkelighetbegrep) (Michael Makropoulos gjengitt fra Zima 2012 s. 26). Moderniteten leder over i postmoderniteten, men det er mange likhetstrekk mellom disse. En hovedforskjell er at troen på fremskrittet har tapt seg hos mange som lever i det postmoderne: “[...] Blant annet at religion er med på å gi livet ditt et håp og en retning. Men så mistet religionen mye av denne kraften i løpet av det 20. århundret. I stedet fikk vi fremskrittet. Det varte en stund, men nå har også fremskrittet sluttet å ha samme appell. Ingeniøren er ikke lenger en kulturell helt. Når barn i dag lærer om industrisamfunnet på skolen, hører der stort sett om forurensning og miljøproblemer.” (Thomas Hylland Eriksen i *Morgenbladet* 11.–17. april 2008 s. 41)

“[V]i lever i et goldt, fremmedgjørende og rystende materialistisk samfunn [...]. Profitt, maskiner og veldig høye hus bør ikke mistolkes som et tegn på sivilisasjon.



mangfold av verdensanskuelser og holdninger. Dette kan oppleves som en berikelse for menneskeheten og frigjøring fra stengslene i tradisjonell religion og moral. Men det kan også etterlate millioner med en følelse av retningsløshet og uten kompass og anker, på et hav uten en åndelig havn. En manglende følelse av retning eller identitet som gjør verden forvirrende, ambivalent, truende, fiendtlig, meningsløs. Det er en tilstand kjent som anomie: en indre desperat, pinefull tilstand uten en intakt kollektiv etikk som en gang ga struktur og mening. Det finnes en rekke muligheter til å lindre den anomien som masseproduseres i et moderne samfunn. Men noen kan ledes i en annen retning. En liten minoritet som bekjenner seg til en religion de opplever er truet, eller individer som opplever å være fanget i en sekularisert, individualistisk livsstil, kan gjennomgå svært personlige psykologiske prosesser. Spor av slike prosesser finnes i alle biografier til terrorister som er ideologisk motivert.” (*Aftenposten* 22. juli 2012 s. 5)

Den tyske sosiologen og terapeuten Hans Peter Dreitzel har utviklet en “social theory of personality, which he deduces from social crisis tendencies. [...] The economic and political systems’ need for skilled mobile labor, with a high degree of emotional and physical control, Dreitzel continues (echoing Bell), increases the “deeply rooted emotional frustrations which lead to psychological instability of growing numbers of people.” The separation of economic, scientific, and technical realms from the sphere of personal life and interaction results in alienation and anomie. In work, there is a “lack of self-determination and the repression of affectivity is experienced as alienation.” In the privatized sphere of one’s personal relationships, symbolizations, and recreations, “the lack of guiding value standards, established modes of interpretation, and institutionalized rituals is experienced as anomie.” ” (O’Connor 1987 s. 165)

I Thure Erik Lunds i romanen *Uranophilia* (2005) spissformuleres samfunnsutviklingen slik: “Vi har ikke lenger noe samfunn. Hele den vestlige sivilisasjon er ikke annet enn en endeløs kobling mellom penger og maskiner. Mennesket er redusert til vertsdyr i et globalt, vegeterende, vulgærkapitalistisk, gjennomforvaltet, fascistisk verdensmaskineri.”

“Mennesket og dets virksomheter har ekspandert med syvmilsskritt gjennom de siste par århundrer, takket være revolusjonen i naturvitenskapene – fra teleologisk til mekanistisk verdensbilde og forklaringsmodell – og de teknologier, altså måter å utnytte naturens ressurser på, som slik ble utviklet og perfektionert. Resultat? Jo, der naturen før fremsto som nær allmektig, vill og utemmet, suveren og uavhengig, fremstår den nå bit for bit, art for art, ressurs for ressurs, som underlagt våre teknologidrevne inngrep, hvis angitte mål er innfrielsen av våre behov. Og disse behovene er for sin del ikke fikserte eller endelige, men tvert imot stadig mer foranderlige og elastiske, ja, viser det seg: endeløst ekspansive. [...] Fremskrittets historie er på godt og vondt historien om å sette hensynet til en art – mennesket – over hensynet til alle andre arter på jorden.” (filosofiprofessor Arne Johan Vetlesen i *Morgenbladet* 4.–10. desember 2009 s. 18)

På grunn av all usikkerheten har moderniteten blitt kalt “epoken for tolkninger av tolkninger” (G. Guest sitert fra Wolton 1999 s. 228).

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>