

GUNILLA HERMANSSON

À PROPOS ROSA LUXEMBURG

Nordiske modernister tolker revolutionens og avantgardens grænser

I september 1925 mødte den danske forfatter og kritiker Tom Kristensen tre slingrende figurer på gaden i Paris, to svenskere og en finne. Han genkendte den ene, kunstneren og illustratøren Adolf Hallman.¹ Da de gik ind på en bar sammen, mærkede Kristensen snart, at finnen ikke kunne lide ham. Han skriver i et erindringsglimt:

Selv da vi sad hyggeligt ved et bord inde i ”Jockey” kunne han ikke lide mig, for pludselig røg der en stol over bordet og splintredes mod væggen ved siden af mig. Jeg rykkede nervøst paa mig og anede det værste, og det skete ogsaa i form af stol nummer to. Jeg var i stol-linjen, kan man sige. Men da greb Hallman mig og skubbede mig ind bag en portière, og i lokalet var der fransk politi, der bemægtigede sig finnen med en tredie stol i haanden. [...] Først mange aar efter fik jeg at vide, at finnen hed Elmer Diktonius, og at denne ’modernistiske’ lyriker ikke kunne fordrage mine digte. Men en saadan form for anmeldelse har jeg ellers aldrig været ude for.

For Kristensen fortsatte aftenen med en livsfarlig cocktail af maltafeber, alkohol og piller i et større selskab af nordiske kunstnerne og ”transatlantiske herrer og damer”.²

Omtrent samtidig, i september 1925, udkom

Bertel Gripenbergs parodi på en modernistisk diktsamling, *Den hemlige glöden* (1925), i Finland. Afsløringen af hans bluff var godt avisstof, også i Danmark. Kristensen, som var blevet hovedanmelder og litteraturredaktør på *Politiken*, skrev en kort anmeldelse i marts 1926, hvor han bekræftede, at Gripenberg flere steder havde ramt den moderne poesis hadskhed og hensynsløshed mod alle værdier. Anmeldelsen indledtes desuden med en interessant erklæring:

Man kan ikke beskyldte de nordiske Lande for at have travlt med at opreklamere hinandens moderne Digtere. En vis Skepticisme har gjort sig gældende, og den er ikke alene et Udslag af den traditionelle Kamp mellem gammel og ung, men ogsaa af Mistænksomhed mellem jævnaldrende i forskellige Nationer. Derfor kender vi saa lidt til den svensk-finske Digtterskole med *Diktonius* og *Hagar Olsson*. Vi véd, at de er mere konsekvente og ortodokse end vi, og at de sværger til den urimede Poesi. Dog synes vi at ane en stærk tysk Paavirkning og har maaske af den Grund stillet os kølige.³

Anmeldelsen indgik ikke desto mindre i en hel litteraturside kun om svensksproget litteratur. På samme side finder man blandt andet en

anmeldelse af *Gäst hos verkligheten* af Pär Lagerkvist, en forfatter Kristensen beviselig havde interesseret sig for i flere år.⁴ Denne gang fandt han dog ikke det, han normalt beundrede hos Lagerkvist. Den nye roman manglede de tidligere værkers rene koncentration, de ”haarde Streger”, som havde kunnet give også denne roman ”en kold og klar Styrke, en urokkelig Enhed, der næsten kunde kaldes massiv”.⁵

Ud fra disse foreteelser og udtalelser ser det ud til, at mellemkrigstidens nordiske modernister orienterede sig i forhold til hinanden i en proces præget af en mærkelig sammensætning af interesse, læsning og kontaktsøgning på den ene side – og uvidenhed, mistænksomhed eller slet og ret aggression på den anden. Som vi ser, er de regionale orienteringspunkter desuden videre forbundet til det større kort over avantgardens centrum og periferier. Det var den mulige tyske påvirkning, der skulle retfærdiggøre den køligt afventende holdning, Kristensen markerede mod de finlandssvenske modernister.⁶

I introduktionen til det første bind af *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries (1900–1925, 2012)* har Hubert van den Berg understreget, at de tidlige nordiske modernister og avantgardister havde nærmere kontakter til Paris og Berlin, end til hinanden. Det nationale og det internationale spillede større rolle end det regionale (nordiske, nær-internationale), fremgår det af ræsonnementet, også selv om vi kan pege på samarbejder, netværker og forskellige former for kontaktoverflader.⁷ De mest typiske fællestrekk er heller ikke specifikt nordiske, fortsætter van den Berg, men fælles for flere europæiske lande i den kulturelle periferi, så som ”apparent belatedness, moderation, and a tendency towards deradicalisation”.⁸

Forskere som Per Bäckström og Benedikt Hjartarson har tydeligere åbnet for, at den periferiske position også kan forstås som en aktiv og kritisk rolle, og ikke kun præget af fors-

kelse og fortynding.⁹ Jeg tror desuden, van den Berg noget undervurderer det nordiske som identitetskategori og orienteringspunkt. Men det, der særligt interesserer mig her, er de forestillinger, som er aktive i de nordiske modernisters identitetsforhandlinger, og på hvilken måde alle disse kontekster og positioner kædes sammen. Anekdoten med Diktonius og stolene er interessant, ikke kun som et korrektiv til det positive lys, der oftest præger vores forestillinger om de nordiske kunstneres vane at klumpe sig sammen, når de skulle slå sig løs i kunstens metropoler, men også som en koncentreret sammenkædning af tidstypiske komponenter i konstruktionen af en kunstneridentitet i mellemkrigstiden: kombinationen af Paris, det nordiske og det nationale sammen med excessiv konsumtion og voldelig handling som en kvittering på modernistisk æstetik og identitet.¹⁰

Det er et lignende, ’periferimærket’ fællestrekk, jeg vil fremhæve her, nemlig tendensen blandt nordiske modernister at orientere sig mod, teste sit selvbillede og forhandle sin identitet som modernist eller avantgardist i forhold til de vildere naboer, hvor kunst og revolution synes at være to sider af samme sag. Denne tendens er ikke upåvirket af forestillinger om det nordiske, men i en sådan situation kan inspiration også hentes fra andre små eller ”periferer” litteraturer, som vi skal se, afhængigt af de forskellige landes nærhed til eller afstand fra verdenskrigen og revolutionerne. Tendensen er endnu mindre frakoblet det fælles problem om kunstnerisk inspiration eller import, og endelig er disse identitetsforhandlinger i meget høj grad også koblet til køn. I fokus stiller jeg derfor to tolkninger af den kvindelige revolutionære, som begge kan siges at være foranledt af mordet på Rosa Luxemburg i januar 1919.

Men lad mig først kort antyde, hvordan nævnte tendens og alt det foregående kan ses som sammenhængende og samvirkende fænomener: at en kastet stol kan fungere som en an-

meldelse, at en skrivemåde præget af maskulin hårdhed og hensynsløshed vækker beundring, at modernisme er noget der kan simuleres (eller måske ikke kan!), at æstetisk påvirkning kan opfattes som problematisk, ja ligefrem som et valg mellem at våldtage eller blive våldtaget, og at kulturel formidling og orientering derfor også kan være et spørgsmål om at opretholde visse grænser.

INTERNATIONALISME, VOLDELIGE ENERGIER OG EN KVINDELIG REVOLUTIONÆR

Vi er vant til at fremhæve Lagerkvist, Diktonius, Olsson, Kristensen og flere som vigtige formidlere af de europæiske avantgardestrømninger i respektive lande. I de første årtier af 1900-tallet var det ikke bare positivt men helt nødvendigt at være international eller kosmopolitisk for den, som ville være moderne. Det indebar derimod ikke, at de nationale og regionale identitetskategorier blev sat ud af spil, snarere tværtimod. Avantgardeforskere, heriblandt Hubert van den Berg, har på senere år understreget, at den gennemgående kosmopolitiske holdning i praksis ofte blev flettet sammen med nationale agendaer på mere eller mindre paradoksale måder.¹¹ Norden var ingen undtagelse, men den dominerende forestilling om et efterslæb i forhold til aktiviteterne i Paris og Berlin gjorde situationen ekstra prekær.

Man kan se, hvordan de nordiske modernister brugte forskellige strategier for at holde balancen og finde en formel for, hvordan man kunne importere nye impulser uden at miste sig selv. "Det moderne er internationalismen", sagde Lagerkvist lige ud i et interview til det norske tidsskrift *Verdens Gang* i 1916. I en artikel om "Det unga måleriet i Sverige" for *Nya Argus* gjorde han samtidig klart, at den som arbejdede efter de nye principper kunne føle sig tryk, for "[r]asens och folkets kynne har han i blodet, på djupet av sin känsla, det skall tränga – och tränger ofelbart – fram helt spon-

tant, utan att han ägnar en tanke däråt, och det spåras intressant i själva sättet för konstnärlig gestaltning, i själva greppet på uppgiften". For de nye kunstnere gælder det at "vara svensk såsom Cézanne är fransman – vare sig han målar sitt Provence eller sin hopknycklade servett och sina äpplen".¹² Hagar Olsson foreslog en lignende løsning i "Finländsk Robinsonad" 1929:

Blicka vi in i framtiden, är det varken de riks-svenska köttgrytorna eller de fridlysta inhemska skären som vinka oss välkommen – utan den fria internationella tävlingsbanan. Härmed menar jag icke att vi skola skriva som man skriver i Paris eller New York – men att vi skola skriva som hade vi ett Paris eller et New York att erövra på finländsk botten.¹³

Diktonius indtog ofte en mere offensiv og stejl holdning: "På tal om litteratur: res icke till Frankrike för att finna något originellt nytt i det facket: Eller: res dit för att lära dig den sanningen – och köp sedan Södergran eller Björling, om du ej har dem tidigare."¹⁴

I det finsk-svenske tidsskrift *Ultra* 1922, redigeret af Olsson og Diktonius sammen med Lauri Haarla og Raoul af Hällström, havde man gjort sit for at åbne op for både det internationale og det nær-internationale. Læsere blev ikke kun præsenteret for tysk ekspressionisme, kinesisk lyrik, Walt Whitman og Igor Severjanin, men også for teaterrepertoiren i Estland og de nye nordiske modernister, heriblandt Lagerkvist, Kristensen og Emil Bønelycke.¹⁵ Men blikket blev ikke gengældt. I et brev til digteren Harry Blomberg december (6/12) 1922 beskrev Diktonius den Sverigesvenske tavshed efter hans samling *Hårda sånger*: "Från Sverige hörs intet. Satanans: när skriver jag boken som får alla att tiga – som dräper skrålet". Lidt senere fortsatte han med sin egen forståelse af den nordiske kulturelle geografi: "Jag tror vi har lättare att skapa front här än i Sverige. Danskarna dekadenta snobbar. Men

jag tror något om Norge. Satans svårt att komma i kontakt med mänskorna – de är rädda för sin helighet. Men jag har alltid våldtagit”.¹⁶

Med til billedet hører, at de nye avantgardestrømninger i 1900-tallets første årtier ikke bare handlede om at skrive eller male på en vis ny måde. De var aggressive og brutale i selve designet. Avantgardebegrebet har ikke for ingenting militære rødder, og grundholdningen var, at der skulle en vis portion vold til for at sprænge samfundets borgerlige konventioner lige så vel som kunstens traditionelle tematiske og formelle mønstre. Aggressionen og brutaliteten var samtidig meget ofte maskulint kodet. Som bekendt gik futuristernes forherligelse af krigen, revolutionen, bombardementet og overgrebet hånd i hånd med foragten for kvinden og det kvindelige.

Voldsfantasier, som var mindre bundet til storpolitikken, kunne også bruges: slagsmålet, mordet, voldtægten og lystmordet. Man

kan tænke på passagen fra André Bretons andet surrealistiske manifest fra 1930, hvor han skriver, at den enkleste surrealistiske handling ville være at gå ned på gaden med en pistol og skyde vildt omkring sig.¹⁷ Diktonius havde fanget den langt tidligere, i en af aforismerne i *Min dikt* (1921): ”Jag skriver, ty jag är svag. Bättre vore att med en yxa gå ut i världen och dänga omkring sig”.¹⁸ Men krigen og revolutionerne indtog selvfølgelig en særstilling. Selv efter den almene vendning i tolkningen af verdenskrigen, hvormed længslen efter den store nyskabende rensning blev erstattet af et sorgarbejde over et katastrofalt traume, fortsatte både modernismen og avantgardekunsten at blive opfattet som sammenflettet med krigens voldelige energier, selv om de nu oftere kanaliseredes ind i protester mod krigen.

Jeg har tidligere fremhævet Emil Bønnelyckes og Tom Kristensens romaner *Spartanerne* (1919) og *Livets Arabesk* (1921) som overtydelige eksempler på trangen til at ikke bare importere nye avantgardistiske skrivemåder og tanker omkring kunsten, men også at importere krigen og revolutionen til det neutrale Danmark.¹⁹ I Bønnelyckes *Spartanerne* indgår forestillingen, at Danmark blev involveret i første verdenskrig med landstigning i Køge og kampscener i det danske. Kristensens *Livets Arabesk* skildrer blandt andet et kommunistisk revolutionsforsøg og en imperialistisk modrevolution på dansk jord. Invasionerne er på mærkelig vis kædet sammen med importen af en avantgardistisk æstetik. Disse to romaner udnytter både avantgardeæstetikernes brutalitet og krigens/revolutionens, men markerer også en distance eller vagtsomhed mod denne dobbelte invasion. Særligt i Bønnelyckes roman er denne forhandling samtidig knyttet til en undersøgelse af maskulinitet i kunsten og maskulinitet på slagmarken.

På den baggrund kan det ikke undre, at de nordiske modernisters berøring med en figur som den kvindelige revolutionær udgjorde en

Karl Liebknecht og Rosa Luxemburg dræbt.



De to Spartacusførere, der nu har betalt med deres Liv.

Fig. 1: Karl Liebknecht peger med myndig hånd ud mod en folkemasse på fotografiet, mens det tegnede portræt af Rosa Luxemburg fremhæver hendes næse og mørke øjenbryn på en småt antisemitisk måde. Fra forsiden af *Politiken* 17/1–1919.

vis udfordring og kom til at aktivere spørgsmål om grænser og identitet i flere "intersektioner". Rosa Luxemburg indtog tydeligvis en særstilling. Hun var en ikonisk figur allerede i sin samtid og blev det ikke mindre gennem sin død. Luxemburg ansås og anses stadig som en af kommunismens og socialismens skarpeste teoretikere, men som kvinde og agitator vakte hun, som bekendt, ekstremt modsatrettede reaktioner i de forskellige lejre. Lige efter mordet på hende og Karls Liebknecht i januar 1919, blev hun eksempelvis beskrevet som voldsom, ubehersket, udfordrende og utiltrækkende i *Politiken*.²⁰

Men det, som er interessant i denne forbindelse er, at mordene inspirerede til mangfoldige kunstneriske udtryk, frem for alt digte og billedkunstneriske bidrag. Mange publiceredes i det ekspressionistiske tidsskrift *Die Aktion*, lige efter begivenheden, blandt andet træsnitsportrætter af Karl Jakob Hirsch, en hymne til Luxemburg af Johannes Becher og et litani til Liebknecht af Yvan Goll. Becher fremstillede Luxemburg som en begæret hellig jomfru og et skød for hellig sæd.²¹ I Sverige kaldte Ture Nerman hende "en liten, liten kvinna" og "folkens och massornas mor" i sit lange mindesdigt til de begge myrdede.²² I Karl Holz' tegning ligger Luxemburg for foden af det kors, hvorpå Liebknecht bliver korsfæstet. En soldat skal til at knuse hende med sin geværkolbe, mens velnærede borgere lystent ser på og rækker ud efter hende. I Max Beckmanns litografiske portfolio *Hölle* fra 1919 er tolkningen af mordet på Luxemburg under titlen "Martyrium" endnu tydeligere tolket som en kompleks blanding af sexualmord og korsfæstelse af en allegoriseret kvindefigur.²³

Selv langt senere fortsatte fascinationen. Alfred Döblin beskrev Luxemburg, ifølge Maria Tatar, som et offer for sin egen uhæmmede sexualitet og masochisme snarere end for sin politik i romantetralogien *November 1918* (1937–1943).²⁴ I Fritz Langs film *Metropolis* fra

1927 er den kvindelige revolutionære og agitator indføjet i en hore-madonna-splittelse overlejret med en maskine-menneske dikotomi. Filmhistorikeren Anton Kaes anser, at figuren indeholder hentydninger til Luxemburg.²⁵ Tolkningerne af hendes person og hendes politik fortsatte under 1900-tallet og fortsætter end i dag. Men under mellemkrigstiden, som vi har set, blev i flere tilfælde kønsstereotyper, vold, sex og politik kædet sammen både i niddbilleder og helgenbilleder. Med dette i baghovedet vender jeg mig mod Emil Bønnelyckes og Hagar Olssons meget forskellige bidrag til Luxemburgtolkningerne.

EN BROWNING OG TO ROSAER

En af de mest omtalte og småt latterliggjorte happenings i dansk litteraturhistorie er Emil Bønnelyckes sammenføring af skydevåben



Fig. 2: Karl Holtz, "Golgatha", *Die Aktion* 1919:14–15.



Fig. 3: Max Beckmann, "Das Martyrium" (Die Hölle, 1919).

og poesioplæsning. Det var i februar 1919, en række danske kunstnere og kritikere havde samlet i Politikens foredragssal for at præsentere avantgardistisk billedkunst, musik og dans for "modernismens venner og fjender", som det lød i *Politiken* dagen efter.²⁶ Frederik Nygaard og Bønnelycke læste digte – Nygaard til akkompagnement af musik og fire gymnaster badet i grønt projektørlys, Bønnelycke med en Browning parat et eller andet sted i sin ellers nydelige påklædning. Sidstnævntes bidrag havde titlen *Rosa Luxemburg. Prosalyrisk Symphoni pathétique in memoriam*. Revolveren blev affyret i Luxemburgs dødsøjeblik.

Den opmærksomme læser af *Politiken* havde måske anet det komme, for i en foramtale af begivenheden fremgik det, at Bønnelycke havde planer på at indføje røde silkebånd med skarpladte patroner i alle de hundrede signerede eksemplarer, der skulle sælges ved udgangen.²⁷ Expressionist-aftenen blev en stor succé

og derfor gentaget flere gange, nu med *Rosa Luxemburg* som den effektfulde finale. Digtet var det eneste under den aften som, omend meget ambivalent, svarede på forventningerne om et sammenfald mellem kommunisme og avantgarde, og det eneste som udnyttede avantgardebegrebets militære forankring.²⁸

Bønnelycke havde klædt sig anonymt i smoking,²⁹ men han læste med kraft og patos, hvis vi skal tro Politikens reporter på stedet, Andreas Winding. Winding oplevede det hele næsten som en soirée på Montparnasse, Bønnelyckes revolverskud kunne til og med gøre det ud for tyskernes bomber:

Det var virkelig en parisisk Aften i dansk format, og Ligheden var gennemført lige indtil en Enkelthed som Luftbomberne fra de tyske "Godasser", som vi paa Montparnasse hørte springe i en Sidegade, men som paa Raadhuspladsen erstattedes af Emil Bønnelyckes Revolverskud,

der knaldede midt i selve Salen og blev af en vis Effekt i Digtet om Rosa Luxemburg. Det var et Pust af det store lidenskabelige Evropa, som gik hen over Hovederne paa det unge Danmark – Smerte, Længsel, Fremtid.³⁰

Samtidig var stemningen alligevel ikke helt autentisk, ikke undergrundsagtig nok. Hvad man så til sidst, var Bønnelycke ”i Røg og Damp ombølget af Bourgeoisiets revolutionære Begejstring”.³¹ Med andre ord: Europas krig, revolution og avantgardekunst i salig blanding – og alligevel borgerlig dansk aneddam.

Værket var kommet til i al hast og blev levereret på Ekspressionistaftenen kun tre uger efter, at Luxemburg var blevet dræbt. Bønnelycke udgik fra de første rapporter, som falskt angav at de to revolutionære var blevet dræbt af en rasende folkemængde. Men i øvrigt var han ubekymret overfor historisk korrekthed. Det var noget andet han ville have fat i:

Det var Berlins største og udødeligste Dage. Efter at Aviserne med metodisk Knaphed har berettet om disse Dages Rækker af gigantiske Begivenheder, tilkommer det os, der oplever denne Tid, at tage dens Rædsels Skønhed ind til vort Hjerter, og optage deres uforglemmelige Udtryk for Spænding og Liv i os.³²

Digtet var en tolkning af tidens nye oxymorontiske skønhedsbegreb (”Rædsels Skønhed”) og af den forhøjede ”Spænding og Liv”, som konfrontationen med politisk uro og brutal død gav – og på samme tid et forsøg på at indoptage alt dette i sig, i egen krop og sind.

Det er blevet konstateret igen og igen, at Bønnelyckes tidlige værker altid både er avantgardistiske og traditionelle. Han hopper fra den ene fod til den anden. Dette værk er ingen undtagelse. Både med og uden oplæsningssituationen er det et værk med avantgardistisk intermediale prætentioner. Genrebetegnelsen placerer alligevel værket langt fra futurister-



Fig. 4: "Ekspressionisternes Aften", *Politiken* 5/2-1919.

nes støjkunst og anslår i stedet det moderne tragiske register. "Symphonie Pathétique" associerer til Tsjajkovskijs sjette symfoni fra 1893, som blev en skandalesuccé i hele den vestlige verden, på grund af hans selvmord efter premieren og rygterne om homoseksualitet.³³ De musikalske allusioner til det russiske requiem styrkede forståelsen af symfonien som et selvmordsbrev. Med denne genrebetegnelse knyttede Bønnelycke altså tydeligere til patosfuld tragik og forbudt kærlighed end til respektløs og maskulint-potent grænsoverskridelse. Flere forskere, blandt andre Bjarne S. Bendtsen og jeg selv, har undret sig over, at dette tilsyneladende skarpladte værk skulle udstyres med Axel Nygaards blomstervignetter.³⁴ Men muligvis skulle de forstærke indtrykket af også dette værk som et requiem, og snarere opfattes som begravellesblomster. Ser man nærmere efter gemmer der sig dødningehoveder i et par af dem. En anden mulighed er, at de kom med af en ren tilfældighed; det skulle jo gå stærkt.

Det mest påfaldende ved værket er dog kontrasten mellem, hvordan de mandlige og kvindelige revolutionære figurer skildres, og hvad Bønnelycke brugte revolutionens energi

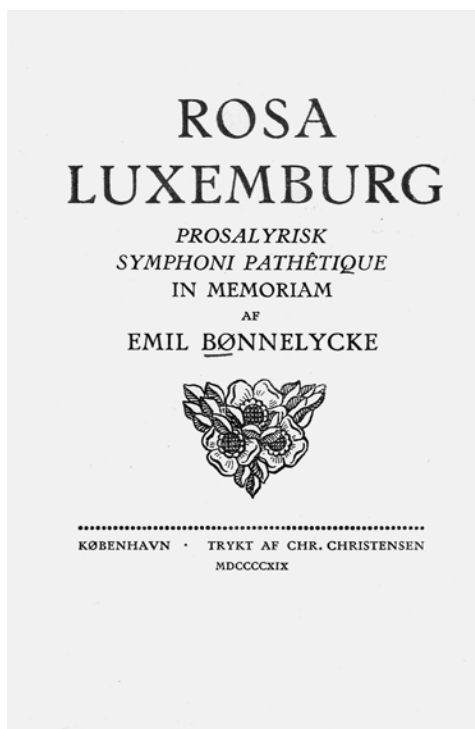


Fig. 5: Emil Bønnelycke, *Rosa Luxemburg*. Prosalyrisk *Symphoni pathétique in memoriam*, titelblad samt udsnit fra forsatsblad.

til. Han skitserer to mandlige revolutionære: Liebknecht, der ser hadefulde ud, ”som havde han lyst til at prygle Mængden derude, enkeltvis”, og en allieret adelsmand, opfundet til lejligheden, som er elegant, intelligent, kølig og helt angstbefriet.³⁵ Begge er hadefulde men kontrollerede. Bønnelycke fremmaner også

Luxemburgs had ved at lade hende kalde til væbnet kamp mod tyrannerne og råbe om knive, guillotiner og blod i et brudstykke af en fabrikeret tale. Øjeblikket efter lade han hende kollapse i kvindelig svaghed. Hun er angst og indser pludselig, at hun ikke har gennemskuet de fulde konsekvenser af sine handlinger:

Jeg er ikke saa stærk, som jeg troede. Jeg kunde jo ikke overse denne Følge af vore Bestræbelser for Folkets Skyld. Liebknecht, jeg er jo kun en Kvinde, ikke sandt? Det har jeg følt hver Gang, jeg har staaet overfor Din hadefulde Mandighed. Jeg har fra den første Dag, jeg hørte Dig, elsket det vidunderlige Fond af Had, der flammede i din vilde Sjæl. Din heroiske Uforsonlighed har jeg betragtet med uendelig Stolthed. Din Stejlhed var den største, jeg kendte. Liebknecht, jeg har elsket Dig.³⁶

Kun i kærligheden til denne mand kan hun finde styrke, og hun dør når hun forsøger at kaste sig mellem kuglerne og den elskede. Der er intet revolutionært og intet erotisk ved denne kvinde. Alt er kanaliseret over i Liebknecht, der besværet forsøger at gøre sig fri af hendes omklamring.

En undren melder sig: Hvorfor skrev Bønnelycke helt enkelt ikke sit mindedigt til Liebknecht i stedet? Et svar kunne være, at den kvindelige revolutionære oplevedes som så provokerende, at der skulle kraftige foranstaltninger til for at få kønsrollerne på plads igen. Et delvist andet svar finder vi i værkets ledemotiv. Her præsenteres den purunge Rosa i en stiliseret, eventyrsagtig indramning:

Der gaar en ung Pige under Brandenburger-Thor. Hendes Øjne er saa sorte som al den Ondskab, hun i sin første Barndom var Vidne til. Hendes Haar er saa sort som Ibenholt og dets Blankheds Glorie staaer om hendes semitiske Hoved som en Krans, der skinner i Berlins Sommersol. Hendes Næse er kroget og grim,

men jeg siger at de Øjne er smukke, som har
Barnets hellige Lidenskaber lysende i sig –. Hun
gaar prøvende frem ad Unter den Linden. Hun
glæder sig over Solen, som varmt kysser hendes
Hals. Hun bøjer Hovedet. Da lyder langt borte,
et Sted i den hede og jagende By's Dybde en
Automobilfanfare –. Hun lytter, standser. Det
er Kejseren. Hendes smaa Hænder knytter sig,
og Øjnenes Barnlighed lynet –.³⁷

Samme passage optræder fire gange i forskel-
lige varianter gennem det korte værk, og det
er med en sådan værket runder af, efter mör-
det og skuddene. I den sidste variant er både
grimheden og hadet væk, og værket klinger ud
med billedet af en isoleret barnlig skikkelse, der
glæder sig over solen, der kysser halsen og det
bare sorte hår.

Det er åbenlyst, at den kvindelige revolu-
tionære og martyr interesserede Bønnelycke.
Men han lod hende falde i to stykker. På den
ene side den svage kvinde på grænsen til op-
løsning, helt orienteret mod maskulin kraft.
På den anden side den unge pige, kun kysset
af solen, der trodsigt og åbent ser menneskelig
lidelse, hvis engagement er helligt og i hvem
handling og konsekvens ikke er andet end et
løfte, gemt i en knyttet barnenæve. Splittelsen
tyder på et dobbelt behov for at uskadeliggøre
den revolutionære kvinde og bevare og dyrke
den revolutionære pige i et halvmytisk rum,
hvor hun hverken erotisk eller politisk kunne
fremstå som en trussel i akut forstand. Kun
sådan kunne hun åbenbart tages til hjertet og
indoptages i egen krop og sind.

Hvordan Bønnelycke selv oplevede ekspres-
sionistaftenen i februar 1919, ved vi ikke så
meget om. Men i kronikken ”Unge Poeter” i
Politiken et halvt år efter kan man finde hans
egen beskrivelse af en oplæsning af digtet ved
et arrangement i Aarhus, som hans ven Hans
Hartvig Seedorff havde arrangeret. I kronikken
gjorde Bønnelycke sig farlig allerede i toget:

E[n] Herre ved Bordet faar pludselig den
livsfarlige Idé at konversere mig. Han véd ikke,
at jeg er indstillet paa over Hals og Hoved at
rejse til Aarhus for at læse ’Rosa Luxemburg’ op.
’Du maa endelig komme,’ skrev Seedorff, ’faa
Aarhusianerne til at nyse. Tag over Kalundborg.
Jeg skal være paa Bryggen og tage imod dig.
Min Kæreste hedder ’Spinde-vinde’. Du skal
skrive i hendes Stambog. Glem ikke Patroner’.

Jeg fabler om med min *Browning* at gen-
nemhulle ’Spinde-vinde’s Stambog. *Digt*.³⁸

Det foresvæver ham altså, at overfor et så gam-
meldags medium som en stambog bør pennen
erstattes med revolveren og hullerne gøre det
ud for et digt. Lige så aggressiv er attityden til
det publikum, han skal møde, samtidig som
han afslører sin nervøsitet: ”Gæsterne, Publi-
kum begynder at samle sig, nidstirre os. See-
dorff kender de jo. Hos mig aner de europæisk
Panik. . . . Jeg er Sensationen Jeg skal lære
dem, tænker jeg Der er stuvende fuldt Hus
i den store Sal.”³⁹

Bønnelycke beskriver, hvordan Seedorff læ-
ser om pigernes fromhed og mod, rimer bæk på
hæk og byder på lignende traditionelle og ufar-
lige udspil. Hans egne digte handler derimod
om storbymennesker og om hans yndlingsma-
skiner, togene, i alle deres bestandsdele: ”Jeg
læser enstonigt som en Lavine, mens der vokser
en Latter i Salen –. Man tager begejstret mod
’Rosa Luxemburg’, skønt *Browningen* klikker
.. ..”⁴⁰ Latteren forhindrede åbenbart ikke
begejstringen, heller ikke, at revolveren ikke
fungerede som den skulle. Bønnelycke havde
moderniteten, revolutionen og revolveren med
sig og forestillede sig, at han med dette kunne
repræsentere og aktualisere den europæiske
aggression og farlighed. Men ligesom i Kø-
benhavn fungerede situationen tilsyneladende
afvæbnende. Snarere end at forplante følelsen
af ukontrolleret, uforudsigelig panik, synes
hans performance at have bekræftet det aarhu-
sianske publikums forventninger om en tilpas

provokerende kunstoplevelse. Af kronikken at dømme var Bønnelycke uhørt bevidst om dette. *Rosa Luxemburg* blev en øvelse i farlighedens dobbelte bogholderi.

TRÆKFUGLE OG GRÆNSEDRAGNINGER

Til forskel fra Bønnelycke brugte Hagar Olsson hverken Rosa Luxemburg i sin fiktionsprosa eller dramatik, i hvert fald ikke så tydeligt og explicit. Først i 1928 kommenterede hun hende i en artikel, i en sammenligning af Luxemburgs breve til Sophie Liebknecht fra fængslet med Vera Figners nyligt udkomne selvbiografi i tysk oversættelse.⁴¹ Hvor Figners skildring er gripende, men også lidt skræmmende, ”därför att den är så sträng, så klar och hård”, fandt Olsson en overraskende mildhed hos Luxemburg: ”Det är svårt att föreställa sig att den som skrivit dessa brev ur fångelset var en ’revolutionär’. De äro så milda, så veka och ömma som vore de skrivna av en nutida Fransiscus av Assisi”.⁴²

Under mellemkrigsårene var Olsson imidlertid gennemgående optaget af kvindens plads i den æstetiske og sociale revolution. Det er formentlig grunden til, at en hyldest til Rosa Luxemburg alligevel flød gennem hendes pen. Den var skrevet af en ung, kommunistisk digter fra Estland, Ida Meerits.⁴³ Olsson var på en eller anden måde kommet personligt i kontakt med Meerits, som til og med boede i Olssons forældrehjem forsommeren 1924. Olsson opholdt sig omvendt i Estland efteråret og vinteren 1924-1925, fra september til slutningen af januar. Det indebar, at hun befandt sig i Estland i tiden for det væbnede kommunistiske kupforsøg i december 1924. I Roger Holmströms biografi fremgår det, at Olsson kom tættere på revolutionens agenter og ofre i Estland, end hun havde gjort tidligere, og at hun hentede kampgejst fra det hun så.⁴⁴

Olsson oversatte mindst tre af Meerits digte og publicerede dem i lidt forskellige sammenhænge, heriblandt et digt til Rosa Luxemburg:

Bikt. Till Rosa Luxemburg

Innan jag blev invigd i det nya mysteriet
begrov jag – och många med mig – gårdagens
i otro förvandlade tro.

Men kvarlevorna av de gudar som dött i dag
ligga obegravna.

Det bekymre eder ej, människor, vi må ej sörja
för dem:

Den nya solen som stiger skall bränna bort
även minnet av lämningarna ...

Flyttfåglarna nalkas! Må vi bereda oss att
mottaga den nya våren.

Må vi spara själva asfågeln säd
på det att allt levande må vara det häpna vittnet
till dess lysande ankomst.

Saknen ej mig – er korade följeslagerska –
lidande vänner i fångelserna:

Jag plöjer upp de första fårorna i det
bortglömda paradiset

på fälten som ligga i tråde –
där morgondagen skall slå ut
i egen förtrollande blomning.

Biden ej mig, fallna kamrater
kända och okända martyrer för det nya
mysteriet:

Jag bär edra skuldrors börda
jag för denna stund, som är vår, in i evigheten.⁴⁵

”Bikt” henvender sig til Luxemburg og fremhæver samtidig parallelterne mellem den historiske skikkelse og digtjeget, som også påtager sig rollen som en kvindelig leder og martyr for det nye som skal komme. Olsson fascineredes formentlig både af dette og af sammenføringen af revolution og mysterium i Meerits digte, en sammenføring som passede som hånd i handske med Olssons eget forestillingsunivers. Men samtidig hev hun ordet trækfugle, ”flyttfåglar”, ud af netop dette digt og brugte det til en reflektion over kunstens og revolutionens grænser i sine artikler.

Det oversatte digt publiceredes i sin helhed i *Argus* 1924 i en artikel om ”Den nye revolutionära dikten”, hvori hun beskrev fremtidens digtertype med følgende ord: ”Denna diktare står inte på sidan om den sociala tragedien, han är själv den avgörande kampens man, ödets man. Hans insats är inte blott en sång, utan en gärning. Han sjunger med ett genomborrat hjärta – stunget av det oförsonligas oförsonlighet”.⁴⁶ Denne digtertype overskred ikke kun grænsen mellem digt og handling, mente hun, men også nations- og sprogrænsen:

Det är inte längre fråga om länder och nationer, om mindre och större språkgrupper: de sjungande revolutionärerna äro barn av det tusenåriga riket. Deras fädernesland är större än alla andra, deras folk är den internationella massan, deras kamrater finnas spridda över hela jorden; *flyttfåglar av en och samma flock!*⁴⁷

Der var, som meget ofte i Olssons kulturdiagnoser, én undtagelse, og det var Finland. Finland var i kraft af sin kulturelle isolering exceptionelt dårligt rustet for denne udvikling, fremgik det. Denne diagnose fungerede som et implicit argument også i andre artikler, hvor hun skrev hjemlandet ind i en fælles nordisk-skandinavisk neutralitet og isolation – som om Finland havde været uberørt af krig og revolution, som om Finland ikke havde haft en unikt udsat position blandt de nordiske lande under krigen og den efterfølgende borgerkrig.⁴⁸ Et tydeligt eksempel er en anmeldelse af Yvan Golls antologi *Les cinq continents. Anthologie mondiale de poésie contemporaine* (Paris 1922):

Sämst representerat är emellertid Skandinavien, dels på grund av de nordiska ländernas avskilda efterblivenhet, dels även på grund av utgivarens ringa kännedom om denna litteratur. I det för övrigt rätt osäkra och svävande företalet har utgivaren ett typiskt uttalande om Norden: *Plus au nord, la Scandinavie reste neutre, même*

en poésie. Glaciers déserts. Detta påstående äger ju sin bittra riktighet, i det att den yngsta diktargenerationen i Norden fortfarande lever i orubbat förkrigsbo, byggt på den andliga och politiska neutralitetens hälleberg, skyddat för revolutionernas pietetslösa vindar.⁴⁹

Undtagelsen til undtagelsen er, både her og i *Argus*-artiklen, Edith Södergran.⁵⁰ Hun fremhævedes igen og igen som Finlands eneste virkeligt europæiske digter, og nu også som en syngende revolutionær.

I *Argus*-artiklen var Olssons øvrige eksempler hentet fra de russiske og tyske revolutioner, Vladimir Majakovskij, Alexandr Blok og Ernst Toller, men hun nævnte også den franske unanimest Jules Romains, de hollandske socialistiske poeter Henriette Roland Holst og Herman Gorter,⁵¹ samt den unge Ida Meerits. Også i samlingen *Ny generation 1925* tog Olsson temperaturen på nyere estnisk litteratur, og malede et småt paradoksalt billede. På den ene side, var Estland mere opdateret end Finland, på den anden side, var denne åbenhed også lidt problematisk: ”Jämförd med den finska är den estniska litteraturens – och icke minst poesien – europeiskt moderna karaktär särskilt frapperande. [...] Nymodigheten har emellertid inte alltid varit till fromma för originaliteten”.⁵² Olsson kunne spore både tysk, russisk og fransk indflydelse, men også en nordisk påvirkning. Hun brugte altså samme greb som Kristensen gjorde mod den finlandske modernisme to år efter, nemlig satte et importstempel på den anden ’perifere’ litteratur, som en måde at markere sin egen distance og selvstændighed. Blandt Estlands alleryngste digtere var de fleste trætte epigoner, mente hun til og med, og som den eneste undtagelse fremhævede hun igen Ida Meerits.⁵³

Olsson så altså noget særligt hos Meerits, og artiklen i *Argus* var næsten skrevet som en undskyldning for at formidle hendes digte til de finlandssvenske læsere.⁵⁴ Både her og i *Ny gene-*

ration inkluderede Olsson sin egen oversættelse af digtet "Den røde stjernans sångare", som tydeligt demonstrerer, hvorfor hun ville fremhæve Meerits som en af sine revolutionsdigtere:

Den røde stjernans sångare

Jag är ej en sångare av Eros eller Bacchus
Mänskliga förhoppningars och besvikelsers
hetsiga blod strömmar ur mig – i sång
Jag är den røde stjernans sångare –
stjärnan som mäktigt breder sig över
firmamentet.

Mina sånger äro höjda nävar, som allestädes
hota allt gånget och förlegat.
Som lösen skall man en gång viska mina sånger
vid fronten, under den slutliga striden.
De äro till för att profetera och egga.

Jag är den som går i främsta ledet av det nya
systemets oppviglare;
en förkunnare av det tusenåriga riket.
Jag är en uppbyggare av en ny värld
som glöder och tändes runt omkring mig.
Mina sånger äro oupphörliga hammarslag
på den nya mänsklighetens port
där jag skall tränga in eller stupa av trötthet
tätt invid.

Med ett väldigt dån skall man storma över
min kropp –
det är mina följeslagare, nående målet
då jag redan slumrar.

Digtet demonstrerer en selvsikker, profetisk stemmeføring, en overlejrigen af blod og sang, og en selvscenesættelse som leder, martyr og skaber af en ny verden. Digtet til Luxemburg er mere nedtonet i den forstand, at al ødelæggende kraft lægges på andre agenter. Det er den allegoriserede sol, der brænder, det er andre, der sætter i fængsel, mens jeget knyttes til det produktive, fremadrettede: hun pløjer, hun bærer og hun fører.

I Meerits digt repræsenterer trækfuglene helt enkelt en fornyelse, der kommer udefra til et vi, en menneskegruppe, som skal gøre sig klar til at modtage. At kommunismen er denne fornyelse er underforstået af konteksten. Olsson fylder i stedet billedet med sine syngende revolutionærer. Hun var så tilfreds med billedet, at hun genbrugte det i essayet "Dikten och illusionen" i *Ny generation* 1925: "De nya hade en annan vind i seglen. De hørde ihop som *flyttfåglar av en och samma flock*, hur olika de än voro till temperament och läggning. En gemensam instinkt vägledde dem – och de följde den blint under färden mot en okänd kust".⁵⁵

Blandt trækfuglene finder hun nu både evangelister, som besynger utopien, og de egentlig revolutionære, som kraftigere river det gamle ned med sine sange. Det sidste fremstår som mere virkningsfuldt, eftersom: "Det är en utopi som kræver strid, en skønhed som måste tillkämpas – ofta fjärran från de estetiska slagfälten!".⁵⁶ I Olssons logik betegner trækfuglene altså den avantgardistiske internationalisme og en grænseoverskridende, nomadisk og nærmest missionsk digterrolle.⁵⁷ Billedet af trækfuglene går dermed på tværs af hele regnestykket om, hvilken nationallitteratur der er mest moderne, og hvem, der på uoriginalt vis har imiteret hvem.

Som vi ser, slipper Olsson ikke forestillingen om, at de revolutionære digtere strider en anden strid end den æstetiske. Gennem flere led bliver Luxemburg anledning til en nærmest mirakuløs indføjning af blodig revolution i billedet af utopiske trækfugle, som fredeligt opstår fra det hele og slår sig ned i det hele. For bedre at kunne vurdere dette træk, kan vi meget kort ser på, hvordan Olsson forestiller sig den kvindelige revolutionære i sin øvrige produktion under mellemkrigstiden.

Som Helen Svensson og Judith Meurer-Bongardt har påpeget, er det muligt at se en inspiration fra virkelighedens kvindelige revolutionære i en del af Olssons dramatiske og fiktive værker fra årene omkring 1930.⁵⁸ Eller

måske snarere et behov for også at bearbejde denne figur. Først og fremmest gælder det dramaet *Det blåa undret* fra 1932, som sætter fokus på konflikter mellem køn, generationer, klasser og ideologier i kølvandet af den finske borgerkrig. Den centrale figur er den unge, engagerede pacifist og socialist Louise, som kontrasteres mod den svagere broder Martin, der tilslutter sig en samling fascistiske ”svartskjortor”. Louise begår aldrig en voldelig handling, men påtager sig skylden for et revolverskud, som hendes militante medsøster i kampen af-fyrrer. Hun har brug for at ofre sig, føler hun, for at kunne overvinde den klasseforskel der er mellem hende og de kvindelige arbejdere, som hun har allieret sig med. Det gør det samtidig lettere for Olsson at skildre den kvindelige revolutionære som passivt lidende og profetisk, snarere end aktivt og aggressivt handlende.⁵⁹

En lignende slutning finder vi i dramaet *S.O.S.* (1928). En kvindelig revolutionær, Maria, ofrer sig med helgenagtig ro for antimilitarismens sag, fængsles og kan indtage positionen som lidende, troende og afventende. Visse signaler placerer handlingen i Finland, men den indføres endnu tydeligere i den europæiske politiske uro med dobbeltmoral-ske nedrustningsdiskussioner i FN, militante arbejderprotester med videre. Det politiske kaos præsenteres gennem avantgardistiske effekter, skrig, støj, blinkende lys og futuristiske dekorationer, mens Marias engagement mod finalen fremstår som stille og associeres med mere traditionel kunst.⁶⁰

Lidt mere kompliceret er det i fotoromanen *På Kanaanexpressen* (1929), som endnu tydeligere sammenkæder en reaktion mod verdenskrigen med europæisk avantgardekunst og en tænkt revolution af det finske samfund. Det er også på en gang et intermedialt avantgardistisk eksperiment og en kritisk kommentar til visse aspekter af avantgardeæstetikkerne. I en central scene får en af hovedpersonerne, filmcensoren Peter, besøg af en moderne poet, der vil have

hjælpe med at få et filmatiseret digt om Charles Lindbergs flyvemaskine ind ved ugerevyen. Han er desuden fyldt med genkendelige fraser som ”reklamkonsten har lärt oss tidens språk”, ”Vi kastar in våra dikter som projektiler i det modärna livet” og ”Även dikt skall vara handling”.⁶¹ Det sidste skulle kunne være hentet fra Olssons eget litteraturkritiske repertoire, som vi har set. Men her lader hun Peter få kvalme, når han hører på digteren, der kun er ude efter at sælge og overgå Marinetti i mediestunts og smartness. Tekst og billede samvirker til, at futurisme, krig, kapitalisme, og reklameæstetik bliver flere sider af samme ubehagelige sag. Men også Peters tanker er brandfarlige, og hans svar bliver aggressivt:

Eld brinner i min hjärna. Jag måste lugna mig.
[...]

Han äcklar mig. Vad pratar han för slag? Han ålar sig. Han är en mask. Han skriver poesi. Det kväljer mig. Gnistor. Gnistor. Jag är farlig. Jag skall sveda honom. Det gör ont.

Poeten kände sig orolig, han vred sig nervöst på stolen. Peter betraktade honom med ett obehagligt lugn.

– Gå hem, sade Peter, bränn upp allt vad du har skrivit och allt vad du någonsin tänkt skriva. Klä av dig byxorna och låt dig förevisas för pengar. Det är alltid något.⁶²

Lidt efter finder han den sag, han kan kæmpe for og optræder nu køligt og kontrolleret, som en soldat. Hans provokerende udspil går ud på, at udnævne sig selv til morder, når en veninde begår selvmord. Målet er at vække samfundet til nyt håb og nyt liv, en ny menneskelighed. Romanen skifter derefter fokus til de unge, engagerede kvinder, der melder sig under fanerne. Denne gang er det ikke kun offer og venten. I selve ofret for sagen er en aggression, som rettes indad mod selvet. Den sidste side i romanen består af en ung kvindes bekendelse til sagen. Brevet afsluttes: ”Mitt hjärta är ett



Fig. 6: Fotografiet, som er indføjjet i mødet mellem Peter og digteren, viser et militært luftskib (mærket "U.S. Navy") i stedet for Charles Lindbergs flyvemaskine; Hagar Olsson, *På Kanaanexpressen*, 1929, s. 69.

hårligt rovdjur, det har hugget tänderna i mitt eget kött, det hungrar hungrar”.⁶³

Disse tre værker foregår ikke hos de vilde naboer, men i et Finland som allerede har taget indtryk fra både krig, revolutioner og en hel række avantgardestrømninger. Vilkaerne for at Olsson kan forestille sig en revolution i Finland, hvor æstetisk og social omskabelse går hånd i hånd, synes dels at være, at de revolutionære kun låner andres faktiske vold, dels at alt som lugter af *simuleret* avantgardisme afvises ved grænsen.

TRÆKFUGLE OG EUROPÆISK PANIK

At forholde sig til avantgardeæstetikkerne under mellemkrigsårene var nærmest ensbetydende med at forholde sig til de etiske, sociale og politiske implikationer af krigen og revolutionerne. Avantgardens geografi var overlejret af efterkrigsgeografien. At forholde sig til avantgardeæstetikker var derfor også at forholde sig til grænser og identitetskategorier af både national, regional, kulturel, kønslig, ideologisk og klasse-mæssig art. Forestillingerne om den kvindelige revolutionære figur bliver særligt belysende for de mekanismer, der kunne være på spil.

Bønnelycke lod Rosa Luxemburg blive i det tyske og nøjedes med at låne den europæiske panik for at tilfredsstille et provokationsparat danskt publikum og finde sit patos i ungpigens trods. I Olssons formidling blev Luxemburg i stedet til et på en gang transnationalt og bevægeligt princip, indskrevet i en moderne frelsehistorie. Når det gælder de fiktive skildringer af

den kvindelige revolutionære, er der samtidig en vis lighed mellem deres tolkninger. Hun er hos begge en af-erotiseret ung pige, i hvert fald i den ene version hos Bønnelycke. Forskellen er, at Olsson iscenesatte afkaldet på erotik og individuel kærlighedslykke som en frivillig askese, et nødvendigt og ideologisk bestemt offer. Hendes kvindelige revolutionære befinder sig hele tiden i nærheden af aggressionen og volden, men deres funktion bliver at styre og kanalisere den ind på det afventende, mystisk-utopiske spor – og, som i romanen, vende aggressionen indad.

Måske kan vi læse det som forsøg på at undgå de kønsstereotype og seksualiserende mekanismer, der var på spil i de fleste tolkninger af Luxemburg og den kvindelige revolutionære. Men, som vi har set, løb Bønnelycke linen ud i begge retninger. Hvis Bønnelyckes oplæsninger samtidig byggede på et slags farlighedens dobbelte bogholderi, var situationen ikke mindre kompleks hos Olsson. Her opererede flerdobbelte forestillinger, som gik på tværs af hinanden. Dels angående avantgardekunstens internationalisme overfor maktspelet mellem centrum og periferier, dels angående avantgardekunstens nødvendige brutalitet overfor en antimilitaristisk, utopisk agenda.

Trækfugle og europæisk panik. Så ens og så forskelligt kunne en sammenkædning af brutalitet, køn og vold, æstetisk import og kulturelle grænser og udveksling sammenfattes i mellemkrigstiden af nordiske modernister på to forskellige steder omkring Østersøen.

1. Adolf R. Hallman (1893–1968) arbejdede som tegner og illustratør blandt andet i det skandinaviske satireblad *Exlex* (1919–1920) og for *Politiken*, begge sammenhæng har været kontaktpunkter til Kristensen.
2. Tom Kristensen, *Aabenhjertige fortællelser. Erindringsglimt*, København: Gyldendal, 1966, s. 149 og 150. Ifølge denne beskrivelse præsenterede

Hallman Diktonius som ”bare en finsk apekat” (ibid. s. 149). I et interview til *Aktuelt* 6/9–1964 udtalte Kristensen: ”Jeg troede dengang, at det drejede sig om nationalhad, men siden er det gået op for mig, at finnen bare var modernist” (citeret efter Jens Andersen, *Dansende stjerne. En bog om Tom Kristensen*, København: Gyldendal, 1994, s. 422).

3. Kristensens konklusion var: ”Kunde de moderne have ønsket sig et bedre Forsvar?”, Tom Kristensen, ”En Parodi paa moderne Lyrik”, i *Politiken* 28/3–1926.
4. Kristensen holdt blandt andet et foredrag om ”Den kubistiske Digter Pär Lagerkvist” i Litterært Samfund 1. april 1921. Det blev ikke publiceret men et manuskript findes på Det Kongelige Bibliotek i København (acc. 1996/2). Se også Gunilla Hermansson, *Modernisternas prosa och expressionismen. Studier i nordisk modernism 1910–1930*, Göteborg: Makadam, 2015, s. 59–60.
5. Tom Kristensen, ”Pär Lagerkvist. Gäst hos verkligheten”, i *Politiken* 28/3–1926.
6. Om opvurderingen af det franske og nedvurderingen af det tyske i dansk og svensk kunstverden se eksempelvis Andrea Kollnitz, *Konstens nationella identitet. Om tysk och österrikisk modernism i svensk konstertik 1908–1934*, diss. Stockholm: Eidos, 2008, og Torben Jelsbak, ”Order and Regularity and Solidarity in All Things’. Internationalist Aesthetics and Politics of the Danish Avant-Garde(s) Around 1920”, i Hubert F. van den Berg & Lidia Gluchowska (red.), *Transnationality, Internationalism and Nationhood. European Avant-Garde in the First Half of the Twentieth Century*, Leuven: Peeters, 2013, s. 103.
7. Hubert van den Berg, ”The Early Twentieth Century Avant-Garde and the Nordic Countries – An Introductory tour d’horizon”, i Hubert van den Berg m.fl. (red.): *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900–1925*, New York: Rodopi, 2012, s. 27.
8. van den Berg 2012, s. 37.
9. Per Bäckström & Benedikt Hjartarson, ”Rethinking the Topography of the International Avant-Garde. Introduction”, i Per Bäckström & Benedikt Hjartarson (red.), *Decentring the Avant-Garde*, Amsterdam/New York: Rodopi, 2014, s. 7–32. Se også Hermansson 2015, s. 282–287.
10. Avantgardebegrebet blev først almindeligt efter anden verdenskrig, det bør derfor ikke forvirre, når de nordiske forfattere bruger ordet ”modernisme” som en samlebetegnelse for både mere radikale udtryk, der stræber efter at sprænge kunsten som institution, som det hedder i Peter Bürgers indflydelsesrige definition (*Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, s. 66–68), og mere moderate, modernistiske eksperimenter med form og/eller indhold. Det er dog også blevet konstateret igen og igen at en skarp skillelinje mellem de to er svær at opretholde, se eksempelvis Astradur Eysteinson, ”What’s the Difference? Revisiting the Concepts of Modernism and the Avant-Garde”, i Sascha Bru m.fl. (red.), *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, New York: Walter de Gruyter, 2009. De nordiske forfattere som optræder i denne artikel betragter jeg som modernister, som ikke desto mindre benytter sig af og forholder sig kritisk til forskellige avantgardistiske greb, se Hermansson 2015 s. 284–285.
11. Se van den Berg & Gluchowska, 2013. Se også Sascha Bru, ”Borderless Europe, Decentring Avant-Garde, Mosaic Modernism”, i Sascha Bru m.fl. (red.), *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, New York: Walter de Gruyter, 2009, s. 8; Walter L. Adamson, *Embattled Avant-Gardes*, Berkeley: University of California Press, 2007, s. 13. Mere specifikt i forhold til de forskellige ismer kan henvises til Christine Poggi, *Inventing Futurism. The Art and Politics of Artificial Optimism*, Princeton: Princeton University Press, 2009, s. 5; Marjorie Perloff, ”The Great War and the European Avant-Garde”, i Vincent Sherry (red.), *The Cambridge Companion to the Literature of the First World War*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, s. 151; Magdalena Bushart, ”Der Expressionismus, ein deutscher Nationalstil?”, i *Merker* 1991:5, s. 455–462; og Shulamith Behr, *Expressionism*, London: Tate Gallery, 1999, s. 12, 43, 56 og 60.
12. Pär Lagerkvist, ”Det unga måleriet i Sverige”, i *Nya Argus* 1915:6, citeret fra Margareta Petersson & Christer Knutsson (red.), *Pär Lagerkvist om bildkonsten, Pär Lagerkvist-Samfundets Årsskrift* 2008–2009, Växjö: Pär Lagerkvist-Samfundets förlag 2009, s. 48.
13. Hagar Olsson, ”Finländsk robinsonad”, i *Quosego* 1929:3, s. 130.

14. Elmer Diktonius, "Paris-Helsingfors. Funderingar vid skinnombyte", i *Arbetarbladet* 11/3-1927, citeret fra Elmer Diktonius, *Meningar*, Helsingfors: Holger Schildt, 1957 s. 314. I "Vår modernistiska generation", i *Quosego* 1928:2, skriver han "Vår modernism [...] har sina rötter i det egna landets mull – sålunda har den ju inte lånat ett dyft från Sverige, vilket tidigare varit ett slags pantkontor för den finlandssvenska litteraturen, som förde dit sitt råmaterial och fick allehanda förfiningsformer i stället. Även jämförd med den europeiska och amerikanska modernismen är vår rörelse stark och står på egna ben" (citeret fra *Meningar* 1957 s. 325).
15. Hagar Olsson var i brevkontakt med Emil Bønnelycke og Tom Kristensen, og der var et forslag om att Bønnelycke skulle bidrage til *Ultra*, hvilket dog ikke blev til noget. Jf. Roger Holmström, Hagar Olsson och den öppna horisonten. Liv och diktning 1920–1945, Esbo: Schildt, 1993, s. 59, og Hermansson 2015, s. 81.
16. Brev til Harry Blomberg 6/12–1922, SLSA 568:14, Elmer Diktonius arkiv, Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors. Voldtægtsbilledet indgår i Diktonius' kraftretorik (se Hermansson 2015 s. 134), men det aktiveres også andre steder for at betegne det at overtage en avantgardistisk æstetik. I Kristensens roman *En Anden* oplever hovedpersonen Valdemar det som en voldtægt af kunsten og af ham selv, når en aggressiv maler-svindler tvinger ham til at overtage en brutal-abstrakt æstetik for at narre en kunstsamler, der søger det nye, primitive, se Tom Kristensen, *En Anden*, København: Hagerup, 1923, se s. 228–236.
17. "Den enklaste surrealistiska handlingen består i att med revolver i händerna gå ut på gatan och på måfå skjuta så mycket man kan in i folkmassan. Den som inte åtminstone en gång har haft lust att på det sättet göra sig kvitt det rådande ynkliga systemet av förnedring och kretinism har sin helt givna plats i folkmassan med magen i mynninghöjd", André Breton, *Surrealismens manifest*, övers. Lars Fyhr, rev. Mattias Forshage, Stockholm: Sphinx, 2011, s. 87.
18. Elmer Diktonius, *Min dikt*, Stockholm: Bokförlaget Lyrik 1921, s. 99.
19. Se Hermansson 2015 og Gunilla Hermansson, "Imagined Wars and Cultural Borders. A Case of Nordic Modernism", i *Ideas in History* 2014:8:2, s. 5–24.
20. "Spartacus-Gruppens to Blodofre" (signeret Bl.), *Politiken* 17/1–1919; artiklen handlede mest om Liebknecht, om Luxemburg stod der blandt andet: "hendes lange Foredrag var altid Kongressernes voldsomme og mest ubeherskede".
21. Jf. Barbara D. Wright, "Intimate Strangers. Women in German Expressionism", i Neil H. Donahue (red.), *A Companion to the Literature of German Expressionism*, New York: Camden House, 2005, s. 303.
22. Ture Nerman, "Karl Liebknecht och Rosa Luxemburg. En minnesdikt" (1919), genoptrykt i Per-Olof Mattson & Maria Sundvall (red.), *Röster om Rosa Luxemburg – en antologi*, Stockholm: Bokförlaget Röda Rummet, 1998, s. 147–151. Tom Kristensen skrev ingen digte til de myrdede, men afsluttede en kronik fra München 1921, der skulle fange stemningen i revolutionsbyen med en effektiv retorisk gestus, der ligner til forveksling:

Kun den enkelte, præcist affyrede kugle virker.
 To skud i Berlin.
 Karl Liebknecht. Rosa Luxemburg.
 Og saa er der ro.
 Tre skud i München.
 Og saa er der ro. ("München i sommeren 1921", citeret fra Kristensen 1966 s. 163)

Kristensen var ikke politisk engageret, men fascineret af revolutionen som fænomen. Da socialisten Karl Gareis var blevet skudt i München i juni 1921, bad Kristensen *Politikens* chefredaktør, Ole Cavling om at få lov til at rejse derned, eftersom det så ud til revolution. Vel dernede fandt han, at freden havde sænket sig, og i sin kronik forsøgte han at fange den hurtige fortrængning. De to andre skud i München hentyder til mordene på Kurt Eisner og Gustav Landauer i 1919 (jf. *ibid.* s. 159).

23. Se Kathrin Hoffmann-Curtius, "Terror in Germany 1918–19: Visual Commentaries on Rosa

- Luxemburg's Assassination", i Sarah Colvin & Helen Watanabe-O'Kelly (red.), *Women and Death 2: Warlike Women in the German Literary and Cultural Imagination since 1500*, Rochester, New York: Camden House 2009, s. 127–166, særligt s. 147–157; samt "Frauenmord als Spektakel: Max Bechmanns 'Martyrium' der Rosa Luxemburg", i Susanne Komfort-Hein & Susanne Scholz (red.), *Lustmord: Medialisierung eines kulturellen Phantasmas* Königstein i. T: Ulrike Helmer, 2007, s. 91–113. Karl Holtzs "Golgatha 1919" kan ses på <https://archive.org/stream/DieAktion09jg1919#page/n111/mode/2up>, Max Beckmanns "Martyrium" på http://www.moma.org/collection_ge/object.php?object_id=66543.
24. "In her jail cell, Rosa Luxemburg is less a political captive than the prisoner of her own wanton sensuality and masochistic hysteria. Döblin devotes far more attention to the fictional fantasies than to the historical facts of Luxemburg's life", Maria Tatar, *Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1995, s. 150.
 25. Anton Kaes, *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*, Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2009, s. 196.
 26. Andreas Winding, "Ekspressionisternes Aften", i *Politiken* 5/2–1919.
 27. "Digteren Emil Bønnelycke" (signeret "Jean"), *Politiken* 4/2–1919.
 28. Se også Bjarne S. Bendtsen, "Bolschevisme og løst krudt i kunstens top anno 1919", i *Standard* 2009:3, s. 67.
 29. Dette helt i linje med det første bud i futuristernes manifest for dynamisk og synoptisk deklamation fra 1916, her i engelsk oversættelse: "Dress anonymously (a dinner jacket or tuxedo in the evening if possible), avoiding any clothes that might suggest some special ambience. No flower in the buttonhole, no gloves" (Lawrence Rainey m.fl. (red.), *Futurism. An Anthology*, New Haven & London: Yale University Press, 2009, s. 221.
 30. Winding 1919.
 31. Ibid.
 32. Emil Bønnelycke, *Rosa Luxemburg. Prosalyrisk Symphoni pathétique in memoriam*, København: Chr. Christensen, 1919, s. 12–13.
 33. 1935 udgav Klaus Mann en roman om Tjajkovskijs liv under titlen *Symphonie Pathétique*.
 34. Jf. Bendtsen 2009, s. 68; Hermansson 2015, s. 101.
 35. Bønnelycke 1919, s. 40.
 36. Ibid. s. 50–51.
 37. Ibid. s. 17. Antisemitisme og antibolschevisme var stærk og tæt sammenflettet i den tyske propaganda i samtiden, jf. Hoffmann-Curtius 2009 s. 135 og 145. For Bønnelycke repræsenterede jøderne snarere det kosmopolitiske, eksempelvis i romanen *Joschja Ogoll* (1920) fremhæves den semitiske kvinde som en international skønhed, se *Joschja Ogoll*, København: J.L. Lybecker, 1919, s. 17. Den grimme næse i *Rosa Luxemburg* fremstår næsten som hentet fra forsiden af *Politiken*.
 38. Emil Bønnelycke, "Unge poeter", i *Politiken* 23/9–1919.
 39. Ibid.
 40. Ibid.
 41. Hagar Olsson, "Två kvinnliga revolutionärer", i *Vårhälsning: Till Finlands svenska arbetare och allmog* 1928, s. 10–12. Figners selvbiografi udkom i tysk oversættelse under titlen *Nacht über Russland* 1926 og igen 1928.
 42. Olsson 1928, s. 10.
 43. Meerits er ikke en kendt figur i estnisk litteraturhistorie.
 44. Holmström 1993, s. 83–88. I et brev til Harry Blomberg kommenterer Diktonius det helt kort: "Hagar är i Estland och blir revolutionär. Jag är blott ett näpet lamm för henne numera. Häbä" (brev til Harry Blomberg 18/1–1925, SLSA 568:15).
 45. Det bør noteres, at Olsson var utilfreds med sætningen i *Argus* og delvist utilfreds med sin egen oversættelse, hvilket fremgår af breve til Diktonius. Hun sendte en forbedret version til ham 21/12–1924, SLSA 568.
 46. Hagar Olsson, "Den nya revolutionära dikten", i *Argus* 20:1924, s. 250, min kursivering.
 47. Ibid. s. 251.
 48. Om den streng polariserede mindeskultur og historieskrivning lige efter borgerkrigen, se eksempelvis Tuomas Tepora og Aapo Roselius

- (red.) *The Finnish Civil War 1918*, Leiden/ Boston: Brill, 2014.
49. Hagar Olsson, "En internationell modernistisk antologi", i *Svenska Pressen 1/12-1923*, citeret efter Hagar Olsson, *Tidiga fanfarer*, Stockholm: Natur och Kultur, 1953, s. 48–49.
 50. Arvid Mörnes tidlige socialistiske digte gav også en impuls, skriver Olsson i *Argus*, men han tog hurtigt en anden retning (jf. Olsson 1924, s. 251).
 51. Olsson staver hans navn Hermann Garter.
 52. Hagar Olsson, "Dikt og liv i Estland", i *Ny Generation*, Helsingfors: Holger Schildt, 1925, s. 61.
 53. "Det är den rent revolutionära diktaren I. Meerits, som antagligen i sin klasskampstro ägt en grund som motverkat den nationella isoleringen – i den nya europeiska dikten utgör ju det revolutionära elementet en ingalunda obetydlig faktor", ibid. s. 69–70.
 54. Ifølge Holmström stillede Olsson det vilkår, at oversættelsen af "Bikt" og "Den röda stjärnans sångare" skulle inkluderes, hvis "Den nya revolutionära dikten" skulle trykkes i *Argus*, se Holmström 1993, s. 87.
 55. Olsson 1925, s. 13, min kursivering.
 56. Ibid. s. 16.
 57. Fuglemetaforik i forskellige variationer finder man gennemgående i Olssons fiktion og litteraturkritik, særligt som et mærke på det nye og fremtidsdygtige, hvilket Judith Meurer-Bongardt har påpeget i sin afhandling *Wo Atlantis am Horizont leuchtet oder eine Reise zum Mittelpunkt des Menschen. Utopisches Denken im Schriften Hagar Olssons*, diss. Åbo: Åbo Akademis förlag, 2011 (se særligt s. 303–304). I dette tilfælde har Olsson taknemmeligt kunnet løfte ordet "flyttfåglar" ud af et etnisk digt. Det er svært at se en bevidst en ironisk omvendning af de svenske romantiske trækfugledigte (af Tegnér, Stagnelius og Runeberg), i det greb. Snarere er der i så fald tale om en kongenial forstærkning af det overordnede, metafysiske hjemkomstmotiv, som i Olssons fald er en utopi med vage konturer i stedet for en idealistisk-religiøs forestilling.
 58. Jf. Helen Svensson, "'Först och främst människa –' Hagar Olsson och könsrollerna", i *Horisont* 1973: 6 (årg. 20) s. 6–13, s. 8; Meurer-Bongardt 2011 s. 403, se også hele kapitlet 6.3.
 59. Hagar Olsson, *Det blåa undret*, Stockholm: Natur och Kultur, 1932.
 60. Hagar Olsson, *S.O.S.*, Helsingfors: Holger Schildt, 1928. Dette udvikler i en kommende artikel, Gunilla Hermansson "Picture – Word – Scream. Hagar Olsson and the Art of Tomorrow", i *Svanen / Joutsen* 2016:3.
 61. Hagar Olsson, *På Kanaanexpressen*, Helsingfors: Holger Schildt, 1929, s. 58, 59 og 61.
 62. Olsson 1929, s. 72–73. Jeg behandler romanen mere udførligt i Hermansson 2015.
 63. Olsson 1929, s. 231.

SUMMARY

Apropos Rosa Luxemburg: Nordic Modernists Negotiate the Borders of Revolution and the Avant-Garde

Staging oneself as an avant-garde or modernist writer during the inter-war period involved precarious negotiations between national, regional (in this case the Nordic) and international roles and positions, and involved questions of import and influence. But these questions were also influenced by the notion that avant-garde art and aesthetics depended on violence, a violence which was more often than not encoded as masculine. For this reason, literary images of the female revolutionary are particularly revealing in terms of the issues and ideas at stake. This article presents two interpretations of Rosa Luxemburg by Emil Bönnefycke and Hagar Olsson as part of a larger pattern concerning the dynamics between cultural centers and peripheries, as well as the connection between avant-garde aesthetics and violence.

When Emil Bønnelycke first read his *Rosa Luxemburg. Prosalyrisk Symphoni pathétique in memoriam* in February 1919, he shocked and excited the audience by drawing a revolver and firing it at the ceiling at the moment of Luxemburg's death. Interestingly enough, Bønnelycke's Luxemburg is represented in two ways: one is the weak woman who is entirely directed towards the masculine power and hatred which she finds embodied in Liebknecht. The other Luxemburg is presented in stylized passages that function as a *leitmotiv* in the short work. Here she is a young girl with a child's holy passion and an, as of yet, passive defiance against the evils she has witnessed. The figure of Luxemburg is de-eroticized in both versions; but whereas the middle-aged woman painfully exhibits her impotence; the young girl is invested with a power of resistance, which is nonetheless non-acute. This appears to be Bønnelycke's way of restoring gender roles without completely disarming the energy of revolution which he needed in order to be able to represent the "European panic" in Denmark, under relatively safe conditions.

In the inter-war period, Hagar Olsson paradoxically interpreted Finland as a neutral Nordic country, out of contact with the war and revolutions of Europe. Instead, she was inspired by her experiences of the communist uprising in Estonia 1924, publishing her own translation of an Estonian poem dedicated to Luxemburg by a young communist poet, Ida Meerits. The context was an article from 1925 dedicated to a new type of poet—the singing revolutionary. Olsson singled out the word *flyttfåglar* ("migratory birds") from the poem, using it to reflect on the borders between art and revolution, a theme which she developed in other articles as well. She wrote that, in their internationalism, the new, engaged poets were like migratory birds. Her discussions concerned the violence of revolution and avant-garde geography as a power play between dominating and dominated literatures. The figure of the revolutionary woman in Olsson's dramas—*S.O.S.* (1928) and *Det blåa undret* (*The Blue Wonder*, 1932), and in the photo-novel *På Kanaanexpressen* (*On the Canaan Express*, 1929)—further highlights the complex ways in which Olsson interwove the problem of violence, the import of avant-garde aesthetics, and gender in her inter-war work.

Keywords: Key words: Rosa Luxemburg, Emil Bønnelycke, Hagar Olsson, Avant-garde, Nordic Modernism, Centre and Periphery, Gender, Violence, Revolution.