



NORLIT 2011

Conference on literature and politics

ROSKILDE, AUGUST 4.-6. 2011

ISBN: 978-87-7349-818-7

Papers published in relation to the NORLIT 2011 conference are made available under the CC license [by-nc-nd]. Find the terms of use at <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/dk/legalcode>.

Papers, som er offentliggjort i forbindelse med NORLIT 2011 konferencen stilles til rådighed under CC-licens[by-nc-nd]. Læs mere på <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>, hvis du vil vide, hvordan du må gøre brug af de registrerede papers.

Accessible online: <http://ruconf.ruc.dk/index.php/norlit/norlit2011/schedConf/presentations>

Anne Birgitte Richard:

Renselse.

Hvad betyder 'renselse' – eller 'Puhdisto', som Sofi Oksanens roman hedder på finsk? Det er en proces, men kan også forstås som et resultat, og så peger ordet i retning af forløsning eller katarsis. Renselse kan være meget konkret, som det bad, den ene af romanens centrale personer Zara får i den estiske bondekone Aliides køkken i romanens start. Men det har også allehånde etiske, psykologiske og juridiske implikationer, og romanen spiller på dem alle og også på den ubestemthed og det spørgsmål, som titlen lægger op til: finder der overhovedet en renselse sted? Kan Aliides redningsaktion i forhold til Zara rense hende fra den skyld hun bærer på? Og på det store historiske og politiske plan går spørgsmålet igen, for hvordan er Estlands befrielse fra kommunismen en renselse, siden f.eks. de seksuelle og voldelige overgreb på kvinder lever videre som en mafios sammensværgelse, der på samme tid er muliggjort af arven fra kommunismen og de nye tider med den frie bevægelighed over grænserne. Renselse kan også være et begreb, der omfatter læseroplevelsen, og atter rejser en tøven sig, for romanens protagonist Aliide er så grumset, så infiltreret i sin krop, sin sjæl og sine handlinger, at det liv, læseren i store partier af bogen må leve må hende, også sætter sig som ubehag i læsningen. Så stiger man ikke rensed ud af bogens sidste sider, selvom der rodes bod på visse uretfærdigheder. Man kan overveje, om man med Adorno kan sige, at romanen ikke giver køb på fremstillingen af subjektets undergang med tilpasningsduelige forhåbninger til det godes sejr – også i bødlerne.

Romanens æstetiske kendetegn er dens sammenfiltring, af de menneskelige skæbner og den store historie, af politik, krop, passion og en stærk sanselig beskrivelse af livets grundlag, produktion af mad og klæder, ikke blot som overlevelsesgrundlag, men som smag og ornamentik, et tegn på civiliseringen i den enkelte og i kulturen. Det er en tekst, der er stærkt etisk og politisk engageret, en genfortælling af Estlands historie fra slutningen af 1930'erne frem til 1992, set fra og gennem den lille by Koluvere, der ligger syd for den lidt større by Risti og ca 70 kilometer fra Tallinn, hvorfra der er færgeforbindelse til Finland. Det er også en slægtsroman, en kærlighedshistorie, og en fortælling om forbrydelser, en kriminalroman, hvor ingen af forbrydelserne når til retssalen, men i al deres gru efterhånden bliver åbenbaret for læseren med det morads af angst, skyld, skam, hemmeligheder og vrede der er vævet ind i. Netop tavsheden,

løgnene og hemmelighedsfuldheden fastholder den knugende læseoplevelse og renselsens partikulære effekt. For er romanens kriminalistiske gåder løst for læseren, så udebliver den store forløsning; tilbage er små håb, f.eks. for Zaras mulige fremtid og hendes bedstemoders tilbagevenden til sit hjem.

Og måske for Estland, hvis historie handler om angreb og indlemmelser af landområdet under andre nationer. Sverige og Danmark var engageret i korstogene, der skulle mere end kristne esterne – det var her Dannebrog faldt ned fra himlen. Sverige, Tyskland og Rusland har haft herredømme over landet, men efter Første Verdenskrig blev landet selvstændigt, selvstændigheden blev anerkendt af Sovjetunionen i 1920, men Anden Verdenskrig gjorde landet til en valplads for tyske og sovjetiske tropper, og tusindvis af estere blev deporteret til Sibirien. Estland blev nu Sovjetrepublik, og først igen selvstændigt 1991, fik en ny grundlov og demokratiske valg. Hvad vil det sige at være estisk? Romanens hoveddele omkranses af en række dagbogsnotater af den estiske bonde Hans, alle med titlen "For et frit Estland!". Først efterhånden bliver det tydeligt, hvorfra Hans skriver sin smertelige dagbog, fra et skjul for kommunisterne, der efterhånden bliver til et mangeårigt fangenskab, som er Aliides fortjeneste og skyld. Hans skjulte ulykke bliver billede på ét Estland, bondesamfundet og bondekulturen. Han er paradoksalt den eneste i romanen, der taler frit, sandfærdigt og uden skjulte dagsordener, af et rent hjerte, men uden effekt, da kun Aliide hører ham. Med Hans rejses spørgsmålet om den nationale befrielse og dens betydning. Topografisk er romanens centrum den lille landsby med gårdene og skoven, i periferien er Tallinn, i nutidsskildringerne også adgangen til Finland, hvor Aliides datter bor. Zara, hvis mor og mormor blev deporteret under Anden Verdenskrig, kommer fra Vladivostok, endestation for den transsibiriske jernbane og næsten så langt væk man kan komme i Sovjetunionen. Zara er også omkring Berlin, da hun er offer for trafficking og lever som sexslave for den unge Pasha, der ser grænsens åbning som en mulighed for sine planer, og den ældre eks-KGB mand Lavrentij. I det fjerne er fantasier om Vesten, Hans' drømme om, at Roosevelt vil befri Estland, Zaras løgne om et liv i Canada. I centrum for alt er barndomshjemmet med køkkenet, hvor Aliide har travlt under Zaras besøg, og hvor én gang hendes ældre søster var det kønne og dygtige centrum for madlavningen.

Aliides liv er romanens kerne, hendes liv med dets hemmeligheder udgør dens spændingsforløb, dens kriminalistiske gåde. Hun er både offer og bødde, men hvad hun er offer

for er delvis, hvad der også gør hende til bøddel, hendes passion, en lidende og aldrig indfriet erotisk besættelse af Hans, hendes søsters mand. Den trækker de værste forbrydelser med sig, men fastholder hende også i lidelsen og ufriheden, og er hun på den ene side absolut skyldig og i sidste instans morder, så er hun også selv offer for kommunisternes seksuelle overgreb under et forhør. Det er en voldtægt, hvis minder og skader hun aldrig befris fra, og hendes hemmelighedsfulde og tvetydige manipulationer med Hans fordobles af den tavshed, den løgnagtighed, som hun påtvinger sig under overlevelsen med kommunisterne og giftermålet med den entusiastiske kommunist Martin. Disse fordoblinger fratager hende ikke hendes etiske ansvar, men de belyser hvordan menneskelig lidenskab udfoldes og undergraver selve det menneskelige i det ulykkelige samspil mellem politik og passion.

Engagement, tendens, handling

At romanen handler om etik, politik og engagement er evident, men hvordan handler den? De sidste årtier har man talt om kunstens virkelighedsvending, den etiske drejning (Se f.eks. Hale 2007, Bøggild 2008 og Nussbaum 1999). Det politiske engagement synes at være vendt tilbage som romanens anliggende, som den også bør indskrive læseren i. Det drejer sig ikke mindst om globaliseringen, der manifesterer sig i kulturmødet, men også i kulturundertrykkelse og udslettelse (Richard Flanagans *Wanting* (2008), J.M. Coetzes *Disgrace* (1999)), migration (og deportation), positioneringen af og forholdet til den fremmede, den anden, den etniske, den kønsmærkede anden. Og det drejer sig om historien, ikke kun som erfaringshorisont, men som levende del af nutiden, en arv der mærker os konkret og materielt i livsbetingelserne, kroppen, erindringen og planerne for fremtiden. Men hvad vil det sige, at en kunst er engageret? Adornos essay om engagementet (1962) peger blandt meget andet mod de tiår, hvor forholdet mellem engagement, tendens og litterær kvalitet var et de vigtigste anliggender for den litterære teori og debat, 1920erne og 1930erne. I Danmark efterlyser Poul Henningsen "Radikal politisk Propaganda, som ogsaa er moderne Kunst" (1933/1973:213f); mens den lader vente på sig, er det vigtigt, at kunsten frit fornyr sig; moderne musikalske træk som jazzens synkoper ser han som "et rytmisk Fremskridt, som ogsaa paa Dansk tillader Sproget at udfolde sig mere naturligt end før" (smst: 217). Med de bemærkninger kommer han indirekte til at tilslutte sig Walter Benjamins

pointering af ændringerne i "skranken mellem ord og billede" (Benjamin 1998: 52f) som et vigtigt element i kunstens forandring af selve det kunstneriske produktionsapparat.

I tiden op til Anden Verdenskrig og i stort omfang også efter var det blandt kommunistiske teoretikere diskussionen om og kravet til det kunstneriske engagement foregik. I centrum var litteraturen, men også scenekunsten, musikken og filmen indgik. Et omdrejningspunkt er kravet om realisme og om tilslutning til kampen mod fascismen. Engagementets karakter er således forudsat, og det er det også i Jean-Paul Sartres indlæg i 1950'erne, f.eks. 'Kunstneren og hans samvittighed' (1950). Kommunismen er forudsætningen, som historiefilosofi, som en materialistisk dialektisk teori, som modstykket til fascismen, og det radikale krav om solidaritet med arbejderklassen, proletariatet, som det hedder. Centrale figurer er den marxistiske post-hegelianer Georg Lukács og dramatikeren Bertolt Brecht.

Historiefilosofien er markant i den ungarske Georg Lukács' forslag til opfattelse af tendens og partiskhed i litteraturen. Det betyder meget kort, at tendensen ikke er eller ikke bør være forfatterens, men vise sig som kunstnerens troskab mod realismen, den objektive dialektik i historiens udvikling, der peger mod undergangen for kapitalismen. Den troskab kalder han i sit kendte essay fra 1932 'Tendens eller partiskhed' for partiskhed, nemlig for den klasse, der bærer historiens fremskridt: "Denne partiskhed står ikke som "tendensen", som den "tendentiøse" fremstilling – i modsætning til objektivitet i gengivelsen af og gestaltningen af virkeligheden. Den er derimod forudsætningen for sand – dialektisk – objektivitet" (Lukács 1978: 66). Partiskheden er ikke ganske identisk med et subjektivt etisk engagement, da subjektiviteten tværtimod kan blive en hindring for objektiviteten. Historiens tendens skal ikke fremstilles som ønsketænkning. Hvad der derimod skal optage forfatteren er sandheden, idet det kunstneriske engagement i den realistiske fremstilling i Lukács' litteraturteori formår at få værkets tendens til at afvige fra forfatterens personlige holdning, som han jo først og fremmest mener det er tilfældet i Balzacs forfatterskab (se f.eks. *Studies in European Realism*, 1964). Tendensbegrebet skal ses i sammenhæng med Lukács' insisteren på en realisme, der er mimetisk, narrativ og implicerer et klassisk værkbegreb, hvor det er værket/romanen som en sluttet enhed og helhed, der giver læseren indsigt i psykologiske, sociale og historiske sammenhænge og derigennem giver en katarsisk effekt. Den realistiske kunst gennembryder fetichismen, den kapitalistiske økonomis ideologiske sløring af de sociale realiteter, og det deltager på denne vis i en engageret politisk

modstand mod undertrykkelsen. Den udtrykker sig gennem afbildning (mimesis), er ikke gestisk, men gennem den måde, hvorpå den bidrager til bevidsthed om samfundsmæssige sammenhænge, yder den et nødvendigt bidrag til den politiske kamp. Derigennem bliver den en vigtig social aktør. Det hører med til historien, at Lukács med beklagelse ser, at denne romanform ikke synes at kunne videreføres fra slutningen af 1800-tallet. Og til forskel fra dramateoretikeren Szondi ser han ikke løsningen i fremvæksten af nye kunstneriske former som det episke teater eller montagen (Szondi 1972: 92ff), som Bertolt Brecht arbejdede med – og skrev om.

Brecht ser i Lukács' hyldest til Balzac "en ejendommelig hang til det idylliske" (Brecht 1978a: 298), fordi Lukács ikke anerkender, at nye tider kræver nye former. Herigennem træder han direkte ind i spørgsmålet om form og indhold, for det er ikke formfornyelsen i sig selv han hylder: "Fascismen er den store formalist" (smst: 299), siger han, den restituerer folket og det tyske folks ære ved at forvandle det til "skænderne og de skændede" (smst: 300), og hvis protesten skal være mere end formssag, kræver den en ændring i den kunstneriske praksis, dvs. nye former, som ganske vist skal forstås som folkelige og realistiske, men ud fra en mere specificeret opfattelse af folket, der ikke identificerer det med den stemmeafgivelse, der førte Hitler til magten. Brechts 'folk' er et "som laver historien, som forandrer verden og sig selv. Vi har et kæmpende folk for øje og altså en kæmpende betydning af begrebet *folkelig*" (Brecht 1978b: 304). Sigtet er stadig en engageret kunst, men for Brecht må i 1938 begrebet om folket destilleres fra det folk, der har tilsluttet sig nazismen og forvandlet sig til 'skændere'. Det bliver et idealt begreb, der også bringes i aktivitet, da konsekvenserne for den kunstneriske form skal bestemmes. Den bestemmer Brecht som realistisk, men realismen er ikke én bestemt form, den må følge tiden og bliver jo i Brechts teaterteori og praksis til en etisk, brudt og montagepræget form, der bryder med illusionen og det lukkede værkbegreb og etablerer en tilskuer, der forholder sig tænkende. Det er stadig narrativ, men narrationen følger ikke traditionens skabeloner, men afbryder dem, med sange, illusionsbrud mv. Kunsten er stadig et kampmiddel, og målsætningen klar.

Til denne klassiske modstilling føjer sig Walter Benjamins essay om 'Skribenten som producent' fra 1924, der blev holdt som tale for Studiet af Fascismen (i Paris). Hvad han føjer til diskussionen er hans berømte formuleringer om forholdet mellem kvalitet og tendens og om overvindelsen af modsætningen mellem form og indhold. Benjamins tese er, at "et værk, der viser den rigtige tendens, må nødvendigvis have alle andre kvaliteter" (Benjamin 1998: 43), en tese, der

i første omgang følges af en korrektion af det vanlige spørgsmål til en forfatters holdning. Det drejer sig ikke om, hvordan et værk stiller sig til produktionsforholdene, for eller imod, spørgsmålet må lyde "hvordan står det i dem"? (smst: 44), dvs. hvordan er værkets litterære teknik, dvs. værkets praksis. Benjamins eksempler er den sovjetrussiske presse, hvor han hævder, at den læsende er på vej til at blive den skrivende, men også Brechts omfunktionering af teatrets og avantgardens kollager og montager, hvor hverdagslementer blandes, så billedrammen sprænges og den rutinerede gentagelse af maleriets praksis forstyrres. At skribenten, fotografen, komponisten, forstår sig som producenter betyder, at de formår at gøre fotografiet til andet end konsum (f.eks. gennem montageteknikken, tilføjelsen af tekst til billedet), politiserer koncerten, gør den til en politisk "meeting" (smst: 54) ved hjælp af ordet, i romanen eller dramaet ikke blot gengiver den rette holdning men "foregriber den holdning, hvorigennem man skal følge den op" (smst: 56), bliver organiserende. Igen bliver Brechts dramatik det forbilledlige eksempel, fordi den gennem afbrydelsen, af illusionen og narrationen, fremtvinger en stillingtagen hos både publikum og skuespiller (smst: 58). Hermed forskydes også dramaets handling (den aristoteliske 'mytos') fra scenens efterligning til publikums aktive tænkning – der igen peger mod den politiske handling. Det organiserende eller opererende kunstværk bliver handlende i flerfoldig forstand: i forhold til produktionsrammerne (f.eks. forståelsen af hvad et maleri, en koncert eller et fotografi er), i forhold til formerne og i sin relation til modtageren. Her er Benjamins forståelse receptionsæstetisk og receptionspolitisk. Skribenten er som producent og ingeniør egentlig ikke en åndsarbejder, for det er ikke ånden, men den konkrete praksis, der gør kunsten politisk.

Centralt i diskussionen står for det første værkbegrebet, der hos Brecht og konsekvent hos Benjamin bliver åbent og operativt; dernæst spørgsmålet om subjektiviteten, der både handler om fremstillingen af personerne, om forfatterens holdning og om modtagerens involvering; det handler om kunstens funktion, om kravet til den mimetiske afbildning over for en mere gestisk forståelse af værkets praksis og det handler om historiefilosofien, der i dag forekommer mest fremmedartet, især i den Lukácske forestilling om historiens tendens. Den er det sammen med entydigheden i engagementet vanskeligst at forlige sig med, ikke mindst når det drejer sig om billedet af en løsning, og den kan forekomme som sært og forstemmende mellemspill i en modernitet, der vedkender sig ambivalensen, samtidig med at den anerkender den ødelæggelse, som de tre vender sig mod, fascismen, der munder ud i Auschwitz, der bliver afsæt

for diskussionerne efter krigen, også hos Adorno. Ødelæggelsen som et totaliserende samspil i det politiske, sociale, psykiske og kropslige liv er jo også temaet i *Renseelse*, men med kommunismen som central agent.

Mennesket er kuldslået og reduceret, siger Benjamin (smst: 58). Og her tager Adorno afsæt i sit essay fra 1962 i en insisterende fastholdelse af ødelæggelsens realitet og kunstens forpligtelse til at afholde sig fra nemme, dvs. positive løsninger. Der kan og skal produceres kunst efter Auschwitz, men en sådan skal undvige kynismen, snarere end den (med Sartre) skal ytre sig i opbragthed over grusomheden. Hvis kunsten hylder humaniteten, kan (Adorno 1972: 118) den blive indforstået med den kultur, der skaber grusomheden, idet den udtrykker sin forhåbninger til medmenneskeligheden og derigennem udsletter den absolutte forskel mellem "bøddler og ofre" i, hvad Adorno kalder "det hyggelige eksistentialistiske klima". Kunsten skal derimod "forbyde lidelsen" (smst: 117). Den skal negere den, ikke ved i sin form at vende ryggen til virkeligheden, men ved i sin forpligtelse over for formens objektivitet at demonstrere, at den også hviler på erkendelsen af virkeligheden som formens a priori (smst: 102). At give det forfærdelige navn er første skridt i retning af normalisering og accept; det uacceptable bliver stuerent, når det bliver kategoriseret. Adorno protesterer over det engelske begreb "*genocide*", der gør det muligt i de internationale organer (FN, EU..) at forhandle om eventuelle foranstaltninger (Adorno 2003: 413f). Adornos tænkning i form og negationer, hans afskedigelse af "det menneskelige" (Adorno 1972: 120) som kunstens udgangspunkt, er i sin dialektik et forsøg på at lade den empiriske virkelighed og den menneskelige lidelse komme til syne og til orde, radikalt og uden formidlende mellemlid af forfatterens holdning eller pædagogik som i Brechts svagere værker. Denne radikale fremstilling af ødelæggelsen og "subjektets abdikation" (smst: 120) finder han hos Beckett, jf. også hans analyse af *Slutspil* (Adorno 1990: 226ff), netop fordi han ikke engagerer sig og derigennem gør det muligt for værket at være engageret¹. Når det drejer sig om modsætningen mellem den moralsk og politisk orienterede kunst over for l'art pour l'art, dvs. også den tyske idealistiske tradition over for den franske tradition for at betone formen, er hans bud, at den ikke kan formidles i den forstand, at

¹ Fra dette udgangspunkt følger også hans kritik af Brecht, der på én gang rammer værkerne på deres kunstneriske kvalitet og forfatteren på hans engagement, der i sin protest mod volden i f.eks. krigsdramatik som *Mutter Courage* (år) underløbes af Brechts bekendelse til et regime, der selv bygger på magt og en irrationalitet, som ikke demonstreres af de bønder, der uden intellektuel analyse lader deres erfaringer komme til orde (Adorno 1972: 115f). Hans engagement står i vejen for værkets engagement.

man føjer nye former til de rette holdninger eller omvendt. I Adornos negative dialektik synes det snarest at være sådan, at den politiske virkelighed invaderer det autonome kunstværk, så holdning bliver til handling, idet værket demonstrerer handlingen i kraft af det selv er produceret. Men også i kraft af, hvad det producerer, Becketts fremstillinger af det næsten ufremstillelige, Klees *Angulus Novo* (1920), der rejser spørgsmål, den ikke besvarer om forholdet mellem ødelæggelse og redning. Der skal stadig digtes om grufuldheden i en verden, der har oplevet katastrofen. Det skal der gennem en digtning, der snarest kan karakteriseres som gestisk, performativ. Den er i sin negativitet autonom, uberoende, men kun for at den sociale virkelighed som en tvingende objektivitet realiseres i værket. Med formuleringen om det gestiske slutter Adorno sig til Sartre, hvor han korrigerer Kants forestilling om det autonome værk, fordi Kant ikke redegør "for den opfordring, som lyder fra grunden af hvert billede, hver statue, hver bog" (smst: 119). Med autonomibegrebet insisterer værket på sin formålsløshed, men gennem sin andethed, det at det er forskelligt fra virkeligheden, bliver det samtidig til en gestus *over for* virkeligheden, på én gang noget ganske andet, en form for mimesis, der stryger mod hårene på enhver selvfølgelig opfattelse af det værende, og en form for handling, sogar en talehandling, der insisterer på noget andet, på forandring. Man genkender også i Adornos opfattelse af det mimetiske det 20. århundredes klassiske diskussion om realisme og modernisme som konkurrerende former i forhold til virkelighedsgengivelsen.

Handling, gestik og æstetisk teknik i *Renselse*.

Alexander Carnera taler i et essay om J.M Coetze om 'Ubehaget som modstandskraft' (Carnera 2009: 66ff); det er nødvendigt for ham at "insistere på det ubehagelige ved eksistensen". Ubehaget gennemsyrrer også *Renselse* og besætter læseren med en stadig og ambivalent modstand i læsningen, der samtidig drives frem af det kriminalistisk turnerede plot, de mange gåder og hemmeligheder, som efterhånden forklares. Og i en vis forstand slet ikke forklares, fordi de i deres udspring løber sammen i en usalig sammenblanding af det menneskelige og det politiske irrationelle, passionen og magten. Læserens egen passionerede nysgerrighed fordobles grumt, fordi den også kommer til at mime det kommunistiske efterretningsvæsens trængen sig ind i både de største og mindste hemmeligheder, ægteskaber, bevidsthed, samtale og kvindernes kroppe. Mens de undersøger og forhører, skaber de samtidig hemmeligheden og tavsheden,

blokerer for åbenhjertigheden og den frie dialog. Når tavsheden ophobes gennem årene, bliver den til en form for uudsigelighed. Forfatteren tager over og gen-fortæller gennem sin adgang til det gennemsigtige sind, der ikke nødvendigvis afslører alle gåder, for Aliide hverken kender eller reflekterer over blandingen af vanvid og rationalitet i handlinger og motiver. Og Zara ved for lidt til kende sine egne motiver. Efter et år i fangenskab og under stadig vold og voldtægt er hun på nippet til at blive udsløttet som menneske, inden hun befrier sig:

”Det var så ligetil. Hun nåede ikke engang at tænke over det. Hun nåede ikke at tænke på noget som helst. Pludselig sad bæltet bare omkring bossens hals, og hun trak til af alle kræfter...Det var den nemmeste forretning, hun nogensinde havde afviklet.” (Oksanen 2010: 260). Det er i disse skildringer vanskeligt at sige, hvornår det politiske slutter og den menneskelige fortælling tager over – og vice versa. Lige så svært er det at afgøre, hvornår det menneskelige, det alt for menneskelige, udsløtter det menneskelige, sådan som Aliide ødelægges udefra og indefra af både kommunismens og lidenskabens forbrydelser og Zara er på nippet til at ikke længere at opfatte sig selv som menneske.

De uklare grænser mellem det menneskelige og det ikke længere menneskelige viser sig i to af romanens motivkredse: den politiske med dens inddragelse af det biopolitiske, og det stadige fokus på sansning, krop – og ikke mindst kvindernes arbejde med madlavning og anden produktion i køkkenet. Med den kommunistiske invasion trænges den estiske opposition ud af det politiske rum. En række bønder, herunder Aliides svoger Hans, flygter ud i skoven, mange som Aliides søster og barn deporteres til Sibirien, for de overlevende sker der det, at deres liv invaderes på en måde, hvor krop, social eksistens og politisk tænkning ikke længere klart kan adskilles. Det demonstreres eksemplarisk i Aliides ægteskab med kommunisten Martin, der helt ned i det seksuelle samvær er filtret ind i politik og magt. På det tidspunkt har både Aliide, hendes søster Ingel og Ingels datter Linda været afhørt af kommunisterne; også barnet udsættes for overgreb, hvad der viser sig i hendes reaktioner i tiden efter, mens Aliide går tavs gennem livet med sine: ”På gaden kunne hun nemt genkende de kvinder, hun kunne ligefrem lugte, at de havde været udsat for noget af det samme” (smst: 59). Hun vælger Martin, der synes at være betaget af hende, men er han det – og hvorfor gifter hun sig med ham? Det beskytter hende mod mistanke, det gør det muligt for hende efter søsterens deportation at flytte til sit barndomshjem og etablere forbindelsen med Hans, det fører også i starten til hån fra ikke-kommunistiske estere. Men som

bogen skrider frem, viser ægteskabet sig at være endnu mere grumset: deltog Martin i forhørene? Var han forelsket og/eller sin kone og hendes families spion? Bogens sidste korte afsnit rummer efterretningspapirer, der viser, at også Martin blev efterforsket. Sådan er det spionerende og mistænkelige blik en del af alles omgang med alle, ingen og ingen dele af subjektiviteten er tilbage som en instans med en suveræn etisk (politisk) dagsorden. Man kan (se Lemke 2009: 71) sige, at grænsen mellem det individuelle og det sociale, det nøgne liv og det politiske liv er blevet inderliggjort, subjektet er abdiceret, og denne abdication viser sig mest grusomt i Aliides forhold til Hans, men det er også her romanen spørger til, hvordan undermineringen af et etiske kommer i stand gennem sammenstødet – eller ligefrem samarbejdet – mellem den menneskelige passion og den politiske situation. Aliide forelsker sig i og besættes af Hans, i samme øjeblik han får øje på hendes kønne ældre søster, og til hun tager hans liv ved at spærre ham inde i et rum uden lufthuller (Oksanen 2010: 321). I besatheden forsøger hun forgæves at hindre søsteren i at blive gravid, hun lever i stadig pine og jalousi sammen med det forelskede par i en stadig ambivalens, hvor hun hjælper med at skjule Hans efter kommunisternes magtovertagelse, men ikke røber over for Ingel, at hun skal deporteres. Passionen fører siden hen til vilde fantasier om et samliv med en flygtet Hans i Tallinn og ti, at hun skriver breve til Hans i Ingels navn. Alt er forgæves, for Hans tænker kun på sin kone og datter. Passionen synes jo at være det allermest menneskelige, den har en nærhedsrelation til engagementet i sin kærlige interesse for den anden. Men den fører også væk fra civilisationen, i det øjeblik den slipper forbindelsen til det etiske og forsvinder ud i galskaben, det sted hvor det menneskelige ikke længere kender sig selv som menneskeligt (humant), men reduceres til begær, had og fantasmer. Det er også et sted, hvor kommunikationen hører op, sådan som Aliide aldrig røber sin lidenskab, men i stedet manøvrerer med den, hemmelighedsfuldt og i sidste instans dræbende. Kommunismens invasion af sind og krop, dens konstruktion af det lyssky, dens nedbrydning af grænser mellem løgn og sandhed, er allerede forudsat i Aliides forelskelse, der bliver til en sygdom, en forvrængning af menneskelig kærlighed. Det er gennem dette sammenløb at læsningen bliver ubehagelig, fordi den nægter at stille et billede af det gode menneske (sentimentalt) op over for det af politikken ødelagte. Hans er fortsat god, dvs. smuk, trofast, national, en bonde, der ikke at formår at tage til byen, men han er det både bogstaveligt og i overført forstand i kraft sin isolation, der efterhånden også psykisk invaderer ham.

I sin konsekvente fremstilling af ødelæggelsen følger romanen Adornos fordring til det engagerede kunstværk om konsekvent (eller absolut) negation i en protesterende gestus over for det inhumane. Hvad den imidlertid også gør, er at placere kilden, eller medskylden, i den menneskelige passion, den ustyrlige lidenskab, der nægter at lade sig bøje eller civilisere i retning af det etiske. Det er både regimet, passionen og den anden, repræsenteret af de to russiske mafiosi, der truer med at udslette det menneskelige. Det er ved at lykkes med Zara, der uden vilje, nærmest af instinkt, dræber sin sidste voldtægtsmand og flygter gennem Estland, til hun ligger som en bylt på Aliides gårdsplads.

Den menneskelige eksistens mellem socialitet, etik og krop kommer også på anden vis til syne i romanens æstetiske praksis. Den fortæller gennem sansningen, kroppens, øjnene, smagen og gennem detaljerede beskrivelser af inventar. Zara træder in på scenen gennem Aliides blik, der registrerer hende først som en bylt, en ting på gårdpladsen, dernæst som et menneske med en overflade, der er mærket dels af den prostitueredes tunge kosmetik (hårfarve, mascara, læberødt), dels af mishandling og ødelæggelser, med en krop indenunder, der lignes ved et "overmodent hvid astrakan-æble" (smst: 14). Efter badet (renselsen) ligner hun "frugtkødet af et netop overkåret sødæble" (smst: 43). Æblebilledet henviser til romanens fokus på maden og madlavningen; dens centrale rum er køkkenet, hvor Aliides søster Ingel var uovertruffen i produktionen af lækker mad, med baggrund i fattigdommens få ingredienser: "Ingel fremtryllede en gratin af makaroni og sukkerroer, saft af bær og sukkerroer, og hele tiden ventede de på, at far og mor skulle vende hjem. Ingel stillede grød lavet på sukkerroer på bordet, og de ventede, og Hans godtede sig med sukkerroepandekager, nikkede tilfreds til Ingels sukkerroeboller og lavede haner og fugle af kastanjer til Linda" (smst: 127). Maden skildres detaljeret som nydelse, der metonymisk er forbundet med Ingel som person, et lysende centrum af skønhed og kompetence. Men lugten giver Aliide kvalme; den er selvfølgelig psykisk, men peger også på sansningens stadige dobbelthed mellem nydelse og abjektion. I Aliides køkken kredser en spyflue om et stykke pølse, og da hun løfter papiret fra pølsen "dukkede der en fed, krybende skabning frem. Hun kunne mærke smagen af opkast i sin mund" (smst: 45). Dobeltheden går igen, da Aliide i 1960erne skal købe pølser hos slagteren: "Bag hendes ryg ventede et bjerg af Tallinn- og Moskvapølser. Bunkerne vrimlede af orme" (smst: 231). De skal bare vaskes, forsikrer slagteren, der dog forsyner Aliide fra et parti ormefrie varer. Grænserne mellem de spiselige og det afskyelige er så skrøbelige

som mellem det menneskelige og det umenneskelige, og kvindernes aktivitet må også læses som et stadigt civiliseringsarbejde med at gøre de tilgængelige varer til mad, der holder kroppene sunde og glæder smagen. Men også som en aktivitet, der ikke kan undslippe tvetydigheden og den tætte forbindelse mellem det, der nærer, og det, der fordærver og ødelægger. Appetitten og kvalmen følges; hvad der produceres af mad, er næring i det øjeblik, hvor det fravristes naturen – og inden det igen fordærves. Sansningerne sidder samtidig i kroppen og bliver anledning til erindringer, sådan som teksten fortælles gennem sansning. I en 1992 sekvens mod slutningen mærker Aliide en duft af birk, der frembringer erindringen om søsterens brug af birkevand, og får kvalme – af lugten, mindet og ambivalensen i slutscenerne, hvor hun kender Zaras identitet, kan slutte sig til hendes historie og mærker historien som gentagelse, selvom ”rublen var skiftet ud ned kronen” (smst: 301). Volden fra mændene i kærnelæderstøvler gentager sig, tænker hun i en af bogens få overvejelser over relationen mellem fortidshistorien og samtiden.

Den detaljerede sansning er romanens centrale fortælleform, der privilegerer perceptionen og kroppens indtryk frem for refleksionen, der snarest finder sted i udvekslingen mellem teksten og læseren, der snart må fordybe sig i detaljen, snart anstrenge sig for at rekonstruere forløbet mellem de springende dateringer og de mange ufortalte hemmeligheder. Detaljerne privilegerer situationen og billedet, det pastose maleri, der har rigeligt med maling – som Zaras ansigt. I sansningen af den menneskelige krop og bevidsthed finder man også romanens engagement, dens solidaritet med og fortvivlelse over det menneskeliges skrøbelighed, dens ømhed, der går hånd i hånd med den ubarmhjertighed, hvormed den også tvinger læseren tæt ind på livet af Aliide, der gå gennem romanen anspændt af at bære alle dele af den menneskelige lidelse i sit kød, til hun måske forløses gennem drabet på de to sex-(mis)handlere, et brev til sin søster og et planlagt selvmord. Hvis der er en forløsning, rummer den samtidig en selv-destruktion.

Den anden æstetiske strategi, som Oksanen også anvender i *Stalins køer*, er krydsklipningen i tid og rum, en form for montageteknik, hvor historien kommer til syne gennem og mellem der fragmenterede historier, Aliides, der snart er fortællerens, snart erindringens, Zaras, Hans’ – og det kommunistiske efterretningsvæsen. Den har flere lighedspunkter med Benjamins begreb om det ruinøse, stormen fra fortiden – end Lukács’ begreb om den historiske tendens, det er modernitetens fortælling, hvor det nye bliver til midt i ødelæggelsen, som et billede, der kun kan bryde den evige gentagelse, f.eks. volden mod kvindernes kroppe, gennem handlinger, der

fastholder erindringen, så fragmenteret og uigennemlyst den må være, og handler anderledes. Hermed er vi tilbage ved den subjekt-problematik, der måske er selve kernepunktet i diskussionerne om engagementet.

Subjektet, handlingen og den etiske læsning.

Den vedrører både opfattelsen af subjektet, som det skrives i romanen – og romanens æstetiske praksis også i forhold til læseren. I kølvandet på det 20. århundredes fremmaning af det ødelagte subjekt, ruineringen af menneskelighed (og medmenneskelighed) insisterer de performative teorier på, at der ikke findes en stabil subjektivitet før fortællingen, de konstrueres derimod til stadighed i og gennem den sproglige narration af ikke mindst kønnet. Hvad er konsekvenserne af denne opfattelse? Det er for det første en subjektivitet, der ikke kan fastholdes, som kommer til syne, men også konstant trues af udslettelse:” Thus the queer performative subject emerges as fractured, unstable, and permanently dislodged not only from its humanist foundation in the “grand narratives” of History, Truth and Man, but also, and more significantly, from any sense of the interdependency and connectedness with others that lie in the root of the social realm” (Huffer 2001: 11). Hermed synes forudsætningerne for etisk handling og engagement at blive suspenderet². Huffer peger på narrationen, som det sted hvor den etiske forbindelse reableres og tilslutter sig her det 21. århundredes etiske drejning i forhold til læsningen og fiktionen (jf. bl.a. Hale 2007 og Bøggild 2008). Det er Booth (1983), der med sine begreber om “the implied author” peger på, hvordan den fiktive tekst konstituerer ikke bare en mening, men en valorisering, som læseren ideelt set (se Bøggild 2008: 50) erklærer sig enig i; læsningen antager karakter af etisk konsensus mellem læser og implicit forfatter. Huffer (og Bøggild) interesserer sig snarere for dissens, for hvordan den anden kan opfattes både i sin “sameness” og i sin forskel, dvs. hverken som den absolutte anden eller som den, der er ganske identisk med sig selv. Hendes (håbefulde) tese er, at der i den performative subjekt-opfattelse åbnes både for en inklusivitet, fordi jeget ikke er stabilt og afgrænset, og for et blik for forskelle, idet subjektet jo allerede er forskelligt for sig selv. Læsningen af narrativet skaber en samhørighed med den anden og de andre, fordi vi aldrig er “free from the other who binds us” (smst: 21). Den narrative performance er fæstet i en historisk socialitet, der (se også Bøggild 50f) går forud for både læser og implicit forfatter.

² Det er netop Nussbaums kritik af Judith Butler, se Nussbaum 1999

Betragtningerne over den etiske læsning kan have mindelser om privilegeringen af litteraturen som dannelsens centrum, især hvor den følger Booths forestilling om, at den implicitte forfatter er bundet til en etisk standard, som læseren da tilslutter sig i enighed (Hale 2007: 199). De kan imidlertid også pege mod en dialogisk åben praksis mellem tekst og læser, der har visse lighedstræk med især Benjamins begreb om den opererende forfatter, og som anerkender subjektets indlejrethed i det sociale, også hvor det ikke som hos Brecht, Lukács og Sartre forstås som et på forhånd fastlagt narrativ – som historiens tendens manifesteret i den kommunistiske bevægelse. Denne socialitet er igen både knyttet til tekstens æstetiske praksis, den repræsentation og læserens mulige og valgte placering i forhold til det fortalte.

Hale refererer (2007: 196f) Judith Butlers læsning af en passage hos Henry James, hvor læseren mødes af hovedpersonens tavshed og derfor afskæres fra identifikationen og muligheden for at dømme, fordi handlingens motiver forbliver uformidlede. Butlers pointe er at "this suspension of judgment brings us closer to a different conception of ethics, one that honors what cannot be fully known or captured about the Other" (smst: 197³). Oksanens fremstilling af Aliide lader os ikke støde os på blot og bar tavshed, men skaber en knude af modstand og forståelse, indlevelse og frastødning både i forhold til Aliide og som vist i madskildringerne i forhold til det repræsenterede univers. Romanen bærer præg af montagen, samtidig med at den tilbyder en stor historie, hvor den enkeltes liv ikke kan skilles fra det politiske; den tilbyder momentvis forsoning, da Aliide slutteligt handler, men den slutter ikke her, tråde og dokumenter kan ikke samles i én historie, men forbliver fragmenter af en helhed, der ikke kan fremstilles, fordi den ikke kan findes.

Romanens karakter af modstandsværk, dens holdning, er tydelig, men modstanden vækkes samtidig i læseren som et ubehag, der fortsætter længe efter læsningen. Her jeg finder jeg også dens gestus, dens opfordring til en både etisk og æstetisk refleksion hos læseren. Romanen er ikke "hyggelig" (jf. Adorno), den er konsekvent i den fremstilling af truslerne mod det menneskelige, den tilbyder ikke venligt den rette form for reddende engagement. Samtidig er den æstetisk så sammensat, at den ikke umiddelbart kan kvalificeres som ren negativitet. Når den kalder på sammenføringen med Adorno, skyldes det ikke blot stoffet, II Verdenskrig, men især dens optagethed af forholdet mellem offer og bødde, dens orkestrering af grænserne for det menneskelige, den fysiske og mentale ødelæggelse af den enkelte og hendes forhold til den

³ Fra Butler 2003: 208: 'Values of Difficulty', i *Just Being Difficult? Academic Writing in Public Arena*, red, Culler og Lamb, Stanford University Press, Stanford

anden, der inkarneres i den flerdobbelt besatte Aliide, dens modstand mod både kynismen og sentimentaliteten. Som moderne æstetisk praksis kombinerer romanen et klassisk narrativ med en montagepræget, performativ form, der kalder på en kompleks læserstrategi.

Litteratur:

Theodor W. Adorno (1972): 'Engagement' (1962), i *Kritiske modeller*, Bibliotek Rhodos

Theodor W. Adorno (1972): 'Benjamins "Einbahnstrasse"' (1955), i *Kritiske Modeller*, Bibliotek Rhodos

Theodor W. Adorno (2003): *Minima Moralia. Refleksioner fra det beskadigede liv* (1951), Moderne Tænkere, Gyldendals Bogklub

Theodor W. Adorno (1990): Forsøg på at forstå Slutspil, i *Litteratur og modernitet*, Tiderne Skifter

Walter Benjamin (1998): 'Skribenten som producent' (1934) i *Kulturkritiske essays*. Moderne Tænkere, Gyldendal

Booth (1983): *The Rhetoric of Fiction* (1961), Penguin Books

Bertolt Brecht (1978a): 'Bemærkninger om formalismen' (fra debatten i *Das Wort*, 1936-39), i *Essays om realisme*, bind 2, Progressiv Bogklub

Bertols Brecht (1978b): 'Folkelighed og realisme' (1938), i *Essays om realisme*, bind 2, Progressiv Bogklub

Jacob Bøggild (2008): 'Fiktion som restriktion? Eller som indirekte meddelelse? En diskussion med Dorothy Hale om en etisk vending i nyere litteraturteori', i *K & K* 106

Alexander Carnera (2009): *Engagementets ABC*, Spring

Dorothy J. Hale (2007): 'Fiction as Restriction: Self-Binding in New Ethical Theories of the Novel', i *Narrative*, Volume 15, Number 2, May

Poul Henningsen (1973): 'Kunstens Virkning' (Politiken 6. januar 1933), i *Kulturkritik*, bind 1, (red: Ib Bondebjerg og Olav Harsløf), Rhodos

Lynne Huffer (2001): "'There is no Gomorrah": Narrative Ethics in Feminist and Queer Theory', i *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Volume 3, Fall 2001

Thomas Lemke (2009): *Biopolitik. En introduktion*. Hans Reitzel

Georg Lukács (1978): 'Tendens eller partiskhed' (*Linkskurve* 1932), i *Essays om realisme*, bind 1, Progressiv Bogklub

Georg Lukács (1964): *Studies in European Realism*, The Universal Library. Grosset & Dunlap. New York

Martha .C Nussbaum (1999): 'The Professor of Parody. The hip defeatism of Judith Butler', i *The New Republic*, Februar 22

Jean-Paul Sartre (1979): 'Kunstneren og hans samvittighed' (1950) i *Kunstneren og hans samvittighed*, Gyldendals Uglebøger

Peter Szondi (1972): *Det moderna dramats teori 1880-1950* (Tysk udgave 1956), Wahlström & Widstrand. Stockholm

Sofi Oksanen (2011): *Stalins køer* (2003), Rosinante

Sofi Oksanen (2010): *Renselse* (2008), Rosinante