

1/2 bruges på handlinger i fortiden (Adams forhistorie og den unge kones forhistorie). Naturbeskrivelser optager 6-7 sider, personbeskrivelser 6-7 sider, tanker noget tilsvarende. Langt det største sideantal går med lange *dialoger*. Det dialogiske element optager i alt 19-20 sider.« (»Fortællingens veje. Et rids af Karen Blixens æstetik« i *Litteraturbilleder. Æstetiske udflugter i litteraturen fra Søren Kierkegaard til Karen Blixen*, 1988, p. 123.)

3 Derfor tager Tone Selboe fejl når hun påstår at »selv hennes [Ane Marias] forsvarer, Adam, glemmer hende til fordel for det erotiske spil med tanten.« (*Kunst og erfaring*, 1996, p. 29).

4 Se fx følgende (her kondenserede) udlægninger: Sætningen antyder at Adams øjeblikkelige tolkning ikke varer ved (Poul Behrendt, *Kritik* nr. 41, 1977, p. 105), sætningen viser at Adam senere ændrer mening da han ser at han har afskåret sig fra at komme på gården hos sin søn og prisgivet sin elskede til onklen (Aage Henriksen: *De ubændige*, 1984, p. 85), sætningen optræder for at Blixen ikke skal kritiseres for sin tekst (Bernhard Glienke: *Fatale Präzedenz*, 1986, p. 92), sætningen bidrager til at varsle at Adam senere hen dør (David H. Richter: »Covert Plot in Isak Dinesen's 'Sorrow-acre'« in *Isak Dinesen. Critical Views*, 1993, p. 300 f.), sætningen undergraver de forudgående, almengyldige ord om skæbne og understreger at teksten drejer sig om Adams problematiske fortolkning (Tone Selboe, *Kunst og*

erfaring, 1996, p. 30 f.), sætningen understreger at »forståelsen er forskudt i forhold til begivenhederne« (Charlotte Engberg: *Billedets ekko*, 2000, p. 85), sætningen udtrykker at en forskel i Adams opfattelse af situationen er indtrådt med og forårsaget af tiden, og at tiden er »en fundamental størrelse, som personerne er underlagt« (Bo Hakon Jørgensen: *Siden hen*, 2001, p. 119ff.), sætningen »taler mest om« at Adam »er en karakter som 'Sorg-Agre' som helhet distanserer sig fra« da han »lett skifter ut standpunktet sitt med et annet« (Anniken Greve: »Reduktionsfrykt og kompleksitetsfryd. Tema og norm i Karen Blixens 'Sorg-Agre'« in *Nordlit. Arbeidstidsskrift i litteratur*, vol. 14, 2003, p. 60).

Moritz Schramm

Mellem melankoli og utopi

Per Øhrgaard: *Fortsættelse følger... Et essay om Günter Grass. Med nyt kapitel om Når løg skrælles*, København 2007 (Gyldendal).

I forbindelse med udgivelsen af selvbiografien *Når løg skrælles* er Günter Grass igen kommet i søgelyset i de offentlige debatter. Især hans heri omtalte medlemskab af Waffen SS, som hidtil ikke havde været kendt i den bredere offentlighed, skabte furor. I samme brede offentlighed kunne man notere en del aggressive reaktioner mod 1999-nobelprismodtageren – reaktioner, der herhjemme

toppede med Dansk Folkepartis slet skjulte glæde over, at Grass som moralsk autoritet, ifølge deres tolkning, nu var blevet afsløret som uværdig til nobelprisen. Forlaget Gyldendal og Per Øhrgaard reagerede på disse kontroverser ved at genudgive Øhrgaards essay om Grass' forfatterskab fra 2002 i en udvidet form: essayet fra 2002 er blevet tilføjet et ekstra kapitel om selvbiografien. Resten af bogen er uændret: Intet heri behøver, som Øhrgaard understreger det, at blive ændret pga. oplysningen om Grass' kortvarige medlemskab af eliteenhedens militærafdeling.

I nyudgivelsens afsluttende kapitel giver Øhrgaard en sober redegørelse for Grass' tavshed omkring medlemskabet af Waffen SS og viser endnu engang, hvor absurd angrebene mod Grass fra den politiske højrefløj i denne forbindelse var. Øhrgaard peger med rette på, at selve oplysningen om, at Grass i sine unge år var medlem af Waffen SS, på ingen måde kan læses som en »tilståelse«, men højst som »en ny oplysning«. Grass har nemlig, som Øhrgaard skriver, »aldrig lagt skjul på, at han selv var et brændt barn; at han var forblændet som barn og ganske ung (ved Hitlers magtovertagelse var han fem, ved krigens slutning sytten år gammel)« (p. 196). Receptionen af Grass som en selvsikker, bedredende moralapostel, der jagtede gamle nazister og med dømmende pegefinger henviste til alle andre, bliver således nemt tilbagevist. Faktisk, viser Øhrgaard, er engagementet hos Grass netop grundlagt i

erfaringen af selv at kunne være vokset op som overbevist nazist, hvis staten og propogandaen omkring ham havde holdt blot få år længere. Hans medlemskab af Waffen SS er derfor intet modargument mod hans engagement, men snarere endnu en konkretisering af den baggrund, Grass og hele hans generation kommer fra: Erfaringen af at vokse op i et totalitært regime danner baggrund for det politiske og æstetiske opgør, som han og mange af hans generationsfæller begyndte i slutningen af halvtredserne: Opgøret med tavsheden og fortrængningen i 1950'erne, med den eksisterende kontinuitet fra nationalsocialismen til forbundsrepublikken (ifølge de gennemførte amnestilove kunne man fra midten af 1950'erne ikke længere dømmes for forbrydelser, begået under nazitiden), med formalismen og æsteticismen i det æstetiske felt. Senere opgøret med den kolde krigs logik, med måden hvorpå Tysklands genforening blev gennemført, og med de totalitære dele af venstrefløjen.

Øhrgaards essay om Grass viser ganske fint disse forbindelser, og afvisningen af de mangfoldige angreb på Grass i forbindelse med hans selvbiografi er derfor overbevisende og konsekvent. Man kunne enkelte steder have ønsket sig større diskussionslyst i det sidste kapitel, hvor enkelte oplysninger godt kunne være medtaget – såsom at der eksisterede en del tegn på, at Grass' medlemskab af Waffen SS under alle omstændigheder snart, på grund af åbning af arkiverne, ville være blevet afsløret –, også selv om de

sætter en del af mediespillet i et lidt anderledes lys. Men Øhrgaards helt centrale pointer om, at Grass' medlemskab af Waffen SS intet har ændret ved udgangspunktet for og udfoldelsen af forfatterskabet, og at viden om de totalitære regimers overbevisningsmagt snarere er selve kilden til Grass' forfatterskab og engagement, står ved magt: Når man med nutidens øjne genlæser de første dele af Øhrgaards essay er det mere end tydeligt, at fordømmelsen af Grass er begrundet i et manglende kendskab til og en – muligvis bevidst – manglende forståelse for forfatterskabets bærende ideer. Relevant er her især, at det på overbevisende måde lykkes Øhrgaard at beskrive de grundlæggende antitotalitære, antidogmatiske og forsigtige træk i forfatterskabet. I stedet for at fremstille det som styret af en moraliserende pegefinger, viser Øhrgaard, hvordan det i sin grundsubstans er rettet mod enhver antagelse af en entydig sandheds eksistens. Grass sætter tværtimod tvivlen, den upålidelige fortæller og ikke mindst konceptet om den »anden sandhed« i højsædet.

Øhrgaard går dog også mere grundlæggende til værks. Centralt i hans læsning står nemlig især spændingsfeltet mellem politik og kunst, som danner grundlaget for Grass' samlede forfatterskab. Øhrgaard fremhæver her to yderpoler: på den ene side har vi den melankolske, den ensomme pol, der er bevidst om historiens nytteløshed og om alle sandheders relativitet og den manglende forløsning i det politiske. I den melankolske

pol er mennesket og deriblandt Grass tilbøjelig til at unddrage sig verden, at flygte fra alt engagement i en æstetisk eller personlig eskapisme. Mennesket gør her krav på sin ikke-politiske eksistens, sin fremmedhed overfor verden med dens politiske ideologier, kampe og absurditeter. På den anden side finder vi den utopiske dimension, der er formålet med alt fremskridt, med al politisk aktivisme og engagement. Øhrgaard viser her overbevisende, hvordan Grass' samlede forfatterskab i bund og grund er spændt mellem disse to poler. Kunsten og politikken er de to værktøjer, som ligger mellem melankolien og utopien, og som hver især har til opgave at korrigere hinanden. Kunsten udøver den nødvendige skepsis overfor den overilede fremskridtsutopi. Som Øhrgaard citerer Grass for: »Kun den, som kender og agter stilstanden i fremskridtet, den som allerede en gang, flere gange har givet op, den som har siddet på det tomme sneglehus og boet på utopiens skyggeside, kan udmåle fremskridt« (p. 71). Imod de reducerende læsninger af Grass som moraliserende intellektuel, der nærmest aggressivt blander sig i enhver politisk debat, fremhæver Øhrgaard altså på formidabel vis dette dobbeltspil, et spændingsforhold, som er drivkraften for forfatterskabet og skaber forbindelsesleddet mellem det kunstneriske værk og det politiske engagement. Begge dele beskrives som nødvendige supplementter og korrektiver for hinanden. Med henvisning til Sisyfos-myten sammenfatter Øhrgaard: »Har poli-

tikken kun for øje at få stenen op på toppen, er den altid i fare for at blive terroristisk utopisk. Ser kunsten alene stenen ligge forneden, overlader den verden til dem, der ikke tager hensyn til den« (p. 71). Ifølge Grass beskytter kunsten politikerne og borgeren mod en totalitær og ensidig utopisme, der altid er i fare for at overse og nedvurdere gråtonerne, mellemlinjerne, og den »anden sandhed«, som Grass kalder den. De æstetiske virkemidler, som Grass benytter sig af, peger derfor altid på en ikke-reduktiv, en ikke-totalitær æstetik, der konstant stiller sig tvivlende over for sig selv, overfor det politiske engagement. Samtidig med at den upolitiske eskapisme, flugten i kunstens æsteticisme, afvises.

Konfronteret med et sådant spændingsforhold, som Øhrgaard viser er et grundelement i forfatterskabet, virker de mangfoldige fordømmelser af Grass som en moralsk instans, der nu er blevet afsløret i sine egne fejltagelser, besynderligt unuancerede. Og det er derfor alt andet end overraskende at Øhrgaard understreger, at hele bogen fra 2002 også efter publikationen af selvbiografien kan »optrykkes uforandret«, kun suppleret med det sidste kapitel om *Når løg skrælles*. Man kan formode, at kritikken mod Grass især er præget af, at kritikerne ikke har sat sig ind i forfatterskabet, og i de konfliktlinjer, den vesttyske historie er præget af. Her ville man ellers have kunnet opdage, at Grass og hans kolleger med deres konsekvente afvisning af alle totalitære ideologier og deres kamp mod såvel DDR's be-

tonkommunisme på den ene side og den ideologiske dogmatisme på den konservative fløj i Vesttyskland på den anden, har skabt selve fundamentet for Forbundsrepublikkens demokratiske udvikling. Imod 1950'ernes tavshedspolitik, fortrængning og æstetisk formalisme, insisterer Grass på det politiske engagement, og i modsætning til de delvist totalitære tendenser på den vesttyske venstrefløj i 1970'erne gør han krav på det udogmatiske; den antiideologiske position. Det bliver i Øhrgaards essay tydeligt, at Grass ligesom Jürgen Habermas, der i 1970'erne for alvor lagde sig ud med de radikale dele af studenterbevægelsen (som han omtalte som »venstrefløjs fascisme«), er midtersøgende.

Hans egen baggrund i Waffén SS er ikke andet end fundamentet for denne form for politisk engagement, der sigter mod alle totalitære og dogmatiske ideologier. Og læsningen af Per Øhrgaards essay sætter præcis denne baggrund på plads. Man kunne måske have ønsket, at Øhrgaard ville have strakt sig endnu længere, og ud over blot Grass' forfatterskab også havde udvidet perspektivet til hele denne generations erfaringsbaggrund. Med blik på Grass' forfatterskab og de diskussioner, han har været genstand for, giver Øhrgaards essay imidlertid et indblik, der sætter hele forfatterskabet i perspektiv og ikke mindst retter op på en del af misforståelserne omkring et af Tysklands mest betydningsfulde forfatterskaber.

Moritz Schramm er adjunkt ved Institut for Litteratur, Kultur og Medier, Syddansk Universitet.