

SARA PANKENIER WELD

VOICELESS VANGUARD

The Infantilist Aesthetics of the Russian Avant-Garde

Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2014 (212 s.)

Med sin illustrerede monografi *Voiceless Vanguard: The Infantilist Aesthetics of the Russian Avant-Garde* skriver Sara Pankenier Weld sig på original vis ind i både det store, eksisterende felt af studier i den russiske avantgarde og det opblomstrende felt af studier i russisk og sovjetisk børnekultur og -litteratur. Weld undersøger anvendelsen og konstruktionen af barnet som et kunstnerisk greb blandt udvalgte repræsentanter inden for den russiske avantgardes kunst, litteratur, æstetik og poetik. Derved demonstrerer hun en udvikling fra den tidlige avantgardes primitivistiske fascination af barnet som objekt og som potentiale for en kunstnerisk og sproglig foryngelse, henimod den sene avantgardes bevidste udfoldelse af et barnligt perspektiv.

Bogens titel *Voiceless Vanguard* henviser til den begrebslige modstilling, som Weld tager udgangspunkt i, mellem på den ene side det umælende småbarn (af latin *in-fans*; ikke-talende) og på den anden side barnet, der vinder et sprog og dermed en stemme. Weld opstiller en ganske sprød tese, nemlig, at i takt med at de russiske avantgardister udvikler en infantilistisk æstetik, som i stigende grad betragter barnet som et subjekt, infantiliseres – i den negative betydning umyndiggøres – avantgarden under den tiltagende stalinisering af sovjetisk kunst og kultur i 1930'erne. Weld betragter udviklingen som en regression, der ender med avantgardens – og repræsentationens – (selv)ophævelse. Betones derimod kontinuiteten mellem avantgarden og den efterfølgende totalitære kunst, som kunstteoretikeren Boris Groys gør, kunne påstanden almengøres til, at hele det sovjetiske samfund infantiliseres under Stalin, som blandt andet kulturhistorikeren Evgenij Dobrenko har fremført.

Bogen er bygget op omkring fire casestudier af centrale skikkelser (alle mænd) inden for forskellige forgreninger eller ”-ismer” af den russiske avantgarde i perioden 1909–1939. Den før-revolutionære

neo-primitivisme bruger – og misbruger – barnet, ifølge Weld, som en "strategisk anakronisme" i sin reaktion mod den af-fortryllede moderne verdens stræben mod progression i lineær tid. Barnet idealiseres og sidestilles med "den ædle vilde" som et primitivt, oprindeligt væsen, der rummer et kunstnerisk potentiale for spontanitet, originalitet og kreativitet. Weld påviser gennem værkanalyser af maleren Mikhail Larionov (1881–1964), der udmærkede sig som en aktiv samler og udstiller af børnetegninger, hvordan hans interesse forskydes fra det faktiske barns konkrete kunstneriske udtryk til en internalisering af barnets måde at se og udtrykke sig på. Larionovs dyrkelse af det infantile fører til en stadig større grad af simplificering i værkerne, med stiliserede figurer, ukonventionel og stærk farvebrug, inklusion af stor og barnlig skrift og bevidste stavfejl, der muliggør springet til det ikke-repræsentative, abstrakte maleri efter emigrationen til Paris omkring Den Første Verdenskrig.

Fra neo-primitivismens sidestilling af barnet med den "ædle vilde" vender Weld sig mod kubo-futuristernes forestilling om (små) barnet som den "helt vilde" *enfant terrible*, hvis før-sproglige pludren og umiddelbart formålsløse leg med sproget imiteres i poeten Aleksej Krutjonykh's (1886–1968) lyddigte. I årene omkring revolutionen anfører Krutjonykh direkte børn som medforfattere til nogle af sine værker, ligesom han udgiver flere antologier af børns egne tekster, rim, remser og tegninger. Mens barnet med dets marginaliserede sprogform blev tillagt ikke bare nyskabende, men også profetiske evner blandt flere af futuristerne, drev Krutjonykh det regressive sprogeksperiment videre end alle sine kolleger, fra han starter samarbejdet med den elleveårige Zina V. til han slutter med angiveligt at transskribere en ned til toårigs pludren. Fremtrædende avantgarde-forskere som John E. Bowlt har sat spørgsmålstegn ved disse børns reelle eksistens, men Weld identificerer på baggrund af arkivundersøgelser flere af de faktiske børn bag de barnlige signaturfornavne som børn af kunstnere i Krutjonykh's omgangskreds. Hun understreger dog samtidigt rigtigt Krutjonykh's redigerende udvælgelse af materialet. Således udtrykker de voksne avantgardisters konstruktion af barnet et grundlæggende paradoks mellem på den ene side en længsel efter at nå tilbage til en før-sproglig enhed mellem det betydende og det betydede, og på den anden side en legelyst, der udfordrer sprogets grænser og derved netop fremhæver ophævelsen af mening og af relationen mellem tegn og ting.

Det synes oplagt at læse formalisten, sprog- og litteraturteoretikeren Viktor Sjklovskijs (1893–1984) berømte tese om kunstens evne til at "fremmedgøre" tingene for vores blik og dermed bryde med

vores vanepersception af omverdenen i forlængelse af hans interesse for barnets naive perspektiv og det infantile sprogs poetiske potentiale. Weld går så langt som til at hævde Sjklovskijs "infantilistiske" (forstået som parallelt til for eksempel feministisk) æstetik også er "imperialistisk", fordi det infantile betragtes som en universel erfaring og det grundlæggende fundament for *al* (ikke bare barne- eller avantgarde-) kunst og poetisk sprog, som derved gøres til barnets herredømme. Påstanden om infantilismens angiveligt imperiale ambition finder jeg noget svær at følge, især fordi Sjklovskijs egne bøger for børn ikke er fri for en voksens koloniserende blik. Magtforholdet mellem barn og voksen virker her ret entydigt, hvad enten det er i den stereotype fremstilling af sorte "Sam" i Amerika i *Rejsen til filmens land* (1926) eller de tilbagestående kasakhiske børn, der for første gang i deres liv ser en bil i *Turksib* (1930). Det hører dog til bogens fortjeneste, at Weld inddrager andre eksempler på Sjklovskijs børnefiktion, der i modsætning til de teoretiske skrifter må siges at tilhøre den mest underbelyste del af dette uhyre alsidige forfatter-skab. Disse fortællinger reviderer og relativiserer Sjklovskijs egen teori om fremmedgørelse ved at problematisere idealiseringen af barnets "uskyldige øje": Som Weld pointerer, ønsker det infantile subjekt jo at overkomme sin naivitet og opnå kendskab om og derved overvinde den fremmede verden, som ikke bare fremstår poetisk forunderlig, men så sandelig også angstprovokerende og paralyserende.

Under den tiltagende politiske ensretning af kunsten og udrensning af intelligentsiaen i 1930'erne blev den af censuren relativt upåagtede niche af sovjetisk børnelitteratur et sidste tilflugtssted for avantgarden. Således fik forlag og tidsskrifter for børnelitteratur et kvalitativt opsving ved at brødføde illustratører og digtere, der ikke kunne få deres voksen-værker udstillet eller trykt andre steder. Welds sidste casestudie behandler forfatteren Daniil Kharms (1905-1942) og OBERIU-kredsens absurde prosafortællinger for både børn og voksne. Kharms sorte humor og berygtede børnehad, der udtrykkes i retoriske perler som "Det ville være ondsindet at forgifte børn, men helt ærligt, et eller andet bliver man nødt til at stille op med dem!" undergraver samtidens didaktiske instrumentalisering af det ideelle Sovjet-barn. I stedet repræsenterer barnet hos Kharms et selvbevidst subjekt, der er fanget som (hade)objekt i en tragikomisk afmægtighed, hvilket afspejler avantgardens tab af stemme og handlemulighed. Kharms udnytter det subversive potentiale i det umiddelbart uskyldige, som i det simple børnerim fra udrenningsåret 1937 *En mand gik hjemmefra*, der handler om en mands forsvinden og foregriber Kharms egen arrestation. Weld fremhæver, at hvis al

børnelitteratur kan siges at rumme et dobbelt adressat i form af et børne- og voksenpublikum, så flerdobler sovjetisk børnelitteratur sit adressat ved også at omfatte henholdsvis censuren og den indviede læser, der kan afkode budskabet mellem de enkle linjer.

Voiceless Vanguard fordrer en i vis udstrækning også indviet læser, idet der ikke spildes megen plads på indføring til forfatterne og kunstnerne, lige som jeg også savner en højere grad af historisk og ikke mindst politisk kontekstualisering af avantgardens æstetiske projekt med barnet. Dette ændrer dog ikke på, at bogen rummer skarpe værkanalyser, originalt materiale og mange indsigter, der bør være af interesse også i et tværnationalt, komparativt perspektiv og i forhold til spørgsmålet om barnet og primitivismen i den vestlige kunst. Man kan således kun håbe, at bogen vil nå ud til et bredt publikum af ikke bare slavister, men også kunsthistorikere og læsere med en mere almen interesse i børnekultur og -litteratur.

*Birgitte Beck Pristed
Adjunkt i russisk kultur ved
Afd. for Globale Studier
Aarhus Universitet*