



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>

Posthukommelser over grænser
***The Border Breaking Bunch* (2008) og *Apropos Opa* (2009)**
som litterære mødesteder

Min præsentation tager afsæt i to bøger: *The Border Breaking Bunch* af Maja Magdalena Swiderska og *Apropos Opa* af Julia Butschkow.

I titlen på mit oplæg benytter jeg udtrykket ”mødesteder”, som kunne give det indtryk, at to eller flere ’sider’ – i bøgerne – møder hinanden og at der derigennem skabes konsensus. Men der er ikke tale om et uproblematisk møde. Swiderska tager afsæt i sine forældres flugt fra det kommunistiske regime i Polen på grund af jødeforfølgelser i 1968. I bogen iscenesætter hun mødet mellem den polske familiefortid, der stadig lever i ”familiens første dansker”, bogens hovedperson og protagonisten M.s (post)hukommelse, og den danske nutid, mellem Polen og Danmark, mellem sprogene, nationerne, kulturene. Hos Butschkow mødes hovedpersonens nutidige danske liv og identitet med den grusomme familiefortid, som hendes tyske far i 60’erne selv ’flygtede’ fra til Danmark: hans egen far havde været nazist og ansvarlig for jødedeportationer under 2. Verdenskrig. I begge bøger er der tale om et møde mellem det personligt-psykologiske og det politisk-historiske. Begge forfattere viser, hvordan individet er indskrevet i det kollektive projekt – uanset om man vil.

Svend Erik Larsen, der har skabt begrebet *mødested* på baggrund af Marie Louise Pratts ’kontaktzone’, påpeger, at: ”Litteraturens mødesteder konfronterer konkrete erfaringer med erfaringsmønstre der ikke har plads til de nye erfaringer”¹. I begge bøger er *møderne* præget af en konfliktualitet. Den litterært bearbejdede fortid fungerer som en slags heterotopi, der skaber distance til og kaster kritisk lys på protagonisternes og jeg-fortællernes nutid. Det nutidige perspektiv skaber til gengæld en mulighed for en kreativ bearbejdning af den traumatiske del af familiefortiden. Grænseoverskridelser i tid og rum påvirker samtids- og ’samsteds’-opfattelser og bliver til en form for modstand mod den plads og identitet, fortællerne er blevet tildelt af historien. Begge forfattere overskrider desuden grænsen mellem fiktion og sin privatperson på en måde, der gør det svært for læseren at afgøre, hvor fiktionen slutter og virkeligheden starter.

Svend Erik Larsen skriver, at *mødesteder* udspiller sig i både den horisontale og vertikale dimension. Den horisontale dimension er ”opbygget af dem der konkret mødes” på det specifikke ’sted’, mens den vertikale dimension ”rummer sporene af alle de møder der allerede har fundet sted dér tidligere”². Hos Butschkow og Swiderska er den vertikale dimension, dvs. de ’fortællinger-indtil-nu’ der bestemmer fortællernes ’bagage’ og deres relation til familiefortiden, betinget af **posthukommelse** (på engelsk: *postmemory*). Begrebet er dannet af den amerikanske litteraturforsker Marianne Hirsch og betegner erindring nedarvet fra de forrige generationer om en i familien fortiet og traumatisk, kollektiv erfaring.

¹ Svend Erik Larsen, *Tekster uden grænser. Litteratur og globalisering*, Århus 2007, s. 57.

² Idem, s. 56.

Posthukommelse er, i modsætning til *hukommelse*, kendetegnet ved generation-distancen som tillader en *konstruktiv og kreativ* bearbejdning af fortiden. Fra *historie* adskiller den sig ved en dyb personlig relation til de fortidige begivenheder³.

Hirsch benytter begrebet med reference til børn af dem, der overlevede Holocaust. Jeg har fundet begrebet velegnet til brug også i andre sammenhænge – og benytter det her som udtryk for det subjektive perspektiv hos de omtalte forfattere. På grund af den distance som posthukommelse giver, har anden (eller tredje) generation en evne til kreativt at bearbejde de ofte fastfrosne forestillinger og fortrængte erindringer nedarvet fra forældre. Hos Swiderska og Butschkow er posthukommelsen en litterær fremstillingsform for grænseoverskridelser i tid⁴, rum og form. 'Posthukommelser over grænser', som jeg betegner det, påvirker ligeledes fortællernes identiteter, som fremstår som hybride⁵ eller/og 'suspendede'⁶. De er kendetegnet ved følelsen af en dobbelt fremmedhed, i forhold til begge lande. Identitetsspørgsmål udgør således en del af de subjektive perspektiver i bøgerne. I Swiderskas fortælling er dette forankret i en offer-erfaring (med både Holocaust og det kommunistiske regimes gerninger som de nedarvede traumer), mens Butschkow konfronteres med sin skamfølelse. Disse forhold påvirker både det, der fortælles om og den måde forfatterne bruger sit medium på.

Hos Swiderska konfronteres 'grænse-krydsnings-erfaring' (både vertikal og horisontal og både påtvungen og frivillig) med et lukket, ekskluderende og 'afgrænsende' erfaringsmønster. Bogens motto er et uddrag fra FN's Verdenserklæring om Menneskerettighederne, som slår hovedproblemet i romanen an: "1. Everyone has the right to a nationality. 2. No one shall be arbitrarily deprived of his nationality nor denied the right to change his nationality". De polske jøders berøvelse af deres statsborgerskab i 1968 og den – af de kommunistiske myndigheder – (med forfatterens eget ord) "klistrede" identitet ('zionister', som det hed dengang) er Swiderskas udgangspunkt for i mange retninger strittende overvejelser om nationalitetens og identitetens indflydelse på forskellige menneskelige skæbner. Skæbnerne omfatter både M.s bedsteforældres, forældres og hendes egen ikke selvvalgte danske identitet, samt nutidens Danmark og danskere, som – konfronteret med protagonistens familiehistorie og hendes erfaring med det 'andet' land – bliver en genstand for kritik i bogen. Men det er ikke en simpel og ligefrem kritik. Louise Zeuthen påpeger ud fra et performativitetsteoretisk synspunkt, at: "en kritik formuleret inden for rammerne af traditionelle genrer på grundlag af uproblematiseret

³ Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge 1997, s. 22.

⁴ Larsen, op.cit., s. 175 behandler erindring som „en litterær fremstillingsform for grænseoverskridelser i tid“.

⁵ Hybrid identitet forstås her som et resultat af transkulturelle interaktioner, se fx *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*, ed. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, London & New York 2007, s. 108-111.

⁶ Se Ewa Mazierska and Laura Rascaroli, *Crossing New Europe. Postmodern Travel and the European Road Movie*, London & New York 2006, s. 138.

repræsentation er en selvmodsigelse”⁷. Hos Swiderska iscenesættes en kreativ, selvrefleksiv, posthukommelse-præget, kritik-affødende *sammenstød* mellem den polske og den danske kronotop, som jeg kalder det, på *både* det tematiske⁸ og diskursive niveau. Sidstnævnte niveau kan også betegnes som repræsentationskritisk.

Bogens tema er en familiehistorie fortalt i et samtidsperspektiv, hvor de to foregående generationer har erfaret en konstant *grænsekrydsning* – ikke som følge af et frivilligt valg, men som følge af tvang. Protagonisten M.s bedstemor flygtede flere gange under 2. Verdenskrig både mod øst og vest; M.s far blev efter den antisemitiske bølge i marts 1968 tvunget til at forlade det kommunistiske Polen, hvorved også M.s mor forlod hjemlandet og rejste til Danmark. Denne erfaring – grænsekrydsningen – er nedarvet til M., som er født i Danmark i 1976, præcis som forfatteren. Denne erfaring påvirker hendes (og fortællerens) virkelighedsopfattelse, subjektivitet, handlinger og relationer til andre, og skaber en mellemposition, hvorfra de to lande (kronotoper) betragtes fra en distance og i forhold til hinanden. Denne mellemposition afspejles af det transitive rum i bogen – flyrejser fra København til Warszawa, som er rammen om de fleste (post)erindringer, der starter i 1945 og slutter i 1989.

Min forenklede fremstilling af historien er i *The Border Breaking Bunch* kompliceret, nuanceret og uddybet på det diskursive niveau. Bogens performativitet, selvrefleksivitet og afvigelser fra genre-, mediemæssige, og hvad man kan betegne som ’almindelige danske’ konventioner er meget præcist beskrevet af anmelderen Lars Bukdahl, som jeg derfor her citerer: ”Mange ting, man ikke må, når man skriver romaner i Danmark, gør Maja Swiderska på én gang ... Hun skriver en roman af lutter begyndelser og digressioner; hun inkluderer mindst én romanpoetik og en lang række yderligere meta- og selvrefleksioner ... hun nægter sig noget der ligner et plot ud over en bunke familieanekdoter og en flyrejse, der har virkelig svært ved at komme ud af stedet; hun skriver på dansk og engelsk og polsk; hun udstiller en række kornede s/h-fotos; hun benytter sig af talrige konkretistiske typo-effekter, tomme kasser og cirkel-opsætning ... hun opererer med indtil flere fortællere eller rettere fortællerudspaltninger, M., Lady M.I.G, Sister C, delvist (!) Mama Es og Mr. Möi”⁹. Citat slut.

Dertil kommer den konstante overskridelse af grænsen mellem det ’virkelige’ og det iscenesatte. Swiderska beskriver ikke, men *inkarnerer* – eller rettere, *performerer* sin posthukommelse og det blik på virkeligheden, den giver. Hun befinder sig både indeni og udenfor bogens problem og inddrager ikke mindst læseren i forskellige grænseoverskridende aktiviteter (fx når læseren skal forholde sig til fotografier eller dreje med bogen flere gange for at følge med Sister C’s tekstspiraler). *The Border Breaking Bunch* kendetegnes af det, som Zeuthen nævner blandt den performative kunsts og litteraturs mest påfaldende træk: den udstiller sin egen

⁷ Louise Zeuthen, ”Det private er politisk”, i: Nils Gunder Hansen (red.), *Velfærdsfortællinger. Om dansk litteratur i velfærdsstatens tid*, København 2010, s. 113.

⁸ Zeuthen, op.cit., s. 115 understreger, at ”kunstens politiske budskaber ikke længere findes på værkets tematiske niveau”. Jeg ser det ikke som en selvmodsigelse, når et værk har et politisk eller kritisk budskab på både det tematiske og diskursive niveau.

⁹ Lars Bukdahls tale ved tildelingen af (den ene halvdel af) Munch-Kristensens Debutpris 2009 til Maja Magdalena Swiderska, trykt i Weekendavisen, d. 9. oktober 2009.

repræsentation *som* repræsentation og har et kritisk potentiale, der er subtilt og flertydigt, og som ”først realiseres, hvis modtageren indgår i en relation til værket”¹⁰.

Med andre ord gør Swiderska det, som filmforskeren Hamid Naficy påpeger hos diaspora-filmagere: ”As partial, fragmented, and multiple subjects, ... [they] are capable of **producing ambiguity and doubt about the taken-for-granted values of their home and host societies.**”¹¹ Fortællerens og protagonisten M.s hybride identitet, ’suspenderet’ mellem det polske, danske og jødiske, kan opfattes som en ramme for den ambivalens der skabes omkring ”the taken-for-granted” værdier (både danske og polske). Blandt disse værdier drøftes forskellige opfattelser af nationalitet og identitet, som Swiderska belyser fra to hovedperspektiver: det ’grænse-krydsnings-erfarne’, inkluderende og det essentialistiske, ekskluderende. De kan henholdsvis kaldes for det polske (eller polsk-jødiske) og det danske. Det polske perspektiv omfatter både fortiden og nutiden, mens det danske kun har en nutidig dimension (som tillægges særlige betydninger; derfor kalder jeg dem for kronotoper). Swiderska sætter forskelligartede typer identiteter (og selvidentifikationer) imod hinanden for at skabe en konfliktuel konstellation, som stræber efter at problematisere enkle fortolkninger af begreber som frihed, ytringsfrihed, grænse, identitet, nation, sted mm. Personen (”fortællerudspaltningen”) Mama Es, for eksempel, der kom til Danmark ”ved en misforståelse” (15) kan kun trives i transitive rum. Det diskursive, grænseoverskridende niveau i bogen hænger derved sammen med den livsholdning, der udtrykkes af Mama Es, men også Sister C, protagonisten M. og Lady M.I.G.. Mr. Möi, indlejret i teksten som en modfigur, opfatter til gengæld grænsen som nødvendig for at sikre stammens og stedets homogenitet:

Mr. Möi den Monokulturelle har forklaret Mama Es, at når nu man er en del af en lille bitte stamme, så er det bedst at falde til og ikke skille sig ud. Homogenitet er målet. Ensartethed, middelmådighed. Man må støtte og bekræfte hinanden, siger han. Det er alt, vi har. Derfor må vi i stammen stå sammen, ellers er vi intet, siger han. Mama Es har fået hjernerystelse. Hun har netop skudt hovedet gennem loftet. Det svirrer. Der er også alt for lavt. (51)

Dette citat henviser til den opfattelse, som bl.a. englænderen James Mellon udtrykte i 1992, at ”danskerne [ikke er] en nation... de er en *stamme*... En stamme har en indre styrke, er homogen i en grad en nation aldrig kan nå... Deres sammenhæng som folk skyldes ... en fremhæven af ensartetheden. Her gælder ikke ’både/og’, men ’hverken/eller’”¹². Mr. Möi repræsenterer den position, som Tim Cresswell i sin bog *Place* kalder for en reaktionær stedsopfattelse¹³, der bygger på en ”tæt forbindelse mellem sted og en entydig form for identitet ... et ønske om at vise hvordan sted har autentiske rødder i historien ... et behov for en klar fornemmelse for grænser omkring stedet som afskærmer det fra verden udenfor”¹⁴. Swiderska knytter også an til kritikken af den danske (velfærds)stat, der hedder ”hyggeligt, men lavt til

¹⁰ Zeuthen, op.cit., s. 114.

¹¹ Hamid Naficy, *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton 2001, s.13. Fremhævning AM.

¹² James Mellon, *Og gamle Danmark...*, oversat fra engelsk af Claes Johansen, København 1992, s. 7.

¹³ Tim Cresswell, *Place. A short introduction*, Malden MA 2004, s. 72. Citeret på dansk fra Dan Ringgaard, *Stedssans*, Århus 2010, s. 92.

¹⁴ Ringgaard, op.cit., s. 92.

loftet”¹⁵, og af den middelmådighed (”at passe til masse”, som det hedder hos hende), som bl.a. Axel Sandemose udtrykte med Janteloven i *En flyktning krysser sit spor* (1933).

Denne kritik udtrykkes også på en indirekte måde i en af Sister C’s tekstspiraler, der med sin form ironisk henviser til Janteloven:

Dansk dosmerseddel: vask op under rindende vand, spis aldrig medister, is, hils på dem, du kender, også på gaden, gris, køkkenrulle, tal med familien, også i telefonen, vær mindre selvtilstrækkelig, tomater, kokosmælk, basmantiris, vær mere hjælpsom, udvis interesse for andre, hav mere selvironi, lasagne? vær mindre selvhøjtidelig, torsk, æg, chokolade, prøv ikke at gøre dig forståelig, (ingen forstår dig alligevel), prøv at tænke store tanker i den lille by, for ikke alle dage bør og behøver være lige danske. (149, vises på PP)

Det daglige, det hyggelige, som i citatet forbindes med optagetheden af maden og ubetydelige, materielle ting, er fremstillet som et sæt fælles (danske) regler (udtrykt netop med *performative* og ikke konstaterende sproghandlinger) som afføder en social kontrol (jf. formuleringer i anden person). Reglerne gælder bl.a. opførsel i forhold til familiemedlemmer. Gennem den åbenbart meningsløse opregning udtrykkes den fremmedgjorthed og underminering af de mere naturlige menneskelige fællesskaber (familie), som velfærdsstaten kritiseres af nogle for at bevirke¹⁶.

Forskellige træk ved den danske velfærdsmodel (som aldrig eksplicit bliver nævnt i bogen), som egalitarisme, individernes solidaritet over for og afhængighed af staten, og magtens centralisering, bliver via Mr. Möi-figuren fremstillet som en udelukkelsesstrategi over for alt, der ikke passer ind i modellen, som en usynlig, næsten diktatorisk magt:

Mr. Möi er belærende om den rigtige og forkerte magt. **Magt er at overbevise andre om, at de skal gøre noget, de ellers ikke har lyst til.** Propaganda. Manipulation. Trusler. Mr. Möi fortsætter om glæderne ved magtens tredeling. Og om det frie ord og om pressefrihed. Om hvordan alle på hans sted i bund og grund er frie til at tænke, mene og sige alt. Mama Es sukker. Magt er, fortsætter hun, at have grebet. Det er det psykiske overtag, der er det væsentligste. Den usynlige magt, den er farligst, slutter Mama Es. Godt, det er et overstået kapitel, siger Mr. Möi sikkert. Mama Es dirrer af forskrækkelse over Mr. Möis sikkerhed. (61, fremhævning AM)

Det er sigende, at i citatets anden sætning (”...at overbevise...”) er ”magt” ikke defineret af Mr. Möi som enten rigtig eller forkert. Det er ligeledes sigende, at den *nuværende* danske kronotop bliver sammenlignet med den polske kronotop og dens *fortidige* totale statskontrol: ”Det handlede før som nu om magt. Om magten til at registrere hinanden. Kontrollere hinanden” (61). Her genkendes også kritikken af velfærdsstaten som *umyndiggørende* af individet, som et ansigtsløst, anmassende, meningsberøvende system¹⁷.

Hvor Mr. Möi står for et lukket erfaringsmønster, når protagonisten M., takket være sin erfaring med at være positioneret i det ’tredje’, transitive rum (posthukommelsens og distancens rum), at kaste kritisk lys på lukketheden og åbne for de fastfrosne forestillinger, også om ’Østblokken’, og konkret Polen. Et eksempel på hvordan en frossen, stereotyp forestilling bliver sat i bevægelse af fortællingen, er M.s refleksioner over Warszawa, familiens oprindelsessted:

¹⁵ Søren Harnow Klausen, ”Hyggeligt, men lavt til loftet, eller er det plat at have det godt?”, i: *Velfærdsfortællinger*, op.cit., s. 171-190.

¹⁶ Idem, s. 176-177.

¹⁷ Idem, s. 177,179.

Byen er blevet beskrevet så mange gange, at det er blevet en kliché, en banalitet, en floskel. ... Den er trist, ja, og fattig, ja, men på vej frem, ja, og grå, mmmm ja. Faktisk er det selve byen, dens fysiske rum, dens gråhed, M. kan længes efter. Selvom Warszawa er det mest tilosede og klistrende sted, M. kender, er det samtidig det mest rensende. En æstetisk renselse. En sansemæssig renselse. Efter et ophold ser man alting meget klarere. Forstærket. Måske er det farverne. De grå toner. Man fyldes op med gråhed, grimhed, gråskab. ... Det er frigørende. Immaterielt. Hun smiler ved sig selv. Engang efter et ophold var hun vendt hjem til sin lejlighed og havde malet alt gråt i gråt. ... Hun troede, det ville frembringe den samme tilstand i hende, samme glæde. At hun ville se alting klarere. Stærkere. Det holdt ikke to måneder. ... Måske fordi det var i København og ikke et andet sted. Måske fordi det regnede særlig meget den vinter. Måske fordi det altid regner særlig meget, når man skal skrive det ned. ... Ligesom i detektivromaner eller thrillere. Hvor opklaringen skal søges i det grå mørke. (53)

Swiderskas strategi er at etablere den stereotype forestilling om Warszawa som en intertekst i M.s personlige oplevelse af byen. Selve stereotypen benægtes ikke, men den bliver åbnet, sat i bevægelse. M. transformerer Warszawas ”gråhed” til en kvalitet der er frigørende, ”rensende” og noget som fortælleren savner hjemme i København. Med Larsen kunne Swiderskas strategi betegnes som en *integrationsstrategi*¹⁸, hvor der i fortællingen er plads til ’både/og’: byen er *både* klistrende *og* rensende. I udsnittet blandes den fænomenologiske oplevelse af byrummet (*dens fysiske rum, dens gråhed*) med de kulturelle (*en kliché, detektivroman, thriller*) og symbolske (*frigørende, immaterielt*) betydninger. Samtidig er stedet ikke lukket og afgrænset – det indeholder en resonans af andre steder¹⁹ (København) og omvendt – København indeholder resonans af Warszawa. Sammenligningen med detektivromaner og thrillere henviser til de udbredte *noir*-klichéer i forestillinger om de østeuropæiske lande i Vesten. Men for M. er det netop i denne floskel, ”opklaringen skal søges”.

Ved siden af de nævnte kronotoper (den polske og den danske) findes der også en helt særlig og anderledes kronotop, som kendetegnes ved *mangel* af sted – det jødiske ikke-sted, der er spredt i hele bogen i form af fragmenter af historier og associationer, som latent ligger under fortællingens overflade. Med den intertekstuelle strategi igangsætter denne kronotop de velkendte forestillinger og fortællinger fra Holocaust-beretninger. De flettes med M.s familiehistorie og hendes eget liv i form af minder og genkommende (små) traumer. Et eksempel er en henvisning til sko-topos, som alle med viden om kz-lejre vil genkende:

Der er selvfølgelig masser af sko at vælge imellem. Før afrejsen skal de alle afprøves foran spejlet. ... De er taget ud af kasserne og ligger nu i **en vældig bunke midt i stuen. Sko i bunker, bunker af sko. (Store sko, små. Kvindesko, herresko, små sko, for små sko, pæne sko, slidte)**. Sko er vigtige ... med gode sko kan man muligvis nå at flygte. ... Bedstemoren havde altid fastslået vigtigheden af solidt fodtøj. (s. 45, fremhævning AM)

Et andet eksempel er en i Polen heftigt omdiskuteret bog af Jan T. Gross *Sąsiedzi (Naboer)*²⁰, som handler om en massakre i landsbyen Jedwabne, hvor de jødiske beboere blev brændt i en stald i juli 1941 af polakker (og ikke, som man påstod i en lang årrække, af tyskere). Den debat er der tydelige henvisninger til i Swiderskas bog, hvor protagonisten M. arbejder på ”sit projekt om naboer”:

¹⁸ Svend Erik Larsen, ”’Lad os genskabe det, der er tæt på os, et sted langt fra os’. Det lokale mellem udelukkelse og integration”, *Passage* 54/2005, s. 21-35.

¹⁹ Se Ringgaard, op.cit., s. 84-97.

²⁰ Jan Tomasz Gross, *Neighbors. The Destruction of the Jewish Community in Jedwabne, Poland*, Princeton 2001.

M. havde engang nysgerrigt læst nogle bøger om jødepogromer. Det var kommet frem, at det var indbyggerne i forskellige polske byer, der kort efter 2. Verdenskrig slog jøderne ihjel. Det var naboerne, der gennede de andre, de fremmede, jøderne, ind i en stald og satte ild til. Det var ikke tyskere. Eller ukrainere. Det var polakker. (13)

Endnu et eksempel er inddragelsen af en avisartikel om Aleja Przyjaciół (Vennernes Allé) i Warszawa, hvor M.s familie boede. M. har fundet artiklen i ”et gråt, gulnet hæfte” (26), som M.s tante havde sendt hende sammen med en lampe, hvis billede læseren kan se på den næste side.

Benyttelsen af denne type intertekster (historiske bøger, avisartikler, billeder, kendte fortællinger mm.) kan betegnes som en ’svingdørsstrategi’, hvis mål er at overskride grænsen mellem fiktion og virkelighed og markere bogens autobiografiske dimension. Men gennem de performative, medie- og genreoverskridende strategier skabes der også en distance til disse henvisninger og til den ’virkelige’ virkelighed. Det gælder ikke mindst billeder i bogen, som ofte indgår i relation til tekstens indhold. Billederne kunne ved første øjekast have som funktion at skabe den dokumentariske reference og være forfatterens ’spor’. De er alle sort-hvide og ikke særlig velkomponerede, og på et af billederne kan vi endda se en finger (forfatterens?). Men kigger man nærmere, bliver deres ’dokumentariske’ udtryk tvetydigt. Et eksempel er den gruppe billeder, der er relateret til Aleja Przyjaciół, hvor flere af bogens handlinger og erindringer finder sted. I bogen optræder tre versioner af billedet med skiltet ”Aleja Przyjaciół”. Den første version forestiller skiltet hængende på et hus på gaden (14), den anden version forestiller samme billede, men indrammet og hængende på en væg i en lejlighed, antageligt M.s/forfatterens (28), mens den sidste version er et billede af selve skiltet hængende på en væg i en lejlighed, antageligt M.s/forfatterens (155). Derudover findes der et gammelt billede af selve gaden (56). Der opstår derved en relation mellem billeder og historien, hvilket kan virke som en åbning mod ’virkeligheden’. Men der findes også en intertekstuel relation mellem selve billederne, som paradoksalt skaber afstand til den ’rene virkelighed’. Gennem den gensidigt intertekstuelle (dvs. ’horizontale’ og ikke ’vertikale’) relation synes de nævnte billeder at pege på, at det er umuligt at adskille det virkelige sted (Aleja Przyjaciół) fra dets repræsentationer – billeder, skilte og skiltets billeder, men også (underforstået) fra selve fortællingen. Den ’vertikale’ relation mellem et billede og det ’fragment af virkeligheden’, som det forestiller – eller antages at forestille – er undergravet. Stedet bliver sat ind i erindringens og fortidens ramme (inkarneret af fotografi), men også placeret i et netværk af mellemtekstuelle referencer, som ophæver den direkte relation til fortiden. Swiderska skaber en *illusion* om det dokumentariske og *leger* med selve det at etablere og overskride grænsen mellem det iscenesatte og ’det virkelige’. Denne strategi peger også på ’sted’ som en palimpsest: det er ’fortællinger (repræsentationer)-indtil-nu’ der danner ’stedet’. Den åbenbare ’svingdørsstrategi’ synes derved at være benyttet ikke for at opnå virkeligheds-effekten (eller -affekten), men for at markere posthukommelsens komplekse, formidlede og kreative (performative) relation til fortid og de steder, den er forbundet med.

Swiderskas overordnede strategi er med andre ord en konstant nedbrydning, ofte med humoristisk undertone, af de netop etablerede rammer, hvilket skaber en

oplevelse af diskontinuitet, indfører en stædig forskydning af meninger og inddrager læseren i bogens subjektive perspektiv. ”Breaking the frame” er et udtryk benyttet af Hirsch for at beskrive de narrative og æstetiske strategier, som bryder med en repræsentativ kontinuitet i anden generations beretninger om Holocaust. Diskontinuiteten, som kan tage forskellige former, er ifølge Hirsch uomgængelig i formidlingen af denne erfaring af et uafvendeligt tab²¹. Og Holocaust ved siden af forældrenes flugt fra Polen under den kolde krig spøger stadig i M.s posthukommelse.

Selvom Swiderskas litterære *mødested* nuancerer de forskellige kronotoper i forhold til hinanden, så fremtræder der i bogens løb et polariseret billede, hvor den danske kronotop er overordnet dystopisk, mens den polske fremstår nostalgisk og samtidig som en slags heterotopi, der perspektiverer den danske. Lige som traumerne, skal denne optik, der kunne betegnes som eksil-optik, opfattes som nedarvet fra forældrene. Som Naficy påpeger, er eksilidentitet kendetegnet ved en vertikal og primær relation til hjemlandet. Hjemlandet fremstilles oftest som ’åbent’ og utopisk, associeret med den tabte fortid, mens nutidens gæsteland fremstilles negativt²². Selvom Swiderska bryder med en så radikal polarisering, kan man spore denne eksiloptik i bogen. Men netop den drilske benyttelse af de performative strategier og ikke mindst ’svingdørsstrategi’ undergraver den vertikale, binære relation mellem fortiden og nutiden. Referencer til ’det virkelige’, som nemt kunne tages for givet, viser sig i *The Border Breaking Bunch* involveret i en leg med forskellige grader af formidlinger, som posthukommelsen sætter i gang.

Holocaust og krigen spøger ligeledes i jeg-fortællerens posthukommelse i *Apropos Opa*. Som hos Swiderska er drivkraften bag genfortællingen af fortiden de foregående generationers tavshed omkring historie og de traumatiske begivenheder der vedrørte familien (grundende til tavsheden er dog helt forskellige). Bearbejdningen af fortiden bliver udløst af hovedpersonens opdagelse af den grusomme sandhed, at hendes farfar var en højtstillet nazist og ansvarlig for jødeudryddelser i Polen. Til forskel fra Swiderskas grænseoverskridende fremgangsmåde, er Butschkows stil nøgtern, sparsom, minimalistisk og knap, og, som Marianne Stidsen udtrykker det, den får ”erindringsstumperne til at stå i små løsrevne, knaldskarpe glimt”²³. Det grafiske (typografiske) layout i *Apropos Opa* virker, lige som romanens sprog, underspillet – de mange hvide, efterladte rum og halvtomme sider der følger efter korte, ofte rent konstaterende sætninger, giver plads til eftertanke²⁴. Som Swiderska, bryder Butschkow med lineær fremstilling af begivenheder – hun bevæger sig uden kronologisk orden mellem forskellige tider og steder – og udfordrer grænsen mellem fiktionen (genreangivelsen på titelbladet er *roman*) og forfatterens privatperson.

²¹ Hirsch, op.cit., s. 29-31. Hirsch anvender Shoshana Felmans begreb ”breaking the framework”.

²² Naficy, op.cit., s. 27.

²³ Marianne Stidsen, „Fascinationen af facts“ (anmeldelse af Julia Butschkow: *Apropos Opa*), Kritik 192, s. 49.

²⁴ For at spare plads, citerer jeg fra bogen uden at bevare pladsen mellem linjerne o.l.

I modsætning til Swiderska, hvor (det nedarvede) offer-perspektiv påvirker både hovedpersonens (nostalgiske) forhold til forældrenes hjemland og hendes eget fødeland, er følelser af skyld og skam dominerende hos Butschkow. Disse følelser bevirker, at jeg-fortællerens identitet kunne kaldes for *selvudslettende*. Trangen til selvudslettelse fremstilles som noget fortælleren erfarer allerede fra sin tidlige barndom:

”Det er en *tysker*,” siger min morfar. Hans retriever, Goldie, snapper spegepølsen, som han har lagt på gulvtæppet. Matador er min morfars yndlingsserie i fjernsynet, derfor har han lært Goldie samme trick som grisehandleren lærer Kvik i Matador. ... ”Du lader pølsen ligge, hvis det er en dansker,” siger han. ... Jeg sidder på gulvet i stuen og leger med Lego, min morfar sidder i rullestol. Under besættelsen blev han skudt i højre endeballe, han mener selv, at han var frihedskæmper, men min mormor siger, at det ikke er helt sandt. ”De satans *tyskere*,” hvisker han. Han kaster en hel håndfuld spegepølestykker ned på gulvet. ”Det er *tyskere*, alle sammen,” hvæser han. Min mormors rødtertede forklæde toner frem i dørbåningen. ... ”Du må ikke, når hun er her,” siger min mormor. ”Hvem?” mumler min morfar. Min mormor himler med øjnene og nikker hen imod mig. Min morfar ser ud, som om han først nu opdager mig. ”Jamen, sidder *du* her?” siger han. Han stirrer ned på mig, og **jeg kommer til at ryste på hovedet**. ... Trods mine fem år ved jeg, at blodet i mine årer har et eller andet med krigen at gøre, fordi min far er *tysker*. På en eller måde, som jeg ikke helt forstår, men helt klart fornemmer, **bærer jeg en del af skylden for min morfars lammede ben**. (74, fremhævninger AM)

Sociologen Ivar Frønes påpeger, at mens *skyld* knyttes til universelle værdier og moralske forestillinger om det gode og det onde, og derved til den indre samvittighed og *selvfordømmelse*, så er *skam* forankret i sociale relationer og forstås gennem (forestillinger om) de andre. Skam er ofte knyttet til en situation hvor man bliver synliggjort (eller overset). Den er med andre ord knyttet til de andres blik – eller rettere, det tredje, normative blik, mens skyld er indadvendt og kan bæres i hemmelighed. I modsætning til skam, ”det hjælper ikke at synke i jorden for at undgå skyld”²⁵. Hvis vi benytter Larsens begreb *mødested*, så påvirker skylden den vertikale dimension hos Butschkows jeg-fortæller (’fortællinger-indtil-nu’, hendes bagage/historie), mens skammen hører til den horisontale akse, vendt mod den sociale omverden og knyttet til mellempersonlige relationer.

Mens det er forholdsvis nemt at skelne mellem skyld og skam ud fra deres sociale og kulturelle dynamik, er det vanskeligt at adskille dem som følelser²⁶. I det ovenstående citat blandes de nemlig – den femårige pige skammer sig under sin danske bedstefars blik og vil derfor instinktivt forsvinde, gøre sig usynlig. Hun vil udslettes for at undgå skammen, men hendes indre skyldsfølelse kan hun ikke slette. Hendes skyld er i det citerede udsnit skabt gennem morfarens stærkt negative følelser over for tyskere, som det femårige barn allerede forbinder med noget ondt (krigen, morfarens invaliditet) og samtidig med sin egen far. Citatet viser ikke mindst, hvordan den individuelle hukommelse opstår – gennem interaktion med et fællesskab, her familien, eller som Jan Assmann påpeger – gennem *kommunikation*²⁷, underforstået *kultur*.

²⁵ Ivar Frønes, ”Skam, skyld og ære i det moderne”, i: Trygve Wyller (red.), *Skam. Perspektiver på skam, ære og skamløshed i det moderne*, Bergen 2001, s. 73.

²⁶ Idem.

²⁷ Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, citeret efter polsk udgave: *Pamięć kulturowa*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008, s. 52.

Skylden som hovedpersonen føler er med andre ord et resultat af traumer nedarvede fra de to foregående generationer, både fra den danske (ofrets) og den tyske (bødlens) side, som fortælleren uvilkårligt identificerer sig med. Selvom de danske offer-følelser, hvis kollektive karakter er markeret via henvisninger til *Matador*, bliver latterliggjort i citatet (som bl.a. undergraver myten om den danske "frihedsbevægelse"), så knyttes skamfølelsen i det følgende citat til jeg-fortællerens forestillinger om krigsofrenes potentielle opfattelse af hende som et barnebarn af en nazist. Også her vil den nu voksne jeg-fortæller, som pga. en depression har afbrudt sine studier og arbejder i en urmagerbutik, helst usynliggøres:

Mens jeg cykler ind til Hovedbanegården, er det stadig mørkt. Da jeg tænder lyset inde i urmageren, virker det hele pludselig lidt for lyst. Jeg virker for synlig, da jeg sætter mig på min sædvanlige plads bag disken. Det føles ikke rart, at folk kan se mig sidde her. Tænk, hvis de vidste, hvad min farfar foretog sig under krigen. ... De gamle damer, der hver dag kommer og får skiftet batterierne i deres ure, deres mænd var måske modstandsmænd, og de har selv oplevet krigen; ville de stadig se mig i øjnene ... ville de nogensinde tale til mig igen? (213)

I begge citerede udsnit mødes således ikke alene skam og skyld, men også et offer-perspektiv med bøddel-perspektivet (grænsen mellem dem bliver i det første citat rokket – den danske bedstefar dresserer sin hund til at *angribe* de 'tyske' pølser). Derved mødes to helt konkrete sider i den gamle konflikt: den danske og den tyske. Den dansk-tyske jeg-fortællers individuelle posthukommelse er et *mødested* for kollektive hukommelser fra de to forskellige fællesskaber. Med Larsens begreb kunne vi igen kalde det for en *integrationsstrategi*. Som Assmann påpeger med reference til Maurice Halbwachs, "hver individuel hukommelse er unik, fordi ... den er et sted, hvor forskellige fællesskabers hukommelser mødes på en enkeltstående måde"²⁸. Mens mødet hos Swiderska er præget af offer-synspunktet, prøver Butschkow at perspektivere de to vinkler i forhold til hinanden.

Både bøddel- og offer-vinkler perspektiveres desuden gennem referencer til henholdsvis krigsforbrydere i andre krige (Eksjugoslavien, Irak, Afghanistan) og til en hjemmeside, hvor jeg-fortælleren finder oplysninger om kz-lejre og om forløbet af jødeudryddelse i den lejr, Chelmno, hvor hendes *Opa* var ansat. Præcis på den måde, dvs. via fortællinger og oplysninger, fortælleren umiddelbart og ofte tilfældigt støder på, bliver hun gradvist bevidst om historien efter at have opdaget den grusomme familiefortid. Således prøver hun at forstå bøddel-mekanismen gennem en tv-udsendelse om en anden krig, som tidsmæssigt ligger tættere på hendes eget liv:

Der er en udsendelse på DR2 om nogle bødler fra serbisk paramilitær. ... En af bødlerne sammenligner det første drab, et menneske begår, med dets første kys. "Det er det samme," siger han. "Det første drab: samme erfaring," siger han. Senere i udsendelsen tilstår han, at hans første mord på alle måder var en ubehagelig oplevelse, hvorimod de efterfølgende drab i krigen havde en del triumf i sig, hvordan de ofte ligefrem tilfredsstillede ham og hans soldaterkammerater, der ofte var på stoffer. ... "Vi følte lettelse." Han siger, at det at slå ihjel var som at træde på en myre, som at sparke til en hund, som at hugge hovedet af høns. (207-208)

Fortælleren forhold til fortiden kunne betegnes som naivt, som et udtryk for hendes manglende viden. Hun bliver bevidst om historie, men ikke bekendt med den. Denne (åbenbare) 'naivitet' peger dog på et meget væsentligt aspekt ved hendes – og en stor del af hendes generations – erfaring: der findes ikke et genkendeligt mønster, som hun

²⁸ Assmann, op.cit., s. 53.

kan forholde sig til, fordi fortiden ikke eksisterer i hendes hukommelse (i modsætning til den meget mere bevidste fætter, der både i bogstavelig og overført betydning 'BOR' i Tyskland). Dette nutidige perspektiv bliver bl.a. markeret ved, at hun sammenligner Holocaust med krigen i Eksjugoslavien og ikke omvendt; det er krigen i Eksjugoslavien der for hende er referencerammen²⁹. Fortællerens uvidenhed forbindes i bogen med den kollektive tavshed om og fortrængning af nazismen, der havde startet med den "antiautoritære" (115) 68'er generation, dvs. fortællerens forældres generation, som i romanen især er repræsenteret af den tyske far. "En Berlinmur af tavshed" (214), hedder det om farens og datterens relation. Nutiden og den direkte erfaring dominerer således hos Butschkow over en strukturering af en allerede eksisterende viden og følelser, som ifølge historiografen og teoretikeren Frank Ankersmit kendetegner den første generations måde at forholde sig til den traumatiske erfaring på³⁰. Butschkow giver derved udtryk for den *manglende* viden og *manglende* erindring, som hovedpersonen forsøger at kompensere for via forskellige formidlinger (tv-programmer, film, internet, spørgsmål stillet til faren og fætteren), hvilket er typisk for posthukommelse.

Som sagt, den bevidste fætter, som er kilden til jeg-fortællerens viden om farfarens nazistiske fortid og som ikke bare ved, men også kreativt bearbejder sin viden (han er "sultekunstner"), bor i Berlin. Byen, hvor mange af hovedpersonens posterindringer og en enkel, tidlig barndomserindring foregår, er igennem hele bogen et sted der forbliver på afstand. Jeg-fortælleren har ikke plads til at rumme denne erfaring – mødet med 'Tyskland' (jf. hendes depression, 'selvudslettelse', isolering fra omverdenen). Men denne inertie bliver overkommet og forvandlet til en aktiv handling ved bogens slutning, når hun følger sin far til Berlin til *Opas* dødsleje. Den uoverkommelige grænse – grænsen mellem 'Danmark' og 'Tyskland', mellem nutiden og fortiden – krydses bogstaveligt og symbolsk. Denne handling bliver forbundet med en ligeledes symbolsk grænsekrydsning mellem Østen og Vesten. I Berlin, efter telefonsamtalen med faren, siger fortælleren: "Der er tavshed i røret, da jeg går over torvet, hen mod portalen, der engang adskilte Østberlin fra Vest" (240). På næste side, romanens sidste, går fortælleren igen tilbage til fortiden og den grænsekrydsning fra øst til vest i 1945, for hvilken hendes farmor næsten betalte med sit og sine børns (herunder hovedpersonens far) liv, standset af en russisk soldat.

Som Swiderska, benytter Butschkow sig af 'svingdørsstrategier' i romanen, især i de sekvenser, hvor fortællerens farfar bliver råbt efter af en russisk soldat ved sit efternavn: „*Butschkow!*” (68) og hvor forfatteren opgiver en www adresse til kz-

²⁹ Ingjerd Veiden Brakstad har i sit oplæg til konferencen *Media History and Cultural Memory* på Københavns Universitet (6.-9.07.2011) påpeget, at sammenligninger med Holocaust var en genkommende referenceramme i journalistiske beretninger fra Balkankrigene. Ifølge Brakstad, fungerede de som en tom kliché der førte til sløringen af fakta og brugtes som dramatiserende effekt.

³⁰ Forankring i nutiden kendetegner *Children's memorial* i Yad Vashem (Jerusalem), i modsætning til andre mindesmærker som findes der. Se Frank Ankersmit, "Remembering the Holocaust: Mourning and Melancholia", in: *Reclaiming Memory. American Representations of the Holocaust*, ed. by Pirijo Ahokas and Martine Chard-Hutchinson, Turku 1997, s. 62 - 87.

lejren i Chełmno (212). Deres funktion synes dog her at være at opnå en virkelighedseffekt (og *-affekt*) hos læseren og skabe tyngde i fortællingen.

I artiklen “Remembering the Holocaust: Mourning and Melancholia” diskuterer Ankersmit det meget omtalte (siden Theodor W. Adornos berømte essay) problem af repræsentation og æstetik i forhold til Holocaust³¹. Han skelner mellem to mulige måder at forholde sig til Holocaust på: *den historiske diskurs* og *hukommelsens diskurs*. Mens den historiske diskurs stræber efter objektivisme og intellektuel bemægtigelse af emnet, kendetegnes hukommelsens diskurs af en bevidsthed om, at det ikke er muligt at komme i besiddelse af tingenes kerne. Derfor foretrækker hukommelsens diskurs, i modsætning til den historiske, alene at pege på det uudtrykkelige, at efterlade et ’tomt sted’, som man kan omfavne, men ikke erobre. Dette perspektiv – nærmere sagt, *posthukommelsens diskurs* – kendetegner Swiderskas og Butschkows meget forskellige måder at behandle den traumatiske fortid litterært på.

I begge omtalte bøger er posthukommelsen en litterær fremstillingsform for grænseoverskridelser i tid, rum og form, og de hører som det er fremgået af mit oplæg til såkaldte anden generations fortællinger. De er imidlertid ikke de eneste, der kunstnerisk arbejder med samme udgangspunkter og fremstillingsform – og jeg ser dem derfor også som repræsentanter for en bredere funderet tendens i samtidens litteratur og kunst.

Maja Magdalena Swiderska, *The Border Breaking Bunch*, Borgen 2008.
Julia Butschkow, *Apropos Opa*, Samleren 2009.

³¹ Ankersmit, op.cit.