

NÅR ERINDRING BLIVER TIL FORTÆLLING

Om selvfremstillingen som litterær erindringsstrategi i

Den som blinker er bange for døden

og *En fortælling om kærlighed og mørke*

Københavns Universitet
INSS/ Dansk

Helene Susanne Apelt

Vejleder: Bergur Rønne Moberg

December 2010

Abstract

We are currently witnessing a widespread autobiographical tendency within the literary field with authors drawing on their personal experiences. In the present thesis I look at two autobiographical novels that can be classified as neither entirely fictional nor factual. I've chosen to look at contemporary works that are distinguished in scope, subject matter and contextual framing, but still remain relevant points of references. The authors combine factual and fictional discourses through self-representational narratives and thereby question the interrelationship between motives such as identity, memory and exile.

In the present thesis I engage with the Israeli author Amos Oz's novel *A Tale of Love and Darkness* (2002) and the novel *Den som blinker er bange for døden* (2006) (*He Who Blinks is Afraid of Death*) by the Danish author Knud Romer. I explore the ways that the narrators deal with their childhood memories, focusing on the relationship to the mother figure and the hometown. Growing up in different continents, Europe and the Middle East, we witness the impact of the Second World War on both protagonists. Whereas the German mother in Romer's work move to Denmark in 1950, the mother in Oz's novel is of Eastern European origin. She has resettled in Palestine during the 1930's and mourns the destruction of her hometown Rovno. What these mother figures have in common is a feeling of alienation, trauma and exile to such a degree that they are shattered and unable to live in peace with their surroundings. These experiences are passed on to their sons who become double exilic figures, growing up as natives in an environment in which they feel estranged. Whereas the protagonist of Oz's novel looks back at his childhood in Jerusalem from a distance both in time and space, the hero of Romer's novel is a mental prisoner of his childhood city Nykøbing Falster.

Both works seek to represent the past by blurring the borders between fiction and reality. To account for such rhetorical devices, I discuss how Doubrovsky's genre autofiction deal with memory and representation contrasted by Poul Behrendt's invasion the *double contract* (*dobbeltkontrakten* in Danish). I also draw on the fields of witness literature and collective memory by discussing how it applies to these works. My literary strategy is contextual, and I combine memory studies with close readings. My aim is to bring back the author into the literary analysis, thereby opposing Barthes' famous dictum that the author is dead.

Indholdsfortegnelse

1. Indledning	1
1.1. Problemformulering.....	2
1.2. Specialeopbygning.....	3
2. Teori- og metodekapitel	4
2.1. Forfatterens genopståen.....	4
2.2. Autofiktionen som kontekstuel læsestrategi.....	6
2.3. Dobbeltkontrakten som alternativ til autofiktionen.....	9
2.4. Narrative selvfrestillinger i ny litteratur.....	10
2.5. Til forsvar for forfatteren.....	12
2.6. Det litterære vidnesbyrd og autofiktionen.....	16
2.7. Kollektiv erindring og vidnesbyrdet.....	18
3. Værkanalyser	22
3.1. Historiefortælling som overlevelsesstrategi: Knud Romer og hjemstavnen.....	22
3.1.1. Revisionistisk historieskrivning.....	25
3.1.2. Spejlinger i persongalleriet.....	25
3.1.3. En fortælling, der negerer sig selv.....	26
3.1.4. Hagekors på spisebordet: Tekst og paratekst.....	29
3.1.5. Det litterære vidnesbyrd som erindringsstrategi.....	31
3.1.6. Tabernes historie: Kollektive og private erindringer.....	32
3.1.7. Udkanten som fangelejr.....	34
3.1.8. Offer eller bøddel?.....	35

3.1.9. To violinstrengene bliver til én.....	37
3.1.10. Fortællingens cirkelslutning.....	40
3.1.11. En sprængt fortælling.....	41
3.1.12. Fortællingens ophør.....	44
3.1.13. Historiefortælling på fiktionens præmisser.....	45
3.1.14. Stedfortrædende aggressivitet.....	47
3.2. Fjerne erindringslandskaber: Amos Oz og det nye Israel.....	48
3.2.1. En skyggefuld fortælling.....	51
3.2.2. Den lille kernefamilie.....	52
3.2.3. Virkelighedsskildringer på fiktionens præmisser.....	54
3.2.4. Skæbnens cirkler.....	58
3.2.5. Den israelske erfaring.....	59
3.2.6. Når barndommen trænger sig på.....	61
3.2.7. Værkets skabelsesproces.....	63
3.2.8. Fra Klausner til Oz – en skabelsesproces.....	64
3.2.9. Diasporisk figur eller indfødt sabra.....	66
3.2.10. Hvad er sandheden?	68
3.2.11. Jerusalem som erindringssted.....	69
3.2.12. Det erindringsløse samfund?	72
3.2.13. Forfatteren som sekulær profet.....	72
3.3. Komparativ analyse: Vidnesbyrd, gravskrift og skabelsesberetning.....	75
3.3.1. Offer eller bøddel: Vidnesbyrd i et tysk og et jødisk perspektiv.....	76
3.3.2. Brud og kontinuitet i relation til en europæisk dannelseskultur.....	77
3.3.3. Erindringsfragmenter eller fortælling?.....	78

4. Konklusion.....	80
Litteraturliste.....	83
Film.....	90
Bilag.....	91

1. Indledning

Er samfundets erindringsdyrkelse udtryk for en længsel efter et fortabt erindringslandskab, som vi ifølge erindringsforskeren Pierre Nora ikke længere kan genkalde os? Nora argumenterer for, at senmoderniteten ikke tilbyder os følelsen af tilhørsforhold modsat præmoderne samfunds forankringer i lokalmiljøet. Vi har ingen naturlige erindringssteder, men bygger biblioteker, arkiver og mausoleer i forsøget på at fastholde erindringen. Disse historiserende tiltag ses som nostalgiske forsøg på at genvinde det tabte. Boomet i erindringslitteraturen er også udtryk for denne tendens, idet biografier, selvbiografier og memoirer indtager en central plads i det litterære landskab.

Topografisk og befolkningsmæssigt har Europa forandret sig hastigt i det 20. århundrede, hvor verdenskrige og totalitære regimer har sat spor i vores kollektive og individuelle erindringer, og samfund er rykket op med rode eller udslettet. Modernitetserfaringer som splittelse, brud og fragmentering kan i tidens erindringsgenrer finde en form og et sprogligt udtryk, der afspejler væren i vor tid. Erindringen spiller en central rolle i samtidslitteraturen, hvilket kan ses som en refleksion over menneskets vilkår i senmoderniteten samt et opgør med den snævre nykritiske læsestrategi, der adskiller tekst og kontekst. Ved at skrive sig ind i en narrativ selvfrestilling kan en forfatter forme sit eget selvbillede. I den proces reintegreres konteksten i litteraturen. Den narrative repræsentation af erindringen knytter barndommens landskaber til det skrivende subjekt og sprænger nykritikkens nærlæsningsstrategi. Til at belyse dette undersøger jeg to romaner med henblik på deres erindringsstrategier, barndomsskildringer og genremæssige tilhørsforhold.

Jeg analyserer den israelske forfatter Amos Oz' *En fortælling om kærlighed og mørke* (2002) og den danske forfatter Knud Romers *Den som blinker er bange for døden* (2006). Umiddelbart har disse værker ikke meget til fælles, men det utraditionelle møde er frugtbart, da værkernes fortællerinstanser har overlappende erfaringsdomæner. Jeg undersøger, hvilke indsigter vi får ved at sammenligne disse værker, der på overfladen divergerer i omfang, stil og tematik. På mikroniveau centrerer begge værker sig om forholdet mellem en følsom dreng og hans eksilerede mor. På makroniveau kan fortællingerne læses med 2. Verdenskrig som ramme. I Oz' værk følger vi drengen Amos, der som barn af østeuropæiske immigranter i det daværende Palæstina påvirkes af forældrenes Holocaust-traumer og morens selvmord. Romers værk udspiller sig i Danmark og Tyskland, og sønnen Knud præges af sin tyske mors krigserfaringer. Vi ser tematiske ligheder, der overskrider stedbundetheden og bygger bro over den nationale kontekst, værkerne indskrives i. I Oz' roman sammenvæves en israelsk kontekst med en sekulær jødisk, da han reflekterer over eksil

og hjemkomst i forhold til diasporaen og den zionistiske metafortælling, mens Romers fortælling er lokalt forankret i Nykøbing og har afstikkere til Tyskland.

Jeg kombinerer litterær analyse med et erindringsmæssigt fokus og skaber derved en udvidet kontekstuel læsestrategi, hvor jeg frem for snævert at fokusere på æstetiske og retoriske greb perspektiverer til virkeligheden uden for fiktionens univers. Mit mål er at forene begge tilgange i værkanalysen, da nykritisk nærlæsning og en kontekstuel læsestrategi kan indgå i et dialektisk forhold, der udvider forståelseshorizonten. Jeg inddrager begreberne kollektiv og personlig erindring i en israelsk-østeuropæisk og en dansk-tysk kontekst og diskuterer forfatterens muligheder for at repræsentere referentielle erindringer via romanformen. Værkerne kan ses som udtryk for et skrivende subjekts moderne identitetserfaringer og jegets behov for at manøvrere mellem dokumentariske og fiktioniserede erindringsdiskurser.

Er værkerne troværdig virkelighedsafspejling? Jegets status i det litterære værk er i den seneste tid blevet aktualiseret og radikaliseret i litteraturen. Analyseobjekterne karakteriseres som romaner, men forfatterne bruger referentielle oplysninger og skaber usikkerhed om læserens fortolkningsstrategier. Vi ser et spændingsfelt mellem fortæller og forfatter, da fortællerinstansen gestalter referentielle erfaringer i en fiktioniseret ramme. Jeg undersøger selvfremsættelsen som litterær strategi og betoner litteraturens potentiale som erindringsbærer, da det er perspektivrigt at se, hvordan værkerne iscenesætter erindringsprocessen, herunder barndommen set fra den voksne fortællers perspektiv og inddragelsen af den empiriske forfatter i et fiktivt univers.

1.1. Problemformulering

Formålet med det foreliggende speciale er at diskutere, hvilke ligheder og forskelle der findes i erindringskonstruktionerne og selvfremsættelserne i Knud Romers *Den som blinker er bange for døden* og Amos Oz' *En fortælling om kærlighed og mørke* med særligt fokus på fortællernes forhold til moderfiguren og hjemstavnen. Selvom begge forfattere er forankret i erindringsmæssige selvfremsættelser, er deres tilgange til det at erindre ikke ens. Mens Oz' værk både nærmer sig den selvbiografiske genre og samtidig bevæger sig over mod en mere generel erindringskulturel dimension, er Romers værk mere snævert i sit erindringsmæssige fokus og orienterer sig mod fiktionen.

Med henblik på at undersøge erindringsaspekterne i disse narrative selvfremsættelser diskuterer jeg autofiktion og vidnesbyrd og diskuterer litteraturens relation til begreber som kollektiv og individuel erindring. Specialet er baseret på en kontekstuel analysemetode, der udvider

perspektiverne for den nykritiske læsestrategi. Jeg har som del af specialets empiri været i kontakt med Romer i kraft af et interview samt via e-mail. Jeg inddrager korrespondancen i specialet. Jeg kontaktede også Oz, men korrespondancen var ikke lige så omfattende. Uddrag fra begge korrespondancer er vedlagt som bilag.

2.2. Specialeopbygning

Jeg har inddelt specialet i fire overordnede kapitler. Efter dette indledende kapitel præsenterer jeg kapitel 2, som omhandler teori og metode. I afsnittet *Forfatterens genopståen* introducerer jeg til Roland Barthes' slagord om forfatterens død. Barthes' diktum problematiseres i afsnittene *Autofiktionen som kontekstuel læsestrategi* og *Dobbeltkontrakten som alternativ til autofiktionen*, idet disse læsestrategier genindskriver forfatterinstansen i litteraturanalsen. Derefter perspektiverer jeg i afsnittet *Narrative selvfremstillinger i ny litteratur* til aktuel litteratur, der placerer sig i feltet mellem fiktion og fakta. I afsnittet *Til forsvar for forfatteren* inddrager jeg mit interview med Romer som analytisk kildemateriale, og i *Det litterære vidnesbyrd og autofiktionen* samt *Kollektiv erindring og vidnesbyrdet* ser jeg på konkrete erindringsgenrer og -strategier, som er relevante i analyserne. I kapitel 3 analyserer jeg de valgte værker. Jeg indleder afsnittet *Historieskrivning som overlevelsesstrategi* med et portræt af Knud Romer, hvorefter jeg analyserer *Den som blinker er bange for døden*. Derefter følger afsnittet *Fjerne erindringslandskaber*, der inkluderer et portræt af Amos Oz og en analyse af *En fortælling om kærlighed og mørke*. Kapitlet afrundes med en komparativ analyse, hvor jeg undersøger, hvilke indsigter der kan opstå i mødet mellem værkerne med fokus på fortællernes barndomserfaringer, forholdet til moderfiguren, hjemstavnen og vidnesbyrdet. I kapitel 4, min konklusion, diskuterer jeg værkets metodiske tilgang i relation til selvfremstillingen i det senmoderne samfund og forfatterfiguren og diskuterer kunstens etiske og æstetiske dimensioner.

2. Teori- og metodekapitel

I dette kapitel redegør jeg for min genremæssige såvel som kontekstuel orienterede læsestrategi og undersøger spændingsfeltet mellem forfatterfiguren og dennes litterære værk. I mit indledende metodiske afsnit redegør jeg for Roland Barthes' berømte diktum om forfatterens død og problematiserer i de efterfølgende teoriafsnit dette litteratursyn, der giver magten til læseren på bekostning af den skrivende instans. Ved at undersøge selvbiografiske læsestrategier som autofiktionen og dobbeltkontrakten opponerer jeg mod et snævert litteraturbegreb, der ekskluderer forfatterinstansen fra den litterære analyse. Mit interview med Romer er en del af min metode. Ved at inddrage Romers egen selvfremsættelse til at belyse hans erindringsværk opprioriterer jeg en kontekstuel læsestrategi, der både indskriver konteksten i værket og værket i konteksten. Konteksten i værket omhandler de faktuelle referencer, fx navne, stednavne og historiske begivenheder, som et værk indlejrer. Værket i konteksten refererer til den kulturelle erindringskontekst og selvbiografiske tidsånd, som jeg løfter værkerne ind i. Som jeg vil demonstrere i teoriafsnittet, spiller min interdisciplinære, kontekstuelle læsestrategi i specialet på dobbeltheden mellem tekst og kontekst forstået som værk og virkelighed.

Genremæssigt undersøger jeg autofiktionens eksistentielle erfaringsdimension, som jeg diskuterer i forhold til dobbeltkontraktens æstetiske iscenesættelse samt vidnesbyrdets genresprængende indsigter. Ved at inddrage kollektive erindringsstrategier skærper jeg det erindringsmæssige udsyn og dermed min kontekstuel orienterede læsestrategi. Min grundlæggende metode er således en syntese mellem en nykritisk og en kontekstuel læsning.

2.1. Forfatterens genopståen

I sin indflydelsesrige artikel "Forfatterens død" fra 1968 degraderer den franske litteraturkritiker Roland Barthes' forfatterinstansen:

"I lingvistisk forstand er Forfatteren aldrig mere end den, som skriver, ligesom jeg ikke er andet end det, som siger jeg: Sproget kender et "subjekt", ikke en "person", og dette subjekt, der er tomt uden for selve den udsigelsesakt, der definerer det, er tilstrækkeligt til at holde sproget "sammen", det vil sige til at udtømme det." (Barthes 2004: 178)

At man skal være sig for at tage en forfatters ord for pålydende, ser vi fx i 1950'ernes og 1960'ernes franske litteraturteori, der distancerer sig fra klassiske repræsentationssystemer i et opgør med forfatterinstansens ophøjede position, og i nykritik og dekonstruktion, der skelner mellem forfatterens hensigt og værkets udsigelser. Den manglende adskillelse mellem værkudsigelser og

forfatterintention betegnes i nykritikken som intentionel fejlslutning. Redaktørerne af *Livsværk* opsummerer denne tendens, der, i samklang med Barthes' udsagn, har ført til opprioriteringen af æstetiske, værkinterne problemstillinger på bekostning af forfatteren. At inddrage dennes opvækst, politiske eller religiøse tilhørsforhold i en analyse er irrelevant for nykritikken, der advarer læseren mod den intentionelle fejlslutning, siger forfatterne Claus Christensen og Peter Jensen:

”Det betyder, at man ikke bare må koble tekst og forfatter, fx ved at læse forfatterens motiver ind i værket. Så risikerer man nemlig at reducere værkets betydning til forfatterens hensigt. Frem for at spørge, hvad forfatteren vil med sin tekst, vil nykritikken spørge, hvad teksten betyder i sig selv. Med nykritikkens fokus på tekstens indre mening frem for forfatterens liv og hensigt bliver selve forfatterpersonen uinteressant. Man taler derfor om forfatterens død. I stedet bliver det læserens evne til at afkode tekstens betydningsmønstre, der kommer i centrum.” (Christensen & Jensen 2008: 23-24)

Barthes demonterer forfatterinstansen og er ophavsmand til det radikale slagord: ”Læserens fødsel skal betales med forfatterens død.” (Barthes 2004: 183) Han gør op med dyrkelsen af forfatteren, der derimod bør ses som en funktion af teksten og som udtryk for kulturbårne koder. I hans optik er tekster som ”et væv af citater hentet fra kulturens utallige arnesteder.” (Barthes 2004: 180), hvor den skrivende imiterer en fortidig gestus. Forfatterens værk er ikke originalt, og der er ikke lighedstegn mellem skrift og skribent. I stedet overtages forfatterens rolle af en upersonlig læserinstans, der samler tekstens spor:

”*Udlægningen* af værket søges altid begrundet i den, der har produceret det, som om det, på tværs af fiktionens mere eller mindre transparente allegori, i sidste ende altid var én og samme persons stemme, forfatterens, der leverede os sin ”fortrolighed”.” (Barthes 2004: 176)

Udsagnet om forfatterens død har været med til at rette fokus mod litteraturens iboende betydningsstrukturer. Det er da også teksten, der bør stå i centrum for en litterær analyse. Men når en selvbevidst forfatter via autofiktive greb indskriver sig i fortællingen, får det relevans for en kontekstuel læsning. De litterære strategier kan ikke forklares til fulde med nykritisk nærlæsning, da romanen indgår i dennes subjektive virkelighedsforståelse. I kraft af Romers og Oz' selv fremstillende strategier løsriver jeg, i kontrast til Barthes og nykritikken, ikke værkerne helt fra forfatterne. Værkerne fremprovokerer læsninger, der inddrager ydre, kontekstuelle faktorer. Selvom værkerne formelt defineres som romaner, er hverken Romer eller Oz til at overse, da de indskriver

sig selv i deres erindringsværker.

2.2. Autofiktionen som kontekstuel læsestrategi

”Hvordan skal vi forstå henvisningen til et levet liv i selv fremstillende tekster? Er den en underskrevet tilståelse eller moment i et fiktivt eller fantasmagorisk spil?” spørger litteraten Per Stounbjerg. (Stounbjerg 2006: 19) Analyseobjekterne intervererer med virkeligheden og befinder sig i krydsfeltet mellem fiktion og sagprosa. Derfor er det perspektivrigt at undersøge, hvilket genreforformat de indskriver sig i. Hybridgenren autofiktion indfanger værkernes dobbeltgreb; at skriften forvandler levet liv til fortælling. Genren er bindeled mellem selvbiografi og roman, da den indlejrer fabulerende, fiktive tendenser med faktuelle selvhenvisninger. Litteraten Louise Svanholms siger, at autofiktionen kontrasterer forskellige læse- og afkodningsmetoder, en referentiel og ikke-referentiel, der eksisterer parallelt som bud på aktuelle receptionsformer. Mellem disse fremviser autofiktionen en mere indlysende læsemåde og etablerer en reversibilitet mellem de to læsestrategier. (Svanholm 2006: 47) De selvmodsigende læsestrategier er en del af diskursen.

Autofiktionen nærmer sig livet og virkeligheden og fjerner sig fra den form for fiktion, der kun refererer til sig selv og andre værker i et (inter)tekstuellet spil, hvor opdigtede begivenheder og figurer ekskluderer konteksten. Genren udfordrer læserens forståelsesramme og karakteriseres ved en dobbelt forfatter-læser-pagt: en autobiografisk pagt, der fordrer, at det fortalte er sandt, og en fiktiv pagt, hvor alt er muligt. Autofiktionen er ifølge ophavsmanden, den franske litterat og forfatter Serge Doubrovsky, en variant af selvbiografien. Modsat selvbiografien, der forklarer og forener skæbneforløb, ser autofiktionen ikke livet som en helhed, men er ifølge Doubrovsky ”concerned with separate fragments, with broken-up chunks of existence, and a divided subject who doesn’t coincide with him or herself.” (Doubrovsky citeret i Jones 2010: 176) Som kontrast defineres autobiografien ved sit omfattende, ikke-fiktive narrativ i prosa, hvor forfatteren skildrer sit liv i første person ental. Diskursen er retrospektiv, da forfatteren ser tilbage på sit liv fra et nutidigt stade i ønsket om at forstå sin udvikling. Læseren forudsætter, at det fortalte har fundet sted i modsætning til fiktionen, hvor alt kan ske.

Litteraten Philippe Lejeune opstillede i 1975 en taksonomi, der skelner mellem selvbiografiske og fiktive genrer og argumenterer for vigtigheden af nominal identitet. Hvis fortæller og hovedperson deler navn med forfatteren, indgår værket en selvbiografisk pagt med læseren om, at det skrevne er sandt.¹ Hvis der ikke er navnesammenfald, indgår værket en

¹ Behrendt og Stounbjerg oversætter det franske *pacte* med ’kontrakt’. Jeg benytter ordet pagt.

fiktionspagt. Hvis protagonisten har samme navn som forfatteren, udelukkes muligheden for fiktion. Hvis der er uoverensstemmelse med virkeligheden i en selvbiografi, bliver værket ikke fiktion, men løgn. I den optik deler forfatter, fortæller og hovedperson ikke navn, hvis teksten er udtryk for bevidst fiktionisering. Doubrovsky opfandt i 1977 genrebetegnelsen autofiktion i protest mod Lejeunes kategoriske grænsedragninger.² Redaktørerne af *Selvskreven* problematiserer da også litteraturteoretikerne Gérard Genette og Lejeunes strukturalistiske genreskel fra 1970'erne og 1980'erne og spørger, om det ikke kun tilsyneladende er en moderne problemstilling, at dette skel overskrides, ”og om ikke *opstillingen* og fornemmelsen af betydningen af skellet snarere end overskridelsen af det, tilhører en nyere historisk periode.” (Kjerkegaard mfl. 2006: 8)

Modsat Lejeunes opfattelse af selvbiografien postulerer autofiktionen ikke fuld identitet mellem forfatter, hovedperson og fortæller, men adskiller i kontrast til den traditionelle roman heller ikke instanserne helt. I en poststrukturalistisk sammenhæng belyser autofiktionen det konstruerede, kreative og fiktioniserede ved (selvbiografisk) fortælling, da skellet mellem fakta og fiktion ophæves. Der sættes spørgsmålstegn ved en traditionel skelnen mellem kunst og liv og kollapset af en homogen, autonom subjektsidentitet. Doubrovsky definerer på baggrund af værket *Fils* (1977) autofiktionen som en genre, hvor protagonist, forfatter og fortæller deler navn, selvom værket ikke indgår i en autobiografisk pagt.³ Behrendt fremhæver også, at selvbiografien

”i kraft af tidsafstanden mellem forfatter og hovedperson fremstår som et produkt af identitet”, mens autofiktionen er ”identitets-konstruerende, ikke i mimetisk, men i ganske bogstavelig tekstuel forstand.” (Behrendt 2006: 59)

I den optik konstruerer forfatteren sit skriftlige selv. Stounbjerg siger endvidere, at autofiktionen adskiller sig fra den selvbiografiske roman ved demonstrativt at lade uforenelige koder støde sammen og låne stof fra forfatterens liv, som væves ind i en litterær kontekst:

”Tekstens tilhørsforhold er uafgørligt på en måde, der forstyrrer såvel fiktive som autobiografiske læsninger. Med henvisning til, at fiktioner indgår konstitutivt i subjektdannelsen, insisterer autofiktionen på bedste postmodernistiske vis på at udstille, problematisere og neutralisere de

² Lejeune blødt siden op på sin genreopdeling og slog sig i 1991-92 sammen med Doubrovsky.

³ I kontrast til Doubrovsky begrebsliggør Genette autofiktionen, giver den en strukturel og narratologisk drejning og udvider den til at omfatte fiktionsfortællinger, hvor forfatteren blot behøver dele navn med en af de værkinterne karakterer. Her henhører genren under fiktionsdomænet. Fx er navneidentiteten en fiktionsmarkør.

herskende genreoppositioner.” (Stounbjerg 2006: 25)

Autofiktive værker klassificeres ofte som romaner. Det kan markeres via Genettes paratekst, der betegner de tærskeltekster, der knytter sig til et værk og danner bro mellem tekst og kontekst.⁴ I autofiktiv litteratur er det svært at afgøre graden af identitet mellem fortæller og forfatter, da læseren indbydes til at sætte tekst og kontekst op mod hinanden. Forfatteren kan henvise til sin livshistorie og indlejre fiktion uden at være bundet til en selvbiografisk pagt og står ikke juridisk til ansvar for det skrevne. Stounbjerg har et løsere forhold til den autobiografiske pagt og argumenterer for, at Strindbergs patetiske retorik i værket *Inferno* (1897) er vigtigere for dennes selvbillende end perifere facts. Stounbjerg indskriver Strindbergs afsked med hustruen i Paris i en autobiografisk sfære, selvom Strindberg bevidst ændrer afskedsstedet. Det fremgår ikke klart, hvorvidt Stounbjerg mener, at værket er autobiografi eller autofiktion. (Stounbjerg 2006: 23-26) Uklarheden vidner om autofiktionens tærskelposition. Hvis Strindberg bevidst ændrer forhold for at opnå en litterær effekt, vil jeg hævde, at dette greb mest præcist indfanges af autofiktionens tendens til at fiktionalisere. Stounbjergs åbne beskrivelse af selvbiografien tager ikke nok højde for, at undergenren autofiktion med større præcision betegner denne gråzone.

Debatten om autofiktionen illustrerer etiske og æstetiske problemstillinger om genrer, skrift og erindring. Erindringer medieres og formforvandles, når de nedfældes, hvilket autofiktionen anskueliggør. Doubrovsky udfordrede den fiktive og faktuelle diskurs i ønsket om at finde et tidssvarende autobiografisk udtryk, og genredefinitioner kan ses som udtryk for historisk vedtagne konventioner. Jeg argumenterer for, at værkerne indskriver sig i den autofiktive sfære, idet de indlejrer skrift, erindring og mediering i en fiktionaliseret ramme, hvilket vi skal se i analyserne.

2.3. Dobbeltkontrakten som alternativ til autofiktionen

Det er perspektivrigt at se på begrebet dobbeltkontrakten, der undersøger narrative selv fremstillings intenderede vildledning af læseren. Behrendt arbejder også med tvetydige diskurser i litteraturen og opererer med et alternativ til autofiktionen. Hvor autofiktionen ”postulerer en enhed, som (muligvis) ikke findes,” udgår dobbeltkontrakten fra 1997 fra den modsatte

⁴ Parateksten dækker over et værks fysiske udformning mht. titel og undertitel, for- og bagside, dedikationer, efterord samt grafisk udtryk. Ifølge Behrendt udgør disse tærskeltekster ”en flydende grænse indadtil og udadtil, et transaktions- og forhandlingssted imellem læserverden og forfatter.” (Behrendt 2006: 28)

forudsætning, ”dvs. fra læserbedraget, som er en moralsk kategori.” (Behrendt 2006: 59)⁵
Dobbeltkontrakten udfordrer læserpagten og defineres som en

”u-overensstemmelse mellem, hvad forfatteren – som empirisk forfatter – udtaler om sit værk i interview etc., og det immanente udsagn, der kan aflæses som intenderet af den implicitte forfatter (som altid er tavs) i kraft af spillet mellem udsigelse og udsagn (’det er mig, og det er ikke mig’).” (Behrendt 2006: 23)

Han betoner den kalkulerede misforståelse, en forfatter kan anvende via tidsforskydningen fra en naiv førstegangslæsning af et værk som referentiel sandhed til læserens senere forståelse af værkets manipulationer, idet forfatteren indbygger en tidsforskydning mellem den autobiografiske og den fiktive kontraktindgåelse.

”Det vil sige, at læserbedraget, eller den illuderede førstegangslæsning, inddrages og ekspliciteres som en del af et sæt spilleregler, der endnu ikke er fuldt ud kendt eller kortlagt for nogen af kontraktens parter, men heller ikke på ubestemt lang tid gemt som skjulte esser i ærmet. Det annonceres – direkte eller indirekte – at værkimmanensen, dvs. værket læst autonomt, som fiktionskontrakt, ikke er tilstrækkelig som grundlag for en forståelse af værket.” (Behrendt 2006: 23)

Bedrag og tidsforskydning er essentielle størrelser i dobbeltkontrakten, der ikke er en genre, men en invasion, der kan invadere alle tekster. Det er ikke nok at undersøge værkimmanensen, da forfatteren narrer førstegangslæseren. Værk og kontekst henviser til hinanden i et uafsluttet spil.

Man kan indvende, at det dobbeltkontraktlige greb ikke i sig selv kvalificerer til blot at være æstetisk, da den som autofiktionen peger på aktuelle litterære fænomener, hvor æstetiske problemstillinger væves sammen med konteksten. Behrendt fremhæver fx etiske og politiske komplikationer, der kan indlejres i denne invasion. Ydermere er det en tilsnigelse at kalde dobbeltkontrakten en nydannelse. Behrendt nævner selv filosofen Søren Kierkegaards spil med læseren.

Jeg vil hævde, at som læsestrategier ekskluderer autofiktionen og dobbeltkontrakten ikke hinanden, da de kan operere parallelt. De udvider forståelsen af analyseobjekternes æstetiske og etiske strategier. Dobbeltkontrakten kan både anvendes i relation til æstetiske og etiske problemstillinger, som Behrendt gør opmærksom på, dvs. både i relation til værkets interne

⁵ Jeg ser i lighed med Stounbjerg autofiktionen som en undersøgelse af et paradoksalt grænseland mellem fiktion og selvbiografi og overtager ikke Behrendts definition. (Stounbjerg 2006: 25)

strategier samt i kontekstuelle læsninger. Hvor autofiktionen placerer sig i feltet mellem selvbiografiens tradition og fornyelse, er dobbelkontraktlige læsninger præget af et værks virkelighedsmanipulationer og læserens (fejl)læsninger. Det er frugtbart at læse Romers erindringsværk i henhold til dobbelkontrakten, da værket bevidst intervenserer med virkeligheden, hvilket jeg diskuterer i *Til forsvar for forfatteren*.

2.4. Narrative selvfremstillinger i ny litteratur

I løbet af det nye årtusinde har hybridgenrer i spændingsfeltet mellem selvbiografi og fiktion præget dansk litteratur. Mange forfattere skriver romaneksperimenter, der udfordrer og sammenblender forfatterens og fortællerens roller, hvilket gør det svært at placere denne type værker genremæssigt. Litteraten Stefan Kjerkegaard foreslår, at dette kan ses i sammenhæng med litteraturens opgør med nykritiske dogmer. Ny dansk litteratur er mere end et æstetisk mellemværende mellem tekst og læser, det er atter legitimt at vende blikket ud mod verden:

”Formentlig er det udtryk for litteraturens åbning imod konteksten, og dens delvise afstandstagen til det autonome værk. Her skal man huske på, at en stor del af de skrivende, yngre danske forfattere har en universitetsbaggrund tillige, hvilket betyder, at de formentlig har stiftet bekendtskab med litteraturen via litteraturteorier som nykritik og dekonstruktion, der jo primært beskæftiger sig med den som selvberørende og selvgyldig. Åbningen er derfor et udtryk for en mere verdensvendt og relevant, deltagende, intervenserende litteratur: Litteratur der ikke kan sættes i bås, og som ikke bare passer sig selv.” (Kjerkegaard 2008a: 9)

Der er sket et skred i litteraturen, idet værk og forfatter spejler sig i hinanden – på fiktionens præmisser og med en problematisering af identitetsdannelse og objektiv erindring. Centralt er spændingsfeltet mellem det private og det offentlige. Denne selvreflekterende litteratur vægter æstetik over referentialitet. Forfatteren Christina Hesselholdt var med *Hovedstolen* (1998) med til at indlede den nye selvbiografiske tendens i Danmark. Med titlen refererer hun til forfatteren Per Højholt, der mener, at forfatteren ikke må tage af hovedstolen, men altid skal udelade en rest. Hun forbrød sig mod hans skelnen mellem det private og det offentlige rum ved at tage af sin egen hovedstol.

Størrelser som identitet, erindring og forankring eller mangel på samme præger mange forfattere i senmodernitetens tidsalder. Nogle forfattere søger tilbage til det nære, velkendte lokalsamfund, hvor beskrivelser af barndommens (u)tryghed kan ses som modtræk til en fremherskende globalisering og deraf medfølgende fremmedgørelse og rodløshed. Det ser vi i forfatteren Erling Jepsens *Kunsten at græde i kor* (2002), der bruger humoren som middel til at

beskrive en tragisk sønderjysk barndom. Selvreflekterende erindringsstrategier fra udkanten, der ikke postulerer objektiv virkelighed eller evigtgyldige sandheder, er et tidstypisk fænomen. Multikunstneren Claus Beck Nielsen har med sit radikale kunstneriske eksperiment *Claus Beck-Nielsen (1963-2001). En biografi* (2003) erklæret sin egen død. Hans tværmediale værk involverer politiske, æstetiske og etiske problemstillinger og forholder sig både til den nære og fjerne virkelighed. Hans kunstneriske oeuvre betegnes *Das Beckwerk*. Modsat Claus Beck Nielsen, der især har vundet udbredelse inden for kunsten og kulturlivet, vakte forfatteren Jørgen Leths erindringsbog *Det uperfekte menneske. Scener fra mit liv* (2005) voldsom harme uden for litterære kredse pga. de dubiøse afsløringer af hovedpersonen Leths seksuelle forhold til sin haitianske koks 17-årige datter. Kjerkegaard siger om grænsen mellem det etiske og æstetiske minefelt, som Leth overskred:

”episoden viser på flere måder, hvordan æstetiske og etiske problemstillinger næsten pr. automatik melder sig, når værket mere eller mindre bevidst intervenserer med virkeligheden, og at man ikke med æstetikken alene kan forsvare etisk dubiøse ting, som måtte forekomme i og omkring en ellers skønlitterær bog.” (Kjerkegaard 2008a: 8)

Romer klandres også for at overskride grænsen mellem etik og æstetik, men forsvare sig med, at sandheden er subjektiv. (Jf. bilag 1)

Både Romers og Oz’ romaner er udtryk for en selvbiografisk tidsånd, hvor individets dilemmaer sættes i relation til konteksten. Den israelske litterat Risa Domb ser det som udtryk for postmodernismens nedbrydning af genreskel. I de seneste år har vi set en eksplosion i antallet af biografier, selvbiografier og memoirer i både Israel og Danmark:

”One of the reasons for this literary phenomenon is the blur in the postmodern era between factual and fictional narration. The traditional distinctions between biography, autobiography, personal history (diary/confession) and novel are starting to be questioned. Since biography and autobiography serve as catalysts in the shaping of personal and collective identities, for many contemporary writers [...] autobiography is not merely a device for summing up the accumulated wisdom of a lifetime, but a means of defining identity.” (Domb 2006: 58)

Jeg beskæftiger mig med Oz’ og Romers værker, da de er markante udtryk for en tendens, der opprioriterer kontekst og narrativ selv fremstilling som opgør med et verdensfjernt, snævert litteraturbegreb. De benytter narrative strategier til at indskrive sig i fikcionaliserede erindringsværker og udfordrer vante forestillinger om æstetisk autonomi. Hvor Oz læner sig op ad

selvbiografien, men indlejrer fiktive virkemidler, nærmer Romer sig fiktionen og indgår dobbeltkontrakter med læseren ved at inddrage referentielle henvisninger. Disse selvfrestillinger er udtryk for en tidsånd, hvor søgelyset rettes mod den skrivendes hjemstavn.

2.5. Til forsvar for forfatteren

Er det relevant at sætte en forfatters tanker i spil i relation til dennes værk? Jeg har interviewet Romer – vel vidende at man bør distancere sig fra forfatteren. Hvorvidt forfatterkommentarer er hensigtsmæssige, afhænger af værk og analysestrategi. Da Romer gør sig selv til et fænomen, giver interviewet indblik i de stilistiske og retoriske virkemidler, forfatterpersonaen benytter i og uden for værket. I dette afsnit bruger jeg interviewet som indfaldsvinkel til Romers univers, der er kendetegnet ved en sammenblanding af tekst og kontekst. Hvad ønsker han at opnå med værket, der indlejrer selvoplevede erfaringer?

Jeg har i et fire timer langt interview fået indblik i Romers selvfrestilling. Interviewet er integreret i specialet, da jeg benytter den selvproducerede tekst som analytisk kildemateriale til at forstå værk og forfatter som afhængige størrelser. Jeg fik en udvidet forståelse af værket, der har skabt debat om selvfrestillingens grænser, da Romer bruger egne oplevelser i et æstetiseret univers. Værket bevæger sig i en autofiktiv sfære og er ikke i snæver forstand virkelighedstro. Romer siger om historien, at den fortælles i sin subjektive sandhed. ”Det er barnet, der siger, at når jeg engang bliver stor, så skal jeg nok vise jer.” (Jf. bilag 1) Romer skriver erindringer på fiktionens præmisser og skaber sig selv som mediebegivenhed.

Hvordan ydes et litterært værk retfærdighed? Er det relevant at interviewe forfatteren? Siden 1960’ernes litteraturteoretiske strømninger på universiteterne, har der været tradition for at holde den empiriske forfatter i udstrakt arm. Men at forfattere bruger egne erfaringer i deres iscenesættelser af virkeligheden, er selvsagt ikke nyt. Romer placerer sit værk i forlængelse af romangenren og siger, at de første romaner blev skrevet under påskud at være en virkelig historie, selvom de ikke var det:

”og så kaldte de det fiktion og ændrede navnene. Du må regne med, at lige meget hvor jeg løber hen, kan jeg ikke slippe for min selvoplevelse og min bevidsthed. Den der forestilling om ren fiktion er jo absurd. Hvis du placerer mig på månen, er det stadigvæk mine oplevelser af jorden, jeg kigger tilbage på. Jeg kan ikke slippe for min subjektivitet og min erfaring. [...] virkeligheden foreligger jo kun som en talt konstruktion. Som en form for fiktion som hele tiden bliver konstrueret, rekonstrueret, dekonstrueret og lavet om konstant ved hjælp af nye erfaringer, nye oplevelser, nye tanker. [...] Du har ikke skønlitteratur, som ikke er formforvandlinger af

selvoplevelser, men bragt i en form som er overpersonlig, hvor den siger andre mennesker noget.” (Jf. bilag 2)

Romer indfælder sig direkte i værket og bryder med Barthes' ekskludering af forfatterinstansen. Det er frugtbart at inkorporere Romers autofiktive greb i analysen. At placere forfatteren i relation til værket er udtryk for en kontekstuel læsestrategi, og Moberg argumenterer for en opprioritering af konteksten, så perspektivdelen i analysen ikke blot fremstår som kronen på værket i slutningen, men som en læsestrategi, der forvandler analysen indefra. (Moberg 2009: 22) Jeg kontekstualiserer værket i relation til Romers udsigelser og den offentlige debat.

På et konkret niveau ser Romer sit værk som en korrektion af morens gravskrift, og han vil via fiktionen fortælle sin underkendte historie, der blev forvrænget af dem, som ikke kendte til historiens rette sammenhæng. (Jf. bilag 1) Nykøbingenserne så værket som et angreb og følte sig ramt af Romers formforvandlinger. Det bevidner barndomsvennen Georg Græsholt: ”Selv har jeg fået den tvivlsomme ære at blive nævnt som en af de utålelige skolekammerater, som mødte op ved din fødselsdag for at få sig et billigt grin over dig og dine forældre”. (Græsholt 2007) I den optik spindes værkets retoriske kneb ind i en tragisk-grotesk offerhistorie. Behrendt betoner også Græsholts fortørnelse over fødselsdagen, da Romer siger to ting, der ikke harmonerer:

”Inde i bogen siger han hele tiden to ting, som det er læserens egen hovedpine at få til at rime med hinanden. ’Det er virkeligt, det er sket’. Og: ’Det er løgn’. Men løgn af en anden, muligvis højere, muligvis lavere orden.” (Behrendt 2007)

Fødselsdagen er et eksempel på et dobbeltkontraktligt spil, og Behrendt udtrykker de forbehold, man må have over for referentialiteten.⁶ Romer sammenblander fiktions- og virkelighedsplanerne, for fortælleren deler i høj grad skæbne med forfatteren. Men der er afvigelser fra virkelighedsforlægget, da fortiden er en æstetisk bearbejdet repræsentation. Ved at koble en kontekstuel læsning med en tekstnær ydes romanen tiltrængt med- og modspil. I autofiktionen trækker forfatteren på den virkelighed, der udspiller sig uden for værket. Romer ønsker at berøre den empiriske læser og provokerer denne via sin dobbeltkontraktlige strategi. Værkets litterære erindring peger ud over selve værket og ind i den empiriske forfatterinstans i kraft af autofiktionen.

I vores samtale var det interessant at se, hvordan Romer positionerer sig i forhold til værkets modtagelse. Han opfatter ikke medieomtalen som entydigt positiv. Men når man har givet sin tekst

⁶ I min brug af det dobbeltkontraktlige greb medtænker jeg ikke Behrendts tidsforskydning.

fra sig, er man ikke ene om at have råderet over den. Græsholt havde følgende beske kommentar til de iscenesatte barndomserindringer:

”Og det er jo også en udmærket bog, du har skrevet. Selv om plottet om din ulykkelige og dybt ensomme barndom og nykøbingensernes massive fremmedhad og ondskabsfuldhed jo nok kan virke noget hårtrukket. Så slemt var det jo ikke.” (Græsholt 2007)

Græsholt kan ses som projektionsflade for Romers mentale forestilling om Nykøbing, og Romer spurgte retorisk: Georg hvem? For Georg er blot et navn i en børneremse:

”De eneste navne, som er nævnt, er historiske personer eller min familie. Det med at jeg hænger folk ud ved navns nævnelse, det er nonsens. En sætning med 12 navne, lavet som børneleg. Den er ikke lavet referentielt. Den er lavet som en remse. Hvis du skal føle dig personligt krænket ved at blive hængt ud i offentligheden, så skal offentligheden være i stand til at kunne verificere det. Det komiske er, at det, de anklager mig for, er, at de ikke kan genkende sig selv. (Bilag 3)

Er navneopremsningen uetisk? Som læser opstår problemet, når Romer så direkte inddrager sig selv i værket. Det er forståeligt, at folk føler sig uretfærdigt behandlet, og her har Romer et forklaringsproblem. Fiktionen bruges som led i en magtstrategi og som et magtinstrument, idet Romer brutalt indlejrer selvbiografisk stof.⁷ Man kan diskutere, om kunsten altid helliger midlet. Værket er konfrontativt og opnår opmærksomhed via navnelegen. I forlængelse af Græsholts brev må man sætte spørgsmålstegn ved (mis)brugen af navne. Romer siger om opgøret med barndommen, at det ikke er et hævntogt:

”Apropos autofiktion hvis jeg havde nævnt navne, havde forfulgt dem personligt, ville det have relevans for mig. Men ikke for nogen som helst andre. [...] Så havde jeg lavet et personligt hævntogt mod en personlig person. Så var det ikke længere fiktion, det var ikke længere interessant for andre. Det var nu mig, der havde et personligt opgør med en eller anden. Men det er fuldstændigt irrelevant for andre mennesker [...] det er der, romanen kommer ind.” (Bilag 3)

Her opstår en brudflade mellem Romers og Græsholts erindringer. I debatten, der kan ses som et partsindlæg om provinsiel xenofobi, anes en vendetta mod udkanten, men romanformen fritager formelt Romer for det skrevnes referentialitet. Men når han bruger faktuelle oplysninger, opstår der

⁷ Man kan perspektivere til journalisten Kim Skottes interview med den norske forfatter Tomas Espedal, der taler om hævnmotivet i selvbiografisk litteratur, og om hvordan de etiske grænser for litteraturen til stadighed overskrides. Han tillægger litteraturen en ubehagelig styrke, idet den kan lyve om virkelige mennesker i et troværdigt univers. Espedal siger, at hvis ikke disse grænser overskrides, er man færdig som forfatter. Romer mener ikke, at han overskrider etiske grænser, hvilket jeg mener, er problematisk, idet han på sin vis ikke tager ansvar for det skrevne ord.

en dobbelthed. Sandheden er en svært tilgængelig størrelse, og i dette erindringsunivers er der ikke plads til trivialiteter. Græsholts sarkastiske kommentar til fiktioniseringen lyder således:

En roman er en roman. Et stykke fiktion – også selvom udgangspunktet som i din bogs tilfælde er virkeligheden – et langt stykke af vejen en virkelighed, vi to havde til fælles. Derfor er det til at leve med – selv om det også er irriterende – at blive hængt ud i en roman. Blive nævnt ved navn og placeret i en åndssvag og malplaceret birolle, som ganske vist har lidt med virkeligheden at gøre, men også kun lidt.” (Græsholt 2007)

Romer blander tekst og kontekst ved at skrive om genkendelige erfaringer. Læseren får indblik i dennes forhold til udkanten som et både fysisk og mentalt rum. Han sætter via romanen sin livshistorie på spidsen og skildrer byens beboere som endeløse rækker af upersonlige plageånder. Græsholts og Behrendts kommentarer viser, at Romer placerer værket i et autofiktivt grænseland, hvorfor dets autenticitet er til debat. Også i interviewet overskred Romer grænsen mellem fiktion og selvbiografi og placerede sit værk og forfatterpersonaen det sted, hvor erindring og fiktion mødes på højbroen i Nykøbing. Forfatterinstansen mangler kritisk distance til sit skaberværk, hvor autenticitet ofres til fordel for en subjektiv verdensorden. Han skriver fra en udgrænset position og på bekostning af en etisk erindring. Kan man slippe af sted med alt, hvis man betegner sit værk som subjektiv sandhed? I sin undersøgelse af forholdet mellem det etiske og æstetiske forsvarer Kjerkegaard værkets interne diskurs, men påpeger, at udsigelsen på tværs af fiktion og virkelighed er magtfuld og forførende:

”Kombinationen af virkelige hændelser, der understøtter fiktionen, og fiktive træk, der delvist suspenderer henvisninger til virkeligheden åbner en diskurs, som bevæger sig på tværs af vores begreber om æstetik og etik. Hver gang kan man blive tvunget til at spørge sig selv, om brugen af den diskurs nødvendiggøres af både indhold og form, og i det spørgsmål ligger der ofte et krav om at afveje etiske problemstillinger overfor æstetiske.” (Kjerkegaard 2008a: 4)

I interviewet skelner Romer ikke klart mellem fakta og fiktion. Jeg fik indsigt i hans litterære ståsted, der afspejles i hans medieskabte persona. Jeg bruger interviewet i værkanalysen og forholder mig kritisk til Romers selvforståelse. Min analyse bevæger sig i spændingsfeltet mellem min egen og Romers værklæsning, da min metodiske tilgang er heteronom. Som svar på afsnittets indledende spørgsmål argumenterer jeg, modsat Barthes, for, at det er perspektivrigt at få indblik i forfatterens litterære strategier, når denne bevidst indskrives sig i værket og udfordrer den selvbiografiske pagt.

2.6. Det litterære vidnesbyrd og autofiktionen

Begge værker sprænger et snævert litteraturbegreb via deres autofiktive strategier. I dette afsnit redegør jeg for vidnesbyrdet, da denne erindringsgenre kan være med til at kontekstualisere værkerne forhold. Fx bærer begge fortællere vidnesbyrd for fortabte civilisationer. I indledningen til *Kritik* nr. 175 omtales vidnesbyrdet som en genre, der især har udviklet sig i kølvandet på det forrige århundredes menneskelige tragedier:

”Det er i stort omfang ofrene for det tyvende århundredes totalitære regimer og deres forbrydelser mod menneskeheden, der har givet anledning til en hel, selvstændig genre, vidnesbyrdlitteraturen, bestående af beretninger om selvoplevede grusomheder begået systematisk mod etnisk eller politisk definerede grupper. (Stjernfelt & Kjældgaard 2005)

Selvom det er en overdrivelse af fænomenets nyhed, placerer Holocaust-forfatteren Elie Wiesel i 1977 vidnesbyrdlitteraturen som tidens litterære nyskabelse, og litteraten Horace Engdahl ser genren som litteraturens største forandring siden modernismen: ”Måske er det ikke misgerningens størrelse i 1900-tallet, der har placeret vidnesbyrdet i centrum, men snarere de totalitære staters systematiske udslættelse af erindringen.” (Engdahl 2005: 20) Vidnesbyrdet henter stof fra uforståelige hændelser og rejser æstetiske, etiske, historiske og eksistentielle spørgsmål. Primo Levis *Hvis dette er et menneske* (1947) og Celans lyriske digt ”Todesfuge” (1948) repræsenterer forskellige måder at bearbejde dystre erfaringer med etnisk udrensning under 2. Verdenskrig.

Både autofiktionen og vidnesbyrdet har erindringen som omdrejningspunkt, og de understøtter hinanden i mine værklæsninger. I forlængelse heraf betoner jeg litteraturens potentiale som erindringsbærer. Vidnesbyrdlitteraturen inkorporerer traumatiske oplevelser, æstetiske virkemidler og etisk stillingtagen. Den kan ses som en bearbejdelse af grænseoverskridende begivenheder og afspejler ønsket om at videreformidle det uforklarlige og irrationelle ved krig, forfølgelse og folkedrab. Vidnet bærer ofte på erfaringer, der beskrives som umulige at integrere i en normal kontekst, idet erfaringerne med Engdahls ord går imod fornuften og udfordrer den sociale overenskomst, vi kalder virkelighed i kraft af sin ubegribelighed:

”Vidnet taler om det ufattelige, i håb om at en eller anden vil gøre det fatteligt og i visheden om, at enhver forklaring må afvises som utilstrækkelig. I revolten mod forklaringer er vidnesbyrdet og litteraturen solidariske.” (Engdahl 2005: 22)

Vidnesbyrdet er ifølge litteraterne Isak Winkel Holm og Frederik Tygstrup også en litteratur, der insisterer på at repræsentere meningsløs, umenneskelig opførsel, uden at den tilskrives mening –

modsat dannelsesromanen og selvbiografien. Repræsentationen er en erindringsproces, som levendegør fortiden i individet og i det kulturelle fællesskabs nutid. (Holm & Tygstrup 2007: 99) At vidne forudsætter talens eller skriftens brug, men ofte fører erkendelser til en tavshed, der ifølge Engdahl understreger repræsentationens umulighed. Han taler om vidnesbyrdformidlingens paradoks, idet totalt meningstab leder til tavshed.⁸ Engdahl beskæftiger sig med repræsentationens umulighed i vidnesbyrdet samt litteraturen generelt. I autofiktionens fikionaliserede repræsentation kan sproget til en vis grad fortolke virkeligheden. Det korresponderer med Romers roman, der opbygger et narrativ og i samme greb opløser sig selv sprogligt og indholdsmæssigt. Jeg argumenterer for, at vidnesbyrdet kan integreres med autofiktionen, idet erindring og erfaring – samt mangel på samme – formidles på fiktionens præmisser, men alligevel kan udsige noget om menneskelig eksistens. De er essentielle størrelser i en litterær forening, der ønsker at afspejle virkeligheden, men i kraft af rekonstruktionen er en bearbejdet version af fortiden.

Litteraten Jakob Lund skriver, at interessen for vidnesbyrdet er led i humanvidenskabernes etiske vending og en reaktion på postmodernismens relativisme og på de konstruktivismeopfattelser, der har påvirket det teoretiske landskab de seneste tiår. Han opsummerer tendenserne i erindringsstudierne og påpeger, at al form for erindring beror på fortidige erfaringer og dermed ikke blot er konstruktion eller fiktion, men repræsenterer faktiske begivenheder. Aktuelle erindringsstudier nuancerer opfattelsen af erindringen som noget, der formes i fortiden:

”som noget der en gang var fuldstændigt nærværende i erfaringens fylde, og som det efterfølgende handler om at bevare og holde i live, med en mere ’konstruktivistisk’ erindringsforståelse, der hævder, at erindringer om fortiden konstrueres og rekonstrueres i nutiden snarere end at blive genoplivet fra fortiden. Begrebet om ’kulturel erindring’ peger således på, at erindringer om fortiden til en vis grad beror på mediering, tekstualisering og kommunikationshandlinger. [Disse] skal ikke forstås som beklagelige bortledninger fra en eller anden autentisk og spontant frembragt erindring hos førstehåndsvidnerne, men snarere som en betingelse for erindringen, når vi ikke selv har erfaret det, der skal erindres, og har færre og færre øjenvidner iblandt os – dvs. når vi kommer mere og mere på andenhånd af det skete, og erindringen beror på repræsentationer mere end på direkte erfaring.” (Lund: 199, kommende udgivelse)

At litteraturstudierne også er begyndt at undersøge vidnesbyrdets indsigter, hænger sammen med

⁸ Engdahl bruger den græske myte om Philomela, der ikke kan bære vidnesbyrd om de ugerninger, som kong Tereus har begået mod hende, da han har skåret hendes tunge af. Her sidestilles vidnesbyrdet med hævn.

opgøret med en selvtilstrækkelig litteratur, hvis sprog mangler forbindelse til en ydre virkelighed, som redaktørerne skriver i indledningen af *Kritik* nr. 175:

”Den æstetiske interesseløshed kalder på at blive udskiftet med moralsk forpligtelse og kritisk sans i mødet med tekstlige vidnesbyrd om de ufattelige krænkelser, som forfatterne har overværet eller været udsat for.” (Stjernfelt & Kjældgaard 2005).

Det hænger sammen med en kontekstualisering af litteraturen og et opgør med nykritiske og dekonstruktive læsestrategier. Vidnesbyrdet nedbryder grænser mellem litteratur, historieskrivning, politik og jura, for spørgsmål som autenticitet, sandfærdighed, repræsentation, æstetik og erindring trænger sig ubønhørligt på.

Engdahl siger, at vidnesbyrdet ikke blot er en afslørende beretning, men giver dem, der er gjort tavse, en stemme og bevarer offerets navn, for: ”Vidnesbyrdet kræver et svar fra det menneskelige fællesskab for at fuldbyrdes.” (Engdahl 2005: 19) Det, at vidnesbyrdet rækker ud til offentligheden, kan ses som udtryk for værkernes kontekstuelle strategier. Romers værk vidner om indbyrdes afhængighed mellem forfatter, fortæller og læser, idet han bærer personligt vidnesbyrd i en autofiktiv form. Hvis ingen delagtiggøres i vidnesbyrdet, er missionen forgæves. Hvor historieforskningen ifølge Engdahl ser en begivenhed som afsluttet, når den er beskrevet, ophører den ikke for de vidner, der rammes eksistentielt.

2.7. Kollektiv erindring og vidnesbyrdet

Det er perspektivrigt at diskutere kollektiv erindring i relation til vidnesbyrdet. Hvor Romer især indlejrer personlige erfaringer i vidnesbyrdlitteraturen, bærer Oz kollektivt vidnesbyrd for en hel nation i kraft af sin fortælling. Begrebet kollektiv erindring dækker over et samfunds eller en kulturs erindringspraksisser og indkapsler en gruppes fælles erindringer. Litteraten Anne Birgitte Richard definerer begrebet som et fænomen, der omhandler måden, hvorpå et kollektiv erindreren fortiden:

”Erindringen er væsentlig i dannelsen af en fælles identitet, den vedrører den fælles historiebevidsthed og er en del af historiekulturen. Sammen med erindringen hører glemslen, anamnesen; erindringen selekterer altid og skaber derved mønstre, strukturer og narrationer i fortiden, der som enhver fortælling også bygger på fravalg og ikke viden.” (Richard 1996: 60-61)

Dette giver os et fundament til at forstå kollektive erindringsprocesser. Begrebet blev opfundet af sociologen Maurice Halbwachs, hvis erindringsopfattelse er socialkonstruktivistisk. En central tese er, at kollektiv erindring er forankret i sociale og rumlige strukturer. Til at redegøre for de rumlige strukturer benyttes termen erindringssteder.⁹ Historikeren Pierre Nora udbygger Halbwachs opdeling af historie og erindring som antitetisk modsætningspar og begræder den rationelle historievidenskabs fremgang på bekostning af en såkaldt spontan erindring. Derved skabes et spændingsforhold mellem diametralt forskellige måder at opfatte fortiden. Historikeren Anette Warring, hvis arbejdsfelt omfatter den tyske besættelse af Danmark, påpeger, at kollektiv erindring ikke er et distinkt analytisk begreb, men en produktiv tilgang til at undersøge visse erindringsstrategier. Hun opsummerer Noras begrebsforståelse

”som bevidst og ubevidst erindring om en oplevet erfaring, der er blevet gjort til myte af et levende kollektiv. Dette kollektiv er kendetegnet ved en følsomhed over for visse fortidige tilstande og traditioner, der samtidig indgår som en central bestanddel af gruppens identitet.” (Warring 1996: 223)¹⁰

Med forståelsen af fænomenet som både bevidst og ubevidst adskiller Nora sig fra Halbwachs, der kun opererede med erindring i bevidst form. Ifølge Nora legemliggør erindringsstederne de kollektive erindringer, for

”If we still dwelled among our memories, there would be no need to concentrate sites embodying them. *Lieux de mémoire* would not exist, because memory would not have been swept away by history.” (Nora 1996: 2)

Eksempler på erindringssteder er nationale monumenter og mindedage, historiske begivenheder og personer, arkiver og memoarer. Til denne forståelse af erindringsstedet kan tre dimensioner knyttes: en materiel, hvor erindringen er indskrevet i tid og rum, en symbolsk, hvor erindringen er et minde om det forgangne, og en funktionel, fx et testamente eller en manual. Disse aspekter sameksisterer altid, og et arkiv får kun karakter af erindringssted, når det tillægges symbolsk betydning. Mangfoldigheden af erindringssteder kan ses som forskellige manifestationer af kollektive

⁹ Den franske term er lieux de memoire.

¹⁰ Som alternativ til kollektiv erindring foreslår Warring James E. Youngs term ’sammenbragte erindringer’. Trods uklarhederne benytter jeg termen, fx i relation til Yael Zerubavel, der bruger termen i en israelsk kontekst.

erindringer. Ifølge Nora er erindringsstederne de mest oprindelige steder, vi kan mindes en fortid, der ikke længere er en naturlig del af tilværelsen. Disse erindringssteder

”arise out of a sense that there is no such thing as spontaneous memory, hence that we must create archives, mark anniversaries, organize celebrations [...] because such things no longer happen as a matter of course.” (Nora 1996: 7)

De tidsmæssige og topografiske erindringssteder vokser frem, når der er et erkendt eller postuleret brud med fortiden, og deres fremvækst erstatter traditionelle erindringsfællesskabers nedbrydning: ”like shells left on the shore when the sea of living memory has receded. (Nora 1996: 7) Nora inddeler den historiske tilgang til erindringen i tre faser: det præmoderne, det moderne og det postmoderne. Det præmoderne repræsenterede en tid med en naturlig og spontan erindringspraksis. Det moderne faldt sammen med nationen, hvor en historisk bevidsthed skyggede for en traditionel erindringspraksis, mens den postmoderne tid domineres af mediekulturen. Whitehead udtrykker Noras foragt for udviklingen således:

”the current ‘postmodern’ age of media culture, in which representation of the past emerge and are consumed at the rapid and frantic pace of media consumption itself. The narrative of memory that Nora elaborates is implicitly one of decline and loss, in which there was a ‘fall from grace’ during the course of the nineteenth century, an expulsion from a realm of intuitive memory that cannot now be recovered.” (Whitehead 2010: 142)

Hans erindringsprojekt kan kritiseres for sit nostalgisk-elegiske tonefald, og Warring kritiserer Noras ukonkrete definition af erindringssteder som legemliggørelse af kollektive erindringer. Den indfanger ikke komplekse lag og dimensioner knyttet til erindringsstedet, da erindringen hører til hos enkeltindivider og ikke er fuldstændigt kalkerede kopier af offentlige diskurser, men afspejler en kompleks relation mellem historie og biografi. Hun skriver om dynamikken mellem individuelle og kollektive erindringer, at de personlige erindringer kan opsluges af de kollektive, da:

”Individuel erindring er vævet sammen med andres erindringer. Vi reviderer vores personlige erindringer, så de passer med den kollektivt erindrede fortid, når vi forsøger at knytte diskontinuerte erindringer sammen i fortællinger, og til sidst ophører vi med at skelne mellem dem. Begivenheder af betydning for den eller de sociale grupper, vi tilhører, og som vi ikke selv har oplevet, kan forvandles til, hvad vi opfatter som en del af vores personlige erindring.” (Warring 1996: 214)

Det er produktivt at se kollektiv erindring og historie som dialektisk relaterede diskurser. Fx foregår der i den kollektive erindring og på erindringssteder et overlap mellem historie og erindring såvel som mellem individuelle og kollektive erindringer. Historieskrivning trækker på erindringen i form af fx vidnesbyrd og øjenvidneberetninger. Redaktørerne af *Erindringens og glemslens politik* betoner også sammenkoblingen mellem kollektiv og individuel erindring og identitet:

”Lige som individuel og kollektiv identitet er flettet ind i hinanden, er individuel og kollektiv erindring i praksis vævet ind i hinanden. Man kan ikke have en identitet uden en erindring, begge er nødvendige, hvis grupper skal opretholdes og fungere gennem længere tid. Erindring er følgelig ikke kun knyttet til enkeltpersoner, det giver også mening at tale om erindringsfællesskaber.” (Jensen mfl. 1996: 12)

Oz’ indskriver sine individuelle erfaringer i den kollektive jødiske erindring og i vidnesbyrdlitteraturen, da han med sin Holocaust-relaterede tematik beskriver ødelagte jødiske shtetl-samfund.¹¹ Holocaust og andre erfaringer med krig, eksil, udgrænsning og statsdannelse indgår nemlig i kollektive jødiske og israelske erindringsprocesser. Domb omtaler også Holocaust som en traumatisk erfaring i Israel:

”the twentieth century being such a dramatic period in Jewish history, the personal biography is often archetypal, corresponding with the collective biography, and it all infiltrates and dominates the writing of Israeli authors.

With six million murdered, many Israelis are either Holocaust survivors, their offspring, or just citizens of a country which is so haunted by that trauma that it seems every military threat as another chapter in the Final Solution.” (Negev 2003: x)

Romers værk anskuer jeg derimod som et individuelt vidnesbyrd, der opstår som konsekvens af Tysklands ageren under 2. Verdenskrig, men som ikke i samme grad inkluderer et helt folks lidelseshistorie.

I teori- og metodekapitlet har jeg diskuteret genren autofiktion i relation til dobbeltkontrakten og selvbiografien, redegjort for aktuelle selvfrestillinger og diskuteret mit

¹¹ Yiddishisten Dovid Katz karakteriserer shtetl-tilværelsen som et semiurbant liv omgivet af skove, floder og søer og et ”highly literate society immersed in writings in three Jewish languages [...] The shtetl Jew [...] was so immersed in Jewish life that a retrospective stereotype has developed of unworldliness, otherworldliness [sic], and general distance from whatever the ”modern” world” was concerned with at any given point in time.” (Katz 2007: 138-139)

interview med Romer i henhold til min kontekstuelle læsestrategi. Jeg har desuden undersøgt sammenhængen mellem vidnesbyrdet samt individuelle og kollektive erindringer. I næste kapitel følger mine værkanalyser.

3. Værkanalyser

I mit analyseafsnit undersøger jeg, hvordan fortællerne i *Den som blinker er bange for døden* og *En fortælling om kærlighed og mørke* gestalter deres individuelle erindringer og sætter dem ind i en større ramme, der inkluderer familien og nationen. Vi indvies i fortællernes narrative selvfrestillinger og medierede virkelighedsrepræsentationer, herunder hvordan de belyser forholdet til forældrene og hjemstavnen. Da min læsestrategi er kontekstuel, har jeg som optakt til analyserne skrevet forfatterportrætter, der peger på både ligheder og forskelle mellem værkets og forfatterens erfaringsunivers. Jeg indleder portrætterne med et referat for at understrege denne lighed. Jeg begynder min værkanalyse med Romers debutroman for derefter at orientere mig mod den erfarne Oz og afrunder kapitlet med et komparativt analyseafsnit, hvori jeg spejler værkerne.

3.1. Historiefortælling som overlevelsesstrategi: Knud Romer og hjemstavnen

Den som blinker er bange for døden handler om en isoleret drengs opvækst i provinsen. Vi følger Knud, der vokser op i 1960'ernes og 1970'ernes Nykøbing Falster. Hans tyske mor Hildegard Voll mistede sin far som barn og sin forlovede, Horst Heilmann, der blev henrettet i 1942 af det nazistiske regime. Hendes erfaringer med krig og død præger Knuds opvækst. Moren flytter til Danmark i 1950 og forelsker sig i Knuds far, der er en retskaffen forsikringsagent. Knud indkredser gradvist sit forhold til moren, der orienterer sig mod tysk kultur. Han mobbes pga. sin herkomst og kaldes tyskersvin af kammeraterne. Den årlige katastrofe indtræffer til hans fødselsdag, hvor børnene går i optog gennem byen anført af den harmonikaspillende mor, mens folk heiler i døråbningerne. Under morens sygdom formår sønnen ikke at lindre hendes smerter.

Knud Voll Romer Jørgensen er født i 1960 i Nykøbing Falster. Hans kontroversielle debutroman *Den som blinker er bange for døden* udkom i 2006 på forlaget Athene. Han fik mange priser for romanen, herunder BG Banks Debutantpris, Weekendavisens Litteraturpris, boghandlerprisen De Gyldne Laurbær og den franske boghandlerpris Le Prix Initiales D'Automne. Værket fik enorm bevågenhed i offentligheden, på universiteterne og blandt de lokale på Falster. Romanen, der beskriver en traumatisk barndom, blev genstand for heftig mediedebat, fordi Romer,

ifølge de implicerede, hænger folk ud med navns nævnelse, fordrejer sandheden og lægger et røgslør ud over virkeligheden, hvilket Græsholt blev fortørnet over.

Romer har læst litteraturvidenskab på Københavns Universitet, men fik ikke færdiggjort sit speciale. Efter 17 års studier fik han job som tekstforfatter og konceptudvikler på reklamebureauet Kunde & Co. Rollen som reklamemand spillede han så godt, at han ifølge filminstruktøren Lars von Trier kunne spille sig selv i dogmefilmen *Idioterne* (1998). Romer er også slagfærdig debattør i DR2-programmet *Smagsdommerne*. I 1998 var han medredaktør af den groteske antologi *Din store idiot*, der beskæftiger sig med samfundets udstødte grupper, og i 2000 udkom *Guide til Københavns offentlige toiletter*. Hans kommende roman *Kort over Paradis* omhandler en ungdomsven, der vokser op i Iran som søn af en diplomat. Romer ønsker at fremstå som moderne arvtager til den følsomme, tysksprogede lyrik, som han voksede op med. Det står i modsætning til hans image som reklamemand:

”alt, hvad jeg skriver og hver eneste sætning er i grunden “fraværspoesi”. At så holocaust blev den konkrete og bogstavelige, historiske udfoldelse af den rene negation, døden, folkemordet – et helt folk, en hel kultur – er den dobbelte rædsel, når vi når frem til celan. “Den som blinker er bange for døden” er en direkte reference til “Todesfuge” – en reference, som jeg på forhånd ved, at ingen vil fange, fordi det er meget få, som aner, hvad jeg taler om, og endnu færre, som nogensinde ville overveje at aktualisere den reference og betydningssammenhæng i mit tilfælde, den popsmarte reklamemand.” (Jf. bilag 4)

Romers mor bosatte sig i Danmark i 1950 og gav ham den tyske kultur i vuggegave. Han genoprejer tysk kultur via romanen, men erindringen er selektiv, idet han forbinder det ægte, idealistiske Tyskland med sin mor: ”Du må regne med, at jeg identificerer mig med min mors Tyskland. Ikke med Nazi-Tyskland. Min mors Tyskland, det var dannelsesborgerskabet, det var finkulturen, det var kulturbærerne.” (Jf. bilag 5) Ligetil er det ikke med Romers tilhørsforhold. Litterært orienterer han sig mod tysksproget litteratur og henviser i forbindelse med den dobbelte identitet, der præger mange tysksprogede forfattere, til den rumænsk-tyske nobelpristager Hertha Müller og den rumænsk-jødiske forfatter Paul Celan. Den tysksprogede litteratur har spillet en afgørende rolle for hans dannelse og har præget hans måde at udtrykke sig på:

”jeg har brugt hele mit liv på at skrive et dansk, der lyder som det tysk, jeg ville have skrevet – afsnittet om rågerne stammer helt tilbage fra Falster, hvor jeg skrev det på tysk som 15-årig”. (Jf. bilag 6)¹²

¹² Da Romers roman blev antaget af det tyske forlag Insel Verlag, hvor litterære helte som Walter Benjamin og Rainer Maria Rilke blev udgivet, gik en drøm i opfyldelse, og i 2009 blev han desuden optaget i den tyske forfatter Günter

Moren dominerede Romers barndomshjem, mens den pedantiske far undlod at bryde den symbiotiske relation mellem mor og søn. Sådan fremstillede Romer sit barndomshjem i vores interview samt i de fikcionaliserede barndomserindringer. Romanens fortættede univers løb som en understrøm gennem interviewet. Det var svært at gennemskue, hvornår Romer henviste til værket, og hvornår han henviste til den referentielle virkelighed. Som læsere bevidner vi således forfatterens udvalgte erindringsglimt, der iblandes fragmenter fra morens historie. Journalisten Nils Thorsen understreger i sit interview med Romer, at der er to afgørende punkter, som adskiller Romers liv fra romanen:

”Når han trådte ud af huset, forvandlede han sig fra en følsom gammelklog tysktalende skønånd til en rapkæftet dansk dreng, der både svarede og slog igen.

Og så var hans mor ikke kun et sagesløst offer for provinsens smålighed, men også en uligevægtig kvinde, der enevældigt styrede familiens liv og spærrede drengen inde i et museum over hendes egen slægtshistorie og kultur.

”I romanen ser jeg verden gennem min mors øjne. Men i mit liv så jeg også min mor gennem omverdenens øjne”. ”Og jeg opdagede meget tidligt, at jeg måtte lære at være to mennesker”. (Thorsen 2009)

Det er i spændingsfeltet mellem værk og virkelighed, at autofiktionen udspiller sig. At Romer lærer at være to mennesker, vidner om den dobbelthed, vi finder i livet, idet Romer skaber sig selv ved at fortælle om sig selv. I den henseende udvides Behrendts fremstilling af en æstetisk funderet dobbeltkontrakt, idet denne dobbelthed ikke blot er et tekstuelte fænomen, men også genfindes i livet. Romer erkender sin formforvandling af barndommen, hvor erindringerne fortættes og omformes, så de passer ind i den skabelon, som romanformen er, og hvor angsten for moren forskydes til de lokale og til udkanten, der beskrives som en fangelejr. Hans romanprojekt pendler mellem verificerbare oplysninger om forfatterinstansen og fortællerinstansens fikcionaliserede barndomsbilleder. I næste afsnit følger min analyse af *Den som blinker er bange for døden*.

3.1.1. Revisionistisk historieskrivning

I *Den som blinker er bange for døden* indvies vi i Knuds subjektive skildringer af sin opvækst i Nykøbing samt morens krigserfaringer. Fortællingen kan anskues som et revisionistisk projekt, da forfatteren i sin fremstilling af moderfiguren ønsker at ændre hendes gravmæle ved at skabe en ny erindring om hende. Romer betegner selv sit værk som et vidnesbyrd for moren, og jeg inddrager dette perspektiv samt Kjerkegaards og Behrendts læsninger i min undersøgelse af værkets litterære strategier. Jeg belyser skæringspunktet mellem værk, forfatter og offentlighed, og analysen kan således læses i forlængelse af afsnittet *Til forsvar for forfatteren*. I spændingsfeltet mellem værkets æstetiske udformning og dets kontekstuelle strategier opstår fortællerens subjektive erindringer. Jeg fokuserer på værkets fremstillingsmodus, herunder dets metatekstuelle lag, som konstituerer Knuds skriftbevidsthed, over for de kontekstuelle referencer, der trækker på forfatterens erfaringsverden samt tysk og dansk historie. Selv siger Romer om sit værk, at det er historiefortælling som overlevelsestrategi, et udsagn, der kan knyttes til vidnesbyrdtematikken. (Jf. bilag 7) Hvordan forholdet mellem mor og søn skildres, er omdrejningspunktet i min værkanalyse.

3.1.2. Spejlinger i persongalleriet

Det klaustrofobiske univers, Knud vokser op i, befolkes af sære, excentriske karakterer, der skildres med kærlighed og frygt. Den tvangsneurotiske far er en tom, navnløs, anonym figur, der ønsker at eliminere tilværelsens utryghed, mens den stolte mor Hildegard dominerer mand, hjem og barn og holder far og søn i et fast greb. Hun rammes eksistentielt, da hun som barn mister sin far under en blindtarmsoperation, og da hendes forlovede Horst henrettes af nazisterne. Hendes første kærlighedserfaring skildres således: ”Hun tænkte kun på Horstchen, som var væk, og afgrunden gik op i hende og lukkede sig aldrig igen.” (Romer 2006: 71) Hendes traumatiske grundvilkår overføres til Knud. Hans smukke, følsomme mormor, der gifter sig med den frygtindgydende Papa Schneider, sprænges til ugenkendelighed under krigen. Karakteristisk for fortællingen knyttes der bibelallusioner til beskrivelsen af familien. Fx omtales den usympatiske tante Eva som en slange i Paradis. Evas mand, den krumbøjede røntgenlæge Helmut, kan se, hvornår folk skal dø. Han giver Knud splinterne fra en russisk håndgranat, der er en gennemgående figur i værket.

Afdøde familiemedlemmer, som Knud ikke har mødt, går i overført forstand igen og bliver en del af det særegne univers, deriblandt Papa Schneider, der som en navnløs Gud skuer ned på Knud fra portrættet i spisestuen og kontrollerer sit skaberværk. Farmoren går igen i uret, og den

initiativrige farfar kaster sig over visionære projekter, der ramler sammen om ham. Farfarens fremsynede fantasier kontrasterer Knuds far, der kontrollerer omverden ligesom Papa Schneider:

Der var en sprække i den kontrol, som far udøvede over sine omgivelser, og hvis han kiggede væk, ville alting forsvinde og ikke være til at finde igen. Han bestilte ikke andet end at se efter og forvisse sig om, at virkeligheden fandtes, og at alt var på sin plads [...] Far passede på os dagen lang og året rundt, og det føltes, som om det hele ville styrte sammen, hvis han slappede af et øjeblik.” (Romer 2006: 41)

Værkets uvirkelighedspræg ses i karakteristikken af faderinstansen: Ville verden kollapse uden hans kontrol? Han magter ikke at skåne familien for livets slag. Morens og mormorens ulykkelige kærlighedshistorier og groteske dødskampe spejler sig i hinanden. Mormoren, der forsøger at slå resterne af sig selv ihjel, siger da også: ””Mein Gott, warum läßt du mich nicht sterben”” (Romer 2006: 9) som et ekko af Jesu korsfæstelse. I Matthæus- og Markusevangeliet siger Jesus: ”Min Gud, min Gud! Hvorfor har du forladt mig?” (Matthæusevangeliet kapitel 27, v. 46; Markusevangeliet kapitel 15, v. 34) for siden at genopstå. Mormoren genopstår som en levende død. De tragisk-anekdotiske beretninger om familiemedlemmerne understøtter værkets desillusionerede grundtone og forstærker morens og Knuds erfaringer. De underbygger kernefortællingen, som er forholdet mellem den martrede mor og den fortabte søn. Knuds skildringer af nykøbingenserne er derimod uden formildende træk, hvilket jeg vender tilbage til.

3.1.3. En fortælling, der negerer sig selv

Er dette et indesluttet værk, der refererer til sig selv og andre tekster i et lukket modernistisk kredsløb, eller rækker værket ud over de tekstuelle og retoriske lag for at inddrage kontekstuelle faktorer? Værket drejer sig om sin egen akse med intertekstuelle, selvhenførende referencer, der peger på sig selv som konstruktion og metafiktion. Det underbygges af en cirkulær, hermetisk struktur, sprogets filmiske stoflighed og retorikkens stilistiske kneb, der har en galgenhumoristisk tone. Fx anbringes farfaren i en ”centrifuge, som slyngede ham rundt og rundt og rundt og ind i døden” (Romer 2006: 86) Dette billede repræsenterer værkets cirkulære præg og understreger dets dødstematik. I værket indtager sproglige spidsfindigheder en central plads, der i kraft af retoriske kneb som paradokset, negationen og hyperblen tematiserer selvmord, død og fravær. De retoriske greb understøtter fortællingens undergangsstemning. Værkets retoriske diskurs, fx den innovative leg med faste udtryk og vendinger, udfordrer læserens forståelsesrammer. Fortælleren siger fx om et besøg hos onkel Helmut: ”det var mit hjerte, som bankede på, så hårdt slog det.” (Romer 2006: 19).

Da farfaren lukker sit skrantende busselskab, konstateres det, at: ”Østersøen flød over i hans blik.” (Romer 2006: 13) Det kan ses som en metafor for sorg og tårer. Det, der fremstår enkelt og banalt, kan være svært at afkode. Selv betegner Romer stilen som kasseret lyrik skrevet som en børnebog. Teksten er fyldt med selvhenførende referencer og et finaldetermineret verdensbillede, mens fortælletonen oscillerer mellem barnets og den voksnes perspektiv. Den tekstuelle afsenderfunktion benytter en tilstræbt naiv fortællerstemme, der imiterer barnets erfaringsverden. Fx var Knud overbevist om, at de farlige dyr fra zoologisk have gik rundt i byens gader:

”Sollyset faldt ind gennem gardinerne om morgenen og sneg sig over gulvet som en tiger og slikkede mig på kinden. Jeg vågnede altid, før jeg blev spist, den var væk, men jeg kunne høre den brøle udenfor. Jeg var overbevist om, at der måtte gå tigere og løver i gaderne [...] og hækken rundt om vores hus var til for at holde rovdyrene ude ligesom i Peter og Ulven.” (Romer 2006: 122)

Her ses en intertekstuel reference til den russiske komponist Prokofievs melodrama *Peter og Ulven* fra 1936, der blev opført som børneteater. Denne reference bibringer et nostalgisk tonefald. Der indgår desuden fragmenter fra sange, breve, morens tyske ønskeliste og et uddrag af Rainer Maria Rilkes digt *Liebeslied* (1907). Fortællingen er fyldt med tysk dialog og henvisninger til tysk historie, kunst, musik og litteratur. Det understreger familiens dobbeltkulturelle identitet. Sætningerne er fyldt med tankestreger, der skaber en stemning af anekdotisk talesprog, hvilket brugen af dialog understøtter. Knud indfælder sin fortælling i en større kulturel kontekst via moren og prøver at frigøre det tyske sprog fra nazismens kommandosprog.

Stilistisk bærer værket præg af fiktive greb som antropomorferinger, overdrivelser, negationer og dikotomiske modsætningspar, da det sprogligt og tematisk er en grotesk og stedvis magisk realistisk familiekrønike, hvor der sker utrolige hændelser, der ikke forekommer i et mimetisk univers, der påkalder sig en realistisk forståelsesramme. I dette univers styrer rågerne Nykøbing, byen oversvømmes af havet, indbyggerne holder begravelse for imaginære fiskere, der omkommer i en fiktionsfilm, og farmoren går igen i uret. Kendetegnende ved magisk realisme er den naturlighed, hvormed overnaturlige fænomener indgår i en fortælling på lige fod med realismen. Dette magiske univers afspejler Knuds barnelogik, for fortællingen har en tilstræbt naiv tone, der dog formgives af den voksne.¹³ Følgende citat, der er relateret til morens forfejlede

¹³ I magisk realisme blandes en realistisk fremstillingsform med en mytisk. Overnaturlige fænomener skildres, uden at fortælleren udtrykker overraskelse over dem. Litteraten Wendy Faris siger, at denne fremstillingsform har en naiv tone:

dødsannonce, eksemplificerer den negationsprægede stil: ”det svimlede for mig, og alting var forgæves for altid i forvejen, det ville aldrig nogensinde lykkes.” (Romer 2006: 176) Et andet eksempel illustrerer værkets hermetisk lukkede præg og jegets indespærring i provinsen:

”jeg forbandede stedet og spyttede mod vinden og fik klatten direkte tilbage i hovedet./ Selvom jeg flyttede fra Nykøbing, kom jeg aldrig væk, jeg slap aldrig ud af huset på Hans Ditlevsensgade.” (Romer 2006: 165)

Det vidner om Knuds overdrevne, destruktive retorik; det nytter ikke at kæmpe, da alt mislykkes, og hans skæbne er finaldetermineret. At sætningerne både skal forstås bogstaveligt og i overført betydning, ses i beskrivelsen af morens sygdom:

”Jeg ville have givet mit liv for hendes, men hun ville ikke have det og lå i sengen og nægtede at drikke og nægtede at spise. Det var lige meget, hvad jeg gjorde – det var forgæves – og jeg tilbragte aftenen med at putte syrlige drops i mors mund, fordi det lindrede svælget [...] og langsomt spændte hun skruen.” (Romer 2006: 166-67)

De sprogligt-retoriske niveauer tematiserer værkets umedierbare fravær, tab og død og understøtter dets undergangsstemning. Stilfigurerne er udtryk for en fremstillingsform, der ophæver tekstuelle udsagn. Vi skal manøvrere mellem vildledende udsagn, der negerer sig selv på sætningsniveau og skaber flertydige fortolkningsmuligheder. Sprogligt og tematisk er fortællingen cirkulær og utilgængelig og vidner om det, Romer karakteriserer som kommunikationens totale sammenbrud. I forlængelse heraf fremstår mormorens glaskugle som en *mise-en-abyme*, der spejler Knuds fortælling: ”Jeg hev båndet og papiret af – det var en glaskugle – og inde i den lå der et hus, det var vores! Så vendte jeg glaskuglen om og kiggede ud ad vinduet, og det sneede.” (Romer 2006: 98-99) En blogger, der kalder sig Cyclonebill, anklager stilen for at være pyntet:

”Hvis nu jeg skal flashe min ellers svindende viden om retoriske stilfigurer, spotter jeg umiddelbart alliteration, assonans, zeugma, polysyndese, synekdoke, paradoks og metonymi. Fine ord – men pointen er bare at alle ordspillene og lækkerhederne får teksten til at virke rimelig pyntet. Det er ikke ondt i sig selv, men det bliver lidt meget når det er en hel bog der er skrevet på den måde.” (Cycloneblog 2008)

”This matter-of-fact narration of extraordinary events with no commentary is often characterised as ‘childlike’ or ‘naive’ because it accepts phenomena such as fairies or Santa Claus.” (Faris 2008: 281)

Denne kritiker opponerer mod værkets excessive stil. I nedenstående citat ser vi den omtalte passage:

”Han var blevet sendt til østfronten som syttenårig og marcherede mod Stalingrad, og 2 millioner døde senere marcherede han tilbage gennem den russiske vinter og mistede tre tæer og sin forstand. Han så sine forfædre stå i det hinsides og holde hånden over ham og beskytte ham mod kuglerne og kulden, og selvom han nåede hjem i live, kom han aldrig rigtig hjem.” (Romer 2006: 18)

Scenen får i kraft af den overdrevne brug af retoriske stilfigurer et ironisk-distanceret præg, men betoner samtidig den antropomorfiserede død, der gennemsyrrer værket. Disse sætninger kan tolkes som et koncentrat af værkets samlede udsagn. Fortællerens sprogbevidsthed udmønter sig i fortættede sætninger, der kan sidestilles med familiegullaschen, hvis smag forstærkes gennem årene. Gullaschen afspejler romanens kondenserede, finaldeterminerede form, for når den unge Knud fortærer den sidste rest, udtømmes familiehistorien, og selve fortællingen indhentes af døden. På paradoksal vis redder Knud sin historie fra undergang ved at nedfælde sine erindringer, men i samme retoriske greb nedbrydes fortællingen. I sin yderste konsekvens benytter værket sig af fraværspoese, da handlingen i princippet ophører i skrivende stund, mens den udspiller sig. Følgende sætning om fødebyen understreger denne poetiske nerve i jegets univers, hvor paradokserne står på spring:

”Nykøbing Falster er en by, som er så lille, at den begynder med at holde op. Hvis du er inde, kan du ikke komme ud – og hvis du er udenfor, kan du ikke komme ind. Du går lige igennem, og det eneste spor, som byen efterlader, sidder i tøjlet og lugten af gødning om sommeren og sukkerroer om vinteren. Her blev jeg født i 1960, og det var det tætteste, jeg kunne komme på ikke at findes.” (Romer 2006: 112)

At teksten negerer sig selv bagfra og dermed gør handlingen ufortalt, illustreres i dette tragikomiske, fatalistiske citat.

3.1.4. Hagekors på spisebordet: Tekst og paratekst

Nykøbing genskabes i Knuds fantasi og indskrives i en fiktiv ramme som et mareridt, han ikke kan undslippe. Det ovenstående citat, som også står på værkets bagside, afspejler romanens paradoks; det er, som om hverken Knud eller byen eksisterer. Vi ser her dialog mellem tekst og omslag. Et andet prægnant eksempel på paratekstens rolle er forsidefotografiets æstetiske udformning, hvor fiktionen intervenserer med virkeligheden. (Jf. bilag 8) Møblerne er fra Romers barndomshjem, men

motivet virker opstillet. Vi ser et spisebord dækket op til fire. Men i Knuds barndom var de kun tre til bords. Hvem reserveres den fjerde plads til? Ifølge Romer inviteres læseren med, hvilket understreges i første afsnit, hvor denne i overført forstand er til middag hos den værkinterne familie:

”Det er vores spisestue, min mor på billedet, når du åbner bogen, sætter du dig ved det spisebord, som er uden på bogen. Første scene sidder de ved spisebordet og Papa Schneider kigger på dem fra billedet. Det er hyperrealisme. Virkeligheden får (udtrykt karakter og) bliver til allegori. Man skal bare vedføje én ting, så bliver det allegorisk. Det er reality plus something else. Du går fra ren passiv reproduktion af virkelige oplevelser, til at det får metaforisk karakter.” (Jf. bilag 9)

Over spisebordet hænger et portræt af Romers familie med Papa Schneider i midten, malet af Magnus Zeller fra den ekspressionistiske gruppe *Der Blaue Reiter*. Parateksten får en klar funktion i kraft af det dobbeltkontraktlige spil, hvor maleriet inddrages i fortællingen. Den navnløse Papa Schneider, der har en vis lighed med den gammeltestamentlige Gud:

”regerede suverænt for bordenden hjemme hos mor og far, hvor hans billede hang på væggen i spisestuen. Det var i gulddramme og forestillede en lysning i et skovlandskab. Papa Schneider sad i græsset med en bog og så lige frem for sig ved siden af mormor, hun havde et spædbarn i armene, og min mor var ung og holdt deres jagthund, Bello. Bogen, barnet og hunden, så var rollerne fordelt – og Papa Schneider var ånden og kulturen, kvinden stod for fødslerne, og børn var nærmere naturen og som hunde, der skulle afrettes.” (Romer 2006: 8)

Her tildeles karaktererne faste roller, og værket peger på sig selv som litterær konstruktion og metafiktion. Læseren inddrages via værkets æstetiske udformning og sprogets symbolik. Spisestuebordet kan tolkes som et svastika, påpeger Behrendt:

”På bogens omslag er det indsat i en tilsyneladende rent dokumentarisk virkelighed. Men mon det kan være helt tilfældigt, at de fire servietter (der burde jo kun have været tre) med deres tunge preussiske servietringe – er lagt, så de danner et svastika?” (Behrendt 2007)

Svastikaet repræsenterer stemplingen af familien, der fastlåses i klaustrofobisk ensomhed pga. det tyske tilhørsforhold. Det tomme spisebord på forsiden anslår værkets stemning, idet den udgrænsede familie lever i eksistentiel ensomhed. Det visuelle accentuerer skismaet mellem fiktion og fakta, som vi også ser det i skrivestilen, der imiterer et filmisk billedunivers. Der klippes mellem

forskellige scener og zoomes ind på udvalgte steder som udtryk for Knuds subjektive erindringsstrategi. Fragmenterede erindringsglimt og genfortællinger af familieanekdoter veksler mellem hinanden. Disse krydsklip kan ses i lyset af farfarens filmfremvisning, idet han indfører levende billeder i byen. Hans biograf tiltrækker opmærksomhed i lokalsamfundet, men gæsterne skelner ikke mellem det filmiske univers og deres eget. Man kan skabe en parallel mellem farfarens biograf, forsidebilledet og den krydsklippende fortællestil. Romanens modtagelse i medierne kan endvidere ses som udtryk for en manglende skelnen mellem det fiktive og det faktisk verificerbare, en usikkerhedsfaktor, som Romer dyrker, idet værk og virkelighed mimer hinanden i et uophørligt, (kon)tekstuel spil.

3.1.5. Det litterære vidnesbyrd som erindringsstrategi

Værket indlejrer universelle motiver som liv og død, krig og kærlighed, hævn og had. Centralt er Knuds uafklarede forhold til sin mor, til Nykøbings provinsmentalitet og hans tyske afstamning. Han opruller sin mors tragedie, som knyttet til krig, død og ødelæggelse. I interviewet fremhæver Romer fornægtelsen af tyske flygtninge i Danmark efter 2. Verdenskrig og benytter morens livshistorie som fundament for fortællingen, der er skrevet i desperation og sorg:

”Det er den sidste absolutte vilje til at præstere, til at holde fast og gøre det nærværende, som ellers bare forsvinder med mig. Du må regne med, min mor var også historien. Det er overleveringer – ligesom jødisk litteratur er overleveringer. Det er historie i dens mest bogstavelige betydning, nemlig historie. Det er ikke kun en fortælling, det er historie, det er verdenshistorie. [...] Jeg havde det, som om jeg var den sidste overlevende fra Auschwitz. Og ingen vil tro ... fordi hvem vidner for vidnet?” (Jf. bilag 10)

Fortællingen repræsenterer ifølge Romer mere end det værkinterne individs traumatiske erfaringer. Han indfælder sine erindringer i morens fortælling via romanformen som led i ønsket om at overlevere historien til eftertiden. At opfatte sin fortælling som overlevelsestrategi afslører en ekstrem iscenesættelse af forfatteren og den kraft, værket tillægges. Det autofiktive projekt har til formål at genrejse den døde mor. I samme greb konstruerer Romer erindringen om sin opvækst. Det litterære vidnesbyrd er forfatterens unikke erindringsstrategi, idet denne konstruerer morens fortælling for at ændre mindet om det via værket. Knuds erindringsstrategi er subjektiv, og erindringsglimtene udvalgt, så de harmonerer med den overordnede ramme. I den optik er værket udtryk for Knuds overlevelsestrategi, hvor skabelse og destruktion kombineres med morens længsel efter Tyskland:

”For 20 år siden havde hun forladt Tyskland for min faders skyld, og hun sad med sine erindringer og kiggede på husene og markerne og gårdene, der susede forbi, og alting blinkede tilbage til hende og gengældte hendes blik. Hun læste bynavnene op på skiltene, vi passerede, stille og for sig selv, og fulgte turen hjem med pegefingern i Michelin [...] og den løb som en tåre ned over vejkortet og endte i Oberfranken.” (Romer 2006: 16)

Den autofiktive strategi, hvor grænsen mellem værk og virkelighed overskrides, udspilles både internt i værket og i relation til dets kontekst. Kjerkegaard læser værket som en oprejsning af moderfiguren, der skal have et gravskrift:

”Det er den, der mangler i slutningen af bogen, hvor hun på horribel vis begravnes uden gravsten og med en stavfejl i dødsannoncen. På sin vis giver det derfor mening at læse hele bogen som en fortællers gravskrift over sin mor.” (Kjerkegaard 2008b: 1)

Her er vi ved tekstens brændpunkt mellem størrelser som fortæller og forfatter, erindring og glemsel samt genoprejsning og gravskrift. Romers formforvandlinger belyser den empiriske mors historie. Det æstetisk bearbejdede vidnesbyrd er den form, erfaringerne indfældes i, da det afspejler Knuds subjektive sandhed. I en kontekstuel læsning, hvor Romers udtalelser giver et udvidet perspektiv på læsningen, kan værket perspektiveres til vidnesbyrdet, for han ønsker at blive hørt af sine omgivelser og derved udbrede kendskabet til morens martyrium og sine egne lidelser.

3.1.6. Tabernes historie: Kollektive og private erindringer

Romer er eksponent for morens erindringer, der både er af privat og kollektiv karakter, idet hendes historie trækker tråde til tysk historie. Han indfælder private erfaringer i den kollektive tyske historie via vidnesbyrdet. I kølvandet på det 20. århundredes kollektive tragedier spiller denne erindringsgenre en central rolle:

”Det er vidnesbyrdlitteratur, overlevering. Der er masser af det i det 20. århundrede, fordi der har været så mange katastrofer. Min personlige katastrofe er min mor, men hendes katastrofe var 2. Verdenskrig. Vidnesbyrdlitteratur er samtidig historisk overlevering, at bringe historien videre, at redde historien fra dens undergang.” (Jf. bilag 11)

Fortællerens erindringsfragmenter flettes sammen med morens og trækker på tysk og dansk historie.¹⁴ 2. Verdenskrig, der lagde Europa i ruiner, har en central funktion i Knuds identitetsopbygning, for granatsplinterne fra onklen lægger også fortællingen i ruiner. I fortællingen kontrasterer de kollektive danske krigserindringer fortællerens private. Historikeren Claus Bryld, hvis far var nazist, skriver om det at aflægge vidnesbyrd fra et marginaliseret perspektiv, der ikke passer ind i en dansk konsensusfortælling:

”’Taberne’ eller rettere deres børn fik mod til for første gang siden besættelsen at træde frem og aflægge vidnesbyrd om krigens generationsvirkninger. Langt flere stemmer gør sig nu gældende i koret om besættelsestiden, og de små historier bliver for første gang i næsten 60 år taget alvorligt – dette har måske gjort besættelsestiden mere broget – hvad der igen er nogen, der ikke kan lide – men det har også givet det et dybere perspektiv.” (Bryld 2005: 5)¹⁵

Dette perspektiv korresponderer med Romers følelse af manglende offentlig accept af den historie, han identificerer sig med. Det har ikke været socialt acceptabelt at skrive om tyskernes lidelser. Romer brød tabuet ved at væve sin opvækst sammen med en tragisk kvindeskæbne, der spejler tyske flygtningeskæbner. Knud ekskluderes fra det nationale fællesskab pga. sin mor. Jegets opvækst spindes sammen med familiens erfaringer med krig, eksil og udgrænsning. Det er et formforvandlet vidnesbyrd, der har til hensigt at korrigere morens eftermæle i en gudsforladt provins. Værket indgår i en tysk-dansk erindringskultur, hvor opfattelsen af danskernes rolle under besættelsen og i efterkrigstiden sættes til forhandling. Forfatteren deler sine skrøbelige erfaringer med læseren og gør moren til martyr, for litteraturens evne til at bære vidnesbyrd om menneskelige lidelser indgår i dette værks erindringsmæssige strategier. Hvis Romer glemmer morens historie, forsvinder den. Det understreger hans radikale, uforsonlige tilgang til skriften. Ved at koble vidnesbyrdet sammen med historiefortælling som overlevelsesstrategi er det nærliggende at inddrage værkets kontekstuelle erindringsreferencer. Her indgår det litterære vidnesbyrd et symbiotisk forhold med autofiktionen, da begge genrer tematiserer skismaet mellem konstruktion og referentialitet.

¹⁴ Ifølge Romer var moren forlovet med hovedpersonen i en af de største tyske romaner. Han refererer til den tysk-svenske forfatter Peter Weiss, der i *Modstandens æstetik* (1975-1981) giver Rote Kapelle et litterært eftermæle. Via forholdet til Heilmann indfældes verdenshistorien i værket, for Rote Kapelle er del af den tyske historie.

¹⁵ Bryld og Warrings *Besættelsestiden som kollektiv erindring* og Brylds artikel i *Kritik* nr. 175 sætter fokus på den danske grundfortælling om besættelsen som fortrængningen af samarbejdspolitikken med tyskerne og behandlingen af tyske flygtninge efter krigen, hvor en hegemonisk fortælling om heltmodig dansk modstandskamp blev skabt.

3.1.7. Udkanten som fangelejr

Nykøbing fremstår som projektionsflade for Knuds indre dæmoner. Der er ikke plads til nuanceringer og modifikationer i dette modsætningsfyldte, polariserede negationsunivers. Miljøet, der omgiver den retrospektive fortæller afspejler værkets hermetisk lukkede struktur, som Knud via håndgranaten måske sprænger sig ud af. Provinsopvæksten er et mareridt, han ikke kan undslippe, hvilket betoner værkets uvirkelighedspræg og undergangsstemning:

”Vores hus lå på Hans Ditlevsensgade 14 i den sidste række før roemarkerne og Vesterskoven og *lignede* et rødt murstenshus med hæk og garage og havelåge på en prik, men det var det ikke. [min kursivering] Det var et mareridt, som jeg ikke kunne slippe ud af. Hoveddøren var altid låst, det var kælderdøren også, og far havde nøglerne i lommen. Gardinerne var trukket for, og vinduerne gik indad og lukkede sig om sig selv og vores familie, der bestod af mor og far og mig [...] Vi fejrede fødselsdag for os selv og påske, pinse og sankthans og så bålene på afstand og hørte de andre synge – Vi elsker vort Land [...] og alting gentog sig og gik i ring.” (Romer 2006: 112-13)

Den intime historie om Knud, der bindes til forældrene, afspejler eksistentiel ensomhed. Karaktererne kan ikke nå hinanden, og alting gentager sig. Denne klaustrofobiske indelukkethed vidner om værkets cirkelslutning, som afspejles sprogligt og kompositionelt. Citatet udtrykker værkets metafiktive karakter i sin problematisering af fiktion-virkeligheds-rammen, hvilket ordet *ligner* indikerer. Knud opbygger en virkelighed, der i samme nu dementeres og dekonstrueres. Selvom det i næstsidste afsnit fremgår, at han er flyttet væk, er han mentalt fanget i udkanten i lighed med de forsømte dyr i zoologisk have. Byen er paradoksalt nok så lille, at han ikke kan flygte:

”Så længe jeg kan huske, har jeg ledt efter en vej ud af Nykøbing og ud af huset, hvor jeg voksede op. Jeg kunne ikke gå nogen vegne og var på vagt og bevægede mig på den mindste plads – det var ligesom at gå på line – og gaden var ikke større end mine skridt og førte fra vores garage og hen til skolen og tilbage igen.” (Romer 2006: 151)

Stedet omtales som helvede på jord, hvilket understøttes af den tragikomiske beskrivelse af byens zoologiske have. Nykøbing beskrives da også med krigsmetaforik og fremstår som en fangelejr i lighed med de nazistiske udryddelseslejre:

”Dampen væltede ud af skorstenen på sukkerfabrikken, når kampagnen gik i gang – luften lugtede sødt – og sneen faldt til jorden som bolsjer. Det smagte af Kongen af Danmark. Jeg gik og stak tungen ud og elskede sneen og hadede den. Angsten steg lige så stille i mig, som den dalede ned og

forvandlede byen til en stor, hvid slagmark, jeg risikerede at blive overfaldet og syltet. Jeg fik sne i hovedet, ørerne og bukserne og spiste sne i frikvartererne – og på vej hjem fra skole lå de på lur.” (Romer 2006: 160)

Fabrikken leder tankerne hen på krematorierne, og skolen minder om Auschwitz. Sneen kan ses som en reference til asken fra skorstenene. På den måde projicerer fortælleren sin antipati over på den by, han er fremmedgjort overfor ved at benytte en terminologi, der minder om nazismens menneskeforagt. Knud vender situationen på hovedet, idet hans familie nu er forhadet og udstødt. Han påtager sig offerrollen og drager paralleller til forfølgelsen af minoriteter under 2. Verdenskrig.

3.1.8. Offer eller bøddel?

Som kontrast til den kærligt-ironiske beskrivelse af Knuds familie fremstilles nykøbingenserne primært som en fordomsfuld gruppe uden individuelle karakteristika, der ekskluderer Knuds familie. Moren får dårlig betjening i butikkerne, snydes for byttepenge og kommer hjem med gammel mad. Desuden ekskluderes faren, med pres fra konen, fra byens sociale liv. Indbyggerne vender ryggen til familien og lader deres fremmedhad gå ud over Knud. Der er en afgrundsdyb sprække mellem familiens indelukkede univers og verden udenfor, idet morens eksilerede dannelseskultur præger Knud. Han vokser op i samfundets udkant og marginaliseres socialt. Som sin mor eksileres han i dobbelt forstand. Han kæmper med sin dobbeltkulturelle identitet og orienterer sig mod morens intellektuelle dannelseskultur. Moren var kulturbærer og repræsenterede tysk højkultur, før 2. Verdenskrig gjorde en ende på Tysklands ry. Han higer efter den idealiserede dannelseskultur, som moren introduceredes til via sin stedfar. Papa Schneider støttede ekspressionisterne fra *Der Blaue Reiter* som en stille protest mod nazisternes klassificering af entartete kunst. Værker af Max Pechstein, Emil Nolde og Magnus Zeller prægede hendes barndomshjem. Hun er eksponent for den tabte tyske civilisation, som videregives til sønnen. Værkets intertekstuelle referencer til kunst og kultur afspejler hovedpersonens intellektuelle dannelse og overlegenhed sammenlignet med de lokale bønder, der ser moren som repræsentant for det kuldsejlede Tyskland. Værket indlejrer et offer-bøddel-motiv, og Knud lider pga. nykøbingensernes foragt samt morens manglende tilpasningsevne.

Knud beskytter sig mod verbale og fysiske angreb fra de andre børn, der kalder ham Tys-ker-svin og vrænger ad morens navn. Han er dog ikke selv uskyldig, for han forsvarer sig og kalder Jesper dum i roen. (Romer 2006: 162) Knud fremhæver sin kultiverede baggrund på deres

bekostning og sammenligner nykøbingenserne med roer.¹⁶ Falster var storproducent af roer, og den tekstuelle afsender spiller på ordets konnotationer. Fortællingen bærer præg af Knuds selvretfærdige harme, idet han og moren kæmper en ulige kamp, mens den passive far accepterer familiens udgrænsning. Morens uforløste tilværelse i provinsen indkapsler Knud på følgende galgenhumoristiske måde:

”Min mor var en verdensdame, som var endt ved verdens ende, og hun havde mistet mere og gik mere til i Nykøbing, end jeg nogensinde forstod. Efter krigen forlod hun resterne, der var tilbage af hendes liv [...] og flyttede til Danmark, fordi hun forelskede sig i far. Hun fandt sig i ydmygelserne og foragten og tog tyskerhadet på sig og elskede far og kaldte ham solguden. Han var hendes et og alt og det eneste, hun havde – der var ingen, som ville omgås en tysker.” (Romer 2006: 25)

Vi ser paradokset i, at en kultiveret verdensdame ender ved verdens ende. Hun opretholder sin preussiske overklassekultur, og hendes vej til Falster ”var så usandsynlig, at det aldrig burde være sket” (Romer 2006: 102) Ved at kalde den navnløse far solgud skabes der en parallel til den førermyte, som omgærdede den nazistiske rigskansler Adolf Hitler. Faren kontrasterer dog denne idealisering. Han er en pertentlig, neurotisk forsikringsagent, der skaber trygge rammer for den cerutrygende, vodkadrikkende mor. Far og søn spiller med i hendes sørgespil og indordner sig de teatraliske rammer:

”Hendes stemme klagede, hun var bekymret, og selv de mest almindelige ting blev kunstige og føltes akavede og lød som replikker. Hun forvandlede alt omkring sig til et sørgespil, og vi tog vores roller på os og optrådte i hendes forestilling – spisestuen og bordet og malerierne og det hele var bare kulisser. Hvis en af os trådte ud af karakter og sagde det, som det var, ville helvede bryde løs. Vi var besat af en ond ånd, og far sad ved spisebordet og bad om saltet og prøvede fortvivlet at komme på en forsikringsordning, som fik det til at gå væk af sig selv.” (Romer 2006: 158)

At moren forvandler livet til et sørgespil, underbygger værkets fikcionalisering, og Knud punkterer illusionen om en idyllisk kernefamilie. Historien indfældes i en autofiktiv diskurs præget af modernistiske erfaringer som rodløshed og fremmedgjorthed. Fremmedgørelsens problematik er et tilbagevendende tema i modernistisk litteratur i lighed med den tyske dramatiker Bertold Brechts dramaturgiske begreb Verfremdungseffekt, som afspejles i hjemmets teatraliske seancer, selvom hverken far eller søn tør bryde ud af deres karakterer for at pege på hjemmets iscenesatte rammer.¹⁷ Morens erfaringer passer ikke ind i de kollektive danske krigserindringer. Hun er både offer for

¹⁶ Nykøbings sukkerfabrik indtager en central placering i Knuds bevidsthed. Han er i opposition til det landlige miljø og provinsmentaliteten, der er centreret om sukkerproduktionen. Dette kan ses som metafor for nazistiske udryddelseslejligheder.

¹⁷ Brecht skabte det dramaturgiske begreb Verfremdung i 1930'erne for at bryde med det naturalistiske teaters virkelighedsillusion. Denne teknik brød bevidst med mimetisk repræsentation for at tvinge publikum til at reflektere over stykkets konflikter samt aktuelle samfundsproblemer.

indbyggernes modstand samt sin fastholdelse af tysk identitet i et samfund, der ønsker at skabe sammenhængskraft og nationalt erindringsfællesskab ved at ekskludere udefrakommende. Symptomatisk for ærekrænkelsen forbyder familien hende at hedde Romer. Hun forlod sit liv i Tyskland for at forfølge drømmen om et bedre liv i eventyrlandet Danmark, hvor hun udstødes:

”Mor var alene i et fremmed land og så ensom, som et menneske kan blive. Siden hun var lille, havde hun ikke oplevet andet end at miste dem, hun elskede, en for en, og ingenting – ikke engang vodkaflasken i køkkenskabet – kunne trøste hende” (Romer 2006: 44)

Det hjælper ikke, at hun dyrker sin intellektuelle overlegenhed, der er et levn fra barndommen, hvor hun måtte tilkæmpe sig plads i stedfarens hjerte på bekostning af halvsøsteren Eva. Morens minde forvrænges, og hendes efterskrift forpurres i en fatal dødsannonce, hvor verset ”O Sübes Lied” fra Rilkes kærlighedsdigt *Liebeslied* forvandles til det meningsløse ”O Sübes Lied” (Romer 2006: 176). Knud indlejrer tvivl om morens fortid og mistænker hende for at have været nazist. Fx optrådte hun under krigen som arisk rollemodel i SS-tidsskrifter og modtog det tyske jernkors: ”så løftede jeg låget, og lynet slog ned. Der var den, skatten for enden af regnbuen og krukken med guld – og det var døden: Jernkorset.” (Romer 2006: 156) Her opstår der tvivl om, hvorvidt moren var offer eller bødde. Der indbygges spænding i denne scene, idet Knud uden tilladelse roder i aflåste kufferter og finder hendes jernkors, som hun modtog for redningen af tyske krigsfanger. Hun spiller på dobbeltheden omkring sin identitet – i lighed med værket selv – og marcherer stolt gennem byen med jernkorset i protest mod fornedrelsen. Disse sprækker antyder, at hun i sit martyrium ikke er helt uskyldig. Knud vil rense hendes eftermæle via fortællingen, der modbeviser anklagerne om hendes nazistiske sympatier. Knud ønsker at rehabilitere tysk som et nænsomt og kærligt sprog og reproducerer den idealiserede moderskikkelse ved at låne hende sin stemme.

3.1.9. To violinstrengene bliver til én

Hvem vidner for vidnet, kan man spørge i relation til morens fortælling. Dette spørgsmål er relevant i kraft af det litterære vidnesbyrd, som moren indfældes i. I forlængelse heraf kan man spørge, hvilken fortælleposition der kommer til udtryk i romanen? Det er fra morens fornærede perspektiv, at man må forstå Knuds traumatiske opvækst. Den empiriske forfatter omformer sit fikcionaliserede vidnesbyrd om en falden, affortryllet nation, som moren er repræsentant for. Værket bærer stedfortrædende vidnesbyrd, idet morens historie genfortælles i splintret, dramatiseret form. Romanen er udtryk for Knuds forhøjede sensibilitet, idet han påtager sig morens tabsbevidsthed i

ønsket om at mindske hendes smerter og beskytter hende mod virkeligheden ved at skjule sine nederlag. Internt i værket sættes sandheden således også på prøve, idet han bruger eksistentielle livsløgne for at skåne hende:

”Jeg ville have givet mit liv for at gøre hende glad og tog tit hendes hånd og strøg den, og så fortalte jeg om dagen, der var gået. [...] og det hele var løgn. For dagen var gået med at være et tyskersvin” (Romer 2006: 44)

Via fiktionen flyder de to figurer momentant sammen, og Knud overtager morens uafklarede forhold til Nykøbing og udviser stedfortrædende smerte ved at påtage sig hendes traumer. Sproget afspejler sammensmeltningen mellem deres perspektiver, idet de indgår i en mor-barn-dyade:

”so Knüdchen, jetzt gehen wir einkaufen”, og vi tog mod til os og trak vejret dybt og gik i byen. [...] Mor og jeg gik vores daglige runde gennem en by, som havde vendt os ryggen, og vi så alting bagfra og mødte ikke andet end folk, der var på vej væk og vinkede afværgende, når mor henvendte sig til dem. De kiggede i den anden retning, og dørene var lukkede [...] Vi var de eneste mennesker i verden, mor holdt mit liv i sine hænder, og jeg holdt hendes og løb med små skridt ved siden af, mens vi fulgtes ad til Torvet og hele vejen tilbage igen.” (Romer 2006: 22-23)

Knud formår ikke at frigøre sig ikke fra moren, hvilket kan perspektiveres til Rilkes *Liebeslied*, hvor to violinstrenger bliver til én. I lighed med Rilkes violinstrenger flyder morens og sønnens stemmer sammen til ét kollektivt vi, og Knud fortolker digtet, der handler om ”at buen samler to strenger til én tone på violinen, og vi var ét i den uskyldigste, meningsløse, rene musik.” (Romer 2006: 175) Dette er et eksempel på den selvhenførende, hermetiske lyrik *poésie pure*, der skaber opmærksomhed om selve skaberværket og vægter den æstetiske form over indholdssiden.¹⁸ De indgår i et symbiotisk, incestuøst forhold, hvilket digtet afspejler i sammenkoblingen af deres identiteter. Romer refererer til denne scene og omtaler fortællerinstansen som et tavst vidne, der (gen)fortæller og (re)konstruerer morens historie:

”Du må regne med, at det her på mange måder er mig, der tager min mor i hånden og så følger hende på hele hendes vej gennem al hendes ulykke. Som vidne. Som det tavse, lille vidne. Det, som ingen lægger mærker til, for det er en lille bitte dreng. Han ser alt med, han oplever det med hende en gang til. Du må regne med, at den scene der faktisk er før min tid. Det er halvtresserne. Det er ikke tresserne. Men jeg tager turen med min mor en gang til med det, hun oplevede.” (Jf. bilag 12)

¹⁸ Den æstetiske doktrin *poésie pure* (ren digtning) stammer fra 1920'ernes franske modernismedebat om digtningens rolle. Det viderefører et kunstsyn, som *l'art pour l'art* (kunst for kunstens skyld) og æsteticismen var eksponenter for; at digtningen løsrives fra en samfundsmæssig og formålstjenstlig forpligtelse, da kunstens rolle er at skabe skønhed. Romers værk kan ses som æstetisk virkelighedsrepræsentation.

Drengen spejler sig i moren og rekonstruerer barndommen for at kunne spejle sin mors fortælling i sit autofiktive vidnesbyrd. De erindringsglimt, vi får af moren, ses i gengivelsen af hendes dansk-tyske dialog, i beskrivelser af mor-søn-relationen og i onklens fragmenterede fortælling, der bevidner morens uskyld. Knud skaber et komplekst billede af den sammensatte skikkelse, der rummer polære modsætninger: omsorgsfuld, kærlig og selvopofrende samt stædig, ubøjelig og hensynsløs. Dette skisma markeres i den overdådige fejring af sønnens børnefødselsdage, der ender katastrofalt. Mens de går i optog gennem byen, spiller moren børnesangen ”Laterne, Laterne” på harmonika, mens folk heiler i døråbningerne:

”Det var umuligt, at mor ikke lagde mærke til [...] Hendes vilje var hård som stål og kold som is og lyste i hendes kolde, stålgrå øjne, hun havde oplevet det, der var værre, og spillet harmonika til jordens undergang. Det var i krigsslutningen i 1945 [...] Hun kom ud af det i live, og når mor drejede om hjørnet og nåede tilbage til Hans Ditlevsensgade [...] sang hun højere end nogensinde og trak den sidste akkord længere og længere, indtil de alle sammen og husene og gaderne og hele byen var trukket ind i bælgen og forsvundet, og mor og far og jeg stod alene med hinanden og fejrede min fødselsdag med et ”heisa-hopsa-saaa!” (Romer 2006: 74-75)

Knud skildrer, hvordan morens kærlighedserklæring forvrænges og viser hendes uforsonlige opførsel, der fører til social eksklusion. Fortidens fortrængninger afslører en sårbar kvinde, hvis metamorfose kulminerer i en brutal døds kamp. Knud nærer en konfliktfyldt kærlighed til denne figur. Hans mislykkede forsøg på at løsrive sig illustreres i hendes morbide dødsscene, hvor hun nærmest kvæler ham:

”Mor råbte, og jeg vågnede og styrtede ind, hun lå og skreg: ”Det er min pose, det er min blære!” Hun trak i katederet – ”hvor er den, hvor er den, giv mig den!” – og rev dynen til side og spredte benene og hev i underbukserne og viste mig sin kønsdel, hvor kateterslangen endte, og sagde, ”her er den, den er her, den er varm” – og hun spilede øjnene op, og vanviddet og ondskaben lyste ud af dem. [...] jeg kunne ikke bære det længere og løb ud af soveværelset og ned i stuen og frygtede, at mor kom efter mig med det dårlige ben og slog mig ihjel.” (Romer 2006: 170-71)

Kærligheden til den uberegnelige moderfigur iblandes angst, skyld og skam. Kateterslangen kan ses som metafor for den ubrudte navlestreng mellem mor og søn, som han hænger fast ved, prægnant illustreret i denne dramatiske scene, hvor hun blottes sin kønsdel. Knud prøver ubehjælpeligt at komme hende til undsætning. Den kvinde, der kunne sno alle mænd om sin lillefinger, ender på

tragisk vis som et lig i fosterstilling. Hun lukker sig om sig selv i lighed med værkets komposition, for døden bringer ingen forløsning:

”Hun lå i sengen og lignede et skelet i fosterstilling, krum og kroget – og jeg tog hende på halspulsåren, og min hånd trak sig automatisk tilbage med et sæt, fordi den rørte ved det forfærdeligste: Et lig. Mor var blevet til en ting og overtaget af naturen, der rådnede i hende. [...] Jeg kunne ikke forstå, at hun var død, og holdt hendes hånd og strøg hende over kinden og håret. Jeg snakkede til hende, som om hun stadig var i live, og sagde, ”süsse Mutti, ich hab’ dich so lieb”. [...] Der var intet fredeligt ved hendes død, mor døde forpint og plaget og ulykkelig.” (Romer 2006: 171-72)

I dødsscenen fremstår hun som sin egen vrangforestilling ligesom mormoren, der nærmest blev mumificeret. Symptomatisk for romanens destruktive stemning formår Knud ikke at lindre hendes smerter. Hun nægter at dø og stavnsbinder sønnen i faldet. Han er uløseligt forbundet med moren via en imaginær livline, og deres erfaringer overlapper hinanden, fordi han ikke tør bryde ud af hendes favn.

3.1.10. Fortællingens cirkelslutning

Romanen handler om en dreng, hvis udvikling blev hæmmet, da dennes livsforløb går i selvsving i lighed med værkets komposition. Værket præges af en undergangsstemning, der forstærkes af dets cirkulære erindringsstruktur samt de anekdotiske fortællinger, der kører i ring og spejler hinanden i en negativ, lukket spiral, der er umulig at bryde ud af. Fx siger Knud i forbindelse med et familiebesøg hos morens halvsøster Eva, at de satte ”af sted ned ad Hans Ditlevsensgade og kørte rundt om hjørnet og langt tilbage i tiden.” (Romer 2006: 15) Erindringen ihukkommes på fiktionens præmisser, når de drejer om hjørnet. Morens ophold hos tante Gustchen beskrives også via en cyklisk struktur, der henleder tankerne på den kristne livscyklus: ”Der gik et år med fødsel, død og genopstandelse og så et til, og mor kunne ikke forstå, hvorfor hun ikke havde sendt bud efter hende for længst.” (Romer 2006: 47) Motivet med fødsel, død og genopstandelse afspejler også morens liv på et metaforisk plan, idet hun flere gange så døden i øjnene. Symptomatisk for fortællingens cirkulære forløb kører farfaren rundt og rundt i sin bus uden at modtage passagerer. Tiden står på paradoksalt stille, for ”Bornholmeruret tikkede, og deres liv var mit”. (Romer 2006: 76) Farmoren hænger gentagne gange et ur op for atter at pille det ned, når farfarens planer mislykkes.

Og de tyske soldater går i ring, men hjælpes ud af byen af Knuds far. Disse motiver accentuerer det hermetisk lukkede univers, som Knud vokser op i, hvor døden ikke bringer forløsning.

Knud benytter fortælle tekniske greb til at fremstille morens historie og registrerer begivenheder, der reelt er sket før hans fødsel. Han opstår i overført betydning først midt i værket, idet han fødes halvvejs inde i romanen. Glaskuglen fra mormoren understreger dette uvirkelige univers som en miniatureudgave af Knuds afsondrede opvækst. Det underbygger værkets cirkelslutning, hvor hans eneste forsøg på bryde ud af sin forseglede skæbne måske er at begå selvmord. Værket bevæger sig ikke i kronologisk orden, men er sammensat af fragmenterede fortællestumper, der peger på sin egen litteraritet. Værket er ligesom et kinesisk æskesystem, hvor den ene tekst indkapsler den anden, der derved skaber et metatekstuel lag i alle disse spejlinger.

3.1.11. En sprængt fortælling

Knud genfortæller morens erfaringer, som sammenstykket ud fra de fragmentariske brudstykker, han gemmer i skrivebordsskuffen. Her skjuler han sine ydmygelser, der fortrænges i bedste freudianske stil. Han stykker erindringsfragmenterne fra denne (mentale) skrivebordsskuffe sammen til en fortælling, der splintres. Håndgranaten, der til slut udraderer historien, er metafor for jegets fragmenterede erindringsproces. Kugler, håndgranater og bombardementer er gennemgående figurer, for: ”2. Verdenskrig gik tværs igennem byen og ud på den anden side som en kugle, der ingenting ramte og ingen skade gjorde, fordi den ikke stødte på nogen modstand”. (Romer 2006: 58) I forlængelse heraf læser jeg teksten som en fiktionaliseret erindrings- og hjemstavnsroman, hvor håndgranaten i metaforisk forstand baner sig vej gennem værket for til sidst at tilintetgøre det. Onklen udskiller stumper fra den granatkugle, han blev ramt af på østfronten under slaget ved Stalingrad, og til hver splint hører der en fortælling.

”Onkel Helmut var fuld af granatsplinter, der kom ud af ham med jævne mellemrum, og hver gang vi mødtes, gav han mig et nyt stykke og fortalte videre om krigen, og splint for splint stykkede jeg historierne sammen. De handlede om at overleve, men endte altid med et lig, og det eneste han kunne gøre, var at trække det ud så længe som muligt.” (Romer 2006: 20)

Granatstumperne repræsenterer fragmenter af den fortælling, som jeget nøjsommeligt stykker sammen gennem barndommen. Bruddet inkorporeres som æstetisk norm i kraft af håndgranaten, for værket indfældes i den modernistiske romanform, der form- og indholdsmæssigt sprænger narrativet via æstetiske eksperimenter. Onklens fortællinger om de tyske soldater repræsenterer de kollektive tyske krigserfaringer, der indlejres i romanen. Granaten repræsenterer på magisk

realistisk vis brudstykker af den fortælling, som Knud indfælder sig i. Mens vi læser værket, sammenstykket fortællingen i bogstavelig forstand via splinterne. De erindringsfragmenter, der knyttes til splinterne, spejler morens skæbne. Mens splinterne samles, oprulles slægtshistorien. Livet trækkes ud, men ender altid med et lig, for døden lurker på de levende som et memento mori. Bomber og håndgranater spreder død og ødelæggelse og fortællatekniske figurer, der indlejres i fortællingen og underbygger dens cirkulære opbygning, fra den krumbøjede Helmut til den knugede, anspændte mor, hvis hænder ligner håndgranater: ”Det eneste, der holdt hende oppe, var hendes vilje, og hun lukkede sig om sig selv og knyttede sine hænder. De lignede håndgranater, og knoerne lyste hvidt.” (Romer 2006: 44) Dødens skygger er faretruende nær – både i konkret forstand samt i det abstrakte, uhåndterbare og uformidlede fravær af liv, erindring og fortælling. Fra byens højbro kaster Knud enten den gendannede håndgranat eller splitten mod byen i forsøget på at bryde ud af sin klaustrofobiske tilværelse:

”Jeg gik ind på mit værelse og åbnede skuffen. Det hele lå der endnu – konkylier og søpindsvin og gamle skinkemadder og tordensten og glaskugler, jeg ledte efter granatsplinterne, som jeg havde fået af onkel Helmut. Stykke for stykke satte jeg dem sammen, indtil jeg sad med en russisk håndgranat – nøjagtigt som han havde sagt. Jeg fyldte den med alt, hvad jeg havde i mig, sorgen og fortvivlelsen og raseriet – og satte tændsatsen i og gik op på Højbroen og kiggede ud over Nykøbing for sidste gang. Så trak jeg splitten ud og kylede *den* [min kursivering] så langt, jeg overhovedet kunne og lukkede øjnene og stak en finger i hvert øre. (Romer 2006: 177)

Højbroen dækker over afgrunden og fører ind i ukendt territorium. Jeget antyder sit selvmord via det ubestemte pronomen *den*, der skaber en flertydig slutning. De sproglige og indholdsmæssige virkemidler afspejles på bogstavelige og metaforiske niveauer. Det bliver prægnant i den åbne slutning, hvor mindst to læsestrategier åbenbarer sig. Den opmærksomme læser kastes ud i en fortolkningskonflikt: Vender Knud sine aggressioner mod byen og hævner sig på kollektivet, eller beholder han selv granaten og begår en slags kunstnerisk selvmord? Romer argumenterer for, at det er læseren, der vil destruere Nykøbing og på fortællerens vegne bliver en hævnende instans. I kraft af den tvetydige slutning skaber Romer tvivl om læsestrategien og påtvinger læseren en hensigt, som denne måske ikke er bevidst om:

”Jeg har ikke smidt nogen håndgranat. Der står, jeg smider splitten. [...] Det er læseren, der skriver en håndgranat, læseren, der ønsker forløsning. Det er læseren, der vil slå folk ihjel. Det er op til læseren selv, for det har jeg aldrig skrevet. [...] Læseren er den nye forfatter. Min betydning vil aldrig blive formidlet. [...] Selvfølgelig kan du ikke smide en håndgranat med en roman. Det er fiktion, det er sprog, det er den symbolske orden. Du kan ikke smide håndgranater fra en roman,

som så eksploderer. [...] Hvis jeg ikke smider håndgranaten, hvor er den så henne? Den beholder jeg selv. Hovedpersonen og fortælleren ender med at begå selvmord.” (Jf. bilag 13)

I den udlægning indgår Romer en dobbeltkontrakt med læseren. Her må armlængdeprincippet håndhæves i en afstandtagen fra udsagnet om, at han ikke ønsker hævn. Værkets udsagn divergerer fra forfatterens. Jeg argumenterer for, at hævmotivet er indlejret i værket. Fx forestiller Knud sig, at hævnens time kommer, da et piratskib sønderbomber Nykøbing, og der holdes rettergang på byens torv. (Romer 2006: 26) Knud indtræder i en stedfortrædende offer- og hævnerrolle, hvorfra han henter skyts til at bombardere læseren og hjemstavnen med, som førtes indbyggerne til skafottet under Den Franske Revolution.

Håndgranaten repræsenterer både fortællingens fremdrift og splittelse og afslører et dystopisk univers uden forsonende momenter. Ifølge Romer dør jeget, når den sidste historie er fuldbyrdet. Fortællingen gøres ufortalt, og den erindrende fortællerinstans ophører med at eksistere. Fortællingen negerer sig selv sprogligt og indholdsmæssigt, hvis Knud begår selvmord. I den optik sprænges fortællingen i det øjeblik, Knud gennemskuer historien. Tolkningen af denne handling er afgørende for, om den personlige vendetta læses som selvmord eller som ønsket om at udradere hjemstavnen. Romer ”narrer” modtageren til at læse en betydning ind i romanen, som han i samme åndedrag piller fra hinanden. Granaten underbygger værkets metafiktive karakter, idet fortællingen via det formmæssige eksperiment forholder sig til sin egen skabelse og destruktion. Værket er udtryk for det at fortælle og videregive erfaringer i et negerende, modernistisk formsprog, og fortællers selvudslettelse er udtryk for en brudfyldt realitet, hvor forsoning ikke er mulig. Kjerkegaard henviser også til håndgranaten, der ophæver skellet mellem erindring og roman, da værket er et denotations- eller fikspunkt mellem fiktion og virkelighed, og fortællingen kun giver mening i overført forstand som udtryk for Knuds fortælling, der samles i brudstykker og gives videre til læseren.

Den værkinterne håndgranat udløste et ramaskrig, da den ifølge Kjerkegaard via autofiktionens greb ”indeholder et projekt, der i sin natur enten må udløse en bombe under fortælleren og forfatteren selv, eller under indbyggerne i Nykøbing Falster.” (Kjerkegaard 2008b: 2) Værket får et radikalt udtryk, idet den sprænger sig selv og på postmodernistisk vis gør op med de store, meningsskabende fortællinger. Vi får indsigt i Knuds utilstrækkelighed via den dikotomiske fortælling, der ikke skaber tilnærmelser mellem udkanten og jegets grænsesøgende erkendelser.

3.1.12. Fortællingens ophør

Fraværet af fortælling understreges i en parallelhistorie om mormorens gullasch, som Knud fortærer. I følgende passage benytter han sig atter af sproglig tvetydighed, for hvem er det *man*, der ikke må spise gullaschen: moren eller sønnen? Her overlapper to tider og figurer hinanden i en scene, der emmer af magisk realisme, idet gullaschen:

”førte ens hånd ned til skeen, man drømte allerede og kunne ikke gøre modstand og gjorde det eneste, man ville, og det var at spise – og mor lagde låget på. Hvis hun gav efter nu og spiste resten, var det forbi, og kraften ville være tabt for altid. [...]

Sådan gik det til, at mormor kunne fortsætte med at servere en gullasch, som var 100 år gammel, og den smagte sødere og stærkere for hver bid, jeg listede i mig. Jeg var så opslugt af at spise, at jeg ikke hørte døren gå, og fik et chok, da mor pludselig stod i køkkenet og skreg, ”was tust du?!” Hun stirrede med vilde øjne på skeen, som jeg holdt i hånden – jeg havde skrabet bunden for at få det hele med [...] Jeg smilede undskyldende med gullasch i hele hovedet [...] og så åbnede jeg munden og spiste op.” (Romer 2006: 37)

At fortæle gullaschen er en syndefaldsmytisk handling, for den er essensen af morens historie. Den nedarvede gullasch repræsenterer ligesom håndgranaten fortællingens kraft og fremdrift. Fraværet af erindring og fortælling illustreres ved, at Knud spiser op. Gullaschen er morens fortælling og slægtens historie. At spise op er et udtryk for historiens ophør og forvrængning. Det understøtter en fortolkningsstrategi, der peger mod Knuds selvmord. Knuds dystre fortællinger undviger livet. Således er der i værket mange parallelsener, der spejler grundfortællingen. Knud konstruerer sig selv og moren i fortællingens fikionaliserede form og indlemmer dermed slægtens historie i sine subjektive erindringer.

At fortælle historier er at udveksle erfaringer. Knud genoplever morens erfaringer i ønsket om at give hende et værdigt eftermæle. Forfatteren ønsker at rejse en litterær gravsten for sin mor via romanen, men internt i fortællingen udslettes vidnesbyrdet. Knud opnår ikke sjælefred i sin trodsige skriveproces, der på én gang opbygger barndommens minder og i samme proces dekonstruerer fortællingen om moren, da alt ender med forfald og opløsning. Værket er på paradoksal vis en genopbygning og en nedbrydning af erindringen med udgangspunkt i Knuds uafklarede forhold til fortiden. Sønnen ønsker at vidne, men udraderer historien med tilbagevirkende kraft og gør skriften selvophævende. I modsætning til selvbiografien og dannelsesromanen er værket ikke skrevet fra et afklaret, harmonisøgende, afbalanceret perspektiv, for Knud tilskriver ikke skriften mening, og den tvetydige slutning bærer præg af disharmoni, splittelse og umedierbart fravær.

3.1.13. Historiefortælling på fiktionens præmisser

Værket udspiller sig i spændingsfeltet mellem fiktion og personlig erindring, for der er faktuelle ligheder mellem værkinterne informationer og forfatterinstansen. Det fremgår af brugen af verificerbare navne, idet forfatter, fortæller og hovedperson bærer samme navn, er født samme år og sted af en tysk mor. Men forskellene mellem disse instanser er lige så bemærkelsesværdige, og her opstår fikcionaliseringen. Fx sagde Romer i interviewet, at den empiriske far modsat den værkinterne, ikke har italiensk blod i årerne, men er af roma-afstamning. Efternavnet *Romer* spiller på dobbeltheden mellem 'Rom' og 'Roma' ligesom værket, der manipulerer med læserens forventninger til mimetisk repræsentation. Sandheden erstattes med noget litterært mere effektivt, da Romer laver en fiktiv forskydning. Det ville i hans optik ikke harmonere med værkets øvrige udsagn, men forskubbe fokus, hvis han både inddrog tysker- og sigøjnerproblematikken. (Jf. bilag 14) Det er problematisk at sætte lighedstegn mellem værkinterne karakterer og empiriske personer. Fiktionstrækkene suspenderer i flere henseender referentialiteten og erindringen. Men processen går også den anden vej, da referentialiteten i kraft af autofiktionen suspenderer fikcionaliseringen. Erindringen er afhængig af nutidens perspektiv. Romanen ændrer ikke begivenhederne men erindringen om dem via en dobbelt diskurs. Erindringen skal ifølge Kjerkegaard omskrives, hvilket kræver en roman, der til dels baseres på virkelige begivenheder, men også suspenderer disse:

”Den dobbelte diskurs er et yderst magtfuldt retorisk greb, fordi den henholdsvis suspenderer og understøtter sig selv på samme tid, men præcis derfor må man spørge til dens nødvendighed. [...] Derfor giver det mening at gå tilbage til den for at se, hvad bogen ellers er et udsagn om, hvilken intervention den så at sige vil lave med virkeligheden, hvilken sproghandling den er?” (Kjerkegaard 2008b: 5)

Således indgår teksten i et litterært kredsløb, der (gen)skaber en referentiel virkelighed, samtidig med at metafiktive strategier som mareridtsagtig uvirkelighed og undergangsstemning understreger fikcionaliseringen, da moren er ”en drøm i en seng i et fremmed land.” (Romer 2006: 122) Skismaet mellem virkelighed og fiktion inkorporeres i autofiktionen, hvor disse forhold – internt og eksternt – sættes til debat. I sin værkanmeldelse fortolker Behrendt sammenblandingen mellem mor og søn som stedfortrædende lidelse, idet fortæller- og forfatterinstansen ikke vender sin vrede og smerte indad eller mod moren, men mod Nykøbing, der bliver syndebug for Romers anklage om xenofobi og provinsialisme og projicerer sine lidelser over på byen:

”Men i sin hæsblæsende jagt på alt, hvad der rører sig på Falster, er Knud Romer selv forfulgt af sin mors skygge. Det er i høj grad stedfortrædende lidelse, han udsætter sine tidligere medborgere for. Ikke bare sådan forstået, at han lader det være synd for sig selv, i stedet for sin mor. Men også sådan, at han slår på de andre, i stedet for på sig selv.” (Behrendt 2007)

Behrendt tager indirekte højde for de etiske problemstillinger, som indlejres i dette autofiktive værk. Litteraten Johnny Kondrup, der stammer fra Nykøbing, genkender mange af værkets beskrivelser, men sætter spørgsmålstegn ved den historiske korrekthed og tyskerhadet. Han er kritisk over for værkets brudte referentialitetspagt og påpeger, at værket også indgår en fiktionspagt. I anmeldelsen, der fokuserer på grænseflader mellem selvbiografi og fiktion, betones spændingsfeltet mellem disse litterære domæner:

”I dette felt kan forfatteren både profitere af den interesse for det personlige virkelighedsstof, som altid klæber til selvbiografien, og henvise til sin digteriske frihed, når han ikke respekterer referentialiteten. Som læser kan man måske mene, at det er urimeligt, men sådan er vilkårene lige nu: Den, der protesterer, er gået i fælden. Heldigvis kan der også trækkes store kunstneriske gnister af eksperimentet.” (Kondrup 2007)

I interviewet fremlagde Romer sine værkontentioner og de erindringskonstruktioner, der ligger til grund for fortællingen. Hans metarefleksioner vejer tungt i analysen, da det er perspektivrigt at holde hans tolkninger op mod andre værklæsninger. Jeg problematiserer en autonom værklæsning, da autofiktive værker ikke skelner skarpt mellem tekst og kontekst. Fordi den private historie konsekvent sammenvæves med de fiktive fortælleniveauer, er det svært at løsrive fortællingen og fortællerinstansen fra den empiriske skaber. Værket taler med to tunger, da det henviser til en fikcionaliseret virkelighed. Den autofiktive diskurs kræver læsestrategier, der ikke fordrer, at man skal dømme værket ud fra enten æstetiske eller moralske domme. Værket balancerer mellem disse størrelser, idet faktuelle brudstykker fra en ekstradiegetisk kontekst indlejres i en stiliseret fortælleform. Kjerkegaard argumenterer da også for, at værket kan knyttes til et terapeutisk projekt, for det handler om at finde frem til en ny sandhed om familien Romer samt en ny erindring om moren:

”Romer forsøger at bruge sin roman som et konkret indlæg i virkeligheden. Han vil simpelthen ændre denne ved hjælp af fiktionen, og det har konsekvenser, som rækker ud over de æstetiske.” (Kjerkegaard 2008a: 3-4)

Receptionen af værket vidner om, at nogle vægter en æstetisk læsning, andre en selvbiografisk. I udsagnet historiefortælling som overlevelsesstrategi ser vi en kobling mellem et litterært værk, der sprogligt placerer sig i forlængelse af en æstetisk modernistisk tradition, der samtidig rækker ud over sin egen indelukthed ved at overskride fiktionens præmisser og placere sig i den autofiktive sfære. Fiktionaliseringen underminerer ikke værkets faktuelle henvisninger, for der er en vis lighed mellem det skrevnes referentialitet og skribentens fortælling. Ved at læse værket i relation til autofiktionen og vidnesbyrdet får læseren indsigt i værkets interne og eksterne diskurser.

3.1.14. Stedfortrædende aggressivitet

Hvad ønsker Romer at opnå med sit autofiktive projekt? Er den narrative selv fremstilling præget af stedfortrædende aggressivitet? Nykøbingenserne blev med Græsholt i spidsen stødt af de subjektive formforvandlinger. Mange læste bogen selvbiografisk og tog ikke højde for Romers genrespil. Han ønsker at rehabilitere tysk civilisation på bekostning af sin hjemstavn. Fortællerens oplevelser er en dramatiseret repræsentation af fortiden, der ikke afspejler den fulde sandhed, siger Romer:

”Sådan oplevede jeg det. Men dramatiseret og sat på spidsen [...] Det er et eventyr, hvor jeg har formforvandlet mine oplevelser til noget almenmenneskeligt. En metafor, som alle mulige mennesker kan læse sig ind i. For det er jo altid de andre, der er fællesskabet, og en selv, der står alene. Det er det, romanen handler om. Sgu da ikke, hvem der spyttede på mig i skolegården i 1968.” (Thorsen 2009)

Citatet betoner den subjektive sandhed. Fortiden filtreres gennem et subjekt og forvandles til litterær erindring. Romer bygger bro mellem tekst og virkelighed ved at indskrive sig i et fikcionaliseret univers via skriftens medierende distance. Dermed henviser værk og forfatter til hinanden i et uophørligt tekstuel spil. Om læseren stiller sig til dommer over værket, afhænger af, hvordan den selvbiografiske pagt tolkes. Man må distancere sig fra den empiriske forfatters offerrolle, selvom det er perspektivrigt at inddrage dennes værkanalyse i ønsket om at forstå værkets dobbeltkontraktlige strategier. Jeg har læst værket i spændingsfeltet mellem Romers forfatterudtalelser og en mere autonom værkforståelse, for Romers værkanalyse er blot en mulig læsning, der kontrasteres af andre tolkninger som fx Kjerkegaards og Behrendts.

I det følgende analyserer jeg *En fortælling om kærlighed og mørke*. Værkerne udspiller sig i en dansk-tysk og en israelsk-østeuropæisk kontekst, men der er tematiske og genremæssige ligheder, da fortiden genoplives i fiktionsform, og barndommen er den primære erindringszone.

Selvom fortællernes erfaringer er væsensforskellige, spiller både moderfiguren og stedet en prægnant rolle. Romers kompakte erfaringsunivers centrerer om Nykøbing, Oz genopliver Jerusalem. Oz indlemmer dog i højere grad end Romer sin far i fortællingen.

3.2. Fjerne erindringslandskaber: Amos Oz og det nye Israel

En fortælling om kærlighed og mørke omhandler Amos Klausners opvækst og modning i et jødisk eksilsamfund. Hans barndom løber parallelt med Israels oprettelse. Amos vokser op i et jødisk eksilsamfund. Vi bevæger os fra 1930'ernes britiske mandatstyre over Israels oprettelse i 1948 til Amos' tilflugtssted på Kibbutz Hulda i 1954 og frem til den voksne fortællers distancerede fortælleposition i 2001. Den erindrende fortæller skriver fra ørkenbyen Arad, mens minderne fra Jerusalem trænger på. Han dvæler ved fortidens traumatiske erfaringer centreret om morens depressioner, der kulminerer i hendes selvmord. Forholdet til faren præges af, at de ikke taler om selvmordet. Den intime historie væves sammen med de eksilerede jøders Holocaust-erfaringer, rekonstruktionen af Østeuropa samt konflikten med de arabiske naboer.

Amos Oz (1939-) er en af Israels største forfattere. Han er en markant stemme på den internationale litteraturscene og omtales hvert år som kandidat til Nobelprisen i litteratur. Oz skriver både romaner, noveller, essays og journalistik. Han er kendt for sin skarpe pen og er fredsaktivist i den israelske organisation Peace Now, der kæmper for oprettelsen af en palæstinensisk stat ved siden af Israel. Som venstreorienteret samfundsdebattør blander han sig i landets debatter, hvor han ligesom forfatterne David Grossman, Meir Shalev, Etgar Keret og A.B. Yehoshua revser regeringen. Med sine polemiske essays og sociale retfærdighedssans provokerer han både højre- og venstrefløjen, men ønsker at fremstå som en kompromissøgende stemme som modvægt til fanatismen. Der er en symbolsk lighed mellem Amos Oz og navnebroderen, profeten Amos, som vi møder i *Amos Bog*, som er en del af den jødiske bibel. Profeten gengav Guds dommedagsprofetier over kongeriget Israel og varslede dets undergang, hvis ikke folket vendte tilbage til troen. Profetens kamp for social retfærdighed kan sammenlignes med den sekulære Oz, hvis kommentarer til den fastlåste politiske situation som regel overhøres. Den komplekse forbindelse mellem det bibelske hjemland og det moderne Israel skildres i *En fortælling om kærlighed og mørke*. Oz skelner mellem sine politiske essays og fiktionen; hvis han har flere stemmer i hovedet, barsler han med litteratur, mens klare, entydige holdninger udmønter sig i journalistik, som han siger det til Hillit Yeshourun:

“If there is something I am absolutely sure of, I’ll publish an article in the newspaper. When I am of two minds about something and I hear contending voices inside me, when I feel my genes or my parents moving me, or when I ask myself during a debate what would happen if I were the other person, would I speak like him – then there is an embryo of a story right there. [...] A story begins with a conflict.” (Yeshouron 2002: 170)

I fiktionen skildrer Oz virkeligheden som en mental kampplads mellem krop og sjæl, fantasi og virkelighed. Bøgerne emmer af erotisk billedsprog, lyst, lidelse og smerte. Hans æstetiske territorium centrerer sig om barndommens Jerusalem og kibbutz Hulda, som han flyttede til som 15-årig. De er litterære brændpunkter i Oz’ univers. Som ung idealiserede han de hårdtarbejdende kibbutz-folk, der kontrasterede det intellektuelle barndomshjem. Oz tematiserer en skjult verden af voldsomme, ubevidste drifter og frygt, der befinder sig nær ved eller lige inden for den civiliserede verden og truer en på overfladen rolig hverdag. Oz debuterede i 1965 med novellesamlingen *Sjakalernes Land* og brød internationalt igennem med *Min Michael* (1968), der foregår i Jerusalem. Romanen skildrer spændingen mellem det normale og det sygelige og tematiserer vanvid og politik set fra en gift kvindes perspektiv. Det kan læses som en allegori over den politiske situation. Oz forholder sig til livet, som det udspiller sig i et land, hvis beboere konstant er i konflikt med sig selv og naboerne. Med erindringsromanen nærmer Oz sig selvbiografien. Det er både en personlig erindringsroman, en familiekronike, en skildring af de dramatiske begivenheder, der førte til Israels oprettelse, den verserende konflikt med de arabiske naboer og et tilbageblik på den jødiske diaspora i Østeuropa. Romanen er heterogen og inkorporerer mange genrer og fremstillingsmåder såsom dagbogsfragmenter, digte, artikler, tekstuddrag fra andre værker, bibelallusioner, samtaler med familiemedlemmer samt morens eventyr. I romanen følger vi to primære spor: Et fremadrettet spor, der beskriver fortællerens opvækst og Israels udvikling samt et cirkulært forløb, der indkredser morens selvmord. Oz kommer i slægtssagaen rundt i Europas hjørner, og private erindringer flettes ind i kollektiv israelsk og jødisk historie. Oz kunne først skrive denne fortælling, der er led i hans mentale fredsproces, da han havde forliget sig med fortiden:

”I didn’t write this novel as a kind of self therapy. I wrote it when I came to be past the point of being angry – with my parents or with myself or with my background or with my world. [...] this book is part of a peace process with myself. For years and years and years I was furiously angry with my mother for just walking away like that. [...] When all of this was over, and I could think about both of them with empathy, I could write this book. Writ beyond the anger, beyond disbelief, with a certain curiosity and without any urge to point my finger at him or at her or at me, to look for the guilty party.” (Koval 2005: 174-75)

Oz ønskede at distancere sig fra opvæksten i Jerusalem efter morens selvmord. Han voksede op i skyggen af forældrenes erfaringer med død og ødelæggelse. Selvom de strengt taget ikke var Holocaust-overlevende, men kom til Palæstina i 1930'erne, havde de erfaringer med forfølgelse og tab af familiemedlemmer. Han ville skabe sig en ny identitet og distancere sig fra forældrenes diasporiske tilværelse. Efter selvmordet og flugten til Kibbutz Hulda skiftede han efternavn fra det europæiske *Klausner* til *Oz*, hebraisk for 'mod', 'styrke' og 'beslutsomhed':

"Everything I needed very badly and didn't really possess. I decided to rebel against my father's world and to live in kibbutz school at the age of fourteen-and-a-half or fifteen. I decided to get born anew – I will be everything that my parents were not, and I will not be anything that they were. In fact, I came to the kibbutz with three cardinal decisions about my life. One, I'll never write again. Not a single line. Two, I'll never masturbate again. [...] Three, I'll get suntanned in three days. Suntanned like those bronzed kibbutz boys. All three decisions turned out to be either a disaster or an impossibility." (Koval 2005: 175-76)

Navneskiftet markerer Oz' ønske om at distancere sig fra familiens diasporatraditioner og farens ambivalente holdning til dette jødiske eksil. Faren ønskede et brud med diasporatraditionen, men var samtidig et produkt af den jødiske litteraturs traditionsbevidsthed, der, med litteraten Claus Sechers ord, "prioriterede ånden over kroppen, det indre over det ydre, studiet af de hellige skrifter over pengene." (Claus Secher 1994: 20) Det intellektuelle element i denne kultur var markant. Mange af de eksilerede jøder i Palæstina medbragte europæiske dannelsesidealer, der kontrasterede arbejderzionismens idealer. Den læsende, skriftkloge mand, hvis ansigt strålede af et indre lys, skulle i det nye hjemland dyrke jorden og forsvare landet. Oz' mor blev ikke opfordret til at forfølge sine litterære ambitioner, og faren blev holdt uden for det akademiske miljø af onklen, der var professor. De pålagde Oz at videreføre deres drømme. Oz ønskede et opgør med den boglige dannelseskultur, men kunne alligevel ikke holde sig på afstand – også selvom kibbutztilværelsen vægtede fysisk arbejde over litterær ekvilibrisme. Oz' erindringsroman kan ses som ønsket om at forene disse gensidigt ekskluderende idealer. Oz læste hebraisk og filosofi på Det Hebraiske Universitet og blev i 1986 litteraturprofessor ved Ben Gurion Universitetet. Dermed slap han ikke sin litterære arv.

I dokumentarfilmen *Amos Oz: The Nature of Dreams* pointerer Oz, at han ikke forstår værkets succes, da han blot har skrevet slægtshistorie. Men romanen har fundet mange tilhørere, der kan identificere sig med de eksistentielle konflikter. I selvbiografiske værker kan vi spejle vores egne fortællinger, som Eran Kaplan, der forsker i moderne israelsk historie, påpeger det, for værket

”triggered in many readers a visceral response – not as if they were reading a representation of the past but as if they were reliving it. To them this was much more than a text; it was like a found object, a relic from the past that unleashes suppressed memories and feelings.” (Kaplan 2007: 130).

Værket placerer sig i en kulturel, politisk og national sammenhæng, men fortællerens erkendelser rækker ud over en israelsk-jødisk kontekst.

Jeg kontaktede Oz for at få uddybet relationen mellem kollektiv og individuel erindring i værket, men kontakten var ikke særligt udbytterig, da han havde ikke tid. (Jf. bilag 15) Oz redegør jævnligt for politik og litteratur, hvilket distraherer hans skriveproces. Den yngre Romer, der er i gang med sin anden roman, værdsatte korrespondancen. Oz har udgivet flere romaner siden da, fx børnebogen *Suddenly in the Depth of the Forest* (2005), inspireret af morens eventyrunivers, og *Vers om livet og døden* (2007). Den erfarne Oz har før erindringsværket sjældent delt sine barndomstraumer med andre. Da jeg ikke fik et interview, er jeg henvist til at benytte sekundære kilder for at forstå Oz’ relation til værket, og Kovals interview giver indblik i forholdet mellem tekst og kontekst. Undersøgelsen af Oz’ litterære strategier i relation til hans selvopfattelse er skabt via sekundære kilder, og værket er skrevet på hebraisk, hvilket meget af diskursen omkring det også er. Det har begrænset min adgang til at forstå de mediemæssige strategier omkring udgivelsen.

3.2.1. En skyggefuld fortælling

I min analyse af *En fortælling om kærlighed og mørke* undersøger jeg skæringspunktet mellem Israels kollektive erindringer og Amos’ individuelle erfaringer, der går i dialog med familiens, samfundets og nationens. Jeg kalder afsnittet om Amos Oz’ og hans erindringsværk for fjerne erindringslandskaber, da fortælleren skriver om sin traumatiske opvækst i Jerusalem, men har base i ørkenbyen Arad. Dernæst fordi han rekonstruerer familiens fortabte erindringslandskaber i et Østeuropa, der negligerede den jødiske befolknings trængsler. Med romanen rekonstruerer Amos sin opvækst i Jerusalem, der er et ubehageligt erindringssted. Han tager os med på en historisk, litterær og erindringsmæssig tour de force, der emmer af kærlighed og smerte, mørke og skygger. Jeg analyserer værket med fokus på det konfliktfyldte forhold mellem Amos og hans forældre belyst af en tilbageskuende forfatter-fortællers erindringsprocesser. Jeg undersøger, hvordan morens depression og farens fortrængninger påvirker drengens identitetsdannelse. Til at undersøge Amos’

selvfremstillingsstrategier inddrager jeg Stounbjerg, der med sit fokus på livshistoriske værker kaster lys over værkets erindringsstrategier, mens Eran Kaplan belyser det zionistiske sabra-ideal, som Amos skriver sig op mod.¹⁹ Jeg perspektiverer undervejs til Romers erindringsværk.

3.2.2. Den lille kernefamilie

Amos gengiver sin østeuropæisk-jødiske families overlevelseskamp i 1940'ernes Jerusalem som en indvandringshistorie præget af eksil og fremmedgørelse. Familien består af den følsomme, poetiske mor Fanja, født Mussman, sønnen Amos, hvis skæbne som forfatter besegles fra barnsben, og den rationelle far Jehuda Arie Klausner. Forældrene bliver gift i 1938, Amos fødes året efter, og moren dør i 1952. Faren er bibliotekar og formår ikke at træde ud af familiens skygge. Hans drøm om at blive professor som farbroren Josef Klausner og broren David mislykkes. Han indfrier ikke sine akademiske ambitioner og dør som 60-årig, skuffet over livets tilskikkelser. Han blev født i Odessa i 1910 og kom til Palæstina i 1933. David samt dennes kone og søn blev dræbt af nazisterne i Europa. Denne parallelhistorie bærer vidnesbyrd om de europæiske jøder skæbne og kontrasterer Amos' opvækst. Hvis ikke hans familie var flygtet, havde de måske lidt samme skæbne. Fanja blev født i Rovno og kom til Palæstina i 1934. Hun læste historie og filosofi, faren historie og litteratur. I deres nye hjemland udskiftes deres topografiske erindringslandskab præget af kultiverede byer og skove med det tørre, uforsonlige Jerusalem. Morens anelsesfulde forventninger fra Rovno afløses af eksilets desillusion. Vi får her indblik i morens sværmeriske univers:

”Et tåget slør af drømmende vemod, uudtalte følelser og romantiske lidelser indhyllede de velhavende, unge damer fra Rovno, som om deres liv inden for gymnasiets vægge for evigt var malet med en pensel, der kun havde to farver: enten melankolsk eller højtidelig. [...] / Noget i gymnasiets pensum i tyverne eller måske en dyb, romantisk fugt, der sivede ind i min mor og hendes veninder i deres ungdom [...] vildledte min mor det meste af hendes liv og forførte hende, indtil hun bukkede under for det og begik selvmord i 1952.” (Oz 2006: 261)

De romantiske forventninger fra Rovno kontrasteres af de barske realiteter i det nye hjemland. I lighed med skuffelsen over tilværelsen i Israel skildres ægteskabet som utilfredsstillende. I følgende scene har den deprimerede mor inviteret Amos og faren ud. Vi overværer den kløft, der præger den lille familie, idet de skuer mod forskellige horisonter:

¹⁹ Jøder født i Palæstina/Israel kaldes sabraer. Sabraen er en lokal kaktusplante, der er hård udenpå og blød indeni. Sabra-figuren er et opgør med den skriftbundne, religiøst-funderede østeuropæiske diaspora-kultur.

”Vi ventede på, at regnen skulle stilne af. Min far og jeg sad med front mod køkkenet, og mor, som sad over for os, kiggede mellem vores skuldre ud på den vedvarende regn gennem vinduet, der vendte ud mod gaden. Jeg kan ikke længere huske, hvad vi talte om, men formodentlig har far jaget enhver tavshed på flugt.” (Oz 2006: 600)

Scenen illustrerer, at moren gradvist flyder væk.²⁰ Det er uklart, hvad hun skuer gennem regnen. At far og søn sidder med front mod køkkenet, vidner om, at de orienterer sig mod forskellige verdener. Jo mere hendes sygdom fylder, desto mere klamrer far og søn sig til normaliteten, eksemplificeret i snakke om husorden, madlavning og pasning af moren. Symptomatisk for deres jordnære position orienterer de sig mod køkkenet. Moren retter blikket mod et udefinerbart sted, der måske indikerer, at hun har truffet beslutningen om at begå selvmord. Er hun en fortabt femme fatale, der fortæres af verden? Veninden Lilenka siger i et brev til Amos: ” ... Din mor stammede fra en ødelagt familie, og hun ødelagde jeres familie. Men det kan man ikke bebrejde hende ... ” (Oz 2006: 260) Amos er tolv år, da hun som 39-årig tager sit eget liv efter flere år med depression og indlæggelse.

Med sine mystiske fortællinger søger moren tilflugt i en skyggefuld verden og længes efter det dystre, kølige Europa. Faren er en pligttopfyldende akademiker, der ønsker at bringe lys og klarhed over dagen og bortjage mørket og tavsheden med fortærskede vittigheder og sirlige kartotekskort. På trods af en fælles lidenskab for europæisk kultur fremstår de som et dikotomisk modsætningspar. Når faren siger noget, irttesætter moren ham. Litteraten Yair Mazor skildrer i sin analyse af *En panter i kælderens* også forældrene som modsatrettede poler. Om moderfiguren, der ligner Fanja, siger han:

”The mother symbolizes the passionate and sentimental aspect of human nature, its darker, more otherworldly aspect, the desire to transcend humdrum reality, the toil, sweat, and commotion of present reality”. (Mazor 2002: 95)

Modsætningsforholdet mellem forældrene nedbrydes i særlige øjeblikke, hvor de prøver at nærme sig hinanden. Det ser vi i følgende scene, hvor familien er på udflugt. Scenen emmer af illusorisk lykke, der kan splintre hvert øjeblik:

”Om foråret fik hun det bedre. [...] Far gik arm i arm med hende, og jeg løb lidt foran dem som en hundehvalp [...] Han lå udstrakt på presenningen med hovedet på hendes knæ, tyggede på et græsstrå og fyldte lungerne med den bedøvende, lune luft, der var fuld af friske dufte og

²⁰ Oz er fra et feministisk perspektiv blevet kritiseret for det kvindesyn, der gennemsyrrer hans værker, fx i Esther Fuchs *Israeli Mythologies* og Nehama Aschkenasys *Eve's Journey*.

forårsberusede, summende insekter [...] Gid man kunne standse tiden og også holde op med at skrive det her, et par år før hun døde, med billedet af os tre i Tel Arza-skoven den dag.

Hun havde det meget bedre det forår.” (Oz 2006: 488-89)

Dette fastfrosne erindringsbillede kan læses som en intertekstuel hilsen til S.Y. Agnons fortælling *I hendes livs efterår* (1923), som Amos citerer. Agnon er hans litterære helt, hvis skygge han kæmper for at frigøre sig.

3.2.3. Virkelighedsskildringer på fiktionens præmisser

Hvad sker der, når fortællerens erindringer overføres til skrift? Hvilke læsestrategier skal man anlægge? I lighed med *Den som blinker er bange for døden* kan Oz' værk læses i henhold til en autobiografisk, fikcionaliseret og autofiktiv kontekst. Også Oz indlejrer referentielle og fikcionaliserede elementer. Genvalget har betydning for, hvordan fortællerinstansen anskues. Sammenkobles denne med forfatteren, eller læses værket autonomt? Værket indgår i et dialektisk spændingsfelt mellem romanen og selvbiografien, og det er perspektivrigt at anskue det som en autofiktiv helhed. Der er identitet mellem fortæller, protagonist og forfatter, fx deler de navnefællesskab, fødselsdata og profession, hvilket understøtter en referentiel læsning. Forsidefotografiet, der præger den danske førsteudgave, understøtter en autentisk læsning, hvilket kan have relevans for førstegangslæseren. Her er den ekstradiegetiske forfatter afbildet med sine forældre. (Jf. bilag 16) De selvbiografiske elementer kan ikke afskrives, for i parateksten introduceres vi til familien Klausner. Fotografiet er i blå-grå, monokrome nuancer og lidt uskarpt. Amos sidder til venstre, moren indtager en central position i midten, tilbagetrukket og højere end de andre. Hun smiler svagt, håret er sat i kontrollerede krøller, og hun bærer læbestift. Faren sidder til højre og læner sig mod hende. Han bærer jakke og slips, og hans ansigt domineres af runde briller. Der hviler en højtidelig ro over portrættet. Værkets referentielle henvisninger fremstår autentiske i kombination med fotografiet, der via sin centrale placering går i dialog med skriften. Med brugen af dette motiv fremstår værket troværdigt, og en selvbiografisk læsning kan begrundes via parateksten. Sammenlignet med den iscenesatte rekonstruktion af spisestuen på forsiden af *Den som blinker er bange for døden* fremstår Oz' motiv mindre stiliseret, da det er fra hans egen barndom. Omslaget til andenudgaven af værket peger i sin neutrale stil på værket som fiktion. (Jf. bilag 17) Farverne er gyldne, støvede og grønne. Vi ser ryggen af en dreng, der går op ad nogle trapper. Det fremgår ikke, om det forestiller Jerusalem. Det støvede brydes af grønne ukrudtsplanter, et træ og nogle huse.

Værket bevæger sig i grænselandet mellem fiktion og virkelighed, da Oz ligesom Romer blander fiktive elementer med troværdig virkelighedsrepræsentation. Det er påfaldende, at familieportrættet ikke er medtaget i den danske andenedgave. Fotografiet har en lighed med Noras erindringssteder, men fremstår som et individuelt orienteret erindringssted for forfatteren og den opmærksomme læser. Motivet repræsenterer en svunden tid og har et nostalgisk skær. Det fremgår ikke, at den illusoriske lykke punkteres af morens depression og farens utroskab.

I den engelske version kaldet *A Tale of Love and Darkness* betegnes værket som memoir, og i *The Amos Oz Reader* klassificeres værket som nonfiktion. I de to danske udgaver, jeg har til rådighed, lanceres værket som erindringsroman via bagsidens paratekst. Den engelske genreangivelse afviger fra den danske. Det indikerer, at det er svært at klassificere værkets genre. Behøver man skabe vandtætte skodder mellem selvbiografien og romanen? Dette hybridværk pendler mellem Lejeunes genrekategorier. I nogle passager fremstår det selvbiografisk, men er andre steder beslægtet med fiktionen via surrealistiske strømninger. Jeg argumenterer for, at autofiktionen er det bedste bud på en genreklassificering, da værket kan læses som virkelighedsskildring på fiktionens præmisser.

Spændingen mellem de to forsidefotografier indikerer, at man kan anlægge flere læsestrategier. Er værket en troværdig kilde til forfatterens liv og levned? Divergerende opfattelser af værkets litterære status afspejles i modtagerens læsestrategi og dennes forventninger til læserkontrakten. Amos harcelerer over den dovne læser, der vil bagom historien, for hvad er selvbiografisk, og hvad er efterrationalisering?

”Hvis jeg engang skriver en kærlighedshistorie om Moder Teresa og Abba Eban, bliver det helt sikkert en selvbiografisk fortælling, også selv om det ikke er en bekendelse. Alle mine historier er selvbiografiske, men ingen er bekendelser. Den dårlige læser vil altid gerne vide, og det straks, ”hvad der virkelig skete”. (Oz 2006: 39)

Kaplan karakteriserer værket som nonfiktion og udøver ikke en litterær distance mellem forfatter og fortæller:

”In *Tale of Love and Darkness*, which is based explicitly on Oz’s own life experiences and his family’s history, it is the very image of Oz himself that comes into question. It is the aim of this article to examine the evolution of Oz as a public figure, based primarily on his nonfiction writings, his newspaper interviews, and his most comprehensive autobiographical work, *Tale of Love and Darkness*, and to see how the image of the Sabra – the Ashkenazi, Laborite, Israeli-born male, which he was so instrumental in cultivating and exporting to the world – comes undone in his autobiography.” (Kaplan 2007: 123)

I Kaplans optik fremstår værket som en selvbiografi. Han identificerer forfatteren med værket og diskuterer billedet af Oz som sabra. Han undersøger, hvorvidt fortællerinstansen dekonstruerer dette image, men han tager ikke forbehold for, at værket indskrives sig i en autofiktiv sfære. Det er ikke hans ærinde at diskutere værket i henhold til litterær genreteori, men som indlæg i debatten om Oz. Værkets udsagn kombineres med en analyse af Oz' persona i relation til sabra-idealet. Kaplan skriver sig ind i en fortløbende debat om zionismen, hvor figuren *Amos Oz* i overført forstand bliver gidsel. Henvisningen til et levet liv i dette selv fremstillende narrativ bliver i den optik tolket som en underskrevet tilståelse. Som offentlig person er Oz inkarnationen af sabraen, men i sit autofiktive værk problematiseres denne figur. Oz' værkdefinition kontrasterer Kaplans læsning. I interviewet med Koval fastslår han værkets genre, der angives i titlen:

"I just want to say that there has been a little argument about whether *A Tale of Love and Darkness* should be defined as an autobiography or a memoir or a book of fiction or a singsong – or what. The definition of this book is in its title. It's called '*A Tale*' of *Love and Darkness*, and for me at least, a tale it is, which means a combination of memory and invention and variation and repetition and recollection – and yes, fiction as well." (Koval 2005: 165)

Hvis man forholder sig til værket, fremgår genren af parateksten, da *fortælling* indgår i titlen.²¹ Et andet sted i interviewet siger Oz:

"People ask me, was it hard for you to recall those traumatic experiences? No, it was not, because I had been there before writing this book. Was it hard for you to remember the details? No, it was not, because where I couldn't remember, I invented." (Koval 2005: 171)

Forfatteren skaber med udtalelserne en medieret distance til værket, der balancerer mellem referentialitet og fiktionisering. I interviewet med Remnick siger Oz da også:

"I don't like to be described as an author of fiction," he said. "Fiction is a lie. James Joyce took the trouble, if I am not mistaken, to measure the precise distance from Bloom's basement entrance to the street above. In 'Ulysses' it is exact, and yet it is called fiction. But when a journalist writes, 'A

²¹ Oz anvender den engelske term *tale*, hvilket korresponderer med det danske *fortælling* og det hebraiske *sippur*, der anvendes i den hebraiske originaltitel: *Sippur al ahava vehosech*.

cloud of uncertainty hovers ...’—this is called fact!” (Remnick 2004)

Oz gør op med fastlåste genredefinitioner. At der opstår uenighed om læsningen af et litterært værk og definitionen af dets genre, kendetegner litteraturen per se, der ofte er heterogen og åbner for mangetydige, selvmodsigende tolkninger. Divergerende fortolkningstilgange kan afspejle læserens ståsted og fordomme over for et givent værk, en forfatter eller tematik. Oz karakteriserer sit værk som en fortælling, og Romer betegner sit værk som en roman. Begge sætter virkelighedskontrakten til debat og (re)konstruerer fortiden. I den optik er autofiktionen en dækkende betegnelse. Med Stounbjergs ord overordnes subjektets sandhed om sig selv en objektiv sandfærdighed.²² (Stounbjerg 2006: 23) Oz forpligter sig via genrevalget ikke på sandheden, men benytter litterære greb, der væves ind i en historisk ramme. Oz’ frihed til at rekonstruere fortiden beskriver Remnick således: ”Using the evidence, but also the liberties of a novelist, Oz tries to portray things as hidden to him as his father’s love affairs and his mother’s tortured inner life.” (Remnick 2004) Værket orienterer sig mod autobiografien, men hvis ikke Amos benytter fiktive greb, hvordan vil han da kunne skildre morens indre? Med fortællingen som genre får Oz kunstnerisk frihed og kan ikke stilles til ansvar for det skrevnes referentialitet. Han skaber en medieret distance mellem forfatteren som privatperson og læseren i lighed med Romers iscenesatte erindringsstof.

Amos bearbejder sine traumatiske erfaringer ved at indskrive dem i litteraturen. Han inkorporerer uddrag fra breve, memoirer, aviser og historiske værker i romanen. Disse tekstelementer forstærker et dokumentarisk præg, idet private og kollektive erfaringer med Holocaust og statsdannelse sammenflettes. Erindringsværket fremstår, med forbehold for fiktive scener, mere virkelighedsnært end Romers. Men hvis Oz kun tager fiktionens virkemidler i brug, vil de historiske beskrivelser af jødisk liv i Østeuropa og Israel ikke blive opfattet med samme grad af troværdighed og styrke. Amos rekonstruerer sin private fortælling i lyset af fortællingen om det jødiske folk. Diaspora-erfaringer, de europæiske jøders kollektive Holocaust-traume og de jødiske styrkers konfrontationer med briter og arabere er historiske pejlemærker. Fortælleren dokumenterer, hvorfra han henter sin viden i værkets noteapparat. Her finder vi kildeangivelser, litteraturhenvisninger og uddybende informationer. De historiske og biografiske kilder udvider forståelsen af livet i Jerusalem. De faktuelle informationer får værket til at fremstå autentisk, selvom den litterære strategi også kan være vildledende. Fremstillingen virker sandfærdig i kraft af

²² Stounbjerg orienterer sig især mod autobiografien og henviser til Goethes diktum *Dichtung und Wahrheit* for at betone autobiografiens greb. Jeg hævder, at dette i højere grad gælder autofiktionen.

referencens retorik, men autofiktionens sandhed er subjektiv. I lighed med Romers værk sløres grænserne mellem selvbiografiens virkelighedsgengivelser og fabulerende fiktion. I sin fremstillingsform virker Oz' værk dog mere troværdigt end Romers.

3.2.4. Skæbnens cirkler

Har Oz skrevet et disharmonisk, modernistisk værk? Autofiktionen afspejler mistroen til de store, helhedsskabende fortællinger, for i denne genre er der ingen olympisk top, hvorfra livet kan overskues. Oz' værk, der inkorporerer divergerende genrer, eksperimenterer med sin egen tilblivelse. Det er en fragmentarisk fortælling, hvoraf man både kan udlede en cirkulær, digressiv struktur samt et kronologisk opbygget plot. Værket, der fører os fra skabelse til død, har en formel begyndelse og slutning, for vi følger Amos, der kommer til verden i en lille lejlighed, og ved morens død slutter fortællingen. I den optik styrer livets cyklus kompositionen. Der er desuden tematiske og sproglige gentagelser og opremsninger, der betoner det cirkulære mønster, og værket inddrager overlappende fortællinger, der paralleliserer kernefortællingen. De mange diskurser flettes ind i rammefortællingen: en aldrende forfatter-fortæller, der skriver om opvækst, modning og opbrud.

Opbygningen er labyrintisk og gådefuld, inspireret af morens fortællinger, der ansporer barnets fantasi, men formgives af den voksne. Et af Amos' første minder er fra en tøjbutik, hvor han farer vild i jagten på en kvindelig dværg, der i hans optik er fanget i en pigekrop: "Jeg var helt opslugt af eventyr om prinsesser, som riddere som jeg red ud for at redde [...] Jeg måtte bare indhente hende. Se denne skovnymfes ansigt tæt på og måske redde hende lidt. [...] Jeg var bange for at miste hende for evigt i labyrintens mørke." (Oz 2006: 280) Mon ikke det er moderfiguren, han ønsker at redde i denne gotiske sekvens?

Forfatteren Jan Kjærstad opererer med termerne felt og historie og argumenterer for, at stedet kan være et felt af historier, der organiserer kausaliteten. Stedets betydning for et værk vægtes på bekostning af tiden: "Begrebet felt, tenkt brukt på en roman, må ut fra dette føre tankene til en form hvor historiene ikke er organisert som en rekke, et lineært forløp av fortellinger, men som et felt av historier." (Kjærstad 1997: 191) De enkelte historier behøver ikke afvige fra klassiske fremstillingsmåder, men i det eksperimenterende felt udfordres strukturen. Overført til dette labyrintiske værk må vi selv forbinde de enkelte historier for at skabe en meningsgivende feltstruktur. Oz siger, at kompositionen bevæger sig cirkulært som en fuga, da alle dele fører til

morens død, som fortælles på mange måder:

”If anything, it moves in circles around itself like a fugue. And it’s looking for many devious paths, to postpone the cataclysmic event of my mother’s actual death, and yet her death is there right from the beginning. The structure or composition tormented me for a very long time.” (Koval 2005: 171)

Værket er opbygget som en cirkulær kredsen om morens død, samtidig med at Amos’ livsbane kan rekonstrueres lineært. Det forstærkes af beskrivelserne af morens historier som cirkulære:

”Mors historier gik i ring og var ligesom omgivet af tåge. De begyndte ikke med begyndelsen og endte ikke lykkeligt, men blafrede i skumringen, snoede sig rundt om sig selv, dukket et øjeblik op fra tågerne, forbløffede en, gav en gåsehud og forsvandt så tilbage i mørket, før man kunne nå at se, hvad det var.” (Oz 2006: 334)

I sine sidste dage går den rodløse moderfigur rastløst rundt i Tel Aviv som billedet på den vandrende jøde, der ikke kan finde hvile. Den cirkulære kredsen kan også referere til den skæbnens cirkel, han spindes ind i. Fx siger mosteren: ”Det er nogle underlige cirkler, skæbnen tegner for os. Du var præcis tolv et halvt, da du mistede din mor. Ligesom din bedstefar.” (Oz 2006: 212) Skæbnens cirkler kan henføres til paralleliteten mellem familiemedlemmers skæbneforløb og ulykkelige ægteskaber. Amos slægter begge familier på, og forældrenes drømme udfries i drengens skæbne. Dermed fremskrives deres nærvær indirekte. Tilsammen udgør felt og historie den moderne epik og kan ses som udtryk for Amos’ modernistiske erindringsperspektiv, for i feltromanen kan historierne være traditionelle, mens feltet eller kompositionen bryder den tidslige kausalitet.

3.2.5. Den israelske erfaring

Hvilke billeder konstruerer Amos af sig selv, sine forældre og Jerusalem, hvor krig og etniske spændinger er en del af livet? Hvordan forholder han sig til Israels interne og eksterne konflikter? Tidsskriftet *Modern Hebrew Literature* skitserer konflikter som et led i Israels erindringsstruktur:

”Conflict has been a staple of Israeli life for a long time now – with neighboring countries, with the Palestinians and also within Israeli society. Today, yesterday and at various points in the past, conflict – although too small a word – resonates in Jewish diasporic reality and in the shadow of the Holocaust that inhabits Israel’s collective memory.” (Shaked mfl. 2006/7)

Israels kollektive erindringer forbindes med konflikter, der relaterer til migration og Holocaust.

Disse konflikter er indlejret i individet, der må forholde sig til sin egen og landets skæbne. Værket er bygget op om antitetiske modsætningspar, der udløser dets kernekonflikter udtrykt gennem uenigheder mellem moren og faren, familien Klausner og Mussman, diasporaen og yishuven, byboer og kibbutzfolk samt jøder og arabere. I kaosset mellem kollektive og individuelle erfaringer skaber fortællerinstansen sig selv. Værkets byggeklodser forbindes med kollektive israelske erfaringer, siger litteraten Robert Alter:

”The building blocks with which he constructs his imaginative world are taken from the Israeli reality he intimately knows: the Jerusalem of his childhood, with looking mountains and heavily armed Arab Legionnaires around it; the kibbutz where he lived for many years; the Jewish state itself, with hostile forces and hostile populations on all sides. Yet the vision of human existence articulated in his fiction [...] is one that addresses readers everywhere who are constrained to live with civilization and its discontents, with the impulse to impose order on the world despite the troubling ambiguities of the disorderlines within.” (Alter 2009: xv)

Værket rækker ud over den nationale kontekst og får universel spændvidde i kraft af de både dystre og forhåbningsfulde stemninger samt spændingsfeltet mellem had og kærlighed.

Konflikt og forsoning, migration og diaspora, liv og død sættes i relation til Amos’ opvækst. I denne narrative selvfrestilling indgår der et dialektisk forhold mellem jegets private erfaringer og den dramatiske historie om statens tilblivelse. Nationens grandiose fortælling spejles i Amos’ dannelsesproces, og Remnick fletter sønnens skæbne sammen med morens:

”What made “A Tale of Love and Darkness” an event is the power with which it entwines the intimate story of an immigrant family—a lonely, depressed mother, a distant father, and their son—with the larger historical story: Europe’s rejection, the frantic search for refuge among Arabs in Palestine, the idealism and the disappointments, the establishment of Israel and the war that followed. Amos is a precocious, secretive boy, a “ceaseless, tireless talker,” confused by overheard news of death camps abroad and civil war at home [...] The book is a digressive, ingenious work that circles around the rise of a state, the tragic destiny of a mother, a boy’s creation of a new self.” (Remnick 2004)

Værkets kunstgreb er sammenvævningen af handlingstråde. Ligesom Remnick udleder jeg tre grundfortællinger, som præger Amos’ opvækst: fortællingen om morens død og Israels opståen, der knyttes til hans egen skæbne. Det traume, fraværet af moren efterlader, er fortællingens drivkraft. Han siger om den tavshed, der indfandt sig efter hendes død:

”Til denne dag har jeg næsten aldrig talt om min mor, før jeg skulle skrive disse sider. Ikke med min far eller min kone eller mine børn eller nogen anden. Efter min faders død talte jeg næsten heller ikke om ham. Som om jeg var et hittebarn.” (Oz 2006: 619)²³

At det i høj grad er død, tab og fravær, der præger fortælleren, uddybes i følgende citat, hvor Amos beskriver, hvordan moren sværmede for døden i en destruktiv, romantisk rus. I sin dystre personificering af den bedrageriske død siger Amos:

”I mange år har jeg forfulgt denne gamle morder, denne listige, gamle forfører, denne frastødende, gamle mand, der er misdannet af alder, men dog ustandseligt forklædt som en ung drømmeprins. Det er en udspekuleret forfølger af sønderknuste hjerter, en vampyrforfører med en stemme så bittersød som en cellos på ensomme aftener. En fløjlsblød, yndefuld bedrager, en listens mester, en magisk fløjtespiller, der trækker de desperate og ensomme ind i folderne på sin silkefrakke. Den ældgamle seriemorder af skuffede sjæle.” (Oz 2006: 268-9)

Symptomatisk for forførelsesakten dør moren ved bogens ophør. Døden smyger sig som figur gennem begge værker. Hvor Romers fortælling er prædetermineret, er der hos Oz plads til forsoning og undren – over livet og døden samt den manglende kommunikation mellem forældrene.

3.2.6. Når barndommen trænger sig på

Der er paralleller mellem tematikkerne i Oz’ fiktive værker og erindringsværket, hvor han bryder den tavshed, der har omgærdet hans private traume. Oz har skrevet flere bøger centreret om tragiske kvindeskikkelser i ulykkelige ægteskaber. I *Det onde råds bjerg* forsvinder den triste, sværmeriske mor med en britisk admiral, og *En panter i kælderens* genspejles i erindringsværket, hvor der er paralleller mellem mødrene, der sidder med en bog i skødet, mens de knuger et glas te. Værkerne kan læses som fiktive omskrivninger af sorgen over den empiriske mors fravær – fortalt i mindre selvudleverende form end i erindringsværket, hvor morens psykiske ustabilitet og Amos’ individuationsproces er i fokus. Selvmordet kaster skygge over den empiriske forfatter, og det forplanter sig litterært. Det er perspektivrigt at inddrage biografisk viden i analysen, for Amos fremskriver den værkinterne mors selvmord med præcision og stofflighed. Forfatteren værner dog om sit privatliv og advarer læseren om at læse ham ind i romanen:

²³ Den arketypiske sabra ses i Moshe Shamirs novelle ”He walked through the Fields” (1948), der foregår i 1946, hvor jødiske styrker kæmper mod briterne. Uri vokser op som pseudoforældreløst kibbutzbarn, der forlader sin gravide kæreste og dør i heroisk kamp for et selvstændigt hjemland. Man kan sammenligne figuren Amos med Uri, idet han omtaler sig selv som hittebarn.

”Don’t mix up my underwear with that of my protagonist’ [...] But ‘his underwear’, so to speak, are scattered in his various novels: the suicide of Oz’s mother, when he was just 12 and a half, and which had been hushed up, became a recurrent literary theme with him. Several of his protagonists, male or female, shared the same tragic element of childhood scarred by the inability of the surviving parent to fill the void. It seemed as if Oz the novelist was taken over by the man Oz, forever reactivating his own trauma, unable to let his creations enjoy the love that was so brutally denied him. (Negev 2003: IIII)

Det tog mange år, før Oz i litterær form løftede sløret for dette selvmord. Fortælleren begræder, at han ikke kunne redde sin mor, fordi han ikke var til stede i de kritiske timer op til hendes død:

”Hvis jeg havde været der sammen med hende i det værelse med udsigt til baggården i Hajas og Zvis lejlighed [...] ville jeg have gjort alt, hvad jeg kunne, for at forklare hende, hvorfor hun ikke måtte. Og hvis det ikke lykkedes, ville jeg have gjort alt for at vække hendes medlidenhed, for at hun skulle tænke på sit eneste barn. [...] jeg ville måske oven i købet have foregivet at besvime eller have slået og revet mig, til blodet flød, som jeg havde set hende gøre, når hun var fortvivlet. (Oz 2006: 631)

Vi ser her et overlap mellem mor og søn, for sønnen, der desuden var forment adgang til begravelsen, ville have anvendt hendes destruktive afstraffelsesmetoder for at hindre selvmordet. I tomrummet efter hendes død forsøger Amos at genoplive hende via erindringsværket. De uforløste erindringer bliver katalysator for hans trang til at genskabe fortiden med nutidens efterrationaliserende klarsyn. Han prøver at forstå morens valg, som lod ham i stikken med en fjern, passiv faderfigur. Barndoms minderne åbner for fjerne erindringslandskaber, og værket kan ses som Amos’ ønske om at forsones sig med fortiden. Som et eksempel på de delvist surrealistiske erindringsbilleder, der løber som en understrøm gennem erindringsværket rekonstruerer den voksne fortæller barndommen og giver os indblik i, hvordan han stadig kæmper med barndommens erfaringer og sine døde forældre:

”Og femoghalvtreds år senere, mens jeg sidder og skriver om den aften i et kladdehæfte ved et havebord i Arad, mærker jeg den selv samme aftenbrise, og fra naboens vindue flyder der også et tykt, langsomt, gulligt, elektrisk lys som en tung motorolie. [...] Den aften med stenen i munden i gården i Jerusalem kom ikke her til Arad for at minde mig om det, jeg har glemt, eller for at genoplive gamle længsler. Tværtimod. Den er kommet for at angribe denne aften. [...] den giver, og du tager, det er den aften i Jerusalem, og du er denne aften i Arad. Det er dine døde forældre, og du bare trækker og skriver videre. (Oz 2006: 303-04)

Amos indhentes af fortiden, og det kausal-logiske forhold mellem tid og sted overskrides som et metaforisk billede på dette værks erindringsstrategier. Han skriver om sig selv og moren med erindringen som afstandsmarkør. Distancen mellem drengens erindringer og den voksnes samtid overskrides af nærværet til barnet. Han genskaber sit barne-jeg og indvier læseren i sprækkerne mellem den erindrende instans og det erindrede. Som led i selvfremsstillingsprocessen fiktioniserer han begivenheder, som han ikke har bevidnet. Skriften bliver det medierende led til at (gen)skabe fortiden. I beskrivelsen af morens hvileløse vandren i Tel Avivs regnvåde gader, der emmer af tristesse og skæbnetung noir-stemning, gør han via sproglige greb opmærksom på afvigelser fra referentiel viden. Disse usikkerhedsmarkører indskydes i gengivelsen af morens sidste døgn:

”Min mor var meget træt den morgen, og hendes hoved *må have været* tungt af søvnmangel, sult og al den sorte kaffe og sovepillerne, så hun gik langsomt som en søvngænger. [...] *Måske* tænkte hun på den skyggefulde frugthave bag hendes forældres hus i Rovno [...] Af og til løb en forbigående hurtigt forbi for at undgå regnvejret. Af og til gik en kat forbi, og min mor har *måske* kaldt på den og forsøgt at spørge den om noget, udveksle synspunkter eller følelser eller bedt om et simpelt katteråd, men hver kat, hun henvendte sig til, flygtede fra hende i panik, som om den selv på afstand kunne lugte, at hun var fortabt. [Mine kursiveringer]” (Oz 2006: 629-630)

Den privilegerede indsigt i den fortabte mors tanker vidner om, at jeget bevæger sig ind på et fiktioniseret spor. Erindringen er ikke komplet virkelighedsafspejling, men modsat Romer søger Oz ikke at ændre morens gravmæle, men at forsone sig med fortiden. I den proces skaber han sig selv.

3.2.7. Værkets skabelsesproces

Skabelse indgår på mange niveauer i dette værk, der kan anskues som en skabelsesberetning, idet Amos (gen)skaber sig selv via skriften og (re)konstruerer fortiden for at forstå sig selv i nutiden. Stounbjerg siger om menneskets narrative begær, at vi ved at skabe os selv tilfredsstillende vores trang til kohærens. Ved at indskrive selvet i et narrativ bevidstgøres vi om, hvem vi er og konstruerer dermed vores identitet. Det narrative begær fødes af vores fremmedhed for os selv, og narrativet indgår i de læseprocesser, hvormed vi identificerer os selv. (Stounbjerg 1994: 51-52) Amos' erindringer indgår i en skriftlig (gen)skabelsesproces, og hans metafiktive kommentarer delagtiggør os i de minutiøse overvejelser omkring værkets skabelsesproces:

”Jeg har en lille pincet i hånden og har papirstykker snarere end kartotekskort liggende foran mig på bordet. På dem har jeg skrevet forskellige ord, verber, adjektiver, adverbier, og utallige brudstykker af sætninger, fragmenter af udtryk og beskrivelser og alle mulige foreløbige kombinationer. Fra tid til anden tager jeg forsigtigt en af disse partikler, disse tekstmolekyler, op med pincet, holder den op mod lyset og undersøger den omhyggeligt [...] og sætter den så ind i det stykke stof, jeg væver.” (Oz 2006: 330-31)

Vi overværer drengens udvikling, der knyttes sammen med hans litterære dannelse. Skabelsen af denne roman flettes sammen med Israels skabelsesberetning, for vi overværer en nations opståen i lyset af zionismens skabelsesberetning. I det moderne Israels skabelsesberetning erstattes Gud med mennesket. Værket indlejrer allusioner til israellitterernes flugt fra Egypten og den bibelske skabelsesberetnings lys-mørke-dikotomi: ”I begyndelsen skabte Gud himlen og jorden. Jorden var øde og tom, og mørket var over afgrunden, medens Guds ånd svævede hen over vandene. Da sagde Gud: Lad der blive lys! Og der blev lys. Gud så, at lyset var godt, og Gud adskilte lyset fra mørket.” (Første Mosebog, jf. Melchior 1977) Opdelingen mellem lys og mørke genfindes i romanens univers, der indlejrer et skyggemotiv. Ordet mørke indgår også i titlen, hvilket slår den dystre tone an og knytter det til skabelsesberetningen. Amos kreerer, i lighed med skaberen af disse linjer, sin fortælling via sprogets magiske byggeklodser og belyser morens historie. Intertekstualiteten og bibelallusionerne er led i værkets metatekstuelle diskurs. Skabelsesberetningen kan ses som parallel til Israels og Amos’ sekulære dannelsesproces. I værket inkorporeres jødisk skriftbevidsthed i en moderne europæisk romanform. I analysen af Oz’ forfatterskab siger litteraten Hana Wirth-Nesher, at Oz bruger en europæisk romantradition til at beskrive en ulykkelig, eksileret kvindeskikkelse, der geografisk er fjernt fra den kontinentaleuropæiske modernisme. Erindringsværket skriver sig ind i arven fra den europæiske dannelsesroman.

3.2.8. Fra Klausner til Oz – en skabelsesproces

Skabelse, identitetsdannelse og udvikling er indlejret i værket, idet Amos gennemgår en modnings- og forvandlingsproces. Værket kan læses i forlængelse af klassiske romantraditioner og kan perspektiveres til dannelsesromanens formskema, der er præget af et hjemme-ude-hjem-mønster. Genren var især populær i 1800-tallet i kølvandet på J.W. Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-1796). I dannelsesromanen er heltens barndom lykkelig og ukompliceret, og i ungdommeligt vovemod kaster denne sig ud i eventyr uden for hjemmets trygge rammer. Denne konfronterer sig

med verden og udforsker sig selv som individ. Heltens møde med samfundet er ofte konfliktfyldt, men denne ender med at acceptere samfundets krav og forsones med sin plads i tilværelsen. Modningen og alderdommens klarhed får helten til at vende hjem som et dannet, ansvarsbevidst individ. I lighed med dannelsesromanen var selvbiografien på sit højeste i 1800-tallet. Stounbjerg argumenter for, at sammenfaldet ikke er vilkårligt, da de har et fælles historisk paradigme:

”man forstår verden ud fra ideen om organismers udvikling i tid. Man interesserer sig for oprindelse, kausalitet og forløb. Derfor bliver fortællingen det centrale erkendelsesinstrument. [...] Selvbiografien har udviklet sig i dialog med fortællende genrer som biografien, udviklingsromanen og historieskrivningen. Den bruger romanens fortælleformer, men påvirkes samtidig af historievidenskabens kriser og metodiske valg. Hvordan vi skriver livshistorie har ikke så lidt at gøre med, hvordan vi skriver verdenshistorie” (Stounbjerg 1994: 47)

Man kan diskutere, i hvor høj grad forsoning og en større mening med tilværelsen er Amos' idealistiske slutpunkt som i romantikkens dannelsesromaner. I dette værk kontrasteres dannelsesromanens harmonisøgende tendenser med den moderne udviklingsromans illusionstab. Amos påvirkes af morens sygdom og farens mentale fravær. Han er ikke i harmoni med sine omgivelser og flygter til kibbutzen, hvor han skaber sig en ny persona. Han siger om det smertefulde opbrud fra hjemmet:

”Da jeg var fjorten og et halvt, to år efter min mors død, slog jeg min far og hele Jerusalem ihjel, tog navneforandring og tog alene til Kibbutz Hulda for at bo dér på ruinerne. [...] Jeg slog ham især ihjel ved at skifte navn.” (Oz 2006: 548-551)

Men kibbutztilværelsen er ikke let for det følsomme jeg, der er uden for fællesskabet. I udviklingsromanen er tabet af drømme indlejret i fortællingen, der præges af determinisme.

Værket bliver i overført forstand led i Amos' skabelsesproces og skismaet mellem diasporisk figur og sabra. Amos forsøger at internalisere sabra-skikkelsen som opgør med sin revisionistiske, højreorienterede far. Ved at benytte *Oz* frem for *Klausner* skaber han et brud med familietraditionen og det jødiske eksil. Ifølge en forenklet zionistisk historieopfattelse var tiden i diasporaen kun præget af pogromer og flugt. Amos fantaserer, på baggrund af den israelske børnebog *På ruinerne* af Zvi Liebermann-Livne, om et drabeligt opgør med dette diasporiske miljø, som han i tråd med zionismen opponerer mod:

”Der har muligvis også været en anden forbudt, sygelig nydelse skjult her [...] For børnene i bogen begravede deres egne forældre. [...] Og således blev et omhyggeligt undertrykt ønske fra den zionistiske etos og fra det barn, jeg var dengang, mirakuløst opfyldt: at de skulle dø. De tilhørte

diasporaen. De var knugede. For de var ørkenvandringens generation. [...] Der var ingen til at plage dem med diaspora-accent, til at holde lange taler, til at gennemtvinge forældede manerer og til at ødelægge livet med alle mulige depressioner, traumer, befalinger og ambitioner. (Oz 2006: 548-49)

Her ses brydningen i den voksne fortællers perspektiv i lyset af det barn, han engang var. I alderdommens klarhed skuer han tilbage på sit livs formative år og imiterer ofte barnets naive stemme. Andre gange brydes illusionen, når den modne fortællerstemme tager ordet. Om magtkampen mellem far og søn i Oz' litteratur siger Mazor:

”the ideological conflict, the need of the younger generation to free itself from the tyranny of its elder (thus ensuring the healthy evolution of society), and the primordial, perennial tensions between father and son, inveterate antagonists in the human drama.” (Mazor 2002: 30)

Alle niveauerne gennemleves i romanen. Amos' ønske om udfrielse har intertekstuelle referencer til *Eksodus*. Også israelitterne, der er født i Egypten, er i deres længsel efter Kanaans land på vej mod forløsning. Det er dog først den næste generation, der kommer ind i det forjættede land. Her ses paralleller til Amos' forældre, der er eksilerede i det jødiske hjemland. Amos' teenageopgør og forældrenes diaspora-kultur kan læses i forlængelse af den zionistiske mytologi, der negerer det jødiske eksil. I den optik er dette en moderne udviklingsroman, hvor vi følger Amos gennem en smertefuld barndom og ungdom. Efter opbruddet fra hjemmet vender han nødtigt tilbage. Som kontrast gennemgår figuren Knud en afviklingsproces i en hæmmet udviklingsroman, hvor figuren stagnerer og opløser sig selv.

3.2.9. Diasporisk figur eller indfødt sabra

Hvem er hovedperson: *Amos Klausner* eller *Amos Oz*? Gennemgår han en symbolsk metamorfose som sommerfuglelarven, eller forbliver han en diaspora-figur, der gemmer sig bag sit ydre og negerer fortiden?²⁴ Der er en brydning mellem disse figurer, da jeget genskaber sig selv ved at afskrive forældrenes erfaringer. Amos lægger sin diasporiske identitet bag sig for at konstruere en ny persona, der kontrasterer forældrenes manglende tilpasning. Den mytologiske sabra-figur karakteriserer Amnon Rubinstein som en person, der ikke har nogen frygt eller svaghed:

²⁴ I en kollektiv zionistisk selvforståelse led de europæiske jøder i diasporaen under forfølgelse, fattigdom og manglen på national selvstændighed. Sabraen løsrev sig fra disse negative erfaringer. Han dyrkede jorden og kultiverede landet. Det resulterede i en stereotyp modstilling mellem den verdensfjerne diasporajøde og de indfødte hebræere, der skulle forsvare landet med en plov i den ene hånd og et gevær i den anden.

”he has no fear, weakness, or timidity; he has none of the exilic spirit [galutiyut]. He is the product of the Land of Israel, the outcome of generations’ hopes, and he stands in contrast to the Jew of Exile. He is Hebrew and not Jew, and he is to put an end to the humiliation of his fathers. Anything that the Jew has lacked he has: strength, health, labor, return to nature, deep-rootedness [...]” (Rubinstein citeret i Zerubavel 1995: 26-27)

Jegets forsøgsvis transformation vidner om zionismens ideologiske projekt. I sin offentlige fremtoning inkarnerer Oz idealet: ”Oz became part of the mid-century Zionist iconography: the novelist-kibbutznik, the Sabra of political conscience.” (Remnick 2004) Den ikonografiske fremstilling punkteres af den værkinterne figur. Amos dekonstruerer sig selv som sabra. Han kan ikke narre omverden i forsøget på at transformere sig fra diasporisk figur til hårdfør sabra:

”Ingen lod sig fuppe af min solbrændthed. De vidste alle – og jeg vidste det også selv – at selv når min hud engang blev rigtig solbrændt, ville jeg stadig være bleg indenunder. [...] Gennem alle de camouflagenet, jeg dækkede mig selv med, kunne man stadig se den svage, sarte, følsomme, snakkesalige bydreng, som fantaserede og fandt på alle mulige mærkelige historier, som aldrig kunne være sket, og som ikke interesserede nogen her.” (Oz 2006: 606)

Selvom han skifter ham, forbliver han en bleg bydreng, der ikke kan glemme Jerusalems østeuropæiske shtetl-kultur og morens eventyr. Kaplan udtrykker den dialektiske opdeling mellem *Oz* og *Klausner* således:

”The protagonist of the book is not the Hebrew-sounding Amos Oz but Amos Klausner. His story does not begin with a move to the kibbutz – with the discovery of the Zionist pioneering spirit – but in the shtetls and towns of Eastern Europe and with the emergence of Zionism.” (Kaplan 2007: 128)

Dette kan modificeres, da jeg snarere ser et overlap mellem figurene. Amos lader en diasporisk dreng overtage den plads, som den empiriske forfatter indtager i den israelske offentlighed. Han opponerer mod den zionistiske grundfortællings dikotomiske verdenssyn, og den tænksomme dreng kontrasterer den idealiserede sabra. I den israelske offentlighed er sabra-figuren kommet under kritisk-kærlig beskyldning, hvilket spændingsforholdet mellem *Amos Klausner*, der forklæder sig som *Amos Oz*, vidner om. Hans forsøgsvis transformation aktiverer flere dikotomiske modsætningsforhold mellem den indfødte søn og de eksilerede forældre, den intellektuelle bybo og den hårdtarbejdende landarbejder. Fortællingen er Oz’ indlæg i den kollektive zionistiske

erindringsproces. Han kaster et kritisk-ironisk blik på den sabra-figur, han skaber sig som i sit forældreopgør. I kibbutzen er han en eksileret skikkelse, der må udskifte sin revisionistiske, højreorienterede baggrund med arbejderzionismen. Men han erfarer, at Jerusalem og kibbutzen ikke er et modsætningspar, for også kibbutz-folk diskuterer højlydt litteratur og samfund, som han er vant til hjemmefra.

3.2.10. Hvad er sandheden?

Romanen kan ses som forsøget på at bryde fraværet efter morens død og farens følelsesmæssige distance. Barndommen ses gennem det selvreflekterende jeks kalejdoskopiske blik. Amos' ambivalente følelser og indestængte frustrationer over morens svigt veksler med ønsket om at forstå. Han dannes i skyggen af dette fravær. At kærlighed er en svær størrelse, eksemplificeres i morens omtale af ægteskabet:

”En dag, når du bliver gift og har fået din egen familie, håber jeg meget, at du ikke bruger mig og din far som eksempel på, hvordan ægteskabet bør være.”

Jeg genskaber ikke bare disse ord fra hukommelsen, som jeg gjorde ti linjer før med hendes ord om kærlighed og venskab, for jeg husker denne bøn om ikke at tage mine forældres ægteskab som eksempel, præcis som hun sagde den til mig. Ord for ord. Og jeg husker også præcist hendes smilende stemme.” (Oz 2006: 596)

Man kan perspektivere til titlen, idet den sårbare kærlighed mellem mand og kvinde samt forældre og børn tematiseres. Farens erindringer om moren figurerer i afmålte portioner, for han omtaler hende med neutrale pronomener for at undgå ubehagelige samtaler: ”Ordene ”hendes” og ”hun” dækkede mors minde som en stenplade uden gravskrift.” (Oz 2006: 553) Objektiviseringen af moren er et forsøg på at dulme smerten. Også Knuds mor, hvis dødsannonce blev forvrænget, mangler et ordentligt gravskrift, hvilket han vil rette op på med sit litterære vidnesbyrd.

Amos' forhold til faren præges af alt det uudtalte, hvilket han konstaterer med sans for situationens tragikomik:

”Jeg ved ikke, hvad sandheden er, for jeg talte aldrig med min far om sandheden. [...] Vi talte heller aldrig om min mors død. Aldrig. Jeg gjorde det heller ikke lettere for ham, for jeg ville aldrig indlede en samtale med ham, for hvem vidste, hvad det kunne føre til af afsløringer. Hvis jeg nedskrev, hvad min far og jeg aldrig talte om, kunne jeg fylde to bøger. Min far efterlod mig et stort arbejde, og jeg arbejder stadig.” (Oz 2006: 97-98)

At Amos kunne have skrevet to bøger om manglen på dialog, indikerer deres anstrengte forhold. I fantasien knytter drengen sig til den arabiske mand, der fandt ham i en tøjbutik. Et minde, der i lighed med selve skriften fungerer helende og bearbejdende. Han forestiller sig manden som en kærlig, nærværende figur som kontrast til hans strenge, akavede far. I afskeden med sønnen siger faren forsonende: ””Hvis jeg på nogen måde har såret dig i den seneste tid, beder jeg om forladelse. Jeg har heller ikke haft det let.”” (Oz 2006: 558)

I gengivelsen af morens barndom samt hendes uhyggelige eventyr får vi indsigt i denne kvindeskæbne. Eventyrene fungerer som en indforstået hemmelighed, der gør Amos til medsammensvoren, for faren er ikke en del af deres fællesskab. Moren forankrer sig ikke i Jerusalem, men drager sønnen ind i sine gruopvækkende historier:

”De var ikke som de historier, der blev fortalt i andre hjem dengang, eller som de historier, jeg har fortalt mine egne børn. De var hyllet i en slags tåge, som om de ikke begyndte med begyndelsen og sluttede med slutningen. De dukkede frem fra underskoven, var fremme et øjeblik, vakte fremmedgørelse eller angstanfald, bevægede sig foran mig en kort stund som forvrængede skygger på væggen, forbløffede mig og gav mig nogle gange gåsehud, hvorefter de listede tilbage til den skov, de var kommet fra, før jeg vidste af det.” (Oz 2006: 177)

Måske disse fantasier drev hende i døden? Havde hun været tættere på realiteternes verden, havde hun ikke valgt selvmordet. Fanja vækkes ligesom Knuds mor til live af den sørgende søn, der skuer gennem sprækkerne til et dystopisk univers. Farens utroskab samt nye ægteskab er også fundamentale svigt, men Amos berører dem blot flygtigt. De udtalte fortællinger kaster skygger over Amos' liv. Også ægteskabet med Nili omtales overfladisk. Hun kontrasterer moren, idet hun skildres som et omsværmet lys. Måske undlader han at uddybe disse historier af hensyn til de involverede, eller fordi det ville fjerne fokus fra værkets eksistentielle konflikter. Ikke alle fortrængte historier skal frem i lyset. Kulegravningen af fortiden fuldendes ikke, da nogle historier stadig henligger i mørke.

3.2.11. Jerusalem som erindringssted

Stedet er en central aktør for jeget, der rekonstruerer Jerusalem og forældrenes idealiserede Europa. Det korresponderer med stedets rolle i kollektiv jødisk og zionistisk erindring, for tilknytningen til det sagnomspundne land er rodfæstet i jødisk identitet, og Israel har antaget mytisk karakter. Men som Oz gør opmærksom på i dokumentarfilmen, fulgte skuffelsen i kølvandet på Israels skabelse:

”Israel is a dream come true and as such it is disappointing. It is in the nature of dreams only to remain flawless and rosy and perfect as long as they are dreams. The moment they are fulfilled, they taste slightly sour. This is true of planting a garden, this is true of writing a novel, this is true of living out a sexual fantasy, and this is true of building a nation. So the taste of disappointment is not in the nature of Israel, it is in the nature of dreams.” (Zur & Zur 2009)

Vi følger Amos’ færd i skyggen af de østeuropæiske familiemedlemmers Holocaust-traumer, diaspora-erfaringer og kærlighedsstrabadser. Det israelske samfund ønsker at transformere disse indvandrere, og Amos’ forældre forsøger at indpode sønnen en kultur, der adskiller sig fra deres. Det europæiske eksil skal fortrænges til fordel for en tilbagevenden til en genskabt jødisk nation, men forældrene eksileres fra deres europæiske hjemsted, og deres kosmopolitiske Europa bliver i en sær omvending projektionsflade for det forjættede land.²⁵ Den zionistiske ideologi skabte spændinger mellem forældrenes erfaringer fra det jødiske eksil og deres fremmedgjorte tilværelse i Jerusalem. Den israelske historiker Yael Zerubavel har undersøgt zionismens erindringsnarrativer og redegør for, hvordan de zionistiske pionerers hegemoniske erindring har skabt en modfortælling til den traditionelle jødiske diaspora-kultur, som Amos’ forældre stammede fra:

”Zionist collective memory provided the ideological framework for understanding and legitimizing its vision of the future. The predominantly secular Zionist movement turned away from traditional Jewish memory in order to construct its own countermemory of the Jewish past. In its call for change and its critical attitude toward Jewish life, culture, and values in exile, the Zionist interpretation of history had a strong antitraditionalist thrust.” (Zerubavel 1995: 14-15)

Vi ser her både brud og kontinuitet, da zionismen udvikler en sekulær tradition i forlængelse af en mere traditionel opfattelse af jødedommen, men bryder med det, der ikke passer ind i dens sekulære verdensanskuelse. Amos genopliver Jerusalem i lyset af forældrenes østeuropæiske shtetl-kultur og fremstiller byen som et erindringssted, der problematiserer den zionistiske utopi. Det jødiske Jerusalem er en lille enklave, og familiens lejlighed transformeres til en klaustrofobisk ghetto under byens belejring i 1947, og telefonen på det lokale apotek er en symbolsk livline til verden udenfor. Det diasporiske miljø, Amos vokser op i, er præget af en dikotomisk verdensopdeling mellem hjemløshed og hjem. Dette Jerusalem er et eksileret shtetl-samfund, der ikke lever op til forventningerne om udfrielse. Fanjas opvågning i det sagnomspundne Jerusalem kontrasterer opvæksten i Rovno. Hendes oplevelser står i modsætning til den positive *Eksodusmyte* samt

²⁵ Den politiske zionisme opstod som reaktion på de europæiske jøders utålelige forhold i Europa. Indtil de store østeuropæiske immigrationsbølger til Palæstina begyndte i slutningen af 1800-tallet forårsaget af pogromer, var der kun sporadisk indvandring.

zionismens grundfortælling, for stedet er en forvrængning af det kultiverede Europa. Wirth-Nesher udtrykker da også byens status som et paradoks:

”To speak of Jerusalem as home seems almost paradoxical. To inhabit Jerusalem is to domesticate a vision, to literalize the most powerful urban metaphor of Western civilization. This is precisely what Zionism aimed at achieving, and modern-day Jerusalem is the site of history overtaking metaphor and literalizing it [...] the very name promises transcendence, whereas the earthly Jerusalem is a never-ending series of exclusions.” (Wirth-Nesher 1996: 48)

Amos gebærder sig i et farefuldt territorium. Han er mentalt bundet til Jerusalem, hvorfra hans primære erindringer strømmer til ham på tværs af tid og sted. Samtidig inkluderer hans mentale referenceramme familiens Østeuropa og morens eventyr, der kontrasterer tilværelsen i en etnisk opdelt by. Barndommens Jerusalem er begivenhedernes epicentrum, og han opruller nostalgisk-ironiske beskrivelser af byen under det britiske mandatstyre og væver det sammen med morens Rovno. Barndommens landskaber genopbygges, men surrealistiske strømninger tilsidesætter momentant denne realisme. Den religiøse jødiske tilknytning til byen understreges af dette bibelcitater:

”Hvis jeg glemmer dig, Jerusalem,/ så gid min højre hånd må lammes;/ gid min tunge må klæbe til ganen,/ hvis ikke jeg husker på dig,/ hvis ikke jeg sætter Jerusalem/ over min højeste glæde.” (Salmernes Bog, kapitel 137, v. 5-6)

I lighed med bibelske fortællinger om Jerusalem udøver den moderne by en mystisk tiltrækningskraft, og heller ikke Amos glemmer byen, der har brændemærket ham. Ligesom sin hvileløse mor har han et ambivalent forhold til dette betydningsmættede sted, der fortærer sine elskere: ”Jerusalem er en gammel nymfoman, som presser sine elskere hårdt, før hun med et stort gab skiller sig af med dem; en hunedderkop, der fortærer sine partnere under kønsakten.” (Oz 2006: 31-32) Vi ser et spændingsfelt mellem det reelle Jerusalem og byen som erindringssted og metaforisk tilstand. Både Amos og Knud genopfrisker erindringslandskaber, for stedet er af vital betydning for deres dannelsesprocesser. Knuds Nykøbing fremstår som en forvrænget udgave af den reelle by, idet han projicerer sin frygt, foragt og fremmedgørelse over på byen frem for at tage et opgør med sin mor. Også Amos projicerer sine ambivalente følelser over på Jerusalem og forbinder det med forældrenes bedrag og tavshed. I Amos’ fortælling lades byen med prægnante fortællinger om uindfriede skæbner.

3.2.12. Det erindringsløse samfund?

Nora begræder senmodernitetens erindringsløse samfund. Modsat hans dikotomiske syn på erindring og historie indgår disse størrelser som led i et kontinuum i værket. Det ser vi i Amos' vidnesbyrd, der udspiller sig i et autofiktivt spændingsfelt mellem erindring og historie, fantasi og virkelighed. Oz siger da også som modvægt til Noras pessimistiske historiesyn:

”I know that for people in the West history is something that comes across the television screen,” [...] “This whole book is saturated with history. It is not a piece of tragic chamber music played against a wide screen.” (Remnick 2004)

I dette erindringsværk væves historien og erindringen organisk sammen med stedet, og det er svært at adskille Amos' personlige erfaringer fra de kollektive, for de spejler sig i hinanden. Værket kan i overført betydning læses som de jødiske erindringsbøger, *Yizkor Bikher*, der efter krigen bar vidnesbyrd om ødelagte shtetl-samfund.

Folkemordet på Europas jøder og kampen for national selvstændighed inddrages i denne retrospektive beretning, hvor døden forklædes som forfører. Den nære fortælling om død og selvmord spejles i den grandiose fortælling om nationen. Død og fravær, accept og forsoning med fortiden bliver fikspunkter for en selvreflekterende fortæller, der rives ud af barndommens svøbe. Den eksistentielle kernekonflikt er svigtet, som værkets andre fortællinger kredser om i et både kronologisk fremadrettet og cyklisk forløb. Det autofiktive værk er led i en forsoningsproces, hvor jeget gennem sine skildringer af forældrene skaber fortrolighed med fortiden. Jegets fortvivlelse parres med håb og optimisme repræsenteret af værkets gennemgående fuglefløjt: ”Og fra figentræets grene i hospitalets have kaldte fuglen Elise på hende i forundring og gentog forgæves sit kald flere gange, og den prøver stadig af og til.” (Oz 2006: 632). Vi ser her et overlap mellem fuglen og Amos, der fortsætter sin søgen efter moren. I sin søgen udviser han vilje til livet, men kæmper mod dæmonerne i mørket og morens dødsdrift. Fortællingen kan i den henseende ses som en metafysisk fremskrivning af spændingen mellem det nærvær og fravær, som morens død samt vidnesbyrdet om de europæiske jøders skæbne og Israels fødsel vækker.

3.2.13. Forfatteren som sekulær profet

Skabelsen af en jødisk nationalstat løber parallelt med Amos' opvækst og individuelle dannelse. Zionismen ønskede at skabe en sekulær israelsk identitet, der negerede diasporaen. I ønsket om at skabe nye rammer for jødisk liv opstod der et brud med diaspora-jødedommens traditionelle

fokuspunkter, samtidig med at man bibeholdt en kobling til traditionen. Følgende citat indfanger essensen af israelsk litteratur, hvor bibelhistorier integreres i nutidige sammenhænge, idet mange israelske forfattere placerer landet i en politisk og kulturel kontekst:

”som et verdenspolitisk brændpunkt præget af frygt og belejringsmentalitet, eller som resultat af en lang udvikling hvis bibelske udspring stadig opleves som aktuel virkelighed. Den indesluttedes tilværelse er et hovedtema hos prosaforfatteren Amos Oz (f. 1939), der skildrer klaustrofobien og frygten ud fra tilsyneladende upåfaldende hverdagshændelser. Oz viser – med ironi og nihilisme – at det almindelige liv må arte sig ualmindeligt på disse betingelser. (Rønning & Schou 1993: 494)

Forfatterfiguren spiller en stor rolle i den israelske offentlighed. Journalisten Eilat Negev karakteriserer denne som en sekulær profet, der har overtaget den profetiske funktion i det moderne Israel, for fokus er flyttet fra diaspora-jødedommens ophøjelse af rabbineren til den skriftbevidste, ofte verdslige forfatter:

”In the twentieth century, Jews have undergone a process of secularisation, which has become more explicit in modern Israel. Rabbis and religious leaders have lost their centrality as path setters and writers and poets have taken their place. (Negev 2003: xii)

Den sekulære litteraturs placering kontrasterer traditionelle diaspora-jødiske samfunds fokus på sakrale skrifter. Den jødiske litteraturs traditionsbevidsthed er overleveret i moderne israelsk litteratur. Oz sammenvæver bibelallusioner med forældrenes diaspora-erfaringer fra den østeuropæiske shtetl-kultur. I overført forstand er forfatterens funktion den samme som de bibelske profeters. De er bindeled til traditionel jødisk skriftbevidsthed, og kollektiv jødisk erindring overleveres i israelsk litteratur. Yehoshua udtrykker dog en kynisme i forherligelsen af forfatteren:

””Standing on an abyss, the need for a prophet rises, and the writer has the appropriate qualifications [...] verbal skills, a good usage of metaphors, a certain sense of abstraction, and a small personal neurosis [...]” (Yehoshua citeret i Negev 2003: xii)

Negev understreger mediernes rolle i denne forherligelse, idet disse profetiske figurer kontaktes, når samfundet er i krise. Denne funktion inkarnerer Oz, der med sin selvfremsættelse analyserer det israelske samfunds erindringsmekanismer på baggrund af sin egen opvækst. I en kommentar til journalisten Ramona Koval sammenligner han også den israelske forfatterstand med biblens profeter – og skaber dermed en lige linje mellem det bibelske land og Israel. Citatet afspejler hans frustrationer over Israels udfordringer:

”I wish one day one of those prime ministers would say to me, Your style is lousy, your language is terrible, your stories are worthless – but you know what? You have a point. [...] Normally they adore my ideas and ignore them completely. But the prophets in the Old Testament, in their day, were not very successful in changing the minds of the rulers or the minds of the mob. You cannot expect our generation of Israeli novelists and poets to do better than the prophets did in their day.” (Koval 2005: 163)

Oz skriver polemisk-humoristisk om landets trængsler, for alle har et bud på, hvordan politiske konflikter bør løses. Her ser vi desuden, at israelsk litteratur både er et produkt af og et opgør med religiøs jødisk litteratur, og denne litteratur trækker på kollektive jødiske erfaringer. Den skriver sig ind i en sekulær hebraisk litteratur, der opstod i Europa for over 200 år siden, der med inspiration fra europæisk humanisme vendte sig fra en indadvendt ortodoks tilværelse mod omverdenen og står samtidig i gæld til den religiøse skriftbevidsthed; bevidst om de religiøse skrifter, men med ønsket om at bryde med det arketyperiske billede af den boglærde jøde, der studerer biblen.²⁶ Med statens oprettelse opstår en egentlig israelsk litteratur, hvor bibelske fortællinger sammenvævet med den politiske situation får fornyet aktualitet.

Israel orienterer sig kulturelt og politisk mod Europa og USA, men Oz føler sig fremmedgjort over for amerikansk-jødisk diaspora-litteratur, der i hans optik er indelukket og selvcentreret. Han føler ikke et slægtskab med forfattere som Saul Bellow, Bernard Malamud og Philip Roth, der har præget amerikansk efterkrigs litteratur:

””I can imagine myself having ended up as one of the Jewish-American writers of Russian background writing mostly about the neuroses of immigrants and their offspring,” [...] “This probably would be my subject. I wouldn’t be writing about the desert or the starry nights of the country. To some extent, as a reader I have some problems [...] I have a certain problem with indoors literature... . So much of what I have to tell has to do with the open, the desert, the field, a kind of arid mountains around Jerusalem, the neighborhoods, the street, the garden, the kibbutz. I would feel claustrophobic.”” (Remnick 2004)

Fx var Roth med til at skabe forestillingen om den neurotiske amerikanske storbyintellektuelle, hvis personlige anliggender også påstås at være nationens. Oz føler sig klaustrofobisk i denne diasporiske litteratur. I sit skønlitterære og essayistiske virke perspektiverer han til Israels og sin egen eksistens kamp. Hans erfaringsunivers adskiller sig fra disse forfattere, da erindringsværket forankres i spændingsfeltet mellem forældrenes indendørs miljøer og kibbutzens udendørs

²⁶ Dette blev starten på den jødiske oplysningstid kaldet Haskalah (1781-1881), der indirekte initierede zionistbevægelsen. Man orienterede sig nu ikke primært mod Gud men mennesket.

lokaliteter. Amos' bebrillede far prøver da også at skabe en lille urtehøve, men projektet mislykkes, og planterne hensynger i Jerusalem-baggården ligesom moderfiguren. Forældrene tilhører ørkenvandringens generation, der ikke kan slå rødder, hvorimod sønnen prøver at tilpasse sig sabra-idealet. I næste afsnit følger min komparative analyse, hvor jeg sammenligner fortællernes barndomserfaringer.

3.3. Komparativ analyse: Vidnesbyrd, gravskrift og skabelsesberetning

I analyserne har jeg undersøgt fortællerens skabelse og nedbrydning, som korresponderer med moderfigurens fravær. Det er perspektivrigt at diskutere, hvilken dialog der etableres i mødet mellem disse erindringsværker. I dette komparative analyseafsnit undersøger jeg derfor sammenhængen mellem identitet, erindring, vidnesbyrd og eksil i henhold til Amos' og Knuds fortællinger.

Værkerne trækker på faktuelle oplysninger, hvor selvet konstrueres i en reversibel proces mellem referentialitet og fikcionalisering. Til trods for en vis ækvivalens mellem forfatter og tekstuel jeg, afviger værkerne fra stringent mimetiske repræsentationer. De er udtryk for en moderne, fragmenteret erindringskultur. Romer fremstiller et stiliseret univers, der befinder sig i en autofiktiv sfære og inkorporerer et dobbeltkontraktligt læserbedrag, fx via forfatterens udsigelser om værk og virkelighed. Oz' værk fremstår afsluttet, da fortællingen ikke udvides via tværmediale læsestrategier samt dobbelttekstponeringer af forfatter- og fortællerinstansen. Hvor Knud fremstår som en fikcionaliseret figur i et dikotomisk univers, virker Amos, der skildrer komplekse, flerdimensionelle figurer, som en troværdig spejling af forfatteren. Det er en moden forfatters selvansøgelse af barndommens konflikter. Det litterære projekt trækker på private og kollektive erfaringer og inkorporerer faktuel historie i en autofiktiv sfære, der nærmer sig autobiografien, fx via det tilbageskuende jags rumlige og tidsmæssige distance til Jerusalem. Amos tematiserer sin dannelsehistorie og trækker på morens eventyr, farens kartotekskort og Agnons gådefulde skygger. I skildringen af selvmordet fremskrives håb og forsoning. Knud projicerer sit problematiske forhold til moren over på Nykøbing og skaber et polariseret univers. Det indlejrede hævnmotiv fører ikke til udfrielse fra en klaustrofobisk udkant, der både er imaginær og reel, og som han symbolsk hænger fast i via morens navlestreng. I sin magtesløshed bryder han ikke ud af fortællingen og opnår ikke forløsning. Amos er i selvvalgt eksil og skriver fra udkanten i forsøget på at frigøre sig fra sine diasporiske forældre. Jerusalem fremstår mere autentisk end Nykøbing, der skildres som et radikalt, stiliseret univers. Knuds Nykøbing får en mytologisk dimension, mens det mytologiske Jerusalem

forankres konkret i Amos' fortælling, hvor morens forventninger om forløsning i den sagnomspundne by ikke indfries, idet byen fortærer sine indbyggere.

3.3.1. Offer eller bøddel: Vidnesbyrd i et tysk og et jødisk perspektiv

Hvilke perspektiver kan Oz' værk, der indlejrer en israelsk-jødisk erindringskultur, aflukkes i relation til Romers værk, der har en tysksproget referenceramme? Døden i konkret, fysisk forstand samt i abstrakt betydning indlejres i drengenes skæbneforløb, og dødsbevidstheden kaster skygger over deres liv. I det lys indgår de i et skæbnefællesskab. I skildringen af moderfiguren tematiseres forholdet mellem nærvær og fravær, da savnet efter hende indskrives i Amos' og Knuds erindringskonstruktioner. Værkerne bærer vidnesbyrd for mødrenes lidelser, der kulminerer i dødsscenerne. Hvor Fanja opsøger døden i et forsøg på at negere sin eksilerede tilværelse, nægter Hildegard at dø. Hendes død er gruopvækkende, mens Fanja dør apatisk og depressiv. Amos udforsker et fortabt landskab, mens Knud mentalt ikke forlader Nykøbing. Han rehabiliterer erindringen om moren og indlejrer tvivl om, hvem hun er. Gennem sprækkerne aner vi, at hun måske ikke er uskyldsren på trods af sit påtagede martyrium.

Det er perspektivrigt at sammenligne erfaringer med krig, eksilering og forfølgelse i et tysk-dansk og et østeuropæisk-jødisk perspektiv, da fortællerne har 2. Verdenskrig som referenceramme og bærer vidnesbyrd om civilisatorisk sammenbrud, for begge fortællere skildrer død og undergang. De præges af forældrenes traumer og beskriver samspillet mellem intime erfaringer og slægtshistorien. I en sær omvendning af offer-bøddel-motivet påtager Knud sig den udgrænsedes rolle. Han perspektiverer til tysk krigshistorie, men hans fragmenterede erindringsbilleder er partikulære. Selvom iscenesættelsen af familiehistorierne indgår i en historisk kontekst, fremstår fortællingen som et individualistisk projekt. Vidnesbyrdmotivet er især del af den eksterne diskurs og i mindre grad indlejret i værket. Hvis romanen læses autonomt, fremstår de kontekstuelle forhold om vidnesbyrdet mindre centrale. Det er via inklusionen af kontekstuel viden, fx viden om behandlingen af tyske flygtninge efter krigen samt via mit forfatterinterview, at værket får status som vidnesbyrd.

Et levn fra de jødiske shtetl-samfund, der blev destrueret under krigen, er den skriftlige erindring om deres eksistens baseret på Yizkor Bikher, der udgør en form for erindringsarkiv. Amos indskrives sig i denne skriftlige tradition ved at genoplive forældrenes Østeuropa. Romers værk fremstår derimod som et individuelt gravskrift. Romer vil gerne indskrive værket i en større

fortælling om tyske flygtningeskæbner, men det er via en kontekstuel læsning, der ser bort fra den modernistiske tradition, at dette lykkes.

Oz indlejrer i højere grad vidnesbyrdproblematikken i selve værket, der inkorporerer udslettelsen af en hel civilisation. Fortællingen tager afsæt i Amos' søgen efter moren, men favner bredere. Værket, der forankres i en transnational erfaringsramme, bærer vidnesbyrd om destruktoren af den østeuropæisk-jødiske shtetl-kultur. Hans erindringer indgår i et dialektisk forhold med Israels skabelsesberetning. Vidnesbyrdtematikken indlejres via beretninger om Holocaust og konflikterne omkring Israels dannelse og i spændingsfeltet mellem Amos' egne og nationens kollektive traumer. I værket indskrives generelle jødiske erfaringer med udgrænsning og fordrivelse. Derved rækker vidnesbyrdet ud over en partikulær kontekst. Måske dette erindringsperspektiv kan belyses af den israelske historiker Y.H. Yerushalmi, der siger, at for det jødiske folk føles forpligtelsen til at erindre som et religiøst imperativ, hvorimod Knuds erindringer splintres på modernistisk vis.

3.3.2. Brud og kontinuitet i relation til en europæisk dannelseskultur

Trods geografiske og kulturelle forskelle ser vi et åndsslægtskab mellem figurene, der indskrives sig i en intellektuel, europæisk dannelsesstradition, der former deres skriftbevidsthed, fx via intertekstualitet. Amos trækker på en kosmopolitisk østeuropæisk kontekst, Knud har en tysksproget referenceramme. Knud, der orienterer sig mod morens idealiserede dannelseskultur, citerer Rilke, Amos, der vokser op med et ambivalent forhold til Europa, står i skyggen af Agnon. Værkerne opererer i spændingsfeltet mellem modernistiske fremstillingsformer og en mere inkluderende kontekstualisering. De indskrives skismaet mellem brud og kontinuitet med fortæller-jegets fortid samt den europæiske kulturhistorie. Bruddet ses fx i manglen på tidlig kronologi, mens kontinuiteten indlejres via den europæiske dannelsesstradition og et tilnærmelsesvist forsøg på at skrive sig ind i traditionen fra dannelsesromanen. Knud placerer sig i forlængelse af en centraleuropæisk modernismetradition. Hans indadvendte, navleskuende univers skaber kontinuitet, da han indskrives sig i en højmodernistisk tradition via sin negationspoetiske og hermetisk forseglede fortælling, der lukker sig om sig selv ligesom mormorens glaskugle. På paradoksal vis er virkeligheden samtidig en medieret størrelse, der splintres af håndgranaten. Knud indskrives sig med håndgranaten i en brudfokuseret tradition, der kan ses som en kontinuitet af den kontinentaleuropæiske modernisme. Oz' værk skriver sig ind i den europæiske dannelses- og udviklingsroman, men kompositorisk bærer den præg af en fragmenteret modernistisk stil. Via sin

løse, digressive struktur indfælder den sig i en modernistisk tradition, selvom Oz i større grad kontekstualiserer fortællingen, der er verdensvendt og trækker tråde til europæisk, jødisk og israelsk kultur. Oz' udsyn er kontekstuel inkluderende og indlejrer erindringskulturelle dimensioner, mens Romers univers er æstetiseret og indeklemmt. Oz harcelerer over den indelukkede amerikansk-jødiske litteratur. Man kunne også læse Romers værk som udtryk for denne klaustrofobiske tendens.

3.3.3. Erindringsfragmenter eller fortælling?

Amos forsøger at hele splittelsen og skabe en metafysisk forståelsesramme med morens død eksemplificeret via værkets fuglefløjt. Han befinder sig i periferien og er distanceret fra det modernistiske epicentrum. Oz, der oscillerer mellem flere kulturer og erfaringsformer, herunder forældrenes europæiske kosmopolitisme og yiddiske shtetl-kultur samt zionismen, opnår en form for forløsning. Knud ønsker at skabe kontinuitet, men fremprovokerer splittelse, brud og fragmentering via håndgranaten, der destabiliserer fortælleuniverset. Hvor Amos trods traumatiske barndomserfaringer formår at opbygge sit selv i en moderne, redundant og digressiv skabelsesberetning, nedbrydes Knud i sit fraværspoetiske univers. Oz' værk placerer sig i forlængelse af samt i et divergerende forhold til den hegemoniske kontinentaleuropæiske modernisme. Han skriver sig op mod en sekulær jødisk samt europæisk dannelsesstradition, mens Romer skriver sig ind i en tysksproget tradition. Begge har Holocaust og 2. Verdenskrig som reference, men arven fra forældrene divergerer. Hvor den unge Amos ønsker at kaste åndens dannelse af sig, reetablerer Knud den tyske dannelseskultur i ønsket om at negere Tysklands moralske fallit, men mislykkes i sit forehavende i bedste modernistiske stil, da der ikke skabes nogen metafysisk forståelsesramme.

Fortællerne har med deres romanprojekter skabt eller destabiliseret en overordnet metafysisk mening med tilværelsen, hvor skriften er det medierende led for erkendelse eller mangel på samme. Bag de konstruerede livshistorier finder vi en erfaret virkelighed, der trods fiktionaliseringen afspejler det tekstuelle jags forhold til eksistentielle spørgsmål. Fortiden konstrueres litterært med æstetiske og retoriske virkemidler. I Romers værk, der er præget af en fraværspoetisk nerve, fortættes erindringsbillederne, og vi ser en klar centralfokusering, der ikke levner plads til nuanceringer og modifikationer af udkanten. (Jf. bilag 18) Dog er der sprækker i afbildningen af moren, der i sit martyrium både er kærlig og grusom. Amos' digressive erindringsglimt er mere komplekse og kærligt-kritiske. Den modne fortæller reflekterer over forholdet til de døde forældre og forfatterskabet. I Oz' romanprojekt ser vi et forsøg på at skabe en metafysisk mening med

tilværelsen i kraft af helings- og forsoningsprocessen med fortiden, forældrene og selvet. I Romers fortælling destabiliseres et sådant forsøg på meningsskabelse, for ikke engang i skriftens udladning opnår fortælleren katarsis.

Romers værk er både smallere og mere individualistisk, da den er centreret om Knuds nære familie, Nykøbing og hans tyske tilhørsforhold. Selv argumenterer han for, at hans fortælling indskrives i verdenshistorien og den kollektive erindring via morens metonymiske forhold til verdenshistorien, hvilket måske er noget af en tilsnigelse. (Jf. bilag 19) Oz' immigrantfortælling indskrives i et mere nuanceret kulturlandskab. Oz beretter om en verden, der kun kan genfortælles via erindringen. Knuds fortælling kan læses som en hæmmet udviklings- eller afviklingsroman, da vi bevidner Knuds erindringsfragmenter, der opløser sig selv, og jegets udvikling, der går i stå. Historien indskrives i en autofiktiv diskurs præget af modernistiske erfaringer som rodløshed og fremmedgjorthed og indgår samtidig postmoderne dobbeltkontrakter med læseren. Amos' fortælling kan ses som en skabelses- og udviklingshistorie, der indskrives i den europæiske tradition, men via indlejringen af jegets smertelige erfaringer skabes der kontinuitet til jødisk erindringskultur og vidnesbyrdtematikken.

I dette afsnit har jeg sammenlignet fortællernes identitetsopbygning eller mangel på samme samt forholdet til moderfiguren og vidnesbyrdfunktionen. Afrundende kan man sige, at hvor Knud ekskluderes fra det lokale og nationale erindringsfællesskab pga. sin orientering mod tysk kultur og derved fremstår som en eksileret skikkelse i det provinsielle Nykøbing, indlemmes Amos' fortælling i det kollektive, jødiske Holocaust-traume, samtidig med at hans erfaringer med morens selvmord distancerer ham fra opvæksten i Jerusalem.

4. Konklusion

I dette afsnit vil jeg sammenfatte specialets problemstillinger med fokus på min metodiske tilgang, forfatterens tilbagevenden, de genremæssige rammer, værkerne indfældes i og dobbeltdokumentens greb. Jeg runder af med en diskussion om konsekvensen af det æstetiske værks overskridelse af de etiske grænser, som denne type selvfrestillinger fremprovoker.

Det metodiske grundlag for dette speciale har været kontekstuel, idet jeg har hævdet, at man ved at kombinere nykritisk nærlæsning med en mere verdensvendt, inkluderende læsestrategi kan sprænge rammerne for et snævert litteraturbegreb. Til at belyse hvordan denne kontekstuelle strategi udvider læsningen af senmoderne litteratur, har jeg analyseret to erindringsromaner. Jeg har taget udgangspunkt i værkinterne forhold, men er tro mod litterære nærlæsningsstrategier. Jeg har dog udvidet perspektivdelen og sammentænkt nærlæsningen med erindringsmæssige læsestrategier, da vi i værkerne ser et dialektisk møde mellem tekst og kontekst, fx den kulturelle erindringskontekst og de kollektive erindringsstrategier, som værkerne orienterer sig mod. Min korrespondance med Romer er en del af tekstillæsningsmetoden, da jeg eksemplificer mit ståsted via interviewet og atter bringer forfatterfiguren ind i den litterære analyse.

Jeg har læst værkerne i henhold til autofiktionen, der indfanger værkernes dobbeltgreb og problematiserer en naiv identifikation mellem værk og virkelighed og har i forlængelse heraf undersøgt vidnesbyrden, som er en aktuel erindringsgenre, der problematiserer opfattelsen af litteratur som ren konstruktion, idet de eksistentielle temaer i vidnesbyrden sprænger det snævre litteraturbegreb. Jeg har betonet litteraturens potentiale som erindringsbærer – vel vidende at det ikke er ureflekteret virkelighedsrepræsentation, der dominerer værkernes udtryk. De er derimod digressive og akronologiske i deres form som et opgør med selvbiografiens forløbsstruktur. Hvor Oz' værk via sin frestillingsform orienterer sig mod selvbiografien, nærmer Romers værk sig i højere grad romanen. Han indgår underhåndsaftaler med læseren om, at fortællingen både er sandfærdig og løgnagtig på én gang. Romers udsagn om den subjektive sandhed læser jeg som udtryk for dette dobbeltdokumentlige codespil. Som diskuteret i interview-afsnittet udløser disse underhåndsaftaler jo også spørgsmål om grænsen mellem æstetik og etik, for hvad kan man tillade sig i kunstens navn?

Jeg har fokuseret på forfatterfigurens forhold til sit skaberværk, da både Oz og Romer indfælder sig i narrative selvfrestillinger. Det er ikke et nyt fænomen, at forfattere skriver deres erindringer ind i en fikcionaliseret form. Men disse værker er udtryk for en selvbiografisk tidsånd, hvor forfatteren ikke slører sin identitet som i nøgleromanen, men heller ikke serverer den fulde

sandhed. Værkernes erindringsrepræsentationer overskrider dikotomien mellem løgn og sandhed, da der er større erkendelser på spil. Litteraturen udvikler nye udtryksformer som svar på de udfordringer, der møder forfatteren i dennes samtid. Jeg hævder, at autofiktionen er karakteristisk for senmoderne selvfremstillinger, da forfatterfiguren kan indskrive sig direkte i litteraturen uden at tage ansvar for det skrevne.

Ved at analysere værkerne uden at degradere forfatterinstansen har jeg problematiseret Barthes' berømte diktum om, at forfatterens død fører til læserens fødsel. Jeg har undersøgt værkerne på deres egne præmisser og i den proces inddraget den selvhævdende forfatterinstans. Jeg hævder, at det er frugtbart at anskue forfatterens værkanalyse som en blandt flere mulige læsninger. Forfatteren sidder ikke nødvendigvis inde med nøglen til sit værk, men det er perspektivrigt at holde dennes udsagn op mod værkets. I korrespondancen med Romer opstod der en diskrepans mellem hans værkanalyse og min. Jeg har holdt en vis distance til hans selviscenesættelse, da han med sin klare centralfokusering i værket og i offentligheden fremstiller sig selv og sin mor som ofre og i en omvendning af offer-bøddel-motivet drager paralleller til nazisternes jødeudryddelser. Offerrollen skurrer dog i sammenligningen med Oz' værk, der har Holocaust som konkret referenceramme.

Værkerne er udtryk for den senmoderne tidsånds fokus på en ikke-naiv erindringsstrategi. Men vi sporer også forfatternes forskellige tilgange til det at skrive erindringer. Oz er en garvet forfatter, der distancerer sig fra sit værks succes, mens debutanten Romer vil indkapsle sit vidnesbyrd som et insekt i et stykke rav og selv fastlåses i sin radikale fortælling. Hos Oz trænger historien sig ubønhørligt på i kraft af den kollektive jødiske lidelseshistorie, mens Romer indfælder faktisk historie og placerer sin fortælling i et lidelseshierarki for at retfærdiggøre sit partikulære vidnesbyrd, der på paradoksalt vis er selvudslettende. Oz indskriver et spinkelt håb på trods af den jødiske lidelseshistorie, som indfældes i fortællingen.

Selvbiografisk litteratur tiltrækker sig opmærksomhed i samfundet pga. dets stoflighed og udadvendte litterære strategier, men man kan problematisere denne type selvfremstillinger og spørge, om der er en etisk grænse for kunstens indflydelsessfære, for helliger kunsten midlet? De etiske og æstetiske grænser sprænges hele tiden, men kunsten er ikke et autonomt virkeområde, som kan overskride samfundets gældende normer, uden at det får konsekvenser for den udøvende kunstner. I erindringsgenren sættes de etiske implikationer på spidsen i kraft af den æstetiske fremstillingsforms forførende kraft. Men hvis en forfatter vælger at indgå dobbeltkontrakter med sin læserskare eller barndomskammerater, må det være tilladt, at udkanten svarer igen og yder værket

modspil. Man kan opfatte litteraturen som et autonomt virkeområde i modernistisk forstand, men hvis litteraturen – direkte eller indirekte – intervenserer med virkeligheden, må det være modtageren forundt at yde forfatterfiguren tiltrængt modstand. Det er dette dialektiske forhold mellem litteratur og samfund, der giver litteraturens dens sprængkraft i vores senmoderne samfund.

Litteraturliste

Agnon, S.Y. (2005). "In the Prime of Her Life" i Lelchuk, Alan & Gershon Shaked (red.). *8 Great Hebrew Short Novels*. London: The Toby Press.

Alter, Robert (1994). *Hebrew and Modernity*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Alter, Robert (2009). "Introduction by Robert Alter" i Ben-Dov, Nitzah (red.), *The Amos Oz Reader*. Boston & New York: Houghton Mifflin Harcourt. s. ix-xv.

Andersen, Jørn Erslev (2007). "Vidnernes vidner" i Pedersen, Jacob Lund & Mads Rosendal Thomsen (red.), *Passage*, No. 58: 13-38.

Balaban, Avraham (1993). *Between God & Beast. An Examination of Amos Oz's Prose*. The Pennsylvania State University Press.

Bargad, Warren (1996). *From Agnon to Oz. Studies in Modern Hebrew Literature*. Atlanta: Scholars Press.

Barnkob, Lis; Ulrik Lehrmann & Peter Nyord (2009). *Litteratur i brug*. Danmark: Dansk lærerforeningens Forlag.

Barthes, Roland (2004). *Forfatterens død og andre essays*. Danmark: Gyldendal.

Beck-Nielsen, Claus (2001). *Claus Beck-Nielsen (1963-2001)*. København: Gyldendal.

Behrendt, Poul (2006). *Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse*. Danmark: Gyldendal.

Behrendt, Poul (2007). "Den som lyver uden at blinke taler sandt". *Politiken*, 10. februar. Hentet den 18. december 2010 fra <http://politiken.dk/kultur/boger/article243064.ece>

Ben-Dov, Nitzah (red.) (2009). *The Amos Oz Reader*. Boston & New York: Houghton Mifflin Harcourt.

Betak, Jeanne; Caroline Sascha Coge & Knud Romer Jørgensen (red.) (1998). *Din store idiot*. København: Rhodos.

Bibelen. Det hellige Skrifts kanoniske Bøger [overs. 1992]. København: Det Danske Bibelselskab.

Brooker, Peter & Andrew Thacker (2005). *Geographies of Modernism. Literatures, Cultures, Spaces*. London og New York: Routledge.

Bryld, Claus & Anette Warring (1998). *Besættelsestiden som kollektiv erindring. Historie- og traditionsforvaltning af krig og besættelse 1945-1997*. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.

Bryld, Claus (2005). "Hvad kan vi bruge besættelsestiden til i dag?" i Stjernfelt, Frederik & Lasse Horne Kjøeldgaard (red.), *Kritik*, No. 175: 1-8.

- Celan, Paul (1994). *Du behøver hvert strå. Udvalgte digte*. Århus: Husets Forlag / S.O.L.
- Chertok, Chaim (1989). *We Are All Close. Conversations with Israeli Writers*. New York: Fordham University Press.
- Christensen, Claus & Peter Jensen (2008). *Livsværk. Det selvbiografiske i ny dansk litteratur*. Danmark: Dansk lærerforeningens Forlag.
- Christiansen, Helle (2007). *SNIT I. Litteratur i det nye årtusinde*. Silkeborg: Forlaget Make Sense.
- Cycloneblog (2008). "Den som blinker er bange for døden". Hentet den 18. maj 2010 fra <http://kua.dk/bogblog/2008/02/knud-romer-den-som-blinker-er-bange-for.html>
- Dam, Anders Ehlers (2004). "Modernismen er død" [Interview med Horace Engdahl]. *Weekendavisen*, 20-26. februar
- Domb, Risa (1996). "Contemporary Israeli Writing" i Bradbury, Malcom (red.), *The Atlas of Literature*. London: De Agostini Editions. s. 288-290.
- Domb, Risa (2003). "Preface" i Negev, Eilat (red.), *Close Encounters with Twenty Israeli Writers*. London og Portland: Vallentine Mitchell. s. xiv-xx.
- Domb, Risa (2006). *Identity and Modern Israeli Literature*. London og Portland: Vallentine Mitchell.
- Eisenberg, Joyce & Ellen Scolnic (2001). *The JPS Dictionary of Jewish Words*. Philadelphia: The Jewish Publication Society.
- Engdahl, Horace (red.) (2002). *Witness Literature. Proceedings of the Nobel Centennial Symposium*. New Jersey, London, Singapore og Hong Kong: World Scientific Publishing Co.
- Engdahl, Horace (2007). "Philomelas tunge. Indledende bemærkninger til vidnesbyrdlitteraturen" i Stjernfelt, Frederik & Lasse Horne Kjøeldgaard (red.), *Kritik*, No. 175: 18-23.
- Erll, Astrid (2005). "Cultural Studies Approaches to Narrative" i Herman, David; Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (red.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London og New York: Routledge. s. 88-92.
- Faris, Wendy (2008). "Magical Realism" i Herman, David; Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (red.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London og New York: Routledge. s. 281-282.
- Feldt, Jakob (2007). *The Israeli Memory Struggle. History and Identity in the Age of Globalization*. Odense: University Press of Southern Denmark.
- Friis, Hanne (2005). "At oversætte Amos Oz" i *Jødisk Orientering*, maj 2005. Hentet den 18. december 2010 fra <http://www.dif-aarhus.dk/amos-oz-hanne-friis.htm>

- Græsholt, Georg (2007). "Åbent brev til Romer". *Weekendavisen*, 2. februar
- Herman, David; Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (2008). *Routledge Encyclopedia of Narrative Discourse*. London og New York: Routledge.
- Hesselholdt, Christina (1998). *Hovedstolen*. København: Rosinante.
- Holm, Winkel Isak & Frederik Tygstrup (2007). "Livets rum, erindringens form" i Pedersen, Jacob Lund & Mads Rosendal Thomsen (red.), *Passage*, No. 58: 97-117.
- Huyssen, Andreas (1995). *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York og London: Routledge.
- Huyssen, Andreas (2005). "Geographies of modernism in a globalizing world" i Brooker, Peter & Andrew Thacker (red.), *Geographies of Modernism. Literatures, cultures, spaces*. London og New York: Routledge.
- Høeg, Peter (1993). *De måske egnede*. København: Rosinante.
- Iversen, Stefan (2007). "Det umisteliges dialektik" i Pedersen, Jacob Lund & Mads Rosendal Thomsen (red.), *Passage*, No. 58: 57-71.
- Iversen, Stefan; Kjerkegaard Stefan & Henrik Skov Nielsen (2008). "Forfatterens rolle i ny dansk litteratur" i Severinsen, Gunvor (mfl.) (red.), *Dansk Noter Nr. 2. Ny litteratur - en række tendenser*. Dansk lærerforeningen. s. 7-15.
- Jelsbak, Torben (2005). "The missing link. Tekst, paratekst og kontekst som forskningsfelt" i *Reception. Tidsskrift for nordisk litteratur*, No. 58: 4-15.
- Jensen, Bernhard Eric; Carsten Tage Nielsen & Torben Weinreich (red.) (1996). *Erindringens og glemslens politik*. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Jepsen, Erling (2002). *Kunsten at græde i kor*. København: Borgen.
- Jones, E.H. (2010). "Autofiction: A Brief History of a Neologism" i Bradford, Richard (red.), *Life Writing. Essays on Autobiography, Biography and Literature*. London: Palgrave Macmillan.
- Justesen, Mads P. (2007). Klassikerens fald. Interview med Tzvetan Todorov. *Weekendavisen*, 14. september
- Kaplan, Eran (2007). "Amos Oz's *A Tale of Love and Darkness* and the Sabra Myth" i *Jewish Social Studies: History, Culture, Society*, No. 1: 119-143, Fall 2007.
- Katz, Dovid (2007). *Words on Fire. The Unfinished Story of Yiddish*. Cambridge: Basic Books.
- Kjerkegaard, Stefan; Henrik Skov Nielsen & Kristin Ørjasæter (red.) (2006). *Selvskreven – om litterær selvfremstilling*. Danmark: Aarhus Universitetsforlag.

Kjerkegaard, Stefan (2008a). ”Nøgler og nøglehuller. Om forfatterens rolle i værket og værkets intervention med virkeligheden”. Hentet den 18. december 2010 fra http://person.au.dk/da/pub/au01_2008_747e9ac0-62c0-11dd-9251-000ea68e967b?id=16849

Kjerkegaard, Stefan (2008b). ”Knud Romers gravskrift – at læse *Den som blinker er bange for døden*”. Hentet den 18. december 2010 fra http://person.au.dk/da/pub/au01_2008_49d5f650-af01-11dd-889c-000ea68e967b?id=16849

Kjærstad, Jan (1997). ”Menneskets felt. En omvej til Peer Hultbergs >>Byen og Verden<<” i *Menneskets felt. Essays*. Oslo: Aschehoug & Co.

Kondrup, Johnny (2007). ”Den som protesterer er gået i fælden”. *Berlingske Tidende*, 6. februar. Hentet den 18. december 2010 fra <http://ibog.skriftlighf.systeme.dk/index.php?id=468>

Koval, Ramona (2005). *Tasting Life Twice. Conversations with Remarkable Writers*. Sydney: ABC Books.

Laura, Heidi (2005). ”I barndommens skyggeland” [Boganmeldelse]. Hentet den 18. december 2010 fra www.mosaiske.dk/index.php?option=com_content&view=article&id=89&Itemid=84

Lelchuk, Alan & Gershon Shaked (red.) (1983). *8 Great Hebrew Short Novels*. London: The Toby Press.

Leth, Jørgen (2006). *Det uperfekte menneske*. København: Gyldendal.

Lund, Jacob. ”>>Blomst fra vores have<< – om vidnesbyrdets æstetiske aspekt” i Bak, Sofie Lene; Pia Andersen Høg, Bjarke Følner & Janne Laursen (red.), *Dansk jødisk historie i Anden Verdenskrigs epoke. En antologi*. (kommende udgivelse 2011)

Lustick, Ian S. & Barry Rubin (red.) (1991). *Critical Essays on Israeli Society, Politics, and Culture. Book son Israel. Volume II*. New York: State University of New York Press.

Margalit, Avishai (2003). *The Ethics of Memory*. Cambridge og London: Harvard University Press.

Markusevangeliet, kapitel 15, v. 34. Hentet den 18. december 2010 fra <http://www.bibelselskabet.dk/BrugBibelen/BibelenOnline.aspx?book=sl&id=1&chapter=137b&order=s1137&bookpos=19>

Matthæusevangeliet, kapitel 27, v. 46. Hentet den 18. december 2010 fra <http://www.bibelselskabet.dk/BrugBibelen/BibelenOnline.aspx?book=sl&id=1&chapter=137b&order=s1137&bookpos=19>

Mazor, Yair (2002). *Somber Lust. The Art of Amos Oz*. New York: State University of New York.

Mazor, Yair (2009). *Who Wrought the Bible? Unveiling the Bible's Aesthetic Secrets*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Melchior, Bent (overs.) (1977). *Første Mosebog*. Jerusalem og København: Korén Publishers Jerusalem Ltd. og Det mosaiske Troessamfund.

Melchior, Marcus & Bent (overs.) (1995). *Haggadah shel Pesach*. Jerusalem og København: Korén Publishers Jerusalem Ltd. og Det mosaiske Troessamfund.

Mendelson-Maoz, Adia (2010). "A Tale of Love and Darkness within the Framework of Immigration Narratives in Modern Hebrew Literature". *Journal of Modern Jewish Studies*, No. 9, Issue 1: 71-87.

Michelsen, Knud; Søren Harnow Klausen & Gert Posselt (2008). *Filosofisk leksikon. Den vestlige verdens erkendelsesteori, metafysik, etik, logik, videnskabsteori og samfundstænkning*. København: Gyldendal.

Moberg, Bergur Rønne (2007). "Det antropologiske dobbeltblik" [Interview med Suzanne Brøgger 31. juni 2007 / Upubliceret] i Moberg, Bergur Rønne (red.), *Fortælling og livshistorie* [Kompendium. Overbygning Dansk. Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab. Efterårssemester 2008]

Moberg, Bergur Rønne (2009). "Elfenbenstårnet i en flydende verden – et minimalrids over litteraturvidenskabens aktuelle situation". *Nordica. Tidsskrift for nordisk teksthistorie og æstetik*. Odense. s. 21-42.

Moberg, Bergur Rønne (2010). "Udfordring fra udkanten". *Spring*, No. 29: 163-200.

Moestrup, Mette & Pablo Henrik Llambías (2004). *Eg. Jag. Jeg*. København: Forlaget Basilisk.

Negev, Eilat (2003). *Close Encounters with Twenty Israeli Writers*. London og Portland: Vallentine Mitchell.

Nora, Pierre (1996). "General Introduction: Between Memory and History" i Nora, Pierre (red.), *Realms of Memory. Rethinking the French Past. Volume I: Conflicts and Divisions*. New York og Columbia University Press.

Oz, Amos (1998). *En panter i kælderens*. København: Munksgaard-Rosinante.

Oz, Amos (2004). *Hvordan man kurerer en fanatiker*. Danmark: Gyldendal.

Oz, Amos (2005). "The Hill of Evil Counsel" i Lechuk, Alan & Gershon Shaked (red.), *8 Great Hebrew Short Novels*. London: The Toby Press. s. 309-363.

Oz, Amos (2005). *A Tale of Love and Darkness*. London: Vintage Books.

Oz, Amos (2006). *En fortælling om kærlighed og mørke*. København: Gyldendal. 4. oplag.

Oz, Amos (2006). *En fortælling om kærlighed og mørke*. København: Gyldendal. 2. udgave.

Oz, Amos (2007). *Min Michael*. Danmark: Gyldendal.

- Oz, Amos (2009). *Vers om livet og døden*. Danmark: Gyldendal.
- Pedersen, Claus V. (red.) (2003). *Ørkenrosen og andre noveller fra Mellemøsten*. København: Museum Tusulanums Forlag.
- Pedersen, Jacob Lund & Mads Rosendahl Thomsen (2007). *Passage. Vidnesbyrd* [Redaktionelt forord], No. 58: 4-6.
- Rasmussen, Henrik; Kamilla Hygum Jakobsen & Jeanne Berman (red.) (2001). *Gads Litteraturlleksikon*. København: Gads Forlag.
- Remnick, David (2004). "The spirit Level. Amos Oz writes the story of Israel". *The New Yorker*, 8. november. Hentet den 18. december fra http://www.newyorker.com/archive/2004/11/08/041108fa_fact
- Richard, Anne Birgitte (1996). "Litteraturhistorien som erindring – en pinlig erindring" i Jensen, Bernhard Eric; Carsten Tage Nielsen & Torben Weinreich (red.), *Erindringens og glemslens politik*. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag. s. 53-84.
- Rilke, Rainer Maria (1995). *Udsat på hjertets bjerge. Digte udvalgt og oversat af Thorkild Bjørnvig*. Gyldendal.
- Romer, Knud (2006). *Den som blinker er bange for døden*. København: Athene.
- Rossington, Michael & Anne Whitehead (red.) (2007). *Theories of Memory. A Reader*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Rösing, Lilian Munk (2001). *At læse barnet. Litteratur og psykoanalyse*. København: Samlerens Forlag.
- Rønning, Helge & Søren Schou (1993). "Fortidstraumer og fremtidsdrømme i Israel" i Hertel, Hans; Helge Rønning og Søren Schou (red.). *Verdenslitteraturhistorie. Bind 7. 1945-92*. Gyldendal. s. 492-494.
- Salmernes Bog, kapitel 137, v. 5-6. Hentet den 18. december 2010 fra <http://www.bibelselskabet.dk/BrugBibelen/BibelenOnline.aspx?book=sl&id=1&chapter=137b&order=sl137&bookpos=19>
- Secher, Claus (1994). *Den moralske Don Juan. Om det jødiske gennembrud i amerikansk litteratur*. København: Borgen.
- Shaked, Gershon (2000). *Modern Hebrew Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Shaked, Gershon; Debbie Guth & Hadar Maskov-Hasson (red.) (2006/2007). *Modern Hebrew Literature. Culture and Conflict* [Introduction], No. 3: xi-xii, New Series, Autumn/Winter 2006/7.
- Shamir, Moshe (1959). *He walked through the Fields*. Jerusalem: World Zionist Organization.

- Simonsen, Karen-Margrethe (2001). *Epik og metafysik i den moderne spanske roman*. Århus: Klim.
- Skotte, Kim (2010). "Norsk forfatter: Hvis man tager hensyn, er man FÆRDIG". *Politiken*, 2. december. Hentet den 20. december fra http://politiken.dk/kultur/boger/skonlitteratur_boger/ECE1130738/norsk-forfatter-hvis-man-tager-hensyn-er-man-faerdig/
- Spang-Hansen, Ebbe (2004). *Hukommelsens skæbne. Et kulturhistorisk perspektiv*. Gyldendal.
- Stjernfelt, Frederik & Lasse Horne Kjøeldgaard (red.) (2005). *Kritik*, No. 175.
- Stounbjerg, Per (1994). "Livet som forbillede. Om den selvbiografiske fortælling" i *Kultur og Klasse*, No. 76, 21. årgang. No. 2. Forlaget Medusa.
- Stounbjerg, Per (2005). *Uro og urenhed. Studier i Strindbergs selvbiografiske prosa*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Stounbjerg, Per (2006). "Selvbiografi og fiktion" i Kjerkegaard, Stefan; Henrik Skov Nielsen & Kristin Ørjasæter (red.), *Selvskreven – om litterær selvfremsstilling*. Danmark: Aarhus Universitetsforlag. s. 19-34.
- Strindberg, August (2003). *Inferno*. Roskilde: Batzer & Co.
- Svanholm, Louise (2006). "Den autentiske inautenticitet" i Kjerkegaard, Stefan; Henrik Skov Nielsen & Kristin Ørjasæter (red.), *Selvskreven – om litterær selvfremsstilling*. Danmark: Aarhus Universitetsforlag. s. 35-48.
- Syberg, Karen (2007). "Hele Falster er en koncentrationslejr". *Information*, 25. juli
- Syberg, Karen (2007). "Litteratur på mediernes betingelser". *Information*, 25. juli
- Telushkin, Joseph (2001). *Jewish Literacy*. New York: HarperCollins Publishers.
- Thomsen, Mads Rosendahl (2008). *Verdenslitterær kritik og teori*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Thorsen, Niels (2009). "Knud Romer: Drengen i krypten". *Politiken*, 9. marts. Hentet den 18. december 2010 fra <http://politiken.dk/kultur/article665460.ece>
- Warring, Anette (1996). "Kollektiv erindring – et brugbart begreb?" i Jensen, Bernhard Eric; Carsten Tage Nielsen & Torben Weinreich (red.), *Erindringens og glemslens politik*. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag. s. 205-233.
- Whitehead, Anne (2010). *Memory*. London og New York: Routledge.
- Winther, Judith (2003). "Hebraisk" i Pedersen, Claus V. (red.), *Ørkenrosen og andre noveller fra Mellemøsten*. København: Museum Tusulanums Forlag. s. 101-121.

Wirth-Nesher, Hana (1996). *City Codes. Reading the Modern Urban Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.

Wisse, Ruth R. (2000). *The Modern Jewish Canon. A Journey Through Language and Culture*. New York: The Free Press.

Yehoshua A. B. (2006/2007). "Gershon Shaked interviews" i Shaked, Gershon (mfl.) (red.), *Modern Hebrew Literature. Culture and Conflict*. No. 3: 157-172, New Series, Autumn/Winter 2006/7.

Yerushalmi, Yosef Hayim (1996 [1982]). *Zakhor. Jewish History and Jewish Memory*. Seattle og London: University of Washington Press.

Yeshouron, Hillit (2002). "Amos Oz Talks about Amos Oz: >>Being I, Plus Being Myself<< – An Interview with Hillit Yeshouron" i Mazor, Yair (red), *Somber Lust. The Art of Amos Oz*. United States of America: State University of New York. s. 159-194.

Young, James Edward. (1993). *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven & London: Yale University Press.

Zerubavel, Yael (1995). *Recovered Roots. Collective Memory and the Making of Israeli National Tradition*. Chicago og London: University of Chicago Press.

Film

Zur, Yonathan & Masha Zur (2009). *Amos Oz: The Nature of Dreams*. Yonathan and Masha Films.

BILAG 1

Uddrag fra mit interview med Knud Romer

Gravskrift for moren

[Dette er et] gravskrift for min mor, nu fortæller jeg historien, ikke som den blev forvrænget af de onde, af de andre, af dem som ikke forstod og som ikke vidste noget og som ikke kendte historien. Nu bliver den fortalt i sin sandhed eller i hvert fald i sin subjektive sandhed. Det er barnet, der siger, at når jeg engang bliver stor, så skal jeg nok vise jer ... Nu skal jeg fortælle jer ...

BILAG 2

Uddrag fra mit interview med Knud Romer

Om romanformen

Jeg kalder den ikke noget som helst, roman *Dichtung und Wahrheit*, kære venner. Sådan er romaner blevet skrevet, lige siden romanerne er blevet opfundet. De første romaner er blevet lavet enten under påskud af at de var en virkelig historie, som ikke var det, eller de skrev om sig selv, hvad skulle de ellers skrive om, og så kaldte de det fiktion og ændrede navnene. Du må regne med, at lige meget hvor jeg løber hen, kan jeg ikke slippe for min selvoplevelse og min bevidsthed. Den der forestilling om ren fiktion er jo absurd. Hvis du placerer mig på månen, er det stadigvæk mine oplevelser af jorden, jeg kigger tilbage på. Jeg kan ikke slippe for min subjektivitet og min erfaring. Og samtidig er det værste af det hele, at det faktisk er en mystificering, fordi hvis du siger, fiktion er virkelighed, kan folk jo leve i den trygge overbevisning om, at der er en forskel, og at der er en virkelighed, og så er der fiktion. Men det er jo en mystificering, for virkeligheden foreligger jo kun som en talt konstruktion. Som en form for fiktion som hele tiden bliver konstrueret, rekonstrueret, dekonstrueret og lavet om konstant ved hjælp af nye erfaringer, nye oplevelser, nye tanker. Konstant. Vi går jo hver især rundt med vores lille landkort over virkeligheden oppe i hovedet, som er fuldstændigt afhængig af din private livshistorie, dine oplevelser, dit følelsesliv, din sociale situation, din dannelse. Og virkeligheden eksisterer jo ikke derude som en ting, man bare kan referere til som noget overpersonligt og fælles, men det er jo en behagelig tanke at læne sig tilbage i, at virkeligheden den findes, det er tvangsneurotisk, at virkeligheden den findes, ingen problemer. [...]

Du har ikke skønlitteratur, som ikke er formforvandlinger af selvoplevelser, men bragt i en form, som er overpersonlig, hvor den siger andre mennesker noget. Det er en udviklingsroman, en udvikling, som aldrig kommer i gang, en standset udvikling, en dannelsesroman. Så er det på mange måder Holden Caulfield, klassisk outsider *Catcher in the Rye*, *Rend mig i traditionerne* bare som offer. Der er lidt oprør i drengen, men ikke meget. Oprøret består mere i at tage det på sig. Der er ikke noget mærkeligt ved den. Den er fuldstændig ligesom alle andre dannelsesromaner. Det er en romanform, og den historie vil slet ikke kunne fortælles uden romanen som form. Det giver mig en mulighed for at udtrykke mig. Den har jo masser af regler og muligheder. Men samtidig er sproget jo ikke episk, det er et lyrisk sprog, en lyrisk roman. Og den er lyrisk i en sådan grad, at jeg skulle passe virkeligt på. Der er steder, hvor det blev så tungt og så fortættet, at det var ulæseligt simpelthen. Det er derfor, jeg med vilje prøver at putte luft, korte sætninger, forenkle, sådan at folk

ikke opdager, at det her lige så godt kunne stå på versefodder, verseform. Det er kasseret poesi, det er skjult lyrik, det er bare skjult som børnebogsromansprog.

Det er en konstruktion, og den er konstrueret efter de bøger, der har dannet min bevidsthed. Det er først og fremmest Malte Laurids Brigge. Det er mit forsøg på at skrive lyrisk prosa om fremmedgørelse og ensomhed. Og i stedet for at det er Malte, der løber rundt i Paris og bliver paranoid og ikke kan finde sig selv og ikke kan finde ud af betydningen af livet, det bliver mere og mere magisk, og han tænker tilbage på sin barndom, så har du Knüdchen i Nykøbing Falster. Og der har du igen moren, Rilke og hans mor. Det er bare to sider af samme sag. [...]

Hvornår kan min private historie, min private smerte, min private oplevelse, auto-delen af det, hvordan kan jeg skrive det og formidle det på en måde, hvor det får relevans og betydning og bliver følelsesmæssigt forpligtende over for andre mennesker, over for læseren? Det er der, man har brug for romanformen, hvor du har brug for det lyriske sprog og alle de små retoriske kneb og alt det, der er med til at løfte det ud af en konturløs, følelsesmæssig Pelle Haleløs-begrædelse til at blive en tragedie. Men på den anden side, det som giver alle de retoriske og formelle kneb, det, som giver det forpligtende karakter og nødvendighedens tvang, er, at folk føler den følelsesmæssige investering, og det er jo en selv. Du fylder noget overpersonligt med personlige følelser, samtidig med at det overpersonlige lader dig få afløb for dine følelser og formidle dem for andre, så du finder et lyttende hjerte og et lyttende øre. Du bliver af med historien.

BILAG 3

Uddrag fra mit interview med Knud Romer

Med navns nævnelse

De eneste navne, som er nævnt, er historiske personer eller min familie. Det med at jeg hænger folk ud ved navns nævnelse, det er nonsens. En sætning med 12 navne, lavet som børneleg. Den er ikke lavet referentielt. Den er lavet som en remse. Hvis du skal føle dig personligt krænkede ved at blive hængt ud i offentligheden, så skal offentligheden være i stand til at kunne verificere det. Det komiske er, at det, de anklager mig for, er, at de ikke kan genkende sig selv. De er faktisk sure over, at de ikke er med i romanen. Du må regne med, at der ikke er nogen af de her personer, der er så meget som en biperson. Georg hvem? Hvad har han gjort? Hvad laver han i romanen? Ingenting. Hvad laver han i romanen? Han er der slet ikke, han er der kun som et navn, Georg, i en lang remse af navne, hvor ingen ved, hvem der har gjort hvad.

Apropos autofiktion hvis jeg havde nævnt navne, havde forfulgt dem personligt, ville det have relevans for mig. Men ikke for nogen som helst andre. [...] så havde jeg lavet et personligt hævntogt mod en personlig person. Så var det ikke længere fiktion, det var ikke længere interessant for andre. Det var nu mig, der havde et personligt opgør med en eller anden. Men det er fuldstændigt irrelevant for andre mennesker, det er dem jo fuldstændigt ligegyldigt. Hvad rager det dem, og hvad rager det i princippet dem, hvem der har spændt ben for mig i skolegården i 1968? Det er jo fuldstændigt irrelevant. Og det er der, romanen kommer ind. Jeg prøver bare at lege med det her autofiktion.

BILAG 4

Uddrag fra min e-mail-korrespondance med Knud Romer

From: Knud Romer Jørgensen [mailto:romer@adslhome.dk]
Sent: 7. april 2010 00:43
To: Helene Susanne Apelt
Subject: Re: Vedr. speciale om Den som blinker er bange for døden

Fraværspoesi

nå, men alt, hvad jeg skriver og hver eneste sætning er i grunden “fraværspoesi”. At så holocaust blev den konkrete og bogstavelige, historiske udfoldelse af den rene negation, døden, folkemord – et helt folk, en hel kultur – er den dobbelte rædsel, når vi når frem til celan. “Den som blinker er bange for døden” er en direkte reference til “Todesfuge” - en reference, som jeg på forhånd ved, at ingen vil fange, fordi det er meget få, som aner, hvad jeg taler om, og endnu færre, som nogensinde ville overveje at aktualisere den reference og betydningssammenhæng i mit tilfælde, den popsmarte reklamemand. Men han er sådan set bare mit forhenværende job, og jeg har tilbragt mit liv indtil jeg blev 35 år med at læse og ikke andet end det, bøger, og det er ham der skriver, og ikke “reklamemanden”, men det er en meget belejlig stereotypisering, som sparer de fleste for yderligere besvær med at tænke sig om.

BILAG 5

Uddrag fra mit interview med Knud Romer

Min mors Tyskland

Du må regne med, at jeg identificerer mig med min mors Tyskland. Ikke med Nazi-Tyskland. Min mors Tyskland, det var dannelsesborgerskabet, det var finkulturen, det var kulturbærerne. Du må regne med Papa Schneider han købte Nolde og Pechstein og Zeller og Blaue Reiter-ekspressionister. Da de efter 1933 ikke måtte male mere, efter malerforbuddet, så støttede han dem. Han købte alle deres billeder af dem, så de kunne leve videre.

BILAG 6

Uddrag fra min e-mail-korrespondance med Knud Romer

From: Knud Romer Jørgensen [mailto:romer@adslhome.dk]
Sent: 7. april 2010 00:43
To: Helene Susanne Apelt
Subject: Re: Vedr. speciale om Den som blinker er bange for døden

[...] Nej, jeg kommer nok ikke til at skrive på tysk, og jeg har brugt mit liv på at skrive et dansk, der lyder som det tysk, jeg ville have skrevet - afsnittet om rågerne stammer helt tilbage fra falster,

hvor jeg skrev det på tysk som 15 årig, “Die Raben- und Nebelkrähen kamen am Abend angefliegen ...” Der findes nogle ret gode ting derude om at være to-sproget, når det kommer til at skrive “litteratur” - det er lige som ikke at kunne komme til udtryk på noget sprog og skulle skrive det ene sprog i det andet, en “medfødt” skriveblokering, som kun kan løses ved at opfinde ens eget sprog, en “stil” - for mit vedkommende et sprog, der negerer sig selv og hele tiden dividerer alting med nul (derfor blive tingene ikke til noget, farmor sætter på hotellet “blomster i vaser for ingen”, ingen gæster, og hele tiden “op og ned”, “ind og ud”, “frem og tilbage” - som sagt: “Nykøbing” (romanen) “begynder med at holde op, når ude er inde er du ude, og når du er udenfor, kan du ikke komme ind”, “det var det tætteste, jeg kunne komme på ikke at findes”, etc. Problemet med det niveau af teksten er, at det bygger på en tankegang, som er de fleste fuldkommen fremmed og ukendt og tilhører en genre, som de færreste kender til og igen endnu færre mestrer den, “poesi pure” - dvs. selvhenførende, hermetisk lyrik. Uden sammenligning iøvrigt – jeg er ikke storhedsvanvittig – altså den tradition, som Rilke og Celan skriver i. [...]

BILAG 7

Uddrag fra mit interview med Knud Romer

Historiefortælling som overlevelsesstrategi

Det er historiefortælling som overlevelsesstrategi. Og som udskydelse af en dødelig erkendelse. Han dør jo til sidst: I samme øjeblik han forstår, dør han. Det kan man spinde videre på, for det er også erindringen som forsøg på at udskyde erkendelsen af en frygtelig hændelse, der er sket. I det øjeblik du når til enden ved erindringen, når du til moderens død, som også er din egen undergang. ... Nutiden gik i stå det sekund, din mor døde. Og det er der, du aldrig vil nå hen, du vil ikke derhen til den nutid. Det kan man udskyde ved at fortælle fortiden og erindre. De retoriske greb er blevet brugt siden romantikken. Det er bare antropomorferinger [...]

BILAG 8

Forsidebilledet til *Den som blinker er bange for døden*

BILAG 9

Uddrag fra mit interview med Knud Romer

Svastika på bordet

Svastika: stemplingen, familien [er] låst fast i klaustrofobisk ensomhed pga. naziperioden. Den fjerde serviet er læseren, der er indbudt til at sætte sig til bords. Drengen er vokset op i et hjem uden dørhåndtag på indersiden. Der kan kun komme nogen udefra og forløse ham. Der skal komme nogen og åbne døren, så han kan slippe ud. Og det er i virkeligheden læseren. Det er vores spisestue, min mor på billedet, når du åbner bogen, sætter du dig ved det spisebord, som er uden på bogen. Første scene sidder de ved spisebordet, og Papa Schneider kigger på dem fra billedet. Det er hyperrealisme. Virkeligheden får (udtrykt karakter og) bliver til allegori. Man skal bare vedføje en ting, så bliver det allegorisk. Det er reality plus something else. Du går fra ren passiv reproduktion af virkelige oplevelser, til at det får metaforisk karakter, allegorisk.

BILAG 10

Uddrag fra mit interview med Knud Romer

Hvem vidner for vidnet?

Den er skrevet i desperation, sorg, tab. Det er den sidste absolutte vilje til at præstere, til at holde fast og gøre det nærværende, som ellers bare forsvinder med mig. Du må regne med, min mor var også historien. Det er overleveringer – ligesom jødisk litteratur er overleveringer. Det er historie i dens mest bogstavelige betydning, nemlig historie. Det er ikke kun en fortælling, det er historie, det er verdenshistorie. Det er historie. Det skal videre. Hvorfor skal det videre? Jeg havde det, som om jeg var den sidste overlevende fra Auschwitz. Og ingen vil tro ... fordi hvem vidner for vidnet? Og det var også det, der kom til at ske, for så kom den store benægtelse. For jeg var jo godt klar over, at jeg trådte på en meget, meget øm ligtorn. Det er jo også derfor, jeg ikke har kunnet skrive, ikke, fordi den her bog var den, jeg skulle skrive. Og det kunne jeg ikke, for jeg turde simpelthen ikke.

BILAG 11

Uddrag fra mit interview med Knud Romer

Vidnesbyrdlitteratur

Det her er vidnesbyrd. Det er vidnesbyrdlitteratur, overlevering. Der er masser af det i det tyvende århundrede, fordi der har været så mange katastrofer. Min personlige katastrofe er min mor, men hendes katastrofe var Anden Verdenskrig. Vidnesbyrdlitteratur er samtidig historisk overlevering, at bringe historien videre, at redde historien fra dens undergang.

BILAG 12

Uddrag fra mit interview med Knud Romer

Det tavse vidne

Men det er der mange, der glemmer, at vi ikke lever med en stor rorfører, hvor vi alle sammen lever efter et mål og har et værdisæt og en bevidsthed. Det er en kastetankegang, som er fuldstændigt vanvittigt. Vi lever i et fuldstændigt polariseret liv, hvor vi alle sammen har vores små subjektive virkeligheder og vores små historier. [...] og det sjove er, at jeg jo ikke har sagt hvem af dem, der var de slemme. Du må regne med, at det her på mange måder er mig, der tager min mor i hånden og så følger hende på hele hendes vej gennem al hendes ulykke. Som vidne. Som det tavse, lille vidne. Det, som ingen lægger mærker til, for det er en lille bitte dreng. Han ser alt med, han oplever det med hende en gang til. Du må regne med, at den scene der faktisk er før min tid. Det er halvtresserne. Det er ikke tresserne. Men jeg tager turen med min mor en gang til med det, hun oplevede.

BILAG 13

Uddrag fra mit interview med Knud Romer

Tricket med håndgranaten

I den sidste sætning laver jeg et trick. Du kan læse romanen på to forskellige måder: Jeg har ikke smidt nogen håndgranat, der står, jeg smider splitten. Kaste håndgranat ind i virkeligheden, griber symbolsk ind i virkeligheden – det er læseren, der skriver en håndgranat, læseren, der ønsker forløsning, det er læseren, der vil slå folk ihjel. Det er op til læseren selv, for det har jeg aldrig skrevet. Den betydningsramme kan ingen reproducere. Den bliver skrevet igen og igen af folk. Læseren er den nye forfatter. [...] Selvfølgelig kan du ikke smide en håndgranat med en roman. Det er fiktion, det er sprog, det er den symbolske orden. Du kan ikke smide håndgranater fra en roman, som så eksploderer. Det er nonsens. Det er afmagt. Hvis jeg ikke smider håndgranaten, hvor er den så henne? Den beholder jeg selv. Hovedpersonen og fortælleren ender med at begå selvmord. Hvis fortællerinstansen begår selvmord i sidste sætning, så udraderer hele romanen, hele historien, udraderer sig baglæns med tilbagevirkende kraft. Den er selvudslettende. Det her er en fuldkommen selvudslettende roman, som ender med at sætte det hele på spil og gøre historien ufortalt. Det er aldrig sket, fordi det aldrig er blevet sagt. Det er aldrig blevet formidlet, det er intet, det er fravær. [...] Det at udradere en historie med tilbagevirkende kraft kaldes i litteratursprog *mise en abyme*: at du sætter noget ind i afgrunden. Du viser udsagnets umulighed. Det sætter sig selv på spil som udsagn. [...]

Der er ikke noget at se. Det er derfor, jeg har lavet det trick med håndgranaten, jeg tørrer den af på læseren. Nej, det er dig, der har smidt en håndgranat. Det står der ikke. Det er subjektivt, din oplevelse af denne roman er ikke i overensstemmelse med virkeligheden. Du siger, jeg smider en håndgranat, jeg siger, jeg smider splitten. Værsgo, det står der. Hele meningen med romanen er, det er en offerhistorie. Han ender med at begå selvmord. ... Det er, fordi virkeligheden er subjektiv, du har set det på din måde. Det er ikke sådan, som jeg har set det og skrevet det. Historien udsletter sig baglæns. Det er to læsninger: I den ene bliver den udfoldet, implosion og eksplosion. Frisættelse eller udslettelse. Udladning eller at blive kvalt/druknet i ulykke.

BILAG 14

Uddrag fra mit interview med Knud Romer

Roma og Rom

En af de historier, jeg ikke har fortalt, fordi det også ville blive for meget, det er, at Romer kommer ikke af Rom, eller fordi det var en italiener, der er jo også en grund til, at jeg har giftet mig med en sigøjner. Det er jo, fordi det kommer af Roma, og det er en sigøjnerfamilie. Det er derfor, de lever udelukket uden for byen og er garvere ... I virkeligheden er det en tysker og en sigøjner, der har fundet hinanden. Problemet er, at jeg ikke både kan fortælle tyskersvinet og sigøjnersvinet. [...] Jeg var nødt til at kassere det, skjule det, lave en lille forskydning, sådan så at det ikke er roma, men Rom, ikke sigøjner men italiener. Og cirkus. Cirkus-italiener. Og det var en måde at fortælle historien på, uden at røbe, at det her faktisk er dobbelt slemt. Min far er faktisk første generation, som på en måde har været accepteret. [...] Du må regne med, det her er også et billede på romanen eller på mit liv. Det med at forsøge at komme til at skrive, og lige meget hvad du gør, det bliver ikke til noget. Og selvom du er forud for din tid, det bliver ikke til noget. ... Der er ingen, der læser det, ingen, der køber det, der er ingen, der vil være med ... Det er fuldstændigt forgæves på forhånd. Det er sket, katastrofen er indtruffet.

BILAG 15

I dette bilag følger min korrespondance med Amos Oz. For at få kontakt med Oz måtte jeg ringe til hans forlægger i England, der gav mig hans faks-nummer. Derpå svarede Oz tilbage pr. e-mail. I det følgende præsenterer jeg mig selv og mit emne og mine spørgsmål efterfulgt af Oz' svar:

Dear Amos Oz

My name is Helene Apelt, and I study Danish and literature at University of Copenhagen. I am writing my master thesis in literature, comparing *A Tale of Love and Darkness* with a Danish novel (*Den som blinker er bange for døden*) by Knud Romer. Romer mixes his childhood memories with fiction, and author, narrator and main character share the same name. His novel deals with autobiographic memories in a partly fictional setting and has a touch of pseudo-magical realism. The protagonist's mother was of German descent. During his childhood he was affected by his German heritage – even though his mother fought the Nazi regime. I have interviewed Romer who sees his novel as witness literature for his mother. He mentions Paul Celan as an inspiration for his novel. The novel has been translated into many languages and might be translated into Hebrew as well.

I have been an exchange student at University of Haifa, having classes in Israeli literature, collective Israeli memory and Israeli cinema. It gave me insight into a complex society with internal conflicts and struggles. I have been in touch with Hanne Friis, the Danish translator of *A Tale of Love and Darkness*.

I have some questions regarding my master thesis that I hope you have time to respond to.

- Do you see similarities between *A Tale of Love and Darkness* and witness literature?

- What is the connection between your novel and Jewish / Israeli history and mythology?

- What is the connection to Jewish / Israeli memory culture?

- Have you intended a reference to the Pesach story (the Exodus) and its focus on remembrance of the Israelites' move from slavery to freedom? If so how?

- Do you see your novel as a modern continuation of this story or in line with Jewish memory tradition / memory culture in a general perspective?

- Is your novel connected with Israeli / Jewish collective memory? If so how?

- Did you have the biblical creation myth (Bereshit) in mind, when you wrote your memoirs?

- Are there biblical allusions to the Creation Myth or to other biblical texts?

I see creation, recreation and death as major themes: Amos Klausner's upbringing, the creation of the author Amos Oz, the creation of the novel itself, the development of Zionism, the (re)creation of a Jewish state, the Hebrew language and literature as well as the (re)creation of your mother through the novel. We also see the word *choshech* [Hebrew for darkness] in the title just like in the creation myth. What do you see?

- Do you see your novel as autofiction? What do you think about this genre called autofiction?

I would be very happy to hear from you.

You can contact me either by fax, email or letter.

Kind regards,
Helene Susanne Apelt
Torvegade 26, 5.th floor
1400 Copenhagen K
Denmark
Email: heleneapelt@hotmail.com

From: anobis@bgu.ac.il
To: heleneapelt@hotmail.com
Subject: your message
Date: Sat, 1 May 2010 17:13:52 +0300

Dear Helene Apelt,

Thank you for your warm message. I happen to be in the middle of writing a new book and therefore can only give you brief answers to your questions.

1. A TALE OF LOVE AND DARKNESS resembles witness literature in some ways but not in every way.
2. Jewish and Israeli history and mythology feed A TALE OF LOVE AND DARKNESS.
3. The same as the previous answer.
4. Indirectly, yes.

5. Only in some ways. The definition of my book is in the title: " A TALE".

6. Of course it is, in hundreds of ways.

7. Yes

8. I am not sure.

9. I regard my book not as autofiction but as a tale.

I am sorry my answers are so laconic but that is all I can do for you at this time.

Best wishes,

Amos Oz

BILAG 16

Forsidefotoграфи til *En fortælling om kærlighed og mørke* (familieportræt)

BILAG 17

Forsidefotoграфи til *En fortælling om kærlighed og mørke* (dreng går op ad trapper)

BILAG 18

Centralfokusering

Det er ikke who is who. Det er ikke historisk retsopgør. Du må regne med, det her er ikke hele sandheden. Det er udvalgt. Det er en meget kort bog med en meget klar centralfokusering. Meget dramatisk. Betydningen er jo ekstremt forhøjet. Vores liv lever vi gudskelov ikke sådan der i enten eller og liv og død. Vores liv består jo for størstedelen af ligegyldigheder og rutiner. Der er da også folk, jeg omgås. Det er da klart. Det siger sig selv, at jeg har forvandlet det her til et billede på absolut eksistentiel ensomhed, absolut social udelukkelse, total sprogløshed og kommunikationens umulighed. Jeg har allegoriseret det, for at det netop bliver relevant for andre, at historien løser sig op over, hvad nu end det er for konkrete mennesker. Det er jo lige meget. Nøglehulslitteratur, dyneløfteri. Jørgen Leth tilhører ikke autofiktionen, det var hans selvidealiserende forestillinger om sit eget liv. De ser kun en ting, hvis de kigger gennem nøglehullet, og det er deres eget øje.

BILAG 19

Metonymisk forhold til verdenshistorien

En tysk flygtnings skæbne beskrevet i en lille by er alle tyske flygtninges skæbne beskrevet. Det er meget enkelt, fordi de alle sammen er blevet behandlet sådan. Hendes skæbne er deres skæbne. Samtidig har vi jo et metonymisk forhold til verdenshistorien, altså nærhedsrelationen, fordi hun har været forlovet med Horst Heilmann. Det faktum, at hun har været forlovet med ham, gør hendes historie ... sammenfattet personhistorie med overordnet politisk verdenshistorisk historie. Hvis du har været forlovet med Horst Heilmann fra Rote Kapelle og været en del af hele den kreds med Schultze Boysen, så er din skæbne en overpersonlig, historisk skæbne. Nu står du også for den tyske modstand. Hendes liv kan på mange måder pga. det konkrete indhold gøres eksemplarisk. På den ene side medfører det automatisk en tragedie, fordi at netop hende, der var antifascist og ofrede alt, blev forfulgt som Hitler-kælling. Det er den absolutte tragedie, tragedie er jo altid det totale misforhold.

