

**Affektive genfærd.
Fortrængning, usikkerhed og hjemsøgelse i Jenny
Erpenbecks *Aller Tage Abend* (2012)**

Trine Ottosen



Masteropgave i Allmenn Litteraturvitenskap
ved Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Vejledt af Marit Grøtta

Humanistisk fakultet
Universitetet i Oslo

Høst 2021

Sammendrag

I denne opgave foretager jeg en analyse af Jenny Erpenbecks roman *Aller Tage Abend* (2012) i lys af teorier om vidnesbyrd og affekt. Romanen, der er bygget op af fem bøger og fire mellemværende intermezzi, præsenterer den samme kvindes fem mulige liv og dødsfald, der spredes over det 20. århundredes Europa i både geografisk og temporal forstand. Hendes og slægtens liv udspiller sig under og mærkes af århundredets konflikter og omvæltninger, indtil hun stedes endeligt til hvile i 1990ernes Berlin, og romanen strækker sig dermed over næsten hele det 20. århundrede.

Den teoretiske grund for min læsning af *Aller Tage Abend* lægger jeg igennem en sammentænkning af vidnesbyrd- og affektteori. Jeg trækker her særligt på tekster af Elie Wiesel, Horace Engdahl, Giorgio Agamben og Jessica Lang inden for vidnesbyrdsteori og Raymond Williams inden for affektteori. I min sammentænkning af disse undersøger jeg, hvordan det erkendelsesmæssige problem, der opstår med den grænseoverskridende erfaring, ikke blot knytter sig til den, der påføres den, men også kan tage form som et affektivt genfærd i vores kollektive bevidsthed, hvor den forsætter at hjemsøge og påvirke os, selvom de oprindelige vidner er stedt til hvile. Den teoretiske diskussion bruger jeg som afsæt til at udforske romanens fremstilling, undersøgelse og aktualisering af 1900-tallets traumatiske erfaringer gennem sin form, sit narrativ og sine litterære greb, og jeg anlægger et særligt fokus på, hvordan traumet træder frem som en størrelse, der ikke blot påvirker den, der er pålagt det, men også nedarves diffust og gentages i dennes efterkommere og den kollektive bevidsthed. Jeg berører både hvordan de traumatiseredes fortrængningsstrategi i romanen medfører en affektiv nedarvning af traumet internt i slægten, såvel som jeg griber, hvordan romanen, igennem sin narratologiske situation og skiftende temporalitet, modsætter sig at fikseres i en entydig læsning og gør læseren usikker omkring, hvilken fortælling, hun præsenteres for. Idet Erpenbeck er en nulevende forfatter, hvis roman trækker på historiske erfaringer, bruger jeg denne usikkerhed som afsæt til at diskutere, hvordan romanen etablerer en diffus forbindelse mellem fortid og nutid gennem sin flertydige og spekulative karakter. Afslutningsvis undersøger jeg, hvordan traumer og erfaringer i romanen fremstilles som affektive genfærd, der aflejres og finder sin gentagelse i individuel og kollektiv bevidsthed, idet romanens tilsyneladende adskilte narrativer bløder ind i hinanden på tværs af virkeligheder, såvel som genlyder af intertekstuelle referencer, der anfægter menneskets autonomi og peger på det som indfældet i et socialt, historisk og kulturelt landskab af akkumulerede erfaringer—og på historien som noget, der ikke forsvinder, men blot omformes til en usynlig påvirkning i vores fælles bevidsthed.

Tak

Jeg kan ikke takke Marit Grøtta nok for at have været en skarp og kompetent vejleder i tilblivelsen af denne opgave. Tak for den støtte, tiltro og uendelige viden, du har bidraget med—tak for dine velplacerede peptalks og din forståelse, samt for at holde øje med, at jeg og opgaven til slut stod med begge ben på jorden.

Tak til Eirik for gennemlæsninger og opmuntringer. Tak for at du kastede dig over *Aller Tage Abend* i mit navn. Inden længe har jeg læst *Great Expectations* færdig—det lover jeg. Ellers lægger jeg endnu en øl til regnskabet.

Tak til mine medstuderende, til de trofaste på masterlæsesalen, for fællesskabet om processen, pauserne og pandemien.

Tak til mine venner og min familie, I, mit hjerte, der bar mig igennem dette besynderlige år. I, der har lagt øre til mine mange tanker, mine nederlag og mine små sejre—jeg holder så meget af jer, hver og én.

Tak til min mor, for at du har været min personlige tysk-hotline i dette projekt, som du har været det for mig hele livet.

Sidst, men ikke mindst—en særlig tak til Anett.

Notat om oversættelser

Da mange mennesker ikke læser tysk, har jeg, for læsbarhedens skyld, valgt at inkludere oversættelser af de tyske citater i opgaven. De findes derfor i samlet i et appendiks til slut i opgaven.

Det virkede i første gang oplagt at benytte den danske oversættelse af *Aller Tage Abend—Før sol går ned—*, men den danske oversætter har valgt en strategi for oversættelsen, der—ud fra min vurdering—forskubber teksten for langt væk fra den tyske original, til at jeg ønsker at bruge den i denne sammenhæng. Jeg har derfor valgt at benytte den norske oversættelse, *Alle dagers ende*, der er oversat af Ute Neumann for Oktober, da jeg vurderer, at den i højere grad flugter med originalen. Dog er ingen oversættelse en identisk afstøbning af alle aspekter ved en tekst, og lejlighedsvis baserer min analyse sig på aspekter ved teksten, der af den ene eller anden grund ikke er overført til den norske oversættelse. Jeg tilføjer i disse tilfælde en uddybende kommentar til oversættelsen.

Da oversættelsen har samme udgivelsesår (2018) som min udgave af *Aller Tage Abend*, har jeg valgt at henvise til den ved at angive forlaget, fremfor udgivelsesår, for at undgå forveksling af de to bøger.

Ich untersuche nicht, ich fühle nur.
–Goethe, *Iphigenie auf Tauris*

Indholdsfortegnelse

Indledning	1
Opgavens projekt og opbygning _____	3
Introduktion til romanen _____	5
Erpenbeck og reception _____	7
Forfatterskab _____	11
1. Teori	14
Introduktion til vidnesbyrdsteori _____	15
Følelsesstrukturer og præmatur fiksering _____	18
Mellem individ og samfund _____	21
Historiens fiksering og litteraturens underliggørelse _____	22
Det, der undslipper lejren _____	24
Den udspændte vidneposition _____	27
At skrive ny holocaustlitteratur _____	29
Teoriens anvendelse i den videre opgave _____	33
2. Fortrængning	34
Det første snit _____	35
Hverdagens instrumentalisering _____	37
Skammens internalisering _____	39
Det dobbelte fald fra Gud _____	40
Erkendelsens trappe _____	41
At købe fremtiden med fortiden _____	43
Hjemmets mørke hjørner _____	45
Gør det en forskel, om nogen er død eller bare langt væk? _____	48
Faderløgnen _____	50
Kroppenes hvisken _____	52
Løgnens gentagelse _____	53

3. Usikkerhed	56
Et requiem over tilværelsen _____	59
En lykkelig slutning—eller dødens blindgyder _____	62
Romanens temporalitet _____	64
Historiens eposform _____	66
Intermezzienes reaktualisering _____	67
Det sandsynliges begrænsninger _____	70
Romanens greb i det virkelige _____	72
Nutidige og spekulative rekonstruktioner _____	73
Historiens dobbelteksponering _____	75
4. Hjem søgelse	77
Spor fra andre virkeligheder _____	77
Internalisering af en ydre sammenhæng _____	81
Litteraturhistoriens handlingsrum _____	84
Den usynlige historie _____	87
Den ukendte histories islæt _____	89
Overgangen til historien _____	91
Fortidens evige relevans _____	93
Afslutning	95
Appendiks over oversættelser	99
Litteratur	105

Indledning

Da jeg læste Jenny Erpenbecks (f. 1967) roman *Aller Tage Abend* (2012) ved indgangen til 2020, oplevede jeg, at den under læsningen lagde små snit i min forståelse af virkeligheden. I romanen er der ingen sandheder, der får lov at blive stående, ingen forståelse, der ikke trues af en pludselig deformation eller suspension. Den udfordrer de virkeligheder, der strukturerer hverdagen, de former, vi afstemmer vores forventninger ud fra, idet den påpeger, at de, hver og én, er konstruktioner, der virker som ornamentering på det store, kaotiske hav, der er virkelighedens reelle, uordnede essens. At virkeligheden ikke er mere end en strategi, vi anlægger for at kunne orientere os.

Romanen bevæger sig med en katolsk-jødisk slægt igennem det turbulente 20. århundrede og skildrer, hvordan deres liv udfolder sig under og påvirkes af dette århundredes mange omvæltninger, såsom dens to verdenskrige og Sovjets opblomstring og sammenstyrtning. Disse begivenheder står dog sjældent i *Aller Tage Abends* centrum, men placerer sig i stedet i romanens randzone, hvorfra de kaster skygger over dens narrativ. I stedet står optrævlingen af vores og persongalleriets virkelighedsforståelser som afledninger af disse store begivenheder i en hjemlig sfære.

Romanen er både smuk og brutal, når den iværksætter sin optrævling af den virkelighed, vi og dens persongalleri kender. Dens karakterer får gang på gang splittet sine verdensforståelser ad, når barndomsvenner ikklæder sig en morders ansigt, et spædbarn dør i sin mors arme eller en ægtefælle arresteres og forsvinder sporløst. Det ubegribelige rammer den skildrede families forskellige generationsled, sprætter den virkelighed op, som de indtil da har levet i, og afdækker et kaos, der ikke vil indeholdes i en forståelig form. Romanen følger dem, når de forsøger at fortrænge fortiden og genetablere sig en meningsfuld tilværelse og prøver at skærme deres efterkommere fra den indsigt, de selv er blevet pålagt. Men den viser også, hvordan traumet og det ubegribelige ikke befinder sig i et vakuum, idet de oprindelige traumer manifesterer sig i stadig nye gentagelser i slægtens yngre generationer, der ubevidst mærkes af og genopfører det, der går forud for dem selv, inden de selv giver en stikling videre i dåbsgave til sine børn.

Aller Tage Abend udspiller sig i en dramatisk opbrudstid i verdenshistorien, hvor de to verdenskrige, holocaust og Sovjets opståen og fald fejer hen over jordens overflade og omstrukturerer det tidligere så trygge og velkendte landskab, som pludselig forekommer menneskeheden uordnet og fremmedgørende. Det er et århundrede, hvor vi ulykkeligvis opdager,

hvad vi som mennesker er i stand til. I *Verdenslitteratur* (2007) beskriver Jon Haarberg (f. 1953), Tone Selboe (f. 1959) og Hans Erik Aarset (f. 1945) første verdenskrig (1914–18) som et indledende syndefald og et uskyldstab, der får den gamle verden til at falde fra hinanden og gøre dens sprog utilstrækkeligt til at beskrive den nyes erfaringer (Haarberg et al. 418; 427–28). Oplevelsen af sproget og vores forståelsesrammers utilstrækkelighed træder særligt frem efter anden verdenskrig og holocaust i vidnesbyrds litteraturen, der søger at håndtere de traumer, krigens forbrydelser har sat på det enkelte vidne og menneskeheden. Holocaustoverleveren Elie Wiesel skriver i talen “The Holocaust as Literary Inspiration” (1977), at “[i]f the Greek invented tragedy, the Romans the epistle, and the Renaissance the sonnet, our generation invented af new literature, that of testimony.” (Wiesel 9). Han placerer dermed behovet for at bære vidne som centralt i det 20. århundrede, men det at vidne kompliceres netop af det meningstab, som den grænseoverskridende erfaringen medfører. For hvordan sætter man ord på oplevelser, der overskrider alle tænkelige rammer? Adorno (1903–69) er kendt for at have udtalt, at det er barbarisk at skrive poesi efter holocaust (Adorno 31), og Wiesel samstemmer i dette, ved at skrive, at “[a]fter Auschwitz, words are no longer innocent.” (Wiesel 6). Forbrydelsen misfarver sproget, der udstilles i sin utilstrækkelighed, og vidnet udspændes imellem umuligheden i at fortælle og det presserende behov for at bære vidne til erfaringen, der er låst i dets materialitet. Wiesel har i sit eget forfatterskab forsøgt sig med den umulige opgave at skrive vidnesbyrds litteratur—en genre, der søger at formidle erfaringens uforståelighed og det misforhold, der findes mellem verden før, under og efter lejrene, og som, i tillæg til Wiesel, tæller centrale navne som italienske Primo Levi (1919–87) og ungarske Imre Kertész (1929–2016).

Erpenbeck, der er født i 1967, er ikke selv et førstehåndsvidne til de fleste af de begivenheder, der kaster skygger over *Aller Tage Abends* narrativ, men alligevel har hun skrevet en roman, der læner sig op ad dem. Hvis man orienterer sig i samtiden, ser man, at hun langt fra er den eneste, der stadig skriver bøger, laver film eller bygger monumenter, der særligt tematiserer holocaust, uden selv at eje den oprindelige erfaring. Selvom det nu er 76 år siden, at anden verdenskrig fandt sin afslutning, og de fleste, der oplevede den, enten er døde eller meget gamle, er konflikten og dens medfølgende forbrydelser ikke forsvundet fra vores fælles bevidsthed. Vi er med andre ord ikke færdige med at læge de sår, der påførtes menneskeheden, måske netop fordi disse sår er så massive og uforståelige. Derfor er det også vigtigt at pointere, som jeg allerede har anslået, at *Aller Tage Abend* ikke er en forsonlig roman; den giver ingen klare svar og bryder mere ned, end den bygger op. I stedet for at forsøge at kortlægge, rejser romanen spørgsmålet om, hvad historien egentlig er.

Hvordan vi—bevidst eller ubevidst—bærer den med os ind i både nutid og fremtid, og hvilke spor, erkendte som uerkendte, den og dens traumer har sat i vores kollektive bevidsthed.

Opgavens projekt og opbygning

I denne opgave foretager jeg en nærlæsning af *Aller Tage Abend* gennem tematiske nedslag, særligt i lys teoretiske perspektiver fra vidnesbyrds- og affektteori, hvor jeg undersøger, hvordan romanens narrativ, form og litterære greb fremstiller, udforsker og aktualiserer 1900-tallet og dets traumatiske erfaringer, samt hvordan disse bevæger sig over tid. Mit fokuspunkt vil ligge i arbejdet med, hvordan romanen fremstiller og arbejder med historiske traumer: Hvordan de mærker både ofre og efterkommere—hvilke strategier, romanens karakterer anlægger for at håndtere dem, og hvordan de nedarves i slægtens led såvel som i en større, kollektiv bevidsthed—samtidig som den undlader at fiksere erfaringerne i en forståelig form, og dermed bibeholder erfaringens udsigelige og uforståelige essens. Sidstnævnte er en hovedpointe, jeg henter fra vidnesbyrdsteorien, hvilken udgør et teoretisk grundlag i denne opgave, da den udstyrer mig med værktøjer til at tilgå litteratur, der behandler erfaringen af noget så ubegribeligt som holocaust.

Da Erpenbeck er en nutidig forfatter, og *Aller Tage Abend* trækker på erfaringer, der ligger langt forud for hendes eksistens, har jeg valgt i tillæg at inddrage affektteori i mit teoretiske rammeværk. Jeg ser tydelige paralleller mellem disse to teoretiske felter, selvom vidnesbyrdsteori primært knytter sig til repræsentation og affektteori—i det udvalg jeg trækker på—placerer sig indenfor kulturteorien, idet de begge tager det uformelige og ikke-erkendelige for sig. I tillæg åbner samlæsningen af disse to forskellige teorier for at indføre et kollektivt perspektiv til vidnesbyrdsteorien, der klassisk forankrer den traumatiske erfaring i det enkelte vidne, som noget personligt, der er låst og utilgængeligt både for ofret selv og omverdenen på baggrund af erfaringens essentielle uformelighed. Ved at tænke vidnesbyrdsteorien med affektteori, ønsker jeg at kunne teoretisere de implikationer, denne essentielle uformelighed medfører i den kollektive bevidsthed, som jeg finder givtigt i arbejdet med nyere litteratur som *Aller Tage Abend*, der trækker på historiske og traumatiske erfaringer, der ikke tilhører forfatteren selv. Med andre ord ønsker jeg at kunne tilgå og udvide vidnesbyrdsteoriens traumatiske og grænseoverskridende erfaring til også at kunne anskues som et slags affektivt genfærd, der opstår og udspændes imellem flere aktører, og som stadig påvirker os i dag, selvom de oprindelige vidner er ved at forsvinde. At tilgå erfaringernes eksistens som en sprængning, ikke blot af det enkelte vidnes, men af hele menneskeheds virkelighedsforståelse.

Opgaven deler jeg ind i fire hovedkapitler—et teorikapitel samt tre analysekapitler, der griber forskellige aspekter ved romanen. I opgavens første kapitel introducerer jeg det teoretiske grundlag, som langt hen ad vejen forudsætter min læsning af romanen. Ved at trække på vidnesbyrdsteoretikere—særligt Elie Wiesel og Horace Engdahl—giver jeg en indføring i vidnesbyrdsproblematikken, der ofte tager sit udgangspunkt i (men ikke begrænses til) erfaringen af holocaust, og hvordan den traumatiske erfaring er noget, der grundlæggende ikke kan formidles. I kapitlet inddrager jeg også Raymond Williams' (1921–88) begreb om følelsesstrukturer for at belyse skæringspunkterne mellem repræsentationsproblematikken fra vidnesbyrdsteorien og affektteori, idet begge søger at behandle erfaringer, der undsiger sig en helhedslig form. Min motivation for at tænke disse to teorier sammen er den presserende tærskelposition, vi i dag står i, da de oprindelige vidner til eksempelvis holocaust er ved at dø ud, selvom behovet for at bearbejde det traume, det medførte, ikke lader til at mindskes. Ved at kombinere disse, håber jeg at udvide vidnesbyrdsteorien, der i klassisk forstand placerer traumatet som en størrelse, der er låst i vidnets krop, og dermed kunne teoretisere de tråde, de affektive genfærd, 1900-tallets traumer har trukket i vores kollektive bevidsthed. Jeg inddrager i denne forbindelse på Giorgio Agambens (f. 1942) *Remnants of Auschwitz* (1998), hvori han placerer vidnepositionen som en størrelse, der er udsendt mellem flere aktører, såvel som på Jessica Langs *Textual Silence* (2017), der behandler både behovet for kontinuerlig fornyelse af holocaustlitteraturen, samt hvordan yngre forfattere kan tilnærme sig erfaringen gennem skrift uden at banalisere den.

I kapitel to, **Fortrængning**, undersøger jeg, hvordan erfaringens virkelighedsoverskridelse, som tematiseres af vidnesbyrdsteorien, er præsent i den sprængning og forsøg på genforhandling af virkeligheden, der foregår igen og igen i *Aller Tage Abend*. Jeg griber i tillæg hvordan romanens karakterer benytter både fortrængning og internalisering som overlevelsesstrategi, og fortrængningen—og den lejlighedsvis ihukommelse—i romanen knytter sig til en rumlig dimension. Jeg benytter dernæst teorikapitlets affektteoretiske overvejelser til at tilnærme mig nedarvingen af traumerne, der løber i familiens generationer på trods af forsøget på fortrængning, og hvordan det fortrængte påvirker de forskellige generationsled og skaber kløfter imellem børn og forældre—fordi det udsagte traume lader til at blokere for en genuin relation.

I kapitel tre, **Usikkerhed**, foretager jeg en analyse med udgangspunkt i romanens narratologiske situation og dens skiftende temporalitet. og beskæftiger mig med den usikkerhed, der introduceres for læseren gennem disse. Jeg benytter dernæst analysen til at diskutere, hvordan denne usikkerhed både simultant betoner romanen som skønlitteratur og forankrer den i

virkeligheden, og hvordan den igennem sine fortæller- og formmæssige greb fremstiller historien som noget både åbent og lukket, som noget, der står i forbindelse med nutiden og læseren, samtidig som den er afskåret fra dem.

Kapitel fire, **Hjemsøgelse**, griber nedarvningen af traumer i kollektiv forstand. Det kan i første omgang minde om **Fortrængning**, men lægger sit fokus på, hvordan historiske traumer og erfaringer i romanen fremstilles som affektive genfærd, noget, der—uagtet om de er synlige for os eller ikke—lagres i både individuel og kollektiv væren og bevidsthed. Konkret tager jeg udgangspunkt i, hvordan forskellige spor og narrativer i *Aller Tage Abend* bløder ind i hinanden på tværs af tilsyneladende adskilte virkeligheder, og hvordan romanen tegner et billede af mennesket som indfældet i et socialt, kulturelt og historisk landskab, hvor alt akkumuleres i mere eller mindre synlig grad, fremfor at forsvinde. I kapitlet søger jeg med andre ord at illustrere, hvordan romanen fremstiller fortiden som noget, der virker i nutiden, og dermed påpeger, at vi til stadighed må søge at forholde os til den, da den er indlejret i os på måder, vi ikke nødvendigvis kan se.

Introduktion til romanen

Aller Tage Abend indledes med et spædbarns begravelse i 1902 i den lille by Brody, beliggende i det nuværende Ukraine. Dets mor står og ser på, mens der kastes jord på den lille kiste, der ikke blot rummer spædbarnet, men også alt det, det i moderens sind kunne være blevet til. I denne indledende scene deler fortællerstemmen sig i to grammatiske spor, i datid og nutid. Mens håndfulde med jord kastes i graven, flettes to tider og virkeligheder sammen: “[A]lles, was aus dem Kind hätte werden können, lag jetzt da unten und sollte unter die Erde. Drei Handvoll Erde, und das kleine Mädchen, das mit dem Schulranzen auf dem Rücken aus dem Haus läuft, lag unter der Erde, der Schulranzen wippt auf und ab, während es sich immer weiter entfernt” (Erpenbeck 11).¹ Barnet både gravlægges og lever videre simultant, og med hver håndfuld jord springer hun til et nyt stadie i fremtiden af det netop afsluttede liv, inden graven endelig lukker sig over en gammel kvindes ansigt (11).

Denne bemærkelsesværdige åbningsscene anslår romanens lige så særegne form og narrativ, hvor hovedpersonen skiftevis gravlægges og genoplives og på sin vis lever sit liv fra graven hele bogen igennem. Romanen er inddelt i fem dele—bøger med et varierende antal kapitler—der holdes adskilt af fire intermezzi. Døden venter i hver bog hovedpersonen i en ny skikkelse, men jages af

¹ Fremover vil jeg—for enkeltheds skyld—kun opgive referencer til *Aller Tage Abend* med sidetal i parentes.

fortælleren igen bort de første fire gange, da hun, ved at vende og dreje de omstændigheder, der forseglede hovedpersonens skæbne, formår at omstøde den gennem små justeringer. Det sker i de såkaldte intermezzi—et mellemstil, eller sceneskift, om man vil—mellem bøgerne, hvor tiden også accelererer og transporterer både karakterer og læser til en ny politisk, historisk og geografisk placering.

Romanen strækker sig over næsten hele det 20. århundrede og udspiller sig i det nuværende Ukraine, i Wien, Moskva og i både Øst- og det genforenede Berlin. Århundredet indeholder, som jeg allerede har berørt, store konflikter, forbrydelser og omvæltninger, der alle spiller ind i romanens skildring af de liv, perioden tilbyder den jødisk-katolske og kommunistiske hovedperson og hendes slægt—samtidig som narrativets gentagne omstødelse erklærer, at døden og historien er størrelser, der er til forhandling. Denne virkelighedens fleksibilitet hos Erpenbeck tvinger læseren til at omforme sin egen forståelse af, hvordan en roman struktureres og udfolder sig, og hvilke forventninger, man kan have til en sådan—og til historien i det hele taget. Spædbarnet, der er dødt, allerede inden læseren træder ind i fortællingen, træder nemlig frem som romanens hovedperson, et mildt sagt overraskende greb, der tvinger læseren til at udbygge sin forståelse af den fortælling, hun præsenteres for.

Handlingen i Bog I knytter sig til Brody, hvor hovedpersonens jødiske slægt er samlet og har boet i generationer, og hvor antisemitismen koger under en fredsommelig overflade. Ægteskabet, mellem barnets katolske far og jødiske mor, er udtænkt af mormoren for at udvande de kommende generationers jødiske tilknytning, som er en identitetsmarkør, der ikke bæres uden risiko. Sorgen over spædbarnets død skyller imidlertid ind over familien og splitter den ad: Barnets far udvandrer uden et ord til Amerika, og den unge mor fanges ved en fejltagelse i en tilværelse som sexarbejder, hun ikke kan slippe ud af. I det følgende intermezzo skruer fortælleren dog tiden tilbage, og løfter det døde spædbarn op af graven med et *hvis*: hvis ting havde udfoldet sig anderledes; hvis forældrene havde vidst, hvad de skulle gøre med barnet, der ikke kunne trække vejret—og lader dermed hovedpersonens hjerte slå lidt endnu. Hovedpersonen reddes ud af døden med en håndfuld sne på brystet, og familien vokser og flytter til Wien. Den samme bevægelse sker i de resterende tre intermezzi, hvor skæbnen bøjes med dette hvis, og hovedpersonen sendes videre i århundredet, flakkende om i Europa, indtil hun endelig, i Bog V, finder hvile i 1990ernes Berlin.

Bog II begynder omkring afslutningen af første verdenskrig og skildrer tidens armod og hungersnød. Den nu 18-årige hovedperson bliver politisk engageret og fremmedgøres fra sin formanende mor. Hun forelsker sig ulykkeligt i sin venindes forlovede, og i frustration orkestrerer

hun et dobbelt selvmord med en ligeledes knust og desperat ung mand. I intermezzoet brækker fortælleren imidlertid hovedpersonens ben på et glat fortov, og hun lever som konsekvens videre. Hendes hjerte heler; hun bliver kommunist og indgår ægteskab.

I Bog III møder vi hende i 1930ernes Sovjet, siddende ved skrivebordet, hvor hun forfatter en appel, der skal redde hendes liv. Hendes mand er arresteret, mistænkt for at være trotskistisk spion, og, på trods af sin appel, ender hun med at lide samme skæbne. I 1941 slutter hendes liv, for tredje gang, stivfrossen i en arbejdslejr i Kasakhstan. Intermezzoet lader skæbnen gå om ved tilfældets magt, og hovedpersonen føder sønnen Sascha, produktet af et flygtigt møde med en russisk digter, inden hun flytter til Østberlin efter krigens afslutning.

Bog IV skildrer den nu ældre kvinde i et fatalt fald ned ad hjemmets trappe, hvor hun snubler i døden. Fortælleren leder hende i intermezzoet, denne gang med nogen modvilje, udenom dette fejltrin og lader hende ældes yderligere og så småt miste grebet om virkeligheden. Bog V udspiller sig på et plejehjem i det nu genforenede Berlin, hvor hovedpersonen dør som 90-årig, mens det indflettes, hvordan sønnen Sascha, der foretager en rejse til Wien, støder på slægtens tabte og frastjålne ejendele hos en marskandiser uden at kunne genkende dem.

Romanen fremviser disse fem liv, der både suspenderer og bygger videre på hinanden, og som uløseligt væver sig sammen for læseren og kan forstås som en udforskning af fem mulige skæbner og livsforløb, som det tyvende århundrede stiller til rådighed for romanens hovedperson. Samtidig vakler grunden under både karakterer og læser, idet døden og historiens ellers faste kanter står som størrelser, man kan slå en handel af med.

Erpenbeck og reception

Jenny Erpenbeck blev i 1967 født i Østberlin og debuterede som forfatter i 1999 med den korte roman, *Geschichte vom alten Kind*. Siden har hun udgivet både drama, essays og romaner. Hun har en mangfoldig baggrund inden for kunst og kultur og har blandt andet været i lære som bogbinder, arbejdet som rekvisitør for Staatsoper Berlin og er uddannet i teatervidenskab og som musikteaterinstruktør fra Humboldt-Universität og Hanns Eisler Musikhochschule (Orozco 375). Hun udspringer fra en kulturelt prominent og politisk familie, der tæller flere forfattere og fremtrædende, østtyske intellektuelle. Hendes farfar, Fritz Erpenbeck (1897–1975), var, udover at være krimiforfatter, også en del af “Gruppe Ulbricht”, der var en gruppe hjemvendte, tyske, eksilerede kommunister, der bistod i opbygningen af en tysk, socialistisk stat efter anden verdenskrig. Hendes farmor, Hedda Zinner (1905–94) var ligeledes eksileret kommunist, samt

romanforfatter og skuespiller med jødisk ophav (*DEFA FILM LIBRARY*), og Jenny Erpenbecks forældre er forfatter og fysiker John Erpenbeck (f. 1942) og Doris Kiliass (1942–2008), der var arabisk-oversætter og akademiker (Mein 99; Menke 440). Hun har dermed fra barnsben af haft et stærkt rod fæste i litteratur og kunst, såvel som i det DDR, hun voksede op i, der smuldrede i hendes tidlige voksenliv.

Erpenbeck var 23 år gammel, da DDR i 1990 gik i opløsning, og det kommunistiske Østtyskland blev opslugt af det kapitalistiske Vesttyskland. Necia Chronister skriver i artiklen “The Enduring Impermanence of Jenny Erpenbeck” (2018), at “[as a] young adult when Germany united in 1990, [Erpenbeck] witnessed the swift dismantling of her state and the erasure of much of her culture as the East was incorporated into the West. For Erpenbeck nothing lasts, not home, not country, not even memory.” (Chronister *WLT* 48). Den store og relativt bratte, kulturelle og samfundsmæssige omvæltning, som DDRs fald medførte, har ifølge Chronister sat sine spor på Erpenbecks kunstneriske virke. Bevidstheden om altings mulige, pludselige opløsning gennemsyrrer Erpenbecks tekster, der sjældent etablerer nogen fast og urokkelig grund, hvori man kan slå rødder.

Flere af hendes essays tematiserer eksplicit den måde, hvorpå det storpolitiske udfælder sig som konkrete forandringer og forsvindinger i den virkelighed, individer til dagligt orienterer sig i. Det kommer til udtryk i essaysamlingen *Dinge, die verschwinden* (2009), hvor hun blandt andet beskriver genstande fra den østtyske dagligdag, der blev overflødiggjort eller udkonkurreret af vesttyske varer efter genforeningen, som strømpebukser, der skulle vedligeholdes, fremfor erstattes. I artiklen “The Objects of Remembrance: Jenny Erpenbeck’s Short Stories Alongside Contemporary Exhibitions of East German Material Culture” (2017) læser Ariana Orozco et udvalg af tekster fra essaysamlingen op imod udstillinger af østtyske brugsgenstande og den måde, hvorpå udstillingerne fremstiller og placerer disse genstande i en historisk og/eller ideologisk kontekst. Jeg vil ikke her komme ind på selve udstillingerne. Hun påpeger, at Erpenbeck skriver fra “a distinctly East German perspective that is fundamentally embedded in a German literary and cultural tradition. Erpenbeck’s authorial gaze lightly and temporarily rests on the disappearing objects of her world.” (Orozco 386). Hun placerer dermed Erpenbeck som indfældet i en (øst)tysk kultur og påpeger en kulturel og bestemt, materiel bevidsthed, der knytter sig til en ny tilgang til østtysk samfund og kultur, der er blomstret frem siden årtusindeskiftet. Orozco nævner i denne forbindelse en ny forståelse af begrebet “Ostalgie”, der forbindes med nostalgi efter det tabte Øst. Den nye tilgang, som Orozco knytter til Erpenbeck, viser sig i en forskydning af perspektivet på den tilværelse, der fandtes i DDR, der fokuserer i mindre grad på statens totalitære styreform, og mere

på en personlig og hverdagslig erfaring fra den enkeltes liv (Orozco 373–74). Hun påpeger, at der er en tendens til at skære alt over en kam og dermed se alle østtyske erfaringer som knyttet til ideologi og undertrykkende statsføring, og skriver, at “[t]he narrative of dictatorship serves to code reunifications as the inevitable dismantling of an unjust state and assumes a seamless reintegration of East Germans into German capitalist democracy.” (Orozco 373). Tilbøjeligheden til at forsimple historien om genforeningen, til en fortælling om Vesttysklands godhjertede frelse af østtyskerne fra et helt igennem forfærdeligt samfund, kan være problematisk, idet den lader hele den østtyske erfaring med en ideologisk ballast. Den konstruktive version af “Ostalgie” påpeger samtidig, at Vestens sejrfortælling—om det totalitære Øst som et gennemgående samfund—i sig selv er totalitær i sin kategoriske afvisning af al østtysk kultur.

Orozco forbinder Erpenbecks beskrivelser af udfasede, østtyske hverdagsobjekter med en interesse i at tilgå dem som andet og mere end “medskyldige”, som relateret til og udtryk for en forgangen, menneskelig væren: “[in *Dinge, die verschwinden*,] these sites [and missing objects] are historical voids that allow memory to disappear into the materiality of everyday life.” (Orozco 379). Erpenbecks beskrivelse af sin barn- og ungdoms genstande er af refleksiv karakter, en udforskning af tidens gang og historiske situationers opløsning, samt af hvordan verden konstant er i ændring. Beskrivelsen af disse genstande er dermed ikke at forstå som kommunistisk propaganda, eller som en udtalt længsel efter at vende tilbage til det østtyske styre, men som en undersøgelse af det, der engang var fast og selvfølgeligt, som nu har mistet sin kontur.

Erpenbecks interesse for det materielle—og dets forsvinden—begrænser sig ikke blot til østtyske genstande. Robert Lemon skriver i artiklen “Vectors, Vanishing Points, and Vicissitudes in the Works of Jenny Erpenbeck” (2018), at “all objects that we as human beings attempt to possess seem destined in Erpenbeck’s world to slip from our grasp.” (Lemon 54). Alt er flygtige besiddelser i Erpenbecks værker, og ting glider langsomt op i sømmene og vrister sig fri af sammenhænge, der virkede sat i sten. Interessen i det materielle og det, der eroderer med tiden, begrænser sig ikke til rent konkrete genstande, men knytter sig til *ting* i en udvidet forstand, der inkluderer abstrakt-konkrete størrelser som stater, kejserdømmer og ideologier.

Hendes tekster viser ikke blot genstande, der glider ud af menneskers liv, men også den omvendte bevægelse, som Chronister påpeger i artiklen “Conceiving of a Realfictional Body: Material Feminisms and Jenny Erpenbeck’s *Geschichte vom alten Kind* (1999)” (2018). Hun skriver, at “[i]n both *Heimsuchung* and the novel that followed it, *Aller Tage Abend* (2012), inorganic, human-made items have narratives of their own, independent from any one human

protagonist. Humans come and go and serve as nodal points in the lives of objects—in *Heimsuchung* it is the house and in *Aller Tage Abend* it is a volume of Goethe’s collected works.” (Chronister *GQ* 128). I Erpenbecks værker er mennesket og dets krop lige så meget en gæst i genstandenes og jordens liv som omvendt—men fælles for alt er, at det er underlagt entropien, at det og dets indre og ydre sammenhænge er dømt til at splittes ad og blot efterlade sig diffuse spor eller tomrum. I romanerne er alt til forhandling, og denne generelle flygtighed udpeges af Chronister som den røde tråd i Erpenbecks ellers mangfoldige forfatterskab: “Erpenbeck’s oeuvre is thematically complex, historically focused, and materially rich, and yet impermanence—the simple idea that things disappear—is what endures across her work.” (Chronister *WLT* 48). At Chronister udpeger netop forgængelighed eller opløsning som det samlende princip i forfatterskabet er i sig selv fascinerende, idet det bliver selve den eroderende bevægelse, der holder værkerne sammen, og forfatterskabet bliver i denne forstand selv en flygtig størrelse.

Forskningen på Erpenbeck er endnu ikke af et stort omfang og lægger sig med mest tyngde på romanerne *Heimsuchung* og *Gehen, ging, gegangen*, men strækker sig alligevel i flere retninger. Særligt har *Gehen, ging, gegangen* affødt en mængde artikler, der undersøger romanens kobling mellem den globale, nutidige flygtningesituation og de flygtningekriser og konflikter, der hærgede Europa—og særligt Tyskland—i det 20. århundrede.ⁱⁱ Både denne forskning og den, jeg i ovenstående afsnit har berørt, knytter sig i udpræget grad til en bearbejdning og udforskning af det forgangne og de spor, det har sat på både det materielle og i menneskets bevidsthed, såvel som til tysk historie og tab af og søgen efter identitet.ⁱⁱⁱ Mit projekt, der griber *Aller Tage Abends* fremstilling af historiske traumer og deres bevægelse over tid, manifesterer sig dermed ikke som noget radikalt opbrud i forskningsfeltet. Alligevel har jeg en forhåbning om, at projektet bidrager med nye perspektiver på forfatterskabet, gennem min inddragelse af teoretiske perspektiver fra vidnesbyrds- og affektteori, der hjælper til at belyse, hvordan romanen kan forstås som både en fremstilling og aktualisering af historiske traumer, såvel som en udforskning af, hvordan de indfælder sig i og påvirker den nutid, vi i dag orienterer os i.

ⁱⁱ Se eksempelvis Brangwen Stones artikel “Trauma, Postmemory, and Empathy: The Migrant Crisis and the German Past in Jenny Erpenbeck’s *Gehen, ging, gegangen* [Go, Went, Gone]” (2017).

ⁱⁱⁱ I artiklen “Reconsidering ‘Heimat’: Jenny Erpenbeck’s Novel *Heimsuchung* (2008)” (2013) kobler Sven Kramer eksempelvis romanen *Heimsuchung* til en udforskning af begrebet “Heimat” og udfordringer med tysk tilhørighed efter det nazistiske styre, splittelsen af Tyskland og den efterfølgende genforening.

Forfatterskab

Erpenbecks undersøgelse af det, der forsvinder, manifesterer sig i hendes forfatterskab på forskellig vis. I hendes nyeste udgivelse, *Kein Roman* (2018), der rummer en række essays og taler, findes eksempelvis essayet “Offene Buchführung” (Erpenbeck 2018 27–35). I dette beskriver Erpenbeck den del af sin mors dødsfald, der drejer sig om håndteringen af hendes efterladte ting. Lange partier i essayet består af massive og overvældende opremsninger af alle de sager, hun efterlader sig, såsom flasker med shampoo, nedfrosen mad og cigaretter, iblandet større ting som møbler og fast ejendom.^{IV} Alt i alt en svimlende mængde genstande, der overlades i Erpenbecks varetægt, og som hun må tage sig af. Hun sorterer ting og afmelder betalingservice og abonnementer, spiser sig igennem de nedfrosne måltider. De mange genstande og gøremål lader sorgen manifestere sig materielt igennem en praktisk dimension, idet tiden nægter at gøre ophold i livets banale fremdrift, samtidig som genstandene bærer vidne om et liv, der var planlagt at leves.

Den praktiske afmontering af moderens materielle tilværelse, der fortsætter efter hendes fysiske død, er symptomatisk for dødens ansigt i Erpenbecks værker. De gør plads til hverdagen og det praktiske, der altid ubønhørligt presser sig på i den sørgendes tilværelse, såvel som peger på det, der ikke lader sig afslutte med et menneskes død. Sorgen er hos Erpenbeck aldrig blot metafysisk, men også altid materielt forankret—der er altid noget, der bliver tilbage.

Overalt i Erpenbecks værker findes denne presserende materialitet i form af ting og objekter, der falder ind og ud af både narrativ og menneskers liv. Som Chronister påpeger, er genstandene i sig selv aktører i Erpenbecks værker og har sine egne historier at fortælle, uden dog at have et sprog til at formidle dem. I *Aller Tage Abend* klipper hovedpersonens mor guldknapperne af sin afdøde mands frakke og gemmer dem i en æske, som bliver en synekdokisk stedfortræder for den forsvundne krop. Men allerede i barnebarnet Saschas generation er bevidstheden om æskens forbindelse til morfaren gået tabt. I knapperne er dermed lejret en skæbne, der ikke kan kommunikeres, men følger med æsken som et genfærd.

I Erpenbecks værker findes en intens interesse for den historie, der usynligt ligger lejret i det materielle. Skæbner, genstande, historie og geografi flyder sammen, og gør det vanskeligt, hvis ikke umuligt, at tilgå dem hver for sig. Der er en egen geologisk dimension hos Erpenbeck, hvor ting sedimenteres, idet flere og flere erfaringer og betydninger lægges oven på hinanden, og hverken helt kan skilles ad eller indgå syntese.

^{IV} En lignende opremsning af efterladte genstande findes også i *Aller Tage Abends* Bog IV, da hovedpersonens søn står alene efter hendes dødsfald (234–35).

Dette geologisk-historiske aspekt genfindes i flere afskygninger i Erpenbecks forfatterskab, idet narrativerne ofte har en konkret, geografisk forankring. De mange ukendte menneskeskæbner, hvis kroppe mætter havet og jorden og hvis spor, vi umærkeligt og uvidende krydser, tager en væsentlig plads, specielt i romanerne, hvor der findes en interesse for historiens usynlige mærke på det materielle. I *Aller Tage Abend* træder det frem som koordinater, ruter og gadenavne, der fæster narrativets tragedier til den konkrete verden, vi som læsere lever i. Det genfindes også i romanen *Heimsuchung* (2008), der udspiller sig på en grund ned til en Brandenburgsk sø, hvorpå der bygges et hus. Som tiden går, danser forskellige skæbner ind og ud af huset og sætter sit præg på grunden, før de—og til slut huset selv—forsvinder. Også i *Gehen, ging, gegangen* (2015), hvor den tidligere østtysker Richard knytter bånd til en håndfuld afrikanske flygtninge i Berlin og konfronteres med deres fortællinger, findes denne geografiske dimension, om end mere flygtigt manifesteret. Figurerne bevæger sig på og imellem konkrete punkter i Berlin, såvel som det ekspliciteres, at Richard har svært ved at finde rundt i det gamle Vestberlin. Narrativet forankrer sig dermed i byens reelle anatomi, såvel som dens splittede historie, idet den for længst fjernede opdeling af byen stadig eksisterer i hans bevidsthed. I romanen fortælles der desuden både om havet, de afrikanske flygtninge har krydset, der har slugt et utal af druknede, ukendte bådflygtninge, og om Richards lokale sø, hvori man ikke har kunnet finde en mand, der er druknet. De førstnævnte fortællinger referer selvsagt til en virkelig flygtningekrise, som jeg ikke ønsker at reducere til noget rent billedligt. I tillæg til deres konkrete betydning, er det dog i Erpenbecks roman muligt at se de opslugte mennesker, i både havet og søen, som udtryk for den usynlighed, med hvilken disse historiske og nutidige tabte skæbner lejres i havet eller i jorden—og den måde, hvorpå vi, i Europa, ved at mange flygtninge ender sine liv i havet, uden egentlig at vide, hvem disse mennesker er, eller hvad der bliver af deres kroppe. Vi ved kun, at denne ukendte flygtningestrøm ligger begravet i havet, ligesom vi ved, at der, på den jord vi går på, har fundet forskellige væbnede konflikter sted, som landskabet nu ikke længere røber.

Der er en tendens til at foretage mere eller mindre biografiske læsninger af Erpenbecks romaner, idet fortællingerne og karaktererne har sammenfald med dele af Erpenbecks egen familiehistorie eller personlige liv,^v og i artiklen “Erinnerungsarbeit am 20. Jahrhundert: Jenny Erpenbecks Roman ‘Aller Tage Abend’” (2016) udpeger Timm Menke eksempelvis Erpenbecks

^v *Gehen, ging, gegangen* slutter eksempelvis med en liste af mænd med arabisk klingende navne, som forfatteren takker “für viele gute Gespräche” [for mange gode samtaler, egen overs.], før hun skriver, hvordan man kan donere til flygtninge i Berlin (Erpenbeck 2015 350–51). Romanen kan dermed fremstå som et udtryk for Erpenbecks politiske standpunkt.

farmor, Hedda Zinner, som “[d]as historischen Vorbild für die Romanfigur”² i *Aller Tage Abend* (Menke 440).

Det er tydeligt, at Erpenbeck trækker på og leger med sin familiehistorie— som når et sæt koordinater fra *Aller Tage Abend* i Google Maps leder læseren til adressen Fritz-Erpenbeck-Ring 12 i Berlin (234)—men samtidig ønsker jeg ikke at vægtlægge de biografiske islæt i min læsning af romanen. For selvom Erpenbecks værker ofte er sat i specifikke, historiske kontekster, lader de sjældent det storpolitiske stå i sit centrum. Snarere finder det sin virkning som en kulisse, der spiller ind i det narrativ, der udfolder sig på tekstens scenegulv. Fortællingernes fokuspunkt er på det enkelte menneske, den enkelte skæbne, men ikke i singularer forstand. Specielt i *Aller Tage Abend*, hvor vi aldrig lærer hovedpersonen eller familiens navn at kende, virker det som en unødvendig fiksering af narrativet og dets fortolkningsmuligheder, hvis hovedpersonen læses som et portræt af den faktiske Hedda Zinner. Hovedpersonen er, i sin ubestemmelighed, en åben plads, der kan rumme (og rummer) mere end én fortælling, og kan dermed forstås som en kollektiv position. Når dette særegne narrativ fæstes til en enkeltperson og hendes familie, uden at de illumineres, vil jeg argumentere for, at der opstår et bindeled mellem det private og det offentlige, idet der skabes et rum for en kollektiv, personlig erfaring—og dermed for en alternativ historieskrivning, hvori private eller hjemlige erfaringer ikke nødvendigvis forstås som singulære, men kan sættes ind i en bredere sammenhæng. Romanen er ikke en personlig beretning, men snarere en beretning om det personlige inden for specifikke, historiske kontekster.

Jeg forsøger ikke, i afvisningen af en udtalt biografisk læsning, at adskille *Aller Tage Abend* fra den historiske kontekst, den umiskendeligt skriver sig ind i. På trods af romanens overnaturlige omgang med døden og livet, positionerer narrativet sig både i forhold til konkrete geografiske og historiske nedslag, såvel som dens mange intertekstuelle referencer også rodfæster den i dialog med en fælles, kulturel bevidsthed. Læsningen af romanen vil derfor ikke foregå i et nykritisk vakuum, men i stedet vil jeg tilgå den som en litterær konstruktion, der bevidst lægger sig på tærsklen mellem det virkelige og fiktive.

1. Teori

“[T]hey did not die alone, for something in all of us died with them.” (Wiesel 7). Sådan skriver holocaustoverleveren Elie Wiesel (1928–2016) om ofrene for denne forbrydelse i sin tale, “The Holocaust as Literary Inspiration” fra 1977. I dette kapitel, hvor jeg introducerer det teoretiske fundament, som min læsning af Erpenbecks *Aller Tage Abend* skal hvile på, står Wiesels ord som et nøglecitat. Som jeg allerede har anslået i opgavens indledning, er jeg interesseret i at undersøge de kollektive implikationer, historiske traumer^{VI} som holocaust medfører, både i samtid og eftertid— og hvordan vi tilnærmer os disse traumer, når de oprindelige vidner har forladt os.

Da *Aller Tage Abend* skildrer mennesker, der får virkeligheden slået i stykker, ofte af det 20. århundredes mange omvæltninger og forbrydelser, har jeg valgt at trække på vidnesbyrdsteorien i min læsning af romanen. I klassisk forstand er vidnesbyrdsteorien stærkt knyttet til selve vidnet, der er låst til en erfaring, det hverken kan give form eller formidle til andre, og teoretiseringen forsøger at gribe, om eller hvordan man kan formidle det, der ikke findes ord for, uden at forsimple eller forvanske det. Dette giver mig i første omgang værktøj til at tilgå de traumer, som karaktererne tildeles i romanen. Dog er det vigtigt at pointere, at Erpenbecks roman ikke er et stykke vidnesbyrdslitteratur i streng forstand, da hun ikke selv er vidne til størstedelen af de begivenheder, der udspiller sig i romanens tid—og jeg ønsker heller ikke at læse den som sådan. For romanen lægger ikke blot sit blik på traumet i sig selv, men også særligt på den måde, hvorpå det gives i arv til yngre generationer, der ofte uvidende bærer det med sig—og dermed fremstilles det i romanen som en størrelse, der rækker udover det enkelte vidne selv.

Her ser jeg min åbning til at tænke affektteorien ind. For som Wiesels indledende ord anslår, findes der i holocaust en tabserfaring, som ikke blot vedrører dets ofre, men os alle. For én ting er selve den traumatiske erfaring, og den måde, hvorpå den påvirker det oprindelige vidne—men hvilke ringvirkninger sætter den i gang, og hvad betyder det for menneskeheden, når disse erfaringer kan skabes? Hvordan lægger vi bevidstheden om erfaringerne til hvile, når de ikke vil antage en fast og håndterlig form i vores kultur? Romanen åbner med andre ord for spørgsmålet om

^{VI} I min brug af begrebet “traume” trækker jeg på Unni Langås’ definition fra bogen *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur* (2016). Her beskriver hun “traume” som betegnende for “en sjokkartet hendelse med dype og langvarige virkninger”, der kan tilfalde både enkeltindivider og kollektive størrelser som nationer og grupper—som eksempelvis Holocaust er et kollektivt traume for Tyskland og jøderne som gruppe (Langås 20). I tillæg påpeger hun, at traume i nyere definitioner “ikke først og fremst beskriver den traumatiske hendelsen, altså hvordan såret ble tilført, men oplevelsens effekter.” (Langås 20). Med andre ord indeholder og refererer begrebet til både en hændelse og dens eftervirkninger, der kan ramme og udfælde sig i en privat såvel som kollektiv bevidsthed. I denne opgave veksler jeg imellem disse forskellige betydninger.

traumets kollektivitet og dets hjem søgelse af vores fælles bevidsthed— for dets funktion som et affektivt genfærd, en u håndterlig størrelse, der strækker sig igennem vores historie uden at falde til ro.

Affektteorien bidrager i denne opgave til at udvide den oprindelige, personbundne erfaring til også at indgå i et kollektivt perspektiv, som en uoverskuelig størrelse, der er udspændt mellem flere aktører i et socialt og kulturelt rum. Både vidnesbyrdsteori og affektteori beskæftiger sig med det, der ikke vil finde en form, og jeg vil i kapitlet argumentere for, at den grænseoverskridende erfarings uforståelighed netop opstår i samspillet med et samfund og en virkelighed, der ikke kan indeholde den. Særligt med nyere litteratur, der behandler historiske traumer, som *Aller Tage Abend*, såvel som i lys af de oprindelige vidners forsvinden, forekommer denne kobling mig vigtig, da vi lader til at stadig påvirkes af en historisk rest af traumer, der ikke forsvinder, selvom tiden bevæger sig. Vi trænger derfor værktøj til at tilgå det, vi ikke ejer, men som fortsat er indfældet i os og vores nutidige bevidsthed.

Jeg ønsker i dette kapitel at etablere den historiske, traumatiske erfaring som et affektivt genfærd. Jeg indleder derfor kapitlet med en introduktion til vidnesbyrdsteorien, hvor jeg særligt trækker på udlægninger af Wiesel og Horace Engdahl. Ved hjælp af disse opridser jeg de erkendelses- og kommunikationsmæssige problemer, der opstår i slipstrømmen af noget så utænkeligt som holocaust, som låser erfaringen fast i vidnet. Jeg bevæger mig derefter til en undersøgelse af vidnesbyrdsteoriens skæringspunkter med affektteori, her med stor vægt på Raymond Williams' kulturteoretiske begreb om følelsesstrukturer. Jeg trækker i denne forbindelse også på nyere teori om vidnesbyrd, der undersøger den grænseoverskridende erfaring i et kollektivt perspektiv, som Giorgio Agambens *Remnants of Auschwitz* og Jessica Langs *Textual Silence*, der begge, på forskellig vis, forholder sig til erfaringen som noget, der ligger både i og udenfor det oprindelige vidne.

Introduktion til vidnesbyrdsteori

Undertiden arter verden sig på måder, der overskrider rammerne for det, vi tror muligt. Dermed opstår en inkongruens imellem virkeligheden selv og vores forståelse af den, hvor de to nægter at mødes. Denne inkongruens er et grundlæggende problem, der behandles indenfor teori om vidnesbyrdslitteratur. Problemet opstår, når en traumatisk erfaring eller en tragedie forsøges integreret i det hverdagslige liv, det vil sige, i den forståelsesramme, vi normalt benytter, når vi sætter begreb på verden. Inkongruensen behandles blandt andet af Wiesel, der i førnævnte tale

beskriver, hvordan han som barn ankom til en unavngiven koncentrationslejr. Bemærkelsesværdigt nok siger han, at han vil fortælle “a few words about myself”, hvorefter han skifter til at omtale sig selv i tredjeperson: “a very young boy (...) arrived into a kingdom that was a kingdom of curse and malediction.” (Wiesel 5). Han anlægger et ydre perspektiv på sig selv som dreng, der markerer en distance mellem den ældre og yngre Wiesels verdener. Distancen accentueres yderligere af, at koncentrationslejren fremstilles som en slags forfærdeligt kongerige. Lejren gøres til noget eventyrligt og uvirkeligt onskabsfuldt, noget der, som et mareridt, kan eksistere udenfor den virkelighed, som barnet hidtil har kendt. Wiesels stilisering af sit eget liv gør, at erfaringen fjernes fra ham og den virkelighed, talen udsiges i. Dog hæfter uvirkeligheden sig igen til vores dimension, da barnet fortælles, at lejrens beboere bliver brændt i dens ovne. For barnet udbryder: “It is impossible. I don’t believe it. It cannot be. After all we are in the middle of the twentieth century, the world would not remain silent.” (Wiesel 5). Det eventyrligt onskabsfulde bliver, med referencen til det 20. århundrede, igen koblet til den reelle virkelighed, og inkongruensen, mellem lejrene og resten af verden, bliver tydelig, når de to—tilsyneladende—gensidigt udelukkende verdener tvinges sammen. Barnet kan ikke forstå det, og talen forsøger givetvis at spejle denne uforståelighed i tilhøreren, der i talens tid befinder sig i det samme århundrede, som barnet med vantro refererer til. Fortællingen om den unge Wiesel placerer dermed det onde eventyr i virkeligheden, men de to skurrer mod hinanden og nægter at forenes.

Lidt senere i talen forklarer Wiesel, at “[b]etween our memory and its reflection there stands a wall that cannot be pierced. The past belongs to the dead and the survivor does not recognize himself in the words linking him to them.” (Wiesel 7). Erfaringen er utilgængelig for vidnet, der ikke, som sit nulevende jeg, kan forene sig med den. Inkongruensen findes dermed også indlejret i vidnet selv, der ikke har adgang til sin egen erfaring, og Wiesel stiller sig ved siden af sit yngre selv, rettere end placerer sig i barnets krop, idet der er en distance mellem det oplevede og den udsigende.

Dette udgør et problem i vidnets møde med samfundet. For som den unge Wiesel, der ankommer til lejren og nægter at tro, at dette kan være sandt, står også det udefrakommende samfund uforstående i mødet med vidnets fortælling. Misforholdet mellem virkeligheder er ikke kun til stede i den, der står splittet mellem to, men også imellem vidnet og samfundet. “To be understood and to appear probable, the eyewitness account must rely for support on the community’s shared perception of reality, common sense. At the same time, the witness sometimes harbours an experience that clashes with all normal sense.” (Engdahl 8), skriver Horace Engdahl (f.

1948) i artiklen “Philomela’s Tongue: Introductory Remarks on Witness Literature” (2002). Hvis fortællingen fremstår umulig, er det vanskeligt for vidnet at finde forståelse i samfundet, idet samfundets receptorer ikke er i stand til at aflæse en erfaring, der ikke kan kategoriseres i dets allerede etablerede system. Erfaringens formløshed gør, at den passer dårligt i alle samfundets kasser, og den bliver derfor utilgængelig for den lyttende.

Det accentueres yderligere af det, Wiesel allerede har anslået: At det er vanskeligt for vidnet selv at tilgå og anskueliggøre, hvad det har gennemlevet. Engdahl påpeger i denne forbindelse, at oplevelsen, af noget så radikalt og tilsyneladende meningsløst som holocaust, ikke blot er mat og uigennemsigtigt for samfundet, men også for vidnet selv:

Nothing [in the camps] matched, as it did it in the outside world, with what a person learns. To testify, one must understand the logic in the course of events one is describing. But normal capacity for thought was defied by the unprecedented madness of the Holocaust (...). The difficulty in communicating is therefore not only due to the audience’s lack of experience of the kind of privation represented, but also to the witness’s inability to bring coherence to what he has experienced. In some sense, the speaker and the listener are equally foreign to the event. The difference is that the former has been subjected to its violence and therefore in spite of everything bears a physical knowledge of it.

(Engdahl 9).

Det er ikke det, at de lyttende ikke forstår fortællingen, idet de ikke har en personlig referenceramme, der samsvarer med erfaringens uhyrlighed, men rettere det, at holocaust placerer sig uden for selve rammerne for erkendelse—hvilket netop også påvirker vidnets egen mulighed for at forstå det, det har oplevet. Holocausts umulighed gør, at begivenheden i sig selv ikke kan processeres eller formgives, og vidnet ender derfor med at stå målløs over for sin egen erfaring. Hverken vidne eller samfund har værktøjerne til at omsætte det oplevede til noget meningsfuldt i den virkelighed, de er oplært i. Vidnet sidder dermed fast med en kropsligt lejret, reel erfaring, der ikke lader sig erkende eller struktureres kognitivt. Erfaringens uoverskuelighed kan altså forstås som en vekselvirkning mellem den reelle, fysiske påvirkning og rammerne for erkendelse i den aktuelle verdensforståelse. Der er intet sted, hvor erfaringen og virkeligheden kan mødes.

Det kan ved første øjekast virke kontraintuitivt, at store traumer som holocaust skulle være umulige at skildre. Holocaust er langt fra usynligt, specielt i den europæiske bevidsthed, og der findes en lang række bøger og film, der i større eller mindre grad tager denne forbrydelse for sig—eller rettere, *forsøger* at tage den for sig. For når erfaringen, der kendetegnes af sin uformelighed, alligevel presses ind i en form, der giver mening i samfundet, står man overfor væsentlige problemstillinger.

Wiesels tale, og implicit hans fortælling om ankomsten til lejren, illustrerer nogle af udfordringerne, der kan opstå, hvis man forsøger at gøre erfaringen af holocaust tilgængelig på trods, at støbe den i en forståelig form—eksempelvis igennem litteraturen. “‘The Holocaust as Literary Inspiration’ is a contradiction in terms”, skriver han og fortsætter: “As in everything else, Auschwitz negates all systems, destroys all doctrines. They cannot but impoverish the experience which lies beyond our reach. (...) A novel about Treblinka is either not a novel or not about Treblinka.” (Wiesel 7). Litteratur om holocaust er ifølge Wiesel en selvmodsigelse, fordi erfaringen undsiger sig den form, litteraturen unægtelig forsøger at sætte den på. Det formløse spilder ud over litteraturens rammer, og dets essens går på denne måde tabt. Hvis holocaust fortælles som en mulig fortælling i samfundet, er selve dets grænseoverskridende umulighed ikke formidlet, og erfaringen banaliseret og formindsket. Formen overstyrer dermed den erfaring, den trækker på. Wiesels egen fortælling fremstiller ankomsten til lejren, en reel, historisk hændelse, i noget lignede eventyrform, et allerede fastlagt system, der indbyder lytteren til at forstå den som noget uvirkeligt og overnaturligt, hvori de implicerede kan kategoriseres som gode og onde. Han illustrerer den risiko for simplificering, en litterær fremstilling af holocaust indebærer, hvorved mennesker som hændelse mistes til skabelonlignende dramatiseringer—og han destabiliserer igen forståelsen, idet han knytter eventyrformen og virkeligheden sammen i disharmoni.

Følelsesstrukturer og præmatur fiksering

Vidnesbyrdets modstand mod at fikseres åbner for at tænke det sammen med affektteori. Som jeg indledningsvist anslog, beskæftiger affektteorien sig med det, der udfolder sig i det sociale rum, i og imellem størrelser, og, som den grænseoverskridende erfaring, ikke kan formsættes, uden at noget går tabt. Samtidig er dette sociale rum, selvom det ikke endnu er erkendeligt, noget, der alligevel påvirker dem, det omslutter. Der viser sig dermed et sammenfald mellem den traumatiske erfaring, der ikke kan finde udsigelse inden for vores forståelsesrammer, men fortsat findes, og affekten, der ligeledes er virksom, uden at den heller kan bestemmes.

Som Frederik Tygstrup (f. 1959) og Devika Sharma påpeger i antologien *Structures of feeling* (2015), er det affektteoretiske felt bredt (Sharma & Tygstrup 6–7). I denne opgave orienterer jeg mig i den del, der primært knytter sig til kulturteori, og herunder specielt Raymond Williams’ artikel “Følelsesstrukturer” (1977). Jeg vil samtidig indskyde en kort afklaring af begreberne affekt og følelsesstruktur: I artiklen “Affekt og rum” (2013), hvor Frederik Tygstrup blandt andet tager udgangspunkt i Williams’ artikel, beskriver han, hvordan der fortsat mangler begrebsafklaring

inden for affektteorien—en “autoritativ begrebshistorie” (Tygstrup 19). Tygstrup bruger derfor begrebet affekt i samme kontekst, som Williams benytter følelsesstruktur. I denne opgave vil disse begreber ligeledes vekslende bruges om det, jeg forstår som det samme, grundlæggende fænomen. I samme artikel forsøger Tygstrup at etablere nogle begrebsmæssige skel, blandt andet imellem “affekt” og “følelser”.^{VII} Han skriver: “[f]ølelser er noget man har, affekt er noget, man er i. Eller anderledes formuleret: følelsen tilhører et subjekt, mens affekten producerer subjektivitet.” (Tygstrup 19). Følelser er på denne måde at forstå som mere afgrænsede og tilgængelige, som noget, individet selv kan erkende og mere direkte påvirke. Affekt er derimod noget, der omslutter individet og hvis indflydelse individet muligvis ikke er klar over, samt er med til at diktere, hvilke følelser det får adgang til at producere. Som en stemning eller en påvirkning, man først ser klart i retrospekt.

Jeg interesserer mig for det, der opstår i og imellem individ og samfund, og oplever denne spænding som specielt relevant for vidnesbyrdet og den destabilisering af virkeligheder, det medfører. Engdahl påpeger, som jeg tidligere var inde på, at der er et misforhold mellem rammeværket for forståelse af virkeligheden og den erfaring, vidnet har pådraget sig, idet erfaringen ikke kan tilgås af samfundets begrebsapparat. Derfor vil jeg argumentere for, at det er muligt at forstå vidnesbyrdets problem som en affektiv størrelse, der produceres af og eksisterer imellem individ og samfund.

For netop problemet med den litterære forenkling af en grænseoverskridende erfaring har store ligheder med Raymond Williams’ begreb om følelsesstrukturer, som han præsenterer i sin artikel, der bærer samme navn. I artiklen tager Williams nemlig en lignende problemstilling for sig, idet han forsøger at begrebsliggøre det, det endnu ikke giver mening at afgrænse i faste former i den sociale og kulturelle sfære.^{VIII} Han prøver med andre ord at gribe det i kulturen, der endnu ikke er færdigt—for eksempel en strømning, en tidsånd eller en tendens—uden samtidig at fiksere det i dets tilblivelsesproces.

Han indleder artiklen med at påpege, at det netop kan være problematisk, hvis man for hurtigt arkiverer og ordner den nutid, der stadig er ved at udfolde sig: “I de fleste beskrivelser og analyser udtrykkes kultur og samfund i en slags vanebunden datid. Den største hindring for erkendelsen af

^{VII} Der ikke er at forveksle med begrebet følelsesstruktur.

^{VIII} Det er her væsentligt at pointere, at Williams’ teoretisering ikke eksplicit tematiserer grænseoverskridende erfaringer som vidnesbyrdsteorien gør, men i stedet mere hverdagslige ændringer i det kulturelle og sociale rum. Dog mener jeg alligevel, at Williams’ begreb om følelsesstrukturer kan fungere som en overordnet ramme, der kan bruges til at tilgå den traumatiske erfarings indvirkning på den sociale og kulturelle sfære.

menneskets kulturelle aktivitet er denne umiddelbare og regelmæssige forvandling af erfaring til slutprodukter.” (Williams 11). Ifølge Williams omtales kulturelle og sociale fænomener ofte som noget, der allerede har udspillet sig, til trods for at de stadig er i bevægelse. Man kan sige, at nutiden, der fortsat udfolder sig for vores øjne, tilgås som datid, som noget, hvor udfaldet allerede er bestemt, selvom vi endnu ikke kan sige, hvordan det ender. Epilogen forsøges på denne måde skrevet midt i værket.

Denne præmature fiksering er problematisk, idet den ikke tager højde for den gensidige påvirkning og skabelse, der sker i relationen mellem størrelserne i nuet, og risikerer at ramme ved siden af i sin afgrænsning:

Sociale former er åbenlyst lettere genkendelige, når de er artikulerede og eksplicite. (...) Alle disse er reelt præsentable. Mange er formede og intenderede, og nogle er ret fastlagte. Men når de alle er blevet identificeret, udgør de ikke en fuldstændig beskrivelse af den sociale bevidsthed – end ikke i simpel forstand. For de bliver først til social bevidsthed, i det øjeblik de leves, aktivt, gennem virkelige relationer, som er andet og mere end systematiske udvekslinger mellem faste størrelser. Selvom al bevidsthed er social, udfolder bevidsthedsprocesserne sig ikke kun mellem, men også i relationen og det relaterede.

(Williams 12–13).

Hvis en konkret, social sammenhæng deles op i selvstændige delelementer, opstår der en mangel – summen af dem hver især adderes ikke op til det, de udgør, når de virker sammen. Der udspiller sig noget i relationerne mellem delelementerne, der ikke fanges i de individuelle beskrivelser – nærmest som overtoner i en akkord. For overskuelighedens skyld er det muligt at opdele et samfunds befolkning i forskellige grupperinger, der hver især eksempelvis har en bestemt ideologi, et værdisæt eller en agenda. Prisen er dog, at opdelingen i sig selv er upræcis, da den ikke kan favne de løbende udvekslinger, grænseformer og forandringer, der nødvendigvis må forekomme. Et andet eksempel, som Williams selv kommer med i artiklen, er ændringer i sociale udtryk som sprog og mode (Williams 13). Disse er i konstant udvikling, og det giver ikke mening at tale om et markant skift over natten, hvor et udtryk fuldstændig erstatter et andet. Talemåder og trends væver sig ind og ud af nuet, og hverken deres præcise indtog eller udgange kan fastslås kategorisk.

Udviklingen foregår i stedet gradvist og er det, Williams kalder for “forandringer i *følelsesstrukturer*” (Williams 14). Begrebet forklarer han med et kemisk billede, idet “[f]ølelsesstrukturer kan defineres som sociale erfaringer i *opløst tilstand* i modsætning til andre sociale semantiske formationer, som er blevet *udfældet* og er mere indlysende og umiddelbart tilgængelige.” (Williams 15). En følelsesstruktur er altså det, det endnu er for tidligt at sætte på fast

form, idet den fortsat virker i samfundet og både er i gang med at skabe og at blive til. Når den virker, er den en del af samfundets opløsning, hvor ionerne flyder frit og udøver en påvirkning på og imellem hinanden, som ikke er let at kortlægge. Udfældningen resulterer derimod i et bundfald, der lægger sig til ro og fjerner sig fra nuet.

Mellem individ og samfund

Følelsesstrukturen eller affekten er, som jeg anslog med Tygstrup, at forstå som en størrelse, der transcenderer det enkelte individ. Det er en hybrid, der findes og udfolder sig både i og imellem individ og kollektiv, som kan være uoverskuelig og dermed nærmest usynlig. Williams skriver om dette, at følelsesstrukturen i sin spæde begyndelse “ofte faktisk endnu ikke er erkendt som social, men antages at være privat, idiosynkratisk og decideret isolerende.” (Williams 14). En del af følelsesstrukturen eller affektens uformelighed er derfor også det, at dens lokation ikke enkelt kan bestemmes, og at den derfor ofte forbindes med noget privat, fremfor med en vekselvirkning i det sociale rum, der bidrager til at generere den. Williams påpeger derfor også, at “selvom disse kvalitative forandringer [i følelsesstrukturer] er emergente eller præ-emergente, behøver de ikke afvente definition, klassifikation eller rationalisering for at kunne udøve håndgribeligt pres og sætte reelle grænser for erfaring og handling.” (Williams 14). Det vil sige, at man som enkeltperson—eller fællesskab—føler det tryk, affekten producerer, men ikke nødvendigvis er klar over, hvor det kommer fra. Man er med andre ord tilbøjelig til at internalisere påvirkningen.

Det besværlige i at lokalisere affekten gør den vanskelig at tilgå, såvel som dens generelle modstand imod at klassificeres i afgrænsede instanser medfører, at den ikke helt kan omsættes til en meningsfuld form, at der altid vil være et restprodukt efter klassifikationen. Der er med andre ord en ganske åbenlys kobling mellem vidnesbyrdets og affektens formløshed, idet begge nægter at lægge sig til ro i de strukturer, der udstikkes for dem, såvel som de hver især formindskes, hvis de forsøges gjort forståelige.

Inkongruensen mellem virkeligheder er, som anslået af Engdahl, heller ikke noget, der eksisterer udelukkende i individets bevidsthed. Den produceres også i mødet mellem traumat og samfundets fælles bevidsthed, idet det er denne, der udstikker grænserne for, hvilke erfaringer og fortællinger, der kan processeres. Vidnesbyrdet ser, ved første øjekast, ud til at knytte sig primært til vidnet og dermed at være noget udelukkende personligt, men viser sig altså, ved nærmere eftersyn, at have en sammenhæng med det kollektive. Jeg vil gøre klart, at jeg ikke forsøger at udviske erfaringen eller forklejne den virkelige smerte, som ofrene for holocaust—eller andre

forbrydelser—har gennemlevet, da denne ikke kan eller bør reduceres til en samfundskonstruktion. Dog er problemerne, der opstår med umuligheden i at håndtere dette traume, mulige at anskue som noget, vi som menneskehed har lagt til rette for. Vi kan dårligt bearbejde det, vi ikke kan sætte på form. Med andre ord produceres umuligheden i at kommunikere en erfaring, når den hverken kan tilgås af individ eller samfund—erfaringen er reel og ikke til forhandling, men hvorvidt og hvordan den kan håndteres er spørgsmål, der besvares af de rammeværk for virkeligheden, vi i fællesskab har etableret.

Historiens fiksering og litteraturens underliggørelse

Vidnesbyrdet er, som affekten, noget, der er i stadig udfoldelse, og kan ikke reduceres til noget skematisk, uden at det forklejnes, hvilket i vidnesbyrdets tilfælde betyder, at dets kerne af uforståelighed ekskluderes. Engdahl skriver, at “[h]istorical research describes concluded events. For the witnesses and their interpreters, the event never stops happening.” (Engdahl 5). Idet den traumatiske begivenhed ikke er mulig at integrere ubeskåret i den fælles virkelighedsforståelse, kan den heller ikke finde hvile som en afsluttet enhed i fortiden for den, der har gennemlevet den—og min overbevisning er, at det samme gælder den kollektive bevidsthed.

Erfaringens hvileløshed er dog ikke ensbetydende med, at det hændte ikke forsøges forklaret af samfundet som sådan, det vil sige, at begivenhedens kompleksitet og uforståelighed kondenseres til et trin på historiens trappe. At den bliver forstået som en logisk konsekvens af det foregående og en nødvendighed for det, der kommer efter. I *The Drowned and the Saved* (1986) skriver Primo Levi (1919–87), der selv overlevede Auschwitz, om tendensen til at forsimple, der kendetegner samfundets møde med den ekstreme erfaring:

Have we – we who have returned – been able to understand and make others understand our experience? What we commonly mean by ‘understand’ coincides with ‘simplify’: without profound simplification the world around us would be an infinite, undefined tangle that would defy our ability to orient ourselves and decide upon our actions. In short, we are compelled to reduce the knowable to a schema

(Levi 22).

Han peger på forsimplingen som en grundpræmis for den måde, vi navigerer i verden på. For at forstå, må vi tænke kategorisk—men når det, vi prøver at forstå, ikke lader sig begribe eller formsætte, er vores hænder pludselig fulde af noget andet end det, vi troede, at vi greb. For som Engdahl pointerer, ender netop denne trang—til at forstå og kategorisere—ofte med at gøre det

hændte mindre tilgængeligt for nutiden, idet han skriver, at “[t]estimony’s worst enemy is not silence but the ready-made explanation.” (Engdahl 9). Han uddyber dette ved at sammenligne etableringen af en kausal sammenhæng med brugen af beroligende præparater:

Historical explanations are a kind of anodyne. Feelings aroused by human suffering are put to rest when what happened is seen as a logical sequence of cause and effect and therefore to some extent inevitable. The victim’s reality is broken off from our own and posted to another region of being: the region of historical events. That happened, we tell ourselves, but in a different reality to our own. Only testimony with its perpetual present tense and its direct touch can lift out of us this delusion and destroy the semblance of necessity, logical end, and meaning.

(Engdahl 10).

Etableringen af en historisk virkelighed, der er fjern fra nutiden, muliggør en følelsesmæssig distance til den smerte, begivenheden har udløst. Fortiden bliver til en scene, hvorpå historiens aktører spiller hver sin rolle. Lidelserne, som disse aktører undergår eller påfører andre, bliver til et skin, til idéen om lidelse, snarere end den viser dens virkelige ansigt. Det er omtrent samme mekanisme, som Wiesel demonstrerer i sin tale, hvor kongeriget blot denne gang placeres i et historisk parallelunivers, fremfor i et eventyrligt. Den historiske smerte, i fald den forstås som en nødvendig konsekvens, fremstår derfor i nutidens øjne nærmest fiktiv.

Det er netop af denne grund, at Wiesel pointerer, at litteratur om holocaust er en selvmodsigelse. For litteraturen kan ikke, ifølge Wiesel, rumme holocaust, men den kan til gengæld gøre et forsøg på at rumme vidnesbyrdet, at fremvise det meningstab, begivenheden fordrer for vidnets og vores virkelighedsforståelse. Han skriver i talen at, “[w]hat [the artist] hopes to transmit can never be transmitted. All he can possibly hope to achieve is to communicate the impossibility of communication.” (Wiesel 8). Erfaringen i sig selv kan aldrig videreformidles, men erfaringens karakter og uforståelighed kan forsøges rummet af litteraturen. Engdahl skriver i samme tone, at “[i]n the revolt against explanations, testimony and literature are unified.” (Engdahl 10).

Litteraturen har med andre ord et underliggende potentiale, der gør, at den tilnærmer sig erfaringens grænseoverskridende natur. I *Testimony* (1992) af Shoshana Felman (f. 1942) og Dori Laub (1937–2018) skriver Felman tilsvarende, at “the texts that testify do not simply *report facts* but, in different ways, encounter—and make us encounter—*strangeness*. (...) [T]he more we look closely at texts, the more they show us that, unwittingly, we do not even know what testimony is and at that, in any case, it is simply not what we thought we knew it was.” (Felman 7). Skriftlige fremstillinger af vidnesbyrdet er underlige—der er noget, der ikke stemmer med det, vi forventede at møde i dem. Vidnesbyrdet er altså først og fremmest fremmedgørende og bryder med

virkelighedsforståelsen og de forventninger, som den lyttende tilgår det med. Det klipper de kausale sammenhænge over og får det historiske korthus til at falde sammen, idet det suspenderer den mening, det er etableret på.

I forlængelse af dette skriver Engdahl, at “[t]estimony not only preserves the event in the present tense but also retains its alien and incomprehensible traits.” (Engdahl 8). Hvor den historiske fremstilling søger at forstå og tilgængeliggøre, og dermed flytter fortidens forbrydelser på sikker afstand af de nulevende, faciliterer vidnesbyrdet og litteraturen et møde med det uforståelige og binder det op til den nutid, den tilhørende befinder sig i. Historieskrivningen deler tiden op i afsluttede og lukkede størrelser, mens vidnesbyrdet og litteraturen destabiliserer dem og fortæller den lyttende, at tiden er en ubrudt linje. Imellem os og fortiden findes ingen anden skillevæg end dagene, der er gået.

Det, der undslipper lejren

Vidnesbyrdet er altså en destabiliserende størrelse, der altid udspiller sig i nutid, og selvom det på mange måder har affektive egenskaber, er det spørgsmålet, om det kan udfældes på samme måde som en følelsesstruktur. Når Williams taler imod en for tidlig fiksering af følelsesstrukturer, foreligger der en forventning om, at de netop med tiden skal udfælde sig—at vi, når vi er på afstand af et tidligere nu, kan kortlægge de overordnede linjer og forholde os til det, der har udspillet sig. Men måske findes der nogle følelsesstrukturer, der aldrig kan udfældes, som modsætter sig alle rammer og forståelsesformer, og som konsekvens trækker sig igennem evigheden som et affektivt genfærd. Noget kan tyde på, at holocaust har skabt et sådant genfærd.

Dette kan hænge sammen med erfaringens ufuldstændighed. Som jeg allerede har antydnet med Wiesel, er erfaringen af holocaust utilgængelig, både for det overlevende vidne, men, som han skriver, også fordi “[t]he past belongs to the dead” (Wiesel 7). Wiesels formulering viser til en central idé inden for vidnesbyrdsteori, nemlig det, at det fuldkomne vidne, det, der har erfaret holocaust i yderste potens, er gået til i lejrene. Han placerer dermed ejerskabet over erfaringen hos dem, der gik til i den virkelighed, som han og andre overlevende vidner nu kun har en indirekte og forvrænget adgang til. Levi, der selv overlevede Auschwitz, samstemmer i, at de overlevendes erfaringer ikke er repræsentative:

[W]e, the survivors, are not the true witnesses. (...) [W]e are those who by their prevarications or abilities or good luck did not touch bottom. Those who did so, those who saw the Gorgon, have not returned to tell about it or have returned mute, but they are the ‘Muslims’, the

submerged, the complete witnesses, the ones whose deposition would have a general significance.

(Levi 63–64).

De ægte vidner er, ifølge Levi, dem, der forstod lejrene til fulde, og som nu er ude af stand til at berette om dem—uagtet om de gik til, idet de gjorde sig erfaringen, eller om de har mistet evnen til at tale om den. De har, som Levi skriver, set *gorgonen* og er blevet til sten.

Han optegner dermed en tærskel, der markerer indgangen til den fulde forståelse af, hvad koncentrationslejrene var, og samtidig fungerer som en modhager, der låser erfaringen i den, der tildeles den. Vidnesbyrdet er altså også ufuldstændigt, ikke blot fordi det er formløst eller låst i vidnets fortid, men fordi erfaringen, i sin yderste potens, er en hemmelighed, der aldrig kan undslippe lejrene. De vidner, der er i stand til at tale, vil aldrig kunne formidle en repræsentativ erfaring. Vi står altså, i denne forståelse, overfor et problem, når vi prøver at anskueliggøre os en historisk begivenhed, vi ikke egentlig kan få indblik i.

De komplette vidner, der har skridtet over denne tærskel, “the Muslims”, er de, der også betegnes “Muselmänner”: “Common to all Lagers was the term *Muselmann*, ‘Muslim’, given to the irreversibly exhausted, worn-out prisoner close to death.” (Levi 77). Begrebet refererer til et fænomen, der forekom i lejrene under anden verdenskrig, og viser til en gruppe af mennesker, der har mistet al livsgnist og vilje. Dem i lejrene, der har opgivet alt og som ikke længere er sig selv eller sin egen vilje bevidst. De, der er bukket under for den voldsomme behandling, de har måttet udholde, og dermed resignerer og trækker sig væk fra det, vi almindeligvis forbinder med det menneskelige. Giorgio Agamben tager i *Remnants of Auschwitz* afsæt i Levis beskrivelser af lejrene og tænker videre på både muselmanden og vidnesbyrdet. For Agamben er netop muselmanden tærsklen mellem menneske og ikke-menneske: “The *Muselmann* is not only or not so much a limit between life and death; rather, he marks the threshold between the human and the inhuman.” (Agamben 55). Muselmanden tilhører hverken døden eller livet, det umenneskelige eller menneskelige, men er spændt ud i en grænsetilstand imellem disse størrelser. Denne tærskelposition bærer, som jeg forstår den, affektive implikationer.

For selvom Agamben trækker på Levi, går han ikke med på præmissen om, at vidnepositionen er gået tabt med muselmændene i lejrene. Hans argumentation beror i to hovedpunkter. Det ene er sprogteoretisk og knytter sig til kløften imellem det fysiske og udsigende jeg. Dette vender jeg tilbage til senere i kapitlet. Det andet består i det, muselmandens blotte eksistens røber om menneskeheden som et hele. For selvom den ultimative erfaring af lejrene er låst til muselmandens

materialitet, er bevidstheden om ham undsluppet dem og har afdækket et skjult aspekt ved mennesket:

Before being a death camp, Auschwitz is the site of an experiment that remains unthought today, an experiment beyond life and death in which the Jew is transformed into a *Muselmann* and the human being into a non-human. And we will not understand what Auschwitz is if we do not first understand who or what the *Muselmann* is—if we do not learn to gaze with him upon the Gorgon.

(Agamben 52).

Den deporterede, der reduceredes til muselmanden, er dermed ikke den eneste størrelse, der med lejrene undergik en forvandling. Muselmandens tærskelposition udgør en ontologisk krise for menneskeheden, idet han bevæger sig på den anden side af det, vi almindeligvis forbinder med det menneskelige. Agamben skriver, at “[b]eyond the *Muselmann* lies only the gas chamber.” (Agamben 85), og begrundet dette med, at der ikke kan udskilles mere fra muselmanden, før han helt ophører med at være til (Agamben 84). Han er det, der knapt længere kan kaldes et menneske. Alligevel påpeger Agamben, at vi ikke kan ekskludere muselmanden fra menneskeheden, selvom han konfronterer os med et aspekt ved os selv, vi helst ikke vil kende til:

Simply to deny the *Muselmann*'s humanity would be to accept the verdict of the SS and to repeat their gesture. The *Muselmann* has, instead, moved into a zone of the human where not only help but also dignity and self-respect have become useless. But if there is a zone of the human in which these concepts make no sense, then they are not genuine ethical concepts, for no ethics can claim to exclude a part of humanity, no matter how unpleasant or difficult that humanity is to see.

(Agamben 63–64).

Agamben skriver i tillæg, at “[t]he human being can survive the human being” (Agamben 134), og det betyder, at der på den anden side af det menneskelige fortsat findes menneskeliv.

Muselmandens eksistens, på randen af det levende, viser os dermed, at det menneskelige kan forsvinde før mennesket selv og destabiliserer hele konceptet om menneskelighed. Vi er med andre ord alle langt mindre menneske, end vi troede vi var—eller også er det, at være et menneske, blot noget markant andet, end vi havde forestillet os.

Muselmanden er dermed i Agambens teoretisering stærkt knyttet til vidnesbyrdets kerne, det, at det grundlæggende er destruktivt og destabiliserende. Vi opererer til daglig med distinktioner, der ordner verden og giver os rettesnore. Vi forsøger at holde kaos og ondskab borte, at placere det i en

anden virkelighed end den, vi navigerer i. Men vidnesbyrdet trækker tæppet væk under vores fødder og afdækker, at det gulv, vi troede at stå på, ikke eksisterer.

Der kan her gøres en kobling til Williams' begreb om følelsesstrukturer, såvel som til Engdahls refleksioner om den historiske fiksering af traumer. For idet en følelsesstruktur udfældes, anskueliggøres den og forsimples. Den bliver mulig at reducere til hovedtræk, og den træder ud af det nu, vi befinder os i. Det samme gør sig gældende for historieskrivningen, der forflytter den historiske (og muligvis traumatiske) erfaring til en historisk virkelighed, der holdes adskilt fra nutiden. Som jeg tidligere har påpeget, er forflyttelsen didaktisk, snarere end repræsentativ. Med bevidstheden om lejrene og muselmandens eksistens suspenderes ligeledes vores fiksering af det umenneskelige og ondskabsfulde i et rum, der er afskåret fra vores virkelighed, og kan ikke længere holdes adskilt fra os og vores ordnede forståelse af virkeligheden. Det handler ikke om, at virkeligheden bliver slået i stykker af traumet og derfor bliver defekt, men derimod at traumet synliggør det kaos og den ondskab, der uvægerligt løber som en strøm gennem historien og menneskeheden. Slaget punkterer vores virkelighedsopfattelse, der, idet den mister luften, falder sammen og afdækker det umenneskelige som integreret i selve menneskeheden.

Det, jeg her forsøger at vise, er, at erfaringen af holocaust ikke kan lægge sig til ro, og at dens karakter som affekt eller følelsesstruktur ikke kan udfældes i noget konkret og afgrænset. Med andre ord er muselmanden for så vidt kernen af vidnesbyrdet og måske endda selve grunden til, at erfaringen af holocaust aldrig kan stedes til hvile.

Den udspændte vidneposition

Agambens andet argument hænger sammen med det første, det vil sige, med det umenneskeliges tilstedeværelse i mennesket. For nogen kan tale i muselmandens sted:

Testimony takes place where the speechless one makes the speaking one speak and where the one who speaks bears the impossibility of speaking in his own speech, such that the silent and the speaking, the inhuman and the human enter into a zone of indistinction in which it is impossible to establish the position of the subject, to identify the "imagined substance" of the "I" and, along with it, the true witness.

(Agamben 120).

Den, der taler, ejer med andre ord ikke det udsagte vidnesbyrd. I stedet positionerer det ægte vidne sig i imellem de to størrelser. Agambens begrundelse for dette er i sig selv en smule kompliceret og bygges frem af sprogteoretiske argumenter. Det hægter sig i den depersonalisering, der

forekommer, idet et subjekt udsiger noget og eksemplificeres gennem den type ord, der kaldes “shifters”, der ikke betegner ét konkret objekt i den materielle verden (Agamben 115). Et eksempel er ordet “jeg”, der skifter betydning efter udsigelsen: Det er en sproglig position, der tages i besiddelse af den, der lægger ordene i sin mund, og så at sige aktiverer dets potentiale i udsigelsen. Samtidig udløses potentialet kun, idet det fysiske subjekt fjerner sig fra sig selv i overgangen til en sproglig eksistens, og aktualiseringen af dette potentiale benævnes af Agamben som “a paradoxical act that simultaneously implies both subjectification and desubjectification.” (Agamben 116). I overgangen fra fysisk til sprogligt subjekt omformes subjektet med andre ord til noget andet: “[O]nce stripped of all extra-linguistic meaning and constituted as a subject of enunciation, the subject discovers that he has gained access not so much to a possibility of speaking as to an impossibility of speaking – or, rather, that he has gained access to being always already anticipated by a glossolalic potentiality over which he has neither control nor mastery.” (Agamben 116). Agambens pointe er, at den materielt producerede erfaring, som det fysiske subjekt ejer, fremmedgøres igennem udsigelsen, idet den må omformes for at passe til et på forhånd givent, sprogligt system.

Det er dermed grundlæggende samme præmis, som Engdahl og til dels Wiesel fremsætter omkring vidnesbyrdet, idet metamorfosen fra den ene form til den anden kræver en fiksering af subjekt såvel som erfaring, der hverken udfyldes eller rummes helt af de på forhånd givne strukturer. Et fysisk subjekt og en materiel erfaring bliver oversat til en sproglig position og et potentiale for formidling gennem sproget, men kun ved at indgå kompromis. Mere præcist kan man sige, at ved at forsøge at tale igennem sproget, må subjektet afgive ejerskabet over sig selv som sproglig konstruktion og det, hun forsøger at formidle, idet sproget sætter grænserne for, hvad og hvordan noget kan formidles. Der ligger dermed en fremmedgørelse i det, at forsøge at formulere erfaringen, da den vrister sig fri fra sin materielle dimension og udelukkende bliver sproglig kode.

Agambens argumentation indikerer, at man som subjekt reducerer sig selv til et rent, lingvistisk kondensat i udsigelsen, idet ordet “jeg” er blottet for det materielle subjekt og ikke har en leksikalsk betydning. Subjektet kan altså på denne måde kun tale, idet hun taler fra en udelukkende sproglig position, der distancerer hende fra det udsagte. Den udsagte erfaring befinder sig dermed pludselig i et sprogligt, selvreferentielt og lukket system, og det udsigende subjekt er altså en rent diskursiv størrelse (Agamben 116). Dermed er der, i forsøget på at udsige erfaringen, ikke *nogen*, der kommer til orde:

In the absolute present of the event of discourse, subjectification and desubjectification coincide at every point, and both the flesh and blood individual and the subject of enunciation are perfectly silent. This can also be expressed by saying that the one who speaks is not the individual, but language; but this means nothing other than that an impossibility of speaking has, in an unknown way, come to speech.

(Agamben 117).

Det ligger implicit i Agambens argumentation, at vidnesbyrdet—modsat den materielle erfaring—ikke ejes, idet det altid vil afskæres fra den, der udsiger det. På grund af denne kløft imellem det fysiske og materielle subjekt, spænder Agamben vidnesbyrdet ud mellem flere forskellige størrelser. Det uudsigelige, umuligheden i at udtrykke sig, er det, der taler i udsigelsen—og i dette tomrum ligger selve vidnesbyrdet, det vil sige, udspændt mellem muselmanden og den udsigende: “the subtle ridge that divides [the human and inhuman], is the place of testimony.” (Agamben 135). Fordi overgangen fra materiel erfaring til sproglig udsigelse er en subjektivering igennem desubjektivering, er udsagnet ikke knyttet til det fysiske subjekt, der udsiger og oversætter erfaringen til et sprogligt, lukket system. Dermed forflyttes vidnepositionen og erfaringen ud fra muselmanden og indgår i det kollektive, men til den pris, at den ikke er referentiel. Det er altså ikke muligt at forstå det, der er sket, men vidnesbyrdets uforståelighed kan findes i verden og dermed destabilisere den. Med andre ord argumenterer Agamben for, at selvom muselmanden, det ultimative vidne, er gået tabt, så undslipper vidnepositionen fortsat lejrene, da hans eksistens bærer vidne til det umenneskelige i mennesket.

At skrive ny holocaustlitteratur

Når bølgerne fra holocaust ikke går an at fikseres, og traumet ikke stedes til hvile med de, der i første omgang påførtes det, står vi derfor i en situation, hvor vi fortsat har behov for at bearbejde erfaringen, samtidig som de tektoniske plader flytter på sig, og udgangspunktet for at skrive ændrer sig markant.

Jessica Langs bog, *Textual Silence. Unreadability and the Holocaust*, beskæftiger sig med vidnesbyrdslitteraturen i den specifikke, historiske situation, vi befinder os i, hvor førstehåndvidnerne forsvinder i fysisk forstand, men efterlader de yngre generationer med et behov for fortsat at behandle traumet fra holocaust. Hun påpeger det, at erfaringens fysiske dimension langsomt omsættes til tekst: “We as contemporary readers must recognize that the body of Holocaust texts is gradually taking the place of the body of the eyewitness.” (Lang 2). De tekstlige fremstillinger vinder terræn fra den materielt forankrede erfaring, der findes indlejret i vidnets krop,

og erfaringen mister med andre ord sin forbindelse til den konkrete verden. Når det tekstlige vidnesbyrd står løsrevet fra den fysiske dimension, det udspringer af, er en del af erfaringen uvægerligt gået tabt. Dette medfører en forskel i tilgangen til og skildringen af erfaringen, idet den udsigende nu ikke længere har adgang til dens fysiske forankring, men kun til tekstlige fragmenter.

Samtidig påpeger Lang, at det er nødvendigt at løbende forny den udtrykte erfaring, da de oprindelige vidnesbyrd ellers risikerer at størkne igennem deres fortsatte reproduktion i samme form:

The reproduction of testimony is a process of mechanization and, consequently, erasure. The physical reproduction of testimony divorces it not only from its creator, the survivor-witness, but also from its reader. Indeed, once testimony becomes a text that is read, re-read, and misread (...) it becomes significantly something less than what it originally was.

(Lang 18).

Den identiske gentagelse gør med andre ord ting mindre synlige for os. Vidnesbyrddet skal, som allerede understreget, destabilisere og fremmedgøre, og det er derfor problematisk, hvis det bliver for velkendt og mekanisk ved gentagen eksponering—og dermed opleves ufarligt og sømløst i den kulturelle og individuelle virkelighedsforståelse.

Lang opererer derfor med begrebet “holocaustlitteratur”, der inkluderer et større og også nyere tekstkorpus end det, der forbindes med klassisk vidnesbyrdslitteratur, og slækker i samme bevægelse på genrens stærke forankring i en kropslig, fremfor tekstlig erfaring (Lang 5–6). For idet vi fjerner os i tid fra begivenheden selv, nivelleres graden af erfaringens uforståelighed, og efterkommere af holocaustoverlevende arver ikke nødvendigvis bedre forudsætninger for at tilgå de nu primært tekstlige fragmenter af erfaringen, øjenvidnerne efterlader sig.

Vidnesbyrdslitteraturen, der affødes af holocaust, har med andre ord en temporalt betinget dimension, der knytter sig til nærheden til den reelle, fysiske erfaring. Lang opererer med fire generationer inden for vidnesbyrdslitteraturen, der både knytter sig til forfatterens fødselstidspunkt, såvel som til særskilte og medfølgende litterære kendetegn.

Første og anden generation dækker henholdsvis over førstehandsvidner og deres umiddelbare efterkommere, hvis erfaring af holocaust har en direkte eller indirekte fysisk forankring—i form af forfatterens egen status som overlever i første generation, og igennem fraværet af familiemedlemmer eller klenodier i opvæksten i anden (Lang 7; 90). I tredje og fjerde generation er den fysiske fortøjning imidlertid kappet, idet der er en stor, tidsmæssig distance imellem dem og

den historiske begivenhed.^{IX} Dette medfører et skifte i litteraturen, da forfatter og læser pludselig befinder sig lige fjernt fra den fysisk lejrede erfaring, og begge primært må stifte bekendtskab med den via forudgående, skriftlige fremstillinger (Lang 6). Med denne bevægelse forskubber Lang vidnesbyrdsteoriens fokus, idet hun teoretiserer det at både *læse og skrive* holocaustlitteratur.

På tværs af alle generationerne fastlægger Lang dog et fællestræk, der udfældes i hendes begreb om “unreadability”. Det harmonerer med tidligere præsenterede teoretikere som Wiesel og Engdahl, da det udspringer af den grundlæggende umulighed i at formidle eller forstå holocausterfaringen. Med begrebet sigter Lang til en uforståelighed i teksten, en modvilje mod at kunne afkodes i mødet med læseren — at teksterne modsætter sig læsningen i didaktisk forstand:

[“U]nreadability” refers to a moment or series of moments of “non-illumination” in the reading process — aspects of the text that simply cannot be opened, accessed, interpreted, or decoded, no matter what apparatus or methodology is applied. (...) [L]anguage, words, the reading itself all interfere with the system of communication they more typically enable.

(Lang 3).

“Ulæselighed” refererer ikke nødvendigvis til en tekst, der er vanskelig at læse i praktisk forstand, men derimod en tekst, der nægter at lægge sig til ro i de forståelige former, vi almindeligvis opererer med, når vi læser. Den modsætter sig dermed både fortolkning og forsoning og nedbryder de strukturer, der forsøges opbygget omkring den. Sætningerne æder sin egen funktion, sit eget løfte om at overbringe læseren indsigt.

Wiesels formaning, om at litteraturen ikke kan skildre holocaust, genlyder også hos Lang. Hun påpeger, at det kan være udfordrende for de yngre forfattergenerationer ikke at forsøge at forståeligøre erfaringen af holocaust og dermed blot skubbe dens uhåndterlige essens længere bort (Lang 2). For igennem forklaringen af den, ender vi paradoksalt med at forstå den i endnu mindre grad, end vi gjorde før: “The risk (...) is that the essential quality of unreadability is violated, thus subverting the aim of greater comprehension.” (Lang 6). Ulæseligheden er derfor et centralt og uundværligt aspekt ved holocaustlitteraturen, uagtet i hvilken generation den skrives frem.

Hvordan ulæseligheden konkret manifesterer sig, er dog en distingverende faktor imellem de forskellige generationelle fremstillingsformer: “the quality of textual silence or unreadability distinguishes one generation from the next not only chronologically but in substance and form *and*

^{IX} Selvom Lang oplister fjerde generation, udforskes den ikke i detaljen, og jeg vil anslå, at hun primært opfører den med baggrund i dens kronologiske, snarere end poetologiske forskellighed fra tredje generation. Jeg vil derfor ikke berøre fjerde generation yderligere i opgaven, men fokusere på tredje, som er mest relevant med henblik på Erpenbecks fødselsår og forfatterskab.

in unreadability.” (Lang 6). Den måde, hvorpå teksten modsætter sig læsningen, er altså variabel med den øgende afstand til den reelle begivenhed, den trækker på. Jeg vil ikke bruge stor plads på detaljerne, men kort skitseret, så er førstehandsvidnerne smerteligt bevidste om sprogets utilstrækkelighed, og udeladelse og fortielse står ofte i stedet for deciderede skildringer af det, de har set—det vil sige, at stilheden forsøger at tale, hvor sproget ikke har ord (Lang 6–7). I anden generation forsøger øjenvidnerne efterkommere imidlertid at fremskrive et muligt narrativ og dermed lukke hullerne i forældrenes historier, men samtidig med udgangspunkt i sig selv, med den distance, det uvægerligt medfører til erfaringen (Lang 7; 61).

Hvor anden generation søger at sy førstes fragmenter sammen og lappe fortællingernes huller, gerne ved hjælp af arkiver (Lang 80), er tredje generation mere optaget af erfaringens og historiens materialitet: “The voice that emerges in third-generation texts (...) is one that holds on to texts and artifacts—‘things’” (Lang 102). Tredje generation forsøger med andre ord at genfinde den fysiske dimension i erfaringen, der nu er ved at gå tabt med de oprindelige vidner, at genetablere en forbindelse mellem den materielle verden og den traumatiske begivenhed:

Third-generation stories, both fictional and non-fictional, emerge from a need to design a connective web intended to draw closer together the eyewitness (first) generation and the third generation. I argue here that this connective web is established both imaginatively, through a process that involves third-generation authors developing a version of testimony (...) that attempts to uncover the unknown, and physically, through visiting and finding meaning in specific sites that played a role in their family’s history.

(Lang 90–91).

Uddraget genlyder både af Engdahl og Agamben, idet Lang sigter til en aktualisering af erfaringen igennem litteraturen og, i denne forstand, et mødepunkt mellem de nulevende og de forgangnes verden, hvor tredje generation opsøger erfaringens svundne materialitet. Dog er dette mødepunkt i sig selv en konstruktion, hvori det ulæselige og uforståelige spiller hovedrollen, idet den kendetegnes af en spekulativ karakter. Hun skriver, at “the effort to overcome the unreadable means inscribing oneself as author into the story and representing that figure in relation to the primary artifact, the primary account, the primary eyewitness, that remains largely unavailable.” (Lang 93). Med andre ord skabes der en litterær fremstilling, der er læselig, men kun til den grad, at den hele tiden refererer til sin egen utilstrækkelighed igennem den nærværende, fortællende instans, der gør opmærksom på sin egen, eksterne position. På denne måde indskrives dermed ulæseligheden i tredje generations holocaustlitteratur og bibeholder erfaringens essentielle uforståelighed. Lang

oplister altså strategier til at angribe det affektive genfærd, erfaringen er, som afhænger af forfatterens relative afstand til erfaringen selv.

Teoriens anvendelse i den videre opgave

Målet med dette teoretiske kapitel har i første omgang været at danne en teoretisk kontekst, der kan være bagtæppe for opgavens videre behandling af *Aller Tage Abend* i de følgende, analytiske kapitler. I **Fortrængning** står både pointer fra vidnesbyrds- og affektteorien centralt, idet jeg her griber romanens skildring af traumets destabilisering af virkeligheden, såvel som karakterernes forsøg på at genetablere den ved at skære den grænseoverskridende erfaring til. Affektteorien giver mig dernæst en indgang til at kunne tilnærme mig den affektive nedarvning af traumer, der finder sted mellem generationerne, idet de, på trods af fortrængning af traumerne, ikke undslipper dem.

I **Usikkerhed** beskæftiger jeg mig med romanens generelle modstand mod at lægge sig fast i én klar form. I forbindelse med romanens sælsomme temporalitet trækker jeg særligt på Engdahls karakteristik af vidnesbyrdet som en fremmedgørende størrelse, der destabiliserer vores forståelse af historien som noget, der er adskilt fra os. Jeg inddrager også Langs karakteristik af nyere holocaustlitteratur for at tilnærme mig funktionen af den grundlæggende usikkerhed, der fremsættes igennem romanens forskellige narrative og stilistiske greb.

Hjemsøgelse hviler på mange af de analytiske pointer fra opgavens foregående kapitler. I dette anlægger jeg primært et affektteoretisk fokus og trækker særligt på mit begreb om affektive genfærd, idet jeg undersøger hvordan historiske traumer og erfaringer i romanen fremstilles som noget, der akkumuleres i et socialt og kulturelt landskab over tid, der omslutter og virker i individuel og kollektiv bevidsthed, ofte uden disses vidende.

2. Fortrængning

Hvor jeg indtil nu mest har beskæftiget mig med vidnesbyrdets destabiliserende karakter og den grænseoverskridende erfarings umiddelbare konsekvenser for den enkelte og det kollektives forståelse af virkeligheden, er det i *Aller Tage Abend* ikke blot traumernes overskridelse af virkeligheden og det velkendte, der skildres, men også det, at måtte leve videre efter det. For som hovedpersonens mormor tænker i Bog I: “Am Ende eines Tages, an dem gestorben wurde, ist längst noch nicht aller Tage Abend.” (23).³ Sætningen har en helt konkret betydning, idet mormoren personligt har erfaret, at selvom et traume lægger verden i ruiner, går ikke tiden dermed i stå. Der er, som i muselmanen, liv igen, selv efter alt er gået tabt.

Samtidig refererer sætningen til et tysk ordsprog, “es ist noch nicht aller Tage Abend”,⁴ et uddrag af hvilket, der også troner som romanens titel. Vendingen betyder omtrentligt “den som lever, får se” (Ordnett) eller “dass der Ausgang einer Sache noch offen ist (...) dass eine Entscheidung noch nicht endgültig ist.” (Phraseo).^{x5} I denne kontekst er vendingen både håbefuldt og ubønhørlig, da den med dobbelt hånd peger på den fremtid, der ligger i horisonten: Det, at der stadig er liv at leve, og at dette liv vil trække sine sår med sig som ballast. I romanen flyder tilværelsen stille fremefter på trods, og dens karakterer forsøger at forme sig en ny hverdag, at reetablere en orden over det kaos, traumet har afdækket i tilværelsen.

I *Aller Tage Abend* destabiliseres og sprænges virkeligheden igen og igen, både igennem romanens form, der hele tiden genforhandler narrativets bane, såvel som i figurernes bevidstheder. Formen og fortællesituationen vil jeg i kapitel tre, **Usikkerhed**, udforske mere udfyldende og griber i dette den mere personlige destabilisering og forsøg på genetablering af mening, der knytter sig til romanens karakterer, samt hvordan bevægelsen manifesterer sig i deres efterkommere.

Romanen strækker sig over en periode på 90 år.^{xi} I løbet af denne periode påføres den skildrede familie en lang række sår, der tager form igennem længerevarende påvirkninger som antisemitisme og hungersnød, eller mere drastiske omvæltninger som deportering, pludselige dødsfald og mord. Sårene medfører en brydning mellem virkeligheden og dens skyggeside, mellem mening og meningsløshed, der kan ses i lys af vidnesbyrdsteorien. For sårene er vanskelige, om ikke umulige, for romanens figurer at formidle eller tilpasse til hverdagens virkelighed.

Hverdagens sprængning og reetablering træder måske tydeligst frem i netop mormorens liv og overbevisning. I hendes fortælling findes det første snit i virkeligheden, det, der i romanen peges ud

^x Der ligger i dette ordsprog åbenlyse paralleller til narrativets opbygning, som jeg vil behandle i kapitlet **Usikkerhed**.

^{xi} Og længere endnu, hvis det tilbageblik, der reflekteres igennem hovedpersonens mormor i Bog I, tælles med.

som ulykkernes vugge. Snittet introduceres i en central scene, hvor hovedpersonens morfar myrdes af en gruppe polske mænd i en pogrom. Den ligger i den kronologiske tid som det første, store sår, der påføres familien. Da mormoren ihukommer pogrommen, mens hendes datter sørger over sit døde barn, lyder det i tillæg: “Begonnen hatte das Unglück vor vielen Jahren, da war ihre Tochter selbst noch ein Säugling gewesen.” (18–19).⁶ Mormoren trækker dermed en direkte linje tilbage i tid og placerer de to tragedier i forlængelse af hinanden, som avlede den ene tragedie den anden— en sammenkædning, jeg i denne læsning forfølger.

Samtidig er det i denne scene, at mange referencepunkter og senere gentagne motiver introduceres. Det drejer sig eksempelvis om den forsvundne faderfigur, der klinger i forskellige akkorder romanen igennem, og som jeg senere i kapitlet vil gribe mere udfyldende. Som jeg også senere vender tilbage til, anslår scenen i tillæg både den rumlige dimension, det, at erkende, antager i romanen, samt den fortrængningsstrategi, som karaktererne typisk benytter i efterspillet af en traumatisk hændelse. Som jeg også senere vil udfolde, har denne strategi konsekvenser for familiens efterfølgende generationer, idet den lader traumatet antage en affektiv karakter.

Det første snit

Pogromen selv markerer en bristning og destabilisering af virkeligheden, der er præsent i den vidnesbyrdssteori, jeg udlagde i forrige kapitel. Engdahl påpeger eksempelvis, at den grænseoverskridende erfaring sprænger vidnets virkelighedsforståelse til en grad, der gør det ude af stand til at forstå, hvad det oplever (Engdahl 9). Denne ophævelse af al tidligere logik viser sig i mormorens bevidsthed, idet situationens voldsomhed sprænger kapaciteten for mening i hendes virkelighedsforståelse.

Scenen får hendes sind til at springe mellem mulige forståelsesrammer, som hun forsøger at navigere ud fra, men ingen viser sig at passe: Hun selv og manden flygter fra de polske antisemitter op igennem deres hus, og da mormoren står på taget og prøver at trække sin mand op til sig, indhentes de af de polske mænd: “[Sie] zieht (...) ihn an dem einen Arm, und die Männer unten ihn an dem anderen.“ (21).⁷ Situationen, hvor de to skæbner trækker i hver sin arm, får fortællingen om Lot fra det gamle testaments *Første Mosebog* til at bryde ind i hendes bevidsthed. Den handler om den retskafne Lot, der bor i syndens by, Sodoma, og besøges af to engle. Byens indbyggere kræver, at han udleverer sine smukke gæster til dem. Da han nægter, forsøger indbyggerne at trække ham ud til sig i stedet, men englener redder ham (*Første Mosebog*, kap. 19, v. 1–11). Da mormoren forsøger at trække sin mand til sig, ihukommer hun denne fortælling: Da folkemængden griber Lot i

armen, “[packen] die Engel (...) ihn von drinnen mit ihren Engelhänden an dem anderen Arm, sie sind stark, (...) ziehen Lot wieder ins Haus und schließen die Tür zwischen ihm und den Menschen” (21).⁸ Guds frelse af den retskafne Lot stiller sig frem for mormoren som en mulig løsning på mordscenens virkelighedsoverskridelse, der allerede har suspenderet hverdagens rammer. Den guddommelige indgriben udebliver dog, og hun overlades af Gud til sin egen magtesløshed: “Sie hat nicht die Kraft von Engeln, es gelingt ihr nicht, ihren Mann zu sich nach oben zu ziehen, ihren Mann am Arm festhaltend bittet sie Andrej, den sie von Kindesbeinen an kennt, um Erbarmen, auch die Männer, die sie nicht kennt, darunter den mit der Axt, um Erbarmen” (21).⁹ Mændene kender ingen nåde, og morfaren myrdes, mens hun forgæves prøver at trække ham til sig.

Andrej, der er den eneste i passagen, der navngives, er en person, mormoren har kendt hele livet, som pludselig bærer en morders ansigt. Andrej, der var en tryk og hverdagslig figur, forvandler sig pludselig til en trussel og bryder på denne måde med reglerne for den virkelighed, mormoren navigerer i, og indgyder hende med en forventning om, at alle virkelighedens grænser nu er bøjelige. I tråd med Wiesels fortælling om sin ankomst til lejren som barn, opstår mormorens forventning om frelse som en konsekvens af, at det velkendte vendes på vrangen. Koblingen til bibelfortællingen bliver dermed ikke blot udtryk for et håb om hjælp fra højere magter, men også en illustration af mormorens psyke, der forsøger at sætte det uforståelige på form i denne nye virkelighed, hvor en barndomsven kan forvandles til en morder.

Da hun, efter at have overværet det brutale mord på ægtemanden, besvimer og falder fra husets tag, lander hun forslået på en bunke ejendele, de angribende har revet ud af huset (21–22). De spredte ejendele vidner om, hvordan indmaden i hendes tilværelse er trukket ud af den trygge og meningsgivende ramme, huset udgjorde, hvordan hverdagens orden er sprængt. Mens hun ligger kvæstet mellem knuste syltetøjsglas og lagner, lyder det dog fra fortælleren: “Sie lebt, aber in dem Moment weiß sie es selbst noch nicht.” (22).¹⁰ Drabet på ægtemanden splintrer mormorens virkelighedsforståelse, og hun forstår ikke selv på dette tidspunkt at hun skal at leve videre. Med tabet af hele sin virkelighed, mister hun med andre ord også sin bevidsthed om sig selv og den identitet, hun har bygget i den sprængte ramme. Men til trods for, at hele hendes tilværelse er raseret, er der stadig liv i hende, og hendes hjerte pumper forsat blodet rundt—og hende mod fremtiden. For tiden går, og verden fortsætter ubønhørligt med at udfolde sig omkring hende. Hendes verden er slået i stykker, men det er ikke ensbetydende med, at verden som sådan er det—og idet hun overlever den fysiske vold, hun både overværer og udsættes for, tvinges hun til at bære

visheden om at tilværelsen og dens tilsyneladende orden kan vrænges med ét slag med sig videre i livet.

Hverdagens instrumentalisering

Det er også praktiske hænder, der griber efter verden, efter hun er styrtet fra taget og ned i realiteten af sit ituslåede liv. Mens hun i romanens realtid pakker det døde barnebarns lagner væk, fortæller det, hvordan hun i datiden—i umiddelbar forlængelse af forbrydelsen—glatter hverdagens krøllede stof ud og låser blikket mod fremtiden: “In den Bücherschrank wurden neue Scheiben eingesetzt. Sie verkaufte das Haus im Ghetto und zog in die Innenstadt, führte das Geschäft ihres Mannes fort und legte alles, was sie erübrigen konnte, für die Aussteuer der Tochter beiseite.” (23).¹¹ Hun reparerer det knuste og indtræder som familiens forsørger—hun arbejder med andre ord hårdt for at reetablere en orden i den ødelagte virkelighed og bevæger sig aktivt mod familiens fremtidige sikkerhed. I forlængelse af flytningen fra byens jødiske ghetto, søger hun denne sikkerhed ved at omplacere datteren uden for det jødiske fællesskab: “Sie weiß ganz genau, warum sie ihre Tochter mit einem Christen verheiratet hat.” (22),¹² lyder det indforstået i romanen efter skildringen af morfaren endeligt. Mormoren lægger alle sine kræfter i at undgå, at datteren skal stå i samme situation som hun selv, og hendes liv bliver et instrument, en kugle, der løber i en lukket bane mod den tryghed, hun ønsker at etablere for sin datter og familiens kommende generationer.

Denne stålsathed kommer endnu tydeligere til syne i Bog II, da læseren en stund har fulgt hendes fattige og ensomme tilværelse i 1910ernes Wien, hvor hun slås over fingrene, når hun rækker ud efter varer på torvet (90). Flettet ind mellem turene på markedet, eller i skoven for at samle små, brændbare kviste, er en passage, hvor mormoren, trods sin elendighed, stiller sig tilfreds med sine valg. For hendes hårde liv har båret frugt i den nogenlunde sikkerhed, hun har tilkæmpet sig sine efterkommere, og alt har til sidst givet mening:

Sie hat es richtig gemacht. (...) *Blutnächte*. *Andrej. Die Kinderfrau, die ihr und ihrem Mann die Tür nicht aufmachen wollte*. Das Leben ihres Mannes hatte der Allmächtige genommen, statt des Lebens der Tochter. (...) In Wien hat sie zwar wenig Gesellschaft, aber sie ist am Leben. Ihre Tochter lebt, und es leben auch die beiden Mädchen.

(120–121, min kursivering).¹³

Uddraget afslører, hvordan drabet på morfaren har skiftet betydning for mormoren og er blevet stillet som modvægt til det liv, der stadig flyder i de yngre generationer. Det, der i mordøjeblikket fremstilles som et guddommeligt svigt, hvor Gud undlader at redde manden, som han reddede Lot,

har forskubbet sig til en byttehandel, til en gudsbestemt plan. For da ægteparret forinden mordet flygter fra de polske antisemitter, løber de op ad trappen i huset, indflettet mellem salmeuddrag om Guds nåde, i en symbolsk bevægelse mod Gud og himlens frelse: “Der Himmel, der Himmel. Ging es nicht nach unten, musste es nach oben einen Ausweg geben.” (20).¹⁴ Idet den jordiske verdens sunde fornuft vrænges, sætter de sin lid til en guddommelig reetablering af orden. Dog udebliver den himmelske indgriben, og mormoren falder ned fra taget, væk fra Gud og orden, ned i brudstykkerne af hendes raserede hverdagsliv (20–22). Mormoren har med andre ord reetableret og rekonfigureret sin tro på Gud og tilværelsens meningsfuldhed, idet hun har omformet det virkelighedsforstyrrende mord til et guddommeligt instrument—til noget, der har en meningsbærende funktion.

Mormorens reetablerede tro klinger samtidig ganske forstillet. Dette til dels, da fragmenter af pogromscenen, som jeg i uddraget har kursiveret, trænger sig på i hendes bevidsthed som korte glimt, der holdes i skak af netop idéen om byttehandlen, hun lægger over begivenheden som et klæde. Samtidig fortier hun morfaren endeligt over for datteren og børnebørnene, fremfor at dele denne Guds plan med dem. For iblandet troen på skæbnen er også et ønske om at beskytte de kommende generationer mod fortidens bestialitet og den dimension, den har føjet til hendes eget liv:

Mochte die Tochter ruhig denken, dass sie aus dem oder jenem Grund unfähig gewesen war, den Vater zu halten. Gehalten hatte sie ihn, bis zum Ende, bis er nur noch ein Stück Fleisch war. Aber hätte sie der Tochter das etwa sagen sollen, hätte sie ihr sagen sollen, dass auch sie, die Mutter, damals beinahe nur ein Stück Fleisch gewesen wäre, und die Tochter selbst auch, und unter ähnlichen Umständen auch ihre Kinder immer wieder nur Fleisch sein würden, die Große, die Kleine?

(120–121).¹⁵

Hun kan ikke få sig selv til at fortælle, hvordan morfaren med vold blev reduceret til dødt væv, og hvordan hun og datteren med nød og næppe undslap samme skæbne. Hendes fortielse peger dermed på en svaghed i den reetablerede tro på en gudsbestemt virkelighed, idet overbevisningen ikke er stabil nok til, at den kan tåle at udtales. Det afslører, at morfaren død fortsat er at forstå som en virkelighedssprængende begivenhed, som noget destabiliserende for troen på, at livet er godt og meningsfuldt. Troen på Gud og skæbne kan opretholdes, men kun så længe erfaringen ikke gribes for hårdt. Ved at lade datteren tro, at hendes far forlod dem, undgår mormoren at fortælle hende om det korte skridt, der findes mellem det levende og det døde, mellem det ordnede og kaos, som mordet på morfaren ubønhørligt har indskrevet i hende.

Uddraget påpeger en diskrepans, der får den guddommelige byttehandel til at fremstå mere som en mytologisering, der kan distancere hende fra traumet og give det mening, fremfor som en stærk overbevisning. Troen på Guds plan er altså en konstruktion, hun har bygget ovenpå tilværelsens ruiner, for at fortsat kunne navigere i en fælles virkelighed.

Mormorens forsøg på at mestre erfaringen fletter sig dermed ind i vidnesbyrdets problem. Den ekkoer den eventyrlige fremstilling, Wiesel omformer sin egen barndoms erfaring til, idet begge mytologiseringer fjerner det, der er sket, fra den enkelte selv. Ekkoet høres ligeledes af Levis udsagn om, at de overlevende fra Auschwitz forsimpler erfaringen for at tilpasse den til den virkelighed, den ikke kan passes ind i (Levi 22). Hun skærer erfaringen til i en forståelig form, der ekskluderer det, der overskrider rammerne for erkendelse, såvel som bidrager med en forventning om, at den skal have en didaktisk funktion—men samtidig er formen forceret og skrøbelig og tåler ikke dagens lys.

Skammens internalisering

Samtidig ligger der i mormorens ønske, om at datteren skal tro, at hun blot ikke kunne holde på morfaren, et underligt, dobbelt greb af skyld og agens. Det lægger ansvaret i hendes hænder på godt og ondt, idet det tillægges en fejl i hende selv eller hendes adfærd, og gør livet som enlig til noget, hun selv har været med til at realisere. Hun internaliserer dermed halvt den vold, hun er blevet underlagt, hvilket hun selv aktivt reflekterer over: “Die Schuld der Mörder sah jetzt wie ihre eigene Schuld aus, aber war das wichtig?” (121).¹⁶ Idet hun påtager sig skylden for det, der var ude af hendes hænder, kan hun, om end illusorisk, reetablere en følelse af magt over eget liv. Hun betaler for at udradere magtesløshedens ydmygelse ved at lade andres ugerninger smelte om til sine egne.

Agamben skriver i *Remnants of Auschwitz* om skammen, der rammer en ung mand, der tilfældigt udvælges til at blive skudt, hvilken får ham til at rødme (Agamben 103–04). I behandlingen af dette tilfælde tager Agamben udgangspunkt i Levinas’ forståelse af skam som noget, der opstår i konfrontationen med os selv, idet han skriver at “[i]n shame, the subject (...) has no other content than its own desubjectification; it becomes witness to its own disorder, its own oblivion as a subject. This double movement, which is both subjectification and desubjectification, is shame.” (Agamben 106). Skam hænger, ifølge Agamben, sammen med en dobbelt bevægelse, der sker simultant, det, at subjektet (bevidstheden) griber sig selv som *subject* (emne eller objekt). Subjektet bliver i denne forstand både den aktive og passive part og genstand for sin egen bevidsthed, det vil sige, opfyldt af sin egen materialitet.

I hadforbrydelserne imod ægtemanden, hende selv og det jødiske fællesskab, oplever mormoren at blive underlagt en vold, der netop er både personlig og upersonlig. Den er tilfældig, idet den ikke knytter sig til hendes valg eller personlige egenskaber, men snarere til hendes families materialitet, til deres fysiske og kulturelle kroppe. Hun bliver altså igennem volden reduceret til et objekt uden reel agens. Hendes relation til barndomsvennen Andrej, der deltager i pogromen, har ingen indflydelse på hendes skæbne, på trods af hendes gentagne bønfølelser (21). Kroppens tilstedeværelse i sig selv vejer tungere, og *hvad* hun er, går forud for *hvem* hun er. Hun bliver med vold tvunget til at se sig selv gennem et reducerende blik, og denne tvang er skamfuld og ydmygende.

Løgneren, som hun fortæller datteren og senere børnebørnene, bliver altså et middel til at genvinde en fornemmelse af kontrol. Løgneren forflytter morfarens fravær til en sfære, hvori mormoren har kunnet agere, øve indflydelse. Det pålægger hende en skyld og et ansvar over for datteren, men gør samtidig skammen, der ligger indlejret i voldens vilkårlighed, lettere at håndtere.

Hvor løgneren—om hendes utilstrækkelighed som hustru—er et forsøg på at give virkeligheden struktur over for datteren, virker troen på Guds vilje stabiliserende i mormorens egen virkelighedsforståelse. Den reetablerede tro er dog en skrøbelig konstruktion, der står oven på det voldsomme meningstab, det, at overvære mordet på manden, udgør for hende. Erfaringen kan ikke formidles, ikke lægges på de yngre generationer og måske ikke engang berøres, uden at narrativet braser sammen omkring den—og til slut kolliderer det også. Idet hovedpersonen i Bog II griber sin egen død, brister den strukturerende logik i mormorens virkelighed: “[D]ie Großmutter [hatte] noch am Abend desselben Tages, an dem sie vom Tod der älteren Enkelin erfahren hat, die Treppe zum Keller hinuntergestürzt” (129).¹⁷ Idet hun hører om hovedpersonens selvmord, suspenderes idéen om Guds plan, og hun kan ikke længere forklare sit livs prøvelser som en investering i fremtiden. Hun genforenes i stedet med barnebarnet i dødens meningsløshed, idet hun falder ned ad trappen og går til grunde.

Det dobbelte fald fra Gud

Mormorens styrt er specielt interessant i den henseende, at det afdækker en gennemgående rumlig orientering i romanen. For bevægelsen nedad—og i særdeleshed det, at falde—, knytter sig ofte til desillusion, tab af mening eller til en konfrontation med noget fortrængt. I mormorens tilfælde handler det om erfaringen af morfarens død, og det vrangbillede, hændelsen præsenterer af den verden, hun kender og kan finde mening i.

Da den ellers så pragmatiske mormor overbringes beskeden om sit barnebarns selvmord, manifesteres hendes chok i en tavs, men voldsom, kropslig reaktion: “Die Großmutter sagt nichts, als sie erfährt, was passiert ist, sie beginnt nur, am ganzen Leibe zu zittern.” (127).¹⁸ Skælvende konfronteres hun med, at fremtiden har kastet sig i graven. Hun kan derfor ikke længere holde den del af sit traume fra døren, som hendes skrøbelige virkelighedsforståelse, der pegede mod det kommende, før tillod.

Hovedpersonens selvmord får den instrumentelle tro på Guds vilje til at svigte og udløser mormorens fald ned ad kældertrappen. Det agerer katalysator for den ældre kvindes genforening med den grænseoverskridende erfaring af mordet på ægtemanden. Påfaldende ved styrtet ned ad trappen, der foregår uden for læserens synsfelt, er det, at det fremstilles som konsekvens af noget uforklarligt og nyttesløst, som familien studser over, da morens fætter overbringer beskeden om dødsfaldet. For hvad har den fattige mormor kunnet have haft tilbage at hente op fra kælderen? “Ich weiß gar nicht, sagt der Vater, was sie im Keller wollte, sie hat doch sicher schon lang nimmermehr Kohlen. *Ver vaist*, sagt der Vetter.” (129).¹⁹ Læseren har fulgt hende på udflugterne til skoven, hvor hun har været nødsaget til at samle små, våde kviste at fyre med, og ved, at faren har ret i sine antagelser—hun havde ikke mere kul. Der har ikke været noget at hente fra kælderen, hvilket netop er det: At faldet kan forstås som en destruktiv nedstigning i et ingenting, i et tomt, mørkt rum—og dermed i det meningsløse. Samtidig viser familiens “hvem ved?”, at de ikke aner, hvilke hemmeligheder, mormoren har båret med sig. For at hun dertil styrter ned mod kælderen, et sted, hvor man opbevarer det, man ikke trænger i hverdagen, peger netop på, at faldet dobler et overført styrt ned i det, hun før har fortrængt og holdt skjult.

Bevægelsen er både en gentagelse og cementering af det fald, hun gør fra hustaget langt tidligere, som knytter sig til det oprindelige traume. Her er styrtet også væk fra troen om en guddommelig hånd, der svæver over hende selv og hendes slægt, som senere reetableres som troen på, at hun, denne gamle købmand, har købslået med Gud. Der er altså tale om en dobbelt desillusion, idet verden ved begge fald vender sig bort fra den meningsfulde form, hun har forsøgt at passe den ind i.

Erkendelsens trappe

Mormorens to fald markerer samtidig den rumlige orientering i romanen, hvor en nedstigning i dybderne er forbundet med desillusion eller sprængning af den tilsyneladende virkeligheds rammer—såvel som med kontroltab. Trappen og faldet, som en sliske ned i det fortrængte og

meningsforstyrrende, er gennemgående motiver i romanen, og en af dens mange gentagelser er formaningen om ikke at falde ned ad trappen. Den klinger fra forskellige stemmer, men altid fra ældre til yngre generationer. Først lyder formaningen på jiddisch: “*Saj mojchl[,] un fal mir mejne trep nit arunter.*” (14; 131 [variation i tegnsætning]),²⁰ og sidenhen på tysk: “*Sei so gut, und fall mir die Treppe nicht hinunter*” (215).²¹ Det sproglige skifte viser til den måde, hvorpå familiens jødiske arv fortrænges eller gemmes væk, som iværksættes af mormoren efter mandens død—en bevægelse, jeg senere i kapitlet vil vende tilbage til.

Udover at sætningens genealogi i romanen afslører en fortrængning, viser den også til et slægtsskab i fortrængningen, at den er noget nedarvet. For mormorens fald klinger med nye toner i det fatale styrt, hovedpersonen gør ned ad sin trappe i Bog IV. Hvor mormorens fald kun berettes om i eftertid, fremstilles styrtet denne gang via hovedpersonens perspektiv imens hun falder. Faldet strækker sig over flere kapitler, såvel som dets og dødsfaldets efterdønninger skildres gennem teenagesønnen Sascha, og hændelsens nutid er så at sige vævet ind i dens efterspil, i bearbejdningen af den. Styrtet står samtidig som en direkte negation af den nedarvede formaning, da fortællerstemmen lyder i en konstaterende omskrivning: “*Jetzt stürzte sie. Jetzt fiel sie eine Treppe hinunter*” (215).²² Den næsten mytiske trussel fra dybet stiger nu pludseligt op for at gribe fat i hovedpersonen, og hun ser, som sin mormor før sig, Gorgonen i ansigtet, og får med ét trævlet hverdagens stof op, der før forekom så bæredygtigt. Hverdagens velkendte rammer mister med faldet sin betydning:

[D]ie Treppe führte nicht mehr ins Erdgeschoss ihres Hauses, nicht mehr zum Arbeitszimmer, nicht mehr zur Eingangstür, nicht mehr zur Küche, die Treppe führte für eine wie sie, die an nicht Überirdisches glaubte, vom Oberstock ihres Hauses nur noch ins Nichts. Niemals hätte sie gedacht, dass es so plötzlich geschieht, das die Grenze zwischen dem, was ist, und dem, was nicht ist, sich auftut.

(215–16).²³

I faldet erfarer hun det, mormoren søgte at skærme hende og familien fra—at tilværelsen kan vrænge sig med ét slag, og virkeligheden og hendes trygge hus og hverdag pludselig kan tømmes fuldkommen for mening. Hun møder med andre ord mormorens erfaring i sin egen undergang og skriver sig ind i slægtens tabshistorie.

Samtidig kobles faldet eksplicit til ihukommelsen, som vi kun kan gætte os til i mormorens styrt, idet de fortrængte dele af hovedpersonens liv og for længst afdøde familiemedlemmer trænger sig på mens hun falder, og der sættes lighedstegn mellem de to bevægelser: “[A]lles fällt ihr ein,

während sie fällt, als wäre die Erinnerung auch ein Sturz.” (212).²⁴ Erindringen som et fald peger på, at den netop er forbundet med et tab af kontrol, at den erindrende tvinges til at underkaste sig i mødet med den.

At købe fremtiden med fortiden

Faldet og erindringen som kontroltab understreges yderligere af, at hovedpersonens styrt kommer af et klodset fejtrin: “[S]oll sie jetzt etwa sterben, nur weil sie buchstäblich aus den Latschen gekippt ist, von einem Schritt auf den andern?” (212).²⁵ Der er i sig selv ikke noget bemærkelsesværdigt i at snuble over sine egne fødder, men det specifikke udtryk, “aus den Latschen kippen”, betyder “at miste fatningen/besvime” (Ordnert). Dette forekommer mig specielt interessant, idet udtrykket igen trækker tråde til mormoren, hvis stålsatte greb om tilværelsen vristes fri af barnebarnets selvvalgte død, og hendes tab af selvbevidsthed i det oprindelige fald. Udtrykket alluderer til, at faldet er forbundet med et kontroltab, der vedrører både opretholdelsen af virkelighedsforståelsen og det selv billede, der bygges ud fra denne. Kontroltabet finder sted både i hendes snublen og i selve styrtet—og dermed i konfrontationen med det, den faldende har fortrængt.

I romanens matrilinære slægt løber netop et stålfast blik mod fremtiden, der lader til at muliggøre den fortsatte tilværelse for dem, efter at noget traumatiserende har ramt dem, og som får dem til at rive sine rødder fri af slægten. Samtidig lader der til, i en snublen eller opbremsning i denne fremadstormende bevægelse, at ligge en trussel om degeneration—en fare, der motiverer blikkets fortsatte forankring i morgendagen. Truslen illustreres gennem det liv, hovedpersonens mor tildeles i Bog I. For efter sit barns død, erfarer hun, at “das Leben nicht funktioniert wie eine Maschine.” (15),²⁶ og oplever, at fremtidens sømme sprættes op. Inden han flygter, forsøger hendes mand at trække hende op af sorgen, men “gegen ihren Willen hat er es nicht geschafft.” (12).²⁷ Vi genfinder her den rumlige orientering af traume og fortrængning: Hun vælger at blive siddende i fortvivlelsen og forsøger ikke, som manden, at undslippe den. Da hendes bedstemor synger hende trøst med en børnesang, får det hende til at stille sig selv spørgsmålet: “Kehrt die Zeit, wenn sie den Weg nach vorn verfehlt hat, einfach um und geht wieder rückwärts?” (31).²⁸ Hun bliver med andre ord opslugt af fortiden, som bliver et kviksandshul, der samtidig trækker hende tilbage i en forvrænget barneposition, reelt set frarøvet sin agens. Hun går med sorgen og fortiden i hundene, og

da læseren forlader hende i slutningen af Bog I, er hun, efter et misforstået, seksuelt møde, blevet presset ind i en tilværelse som sexarbejder—og har mistet kontrollen over både liv og krop.^{xii}

Blikkene, der enten vender mod fremtid eller fortid, genklinger af en anden del af fortællingen om Lot, der allerede spiller en rolle i scenen med morfarens død. Englene beder Lot og hans familie flygte fra Sodoma, hvilken Gud vil lægge øde for dens synd. De advares imod at se tilbage på deres hjem, “[m]en Lots kone så sig tilbage, og hun blev til en saltstøtte.” (*Første Mosebog*, kap. 19, v. 12–26).

Forbindelsen stadfæstes eksplicit, da hovedpersonens mor møder mormoren på et marked i Wien. Først konkluderes det, hvordan “[d]ie Alte selbst hat ihrer Tochter den Weg geschenkt, der diese von ihr weggeführt hat” (99).²⁹ Imellem mor og datter er en voksende distance, som mormoren har iværksat med placeringen af datteren uden for det jødiske fællesskab og som nu rammer hende selv. I fortællingen om Lot er det Guds og englernes ord, der leder ham i sikkerhed, men her vender den undslupne datter sin mor ryggen. For hovedpersonens mor tænker under mødet over, hvor effektivt hun fik placeret sin mor i en lejlighed fjernt fra familiens egen i Wien, og hvordan det er lykkedes hende at skære hende ud af sin og familiens tilværelse. I kapitlet lyder det: “Die Zukunft geht nicht mit dem Preis hinunter, schon gar nicht in diesen Zeiten, nur mit der Vergangenheit lässt sie sich kaufen.” (99).³⁰ Hun må altså købe sin egen fremtid ved at give slip på sin fortid—og dermed sin mor og sit jødiske ophav. Hun viderefører altså den assimileringssproces, som hendes mor har påbegyndt.

Hendes mor, hvis ansigt er “im Alter so deutlich vom Geschlecht Davids” (98),³¹ og den jødiske identitet, der bliver mere og mere undertrykt i familien, smelter altså for datteren sammen til et Sodoma, til noget, der må forkastes uden at blinke: “Lots Weib, das zu schwach war, die Heimat blicklos zu verlassen, das sich umdrehte nach dem, was, wie es wohl wusste, dem Untergang geweiht war, verwandelte sich in eine Frau aus Salz. Die Tochter ist klüger.” (99).³² Syndens by fra det gamle testamente finder, i 1900-tallets Europa, paradoksalt nok sin form i jødedommen. Datteren retter derfor sit blik bort fra sin mor og sit ophav og låser det, for ikke selv at gå til grunde, mod fremtiden. Stålfastheden i datterens bevægelse væk fra sine rødder stilles op imod Lots kone, der var “for svag”, og understreger yderligere den måde, hvorpå det stålfaste blik er en overlevelsesstrategi og et forsøg på at tage skæbnen og livet i egne hænder. Datteren, der er “klogere”, internaliserer de antisemitiske kræfter og forsøger at tilpasse sig den politiske og sociale virkelighed, der tilsiger, at det er forkert at være jødisk.

^{xii} Jeg behandler yderligere motivet om sexarbejde i kapitel 4, **Hjemsøgelse**.

Den stærke kontrol og driften mod det kommende genfindes også hos hovedpersonen. Da hun falder ned ad trappen i huset, genbesøges hun af sin afdøde lillesøster, der siger “Du wolltest eben vorwärts, wie immer.” (216).³³ Hovedpersonens søn, Sascha, erindrer i tillæg, efter hendes død i Bog IV, hvordan hun blev ude af sig selv, da han, uden at spørge, låste sig ind i hendes skab efter et pudebetræk: “Wie konnte er es wagen, an ihren Schrank zu gehen, ohne sie um Erlaubnis zu fragen?” (224).³⁴ Under lagnerne ligger der gemt et brev til hendes mor, der er kommet tilbage i posten med påskriften, “*Evakuiert nach dem Osten*” (206),³⁵ som hun ikke ønsker, at han skal finde. For denne påskrift dækker over nazisternes deportering af de tyske jøder og vil derfor afsløre familiens jødiske ophav for sønnen, der intet kender til det.^{xiii}

Hun føler for dette et ansvar, og idet hun simultant erindrer og går til grunde, fortælles det at “[s]ie stürzt, und während sie stürzt, schämt sie sich dafür, dass sie stürzt.” (218).³⁶ I hovedpersonens styrt genfindes dermed den internaliserede skam, som jeg tidligere påpegede hos mormoren og hos moren, der er “klogere” end Lots kone. Med kontroltabet genforenes hun med sig selv og sin slægt som offer for en vilkårlig, depersonaliseret vold—med hendes forsvundne mand, hendes deporterede familie—og dette er en indsigt, som hun ved nu også vil gå i arv til Sascha. For mens hun falder og har mistet grebet om sin tilværelse, tænker hun: “Jetzt wird der Sohn diesen Brief irgendwann finden. Jetzt hat sie keine Geheimnisse mehr. Jetzt kann sie den Sohn nicht mehr schützen. Und auch sich nicht.” (214).³⁷ Fortiden og den jødiske identitet er hemmelig og pakket væk, og hemmeligholdelsen hænger, som uddraget afslører, som hos mormoren, sammen med et forsøg på at beskytte både sig selv og de yngre generationer fra fortidens gru. Og idet hun falder sit erindringens styrt og modvilligt vender blikket mod Sodoma, mister hun kontrollen over det optrævlende kaos, hun har holdt i skak for sig selv og sin søn. Hun føler, med andre ord, et ansvar for ikke at gå til grunde, for ikke at lade sig selv og Sascha blive ofre for bevidstheden om det, hun og familien—og jøderne, som gruppe—har gennemlevet.

Hjemmets mørke hjørner

Samtidig anslår det gemte og farlige brev, at der i hjemmet, der burde være det tryggeste og mest intime rum, findes skuffer, der ikke bør åbnes, og rum, man ikke bør betræde. Det forekommer hensigtsmæssigt at her alludere til Freuds (1856–1939) begreb, “das Unheimliche”, der præsenteres i en tekst af samme navn (1919). Freud udpeger nemlig en afart af det uhyggelige som det, der er

^{xiii} Det lader til at trække på titlen til en bog, der er skrevet af Robert Frank, nemlig “*Evakuiert nach dem Osten*”. *Deportation der Juden aus Württemberg und Hohenzollern vor 60 Jahren* (2001).

velkendt, men alligevel fremmed: “das Unheimliche sei jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht.” (Freud 1919 8),³⁸ og knytter det sammen med noget fortrængt, der stiger op til overfladen: “[Das] Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist. (...) [D]as Unheimliche sei etwas, was im Verborgenen hätte bleiben sollen und hervorgetreten ist.” (Freud 1919 58).³⁹ “Das Unheimliche” er noget velkendt, der fremmedgøres gennem fortrængning og som vender tilbage for at hjem søge den fortrængendes bevidsthed. Det kan derfor forstås som noget indre, der projiceres uden for subjektet, som både tillader en vis distance og samtidig gør det udskilte mere truende og uhåndterligt. For det forlader aldrig for alvor subjektets intimsfære, men hænger uløseligt sammen med den, der producerer det.

“Das Unheimliche” genfindes i karakterernes fald og romanens rumlige orientering af fortrængning og erkendelse. I relation til mormorens fald og erkendelsens vertikale akse i romanen, er det nemlig værd at lægge mærke til etageforskellen i udgangspunktet for de to kvinders fald. For hvor mormoren falder fra stuen til kælderen, falder hovedpersonen fra første sal til stuen (129; 215–16). Da de to fald hver især suspenderes af et følgende intermezzo, er mormoren reelt set ikke faldet ned ad kældertappen, når hovedpersonen styrter i Bog IV. Mormorens fortielse og fortrængning, der knytter sig til kælderniveauet, er derfor aldrig blevet afdækket eller konfronteret. Faldet har—som i efterdønningerne af hovedpersonens styrt, hvor Sascha lærer sit ophav at kende—et potentiale for en forløsende afklaring for de yngre, i tillæg til dets destruktive egenskaber, der lader til primært at ramme de ældre, der fortrænger. Derfor er det påfaldende, at de to kvinders fald ender i etager, der kan stables ovenpå hinanden, da det foreslår, at slægtens fortællinger akkumuleres som aflejringer, som niveauer, der bygges oven på hinanden. Hovedpersonens hemmeligheder for sin søn hviler derfor på et fundament af tidligere generationernes hemmeligheder og fortrængte erfaringer. Familiehemmelighederne antager form som et hus og bygges ind i selve fundamentet for hjemmet—i den hjemlige sfære selv.

I denne forbindelse er det værd at nævne et parti af romanen, der også knytter sig til den personlige intimsfære og “das Unheimliche”, såvel som peger ud på en kollektiv fortrængning. I Bog V er hovedpersonen blevet en gammel kvinde, der går under navnet Frau Hoffmann. Hun bor nu på et plejehjem i det genforenede Berlin, og det fortælles, hvordan hun får en ny værelseskammerat. Da kvinden, Frau Buschwitz, flytter ind i det delte værelse, nærmer hovedpersonen sig venligt. Men Frau Buschwitz begynder uprovokeret at kradse og slå:

[S]ie hatte sich Frau Buschwitz genähert, um sie freundlich zu begrüßen, daraufhin hatte Frau Buschwitz, wie es nun einmal ihre Art war, Frau Hoffmann attackiert (...). Mit [ein]em Zwieback hatte sie Frau Buschwitz über das Gesicht geschrammt, woraufhin diese von ihr abließ, Frau Hoffmann hatte sich von da an der Zimmergefährtin nie wieder mehr als ein Meter genähert.

(249).⁴⁰

Hovedpersonen holder siden en fornuftig afstand til Frau Buschwitz, der senere skildres slumrende i værelset, i hovedpersonens mest intime rum.

Uden at det bliver alt for spekulativt, er det vanskeligt at se bort fra det påfaldende i, at forbogstavet i efternavnet "Buschwitz" kun skal flyttes én plads tilbage i alfabetet, før ordet "Auschwitz" træder frem, såvel som også det foranstillede "Frau" støtter denne observation lydligt. Jeg vil påstå, at Frau Buschwitz kan læses som en personificering af enten erfaringen af eller bevidstheden om holocaust, og at hendes voldelige hilsen peger på, at konfrontationen med holocaust er smertefuld for hovedpersonen, hvis familie blev deporteret. At Frau Buschwitz repræsenterer et eget Sodoma for den aldrende hovedperson, hvis hukommelse så småt er begyndt at svigte, og at hovedpersonen viger tilbage for at undgå hendes angreb og lade hende forblive i glemslen. Da de bor på samme værelse, er distancen dog hele tiden pointeret—hovedpersonen må aktivt positionere sig og undgå at komme hende for nær, idet hun er en ufravigelig del af det inderste rum, de deler med hinanden. Hun danser dermed omkring en erfaring, som hun ikke vil slås med, og deres første og eneste kamp vinder hun med en tvebak—det vil sige, ved hjælp af det håndgribelige og hverdagslige.

Samtidig er Frau Buschwitz' angreb ikke personligt motiverede, men "jeden, der sich ihr auf mehr als einen Meter nähert, [beginnt sie] zu kratzen und zu schlagen." (249).⁴¹ Frau Buschwitz—personificeringen af bevidstheden om holocaust—er dermed ubehagelig for alle at nærme sig og peger på en bredere, mere kollektiv fortrængningsstrategi: At folk undgår hende og lader hende slumre videre i intimsfæren. Det peger på Auschwitz som "das Unheimliche" i den fælles, tyske bevidsthed, som det, man forsøger at lægge afstand til, men som det ikke går an at udskille—som hele tiden gør krav på en del af det (under)bevidste tankerum.

Efter denne korte digression til et mere kollektivt perspektiv, som jeg vil udfolde mere i opgavens følgende kapitler, tegner der sig altså et tydeligt billede i den fortrængningsstrategi, som de ældre generationer anlægger til at håndtere deres traumer og leve videre i en verden, der er blevet slået itu. Den vanskelige erfaring forsøges udskilt og gemt væk og holdes nøje i skak af mødrenes stærke hænder, idet en konfrontation med erfaringen for dem er farlig, om ikke

altødelæggende. De har med andre ord ikke noget frit valg, da deres eksistens afhænger af fortielsen af det smertefulde, som de ikke tåler at berøre.

“Das Unheimliche” træder frem i romanen, idet der i det, der skal være det tryggeste, samtidig findes noget potentielt farligt. Formaningen om ikke at falde ned ad trappen klinger derfor både som et personligt mantra og en advarsel imod at stoppe op og fortabe sig i egne fortrængninger. Såvel som den, for de yngre generationer, er en formaning om ikke at forsøge at afdække familiens historie, der i sig både rummer en mulig suspension af den kendte hverdags og virkeligheds meningsfylde—og undergangen for forældrene.

Gør det en forskel, om nogen er død eller bare langt væk?

I romanen syr de sårede hastigt sine tabte lemmer på igen og gemmer skamfuldt deres ar væk under lag med tøj, så man ikke længere ser, at de har været skilt ad. De ældre generationer bruger fortrængningen som et middel til at overleve, som en beskyttelse af sig selv—såvel som de antager, at det er den måde, hvorpå de bedst holder hånden over de yngre generationer. Dog lader der til at være en diskrepans mellem generationens led, i den grad, de har brug for afklaring—at den fortrængningsstrategi, som de sårede anlægger, får afløb i et affektivt spændingsfelt, der påvirker deres efterkommere indirekte.

For den store grad af kontrol, som de overlevende anlægger for at kunne udholde tilværelsen og regulere den indsigt hos sine børn, de selv modvilligt er blevet pålagt, bliver netop i mødet med de yngre generationer kontraproduktiv. Som “das Unheimliche”, finder det fortrængte sig nemlig kun sjældent i at blive lagt i aflåste rum og siver derfor ud under dørspærkerne, og traumerne virker ad andre, mindre umiddelbare veje. Traumet forsvinder med andre ord ikke med fortrængningen og viser sig i stedet på mere diffuse og uhåndterlige måder, der ubevidst og halvt kommunikerer erfaringen igennem et affektivt spændingsfelt mellem forælder og barn—og viser sig at også blokere for visse aspekter af deres indbyrdes forhold, som jeg senere vender tilbage til.

Diskrepansen mellem generationernes behov, der avler denne affektive spænding, sættes i romanen på spidsen gennem flere variationer af spørgsmålet: “Konnte eine, die die Wahrheit nicht kannte, denn unterscheiden, ob jemand tot war oder einfach nur sehr weit entfernt?” (121).⁴² Spørgsmålet sigter til, om der er nogen nytte i at afdække en sandhed, der er øm og uhåndterlig, og stilles ofte i relation til de udeladelser eller løgne, der løber på kryds og tværs imellem generationerne. Første gang spørgsmålet stilles, indgår det i scenen, hvor mormoren reflekterer over sine valg og løgnet om morfaren for sin datter. Det gentages igen kort efter, da fætterten overleverer

nyheden om mormorens død til hovedpersonens mor: “Den Tisch gedeckt hat sie noch in dem Glauben, sie habe eine lebendige Mutter. Macht es eigentlich für jemanden, der die Wahrheit nicht kennt, einen Unterschied, ob einer tot ist oder nur sehr weit entfernt?” (129).⁴³ Disse to forekomster lader til at foreslå, at svaret er ja. For specielt i sidstnævnte sammenhæng har det en betydning for datterens mulighed for at forstå og tilgive sin mor. Forinden hun ved om hendes død, står hovedpersonens mor nemlig til sin datters begravelse, hvor mormoren ikke møder op, og tænker, at “es ist wahrscheinlich lieber, dass man auf sie wartet. Wieder einmal lässt sie ihre Tochter mit allem, was schwer ist, allein, so wie früher” (127).⁴⁴ Mormorens udeblivelse føjer sig til rækken af svigt, som moren har følt i sit liv, men vreden aftager, idet hun erfarer dødens tungvejende årsag til fraværet. I stedet bliver der plads til en sørgmodig forsoning og et ønske om afklaring, da hun senere låser sig ind i sin døde mors lejlighed. For hvis dette svigt havde en forståelig årsag, er det pludselig muligt, at de tidligere også havde det. Mormorens stærke kontrol over tilværelsen er med døden suspenderet, og hun fremstår med ét sårbar og menneskelig—og dermed undskyldelig.

I **Teori** citerede jeg Williams, der skriver at “[f]ølelsesstrukturer kan defineres som sociale erfaringer i *opløst tilstand* i modsætning til andre sociale semantiske formationer, som er blevet *udfældet* og er mere indlysende og umiddelbart tilgængelige.” (Williams 15). Når en følelsesstruktur er aktiv, er den med andre ord ofte uoverskuelig, i modsætning til når den falder til ro. Moren og mormorens anspændte forhold, der er præget af fortielser og misforståede hensyn, kan anskues som et affektivt spændingsfelt, der pludselig delvis udfældes med mormorens død, der ikke længere aktivt bidrager til dets produktion. Deres forhold udfældes til en mere eller mindre afsluttet enhed, som moren bedre kan forsøge at kortlægge, og tomrummet efter mormoren giver plads til et ønske om at forstå.

Men ikke hele affekten udfældes, og den fulde forståelse udebliver—for selvom de efterladte genstande i mormorens lejlighed vidner om hendes traume, taler de et sprog, datteren ikke har værktøjerne til at aflæse: “[D]en Engel über dem Eingangstor kann sie nicht sehen, weil sie sich nicht umdreht. Gern hätte sie jetzt gewusst, was es eigentlich war, wofür die Mutter ihr Leben lang bezahlt hat. Zu Hause findet sie im 9. Band, der am Rücken ein wenig abgeschabt ist, [die »Iphigenie]«” (131).⁴⁵ Englen over døren, som hun står med ryggen til, giver konnotationer til pogromscenen, hvor mormoren på taget beder til Gud om at indgydes en engels kraft for at redde sin mand i sikkerhed. Samtidig har datteren taget det niende bind, der rammes af den sten, hendes fars mordere kastede ind ad vinduet under pogromen (19), med sig hjem for at læse *Iphigenie auf*

Tauris.^{XIV} Genstandenes tavse tilstedeværelse viser den måde, hvorpå scenen har været en del af mormorens bevidsthed og bidraget til at generere det affektive rum, der omsluttede—og til stadighed omslutter—hende selv og datteren, der uvidende bærer forbrydelsens mærke med ind i sit eget, videre liv. Men datteren kender hverken skrammens ophav eller englens betydning, og selvom hun ønsker at vide, hvad moren i sit liv “har betalt for”, er ønsket blot knyttet til det, at hun fornemmer, at morens adfærd har grund i noget, som hun ikke har—og aldrig får—adgang til. Nøglen til forløsning forsvinder med morens død, og kun dele af affekten kan finde hvile.

Denne forsonende scene i lejligheden peger på, at fortielsen har blokeret for en forståelse, der kunne have eksisteret imellem dem, og at datterens følelser af svigt kunne have været afværget, hvis det havde været muligt for mormoren at afdække sit traume. Men følelsesstrukturens komponenter har viklet sig sammen til en gordisk knude i deres forhold, og som jeg senere berører, kommer forløsningen altid for sent—hvis den altså kommer.

Faderløgnen

At løgnen og fortielsen gør en forskel for de yngre generationer, kommer også til udtryk i forbindelse med den første forekomst af spørgsmålet, om hvorvidt sandheden har en betydning for den, der ikke kender den. Denne første forekomst knytter sig til mormorens løgn om farens fravær. Den forsvundne far er et motiv, der gentages i variationer romanen igennem, men særligt hovedpersonens mor og søn, Sascha, hjemses af uvisheden om eget ophav. I disse to tilfælde er faren ikke blot fraværende, men selve fraværet er forløjet, og deres spørgsmål mødes med affærdigende sætninger, med lukkede standardsvar.

Hovedpersonens løgn om Saschas forsvundne far grundlægges i romanens tredje intermezzo, “[um d]em Kind all das [zu] ersparen”,⁴⁶ og finder form i sætningen “Dein Vater ist bei Charkow gefallen.” (207).^{XV}⁴⁷ Løgnen er flerfoldig, idet manden, Kammerat H, forsvandt efter en arrestation i Sovjet, og Saschas biologiske far egentlig er en russisk digter, med hvilken hovedpersonen havde et kort forhold. Det bemærkelsesværdige er, hvordan den 17-årige Sascha igennem hele Bog IV, efter hovedpersonens død, martres af denne affærdigende sætning. Den løber som en snor igennem hans kapitler og gentages igen og igen i forskellige varianter (220; 221; 225; 233; 234; 238). Der er

^{XIV} Stykket handler om Ifigenia, Agamemnons ofrede datter, der er isoleret fra sin familie i det fremmede land, Taurien (Goethe 2005). Benævnelsen kan forstås som en allusion til de voksende kløfter mellem slægtens medlemmer i romanen.

^{XV} Hovedpersonens affærdigende løgn om, at faren er “faldet”, kan igen knyttes op til fald i romanen som både personlig undergang og karakterernes gennemgående fortrængningsstrategi.

noget ved den messende, affejende og nærmest blankslebne formulering, der nager ham, noget, som ikke helt stemmer, og som nægter ham at slå sig til ro med den.

Morens dødsfald og de hemmeligheder, der nu bliver afdækket, indfarver og forvrænger hverdagens stof. Denne forskubbelse lader til at muliggøre en mere bevidst undren, og spørgsmålene trænger sig på hos Sascha, som “Warum bist du nie auf den Dachboden gegangen?” (222)⁴⁸ og “Wo überhaupt liegt Charkow?” (233).⁴⁹ Da hovedpersonen er væk, bliver Saschas spørgsmål mere og mere presserende, og han bliver opmærksom på de mærkværdigheder og huller, der knyttede sig til morens adfærd og forklaringer. For i tillæg til forundringen over hendes modstand mod at gå op på loftsrummet, til det, der er opmagasineret, beskrives det blandt andet, hvordan hun, nærmest rituelt, gemmer sig af angst på sit soveværelse når det tordner eller blæser: “Dann ging sie hinauf in ihr Schlafzimmer, schloss auch dort sorgfältig die Tür und kam nicht eher wieder heraus, als bis vom Gewitter nur noch der Regen übrig war.” (221).⁵⁰ Morens kontrol og begrænsninger, og hendes modvilje mod at dykke ned i fortidens realiteter, der har været med til at generere et affektivt spændingsfelt og i deres fælles liv har påvirket ham, udfældes altså efter hendes død i en voksende undren hos sønnen, der ikke længere kan besvares. Mens hun endnu lever, fornemmer og indordner Sascha sig under trykket fra de bølger, der kruser under morens stille overflade, men efter hendes død, og dermed tab af kontrol, skyller de indover ham med deres fulde kraft som en lang række ubesvarede spørgsmål.

Samtidig lader hovedpersonens begrænsninger også til at have blokeret for andre, mere umiddelbare dele af deres forhold, idet de vanskelige og affejede spørgsmål tager fokus fra en mere hverdagslig arv. For når Sascha spørger til hovedpersonens ophav, ville hun ønske, at han havde spurgt hende til råds om apfelstrudel:

Was ist eigentlich aus deiner Verwandtschaft geworden, hatte der Sohn sie, als er schon älter war, gefragt. Sie hatte gesagt: Es gab Bombenangriffe auf Wien. Nach so vielen Dingen, die leichter zu beantworten gewesen wären, hatte er sie noch nicht gefragt. Gern hätte sie ihm gesagt, welche Apfelsorte sie für den Strudel nahm.

(215).⁵¹

Familiens fravær bliver så presserende—og svaret så affærdigende—at Sascha ikke finder mulighed til at spørge om æblesorter, som han dog, efter hendes død, ville ønske, at han havde gjort: “Welche Apfelsorte ist für den Strudel am besten?” (222).⁵² Denne erfaring, de begge ønsker at dele, kompromitteres med andre ord af hovedpersonens fortrængte traumer, der tager plads som en usynlig væg, dem imellem.

Kroppenes hvirken

Mødrenes traumer lader dermed til, gennem fortielsen, at antage en affektiv karakter, der siver fra den tavs krop og påvirker de yngre generationer indirekte. Det træder i tydeligere grad frem hos hovedpersonens mor, der forsøges forstillet med mormorens affærdigende “Vater ist vielleicht in Amerika” (29; 96),⁵³ der dækker over den forbrydelse, familien var udsat for. For når moren spørger til morfaren, er mormorens svar affejende—men samtidig forrådes mormoren af sin og andres kroppe, der diffust og halvvejs afdækker barnet sandheden:

Wenn sie als kleines Mädchen versuchte, sich vorzustellen, wo ihr Vater sein mochte, (...) sah sie immer einen vor sich, der sich aufgehängt hat. Vater ist vielleicht in Amerika, hatte die Mutter gesagt. Oder in Frankreich. Aber sie hatte ihr nicht geglaubt. Ihre Mutter hatte über die Abwesenheit ihres Mannes immer wie über etwas Endgültiges, Unumkehrbares gesprochen, hatte niemals die leiseste Hoffnung in ihrer Tochter aufkommen lassen, dass er heimkehren. (...) Manchmal hatte es ihr geschienen, als verschlüge es Leuten, denen sie zum ersten Mal ihren Namen nannte, eine Augenblick lang die Rede. (...) [W]omöglich war sie an dem Baum, an dem er den Strick festgemacht haben mochte, schon vorüberspaziert.

(29).⁵⁴

Der er en inkongruens mellem det udsagte og de udtryk, hun ser i sin mors og andres kroppe og gestik. I morens stemmes endegyldighed og fremmedes ansigtsudtryk ser hun sin fars forsvinden—og dermed død—spejlet som noget endeligt, der modsiger morens affærdigende remse. Diskrepansen i denne ufuldkomne kommunikation af farens død hensætter hende til uvished og grublen. Hun fornemmer, at noget irreversibelt er sket, og tolker det i en retning, der halvt mimer den reelle mordscene, som læseren er fortrolig med. Vi ved, at hun kender den gren, faren har hængt fra—for det var hængende fra morens arm, der forgæves forsøgte at trække ham i sikkerhed, at han endte sine dage.

Samtidig som den forvrænget ekkoer den virkelige sandhed, tillægger hendes forklaring faren, om ikke skyld, i så fald en agens i sin forsvinding, som han ikke har haft. Den ydre, depersonaliserede vold, hendes forældre blev udsat for, bliver, som hos mormoren selv, internaliseret—både i morfaren, mormoren og hende selv, som hendes far kunne vælge at forlade. Savnet knytter sig derfor op på en potentiel mangel, det for hovedpersonens mor ikke går an at placere endeligt hos hverken moren, faren eller sig selv—som med forestillingen om forsvindingen i det hele taget. Som jeg refererede i teorikapitlet, skriver Tygstrup at “følelsen tilhører et subjekt, mens affekten producerer subjektivitet.” (Tygstrup 19). En følelse er dermed en mere eller mindre afsluttet størrelse, som individet har en form for kontrol og et overblik over, hvorimod affekten er en u håndterlig størrelse, der påvirker individet på måder, det hverken kan overskue eller styre.

Mormorens fortielse af farens skæbne gør, at hans fravær ikke kan udfælde sig som sorg eller vrede i moren, som hun har mulighed for at bearbejde og håndtere. Fraværet og den nagende uvished bliver i stedet til en størrelse, der spændes op og eksisterer både indeni og uden for de tre personer, som umuliggør en udfældning.

Det illustreres yderligere, da passagen igen forekommer senere i romanen, i Bog II, hvor det også samtidig fortælles, at den nu voksne kvinde forestiller sig, at hun pludselig kunne møde sin far på gaden i Wien (96–97). Farens forsvinden lægger sig dermed aldrig til ro i hende, men breder sig ud i en vifte af forskellige, mulige scenarier, der på én gang udelukker og sameksisterer med hinanden. Fortielsen og kroppenes mumlen blander sig med løgnens affærdigelse, og faderløsheden bliver derfor et sår, der fortsætter at væske, fremfor at hele op. Spørgsmålet bliver dermed, om mormorens fortielse gør morfarens fravær værre, end hvis datteren havde kendt til sandheden—og svaret lader til at være ja.

Løgnens gentagelse

For løgnen, der træder i den ubehagelige sandheds sted, lader i tillæg til at reproducere sig i narrativet og blive til en sandhed i sin egen ret. Det gentages messende, at morfaren måske er udvandret til Amerika (29; 96), og da den spæde hovedperson er død, flygter netop også hovedpersonens far til dette land, som et ekko af løgnen om morfaren, der nu materialiserer sig og bliver til virkelighed. Affekten udspænder karakterernes handlingsrum og reproducerer traumet i datterens liv, men gør det forvansket, efter løgnens skabelon. Det misforståede hensyn, som mormoren forsøger at tage over for datteren, har dermed vidtrækkende konsekvenser og skærmer hende ikke fra at genopføre en kopi af det oprindelige traume.

Implementeringen af løgnen tematiseres helt eksplicit i romanen, idet mormoren i Bog I fortæller sin datter sandheden om hendes far, efter at verden har vist datteren den vrangside, som mormoren indtil da har søgt at skjule for hende: “Deinen Vater haben die Polen erschlagen.” (32).⁵⁵ Efter afdækningen af farens fravær som produkt af en hadforbrydelse, beskrives det nemlig, hvordan løgnen har skabt sig en plads i datterens liv, mens den trækker sig ud af mormorens: “Jetzt hat das, was die Händlerin ihrer Tochter immer als Wahrheit verkauft hat, sich doch noch ein Leben verschafft. Jetzt ist die Tochter an ihrer Stelle die sitzengelassene Ehefrau, und sie dafür das, was sie, wenn auch verschwiegen, immer schon war: eine Witwe.” (40).⁵⁶ Hun indtager dermed rollen som den forladte hustru, som mormoren har spillet siden pogromen, og afklaringen, der da også i det følgende intermezzo rulles tilbage, kommer for sent. Løgnen har allerede gjort skade og

manifesteret sig i det unge ægtepars tilværelse. Visheden bidrager nu kun til en yderlige desillusion for datteren, til at fratage hende håbet om at se sin mand igen: Hendes far vender aldrig tilbage, og heller ikke hendes mand, og hun mister både mand, far og barn i samme bølge.

Bevægelsen viser igen den diskrepans, der er mellem de forskellige generationers mulige handlen og behov. Der findes, som det understreges senere i Bog II, ingen mødeplads mellem generationerne: “Der Moment, in dem die Alte der Tochter hätte davon erzählen können, dass die Polen ihren Mann damals erschlugen, würde nun niemals mehr kommen.” (98).⁵⁷ Øjeblikket opstår aldrig igen, for forløsningen betinges af, at mormorens ønske om at beskytte fremtiden suspenderes—og idet datteren selv og hendes tilværelse er gået i stykker, er hun lige vidt. Datteren kan aldrig få en afklaring, som hun kan bruge til at give slip og komme videre, kun én, når hendes liv allerede ligger i ruiner.

Det vil sige, at mødet mellem generationerne kun er muligt, når enten fremtid eller fortid gravlægges, som det kommer til udtryk i de forsonende tomrum, der efterlades efter mormoren og hovedpersonens trappefald. Der forekommer en slags forløsning mellem mor og datter, da mormoren dør i Bog II, men den kan aldrig blive mere end halvvejs, da mormoren kun kan møde datterens forsøg på forståelse som et tavst og sørgmodigt genfærd. Mere frugtbar er Saschas situation i Bog IV, selvom han også står tilbage, overvældet af ubesvarede spørgsmål. Hovedpersonens død tager mange af svarene med sig i graven, men åbner samtidig andre døre. For til morens begravelse genforenes Sascha med sit faderlige ophav, og selvom han i kapitlerne endnu ikke åbner det gemte brev i linnedskuffen, ligger der i dette gemt en yderligere afklaring af ophavet til senere tider. Men også disse halve forsoninger og afklaringer skylles igen bort af intermezzienes bølger og finder alligevel ingen gang på jord—og øjeblikket, der muliggjorde dem, vender aldrig igen tilbage.

Der er med andre ord en presserende diskrepans imellem de behov, de forskellige generationer har for at enten fortrænge eller at se traumet i øjnene. For hvor de ældre generationer forsøger at fortrænge traumet og låser blikket fast mod horisonten, har de yngre generationer et behov for afklaring, der sjældent imødekommes. Forældrene ved noget, de ikke vil vide, og forsøger at skærme deres efterkommere fra denne uhyrlige indsigt, hvorimod børnene aner konturerne af den bag fabrikerede fortællinger og talende kroppe. Inkongruensen bliver i relationen til affektive spændinger, der påvirker de yngre, uden at de helt kan sætte fingeren på, hvad trykket er, eller hvor det kommer fra. Det udsagte traume antager en affektiv karakter, der fordrer uvished og en udpræget distance imellem mor og barn. Der er ingen forløsning at hente, og hvis der er, går

den altid på bekostning af enten mødrene eller børnenes liv — i konkret eller abstrakt forstand. Den kan kun blive halvvejs, kun altid komme for sent.

Traumerne bliver dermed en problematisk størrelse i romanen, da de hverken kan berøres eller fikseres, og fortsætter sin påvirkning af både de traumatiserede og deres efterkommere. Fortrængningsstrategien og traumet selv lader dermed til at gå i arv, at omslutte generationerne og reproducere sig i nye former — at anlægge en ny etage med hemmeligheder oven på dem, der allerede er muret ind i slægtens skjulte historie. Familiens traumer bæres videre gennem tiden, som en ubrudt følelsesstruktur, der aldrig udfældes, men blot fornyes.

3. Usikkerhed

Aller Tage Abend er en sælsom læseroplevelse, idet den hele tiden skubber til læserens forventning til og forståelse af det, den præsenterer. Jeg har allerede i forrige kapitel nævnt, at romanens titel trækker på et tysk ordsprog — “es ist noch nicht aller Tage Abend” — der refererer til det, at alt endnu ikke ligger fast. Titlen antager dermed en formanende karakter — vi kan ikke vide, om fremtiden vil overskrive den forståelse, vi har dannet os af en given situation. Titlen taler ind i den grundlæggende ustabilitet og usikkerhed, der gennemsyrrer romanen på alle planer, som jeg i dette kapitel tager for mig. For hver gang noget virker til at være sat i sten, er der noget, der alligevel får stenen til at slå revner.

Ved første øjekast forekommer romanen ganske ligetil med sin stærke fortællerstemme og systematiske form, der leder hovedperson ind og ud af døden, men når man ser nærmere, afdækkes små brister, der knytter sig til både fortællerstemmen, romanens temporalitet og dens narrativer. Som jeg udover kapitlet tager for mig, medfører disse implikationer for, hvilken forståelse læseren kan danne sig af romanen og dens narrativ, der nægter at lægge sig entydigt fast, såvel som peger mod et større perspektiv — navnlig den måde, vi forholder os til og tilgår historien på, som noget enten lukket eller noget, der er i fortsat tilblivelse. Jeg bruger samtidig denne diskussion til at undersøge, om *Aller Tage Abend* kan forstås som et stykke nyere holocaustlitteratur, hvor Erpenbeck og læseren er lige fjernt fra fortidens traumer, der både er utilgængelige og en del af den virkelighed, vi orienterer os i.

Først og fremmest viser de små bristninger sig i *Aller Tage Abends* struktur. Jeg har tidligere i opgaven påpeget romanens særegne form, hvor dens forskellige bøger skildrer handlinger, der måske — måske ikke — trækkes tilbage i et efterfølgende intermezzo. Selvom man som læser hurtigt forstår, at hovedpersonen vil dø i hver enkelt bog for så at genopstå i intermezziene, er det hele tiden uvist hvordan eller hvornår. Romanen igennem indtræffer små peripetier — skæbneomslag —, der leder hovedpersonen i dødens arme, som fortælleren igen og igen vrister hende fri af. Læseren følger med fortælleren, når hun omformer handlingsrækken og driver hovedpersonen videre i livet, længere mod et slags diffust mål — hvad dette mål så end består i. Samtidig trækker hun også lejlighedsvis andre karakterer efter sig på sin vej ind og ud af døden, og det er aldrig sikkert, hvilke tragedier eller forløsninger, der får lov at stå ved magt, og hvem der stedes endegyldigt til hvile. Man kan med andre ord ikke vide sig sikker på, hvilke tråde i narrativets stof, der bærer, og hvilke, der trævles op.

Som læsere præsenteres vi for denne narrative hakken frem og tilbage af *Aller Tage Abends* fortæller, der indtager en kompleks position i romanen. Ved første øjekast forekommer positionen ikke umiddelbart så kompliceret: Hun optræder, med Gérard Genettes (1930–2018) begrebsapparat, som en nulfokaliseret, heterodiegetisk fortæller (Genette 2008 97). Hun er med andre ord ikke en karakter i romanen, men en instans, der har adgang til flere af karakterernes bevidstheder—det, man i daglig tale kalder en alvidende fortæller.

Fortællerens fokalisering skifter almindeligvis fra kapitel til kapitel, idet hun ofte holder sig tæt ved én karakters perspektiv ad gangen, mens de andre antager en mere mat og uigennemsigtig overflade. Bog I, kapitel 1 knytter sig eksempelvis til hovedpersonens mor, kapitel 2 til hovedpersonens oldefar, og kapitel 3 til mormoren. Bøgernes fortælling tager form igennem kortere eller længere fragmenter af bevidstheder, der fletter sig sammen og belyser hinanden, og fortællersituationen står, i makroformat, som en panorering rundt om de samme punkter i fortællingen, der farves af hver enkelt bevidstheds tone. Romanens fortæller antager samtidig en modererende funktion, idet hun står som et filter mellem læseren og de bevidstheder, hun tilsyneladende er i stand til at flyde ubesværet imellem. Det skiftende perspektiv fra kapitel til kapitel er ikke i sig selv bemærkelsesværdigt, da dette er et almindeligt greb inden for romangenren, men i *Aller Tage Abends* tilfælde løsnes formens grænser dog i kanterne—og selv når fortælleren tilsyneladende læner sig op ad en bestemt karakters perspektiv, er det stadig ofte nødvendigt at stille spørgsmålet om, hvem der tænker og taler.

For hvor perspektivet i hvert kapitel ofte enkelt kan bestemmes på makroniveau, er der nemlig små perspektivmæssige blødninger på mikroplan, hvor den udsigende stemme ikke enkelt kan placeres. Samtidig forekommer der kapitler, hvor den indre fokalisering udvides, så flere bevidstheder står åbne på samme tid, og dermed bryder med fortællesituationens overordnede princip. Dette forekommer eksempelvis i Bog II, kapitel 11 og 12, hvor hovedpersonens mormor og mor tilfældigt mødes på et marked i Wien (96–99). I disse kapitler tynger den traumatiske erfaring af morfarens fravær både mormor og mor, mens begge er ude af stand til at adressere den. Der forekommer dermed en udtalt samtale mellem deres to bevidstheder, der isoleret griber samme genstand, en samtale, der tilsyneladende orkestreres af fortælleren:

Der Moment, in dem die Alte der Tochter hätte davon erzählen können, dass die Polen ihren Mann damals erschlugen, würde nun niemals mehr kommen.

Denkt man nicht, denkt man nicht.

Was denn?

Denkt man nicht, dass die Zeit so schnell vorbeigeht.

So.
Ihre Mutter hatte nie wirklich mit ihr darüber gesprochen, wo der Vater geblieben sein
könnte.

(98).⁵⁸

I scenen udlægger fortælleren kvindernes tanker, der knytter sig til morfarens forsvinding og deres indbyrdes forhold, mens den samtale, der rent faktisk finder sted, er kortfattet og overfladisk. Samtalen er ikke markeret af anførselstegn, noget, der er symptomatisk for romanens dialogpartier, hvor det sjældent findes angives hvem der taler. Læseren må derfor forsøge at bestemme den udsigende ud fra det sagte, såvel som hun må vurdere, hvornår overgangen fra dialog til fortællerstemme finder sted. Den uklare grænse imellem de forskellige bevidstheder skaber dermed et overvældende rum for mening, idet det orienteringsløse gør det vanskeligt—hvis ikke umuligt—at vurdere, hvem der taler, samt hvilket niveau i romanen, vi befinder os på.

Det understreges yderligere i Bog III, idet kapitlerne, hvor hovedpersonen skriver en appel for sit liv i Rusland, lejlighedsvis infiltreres af dialogpartier af korte, staccato udsagn som “Ich verlange” og “Eines Parteivertreters”, der ikke fæstes til nogen specifikt (146–47; 152–54).⁵⁹ Disse partier lader til at være en slags kollektiv støj eller sladder, der peger på den utrygge og mistænksomme angiverkultur i Sovjet, der har fordret både arrestationen af hovedpersonens mand og nødvendigheden af det forsvar, hun forfatter. Det er samtidig vanskeligt at vurdere, om dette er hovedpersonens forestilling om en hvisken i krogene, eller om det er en kontekst, der tilbydes læseren af fortælleren. Sladderer bliver til en uhyggelig summen i bevidstheden, som en allestedsnærværende, men fragmentarisk og flygtig trussel, der ikke kan placeres, hverken for læseren eller hovedpersonen selv.

Dertil er der ofte små hjemløse tekstbidder og udsagn, der uden varsel bryder frem og som har en mindre åbenlys funktion i teksten. Det er eksempelvis formaningen om ikke at falde ned ad trappen, som jeg fremhævede i forrige kapitel, men også små fragmenter af digte, der gerne bidrager med intertekstuelle implikationer. Det er eksempelvis linjerne “*Keine Luft von keiner Seite!! Todesstille fürchterlich!! In der ungeheuren Weite! Reget keine Welle sich!*” (19; 131), der er sidste halvdel af Goethes digt, “Meeresstille” (Goethe 1994 92),⁶⁰ såvel som sætningen “*Lebt wohl!*” (130; 131),⁶¹ der er den afsluttende replik fra hans drama, *Iphigenie auf Tauris* (Goethe 2005 66)—et værk, der ligeledes og gentagne gange refereres eksplicit til i løbet af romanen (130; 268). De hyppige, intertekstuelle referencer til specielt Goethe illustrerer i denne kontekst blot en overordnet tendens, som kræver en mere udførlig behandling, der følger i næste kapitel, **Hjemsøgelse**.

Den løsrevne dialog og disse hjemløse udsigelser får en reaktiv og overvældende funktion. Specielt de hjemløse udsigelser er uklare og kan klistres på forskellige perspektiver og spor i romanen, hvilket tilbyder et meningsforskydende potentiale alt efter konteksten, de sættes i. Det bliver op til læseren at placere dem og vurdere, hvorvidt det er karakterernes bevidsthed, der hjem søges, eller om fragmenterne befinder sig på et metaplan — som en kontekst, der sættes af fortælleren. Det overvældende består i, at alle de tænkelige niveauer derfor sameksisterer og sideordnes og insisterer på at tages i betragtning simultant.

Et requiem over tilværelsen

Denne overvældende meningsfylde kan illustreres igennem de hyppige gentagelser af sætningen, “*Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth.*” (99; 107; 110; 192),⁶²^{XVI} der igen og igen optræder uden nogen tilsyneladende kontekst og uden at knyttes til en udsigende bevidsthed. Jeg vil derfor udlægge det som et eksempel på det overflødighedshorn af mening, disse brudstykker udgør, når de ligger strøet rundt i romanen.

Det er værd at bemærke, at denne sætning er starten på en salme, der findes i Luthers (1483–1546) bibel, *Die gantze Heilige Schrift Deudsch* (1545), hvoraf første vers indgår i komponisten Johannes Brahms’ (1833–97) *Ein Deutsches Requiem*. Værket havde premiere i Wien i 1867 (Musgrave 47) og har derfor en intuitiv forankring i de geografiske rammer i Bog II, hvor sætningen oftest forekommer — selvom den også viser sig ved hovedpersonens dødsfald i Bog III (192). Den hjem søgende sætnings ordlyd er i sig selv interessant, idet den, i forbindelse med resten af verset,^{XVII} kan forstås som en længsel mod og lovprisning af Guds himmel, i tillæg til en hyldest af menneskets midlertidige, jordiske tilværelse. Sætningen alluderer altså til en længsel bort fra verdens fysiske rammer og spiller dermed ind i både morens afvisning af sit jødiske ophav, mormorens tilflugt i religionen, såvel som hovedpersonens vej i døden, som længslen efter noget andet, end det liv, de hver især lever i Wien i løbet af romanens anden bog.

^{XVI} Ofri Ilany skriver i artiklen “*Herr Zebaoth* and the German nation: bible and nationalism in the anti-Napoleonic wars” (2020), at det specifikke navn, “Herr Zebaoth” knytter sig til “the Lord of Hosts from the Old Testament (...) – a living, warlike God very much active in history and close to men.” (Ilany 114). Herr Zebaoth er med andre ord ikke en desinteresseret gudsbenævnelse, men hæfter sig til en forståelse af Gud som involveret og partisk i menneskelige konflikter. Ilany knytter i artiklen den gammeltestamentlige idé om en af Gud særligt udvalgt nation til den tyske nationsopbygning i løbet af 1800-tallet (Ilany 2020). Selvom det ikke er et perspektiv, jeg i denne opgave vil forfølge, er det interessant i forbindelse med romanens realtid, der udfolder sig i mellemkrigstiden, i tiden lige før nazismens opblussen i Tyskland.

^{XVII} Første vers i salmen lyder: “WIE LIEBLICH SIND deine Wohnunge / HERR Zebaoth. [/] Meine Seele verlangt vnd sehnet sich nach den Vorhöfen des HERRN / Mein leib vnd seele frewen sich in dem lebendigen Gott.” (Luther 1039).

Sætningen får isoleret i teksten også en nærmest vrængende karakter, idet konstateringen af den skønhed, der kendetegner Guds “Wohnungen”, altså “boliger” i sjælelig forstand, står i kontrast til den elendighed, der omgiver karaktererne i mellemkrigstidens Wien. Faktisk står sætningen påfaldende nok ofte i forbindelse med ordets konkrete betydning, “lejlighed”, og kobles specielt til morens afvisning af og fysiske afstandstagen til mormoren: “Als die Mutter (...) zu ihr nach Wien kam, hat sie (...) ihr dann so schnell wie möglich eine Wohnung gesucht, die weit genug von der ihren entfernt lag. *Wie lieblich (...)*” (99).⁶³ De to næste gentagelser har en lignende anatomi, idet lovprisningen forekommer i forbindelse med beskrivelser af mormorens tarvelige og afsidesliggende lejlighed (107; 110). Sætningen lades derfor med datterens angst for at associeres med sin mor, som jeg i forrige kapitel knyttede til det stålfaste blik mod fremtiden, romanens kvindelige karakterer kendetegnes af—det vil sige, med en flugt fra både virkeligheden og fortiden. Samtidig peger den på de jordiske rammer og det politiske klima, karaktererne må udholde, som dikterer datterens frygt for at knyttes til sit jødiske ophav. Denne dimension omformer det konstaterende “wie” til et vrængende og konfrontatorisk spørgsmål—“Hvor skønne er dine bosteder, Gud?”. Dette accentueres yderligere af den isolerede gentagelse i Bog III, i scenen hvor hovedpersonen, efter sin død i en sovjetisk straffelejr, kastes stivfrossen i den kasakhstanske muld—i sin endelige, jordiske bolig (192).

Da sætningen går på tværs af perspektiver, bøger og bevidstheder, bliver den samtidig vanskelig at knytte til én udsigende stemme. Det er ikke til at sige, hvorvidt den lyder med fortællerens stemme, om karaktererne skiftevist lader linjen hjem søge sig, eller om det er en slags kollektiv bevidstheds refræn. Ordene lades derfor med betydning fra alle de forskellige planer, den kan sættes i forbindelse med. Sætningen kan tilgås både som en individuel erfaring og en form for kontakt mellem generationerne i romanen, som en fælles reference—eller en livsbetingelse?—der isoleret bryder igennem overfladen i de forskellige bevidstheder. Som en fælles afvisning af virkeligheden, og et ønske om noget skønnere eller enklere, der konkret finder sit udtryk på forskellig vis i den matrilineære slægt: Mormoren søger tilflugt i Guds vilje, moren forkaster sit jødiske ophav, og hovedpersonen afviser brutalt det dennesidige ved at ødelægge sin egen krop.

Samtidig er det påfaldende, at Brahms’ refererede værk er et requiem. Et requiem er en katolsk dødsmesse, der kan finde sted inden eller efter en begravelse, som en markering af en dødsdag eller til Allehelgens (Holter). Det er altså at forstå som en både anticipatorisk og posthum sorgbearbejdelse, såvel som det kan være knyttet til en enkeltperson eller det kollektive, til alle

døde sjæle. Det spiller dermed op imod hovedpersonens gentagne dødsfald, såvel som de andre karakterers sjældnere forekomne.

I denne kontekst er det i tillæg interessant med den kontinuerlige reference til Brahms' værk, da det er et *tysk* requiem. Idet Bog II udspiller sig i mellemkrigstiden, kan dødsmissen og sorgen, hvis det forstås som fortællerens eller en slags kollektivets stemme, vise både frem og tilbage i historisk tid—til første verdenskrig og det tyske nederlag, såvel som til anden verdenskrigs grusomheder og den spaltning af landet, der fulgte i dens kølvand.^{xviii} Usikkerheden i udsigelse og distance, såvel som Brahms-værkets geografiske forankring, indvæver et fælles islæt imellem de forskellige bevidstheder, som—måske—forbinder dem i en kollektiv, tysk historie, der lægger sig som et låg over karakterernes private bevidsthedsrum. Sætningen, der i sig selv er ganske undseelig, klitrer sig med andre ord fast i alt, der kommer nær den, og skærer tværs gennem romanens niveauer, der som konsekvens flyder ind i og blandes med hinanden.

Som det fremgår af dette eksempel, har romanens indfald af ejerløse, kursiverede sætninger fra digte, remser og formaninger et overvældende potentiale for meningsproduktion og åbner simultant for utallige, sideordnede betydninger, der ikke er enkle at hierarkisere. De er reaktive og løsrevne på samme tid, og det bliver dermed op til læseren at forstå, hvem—eller hvad—de tilhører, og på hvilken måde eller hvilket plan, de indgår i narrativet. Det, at de kan tilhøre kapitlets reflekterede bevidsthed, fortælleren selv og det kollektive—både inden og uden for værket—destabiliserer læsningen og gør den usikker. Samtidig skaber denne usikkerhed omkring udsigelsesposition også en forbindelse mellem det individuelle og det kollektive. Det, at disse fragmenter kan skaleres op og ned, og tilpasses romanens aktører, bygger en bro imellem det, der udspiller sig i den fælles bevidsthed, og det, der kommer til udtryk i individet. Dette griber også eksplicit i romanen, som når hovedpersonens far betragter sin sovende hustrus ansigt og ser de store konflikter træde frem i det: “Die Abspaltung Ungarns führt vielleicht in dem Gesicht irgendeiner Frau, es kann auch seine eigene sein, zu zerbissenen Lippen.” (88).⁶⁴ Der etableres med andre ord en form for fysiognomisk recipitet mellem enkeltindivid og samfund, hvor det store træder umærkeligt frem i det små—såvel som en fælles bevidsthed, der transcenderer kløften mellem romanens generationer, der sjældent findes udtalt, dem imellem.

^{xviii} På trods af, at Østrig ikke er en del af Tyskland, vælger jeg at medregne det i en fællestysk bevidsthed, primært på baggrund af det fælles sprog, men også ud fra tabserfaringen med Østrig-Ungarns opløsning i forbindelse med første verdenskrig.

En lykkelig slutning—eller dødens blindgyder

Da disse ejerløse sætninger gennemsyrrer romanen, står alting som en mønt på højkant, med hvilken en vifte af potentiel betydning byder sig frem. Usikkerheden omkring sætningernes tilhørsforhold og afstand til narrativets tid medfører ikke blot en udviskning af de enkelte bevidstheders konturer, men en generel forvirring omkring fortællerens placering, viden og magt i romanen, da flertydigheden i en enkelt sætning eller et ordvalg gør det vanskeligt at vurdere hendes rolle eller indsigt, samt hvor store dele af teksten, der er konstrueret af og kan tilskrives hendes bevidsthed.

Det er i hvert fald tydeligt, at fortælleren underrapporterer og kender handlingsrækkernes udfald, langt før både læseren og romanens karakterer. Det afdækkes eksplicit i Bog V, som fortælleren indleder med sætningen: “In der Woche, in der Frau Hoffmann, einen Tag nach ihrem neunzigsten Geburtstag, sterben wird (...).” (249).⁶⁵ Der lægges i Bog V ikke skjul på, at fortælleren ved, hvad der skal ske, og at hovedpersonens skæbne ikke åbenbarer sig simultant for læser og fortæller. Det indikerer, at fortælleren kender hver enkelt bogs udfald ved indgangen til den, som dog rejser endnu et spørgsmål. For selvom fortælleren ved, hvad der vil komme i de enkelte bøger, er det uvist, om hendes indsigt skærer på tværs af romanens hele. Med andre ord, om fortællerens indsigt betinges af og konstrueres under intermezzienes sceneskift, eller om de fem bøgers handlinger og dødsfald allerede ved indgangen af romanen ligger fast. Romanen giver ikke noget entydigt svar på dette, selvom der drypvist og diffust hentydes til fortællerens mulige indsigt, hvilket blot føjer endnu en dimension til den usikkerhed, der allerede knytter sig til narrativ og udsigelse.

En sådan hentydning, til at alle bøgernes udfald allerede er bestemt, findes ved indgangen til romanen. På første side anslås de fem dødsfald gennem scenen, hvor spædbarnet i graven vokser op og ældes i det liv, hun burde have haft, idet der, på hvert af de fem punkter i livet, kastes “drei Handvoll Erde” på den gravlagte krop (11).⁶⁶ Denne første begravelse foregriber dermed de fire kommende. Dog er der samtidig uoverensstemmelser mellem de fem liv, der udspiller sig i graven, og de fem, der senere åbenbares over romanens sider. På første side beskrives “die Zehnjährige, die mit blassen Fingern Klavier spielt” (11),⁶⁷ et billede, der modsiges af den appel, hovedpersonen senere i Bog III skriver for sit liv: “Sie bekam niemals Klavierstunden” (142).⁶⁸ Der er altså små uoverensstemmelser mellem det spildte liv, der anslås ved romanens begyndelse, og de liv, hovedpersonen reelt set tildeles—og det er vanskeligt at udlede, om fortælleren allerede ved dette eller ej.

En anden hentydning findes i Bog II, kort før hovedpersonen kaster sig ud i det dobbelte selvmord med den unge medicinstuderende, hun akkurat har mødt på gaden, som ligeledes har fået knust sit hjerte. Men også her er der noget, der skurrer. De to ulykkeligt forelskede har ringet op til mandens — nu forhenværende — svigerfamilie for at erklære sine dystre intentioner. Da han nøler,

nimmt [die Hauptperson] ihm in aller Ruhe den Hörer aus der Hand und spricht an seiner Stelle hinein:

Verstehen Sie nicht: Er muss sterben. (...)

Und er?

Er muss nun einmal sterben, und sie muss auf seinem Schlitten mitfahren, ab in die Hölle.

(118).⁶⁹

I telefonsamtalen erklærer hun, at den unge mand skal dø, at det er besluttet — men passagen bliver flertydig, idet der ikke stilles skarpe kanter rundt om opkaldet, på grund af den manglende markering af dialogen. Det ejerløse “Und er?” kan derfor forstås som både fortællerens, hovedpersonens, læserens og den stakkels samtalepartners, hvilket hver især peger i forskellige retninger. I hovedpersonens perspektiv kan det indikere et stik af anger over at forvandle ham til et dødens instrument, hvor “nun einmal” virker i betydningen, at han “nu engang skal dø” — at hun har forliget sig med, at han er et nødvendigt offer at bringe. Set som fortællerens står “Und er?” og “nun einmal” med ekstra betydninger og kan læses som metakommentarer vedrørende mandens videre betydning, der kan forstås som en måde at foregribe en undren hos læseren, som et forvarsel om resten af romanen. For hvor hovedpersonen igen og igen skal falde i graven, glider den unge mand ud af romanens synsfelt efter dette ene dødsfald. Passagens flertydighed hentyder til den viden, som fortælleren måske, måske ikke, besidder om narrativet i sit hele, samtidig som den kan forstås på karakterernes og samtalens niveau.

Det kan virke som en banal forskel, om fortælleren ved alt eller kun dele, men den har store implikationer for hvilken forståelse, læseren kan danne sig af de enkelte bøger — for disse narratologiske tvetydigheder lader fortællingen med en ubestemthed, som gør den usikker i sit hele. Fortælleren har tilsyneladende adgang til alle bevidstheder og er dermed den instans, der modererer læserens tilgang til både karakterer og handling. Dette gør, som illustreret med telefonsamtalen ovenfor, at det bliver udfordrende at skille de forskellige bevidstheder fra hinanden, såvel som fra fortællerens egen. Hendes medierende funktion og skiftende indre fokalisering foreslår, at hun aktivt viser noget frem for læseren, fremfor blot passivt at genfortælle alt, hun ser udspille sig. Hendes hænder ordner stoffet, vi som læsere ser — men spørgsmålet er, om hun kender det endelige

udfald? Hvis sætningen, “Er muss nun einmal sterben”, alluderer til, at fortælleren ved, hvad der findes ved romanens slutning, medfører det implikationer for, hvordan vi som læsere skal forstå narrativet og dets sammensætning, da det stiller spørgsmålstejn ved selve fortællingens motivation.

Som læsere er vi vant til—og oplært i—at holde med en fortællings karakterer, at ønske, at de overlever og overvinder alle forhindringer, der ligger imellem dem og det gode liv—eller at de i det mindste lærer noget værdifuldt af dem. Hvis fortælleren på forhånd tydeligt er klar over, hvordan det hele vil ende, har det betydning for dette læserbegær efter hovedpersonens overlevelse. Det afbøjer begæret og leder i stedet opmærksomheden hen på dødsfaldenes omstændigheder, idet de enkelte bøger skifter fra at være etuder eller bump på vejen mod det “virkelige” og endelige mål, til at være mål i sig selv. For hvis alle fem akter i fortællingen er givne, og fortælleren på forhånd ved, at hoverpersonen først skal dø til slut, hvorfor så trække læseren igennem de smertefulde dødsfald, der alligevel skal omstødes? Hvad er det, der findes i dødens blindgyder?

Usikkerheden om fortællerens position og viden introducerer et spørgsmål om dødsfaldenes ontologiske status, og om hvorvidt de første fire bøgers narrativer er at anses som underordnede den sidstes. Om alt allerede har udspillet sig, eller om der håb endnu—om dette endnu ikke er alle dages aften.

Romanens temporalitet

Da romanen ikke tilbyder noget entydigt svar på spørgsmålet, om hvorvidt alt på forhånd er bestemt, virker det rimeligt at antage, at den bevidst lader begge forståelsesrammer stå på klem—at den er både plastisk og statisk i sit narrativ, på én gang determineret og fortsat åben. Dette understøttes yderligere af romanens tidsfremstilling, der gentager den grundlæggende usikkerhed omkring niveau og perspektiv, der knytter sig til fortælsituationen. Allerede fra første side flettes tiden sammen som et garnnøgle: Her skildres den spæde hovedpersons første begravelse, hvor divergerende grammatiske tider væves sammen og eksisterer som led i samme sætning: “[A]lles, was aus dem Kind hätte werden können, lag jetzt da unten und sollte unter die Erde. Drei Handvoll Erde, und das kleine Mädchen, das mit dem Schulranzen auf dem Rücken aus dem Haus läuft, lag unter der Erde, der Schulranzen wippt auf und ab, während es sich immer weiter entfernt” (11).⁷⁰ Det skaber en dobbelteksponeering, idet datiden insisterer på at begrave spædbarnet endeligt, mens nutiden lader hende undslippe og gennemføre sit liv. De to tider, det statiske og plastiske, fremstilles altså som to sideløbende spor, der ikke er gensidigt udelukkende, som læseren må acceptere som samtidigt eksisterende størrelser.

Begravelsen, der indleder romanen, viser sig samtidig at være et tilbageblik. For kapitlets følgende afsnit, hvor moren sidder sin sorg ud på en skammel, står skrevet i nutid: “Sie sitzt auf derselben Fußbank, auf der sie als Kind immer saß” (12).⁷¹ Skiftet til nutid markerer, at det først er på dette tidspunkt, læseren reelt set træder ind i narrativet. Dermed er barnets død og begravelse noget, der ligger forud for romanens realtid, og læseren kommer ved indgangen til romanen for sent til at nå hovedpersonen—hun er på en måde altid allerede død og begravet, selv når hun skridter halvt levende igennem sine resterende, fire liv.

Denne påfaldende leg med temporaliteter gør det relevant at introducere en genrediskussion. For selvom *Aller Tage Abend* er en roman, som endda er angivet på omslaget på den udgave, jeg benytter mig af, har dens forhandling med tiden et islæt af andre genrekendetegn. Romanens temporale skift, mellem en allerede udspillet datid og en nutid, der er i stadig tilblivelse, er nemlig interessante i forbindelse med de genreteoretiske overvejelser, Mikhail Bakhtin (1895–1975) fremsætter i foredraget “Epos og roman: Om romanstudiets metodologi” (1941). I dette foredrag stiller Bakhtin eposset og romanen op imod hinanden. Distinktionen mellem disse to genrer består, ifølge Bakhtin, i deres forskellige temporaliteter, samt hvad disse dikterer for det behandlede stof plasticitet. For “[r]omanen er den eneste genre som fremdeles er i sin vorden. Derfor reflekterer den dypere og på en vesentligere måde, lydhørt og raskt, virkelighetens egen tilblivelse. Bare det som selv er i sin vorden, kan forstå tilblivelsen.” (Bakhtin 122). Romanen er med andre ord en genre, der er i fortsat skabelse, som udvikler og tilpasser sig simultant med verdens fortsatte bugtninger, og er derfor egnet til at indfange nuets kompleksitet: “Til forskjell fra de andre store genrene oppstod og utviklet romanen seg nettopp under (...) betingelser av skjerpert indre og ytre flerspråklighet som danner dens grunnelement.” (Bakhtin 127). Bakhtin påpeger altså særligt dens flersproglighed, det, at den ikke kendetegnes af én autoritær stemme eller ét perspektiv, som både dens ophav og styrke. Den adskiller sig dermed fra tidligere og “forlengst ferdige og delvis allerede døde genrer (...) [der] bare adapterer seg til sine nye livsbetingelser, noen bedre, noen dårligere.” (Bakhtin 120). En sådan genre er eposset, for hvor romanen er dynamisk, flerstemmig og åben, er eposset lukket og kendetegnet af én autoritær stemme. Det har udkrystalliseret sig i en fast form, såvel som dets indhold er isoleret i tid: “[Eposset] er avskåret ved en absolutt grense fra alle senere tider, først og fremst fra den tid hvor sangeren og hans tilhørere befinner seg. (...) [D]en episke fortid [er] absolutt og fullkommen. Den er lukket som en sirkel, og alt som er der, er fullbyrdet og definitivt avsluttet.” (Bakhtin 129). Eposset griber myter og fortællinger, der ligger i en afsluttet fortid, der er fjern fra både den udsigende og lyttende—fortælleren og den implicitte læser— og som derfor ikke har

andet end en mytisk forbindelse til det fortællende rum. Det introducerer et ekstra led og dermed en større distance mellem læser og fortælling, end den, der findes i romanformen, såvel som det fremstillede ikke er til forhandling. *Aller Tage Abend* kan, med sine vekslende tider, siges at forhandle imellem disse to størrelser—imellem det aktuelle og det arkiverede, det nære og det fjerne.

Historiens eposform

Dette giver mig anledning til at knytte nogle teoretiske tråde sammen. Bakhtins genreteori om epos og roman sammenfalder nemlig med visse aspekter ved vidnesbyrdsteorien, navnlig den enten aktualisering eller arkivering, der kan iværksættes i formidlingen af grænseoverskridende erfaringer. Jeg har allerede flere gange refereret til Wiesels fortælling om sin ankomst til koncentrationslejren som barn, der tager form som et forvrænget og grusomt eventyr. Han fortæller som bekendt om sin oplevelse i tredjeperson, hvilket i første omgang placerer den reelle erfaring i en fjern virkelighed, afskåret fra både hans egen og tilhørers. I samme kontekst forklarer Engdahl, at når vi forstår en historisk begivenhed som noget afsluttet, placerer vi den i en historisk parallelverden, der adskiller sig fra den virkelighed, vi i nutiden orienterer os i: “That happened, we tell ourselves, but in a different reality to our own.” I umiddelbar forlængelse af dette understreger han, at “[o]nly testimony with its perpetual present tense and its direct touch can lift out of us this delusion and destroy the semblance of necessity, logical end, and meaning.” (Engdahl 10). Ifølge Engdahl er vidnesbyrdet altid forbundet med en presserende aktualisering, der insisterer på at binde nutid og fortid sammen i en ubrudt linje og ødelægge illusionen om fortiden som noget afsluttet—hvilket Wiesel også gør i sin tale, da han placerer det uhyrlige eventyr i det 20. århundrede, blandt sine tilhørere i salen.

Der er dermed en åbenbar forbindelse mellem eposet og romanen, som Bakhtin udlægger dem, og historien som noget enten fjernt eller presserende. For eposet har ingen løse ender og er lukket om sig selv. Den episke helteverden “befinner sig på et helt andet og uopnåelig nivå, både verdi- og tidsmessig” (Bakhtin 128), og eposet skildrer dermed en idealiseret og fjern fortid, der, som tidligere nævnt, er distanceret fra den position, det fortælles fra. Det lægger sig tæt op ad den historieforståelse, Engdahl fremsætter, hvor historiske begivenheder kan forflyttes til en anden virkelighed, når de fremstår som ordnet af en “logical sequence of cause and effect and therefore to some extent inevitable.” (Engdahl 10). Historien bliver med forflyttelsen til en logisk og velordnet enhed, der har sin egen kausalitet og dermed opererer efter en slags idealiseret regelværk. Både

eposset og den historiske forflyttelse beror sig altså på at være en uigennemtrængelig kugle, hvis indhold former sig efter andre regler end nutidens virkelighed.

Romanformens fortsatte tilblivelse rummer i stedet mange af de samme egenskaber, som Engdahl tillægger vidnesbyrdet. For romanformens forankring i nutidens fortsatte skabelse opløser den afstanden, som den logiske forklaring skaber til fortidens tilsyneladende fastlagte bevægelser:

Når nutiden bliver centrum for menneskets orientering i tiden og i verden, mister tiden og verden derfor sitt fullbyrdede preg (...) [Tiden og verden] åpenbarer seg (...) som tilblivelse og kontinuerlig bevegelse mot en reell fremtid, som en enhetlig, altomfattende og ufullbyrdet prosess. En hvilken som helst begivenhet, et hvilket som helst fenomen, en hvilken som helst ting, (...) mister sin definitive karakter, den håpløse endelighet og uforanderlighet som preget den i eposets «absolutt fortidige» verden, avskåret ved en utilnærmelig grense fra det vedvarende og infinite nu.

(Bakhtin 140–141).

Romanens temporalitet placerer dermed nutiden som en forskydelig kugle på den tråd, der løber mellem fortid og fremtid, og sætter alle størrelser ind i en fortsat tilblivelsesproces og opløser de historiske inddelinger, som eposset trækker på. Den forlænger det nu, vi befinder os i, og strækker det til at favne både fortid og fremtid, hvilke indskrives i én lang, uafsluttet bevægelse.

Intermezzienes reaktualisering

Tvindingen af disse forskellige teoretiske felter er brugbar i tilgangen til *Aller Tage Abend*, idet den oscillerer imellem de to temporaliteter, såvel som placerer sig i en reel, historisk og geografisk kontekst.

Romanen igennem findes denne forhandling med tiden selv, som jeg tidligere har anslået med romanens indvævning af flere grammatiske tider som led i én og samme sætning. For da læseren træder ind i romanen, er hovedpersonen allerede død, og hendes liv er lukket og udspillet. Hun præsenteres ikke som bevidsthed i hele Bog I, kun som en tabserfaring, der reflekteres gennem de tilbageblevne figurer, og der er ikke meget, der tyder på, at dette døde barn skal være romanens fortsatte aksel. Hun placeres i en utilgængelig dimension, i epossets afskårne tid, indtil livets ånde indgydes hende af fortælleren i det første intermezzo, og hun vågner som bevidsthed.

Netop romanens intermezzi, i hvilke narrativet bliver formbart, er interessante med henblik på temporalitet, da de første tre^{XIX} medbringer et markant skifte i verbernes grammatiske tid. Skiftet

^{XIX} I fjerde og sidste intermezzo skifter den grammatiske tid ikke, men under selve undgåelsen af døden står verberne i infinitiv (241, som måske knytter sig til fortællerens nølen omkring at lade hende leve videre: “Irgendein Tod wird schon auch dann der Tod sein.” (241) [“En eller annen død kommer til å bli døden uansett.” (Erpenbeck Oktober 221)]).

går fra præsens til bøjningsformen hypotetisk konjunktiv,^{xx} der indikerer en præmis eller en spekulation. Denne spekulative karakter fletter sig sammen med intermezzienes genforhandling af det hændelsesforløb, vi som læsere, i den netop afsluttede bog, har set udmunde i hovedpersonens død. I det tredje intermezzo præsenteres læseren eksempelvis for den bureaukratiske kausalrække, der går forud for hovedpersonens dødsfald i Sibirien ved afslutningen af Bog III, der først berettes i nutid, i tråd med romanen ellers: “Der Genosse Ö, der die Genossin H. privat, das heißt seiner Frau gegenüber, immer als *schmallippige Hysterikerin* bezeichnet hat, legt deren Kaderakte auf den linken Stapel auf seinem Schreibtisch, nicht auf den rechten.” (197).⁷² Vi følger hendes papirer, der hver gang bliver lagt i den bunke, der fordrer straf. Kæden af tilfældigheder eller personlige konflikter, der til slut leder til, at hovedpersonen idømmes “*acht bis zehn Jahre Lagerhaft*” (199),⁷³ vises frem i detaljer. Når alle dominobrikkerne til slut har væltet hinanden, og den sidste ligger tavs i en frossen grav, bekendtgør fortælleren, at “[a]lles hätte aber auch anders kommen können.” (199).⁷⁴ Bøjningsformen skifter med denne sætning til hypotetisk konjunktiv, og fortælleren genbesøger derefter de forskellige led i den bureaukratiske kæde i en form for negativ, der undersøger, om personerne kunne have handlet anderledes. Som det fremgår af gentagelsen af kammerat Ös led, der også illustrerer skiftet i verbernes bøjning, er det ikke hver gang tilfældet: “Zwar hätte der Genosse Ö. (...) in jedem Fall deren Lebenslauf auf den linken Stapel gelegt, nicht auf den rechten.” (199).⁷⁵ Nogle omstændigheder, som Kammerat Ös personlige modvilje, går det ikke an for fortælleren at omstøde, og apellen skifter hænder, på trods af fortællerens indsats. I sin nøje gennemgang af de kammeratslige led, finder fortælleren dog alligevel luft inden for rammerne, der tillader, at hovedpersonen går fri, indtil hendes ansøgning om medborgerskab i Sovjet godkendes. Hun bevilges derfor at glide ud af den del af bureaukratiet, der står for hendes deportering (199–203).

Romanens intermezzi får dermed en sælsom funktion i narrativet, og deres opsprættende karakter knytter sig til den skiftende temporalitet. De lader nemlig til at agere katalysator for reaktualiseringen af det, der i den foregående bog blev arkiveret, og at være et modsvar til den tilsyneladende overgang til epossets afskårne tid og handlingsrum, der indtræffer i de enkelte bøgers finaler. Intermezziene foranlediger en vekselvirkning, såvel som agerer tærskel imellem de to temporaliteter.

Jeg forfølger ikke denne uregelmæssighed—én analytisk pointe må være den sidste analytiske pointe—men måske handler det om den netop undgåede døds hverdagslige karakter, såvel som hovedpersonens efterhånden fremskredne alder, ved hvilken døden ikke længere blot griber undtagelsesvist.

^{xx} Hypotetisk konjunktiv findes hverken i det danske eller norske sprog i samme form som på tysk.

Skiftet til epossets fjerne tid viser sig blandt andet i den måde, hvorpå hovedpersonen fikseres og fremmedgøres fra læseren ved bøgernes afslutning. For idet hovedpersonens skæbne forsegles, undergår hun ofte med døden en forvandling og bliver med ét mere tingslig end menneskelig. Det sker eksempelvis i slutningen af Bog III, da hendes stivfrosne legeme kastes i den lige så frosne jord: “[D]as Geräusch, mit dem die gefrorenen Knochen Genossin H. im Winter einundvierzig in eine Grube hinunterrutschen, dieses Geräusch hört sich so an, wie wenn jemand hölzerne Dominosteine in ein Kästchen zurückwirft. Denn wenn es kalt genug ist, klingt etwas, das einmal aus Fleisch und Blut war, genauso wie Holz.” (193).⁷⁶ Hovedpersonens livløse krop antager egenskaber, der knytter sig til hårde og døde materialer. Samtidig betegnes den som noget, der nu blot engang var af kød og blod og som gennem mødet med døden og kulden er blevet noget andet—til trods for, at et frossent lig er gjort af det samme stof som et levende menneske. Det er dermed påfaldende hvordan hovedpersonen, når skæbnen lukker sig om hende, glider ud af både nutiden og menneskeheden. Hun befinder sig pludselig igen utilgængeligt for læseren, som hun gjorde, da læseren trådte ind i romanen til hendes første begravelse.

Dødens tærskel fremsætter i romanen et skille, der ikke er ulig den forskel, Bakhtin påpeger mellem epos og roman. Bøgerne lukker sig i sine afslutninger, ligesom eposset, i en cirkel, der ikke længere er til forhandling, såvel som hovedpersonens krop ophører med at være et virkeligt legeme, som det, den læsende bevidsthed besidder. Det umenneskeliggjorte legeme trækker tråde til den historiske fiksering af menneskelig lidelse, som Engdahl advarer imod, som kan forekomme, når vi forstår historiens bugtninger som en kausal—og dermed uundgåelig—sammenhæng. Det, at den frosne krops lyde sammenlignes med klangen af dominobrikker, der kastes i et skrin, understreger yderligere, at hun har bevæget sig til en anden virkelighed—at narrativets udfald kan sammenstilles med et regelsat spil, der er udspillet, som kan distanceres fra både nutiden og den læsende. Bogens—og historiens—brikker stilles op og vælter ufravigeligt, én for én, og narrativet lukkes om sig selv som en uigennemtrængelig kugle, indtil intermezzoet kapper spillets kausale tråde og lader hovedpersonen undslippe og igen træde ind blandt menneskene. Det affærdigede aktualiseres i intermezzienes genforhandlede nutidsform—og dermed i romanens endnu ikke afsluttede tid. Romanen oscillerer dermed imellem eposset og romanens to temporaliteter, og det fortalte veksler mellem at være noget fjernt og historisk såvel som noget aktuelt og presserende, der stadig er ved at tage form. Fortælleren indgyder igen hovedpersonen, der er blevet en kold brik i et historisk, afskåret spil, med menneskelige egenskaber, og gør hendes mulige prøvelser til noget menneskeligt og erkendeligt, fremfor til en kausal nødvendighed—en brik i historiens store dominospil.

Det sandsynliges begrænsninger

Der er desuden noget i det samlede narrativ, der skurrer og gør, at romanen eksplicit frasiger sig at skildre en historisk sandhed. For intermezzoets genforhandling, der indeholder skiftet til den spekulative bøjningsform, såvel som selve undersøgelsens spekulative karakter, har i tillæg en destabiliserende funktion med henblik på, hvilken forståelse, læseren kan danne sig af narrativet som et hele, og for romanen som en virkelighedsillusion.

Bøjningsformen indikerer, at intermezzoets forhandling er en spekulation over, hvad der kunne have været, og suspenderer på denne måde sandhedsværdien i den næstkommende bogs handling. Hovedpersonen *er* allerede død, hvis ikke hun har været helt fra starten. Omvendt kan intermezzoet tilsvarende forstås som en suspension af den foregående bogs dødelige udfald, idet det kun er selve intermezzoet, hvis verber står i hypotetisk konjunktiv, mens bøgerne berettes i nutid. Der opstår dermed en forvirring om, hvad der i romanen kan forstås som det sande eller virkelige handlingsforløb, og selv tilbyder den ingen svar.

Tværtimod genlyder de forskellige bøger ofte af de tidligere bøgernes suspenderede handlinger, som mormorens fald i Bog II, der, som udlagt i forrige kapitel, gentages af hovedpersonens i Bog IV, hvilket sætter spørgsmålstejn ved, hvorvidt det suspenderede for alvor er gravlagt. Den senere handling erstatter dermed ikke de, der suspenderedes, men i stedet indleder de en uklar samtale.^{xxi} Intermezziene tilbyder dermed ikke så meget en korrektion af—som et nyt alternativ til—den netop afsluttede bogs dødfald. Bøgernes narrativer modsætter sig dermed at hierarkiseres, og som læsere må vi, som med de ejerløse sætningers mangfoldige betydningspotentiale, nøjes med at sideordne dem. De fem liv og dødsfald eksisterer hver især inden for romanens virkelighed, uden at de af den grund overskriver hinanden, og romanen forkaster læserens forventning om ét—om ikke blot dominerende—narrativ, til fordel for en udforskning af det sandsynlige.

Rettere end at konstruere og fremsætte en illusion om én virkelighed, som vi ofte er vant til, at historisk forankrede romaner—i klassisk forstand—sigter til, virker *Aller Tage Abend* i stedet til at afsøge virkeligheder og livsforløb, der kunne være mulige inden for bestemte, givne rammer. Dette aspekt ved romanen genlyder af Aristoteles' (384–22 f.v.t.) formaninger om digterkunsten fra *Poetik*. I denne sætter han det sandsynlige forud for det sande i digtningen, da det tilfalder historieskrivningen at berette om det, der er sket. Digtningen bør derimod sigte efter at skildre de almene, kausale sammenhænge, der muliggør en bestemt handling: “[F]orskellen [på digteren og historikeren] er, at den ene fortæller hvad der er sket, den anden hvordan det skete måtte være for at

^{xxi} Disse genlyde vender jeg tilbage til i **Hjemsøgelse**.

ske. Derfor er digtningen både mere filosofisk og mere etisk end historien, for digtningen fremstiller mere det almene, historien derimod de enkelte begivenheder.” (Aristoteles 26). Digteren er ikke bundet af at skildre historien, som den specifikt og med alle detaljer udfoldede sig, men i stedet af at udforske de mere almene spilleregler, der indrammer den kontekst, en bestemt fortælling udfolder sig i.

Aristoteles’ formaninger strækker sig med *Aller Tage Abend* ind i 1900-tallet, da det netop er tydeligt—som eksemplet med den bureaukratiske proces i Sovjet viser—at fortælleren, til trods for sin overnaturlige evne til at genoplive hovedpersonen, er bundet af visse begrænsninger. Alle intermezziene, og dermed hovedpersonens genopståen, er betinget af, at situationen sandsynligvis kunne være forløbet anderledes. Som tidligere nævnt, forklarer fortælleren i tredje intermezzo, at “[a]lles hätte aber auch anders kommen können.” (199), såvel som det i andet ligeledes berettes, at “[e]ine ganze Welt aus Gründen gab es, warum ihr Leben nun an Ende gekommen sein könnte, wie es gleichzeitig eine ganze Welt aus Gründen gab, warum sie jetzt noch am Leben sein könnte und sollte.” (137).⁷⁷ I den situation, der leder til hovedpersonens død, findes der altså også veje, der leder til hendes fortsatte liv. Fortælleren retfærdiggør med andre ord sin genoplivning af hovedpersonen med argumentet, at det kunne have været et tilsvarende sandsynligt udfald af begivenhedernes gang, hvis blot få detaljer havde været anderledes i den fatale kausalrække.

Aller Tage Abend, der—i sin lemfældige omgang med dødens finalitet—trods alt kan siges at bryde med reglerne for det sandsynlige, tilbyder dog, med sine bøgers skildringer af 1900-tallets forskellige rammer for eksistens, en udforskning af netop disse almene rammer for en kvindes—samt hendes slægts—mulige tilværelse i det 20. århundrede. Selvom *Aller Tage Abend* udfolder sig i specifikke, historiske kontekster, frasiger den sig altså, med sit fokus på at udforske det sandsynlige, at være en skildring af det *sande*, af noget, der rent faktisk er sket. Den peger dermed eksplicit på sin egen status som en skønlitterær fremstilling. Romanen fremstår på denne måde som en fragmenteret og postmodernistisk version af den historiske roman, der ikke forsøger at postulere noget endegyldigt om det, den tager for sig, men i stedet lader det udfolde sig i al sin usikkerhed.

Den usikkerhed, der knytter sig til fortælleren og til hvilket spillerum, hun tilkendes i romanen, rører altså ved grundlæggende spørgsmål om forholdet mellem litteraturen og historien, idet romanens usikkert ladede narrativ og form, der hakker frem og tilbage, peger på sig selv som fiktion på trods af dens historiske forankring. Alt lader til at være til forhandling, og både usikkerheden omkring hvilken historie, der er reel, samt hvem der taler med hvilken stemme,

etablerer en vished hos læseren om, at dette er en litterær fremstilling. Med andre ord, så foregøgler romanen ikke læseren at fremstille en historisk sandhed om én eller en række faktiske personer.

Romanens greb i det virkelige

På trods af romanens betoning af sig selv som fiktion, er den alligevel sat i specifikke, historiske kontekster, der afgrænser fortællingens handlingsrum og dermed komplicerer det, at placere den fuldstændig i et fiktivt parallelunivers. For selvom romanen påpeger sin egen skønlitterære status, nægter den samtidig at slippe taget i virkeligheden og hager sig fast i den materielle verden ad andre veje. Som jeg tidligere har påpeget, er fortælleren (med dødens undtag) bundet af det sandsynliges love, der forankrer romanens flygtige karakterer i en virkelighed, der til forveksling ligner vores. I tillæg indskriver romanens bøger sig i et efterprøveligt, geografisk rum, der bidrager til at indramme narrativet, såvel som påvirker karakterernes handlingsrum—og som samtidig skaber en forbindelse mellem den fremstillede og den reelle verden, den læsende bebor.

Romanen og dens figurer knytter sig nemlig til og orienterer sig på virkelige gader og punkter på jorden. Meget påfaldende er det, at der, ved hvert af hovedpersonens dødsfald angives koordinater, som rodfæster det hændte og hovedpersonens materialitet til den virkelighed, vi som læsere orienterer os i. I Bog III fortælles det eksempelvis, hvordan hovedpersonen uforvarende selv graver den grav, hun senere vil kastes stivfrossen i, og samtidig angives dennes præcise koordinater: “45.61404 Grad nördlicher Breite und 70.75195 Grad östlicher Länge würden Menschen diesen ansonsten namenlosen Ort nennen” (192).⁷⁸ Hvis man slår koordinaterne ind i Google Maps, udpeges et sted midt i det, der ligner en bjergkæde i Kasakhstan, midt i ingenting. Koordinaterne viser til et punkt, hvor man ikke kan zoome ordentligt ind, da det støvede landskab forsvinder i grove pixels. Det, at *der ikke er noget*, og at læseren kan efterprøve dette, har i sig selv en ganske uhyggelig effekt. Der er intet der, der kan vidne om hovedpersonens død, og landskabet forbliver tyst og hemmelighedsfuldt—vi ved ikke, hvad der har foregået på dette øde sted. I sin tavshed kunne punktet lige såvel have slugt hovedpersonen, hvis ikke andre ukendte skæbner, der nu ligger skjult mellem de grove pixels. Koordinaterne bidrager på denne måde med en fremmedgørende effekt, idet de peger på alle de spørgsmål, der fæster sig til den jord, vi hver dag betræder, men ikke kender til eller længere husker.

I dele af bogen bliver karakterernes færden minutiøst stedfæstet, som for eksempel Bog II, kapitel 22, hvor hovedpersonen går sin skæbnesvangre tur igennem det vinterglatte Wien. Her refereres til konkrete gader og institutioner, såsom Margaretenstraße og Kunsthistorischen Museum

(112), og man kan langt hen ad vejen kortlægge hendes bevægelse gennem byen. Wiens anatomi i samspil med årstiden får en konkret betydning for narrativets udfoldelse: Vinteren, der har sat sit mærke på byen, udstikker begrænsninger for, hvor man kan gå. Nogle af gaderne er halvt blokerede af is og sne og bliver enten umulige eller mindre tillokkende at gå ad, og vinteren og byens anatomi skaber sammen et rum for karakterernes mulige handling. Hovedpersonen vælger eksempelvis at gå til højre, i stedet for til venstre mod Kunsthistorischen Museum, idet en frossen vandpyt gør vejen usikker: “Weil beim Straßenübergang nach links, zum Kunsthistorischen Museum hin, zwei riesige Schneehaufen sind, und dazwischen eine glattgefrorene Pfütze, biegt sie rechts ein.” (112).⁷⁹ Det er dette valg, der i Bog II forsejler hendes skæbne, idet hun ret derpå tildales af den unge medicinstuderende, der tager hende for at være en sexarbejder (112–13). Det næsten tilfældige sving mod højre står derfor som peripeti i Bog II, som det punkt, hvor hovedpersonen falder ind i en kausal sammenhæng, der leder hende i døden. Det er netop også undgåelsen af dette skæve fodtrin, der senere vendes og drejes i intermezzoet, hvor fortælleren oplister små variationer i detaljer, der havde umuliggjort mødet mellem de to: At vejret havde slået om et par dage før, eller at hun havde trodset isen og brækket benet—af hvilke sidstnævnte bliver det, fortælleren vælger at afbøje hendes affekterede selvmord med (137).

Der er altså en underlig dobbelthed i romanen, hvor det eksplicit konstruerede narrativs karakterer er betinget af rammer, der knyttes stærkt til den materielle verden, som læseren befinder sig i. Selvom romanen betoner sig selv som fiktion, så underlægger den sig eller står i forhold til den reelle, fysiske og historiske virkelighed—til en vis grad—og forstørrelser og formindsker lejlighedsvis afstanden mellem læseren og det fortalte. Vi genfinder her oscillationen mellem det åbne og det lukkede, det, der er afsluttet og afskåret fra os i en fiktiv fremstilling, og det, der har en forankring i den virkelige verden og en direkte forbindelse til vores nutid. Romanen skubber dermed både læseren bort og trækker hende til sig, med én og samme bevægelse.

Nutidige og spekulative rekonstruktioner

Romanens flertydighed og vekselvirkning mellem det åbne og lukkede, det fiktive og virkelige, såvel som den store usikkerhed om, på hvilket plan vi befinder os i romanen, er interessant når *Aller Tage Abend* sættes ind i en vidnesbyrds kontekst. Jenny Erpenbeck, der er født i 1967, er ikke at regne som et vidne langt størstedelen af den historie, som romanen trækker på, men *Aller Tage Abend* er alligevel interessant at tilgå som en type vidnesbyrds litteratur. For netop dens modstand mod at finde sig en fast form, genlyder af problemet med at fikser den grænseoverskridende

erfaring af eksempelvis holocaust, som jeg specielt i **Teori** allerede har berørt — af Wiesels formaning: “A novel about Treblinka is either not a novel or not about Treblinka.” (Wiesel 7). Det, at der ikke findes litteratur, der kan indeholde og beskrive holocaust, uden at gøre det til noget andet.

Det er muligt at indvende, at romanen ikke i streng forstand handler om holocaust, da vi ser påfaldende lidt til nazismen og koncentrationslejrene — men selvom erfaringen af holocaust aldrig eksplicit finder plads i romanens narrativ, bryder bevidstheden om den uhyrlige begivenhed dog lejlighedsvis frem. Det sker både direkte, som da deporteringen af hovedpersonens familie kortlægges af fortælleren i Bog V, kapitel 3, og mere indirekte, som da brevet til hovedpersonens mor vender uåbnet tilbage, stemplet af nazisterne, og dermed formidler familiens skæbne (206). Ellers placerer bevidstheden sig ofte i blikkets randzone, sjældent artikuleret, men altid til stede — som den slumrende Frau Buschwitz i hovedpersonens værelse — og viser sig indirekte i samspillet mellem den historiske kontekst, familiens jødiske aner og den antisemitisme, der træder frem i pogromen i Bog I og i diskriminationen af mormoren på Wiens markeder i Bog II. Selvom hovedpersonen ikke selv bliver offer for holocaust, og vi ikke følger med hendes familie ind i lejrene, er netop begivenhedens diffuse placering i romanen det, der gør, at jeg mener, at *Aller Tage Abend* er interessant at tilgå som holocaustlitteratur: For erfaringens fraværende karakter alluderer til, at det er en størrelse, som romanen er klar over, at den hverken kan beskrive eller fiksere.

Samtidig er Erpenbecks roman interessant i lys af flere af de kriterier, Lang opridser for holocaustlitteraturens tredje generation. I Langs beskrivelse findes netop den dobbelte bevægelse, der også løber igennem romanen, hvor ting åbnes gennem spekulation, mens de fortsat bevarer sin lukkede og utilgængelige karakter. Dette opnås ved, at forfatteren — og i Erpenbecks tilfælde fortælleren — indtager en konstruerende rolle: “[W]hat is constructed around [surviving artefacts] — the Holocaust narrative — is less a historical recounting and more an investigation into possible memory, imagined as intimate and personal.” (Lang 103). Tredje generation er altså optaget af at producere nærhed til det, der *muligvis* er sket, men som nu er utilgængeligt, og gør det ud fra fortidens materielle efterladenskaber — og sætter samtidig denne nærhed over historisk nøjagtighed. Generationen, der er afskåret fra den fysiske erfaring, den griber, forsøger at overkomme distancen, tiden har lagt imellem dem, og at etablere en forbindelse mellem fortiden og nuet:

Third-generation stories, both fictional and non-fictional, emerge from a need to design a connective web intended to draw closer together the eyewitness (first) generation and the third generation. I argue here that this connective web is established both imaginatively, through a

process that involves third-generation authors developing a version of testimony (...) that attempts to uncover the unknown, and physically, through visiting and finding meaning in specific sites that played a role in their family's history.

(Lang 90–91).

Lang påpeger i denne generation en konstruerende bevægelse, der både forsøger at rekonstruere tabte (dele af) fortællinger, såvel som at genfinde de genstande eller steder, som erfaringen knytter sig til—og peger dermed også på sin egen spekulative karakter.

Denne bevægelse er også til stede i *Aller Tage Abend*: Intermezziene afsøger rammerne for det sandsynlige på bestemte punkter i historien, men efterlader plads til en usikkerhed om, hvorvidt det *egentlig* var sådan, historien forløb. Den konstruerer flere, mulige liv, men tilføjer, med sine sideordnede, sameksisterende narrativer, at hvert et gæt er lige så spekulativt som et andet. Samtidig anlægger den også det materielle fokus, idet dens insisterende forankring i den virkelige verden skaber en forbindelse til det, der har udspillet sig på jorden før vor tid. Som læsere kan vi træde de samme gader i Wien som hovedpersonen, og vi kan slå koordinaterne ind og præcist stedfæste disse dødsfald, der kunne være sket—om ikke for romanens hovedperson, så for andre ukendte, men virkelige skæbner. Der skabes med andre ord en diffus materiel forbindelse mellem fortiden og nutiden.

Historiens dobbelteksponering

Aller Tage Abend undersøger fortiden og dens traumer og gør det både tilbageholdent og indgående. Hovedpersonen, der altid allerede er død, er på mange måder et lukket kapitel, vi ikke trænger ind i. Samtidig vækker romanen hende til live for læserens øjne og placerer hende med en bevidsthed i præsens, såvel som lader hende rejse igennem hele det forrige århundrede. Den aktualiserer det, der for os i dag forekommer fjernt: Det døde spædbarn i starten af 1900-tallet, der—ved romanens begyndelse—placeres uden for læserens rækkevidde, befinder sig i en afskåren fortid, der ikke umiddelbart har noget med nutidens læser at gøre. Men ved at lade dette barn komme til live og vandre helt ind i 90erne, en tid, der for de fleste af denne opgaves læsere ikke forekommer så fjern, strækkes denne gravlagte familietragedie og bliver en del af læserens nutid.

Romanen, med sin udforskning af det sandsynlige, såvel som med sin vekslende temporalitet, griber altså vor tids distancerede forhold til 1900-tallets begivenheder og både åbner og lukker dem for os. De befinder sig i fortiden som noget afsluttet, i epossets tid, i et historisk parallelunivers, som vi ikke længere kan finde indgangen til. Noget er gået tabt og kan kun tilgås gennem spekulation. Samtidig åbner de afsluttede bøger sig igen og igen i romanens intermezzi og påpeger

dermed, hvordan fortiden og nutiden er i en direkte forbindelse til hinanden, hvordan det historiske parallelunivers er en forfængelig konstruktion, der blot gør fortiden enklere at håndtere.

Romanens skønlitterære fremstilling giver den samtidig mulighed for at placere sig uden for virkeligheden og ikke binde sig op på at skildre den reelle historie, mens den knytter sig op til vores verden og histories almene spilleregler. På denne måde kan den løfte de liv, som dens halvt oplyste karakterer lever, til at ikke blot være enkelte fortællinger, men en mere kollektiv fortælling om de historiske rammer for enkeltmenneskets eksistens. Da den ikke heller rangordner sine narrativer, men lader dem flettes umærkeligt ind i hinanden, peger den på dem som liv, som mål i sig selv—som noget, vi skal se. Romanen gør dermed i sig selv det, som fortælleren mere eksplicit gør i intermezziene—den vækker noget dødt til live og aktualiserer det, der allerede forstås som afsluttet. *Aller Tage Abend* tildeler alle størrelser denne temporale dobbelteksponering: Epossets tid er fjern, romanens er nærværende, og romanens hovedperson, narrativet og historien er begge dele på én gang.

Romanen behandler med andre ord fortiden som noget både afsluttet og utilgængeligt, såvel som noget, der fortsat er virksomt og i stadig tilblivelse. Der er altså tale om en temporal dobbelthed: Historien er udspillet og på mange måder gået tabt. Vi kan aldrig fuldstændig kende den, som vi ikke heller kan kende erfaringen af eller forstå holocaust. Samtidig vandrer vi fortsat på denne jord, som disse tidligere, ukendte skæbner har betrådt, og vi lever i fortsættelsen af en historisk tid, der ikke længere fuldt kan tilgås. Vi kan dermed aldrig hverken helt erkende eller frigøre os fra den arv, historien har givet os i dåbsgave.

4. Hjem søgelse

I *Aller Tage Abend* fremstilles historien som en størrelse, der gentager sig. Mest åbenbart træder dette frem i den cykliske—om ikke spiralformede—bevægelse, dens narrativ udfolder sig i, hvor hovedpersonen oscillerer mellem liv og død i endnu nye variationer. Historiens gentagelse viser sig dog ikke blot i romanens form, men også på flere, mere diffuse vis. For dens narrativer, der egentlig burde være gensidigt udelukkende, lader på forundelig vis til at bløde ind i hinanden i en udveksling, der transcenderer tid, rum og virkelighed. Som jeg vil udfolde i kapitlet, drejer det sig eksempelvis om morens erfaringer fra Bog I, der, til trods for deres omstødelse, alligevel underbevidst manifesterer sig i og påvirker morens forhold til hovedpersonen i senere bøger—selvom det er erfaringer, der er betinget af hovedpersonens dødsfald. I romanen lader der til at foregå en nedarvning, der ikke knytter sig til en reel, fysisk forankret erfaring, men som på underlig vis overleveres i det skjulte fra det, der i romanens logik kan forstås som et andet menneskes liv.

Ved første øjekast kan det måske minde om kapitlet **Fortrængning**. Dog anlægger herværende kapitel sit fokus på et mere kollektivt perspektiv, idet jeg ønsker at gribe, hvordan historien i romanen fremstilles som et affektivt genfærd af forskellige fortællinger og nedarvede erfaringer, der både omslutter det enkelte menneske og menneskeheden i sit hele og påvirker bevidsthed og handlingsrum. Som noget, der har akkumuleredes over længere tid, end noget menneske har levet, og kan være så indlejret, at det usynliggøres.

Igennem kapitlet undersøger jeg derfor disse mærkværdige nedarvninger af både det dokumenterede og udokumenterede som et udtryk for, at historien og dens traumer ikke forsvinder, når de mister deres synlighed, men at de i stedet lagrer sig i den kollektive bevidsthed—som en arv, vi er tildelt, men ikke nødvendigvis er i stand til at hverken mærke eller se. Med andre ord, hvordan romanen fremstiller mennesket som placeret i et affektivt, kulturelt og socialt landskab, der strækker sig i både tid og rum, som påvirker de handlinger og tanker, det har adgang til—og på denne måde tillægger det forgangne en evig relevans for de nulevende.

Spør fra andre virkeligheder

Som jeg allerede har anslået, viser disse narrative blødninger og sammenfletninger sig måske tydeligst i motivet om sexarbejde, der er præsent i både moren og hovedpersonens bevidstheder og står som et konfliktpunkt i deres indbyrdes forhold. Det grundlægges i romanen i Bog I efter hovedpersonens første begravelse, da moren, ved en skæbnesvanger fejltagelse, forvilder sig ned ad en moralsk deroute, der fratager hende al agens. Fejltagelsen består i et misforstået, romantisk møde

med en officer, som hun møder, mens hun, ung og naiv, står i kassen i morens købmandsforretning. Da hun betjener ham, kommer hun ved et tilfælde til at forsegle sin egen skæbne: “[E]inmal, als sie ihm die Zündhölzer über den Tresen reicht, hat er plötzlich den weißledernen Handschuh abgestreift, bevor er die Schachtel nimmt, und berührt kurz ihre Hand und sagt leise: Ich brenne, und sie sagt: Das macht einen Groschen, wie immer, weil sie glaubt, dass sie sich verhört hat.” (40).⁸⁰ Forvildet og vantro over hans tilnærmelse siger hun prisen på tændstikkerne og kommer uheldssvangert til at møde officerens begær med en forespørgsel om penge, der for ham indikerer, at hun selv er til salg. Da hun senere møder ham, viser det sig også, at det, hun gik ind til som en gensidig, romantisk interesse, for ham er en transaktion (46). Han betaler hende for akten og pålægger hende derigennem en enorm skam, som han senere truer med at afsløre og dermed udnytter til at fastholde hende i sexarbejdet (55). Som hovedpersonen, der falder ned ad trappen i Bog IV, sætter moren i Bog I sin ene fod skævt, og mister som konsekvens kontrollen over sit eget liv og sin krop.

Til trods for at fortælleren i det følgende intermezzo redder hovedpersonen fra vuggedøden, og dermed omstøder de omstændigheder, der ledte moren ind i erhvervet, er det interessant, at hun alligevel i de senere bøger bærer spor af det overgreb, hun udsattes for i dette første, alternative narrativ. Det manifesterer sig i første omgang særligt i den frygt, moren har, for at den unge hovedperson i Bog II skal aflæses som sexarbejder, som hun selv blev det i af officeren i Bog I. Dette kommer i deres indbyrdes forhold til udtryk som en række formanende anklager fra morens side:

Du siehst aus wie eine Hure, hatte die Mutter im letzten Sommer zu ihrer großen Tochter gesagt, als die ihren Rock bis übers Knie gekürzt hatte und so ausgehen wollte.

Was weißt du denn von Huren?, hatte die Tochter geschrien (...).

Als die Tochter fort war, hatte die Mutter eine halbe Stunde lang geweint, dann aber ihren eigenen Rock bis über die Knie gerafft und im Spiegel ihre Beine betrachtet.

(80).⁸¹

Dette uddrag rummer flere interessante punkter. Først og fremmest peger morens udskamning og efterfølgende efterligning af datteren på, at formaningerne er iblandet en misundelse over datterens frimodighed—at moren undertrykker et eget begær efter de friheder, datteren tager sig, såvel som spejlingen antyder, at hun er klar over den objektivisering, disse risikerer at udsætte hende for. Morens undertrykkelse relaterer sig til et andet aspekt ved uddraget, nemlig hovedpersonens konfronterende spørgsmål, om hvad moren ved om “ horer”. Det er af en fremmedgørende og

destabiliserende karakter: For hovedpersonen agerer det retorisk spørgsmål i konflikten, men for læseren peger det samtidig tilbage på morens erfaring med erhvervet fra Bog I, der ikke burde være virksom i Bog II. Dette aspekt understreges yderligere gennem et andet spørgsmål, der fremsættes i Bog II, navnlig “Warum nannte die Mutter sie eine Hure?” (121),⁸² der ligeledes ansporer læseren til at reflektere over og spore morens motivation for udskamningen.

Som det fremgår af situationen i butikken, er moren i Bog I ung og naiv, og ikke klar over, at hun kan blive aflæst på måder, der ikke flugter med hendes egen intention. Dette gør, at hun kommer i klemme i sit seksuelle forhold til officeren. Der er dermed en inkongruens mellem den henholdsvis naive og mistroiske mor i Bog I og II. Da dette karakterskifte ikke finder sin forklaring i andre hændelser, der præsenteres i romanen, må svaret på spørgsmålene dermed bygges på den erfaring, moren gjorde sig i Bog I—selvom den reelt set ikke kan sameksistere med hovedpersonen, af hvis dødsfald den affødtes. Den overskrevne erfaring lader til at have lagret sig underbevidst i moren på tværs af virkeligheder, for nu at påvirke det forhold, hun kan have til hovedpersonen. Morens udskamning af datteren kan på denne måde anskues som produktet af en traumatisk erfaring, der antager en klistret og hjemløst karakter, idet den, imod al logik, transcenderer intermezzienes omstødelser. Genfærd af tidligere, halvvejs overskrevne narrativer lader dermed til at bæres med over i den videre fortælling, uden at de længere kan placeres for andre end fortælleren og læseren, da karaktererne selv ikke har nogen mulighed for at kende til udspringet af disse genfærd, der martrer dem.

Som det allerede er antydnet med morens misundelse foran spejlet, opstilles der i Bog II en parallel imellem hende og hovedpersonen. Dermed kan hendes udskammende opdragelse forstås som et underbevidst forsøg på at undgå, at hovedpersonen skal gøre sig de samme erfaringer, som hun selv gjorde sig i det overskrevne narrativ. Parallellen skrives eksplicit ud, idet forældrene i begyndelsen af Bog II internt imellem sig bemærker, at hovedpersonen nu har samme alder som moren havde, da de selv indledte deres forhold (79). Hovedpersonen placeres dermed i morens forståelse på det punkt i livet, hvor hun i Bog I selv forseglede sin skæbne i mødet med officeren. Dette foranlediger hende øjensynligt til at projicere sin egen, ubevidste erfaring af seksuel sårbarhed over på hovedpersonen, hvilket udfælder sig i de mange anklager, hun møder datteren og hendes påklædning med. Hun er bange for, at datteren skal aflæses, som hun selv blev aflæst i Bog I.

Samtidig er morens genfærdsagtige, overskrevne erfaring ikke blot bibeholdt på tværs af tid og rum, men finder gentagelse i en ny version i hovedpersonens liv i Bog II, på trods af morens

underbevidste forsøg på at undgå det. Bekymringen bag morens formaninger viser sig nemlig at holde stik, idet det netop ender med at være hovedpersonens påklædning, der forseglende hendes skæbne. Som det afsløres i det efterfølgende intermezzo, er det, i kapitel 22, hvor hovedpersonen møder den unge og bevæbnede medicinstuderende, præcis samfundets aflæsning af hendes korte nederdel, der udløser hendes død. Som en faktor blandt mulige suspensioner af døden står nemlig, at hun havde undgået kontakt med den forladte medicinstuderende, “hätte die junge Frau nicht von hinten ausgesehen wie eine Käufliche, weil ihr Rock einfach zu kurz war, warum nur hatte sie ihn ein halbes Jahr zuvor abgeschnitten” (135).⁸³ Fordi hun aflæses som en sexarbejder, skærer den medicinstuderende sig insisterende ud af den kollektive stemme, der overalt hvisker priser efter kvinder på gaden, med sit “2 Pfund Butter, 50 Dekka Kalbfleisch, 10 Kerzen”,⁸⁴ som gentages i flere variationer over to sider, indtil hovedpersonen til sidst må vende sig leende om mod ham (112–13).

Med denne bevægelse accentueres igen parallellen mellem mor og datter, såvel som den skjulte nedarvning af morens traume til datteren. For da hun beslutter at vende sig om og dermed står på kanten af sin undergang, genlyder hovedpersonens tanker af morens fra Bog I, fra da hun beslutter at mødes med officeren: “[Sie weiß] nicht, was dagegen spricht, dass sie um die angegebene Zeit dahin geht, wo der Offizier sie erwartet. [/] Ja, warum denn auch nicht?” (41).⁸⁵ Datterens tanker både spejler og indgår i dialog med morens, idet spørgsmålene ligeledes klinger: “Weiß sie, was dagegen spricht? Oder weiß sie es eigentlich nicht?” (113).⁸⁶ Spørgsmålene skaber en linje mellem mor og datter, samtidig som de peger tilbage til den underbevidste erfaring, som ingen af dem har adgang til, men som alligevel påvirker dem begge.

På mange måder er denne nedarvning mellem mor og datter lig den affektive nedarvning, jeg udlagde i **Fortrængning**, idet den består i en indirekte videregivelse til og reproduktion af morens traume i datteren. Dog antager den alligevel en forskudt karakter, idet den knytter sig til erfaringer, der ikke blot er fortrængt eller fortiet af moren selv, men i stedet tilhører helt andre og for personerne ukendte (egne) skæbner, der på diffus vis bløder ind i karakterernes bevidstheder. Dette aspekt ved romanen fremsætter dermed et spørgsmål om, hvad der går i arv på tværs af tid og rum i en slægts historie, samt hvilke påvirkninger, der ubevidst bæres med i et menneskes krop eller bevidsthed og former dets handlingsrum. Med andre ord, hvilken historie kroppen og slægten rummer uden disses bevidste vidende.

Internalisering af en ydre sammenhæng

I *Aller Tage Abend* opridses dermed en ubevidst "nedarvning internt i slægten, der siver ind og ud af kroppe og bevidstheder, der ikke har nogen direkte materiel forbindelse til den oprindelige erfaring. Samtidig er det tydeligt i romanen, at denne nedarvning og påvirkning ikke blot bliver til i et slægtens vakuum, men er noget, der produceres i samspil med det sociale rum, karaktererne indgår i. Som en fortsættelse af min behandling af motivet om sexarbejde i romanen, er det nemlig væsentligt at pointere, at selvom reproduktionen af morens skæbne i hovedpersonens liv kan knyttes til morens problematiske udskamning, er selve udskamningen og morens erfaring fra Bog I produkt af en ydre påvirkning. Morens engagement i sexarbejdet i Bog I er direkte afledt af officerens seksualiserende blik, af hans forventning om, at hun er til salg—såvel som udskamningen af hovedpersonen, og hendes møde med den medicinstuderende, kan knyttes til det misogyne klima, hvor der hviskes priser efter kvinderne på gaden i Wien.

Rummet, som mor og datter orienterer sig i, er med andre ord mættet af en bestemt måde at anskue kvinder på, og den påvirkning, dette sociale rum udøver på de implicerede, kan anskues affektivt—som en diffus struktur, der udspænder grænser for individets (bevidste som ubevidste) handlinger og følelser. Williams skriver, som jeg udlagde i **Teori**, at følelsesstrukturer, der er i gang med at udfolde sig, sjældent er synlige for dem, der indgår i dem. Med andre ord, at "en social erfaring, der stadig er i *proces*, (...) ofte faktisk endnu ikke er erkendt som social, men antages at være privat, idiosynkratisk og decideret isolerende." (Williams 14). Williams påpeger altså, at individet ikke nødvendigvis er klar over, at de følelser eller det ubehag, det mærker, er noget, der produceres i relation med det sociale rum. I stedet vil det ofte forstå det som størrelser, det selv foranlediger—som noget, det selv bærer skylden for.

Dette aspekt viser sig i romanen, idet hverken moren eller hovedpersonen lader til at være klar over eller villig til at erkende, at de indgår i en sammenhæng, der er større end dem selv. For begge internaliserer på forskellig vis det seksualiserede og objektiviserende blik, de mødes med. Morens internalisering består i det, at hun reagerer på det ydre blik ved at tage kontrol over den måde, hvorpå hun præsenterer sig, hvilket hun overfører til datteren igennem sin anklagende og formanende facon. Fremfor at påtale det problematiske eller farlige i samfundets misogyne tilgang til kvinder, overflyttes ansvaret dermed til kvinden selv—og den seksuelle sårbarhed, hovedpersonen har som ung kvinde i det udsultede Wien, forbliver uberørt.

Morens udskamning får ikke hovedpersonen til at ændre påklædning, men lader til i stedet at udfælde sig i en oplevelse af kontrol. Efter en af morens formaninger oplister hun al den mad og de

brugsgenstande, hun tilbydes for sin krop i Wiens gader: “Für 2 Paar Schuhe hätte sie sich schon vorletztes Jahr verkaufen können, neulich auch für 1 Liter Sahne, 15 Erdäpfel oder 1 halbes Pfund Fett.” (82).⁸⁷ Kort efter denne oplystning af fristende mangelvarer, bekendtgør hun indirekte, hvordan hun afholder sig fra fristelsen gennem en stærk selvkontrol, der består i en kategorisk affærdigelse af egen krop og materielle behov: “[Sie hatte] beschlossen, sich unabhängig zu machen vom Hunger, sich nicht länger vom eigenen Körper zum Scheitern erpressen zu lassen, je weniger sie aß, das hatte sie schon gemerkt, desto klarer wurde ihr Denken.” (84).⁸⁸ Hun afviser både at forholde sig til sulten, der adresseres af tilbuddene, såvel som til det legeme, der begæres på gaden. Hun genvinder dermed en følelse af agens i frigørelsen fra sine jordiske behov.^{xxii}

De to kvinder internaliserer dermed samfundets strukturer og seksualisering, dette affektive rum, og anerkender det ikke som noget, der findes uden for dem selv. Det placeres som noget, de selv foranlediger eller kan styre, fremfor noget, der omslutter dem—hvilket lader dem opnå en følelse af kontrol.

Dette trækker tråde til et tidligere moment i denne opgave, navnlig det matrilineært nedarvede behov for agens, jeg berørte i **Fortrængning**: Til den måde, hvorpå romanens kvindelige karakterer omgår den skam og magtesløshed, der knytter sig til depersonaliseret vold og objektivisering. Som jeg nævnte i denne forbindelse, påpeger Agamben, at skam opstår, når et subjekt tvinges til at se selv som objekt—som den unge mand, der rødmer, da han tilfældigt udvælges til at blive skudt (Agamben 103–04). Internaliseringen bliver en overlevelsesstrategi, der sætter individet i kontrol over sit eget liv. Magtesløshedens ydmygelse vrænges til et personligt ansvar, og offerpositionen til et spørgsmål om en skam, man selv vælger at pådrage sig. Men samtidig blinder de også sig selv og kan ikke se, hvordan de påvirkes af den større sammenhæng, de indgår i.

Faren, der står uden for denne matrilineære arverække, forholder sig anderledes til det klima, der omgiver dem i Wien—i modsætning til sin hustru og datter anerkender han sin egen magtesløshed på godt og ondt. I Bog II skildres en gradvis opvågning i hans bevidsthed, der gør ham i stand til at placere sig selv og sine medmennesker i det sociale landskab, der betinger deres private bevidsthed: “Es ist ihm, als würde von allem, was er sieht und was ihm begegnet, auf einmal die Schicht abbröckeln, die ihn bisher am Verstehen gehindert hat, und er vermöchte nun endlich das, was darunter liegt, zu erkennen. *Gemüter hier Landschaft*, notiert er zwischen dem einen Zitat und dem anderen.” (89).⁸⁹ Han oplever det som et tæppefald, der tillader ham at se, at sind er det

^{xxii} Dette peger samtidig videre mod det dobbelte selvmord, hun senere deltager i—for selvmordet kan, i sin yderste potens, udgøre en ultimativ overskridelse af og kontrol over egen krop og materialitet.

samme som landskab, som han noterer det i marginen af en geologisk afhandling — at bevidstheden tager form af den kollektive sammenhæng, der omgiver den.

Det er netop denne afhandling, der lader til i første omgang at igangsætte hans refleksion. Den beskriver hvordan ét jordskælv over en periode på flere år affødte en række eftervirkninger i form af forskellige naturfænomener, og rundt omkring i Bog II bryder fragmenter fra den frem som kursiverede partier, som “*Uhren und Lampen klirrte.*” (85)⁹⁰ og “[d]ie Vögel in den Käfigen fielen von den Sprossen herab, die Menschen sprangen entsetzt aus den Betten, ein allgemeiner Schrecken ergriff alle.” (123).⁹¹ Som det fremgår, omhandler fragmenterne primært, hvordan rystelserne manifesterer sig i private genstande, samt de følelser, de fremkalder hos dyr og mennesker i en hjemlig sfære. Det lader til at være disse beskrivelser, der får faren til at reflektere over, hvordan udefrakommende påvirkninger, som eksempelvis krig og politik, udfælder sig på diffus vis i det, der øjensynligt er et privat liv.

Det understreges gennem to sætninger med et anaforisk præg. Den første omhandler sælsomme årsagssammenhænge i geologisk forstand: “Wie nämlich ein und dieselbe Ursache tausenderlei verschiedene Wirkungen haben kann auf verschiedene Landstriche und Orte.” (89).⁹² Han reflekser over, hvordan én påvirkning manifesterer sig forskelligartet i ulige landskaber, væver sig sammen med en sætning, der kommer kort forinden. Her tænker faren, som jeg også kort berørte i forrige kapitel, på, hvordan han kan aflæse tidens store konflikter fysiognomisk i enkeltindividerne omkring sig: “[W]ie nämlich Vorgänge, Zustände oder Ereignisse, die allgemeiner Natur sind – zum Beispiel ein Krieg, oder lang andauernder Hunger, oder auch ein Beamtengehalt, das nicht an die rasende Inflation angepasst wird – in ein beliebiges privates Gesicht hineinschlüpfen können.” (88).⁹³ Med andre ord drager han en parallel mellem afhandlingens jordskælv og dets forsinkede manifestationer og det politiske klima og de prøvelser, der udfælder sig vilkårligt i hans omgivelser og medmennesker som en slags efterskælv. Han ser, hvordan der findes en forbindelse mellem det storpolitiske samfund og den private krop og bevidsthed, og, i modsætning til moren og hovedpersonen, den følelsesstruktur, de indgår i: Hvordan det storpolitiske tager bolig i individet, uden at det nødvendigvis er klar over, hvad der har ramt det.

Det er værd at nævne, at det måske netop er på grund af denne indsigt, at faren er den første i familien, der bukker under for en naturlig død: Han dør første gang i Bog II, sidenhen igen i andet intermezzo, begge gange af “*Herzmuskelschwäche*” (162)⁹⁴ — af et svækket hjerte. I Bog III tænker hovedpersonen tilbage på farens dødsfald som et resultat af krigen, som den ramte ham i hjemmet:

“Als ihr Vater kurz nach dem Ende des Krieges starb, war sie überzeugt, dass er am Krieg gestorben war, wenn auch in der Etappe, nämlich an der tiefen Erschöpfung, der er nach jahrelangem Bemühen, unter katastrophalen Umständen einen Familie zu ernähren, anheimgefallen war.” (160).⁹⁵ Det er ikke krigens front eller første rystelser, der kædes sammen med hans dødsfald, men snarere dens efterskælv, i form af den udfordring, det er at holde sin familie i live under så svære omstændigheder. Han kommer altså til at stå som et billede på den bevægelse, han selv opdager, da de storpolitiske konflikter sniger sig helt ind i hans inderste og svækker hans hjerte. Netop det, at det er et svageligt hjerte, der tager livet af ham, kan igen pege tilbage på, hvordan internaliseringen er et forsøg på at afbøde overgivelsen til undergangen— for hvor faren mister modet og bukker under, har kvinderne, om end skamfuldt, livet i behold.

Der tegner sig altså et billede af, at individet og slægten ikke er alene om at konstituere romanens diffuse nedarvninger, men de i stedet bliver til i samspil med det omkringliggende samfund og sociale klima— i en følelsesstruktur. Samtidig viser farens dødsfald og kvindernes overlevelsesstrategi også, at det hverken er enkelt eller smertefrit at erkende, at man ikke selv er ansvarlig for de tanker og følelser, der produceres i ens bevidsthed— og at erkendelsen i sig selv ikke gør en i stand til at ændre noget.

Litteraturhistoriens handlingsrum

I *Aller Tage Abend* introduceres ikke blot dette synkrone perspektiv, hvor individet mere eller mindre umærkeligt påvirkes af det sociale og politiske rum, det i realtid indgår i. Som jeg tidligere i opgaven har nævnt, er romanen nemlig mættet med en stor mængde intertekstuelle^{xxiii} referencer, der, i tillæg til at bidrage med en litteraturhistorisk tyngde, også føjer et diakront perspektiv til den synkrone følelsesstruktur, jeg i forrige underkapitel skitserede— det vil sige, placerer menneskets bevidsthed som hjemsøgt og formet af en kulturhistorisk ballast. Sidstnævnte vender jeg straks tilbage til.

Romanens intertekstuelle tyngde viser sig igennem mere eller mindre eksplicite referencer til litteraturhistorien, der enten reflekteres gennem karakterernes bevidsthed eller forekommer som hjemløse fragmenter i teksten, der ikke klart kan placeres. Referencerne, der indgyder narrativet

^{xxiii} Når jeg bruger begrebet “intertekstualitet” alluderer jeg til Genettes begreb om hypertextualitet fra *Palimpsests* (1982). I denne oplister han forskellige intertekstualiteter under samlebegrebet paratextuality (Genette 1997 1). Han definerer hypertextualitet som “any relationship uniting a text B (...) to an earlier text A (...), in which it is grafted in a manner that is not that of commentary.” (Genette 1997 5). Selvom jeg trods alt holder fast i det mere hverdagsproglige “intertekstualitet”, sigter jeg til den måde, hvorpå *Aller Tage Abend* trækker på og indgår i dialog med tekster, der går forud for romanen selv, og dermed indgyder den og narrativet med en litteraturhistorisk ballast.

med forskellig ballast, spænder bredt og inkluderer bibelske referencer, som til fortællingen om Lot (21), moderne digtere som Majakowskij (185), såvel som til antikkens myter, når hovedpersonen eksempelvis udgiver sin roman, *Sisyphos*^{xxiv} (145). Særligt dominerende er de mange referencer til Goethe, der ofte fremhæves som Tysklands største forfatter. Den store forekomst af hans værker bidrager derfor til at placere *Aller Tage Abend*, såvel som romanens skildrede slægt, i forbindelse med den tyske kulturarv og historie. Hans værker figurerer på flere forskellige planer i romanen, men introduceres først gennem deres fysiske tilstedeværelse i slægtens liv, i form af en samlet udgave i adskillige bind. Disse indtager nærmest en birolle i fortællingen: De både mærkes af familiens traumer, slæbes med mormoren til Wien, såvel som deres videre færd, efter at de er faldet ud af familiens varetægt, afdækkes uafhængigt af romanens karakterer i et afvigende kapitel i Bog V (269–75).

Der etableres en tæt, materiel forbindelse mellem slægten og Goethe, der introduceres i begyndelsen af romanen, da stenen, som Andrej kaster under pogromen, rammer “den 9. Band der in Leder gebundenen Gesamtausgabe von Goethe, die ihr Mann von seinen Eltern als Geschenk zum Schulabschluss bekommen hatte.” (19).⁹⁶ I scenen, hvori morfaren myrdes, bliver familiens kulturelle dannelse samtidig præsenteret, og volden udfældes symbolsk i den afskrabning på indbindingen, som stenen efterlader. Videre kædes værkerne ikke blot sammen med morfarens død, men med hele familiens lange række af tragedier. I **Fortrængning** påpegede jeg, at mormoren etablerer en forbindelse mellem pogromen og den spæde hovedpersons død, da hun fletter de to begivenheder sammen med udsagnet: “Begonnen hatte das Unglück vor vielen Jahren” (18).⁹⁷ Det, hun opstiller som begyndelsen på familiens nedarvede traumer, væver sig dermed sammen med litteraturarven og skaber en forbindelse mellem den enkelte familiesagas tragedier og Tysklands kulturelle rygrad. Goethes værker flettes med andre ord ind i familiens historie, som også morfarens død indskrives på de materielle værker.

Sammenfletningen understreges yderligere af, at værkerne ikke blot figurerer som en materiel størrelse i slægtens historie, men at de også infiltrerer dele af narrativet og ubevidst genopføres af karaktererne. Hovedpersonens selvmordsfortælling genlyder eksempelvis af Goethes kendte *Sturm und Drang*-værk, *Den unge Werthers lidelser* (1774), såvel som forældrenes møde og brud i Bog I af Faust og Gretchens fra *Faust* (1808/1832). Som familiens tragedie sætter mærker på Goetheudgaven, hjem søger Goethes værker ligeledes generationernes liv og handlingsrum.

^{xxiv} Referencen til Sisyfosmyten kan i tillæg læses som en metakommentar, idet myten handler om den kloge kong Sisyfos, der snyder døden—ikke ulig romanens hovedperson.

En særligt tydelig genopførelse findes i det selvmord, hovedpersonen begår i Bog II, som har store ligheder med handlingen i *Den unge Werthers lidelser*. Romanen, der aldrig refereres eksplicit til i *Aller Tage Abend*, handler om den unge aristokrat, Werther, der, imod alle advarsler, forelsker sig i den forlovede Lotte (Goethe 2015 30). Da han ikke kan få hende, beslutter han, i frustration og fatalt romantisk, at dø for egen hånd (Goethe 2015). Goethes værk er berømt og berygtet for den selvmordsbølge, det efter sigende trak igennem den europæiske ungdom, og hovedpersonen selv skriver sig ind i dette rygte, i denne sagnomspundne receptionshistorie af selvmord, da hun, i Werthers billede, iværksætter sin egen død.

Parallellen består ikke blot i begges selvmord, for også omstændighederne omkring handlingen er påfaldende ens: I lighed med Werther springer hovedpersonen i dødens arme efter en håbløs forelskelse i sin venindes forlovede, der vender tilbage fra første verdenskrigs front (86; 100–01; 104–05). Begges selvmord er samtidig halvvejs mislykkede: Begge affyrede kugler rammer skævt, og ingen af dem får den øjeblikkelige afsked med verden, de har planlagt. I hovedpersonens tilfælde opdager hun, at hendes dramatiske afsked med det dennesidige ikke er fuldbyrdet, da hun hører den medicinstuderende affyre det næste skud imod sig selv: “Endlich muss sie nicht mehr in diese Haut eingesperrt sein. (...) Aber dann fällt ein zweiter Schuss (...) sie sollte doch tot sein?” (122–23).⁹⁸ Hverken Werther eller hovedpersonen får den omgående afslutning, de har forventet, og det dennesidige fikserer dem begge, liggende bevidstløse i en sygeseng, inden de forsinket gribes af døden (124–25; Goethe 2015 150–51). Der er ikke mange detaljer, der skiller deres selvmordsfortællinger fra hinanden, og i lys af den stærke tilknytning og det kendskab til Goethes værker, der løber i slægten, virker det oplagt, at hovedpersonen ubevidst genopfører denne kanoniserede fortælling, der er vævet ind i hendes og familiens kulturelle bagtæppe.

Den samme litteraturhistoriske hjemmøvelse findes i hendes forældres forhold i Bog I, hvor de ligeledes lader til ubevidst at genopføre en del af Goethes store værk, *Faust*. Både omstændighederne omkring etableringen af deres forhold, såvel som deres brud, drager nemlig paralleller til relationen mellem Faust og den unge og fromme Gretchen. Faust får, med hjælp fra selveste djævelen, Mefistofeles, forført Gretchen, for derefter at forlade hende besvangret, korruperet og i hundene. I kølvandet af dette drukner hun i galskab det barn, forholdet afstedkommer (Goethe 1986). Selvom den spæde hovedpersonen i *Aller Tage Abend* i stedet dør vuggedøden, er sammenfaldene ganske påfaldende. For også hovedpersonens far forelsker sig i hovedpersonens mor, da hun er meget ung, og som Faust og Mefistofeles sniger sig ind på Gretchens værelse, mens hun er i kirke, leder mormoren ligeledes den forelskede far ind i morens

soveværelse, mens hun er i skole (52; Goethe 1986 86–88). Og da faren, efter sit barns død, flygter til Amerika, fanges moren i sin sorg og begiver sig ned ad den moralske deroute, jeg allerede har skitseret. Hovedpersonens forældre opfører dermed en genfortolkning af dette værk, som Faust og Gretchen.

I Bog II refereres der endda retrospektivt til værkets forbindelse til det unge pars forhold og denne rollefordeling, der nu er delvist omstødt af intermezzoet, idet hovedpersonens mor husker, hvordan hun og manden i ægteskabets hvedebrødsdage læste og opførte værket sammen: “Am Anfang ihrer Ehe hatte [die Mutter der Hauptperson] sich manchmal gewünscht, (...) dass er, wenn sie den »Faust« mit verteilten Rollen lasen, das Gretchen spielte” (93–94).⁹⁹ Denne retrospektive oplysning påpeger et særligt interessant aspekt ved gentagelserne. For morens ønske, der ikke opfyldes, antyder, at der er noget uomstødeligt i de etablerede fortællinger, der knytter sig til litteraturhistorien—det, at selvom hun har en modsatrettet intention, ender forældrene alligevel i Bog I med ubevidst at genopføre *Faust* med en allerede sat rolleliste. Det tegner et billede af, at selvom karaktererne både er bekendt med Goethes værker, såvel som reflekterede omkring dem, afholder det dem ikke fra at umærkeligt sive ind i og hjemsøge deres liv og udspænde deres handlingsrum—og, i et bredere perspektiv, at (litteratur)historien er så stærkt forankret i vores bevidsthed, at det ikke altid er nok at kende til historien, hvis man vil undgå en gentagelse af den.

Den usynlige historie

Samtidig indgår Goetheparallellerne ikke i narrativeerne som identiske kopier og får både en hjemsøgende og fremmedgørende karakter. For ligesom morens erfaring fra Bog I tager bolig i hovedpersonens skæbne i en lettere forvansket version, fungerer de intertekstuelle genlyde i narrativet som en genforhandling eller -fortolkning af den oprindelige fortælling. Udover større eller mindre uoverensstemmelser mellem genopførelserne og forlæggene, findes nemlig særligt et forskubbet fokus i fortællingernes gentagelse i *Aller Tage Abend*. Det knytter sig til den generelle underbelysning, der kendetegner karaktererne i romanen, og til, hvordan visse aspekter af historien er skjult, mens andre er oplyste. Denne skævhed viser sig særligt i forbindelse med de breve og den dagbog, som henholdsvis Werther og hovedpersonen skriver, og den adgang til og interesse, de og deres selvmord hver især tilkendes.

Den unge Werthers lidelser er en brevroman, hvor vi næsten udelukkende har adgang til fortællingen gennem de breve, som Werther primært sender til vennen Wilhelm (Goethe 2015 29). Med deres dateringer og beskrivelser af følelser, sindsstemninger og indtryk, antager de en

dagbogsagtig karakter. I romanen får læseren næsten udelukkende narrativet og persongalleriet reflekteret via Werther, indtil romanens fiktive udgiver til slut træder til for at berette om tiden lige op til og efter skuddet falder (Goethe 2015 116). Werthers bevidsthed og skæbne er med andre ord minutiøst nedfældet og beskrevet og bliver tillagt en ekstra tyngde, idet romanen indledes med den fiktive udgivers ord: “Alt, hvad jeg overhovedet har kunnet finde om stakkels Werther, har jeg omhyggeligt samlet og forelægger det her, overbevist om, at man vil takke mig for det.” (Goethe 2015 11). Werthers fortælling tilkendes med andre ord relevans for offentligheden.

I *Aller Tage Abend* får læseren kun en begrænset adgang til hovedpersonens tanker og følelsesliv gennem fortællerstemmen, mens hendes dagbog holdes lukket—til trods for, at den viftes om næsen på læseren som en mulig nøgle til at forstå hendes spring i døden. Bog IIs kapitel 24, hvor hovedpersonen begår selvmord, afsluttes nemlig med sætningen: “Im Zimmer der beiden Mädchen liegt, hinter dem Schrank versteckt, ein dicken Schreibheft mit den Tagesbuchaufzeichnungen der Großen.” (123).¹⁰⁰ Den afslutningsvise påpegning af den gemte dagbog foreslår, at denne er nøglen til at forstå hovedpersonens valg, og vækker et begær hos læseren efter at få indsigt i bogens hemmeligheder. Dog skuffes begæret, idet bogen forbliver lukket for læseren, indtil den som objekt går i opløsning. I Bog IIs sidste kapitel sker nemlig et spring i tid til 1944, hvor en ung kvinde, hovedpersonens nu voksne lillesøster, gennes igennem en skov for at henrettes. Her taber hun hovedpersonens dagbog, “ein Heft mit handschriftlichen Tagebuchaufzeichnungen”,¹⁰¹ der derefter går i ét med mulden: “das Heft wird ein Weilchen dort liegen, (...) bis alle Geheimnisse, die dort aufgeschrieben sind, die gleiche Farbe haben wie der Morast.” (132).¹⁰² Hvor vi kommer helt tæt på Werther og inviteres ind i hans følelsesliv, udelukkes læseren derimod fra hovedpersonens inderste rum, som til sidst opluges af jorden. Forskellen mellem den grundige kortlægning af Werthers skæbne og dokumentationen af hovedpersonens, der navnløst^{XXV} går tabt for eftertiden, peger på, at der kun er nogle, der finder vej til historiebøgerne, mens andre blot huskes, så længe deres nærmeste relationer er i live. På trods af fortællingernes lighed, viser hovedpersonens usynlighed til, at der er visse fortællinger, der samles og huskes, fremfor andre—at nogle menneskeskæbner placerer sig uden for de dokumenterendes søgelys, og at vi derfor kun kender til dele af den historie, der går forud for os.

^{XXV} Selvom hovedpersonen lejlighedsvist får et navn hæftet på sig, lærer vi aldrig hendes fornavn eller slægtens efternavn at kende. Når hun afslutningsvis kendes som Frau Hoffmann, er det et navn, hun har taget efter sin mand—noget der gør, at hun blot træder endnu mere i skjul.

Goetheparallellerne illustrerer både, hvordan vores historie og kulturelle dannelse sniger sig umærkeligt ind i vores bevidsthed og er med til at udstikke de handlinger, vi anser som tilgængelige i vores liv, samtidig som de, i deres kanoniserede vælde, står som en kontrast til romanens skæbner, der efter kort tid bliver usynlige. Hele romanens persongalleri er påfaldende navnløst og oftest blot benævnt igennem deres relationer til familiemedlemmer,^{xxvi} som yderligere er interessant i forbindelse med det lys, Goetheparallellerne kaster over de præsenterede skæbner. For romanen lader netop til at vende blikket imod det, der foregår i historiens skjulte aspekter—imod det, der har fandtes, men ikke er nedfældet og husket, og i stedet absorberes i det materielle, som hovedpersonens dagbog, der bliver ét med jorden. Den fokuserer på det usynlige og ubestemmelige i vores fælles og individuelle historie, som udfolder og lagrer sig uden for de officielle kanaler—uden for skriftsproget.

Den ukendte histories islæt

Samtidig er det tydeligt, at denne usynlighed i *Aller Tage Abend* ikke er det samme som forsvinding, og at kroppen ikke glemmer det, bevidstheden lægger fra sig. Romanens karakterer fremstilles som indfældede i en synkron og diakron, social og kulturel følelsesstruktur, der består af både synlige og usynlige komponenter, som betinger deres bevidsthed og handlingsrum. Morens omstødte erfaring nægter at falde til ro og påvirker hende selv og hovedpersonen, uden at nogen af dem kan bevidstgøre sig den, og den åbenbare og velkendte litteraturhistorie lægger sig, trods sin synlighed, som et umærkeligt slør over karakterernes bevidstheder. Det bemærkelsesværdige er derfor, at det ikke lader til at gøre nogen forskel, om personerne kender til det historiske og kulturelle landskab, de er del af—for uanset hvad, afholder det dem ikke fra ubevidst at genopføre dem i deres egne liv. I *Aller Tage Abend* er mennesket med andre ord hele tiden udspændt i et affektivt felt, hvor historien og samtiden hjemsøger dets bevidsthed og handlingsrum—mennesket fremstilles ikke som en autonom størrelse, men som produkt af en uendelig lang akkumulation af synlige og usynlige aflejringer og påvirkninger.

Det viser sig, da den nu midaldrende Sascha i Bog V er på en rejse til 1990ernes Wien, til morens barndomsby, hvor denne akkumulative, men underligt usynlige karakter skrives eksplicit frem. For pludselig påpeger fortælleren, at han befinder sig foran det sted, mormorens lejlighed

^{xxvi} Der er undtagelser fra dette, som faren, hvis navn—Johann—afdækkes, da han i Bog I udvander til Amerika, såvel som hovedpersonens søn, Sascha, der som den eneste i familien tilkendes et fuldt navn—Sascha Hoffmann (60; 222). Begge er de mænd og ikke-jødiske—i Saschas tilfælde, fordi han ikke kender sit ophav—og det er muligvis dette, der tilkender dem en plads i det offentlige åsyn.

engang lå (266)—“Aber er weiß weder, wer seine Urgroßmutter war, noch, wo sie gewohnt hat (...). Wien ist, was den Mann angeht, von Geschichten ganz und gar reingewaschen” (266–67).¹⁰³ Byen er for Sascha et blankt ark, da han ikke kender sin families historie og blot ved, at hans mor engang har levet der. Han er historieløs og illustrerer på sæt og vis, hvordan nutiden ikke kender til den fortid, den ligger i forlængelse af. Men selvom byen for ham er ren og ubeskrevet, er det ikke ensbetydende med, at han selv er det. Kort efter bestrider fortælleren nemlig udsagnet og introducerer en inkongruens i hans lykkelige uvidenhed:

Frei ist er, doppelt frei, in seinem Innern trägt er als ein großes schwarzes Land all die Geschichten, die seine Mutter ihm nicht erzählt oder verschwiegen hat, mit sich herum, trägt vielleicht diejenigen Geschichten, die nicht einmal seine Mutter wusste oder in Erfahrung gebracht hat, mit sich herum, kann sie nicht loswerden, aber sie auch nicht verlieren, weil er sie gar nicht kennt, weil all das in ihm begraben ist, weil er mit Innenräumen, die ihm nicht gehören, schon aus seiner Mutter geschlüpft ist und sein eigenes Inneres nicht anschauen kann. (267).¹⁰⁴

Selvom han er fri i sin uvidenhed om familiens smertefulde historie, findes den indskrevet i ham som et uopdaget land, som er ham skænket ved fødslen. Hans frie krop er mættet med flere generationers erfaringer, hemmeligheder og fortrængninger, akkumuleret og uvidende lejret som en usynlig arv. Det, der er særligt interessant i uddraget, er det, at han hverken kan løsrive sig fra eller miste denne indbyggede historie, som han ikke er klar over, at han bærer med sig—fordi han netop ikke er i stand til at se den i sig selv.

De akkumulerede erfaringer antager en affektiv karakter, som en fortidens genfærd, der både er indskrevet i og konstituerer ham som en førbevidst grundpræmis. Som Tygstrup skriver, er “[f]ølelser (...) noget man har, affekt er noget, man er i. (...) [F]ølelsen tilhører et subjekt, mens affekten producerer subjektivitet.” (Tygstrup 19). Følelsen er en konkret og håndterbar størrelse, som individet er opmærksom på, mens affekten er det, der producerer det, individet har adgang til, hvilket belyser netop dette medfødte, ukendte land: For Sascha er på én gang historieløs og bundet af selvsamme—for idet han ikke ser den historie, han bærer med sig, kan han heller ikke se, hvordan den påvirker ham, og hvordan affekten bidrager til at producere den bevidsthed, han møder verden med. Han er med andre ord påvirket af en lang række af erfaringer, som han hverken kender til eller kan placere, af hvilke nogle har været usynlige over adskillige generationsled.

Saschas mørke land understøtter, at der findes en materiel og førsproglig dimension i den historie, vi er en del af, som vi ikke kan frigøre os fra. For selvom Sascha er uvidende om det, hans forgængere har fortrængt, bærer han det fortsat med sig som det mørke land, de har givet ham i

dåbsgave—fortiden forsvinder ikke, men omformes blot til en usynlig påvirkning. Historien er med andre ord indskrevet i os, som noget, vi ikke kan frigøre os fra og som virker igennem os, om vi kender til den eller ej.

Overgangen til historien

Forholdet mellem den akkumulative historie og nutiden træder særligt frem i Bog V, hvor hovedpersonens alderdom nu driver hende imod en endelig død. Selvom grænserne imellem tider og narrativer i romanen generelt er præget af en vis løshed, begynder de for alvor i denne del af romanen at miste sin definition. Det foregår simultant med hovedpersonens svigtende hukommelse, der lader forskellige tider og virkeligheder væve sig ind i hinanden og på sæt og vis får hende til at eksistere i dem alle på samme tid. Hun fortæller, at hun venter på sin mand, selvom han nu har været forsvundet i nær tres år (252), og når uret slår otte i opholdsrummet, tæller hun i realtid det antal fanger, som engang i fortiden blev henrettet per minut på dette klokkeslæt (260). Også den for længst afdøde mor besøger hende som et genfærd og taler med en stemme, der “[gar nicht] hört sich (...) so alt an.” (258).¹⁰⁵ Det forgangne placeres i nutiden som en hjemsøgelse med en presserende aktualitet.

Som det lidt senere beskrives, er tiden blevet til en grød, der gør det svært for hovedpersonen at skelne, hvad der hører til hvor: “die Zeit [ist] ein Brei aus Zeit, ist zäh, will nicht vergehen, muss totgeschlagen werden, verbracht, abgessen werden, und zieht sich. Was ist ein Donnerstag, was ein Freitag? (...) Die Tage, an den jemand kommt, und die Tage, an denen sie einfach nur sitzt, fallen alle in eins zusammen, die Zeit ist ein Brei aus Zeit.” (261).¹⁰⁶ Uddraget kan forstås som et udtryk for hovedpersonens kedsommelige og ensomme alderdom på plejehjemmet, hvor dagene flyder sammen i deres ensartede rytme, men i samspil med fortidens invasion af nutiden, peger uddraget også ud på en mere generel sammensmeltning af tid. For det er egentlig ikke så meget det, at fortiden begynder at invadere hovedpersonens nutid, som det, at den begynder at trække i og opsluge hende. Hun er selv ved at blive historie.

Til morens genfærd fortæller hovedpersonen nemlig selv: “Ich bin jetzt in einem Stadium des Übergangs” (257),¹⁰⁷ såvel som det senere i fortællerstemmen lyder: “Endlich ist sie alt genug, um sich in der Zeit frei zu bewegen.” (260).¹⁰⁸ Overgangen, som hun befinder sig i, lader til at være både mellem livet og døden og, som et produkt af dette, en portal imellem den akkumulerede historie og en nutid, der fortsat udspiller sig. Hovedpersonen er ved at blive en del af grøden af tid, en del af det uendeligt store hav af eksistens og erfaring, der går forud for og fletter sig ind i nuet.

Der tegner sig et billede af, at nuet, med en gang det bliver til fortid, bliver sat fri — at hovedpersonen ikke bliver en del af en lang og låst, historisk perlekæde, men i stedet en perle, der slippes i en allerede fyldt skål af historisk erfaring, hvor alt flyder frit mellem hinanden.

Både Sascha og læseren fanger et glimt af romanens udflydende historieforståelse, da mor og søn sidder sammen i solen en sidste gang. Indledningsvist antydes det først, idet Sascha ser mod himlen: “Jetzt ist es still, und der Himmel ist beinahe so leer wie zur Zeit der Jäger und Sammler.” (278).¹⁰⁹ Himlen ser ud som i jægersamlertiden, og med øjnene mod himlen falder Sascha ind i en form for fælles erfaring, der overskrider det nu, de befinder sig i. Der forekommer en slags dobbelteksponering, hvor den forgangne tid lægger sig oven på og smelter sammen med det faktiske øjeblik. Det foregriber en pludselig åbenbaring, som hovedpersonens tærskelposition mellem livet og døden muliggør for Sascha — såvel som læseren — at træde flygtigt ind i:

Einen kurzen, hellen und scharfen Moment lang versteht er, wie es wäre, wenn er mit ihr dort ankommen könnte: (...) kurz, scharf und hell weiß er einen Moment lang, wie es sich anfühlen würde, wenn das Hörbare und das Unhörbare, das Ferne und das Nahe, das Innere und das Äußere, das Tote und das Lebendige gleichzeitig da wären, keines wäre über dem anderen, und dieser Augenblick, in dem alles gleichzeitig da wäre, würde ewig dauern. Aber weil er ein Mensch ist, ein Mann im mittleren Alter, Frau, zwei Kinder, Beruf, weil er noch einige Zeit vor sich hat, (...) ist dieses sprachlose Wissen ebenso plötzlich, wie es ihn befallen hat, auch wieder vorbei.

(280–81).¹¹⁰

Sascha fanger et glimt af den akkumulerende og udflydende tid, som hovedpersonen er ved at blive opslugt af, hvor alt eksisterer simultant, inden hans jordiske liv — hans familie og arbejde — igen trækker ham tilbage til en menneskelig virkelighedsforståelse. Uddraget er en spejling af farens indsigt fra Bog II, blot i en langt højere potens, hvor Sascha for et kort øjeblik kan se, hvordan alting bliver hængende som aflejringer, selv når det tilsyneladende er forsvundet, og hvordan al tid indgår i en form for uoverskuelig syntese^{xxvii} og samspil.

Idet hun, igennem sin endelige død, fuldfører overgangen til den samlede, kaotiske og akkumulerede historie, sker der også det, at hun overgår til at være et materielt spor i Sascha. I romanens tidligere bøger er der ved hvert af hendes dødsfald blevet angivet koordinater, der placerer det eller hendes endelige hvilested til et konkret, geografisk punkt — først huset i Brody,

^{xxvii} Billedet med syntese har jeg hentet fra Ulrikke Vedders kapitel “Lebensläufe: Zeit und Genealogie in Jenny Erpenbecks Literatur” (2014). I dette undersøger hun tidsmodellerne i hele Erpenbecks forfatterskab og behandler det ovenstående uddrag som udtryk for synkronisk tid (Vedder 66). Jeg har desværre ikke fundet anvendelse for kapitlet i opgaven ellers, men jeg vil lade det skinne i dette lille låneord.

siden Alserstraße, hvor hun skydes i Wien, efter det den frosne grav i Kasakhstan og i Bog IV hendes hus i Østberlin (17; 122; 192; 234). Men i Bog V leder koordinaterne, hvis man slår dem ind i Google Maps, til et villakvarter i Berlin—til Saschas hjem, hvor han modtager nyheden om hendes bortgang (282). Fremfor at markere en konkret, fysisk begravelses- eller dødsplads, leder koordinaterne denne sidste gang til et mere abstrakt hvilested, navnlig til de spor, hun har sat i Saschas bevidsthed og materialitet. Hun bliver, med andre ord, til et affektivt genfærd, som lejres og bæres videre igennem tiden af de nulevende.

Fortidens evige relevans

For at binde en knude på dette kapitel, der har været så vidt omkring, fremsætter romanen grundlæggende den påstand, at den enkelte, menneskelige bevidsthed er hjemsøgt og indfarvet af et historisk og affektivt spændingsfelt, af en størrelse, der er klæbrig og næsten umulig at ryste af sig. Historien finder i romanen sin gentagelse, uagtet om den er kendt eller ej, og fremsætter dermed spørgsmålet om, hvorvidt vi, i et bredere perspektiv, egentlig er i stand til at tage ved lære af fortidens erfaringer, eller om vi er dømt til at være fanget i et loop af stadige fornyelser af de samme, grundlæggende traumer og fortællinger.

For at lade lidt lys falde på denne dystre fremtidsudsigt, er det hensigtsmæssigt at vende kort tilbage til en diskussion, jeg fremsatte i forrige kapitel. For måske er gentagelsen betinget af netop den matrilineært nedarvede strategi i romanen, der kapper båndet til omverdenen og insisterer på individets autonomi—af at ikke anerkende fortiden eller litteraturhistorien som noget, vi har andet end en mytisk forbindelse til. Jeg tænker her på koblingen mellem Engdahls udsagn, om vores tendens til at placere historien i et afskåret parallelunivers, der er ordnet og afskåret fra vores tid, med Bakhtins distinktion mellem det lukkede epos og romanen, der forbinder alle tider i nuets kaotiske aktualitet. For måske er karakterernes ubevidste genopførelser af det, der trods alt er kendt for dem, et udtryk for, at de ikke er i stand til at se den forbindelse, de har til det. Når karaktererne—eller vi, som nulevende—ser historien, samfundet eller vores kulturelle bagtæppe som afsluttede og færdige størrelser, ser vi med andre ord ikke, når disse størrelser tager bolig i os og påvirker vores tanker og handlinger. I denne optik peger romanen dermed på sin egen berettigelse, i sin undersøgelse af, hvordan historiske erfaringer—individuelle som kollektive—kan manifestere sig i den enkelte såvel som bæres med igennem et helt århundrede, om ikke længere endnu.

Samtidig er romanen selv eksplicit omkring dette projekts uudtømmelighed og umulighed, idet den retter et sløret blik imod det i vores historie, der er ikke findes nedfældet, men nu kun består som diffuse og usynlige påvirkninger og nedarvninger. Meget af den historie, vi bærer med os i vores bevidsthed og materialitet, er ikke længere tilgængelig for os, som de fortrængte og fortiede traumer, der indlejres ordløst i ofrenes efterkommere i romanen. Vi er med andre ord ikke i stand til at skabe os et fuldt billede af det, vi er indfarvet af. Alle bærer vi, som Sascha, et mørkt og uopdaget land i vores indre, som vi hverken kan anskueliggøre eller miste, for ikke at sige kortlægge, hvordan påvirker os.

Vi er dermed tilbage til den teoretiske diskussion, der indledte denne opgave i kapitel 1, idet Erpenbecks roman fremstiller både den traumatiske og grænseoverskridende erfaring, såvel som historien i bred forstand, som et slags affektivt genfærd—som noget, der ikke blot knytter sig til den enkelte person og dennes liv eller dens umiddelbare efterkommere, men også antager en hjemføgende karakter i den kollektive bevidsthed, hvor det nægter at falde til ro. Historien og dens erfaringer, traumatiske som hverdagslige, fremstilles i *Aller Tage Abend* som noget, der klistrer til og ikke bliver færdigt med os, og dermed som noget, der til stadighed har relevans for os i dag, til trods for den distance, vi måske føler, at der ligger imellem os og dem. For at søge at forstå, hvad det er, der genlyder i og hjemføger os, må vi derfor kaste os ud i det umulige projekt: At forsøge at nærme os det, der går forud for os selv, selvom meget af det nu kun kan forfølges som næsten udvaskede spor.

Afslutning

At skrive om Erpenbecks *Aller Tage Abend* har været både en glæde og en udfordring. Romanen nægter at størkne, at lægge sig til ro i min bevidsthed—når jeg griber den for hårdt, glider den ud imellem mine fingre. Den modsiger sig, som den grænseoverskridende erfaring, at antage en fast form. I denne opgave har jeg alligevel søgt at nærme mig den, og det har bragt mig, såvel som denne opgaves læser, vidt omkring. Her, afslutningsvist, skal jeg samle de mange tråde, jeg har forfulgt igennem opgavens kapitler, selvom det egentlig byder mig imod at afslutte arbejdet med denne roman, der rummer så meget mere end det, jeg her har haft plads til at berøre.

Jeg har forsøgt at indfange, hvordan *Aller Tage Abend* både fremstiller, omformer og simultant åbner og lukker fortiden for den læsende nutid, såvel som peger på, hvordan erfaringer og traumer trækkes som en ofte usynlig tråd igennem tiden. Det første skridt i opgaven har ligget i at sammentænke to forskellige, teoretiske retninger—vidnesbyrds- og affektteori—i det begreb, jeg har kaldt affektive genfærd. Dette har jeg efterfølgende anvendt i læsningen af romanen for at gribe den måde, hvorpå en erfaring eller et traume fremstilles som noget, der kontinuerligt manifesterer sig over tid i en relationel og kollektiv sammenhæng.

Klassisk vidnesbyrds-teori knytter sig til det problem, der opstår, når et vidne påføres en så grænseoverskridende erfaring, at den ikke kan formidles inden for vores forståelsesrammer uden at reduceres eller forvansktes. I min sammentænkning med affektteorien har jeg taget udgangspunkt i de kollektive implikationer, der ligger implicit i denne teoretiske retning, som når Wiesel skriver, at ofrene for holocaust ikke døde alene, idet “something in all of us died with them.” (Wiesel 7).

Jeg har i **Teori** arbejdet med at gøre dette implicite mere eksplicit—særligt har jeg trukket på Williams’ begreb om følelsesstrukturer, der i lighed med vidnesbyrds-teorien søger at nærme sig uformelige erfaringer, men i kollektiv forstand, som noget, der er udspændt i og mellem flere aktører i et relationelt rum. Agamben har i denne forbindelse ageret bindeled med sin udlægning af vidnepositionen som en størrelse, der river sig løs fra det fysiske vidne gennem udsigelsen og giver mennesket indblik i sit inderste væsen, der ikke er så ophøjet, som vi havde troet. Jeg har udlagt, hvordan disse teoretiske retninger kan forenes i mit begreb om affektive genfærd og dermed teoretisere den måde, hvorpå en historisk erfaring, der ikke vil sættes på form, kan trække sig som en destabiliserende og ofte usynlig størrelse igennem tiden og vores kollektive bevidsthed uden at udfældes.

I denne forstand er historiske erfaringer noget, vi fortsat bliver nødt til at forholde os til—eksempelvis igennem litterære fremstillinger som *Aller Tage Abend*—selvom den øgende temporale

distance uvægerligt udgør en udfordring, når de oprindelige vidner tager erfaringernes materielle dimension med sig i graven. I linje med dette, påpeger Lang i sin teoretisering af nyere holocaustlitteratur videre, at vi er nødt til at løbende forny og bearbejde erfaringen tekstligt, for at de oprindelige vidnesbyrd ikke skal stivne i gentagelsen (Lang 18). Samtidig skitserer hun, hvordan den temporale distance i sig selv skal integreres som en del af den litterære tilnærmelse, og den grænseoverskridende erfarings karakter være til stede som en ulæselighed i teksten—at den, med andre ord, skal modsætte sig en direkte, didaktisk funktion. Disse træk genfinder jeg i min læsning af *Aller Tage Abend*.

Men selvom Langs teoretisering er nyttig i tilgangen til *Aller Tage Abend*, finder jeg det samtidig vigtigt at indskyde, at jeg ikke har læst romanen udelukkende som holocaustlitteratur. I første omgang, fordi holocaust primært eksisterer i romanen som en skygge i blikket, som noget, der er uvægerligt til stede, men ikke træder frem i fuld figur—en karakter, forbrydelsen deler med de andre store, historiske begivenheder i romanen. Desuden er det ikke blot traumerne, der undersøges og hjemsøger *Aller Tage Abends* karakterer, men historien i bred forstand. Når dette er på plads, er Langs værktøjskasse meget anvendelig til at angribe den måde, hvorpå historiske erfaringer i bred forstand undersøges af romanen.

Aller Tage Abends ulæselighed træder særligt frem i **Usikkerhed**, hvor fokus er rettet mod de flertydigheder, der kendetegner dens narrativ, fortællesituation og udsigelse, såvel som dens vekslende temporalitet. Dens mange hjemløse udsigelse og nulfokaliserede, heterodiegetiske fortæller gør, at læseren aldrig kan vide sig sikker på, hvilket niveau eller hvilken instans et udsagn hæfter sig ved i romanen, hvilket medfører, at alle døre holdes på klem. Der afdækkes med andre ord et overvældende og massivt meningspotentiale. Den samme funktion genfindes i de temporale skift, som jeg teoretiserede ved hjælp af Bakhtins distinktion imellem romanens åbne og epossets lukkede tid. De mange dødsfald, genoplivninger og intermezzienes spekulative genforhandling af narrativet gør, at vi ikke er i stand til at hierarkisere de fremstillede handlingsbuer og dermed bestemme, hvilken der er *den rigtige* eller egentlige fortælling i romanen. Dette understreges yderligere af, at disse forskellige, tilsyneladende gensidigt udelukkende narrative buer, som jeg greb i **Hjemsøgelse**, ikke finder sig i adskillelsen og bløder ind i hinanden på tværs af virkeligheder og dermed trodser selve kausalitetens love. I romanen kan en (traumatisk) erfaring manifestere sig, selvom den ikke burde findes—som det vises med moren, der trækker sin omstødte virkelighed fra Bog I med sig ind i et andet liv i Bog II. *Aller Tage Abend* er ulæselig i den forstand, at den spreder

sig ud som en vifte af muligheder og nægter at fremsætte én konkret linje, læseren kan anskueliggøre sig og forstå—den fortæller læseren alt og intet på samme tid.

I Langs terminologi kan Erpenbeck i tillæg knyttes til det, der kaldes tredjegerationsforfattere (Lang 6–7)—de, der igennem skriften forsøger at nærme sig erfaringens materielle dimension, da de, på grund af deres alder, primært har haft adgang til tekstlige og dermed mere abstrakte vidnesbyrd. Lang påpeger samtidig, at de bruger distancen til erfaringen aktivt i fortællersituationen, og at usikkerheden om den reelle erfaring spiller en rolle i teksten. Dette aspekt er pointeret i Erpenbecks roman og dens stærke, medierende fortæller, eksempelvis igennem den store usikkerhed og spekulative karakter, jeg allerede har været inde på i denne afslutning—det minder hele tiden læseren om, at det fremstillede kunne være helt anderledes: At romanen er skønlitteratur, der forsøger at nærme sig en historie, der nu langt hen ad vejen er skyggelagt og utilgængelig for de nulevende.

Samtidig tillader romanen hverken, at læseren placerer den fuldkomment som en skønlitterær fantasi eller en historisk beretning, idet den hele tiden—særligt med sine koordinater og ruter gennem virkelige gader—rodfæster spekulationen i en velkendt, fysisk og efterprøvelig dimension, der skaber en forbindelse mellem romanens handling og den virkelighed, læseren befinder sig i. Der etableres dermed et spekulativt skæringspunkt mellem nutiden og erfaringens materialitet.

I tillæg til romanens geografiske forankring, findes forbindelsen mellem fortid og nutid også i de mange affektive genfærd i romanen—og da særligt i form af den måde, hvorpå den skildrer traumernes vandring igennem tid, både i det små, internt i slægten, og i det store, i den kollektive bevidsthed. Jeg har forsøgt at tydeliggøre dette, først primært i **Fortrængning**, sidenhen i **Hjemsøgelse**. Traumat skildres i første omgang som en størrelse med nære konsekvenser, som når romanens kvindelige karakterer ikke kan berøre deres erfaringer uden at gå i stykker, og deres fortrængning af traumat i stedet udfælder sig i en indirekte formidling, i et affektivt spændingsfelt, der påvirker deres børn—og med tiden får nye versioner af det skjulte traume til også at manifestere sig i deres liv. Traumat fremstilles som en gordisk knude—enten går mødrene til grunde i mødet med sin fortrængte erfaring, ellers skænkes børnene traumat gennem en affektiv nedarvning. Der findes ingen harmonisk forløsning, og traumerne bevæger sig i romanen videre i en skjult, affektiv kæde.

Som det videre fremgår af **Hjemsøgelse**, fremstilles historien i *Aller Tage Abend* som en grød af tid, af erfaringer og traumer, som vi kollektivt bærer mere eller mindre bevidst med os ind i nutiden. Som et affektivt genfærd, der er til stede omkring os, i vores kultur og indskrevet i vores

kroppe, som noget, der klistrer til os og ikke vil give slip. Historien tager form som en akkumulerende størrelse, hvor intet forsvinder, selvom det mister sin synlighed—som en tyngde, der trækkes efter nutiden og væver sig ind i den på måder, det ikke altid går an at erkende, og som vi næsten uomgængeligt gentager i endnu nye variationer.

Aller Tage Abend placerer med andre ord 1900-tallets historiske traumer og erfaringer, der går forud for os, som noget presserende og virksomt i nutiden. Den tilbyder ikke så meget et aftryk af historien, som den peger på det aftryk, den allerede har sat i vores indre. Den forbinder fortid og nutid, i linje med Langs skitsering af tredje generation, og gør det med udgangspunkt i vores materialitet, bevidsthed og kultur. Historien tilkendes en evig relevans for de nulevende, fordi den ikke lægger sig til hvile i den kronologiske tid, men bæres med *i* os—som det mørke land i Saschas indre, som han hverken kan se eller miste.

Romanen forsøger med andre ord at trække fortiden ud af et historisk parallelunivers og føje den sammen med os: Den indledes med begravelsen af et dødt spædbarn, født i starten af forrige århundrede, med en virkelighed, der står meget fjern for os. Dog trækker den langsomt denne gravlagte virkelighed nærmere, idet den vækker hovedpersonen til live og lader hende flakke om og sætte mærker i den europæiske historie, inden den strækker hendes livsbane helt ind i 90erne—til det årti, hvor jeg selv trådte ind i verden, hvis farver og dufte jeg stadig erindrer. Hovedpersonens død og genoplivelser skaber på denne måde et skæringspunkt mellem disse forgangne skæbner og nutiden.

Samtidig træder romanens hovedperson uklart frem for læseren; narrativeerne vil ikke gå op; intet er sikkert. Der er ting, vi ikke længere kan vide om det, vi bærer med os—og selv hvis vi kender dem, som karaktererne Goethes værker, kan de fortsat virke igennem os uden vores vidende, når vi ikke anerkender vores forbindelse til dem som andet end mytisk.

Aller Tage Abend lader til at foreslå, at vi skal vende blikket mod fortidens indfældning i os—for at forstå os selv og for at undgå at gentage den. Men samtidig fremstilles dette som en umulig opgave, da så meget af historien er udokumenteret, absorberet af jorden og usynligt indfældet i kroppen og de strukturer, der omgiver os. Meget kan vi, som romanen selv, kun tilnærme os spekulativt.

Aller Tage Abend er, som jeg bliver ved med at vende tilbage til, en roman, der ikke vil fikseres—den vil lære læseren alt og samtidig tage alt fra hende. Den peger med en indsigtfuld gestus mod fortiden, mod det land, vi bærer i os, der forbliver en mørklagt silhuet, vi kun kan ane konturerne af, og som vi selv må forsøge at give et ansigt.

Appendiks over oversættelser

- ¹ “alt ungen kunne blitt, lå nå der nede og skulle i jorden. Tre never med jord, og småpiken som løper av sted med ranselen på ryggen, lå i jorden, ranselen vipper opp og ned der hun forsvinner i det fjerne” (Erpenbeck Oktober 11).
- ² “Det historiske forbillede/forlæg for romanfiguren” [Egen oversættelse].
- ³ “Slutten på en dag da noen dør, er langt ifra alle dagers ende.” (Erpenbeck Oktober 21).
- ⁴ Direkte oversat betyder vendingen “det er endnu ikke alle dages aften” (Egen oversættelse).
- ⁵ “at en sags udfald endnu er åbent (...) at en afgørelse endnu ikke er endegyldig.” (Egen oversættelse).
- ⁶ “Ulykken begynte for mange år siden, da hennes egen datter var bare spedbarnet.” (Erpenbeck Oktober 17–18).
- ⁷ “Og hun drar i den ene armen hans, og karene der nede drar i den andre.” (Erpenbeck Oktober 19).
- ⁸ “englene haler i den andre armen med englehendene sine, de er sterke (...), drar Lot inn i huset og lukker døra mellom ham og de andre menneskene.” (Erpenbeck Oktober 19–20).
- ⁹ “Men hun er ikke like sterk som englene, hun klarer ikke å dra mannen opp til seg, hun holder rundt armen hans og trygler Andrej, som hun har kjent siden de var barn, om å vise barmhjertighet, trygler også de ukjente karene, også han med øksa, om å vise barmhjertighet” (Erpenbeck Oktober 20).
- ¹⁰ “Hun lever, men der og da vet hun det ikke selv.” (Erpenbeck Oktober 21).
- ¹¹ “Bokskapet fikk nytt glas i dørene. Hun solgte huset i gettoen og flyttet til byen, fortsatte å drive mannens forretning og la til side alt hun kunne til datterens brudeutstyr.” (Erpenbeck Oktober 21).
- ¹² “Hun vet meget godt hvorfor hun giftet bort datteren til en kristen.” (Erpenbeck Oktober 21).
- ¹³ “Hun har handlet riktig hele veien (...) Blodnetter. Andrej. Barnepiken som nektet å lukke opp for henne og mannen. Den allmektige hadde tatt mannens liv, i stedet for datterens. (...) I Wien mangler hun kanskje selskap, men hun lever. Og datteren hennes lever, og de to jentene hennes også.” (Erpenbeck Oktober 110–11).
- ¹⁴ “Himmelen, himmelen. Når veien ned er stengt, må det finnes en vei opp.” (Erpenbeck Oktober 19).
- ¹⁵ “Datteren fikk bare tro at hun av en eller annen grunn ikke hadde klart å holde på faren. Hun hadde holdt på ham, helt til slutten, da det bare var en kjøttklump igjen. Men skal hun si det til datteren, kanskje, skal hun si at hun nær hadde endt opp som kjøttklump, hun også, og datteren óg, og at også datterens barn kommer til å bli redusert til kjøttklumper under lignende omstendigheter, storejenta, vesla?” (Erpenbeck Oktober 110). [Her er oversættelsen lidt afvigende fra den tyske original. I originalteksten benyttes hypotetisk konjunktiv, der i højere grad indikerer en præmis, og dermed umuligheden i at fortælle det hændte. Det fremstår dermed ikke som en så reel overvejelse, som den norske oversættelse antyder.]
- ¹⁶ “Slik som det er nå, ser det ut som om mordernes skyld er hennes, men er det så viktig?” (Erpenbeck Oktober 110).
- ¹⁷ “bestemoren ramlet i kjellertrappa den kvelden hun fikk vite at det eldste barnebarnet var død” (Erpenbeck Oktober 118).
- ¹⁸ “Bestemoren sier ingenting da hun får vite hva som har skjedd, hun begynner bare å skjelve over hele kroppen.” (Erpenbeck Oktober 116).
- ¹⁹ “Jeg fatter ikke hva hun skulle ned i kjelleren etter, sier faren, hun har sikkert ikke hatt kull på lenge. *Ver vaist*, sier fetteren, hvem vet.” (Erpenbeck Oktober 118).
- ²⁰ “*Saj mojchl un fal mir mejne trep nit arunter*. Vær snill og ikke ramle ned trappa.” (Erpenbeck Oktober 13).

- ²¹ “*Vær snill og ikke fall ned trappa*” (Erpenbeck Oktober 197).
- ²² “Nå faller hun. Nå ramler hun ned trappa” (Erpenbeck Oktober 197).
- ²³ “trappa fører ikke lenger til førsteetasjen i huset hennes, ikke til arbeidsrommet, ikke til inngangsdøra, ikke til kjøkkenet; for en sånn som henne, som ikke tror på noe overjordisk, fører trappa fra andreetasjen i huset hennes lukt ut i det tomme intet. Aldri om hun hadde trodd det skulle skje så brått når grensen mellom væren og ikke-væren åpner seg.” (Erpenbeck Oktober 197).
- ²⁴ “alt dette husker hun idet hun faller, som om minnet også var et fall.” (Erpenbeck Oktober 194).
- ²⁵ “så skal hun liksom dø nå, bare fordi hun bokstavelig talt mistet grepet mellom to skritt?” (Erpenbeck Oktober 194).
- ²⁶ “at livet ikke fungerer som en maskin.” (Erpenbeck Oktober 14–15).
- ²⁷ “Mannen har prøvd å dra henne opp mot hennes vilje, men uten held.” (Erpenbeck Oktober 12). [Af praktiske årsager refererer jeg her den fulde, norske setning, og ikke blot et uddrag, som på tysk.]
- ²⁸ “Er det slik at tiden bare snur og begynner å gå baklengs når den har tatt feil av veien fremover?” (Erpenbeck Oktober 29).
- ²⁹ “Morens gave til datteren er veien som har ledet henne bort fra moren.” (Erpenbeck Oktober 91).
- ³⁰ “Fremtiden lar seg ikke prute ned i pris, særlig i tider som disse, den kan bare kjøpes med fortiden.” (Erpenbeck Oktober 91).
- ³¹ “med alderen (...) så tydelig stammer fra Davids slekt” (Erpenbeck Oktober 90).
- ³² “Lots hustru var for svak til å forlate hjemmet uten å se seg tilbake, hun snudde seg enda hun visste at det var dømt til undergang, og ble forvandlet til en saltstøtte. Datteren vet bedre.” (Erpenbeck Oktober 91).
- ³³ “Du hadde vel hastverk, som vanlig.” (Erpenbeck Oktober 197).
- ³⁴ “*Hvordan våger du å snoke i skapet mitt uten å spørre?*” (Erpenbeck Oktober 205).
- ³⁵ “*Evakuert østover.*” (Erpenbeck Oktober 196).
- ³⁶ “Hun faller, og idet hun faller, skammer hun seg over at hun faller.” (Erpenbeck Oktober 199).
- ³⁷ “Nå kommer sønnen til å finne det en vakker dag. Nå har hun ingen hemmeligheter lenger. Nå kan hun ikke lenger beskytte sønnen. Og ikke seg selv heller.” (Erpenbeck Oktober 196). [“Vakker” er ikke en del af den tyske originaltekst.]
- ³⁸ “the uncanny is that species of the frightening that goes back to what was once well known and had long been familiar.” (Freud 2003 124).
- ³⁹ “this uncanny element is actually nothing new or strange, but something that was long familiar to the psyche and was estranged from it only through being repressed. (...) the uncanny [is] ‘something that should have remained hidden and has come into the open’.” (Freud 2003 148).
- ⁴⁰ “hun nærmet seg fru Buschwitz for å hilse vennlig, og fru Buschwitz attackerte fru Hoffmann, slik hun jo har for vane, hvorpå frau Hoffmann (...) tok [en kavringbit] og rispet fru Buschwitz i ansiktet med den, og da lot fru Buschwitz henne være. Siden har fru Hoffmann aldri kommet innenfor én meters radius av sin bofelle.” (Erpenbeck Oktober 227).
- ⁴¹ “Fru Buschwitz har for vane å klore og slå alle som kommer innenfor én meters radius.” (Erpenbeck Oktober 227). [Her er den fulde setning refereret af praktiske hensyn.]
- ⁴² “Kan en som ikke kjenner sannheten, merke forskjell på om noen er død eller bare veldig langt borte?” (Erpenbeck Oktober 110).

- ⁴³ “Hun dekket bordet i den tro at hun hadde en mor som lever. Har det egentlig noe å si for en som ikke kjenner sannheten, om noen er død eller bare veldig langt borte?” (Erpenbeck Oktober 118).
- ⁴⁴ “hun foretrekker visst å glimre med sitt fravær. Igjen lar hun datteren være alene med alt som er vanskelig, som alltid” (Erpenbeck Oktober 117).
- ⁴⁵ “hun snur seg ikke og ser ikke engelen over inngangen. Hun skulle gjerne visst hva det var moren betalte for hele livet. Hjemme finner hun [i] bind 9 som er litt slitt på ryggen [*Ifigenia*]” (Erpenbeck Oktober 120).
- ⁴⁶ “[for at s]pare ungen for alt det der.” (Erpenbeck Oktober 190).
- ⁴⁷ “Faren din falt ved Kharkov.” (Erpenbeck Oktober 190).
- ⁴⁸ “Hvorfor gikk du aldri opp på loftet?” (Erpenbeck Oktober 203).
- ⁴⁹ “Hvor ligger egentlig Kharkov?” (Erpenbeck Oktober 213).
- ⁵⁰ “Så gikk hun opp på soverommet, lukket døra godt etter seg der også, og kom ikke ut igjen før det var bare regn igjen av uværet.” (Erpenbeck Oktober 202).
- ⁵¹ “Hvordan gikk det egentlig med familien din, spurte sønnen en gang da han var litt eldre. Hun sa: Wien ble bombet. Det er mange ting som ville vært lettere svare på, som han ikke har spurt henne om ennå. Hun skulle gjerne ha fortalt ham hvilken eplesort hun bruker til å lage eplestrudel.” (Erpenbeck Oktober 197).
- ⁵² “Hvilken eplesort passer best i eplestrudel?” (Erpenbeck Oktober 203).
- ⁵³ “Far er kanskje i Amerika” (Erpenbeck Oktober 27).
- ⁵⁴ “Da hun var liten og prøvde å forestille seg hvor faren kunne være, når han ikke var hos familien sin, så hun alltid for seg noen som hadde hengt seg. Far er kanskje i Amerika, sa moren. Eller i Frankrike. Men hun trodde ikke på henne. Moren pleide å snakke om mannens fravær som noe ugjenkallelig, uforanderlig, hun gå aldri datteren noen forhåpninger om at han ville komme hjem en dag (...). Iblant kunne det virke som om folk mistet munn og mæle når de fikk høre navnet hennes. (...) [F]aktisk var det meget mulig at hun hadde gått forbi treet der han hadde festet repet.” (Erpenbeck Oktober 26–27).
- ⁵⁵ “Faren din ble slått i hjel av polakkene.” (Erpenbeck Oktober 29).
- ⁵⁶ “Noe kjøpmannsenken alltid har utgitt for sannhet, har nå begynt å leve sitt eget liv. Datteren har overtatt plassen som den sviktede hustruen, mens hun er blitt noe hun alltid har vært, om enn i skjul: en enke.” (Erpenbeck Oktober 37).
- ⁵⁷ “Øyeblikket da den gamle kunne ha fortalt datteren at mannen hennes var blitt slått i hjel av polakkene, er nå ugjenkallelig forbi.” (Erpenbeck Oktober 90).
- ⁵⁸ “Øyeblikket da den gamle kunne ha fortalt datteren at mannen hennes var blitt slått i hjel av polakkene, er nå ugjenkallelig forbi. [/] Nei, skulle ikke tro det, nei. [/] Hva da? [/] Skulle ikke tro at tiden går så fort. [/] Nei. [/] Moren har aldri snakket ordentlig med henne om hvor faren kunne ha tatt veien den gangen.” (Erpenbeck Oktober 90).
- ⁵⁹ “Jeg insisterer.” og “En representant fra partiet.” (Erpenbeck Oktober 135–137).
- ⁶⁰ I den norske oversættelse gengives Odd Magne Hansens gendigtning, “Havstille” (Erpenbeck Oktober 263)—“*Til angrende synderes guddommers glede: / Udødelige hever fortabte her nede / med ildfulde armer til himmelens hav.*” (Erpenbeck Oktober 52). Gendigtningen avviger en del fra den tyske original. En mere direkte og langt mindre kunstfærdig oversættelse kunne lyde: “*Ingen luft fra nogen sider! / Frygteligt dødsstille! / I den enorme udstrækning / rører ingen bølge sig!*” (Min oversættelse).
- ⁶¹ “Lev vel!” (Min oversættelse).
- ⁶² “*Hvor elskelige dine boliger er, Herre, hærskarernes Gud!*” (Erpenbeck Oktober 91).

- ⁶³ “Da moren var kommet til Wien (...) hadde datteren gitt henne husrom i bare noen dager og skyndet seg å finne leilighet langt nok unna hennes egen. *Hvor elskelige...*” (Erpenbeck Oktober 91).
- ⁶⁴ “avspaltningen av Ungarn kan manifestere seg som sammenbitte lepper i ansiktet til en kone, for eksempel hans egen.” (Erpenbeck Oktober 81).
- ⁶⁵ “Den uka fru Hoffmann skal dø dagen efter nittiårsdagen sin (...)” (Erpenbeck Oktober 227).
- ⁶⁶ “tre never med jord” (Erpenbeck Oktober 11).
- ⁶⁷ “tiåringen som spiller piano med bleke fingre” (Erpenbeck Oktober 11).
- ⁶⁸ “Hun fikk aldri pianotimer” (Erpenbeck Oktober 132).
- ⁶⁹ “Rolig tar hun fra ham røret og sier i hans sted: / Men forstår De ikke: Han må dø. (...) / Og hva med ham? / Han må dø, sånn er det bare, og hun må bli med ham på sleden, lukt ned i helvete.” (Erpenbeck Oktober 108). [Tvetydigheden i den tyske originaltekst er ikke overført til den norske oversættelse.]
- ⁷⁰ “alt ungen kunne blitt, lå nå der nede og skulle i jorden. Tre never med jord, og småpiken som løper av sted med ranselen på ryggen, lå i jorden, ranselen vipper opp og ned der hun forsvinner i det fjerne” (Erpenbeck Oktober 11).
- ⁷¹ “Hun sitter på den samme fotskammelen hun satt på som barn” (Erpenbeck Oktober 12).
- ⁷² “Kamerat Ö., som på privaten, det vil si overfor sin kone, alltid har karakterisert kamerat H. som en *humørløs hysteriker*, legger kadermappen hennes i den venstre bunken på skrivebordet, ikke i høyre.” (Erpenbeck Oktober, 181).
- ⁷³ “åtte til ni års internering.” (Erpenbeck Oktober 183).
- ⁷⁴ “Skjønt det kunne gått annerledes.” (Erpenbeck Oktober 183).
- ⁷⁵ “Kamerat Ö. (...) ville ganske riktig ha lagt levnetsbeskrivelsen hennes i den venstre bunken uansett, ikke i høyre.” (Erpenbeck Oktober 183). [Hypotetisk konjunktiv findes hverken på dansk eller norsk, i den form, det benyttes i den tyske originaltekst].
- ⁷⁶ “lyden av de frosne knoklene til kamerat H. som ramler ned i en grop vinteren 1941, det høres ut som om noen kaster dominobrikker av tre i en liten boks. For bare det er kaldt nok, kan noe som en gang var kjøtt og blod, høres ut akkurat som tre.” (Erpenbeck Oktober 178).
- ⁷⁷ “Det fantes en hel verden av grunner til at livet hennes skulle gått mot slutten, akkurat som det fantes en hel verden av grunner til at hun fortsatt kunne og burde vært i live.” (Erpenbeck Oktober 126).
- ⁷⁸ “45.61404 grader nordlig bredde og 70.75195 grader østlig lengde, skal folk kalle det ellers navnløse stedet” (Erpenbeck Oktober 177).
- ⁷⁹ “Ved fotgjengerovergangen på venstre hånd, mot Kunsthistorisches Museum, er det to enorme snøhauger med en blankfrossen dam imellom, derfor tager hun til høyre i stedet.” (Erpenbeck Oktober 103).
- ⁸⁰ “en dag når hun sender fyrstikkesken over disken, har han plutselig tatt av seg den hviteskinnhansken før han tar imot, han strejfer hånden hennes med fingrene og hvisker: Jeg brenner, og hun sier: Det bliver en *groschen*, takk, som alltid når hun tror hun har hørt feil.” (Erpenbeck Oktober 37). [I den tyske originaltekst peger “som alltid/wie immer” tilbake på prisen, ikke på, at hun har hørt forkert, som den norske oversættelse fremstiller det].
- ⁸¹ “Du ser ut som en hore, sa moren til eldstejenta sommeren før, da jenta hadde lagt opp skjørtet til over knærne og var på vei ut i den habitten. [/] Hva vet du om horer? skrek datteren (...) Da datteren hadde gått, gråt moren i en halvtime, men så trakk hun opp sitt eget skjørt til over knærne og gransket leggene sine i speilet.” (Erpenbeck Oktober 74).
- ⁸² “Hvorfor kaller moren henne en hore?” (Erpenbeck Oktober 111).

- ⁸³ “hvis den unge kvinnen ikke hadde sett ut som en prostituert bakfra fordi skjørtet rett og slett var for kort, hvorfor i all verden hadde hun klippet det av et halvt år tidligere” (Erpenbeck Oktober 125).
- ⁸⁴ “Én kilo smør, fem hundre gram kalvekjøtt, ti stearinlys.” (Erpenbeck Oktober 103).
- ⁸⁵ “[hun vet] ikke riktig hva som taler mot å treffe offiseren på det angitte tidspunktet. [/] Ja, hvorfor ikke?” (Erpenbeck Oktober 38).
- ⁸⁶ “Vet hun hva som taler imot? Eller kanskje ikke?” (Erpenbeck Oktober 103).
- ⁸⁷ “Alt i forfjor kunne hun ha solgt seg for to par sko, eller her forleden for en liter fløte, 15 poteter eller en kvartkilo fett.” (Erpenbeck Oktober 76).
- ⁸⁸ “[hun besluttet] å gjøre seg uavhengig av sulten, ikke la seg presse til fiasko av sin egen kropp; jo mindre hun spiste, oppdaget hun, desto mer klartenkt ble hun.” (Erpenbeck Oktober 78).
- ⁸⁹ “Det er som om det ytre laget smuldrer av alt han ser og møter, det laget som tidligere har hindret ham i å forstå, og nå ser han endelig hva som ligger under. *Sinn = landskap*, noterer han mellom denne ene passasjen og neste.” (Erpenbeck Oktober 82).
- ⁹⁰ “*Det klirret i lamper og ur.*” (Erpenbeck Oktober 79).
- ⁹¹ “*Fugler ramlet av sittepinnene i buret, folk spratt forferdet opp av sengen, alle ble grepet av allmenn forferdelse.*” (Erpenbeck Oktober 113).
- ⁹² “Hvordan én og samme årsak kan ha tusen forskjellige virkninger i forskjellige landstrøk og på forskjellige steder.” (Erpenbeck Oktober 82).
- ⁹³ “hvordan forandringer, tilstander eller hendelser av allmenn natur – som for eksempel krig, eller langvarig hungersnød, eller en funksjonær lønn som ikke holder tritt med den løpske inflasjonen – kan sette sit preg på et hvilket som helst privat ansikt.” (Erpenbeck Oktober 81).
- ⁹⁴ “Hjertesvikt” (Erpenbeck Oktober 150).
- ⁹⁵ “Da faren døde rett etter krigen, var hun overbevist om at han hadde dødd av krigen, enda han ikke kjempet ved fronten, at det skyldes dyp utmattelse etter mange års slit for å holde liv i en familie under katastrofale forhold.” (Erpenbeck Oktober 149).
- ⁹⁶ “bind 9 av den skinninnbundne utgaven av Goethes samlede verker, som mannen hadde fått i eksamensgave av sine foreldre.” (Erpenbeck Oktober 18).
- ⁹⁷ “Ulykken begynte for mange år siden, da hennes egen datter var bare spedbarnet.” (Erpenbeck Oktober 17–18).
- ⁹⁸ “Endelig slipper hun å være innesperret i sitt eget skinn. (...) Men så faller det et skudd til (...) hun skulle jo vært død nå?” (Erpenbeck Oktober 112).
- ⁹⁹ “I begynnelsen av ekteskapet (...) ville [hovedpersonen mor] at han skulle være Gretchen når de leste *Faust* med fordelte roller” (Erpenbeck Oktober 86).
- ¹⁰⁰ “På rommet til jentene ligger et tykt hefte med dagboksnotatene til den eldste, gjemt bak skapet.” (Erpenbeck Oktober 113).
- ¹⁰¹ “et hefte med håndskrevne dagboksnotater” (Erpenbeck Oktober 120).
- ¹⁰² “heftet kommer til å bli liggende der en stund (...) til alle hemmelighetene som står i heftet, har fått samme farge som gjørma.” (Erpenbeck Oktober 121).
- ¹⁰³ “Men han vet verken hva oldemoren het eller hvor hun bodde (...). For ham er Wien fullstendig rensket for historier” (Erpenbeck Oktober 243).

¹⁰⁴ “Han er fri, dobbelt fri, og bærer med seg alle historiene moren aldri rakk eller ønsket å fortelle ham, som et stort, svart land inni seg, og kanskje bærer han også med seg alle historiene moren aldri fikk vite om eller fant ut av selv, han kan ikke bli kvitt dem, men han kan heller ikke miste dem, fordi han ikke kjenner dem, fordi alt dette ligger begravd inni ham, fordi han krøp ut av moren med et indre rom som ikke er hans eget, og ikke kan se inn i sitt indre.” (Erpenbeck Oktober 244).

¹⁰⁵ “[slett ikke] høres (...) så gammel ut.” (Erpenbeck Oktober 235).

¹⁰⁶ “tiden [er] en grøt av tid, den er seig, den nekter å gå, den må slås i hjel, tilbringes, avsittes, den trekker i langdrag. Hva er en torsdag, hva er en fredag? (...) De dagene det kommer noen og de dagene hun bare sitter der, kollapser til ett, tiden er en grøt av tid.” (Erpenbeck Oktober 238).

¹⁰⁷ “Jeg befinner meg i et overgangsstadium” (Erpenbeck Oktober 235).

¹⁰⁸ “Endelig er hun gammel nok til å bevege seg fritt i tiden.” (Erpenbeck Oktober 237).

¹⁰⁹ “Nå er det stille, og himmelen er nesten like tom som på jegernes og sankernes tid.” (Erpenbeck Oktober 254).

¹¹⁰ “I et kort, lyst og skarpt øyeblikk forstår han hvordan det hadde vært om han kunne bli med henne dit: (...) i et kort, skarpt og lyst sekund vet han hvordan det ville føltes om det som kan høres og det som ikke kan høres, det fjerne og det nære, det indre og det ytre, det døde og det levende eksisterte side om side, ingen av delene ville stått over den andre, og dette øyeblikket da alt eksisterer samtidig, ville vare evig. Men fordi han er et menneske, en middelaldrende mann med kone, to barn og jobb, og fordi han fortsatt har litt tid igjen (...) forsvinner denne språkløse vitenen like plutselig som den kom over ham.” (Erpenbeck Oktober 256–57).

Litteratur

- Adorno, Theodor W. "Kulturkritik und Gesellschaft" i *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1969, ss. 7–31
- Agamben, Giorgio. *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*. Overs. Daniel Heller-Roazen. New York: Zone Books, 2002
- Aristoteles. *Poetik*. Overs. Poul Helms. København: Hans Reitzels Forlag, 2013
- Bakhtin, Mikhail. "Epos og roman: Om romanstudiens metodologi", overs. Jostein Børtnes i *Moderne litteraturteori. En antologi*. Red. Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg & Hans H. Skei. Oslo: Universitetsforlaget, 2008, ss. 119–41
- Chronister, Necia. "Conceiving of a Realfictional Body: Material Feminisms and Jenny Erpenbeck's *Geschichte vom alten Kind* (1999)" i *The German Quarterly*, årg. 92, nr. 2, 2018, ss. 123–137
- "The Enduring Impermanence of Jenny Erpenbeck" i *World Literature Today*, årg. 92, nr. 4, 2018, ss. 48–51
- Det Gamle Testamente, Første Mosebog, kap. 19*. Bibelen online.
<https://www.bibelselskabet.dk/brugbibelen/bibelenonline/1_Mos/19>
- Engdahl, Horace. "Philomela's Tongue: Introductory Remarks on Witness Literature" i *Witness Literature. Proceedings of the Nobel Centennial Symposium*. Red. Horace Engdahl. Singapore: World Scientific, 2002, ss. 1–14
- Erpenbeck, Jenny. *Alle dagers ende*. Overs. Ute Neumann. Oslo: Forlaget Oktober, 2018
- *Aller Tage Abend*. München: Penguin Verlag, 2018
- *Gehen, ging, gegangen*. München: Albert Knaus Verlag, 2015
- *Heimsuchung*. Frankfurt am Main: Eichborn, 2008
- *Kein Roman. Texte und Reden 1992 bis 2018*. München: Penguin Verlag, 2018
- Felman, Shoshana. "Education and Crisis, Or the vicissitudes of Teaching" i *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Red. Shoshana Felman & Dori Laub. New York: Routledge, 1992, ss. 1–56
- Freud, Sigmund. *Das Unheimliche*. E-bog. The Project Gutenberg, 2010
- *The Uncanny*. Overs. David McLintock. London: Penguin Books, 2003
- Genette, Gérard. "1. Five types of transtextuality, among which hypertextuality" i *Palimpsests*. Overs. Channa Newman & Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997, ss. 1–7
- "Narrative situationer" i *Narratologi*. Red. Stefan Iversen & Henrik Skov Nielsen. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2008, ss. 89–98

- Goethe, Johann Wolfgang von. *Den unge Werthers lidelser*. Overs. Frank Jæger. København: Gyldendal, 2015
- *Faust*. München: Verlag C. H. Beck, 1986
- *Iphigenie auf Tauris*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2005
- *Gesammelte Verse und Gedichte*. Geneve: Lechner, 1994
- Holter, Stig Wernø. “Rekviem”. *Store Norske Leksikon (SNL)*, 2021, <<https://snl.no/rekviem>> [Læst 18. august 2021]
- Haarberg, Jon, Tone Selboe & Hans Erik Aarset. *Verdenslitteratur. Den vestlige tradisjonen*. Oslo: Universitetsforlaget, 2007
- Ilany, Ofri. “*Herr Zebaoth* and the German nation: bible and nationalism in the anti-Napoleonic wars” i *Global Intellectual History*, årg. 5, nr. 1, 2020, ss. 104–24
- Kramer, Sven. “Reconsidering ‘Heimat’: Jenny Erpenbeck’s Novel *Heimsuchung* (2008)” i *Readings in Twenty-First-Century European Literatures*. Red. Michael Gratzke, Margaret-Anne Hutton & Claire Whitehead. E-bog. Bern: Peter Lang, 2013, ss. 197–210
- Lang, Jessica. *Textual Silence. Unreadability and the Holocaust*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2017
- Langås, Unni. “Teoretiske perspektiver. Traume som litteraturvitenskapelig forskningsfelt” i *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*. Bergen: Fagbokforlaget, 2016, ss. 19–34
- Lemon, Robert. “Vectors, Vanishing Points, and Vicissitudes in the Works of Jenny Erpenbeck” i *World Literature Today*, årg. 92, nr. 4, 2018, ss. 52–55
- Levi, Primo. *The Drowned and the Saved*. Overs. Raymond Rosenthal. London: Abacus, 1998
- Luther, D. Martin. “LXXXIII” i *Die gantze Heilige Schrift Deudsch*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, s. 1039
- Mein, Georg. “Jenny Erpenbeck: »Sibirien«” i *Erzählungen der Gegenwart: von Judith Hermann bis Bernhard Schlink*. München: Oldenbourg, 2005, ss. 99–110
- Menke, Timm. “Erinnerungsarbeit am 20. Jahrhundert: Jenny Erpenbecks Roman ‘Aller Tage Abend’” i *Neophilologis*, årg. 100, 2016, ss. 435–442
- Musgrave, Michael. “Years of transition: Brahms and Vienna 1862–1875” i *The Cambridge Companion to BRAHMS*. Red. Michael Musgrave. Cambridge: Cambridge University Press, 1999 [digitaliseret 2006], ss. 31–50
- Orozco, Ariana. “The Objects of Remembrance: Jenny Erpenbeck’s Short Stories Alongside Contemporary Exhibitions of East German Material Culture” i *German Studies Review*, årg. 40, nr. 2, 2017, ss. 373–387

- Sharma, Devika & Frederik Tygstrup. "Introduction" i *Structures of feeling. Affectivity and the Study of Culture*. Red. Devika Sharma & Frederik Tygstrup. Berlin: De Gruyter, 2015, ss. 1–19
- Stone, Brangwen. "Trauma, Postmemory, and Empathy: The Migrant Crisis and the German Past in Jenny Erpenbeck's *Gehen, ging, gegangen* [Go, Went, Gone] i *Humanities (Basel)*, årg. 6, nr. 4, 2017, ss. 57–68
- Tygstrup, Frederik. "Affekt og rum" i *Kultur & Klasse*, årg. 41, nr. 116, 2013, ss. 17–32
- Vedder, Ulrike. "Lebensläufe: Zeit und Genealogie in Jenny Erpenbecks Literatur" i *Wahrheit und Täuschung. Beiträge zum Werk Jenny Erpenbecks*. Red. Friedhelm Marx & Julia Schöll. Gött: Wallstein Verlag, 2014, ss. 55–66
- Wiesel, Elie. "The Holocaust as Literary Inspiration" i *Dimensions of the Holocaust*. Red. Elie Wiesel, Lucy s. Dawidowicz, Dorothy Rabinowitz & Robert McAfee Brown. Evanston, Illinois: Northwestern University, 1977, ss. 4–19
- Williams, Raymond. "Følelsesstrukturer", overs. Morten Visby i *Kultur & Klasse*, årg. 41, nr. 116, 2013, ss. 11–16
- "aus den Latschen kippen". *Ordnnett.no*, <<https://www.ordnett.no/search?language=de&phrase=aus+den+latschen+kippen>> [Læst 18. august 2021]
- "es ist noch nicht aller Tage Abend". *Ordnnett.no*, <<https://www.ordnett.no/search?language=de&phrase=es+ist+noch+nicht+aller+tage+abend>> [Læst 18. august 2021]
- "Hedda Zinner". *DEFA FILM LIBRARY*, <<https://ecommerce.umass.edu/defa/people/5876>>, [Læst 1. september 2021]
- "Noch ist nicht aller Tage Abend". *Phraseo.de*, <<https://www.phraseo.de/phrase/noch-ist-nicht-aller-tage-abend>>, 27. december 2020 [Læst 18. august 2021]