

I disse år – hvor vi fx siden sidste halvdel af 1990'erne nu også i Danmark er begyndt at tage vores egen rolle og politik under Anden Verdenskrig og ikke mindst den måde, hvorpå vi erindrer og repræsenterer denne fortid, op til revision – synes vidnesbyrd af forskellig art at indtage en stadig vigtigere funktion i indskrivningen af fortiden i det kulturelle, sociale, psykiske og politiske liv. Særligt inden for litteratur, film og kunst har der været en klar tendens til at ville dokumentere, bevidne og repræsentere realhistoriske forhold, ligesom også forskningen de seneste år har vist en øget interesse for bevidnelses- og erindringsproblematikker. Det gælder særligt i forhold til traumatiske begivenheder som Auschwitz, GULag, den kinesiske kulturrevolution, Cambodja, Bosnien, Rwanda, 9/11 og Irak for blot at nævne nogle af de mest genkommende.

Vi vil med dette nummer af *Passage* forsøge at belyse de vigtigste aspekter af det litterære og kunstneriske vidnesbyrd og en række af de æstetiske, etiske, historiske og eksistentielle spørgsmål, det rejser. Vi vil imidlertid ikke blot give en introduktion til feltet (en sådan findes allerede bl.a. i *Kritik* 175, 2005), men forsøge at lægge os efter det sidste par tiårs mange poststrukturalistiske omfavnelser af vidnesbyrd-fænomenet. Disse var ofte kendetegnet ved at omdanne et historisk traume til et strukturelt traume og mere eller mindre ukritisk at anvende eksempelvis generelle sprogteorier til forklaring af konkret lidelse uden megen hensyntagen til den faktiske begivenhed.

Et af de centrale spørgsmål inden for den aktuelle vidnesbyrddiskussion er spørgsmålet om, hvem der kan gøre sig til vidnesbyrdets subjekt; hvem der har ret til at tage ordet. Dette spørgsmål trænger sig mere og mere på, efterhånden som de overlevende førstehandsvidner fra fx de nazistiske lejre bliver færre og færre. Sagen sættes på spidsen i Imre Kertész' essay "Hvem tilhører Auschwitz?" Her forsvarer han andenhandsvidnet Roberto Benignis (født 1952) film *Livet er smukt* med, at dens ånd er autentisk – i modsætning til det andet andenhandsvidne Steven Spielbergs *Schindlers liste*, der betegnes som kitsch, fordi den ikke har, og ikke kan have, begreb om kz-lejrens autentiske virkelighed, og fordi den ikke implicit indebærer begivenhedens etiske konsekvenser. Spørgsmålet om, hvad der definerer det autentiske vidnesbyrd, tages op i Geoffrey Hartmans tekst om "Vidnesbyrd og autenticitet". Her gennemgår han kritisk Jean-François Lyotards, Giorgio Agambens og Dori Laubs forskellige responser på det paradoks, som Primo Levi formulerer i *De druknede og de frelste*: De overlevende kan ikke aflægge fyldestgørende vidnesbyrd, dels fordi deres synsvinkel har været indsnævret, og dels fordi de, der har kunnet se mere, har kunnet dette på grund af, at de har befundet sig i det, Levi kalder "gråzonen" af udefra aftvungne, men stadig moralsk tvetydige valg, valg der senere ville kunne virke ind på deres beretninger. De sande vidner er derfor ifølge Levi de, der ikke længere kan vidne: Muselmændene, de druknede, de døde. Derudover gør Hartman, der er grundlægger og leder af Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies ved Yale University, sig en række mediespecifikke overvejelser i forbindelse med bevidnelses-akten, idet han fremhæver videovidnesbyrddet som en ny kommunikativ genre med et stort potentiale, både hvad angår selve erindringshandlingen og evnen til at nå

fremtidens modtagere af vidnesbyrdet. Jørn Erslev Andersen kommenterer i “Vidnernes vidner”, hvordan der kan skrives, og hvem der har retten til at skrive om Holocaust, ud fra to meget forskellige forfattere: koncentrationslejrrofferet Helga Deen, hvis breve først er blevet udgivet i 2007, og Paul Celan, hvis digte længe har udgjort en central del af den litterære vidnesbyrdkanon. De to forfattere analyseres i forhold til den komplekse kulturelle kontekst, som deres tekster indgår i, og essayet argumenterer for, at de hver på deres måde leverer et vigtigt bidrag til Holocaustlitteraturen.

Som det fremgår, indtager Auschwitz og Holocaust en særlig plads i forhold til vidnesbyrd. Mange hævder, at denne begivenhed er unik, og at den således står uden for historien og derfor ikke kan sættes i relation til nogen anden. Lyotard sammenligner den metaforisk med et jordskælv, der var så voldsomt, at også selve de instrumenter, hvormed vi skulle måle dets voldsomhed, er blevet ødelagt. De allerede kendte instrumenter, redskaber og formers uanvendelighed gør spørgsmålet om, hvordan katastrofen da skal repræsenteres, særdeles problematisk. Med fokus på kunstens og litteraturens potentiale som erindringsbærer og den uundgåelige sammenblanding af etik og æstetik i vidnesbyrdet indkredser og diskuterer Jacob Lund Pedersen i “At give erindringen form” tre hovedpositioner i repræsentationen af Auschwitz: den der hævder, at det eneste etisk forsvarlige vidnesbyrd er en klar og utvetydig videregivelse af de historiske kendsgerninger uden brug af æstetiske virkemidler og retoriske kunstgreb; den der hævder, at Auschwitz er ufremstillelig, og at vidnesbyrdet derfor skal vidne om denne ufremstillelighed; og endelig den, der hævder, at vidnesbyrdet ikke må stille sig tilfreds med at fremstille dets egen umulighed, men at det er forpligtet på at forsøge at danne billeder og italesætte begivenheden, at aktualisere fortiden i nutiden, uden at dette forsøg er dikteret nogen bestemt form. Diskussionen vedrørende de etiske konsekvenser af Auschwitz føres videre af Carsten Juhl i “Ondt værre”, hvor han på baggrund af Agambens omdiskuterede bog om Auschwitz og vidnesbyrd, *Quel che resta di Auschwitz: L'archivio e il testimone* fra 1998, kommenterer og perspektiverer den skade, begivenheden har forvoldt artikuleringen af det menneskelige.

Efter disse mere principielle og overordnede teoretiske betragtninger reflekterer Stefan Iversen over den danske Holocaustlitteraturs fravær i dansk litteraturhistorieskrivning og læser i “Det umistelige dialektik” Iboja Wandall-Holms autobiografiske beretning *Farvel til århundredet* fra 2000. Ud over at undersøge relationen mellem bogens uhyrlige hændelsesforløb og dens form samt dens grundlæggende tema, det umistelige forstået som betingelsen for overlevelse, og dens særegne dialektiske metode påpeger Iversen to forhold, som giver bogen en særstatus inden for Holocaustlitteraturen: For det første, at den sammenstiller nazismen og den tjekkoslovakiske statskommunisme, og for det andet, at den er skrevet af en kvinde, at der altså er tale om et kønnet vidnesbyrd, og at dette gør en signifikant forskel. Den erindringsproblematik, som den uundgåelige spalte mellem en begivenheds erfaring og dens erindring i en repræsentation forårsager, er ligeledes central i Morten Lassens undersøgelse af Elie Wiesels kanoniserede vidnesbyrd *Natten* fra 1958 og autobiografien *All Rivers Run to the Sea* fra 1994. Lassen påviser en række uoverensstemmelser mellem de to vidnesbyrd, som er de eneste i det omfangsrige forfat-

terskab, hvor Wiesel skriver direkte om sine egne oplevelser i Auschwitz, ikke for at så tvivl om Wiesels oprigtighed, men for at påpege vidnesbyrdaflæggelsens procesuelle og uafsluttelige aspekt og for at påpege, at den uafhjælpeligt indebærer brug af retorik og æstetiske strategier. Hermed problematiserer Lassen Wiesels forsøg på at sakralisere og slå en flammekreds om holocaust og begivenhedens vidnesbyrd og derved gøre dem utilgængelige for kritik og videnskabelig undersøgelse, idet han plæderer for en overvindelse af den sympatiske, men på flere måder misforståede berøringsangst, som præger receptionen i forhold til vidnesbyrdets rekonstruktion af den traumatiske erfaring.

Skønt holocaust stadig er det altoverskyggende emne inden for litteraturen om vidnesbyrd, og mange af de mest fremtrædende karakteristika ved vidnesbyrdet er blevet bestemt i kraft af holocaustvidnesbyrd, handler vidnesbyrdlitteraturen og vidnesbyrdkunsten som nævnt ikke udelukkende om holocaust. I "Kunsten at vidne imod" viser Sidse Laugesen, hvordan den kinesiske undergrundslitteratur i 1980'erne og 1990'erne kan læses som et vidnesbyrd mod den autoritære ideologiske og sproglige kontrol af individet, som muliggjorde styrets overgreb mod befolkningen under Kulturrevolutionen. Vidnesbyrdene drejer sig her først og fremmest om at genvinde sproget fra de autoritære myndigheder og dermed om den enkeltes genvinding af retten til at tale, en resubjektivering og frisættelse fra magtens kontrollerende sprog, hvor han eller hun selv skriver sit liv ind i sproget. Isak Winkel Holm og Frederik Tygstrup afsøger i "Livets rum, erindringens form" erindringens former og funktioner i litteraturen og kulturen med W. G. Sebalds forfatterskab, særligt prosaværket *Austerlitz*, som det centrale omdrejningspunkt. De viser, hvordan denne roman formidler et arkæologisk og et eksistentielt projekt, idet den lader sin eponyme hovedperson eftersøge historiske vidnesbyrd om holocaust, samtidig med at han søger efter en måde at leve med disse vidnesbyrd på. I forlængelse heraf er det deres pointe, at Sebald udvikler en særegen skriveform til fremstilling af historien, som stræber mod på én gang at erindre og glemme.

Afslutningsvis diskuterer Mads Rosendahl Thomsen i "Det æstetiske tabu og den æstetiske nødvendighed" forholdet mellem etik og æstetik i traumatisk litteratur, idet han hævder, at en af årsagerne til den tiltagende interesse for vidnesbyrdlitteraturen er, at den åbner nogle særlige æstetiske muligheder for litteraturen, at dens nære sammenfletning af erindring, traume og æstetiske virkemidler skaber nogle betingelser, der er særegne for denne litteratur. Disse betingelser præsenteres i fem teser om egenskaber ved litteratur om folkemord, krig og katastrofe.

Vi takker Imre Kertész og Geoffrey Hartman for deres venlige tilladelse til at oversætte deres tekster til dansk.