

Mnemosyne i informationssamfundet

Erindring og fortælling i Günter Grass' *I Krebsgang*

KIRSTEN MOLLY SØHOLM

Et tysk flygtningeskib med 9000 fordrevne tyskere om bord sænkes i Østersøen d. 30.1.1945 af en russisk torpedo. Mindst 8000 drukner i det iskolde vand. Men hvor *Titanics* forlis har skabt utallige myter, forbliver *Wilhelm Gustloffs* skæbne i tabuiseringens mørke i et halvt århundrede. Med Günter Grass' *I Krebsgang* (2002) drages hændelsen frem for at blive fortalt og gøres til en del af den kulturelle erindring, og bogen bliver dermed et indlæg i den intense debat om den individuelle, kollektive og kulturelle erindring, der siden murens fald har udfoldet sig i det genforenede Tyskland. Begrebet *Gedächtnis* er her blevet den centrale kategori til forståelse af vores/kulturens permanente arbejde med at konstruere fortællinger om fortiden ud fra de behov for mening, som skiftende nutider har: *Gedächtnis versus Historie*, som Jan Assmann kort udtrykker det (*Das kulturelle Gedächtnis*, München 1992).



GÜNTER GRASS FORELÆSER

Erindring og fortælling

Erindringens gudinde, Mnemosyne, er moder til de ni musen, og kunsten skaber ifølge myten erindring i kulturen. Især Kalliope, fortællingens muse, har fra gammel tid gennem vekslende fortællemonstre og medier viderebragt identitetsskabende fortællinger. Siden Platon og Aristoteles har *memoria* derfor været et centralt begreb i æstetik og filosofi: Hvorledes kan man gennem fortælling trække fortiden ind i nutiden? Er det fortiden, der erindres, eller billeder af fortiden, og opstår erindringen som resultat af fortiden, eller fortiden som resultat af erindringen?

I traditionelle og orale kulturer er der en umiddelbar sammenhæng mellem fortælling, erindring og identitet, som Walter Benjamin beskriver det i *Der Erzähler* (1936) – en sammenhæng, der ophører i Gutenberg-Galaksens individualiserede tid. Da bogen og skriften i det attende og nittende århundrede er blevet det vigtigste medium for erindringsteknikken, formuleres med historieparadigmet en kohærent universalhistorie, hvor den kulturelle erindring organiseres efter skriftens lineære tænkning – et vigtigt tema i Vilém Flussers mediefilosofiske skrifter, f.eks. *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* (1990). Fra ca. 1900 får skriften og dens diskurser for alvor konkurrence af de moderne massemedier, der i vidt forskellige modi opbevarer og fortæller om fortiden, og der sker – især med nutidens digitale informationsteknologi – en voldsom tilvækst i mængden af lagrede informationer. Samtidig konfronteres skriftens fortællemodus med andre mediers fortællemodi og hybridiseres.

Det afgørende spørgsmål, der i denne optik stilles til fortællekunsten, og som er centralt i Grass' værk, er derfor følgende: Hvorledes i dag fortælle om for-

tiden i et gammeldags medie som bogen? Kan bogen og skriften stadig være medium for erindringen i informationssamfundet – den skrift, som allerede for Platon (i *Phaidros*) betød glemsel i forhold til den orale tradition, og som ifølge Flusser er så trængt af de visuelle, auditive, orale og digitale medier, at vi er ved at falde fra hinanden som erindringsfællesskaber. Og hvilke fællesskabers identitet og erindring er der egentlig tale om: lokale, nationale, globale eller "glokale"? Hvorledes kan skriftens fortællinger gestaltes for at skabe *memoria*?

Günter Grass er med egne ord en *fortidskræmmer*, der igen og igen insisterer på kunstens forpligtelse over for Mnemosyne: "Forfatteren erindrer sig professionelt. Som fortæller er han skolet i denne disciplin" (Zukunft der Erinnerung, 2001). Hvorledes Grass i *I krebsegang* stiller fokus på erindring og fortælling, og hvilket erindringsparadigme der formuleres, skal diskuteres her.

I *Mit århundrede* (1999) lader Grass fortællestemmen år 1945 sige:

Jeg så skibe, overlæsset med civilister, sårede, partimedlemmer, lægge ud fra Danzig-Neufahrwasser, så "Wilhelm Gustloff" tre dage før den sank. Jeg skrev ikke et ord om det. Og da Danzig stod i flammer, der sås vidt omkring, lykkedes mig ingen elegi, som skreg mod himlen... jeg så hvorledes koncentrationslejren Stutthof blev rømmet... jeg så det alt sammen og skrev intet om det.

Først med udgivelsen af novellen *I krebsegang* lykkes det Grass at finde frem til en gestaltning af de traumatiserende erindringer om tyskernes flugt og fordrielse i 1945, som hidtil kun sporadisk er blevet tematiseret i hans litterære værk, skønt den med formuleringen fra hans Nobelpristale *Fortsetzung folgt* (1999) er den aldrig ophørende drivkraft bag al hans kunst. I et Interview i *Der Spiegel* (10.10.2002) siger han således:

Jeg havde endnu ikke gestaltet det, jeg fandt ikke den litterære tilgang. Det har været længe, efter min mening en smule for længe, før jeg endelig kom så vidt, at jeg også kunne skrive og gestalte dette; og det blev så til en novelle i en streng form.

Det blev til en af Grass' bedste tekster, som fortæller uafrystelig om katastrofen. Men ved siden af dette fortæller den også – og måske især – om, hvorledes fortællingen opstår som resultat af bevidst erindringsarbejde under udøvelse af den ældgamle *ars memorativa* under moderne betingelser. Bogen handler dermed også om erindringens vilkår i informationssamfundet med dets dobbelthed af glemsel og uendelig arkivering af informationer i forskellige medier og koder.

For Aleida Assmann er fordrivelsen af tyskerne i 1945 den "blinde plet" i den politiske erindring i efterkrigstidens Tyskland (*Geschichtsvergessenheit, Geschichtsversessenheit*. Stuttgart 1999). Dette skyldes teoremet om tyskernes kollektive krigsskyld, den såkaldte *Täter-Opfer-Mythos*, som formuleredes i forbindelse med Nürnbergprocessen, og som betød, at al erindring om tyske lidelser i krigens sidste år blev tabuiseret. Når Grass derfor i et interview betegner sænkningen af *Wilhelm Gustloff* som *ikke skyld, men katastrofe*, markerer han sin afsked med denne myte, og reaktionerne i den tyske offentlighed var da også tilsvarende heftige.

Sættes erindringsbegrebet i fokus, bliver det klart, i hvor høj grad erindringsreflektioner gennemtrænger værket. Gennem hele novellen stilles spørgsmålet om, hvorledes identitetsgivende erindringsfællesskaber kan skabes i det globale informationssamfund, hvor forskelligt lagrede lokale, nationale og globale erindringsbrudstykker gennemtrænger, transformerer og modsiger hinanden, og fortællingen får her, ikke overraskende, tildelt en næsten patetisk rolle.

For Günter Grass, der ved siden af sin omfattende litterære virksomhed er en dygtig billedkunstner og skulptør, og som inddrager musik, oralitet og dansens kropssprog i sit kunstneriske repertoire, har spørgsmålet om skriftmediets grænser og dets udvidelse hen imod andre mediers perceptionsformer og fortællestrategier naturligt nok altid været aktuelt, ligesom *fortidskræmmerens* spørgsmål om, hvorledes erindring kan fortælles i nutidens kor af medialt forskelligt lagrede informationer. Den *krebsegang*, som novellen udvikler som allegori for fortællingen og dens nødvendige erindringsarbejde, er et billede på et stadig mere hybridt fortællemonster, der kan

rumme informationssamfundets mediemæssige kompleksitet og informationsmængde:

gang, som skråt løbende må komme på tværs af tiden, ligesom krabberne, der sidelæns kravlende foregøgler at gå baglæns, men som alligevel kommer temmelig hurtigt fremad (s.8)

I stedet for at proklamere fortællingens, bogens og skriftens død insisterer Grass på bogens og fortællekunstens erindringskabende kraft og pligt: Hans yndlingsmedie er papiret, som er fælles materiale for digtning og tegning – men samtidig en traditionel allegori for erindringen. På papir skal erindring konstrueres gennem håndværksmæssig kunst. Dette gøres i den specielle Grass'ske fortællemodus "for-nufremtid" (*Vergegenkunft*), hvor *krebsegangens* netagtige, brudfyldte bevægelsesmønstre lader forskelligt kodede erindringsfragmenter gennemtrænge hinanden i papirets og erindringens fortids- nutids- fremtidsrum.

Med *krebsegangen* sammenflettes og konfronteres i bogen 3 generationers erindringer. Disse formuleres gennem forskellige koder og med forskellige modi for perception, tid og rum. Tilsammen repræsenterer de hhv. fortid, nutid og fremtid samt det lokale, nationale og globale rum. De forskellige koder opbevarer vidt forskellige informationer om katastrofen og præger tænkningen på divergerende måder: *Ikke det sprog, vi tænker i, men de medier, i hvilke vi kommunikerer, modellerer vores verden*, som Aleida og Jan Assmann udtrykker det.

De tre mediegenerationer i I *Krebsegang*

Fortiden repræsenteres af Tulla, der besidder levende erindringer om katastrofen. Hendes medier er kroppen og mundtligheden; hendes fortællemodus er *endeløse historier* med en iterativ, kredsende tid, hvor isolerede detaljer fremdrages med visuel klarhed, f.eks. den ikonagtige nøglescene: *Hvor iskoldt havet var og alle de små børn med hovedet nedad*. Som et foto (Benjamins *chok*) bryder her billedets fortællemodus, der reducerer fortællingen til en række eksplosive, nutidige øjeblikke, ind i skriftens linearitet og diskursive orden og hybridiserer fortællingen, ligesom det gentagne: *Jeg fortæller, og du skriver ned fu-*

sionerer mundlighed og skriftlighed. Tullas krop taler ligeledes iterativt med grelle, visuelle tegn, f.eks. det kridhvide hår og ræven om halsen: *...hvorpå moder rejste sig, hvidhåret, med ræv om halsen, gjorde figur. Hun optrådte som for et stort publikum*. Kroppens sprog er ligesom oralitetens performativ og melodramatisk i modsætning til skriftens mere distancerede diskursform og insisterer på "forbudte" erindringer.

Nutiden repræsenteres af jeg-fortælleren, journalisten Paul. Hans rum er nationen, BRD, og hans medie er skriften, hvis kode betyder ordnende abstraktion og en kohærent erindringsdiskurs. Som *agentskriverkarl* sorterer han det tilgængelige materiale: *Først det ene, så det andet, som tillært*. Dette fortælle-mønster gennemhulles effektivt i novellens forløb, idet erindringsfragmenter fra fotos, film, billeder, bøger, statuer, mindesmærker og fra mundtlige, kropslige, visuelle og digitale koder trænger sig på og hybridiserer hans skrift til *krebsegangen*, der dels kan rumme langt mere komplekse og modsigelsesfyldte informationsmængder, dels bliver sig stadig mere bevidst, at dens egne fortællinger om fortiden også kun er konstruktioner.

Hans 16-årige søn Konrad anvender udelukkende digitalt formidlet viden om *Wilhelm Gustloff* og nazismen. Konrads rum for erindringsarbejde er et *virtuelt overfyldt verdensteater*, nettets globale informationsudveksling. Dets tidsmodus er *Echtzeit* (Flusser), en samtidighed af alle informationer uden hierarkisering og diskursiv orden. Skriftens kode, som ifølge Flusser skabte den historiske tænkning, er afløst af den digitale kode, hvor visuelle, verbale og auditive koder interagerer i en hybrid kode- og fortælleform. I dette digitale *vidensdesign* (Norbert Bolz: *Am Ende der Gutenberg-Galaxis*, 1993) hersker *historiefjernhed*, paradigmernes fravær og et diskursivt tomrum, og Konrads informationer er tilfældige og fragmenterede, ligesom enhver fortolkning af verden er foreløbig.

Tullas og Konrads fortællemodi repræsenterer den orale fortid og den digitale fremtid og indgår en alliance mod skriftens kode for at opløse og udvide dens kanoniske erindringsdiskurser for nation, politik og historie. For den alfabetiserede fortæller er disse ikke-skriftligt lagrede informationer *unheim-*

lich, idet det politiske og historiske her tænkes aleatorisk, fragmenteret og re-mytiliseret. Både Tulla og Konrad er diffust højre-venstreradikale og italesætter i usammenhængende tableauer de modsætningsfyldte erindringer, som forstummede efter 1945. I mødet med dette virvar af erindringsfortællinger opløses fortællerens skriftdiskurser om politik og historie – frem for alt den binære *Täter-Oper*-diskurs.

Men hvad så med erindringen, som jo ifølge myten var fortællings opgave? Hvorledes gestaltte en identitetsskabende kulturel, kollektiv og individuel erindring i dette samtidige kor af stemmer, billeder, kropsudtryk, kopier, skriftstykker, digitale brudstykker osv., som udgør nutidens overfyldte tegnrum?

Den kaotiske kamp om repræsentation af fortiden foregår som sagt i papirets allegoriske erindringsrum, og her indsætter Grass en stemme, som *forlanger tydelige erindringer: Den gamle* – som nok ikke tilfældigt associerer en form for gammel fortællerautoritet. Den er en stærk metainstans bag jeg-fortælleren, der kræver selvrefleksivitet og aktivt erindringsarbejde. Denne *gamle* tvinger fortælleren til i informationssamfundet at besinde sig på den opgave, Mnemosyne har pålagt ham, nemlig at bekende sig til fortællingen som en kunst, der bevidst konstruerer erindring gennem klassisk virkende mnemoteknikker. Dette gøres i novellen ved i den hybride krebsebevægelse at afsøge steder og tegn, der opbevarer forskelligt kodede erindringsfragmenter, og derefter arrangere disse i en novelleform, som med tre gentagelser af et dramatisk forløb hen

imod novellens *uhørte begivenhed* (Goethes novelledefinition) er så overtydeligt klassisk konstrueret, at formen fremstår som et ironisk citat. Det er fristende at mene, at det er selve Mnemosyne (sammen med Grass, som aldrig har været beskeden), der sættes i spil med denne figur.

Med en sådan konstruktion viser Grass hen til et nyt/meget gammelt paradigme for erindringen og fortællingen som bundet til kunsten og kunnen. Gennem en bevidst *ars memorativa* insisterer *Den Gamle* på at skabe kulturel erindring, som hverken gentager universalhistoriske konstruktioner, betyder en romantisk længsel efter at generindre en hel, tabt tilstand, eller – på det individuelle plan – betyder en terapeutisk omgang med det fortrængte. Men som derimod, som svar på den uomgængelige pluralitet i nutidens globale informationskultur, hvor identiteterne opleves som glidende mellem det lokale, nationale og globale, gennem et aldrig afsluttet erindringsarbejde fremdrager viden om fortiden og arrangerer bevidst formede erindringsfortællinger, der (i Jürgen Habermas' ånd) tilbydes fællesskabet som materiale for en kvalificeret, permanent diskussion om den fælles fortid og dens politiske implikationer.

Med et sådant paradigme for *memoria* og erindringsstiftende fortælling skabes kulturel og individuel identitet ikke gennem tilhørsforhold til essentielt forståede fællesskaber som folk og nation, men derimod gennem kommunikation – og bliver samtidig en størrelse, som enhver, der respekterer og deltager i erindringsarbejdet, kan blive medlem af, uanset køn, religion eller etnisk tilhørsforhold.