

# Forensisk litteratur

Formålet med denne artikel er at foreslå betegnelsen “forensisk litteratur” om erindringslitteratur, der bringer fortidens spor i form af billeder, dokumenter og genstande i tale ved at inkludere dem i romanformen. Med dette begreb vil jeg pege på et skift væk fra vidnesbyrdets æra og kulturelle dominans til en forensisk (retsvidenskabelig) tendens, hvor fortidens spor bringes ind i værkerne og bryder ind, illustrerer, modsiger eller kommenterer den øvrige tekst. Jeg vil bruge Aleksandar Hemon’s roman fra 2008, *The Lazarus Project*, som eksempel herpå. Betegnelsen “forensisk litteratur” henter jeg fra Eyal Weizman, der har indledt forskningsfeltet “forensic aesthetics”, et begreb jeg vil udfolde i det følgende. Indledende er en central tese hos Weizman, at der er sket et skift fra et fokus på vidnesbyrd til et fokus på forensisk analyse af genstande, fotografier, ruiner og knogler i moderne retspraksis. Weizman bemærker, at denne tendens også gør sig gældende inden for en bredere kulturel sammenhæng i fx tv-serier og kriminallitteratur. Jeg vil i det følgende argumentere for, at dette skift også er synligt inden for erindringslitteraturen, hvor vidnesbyrdslitteraturen viger pladsen som den paradigmatisk fremstillingsform til fordel for en forensisk tekstmodus.

Hemon’s *The Lazarus Project* benytter fotografier til at fremstille aktørerne i en fortidig forbrydelse, mordet på den unge jøde Lazarus Averbuch i Chicago i 1908. Mens disse billeder på potent vis “taler for sig selv” og bringer de historiske personer ind i teksten, fordrer de samtidig narrativ kontekstualisering og fortolkning. Gennem en modstilling af de opstillede arkivbilleder af de historiske personer lånt fra Chicago Historical Society og nye snapshots af uklare motiver udspørges medieringen og kameraets evne til at bære vidne problematiseres. Således demonstrerer romanen en pointe, som man også finder hos Weizman, nemlig at genstande og spor må bringes i tale, fortolkes og fortælles – i den juridiske kontekst tilfalder denne opgave de såkaldte “ekspertvidner” – og deres vidnesbyrd må derfor også betvivles og krydsforhøres ligesom ethvert andet. Således bliver fortidens spor et bindeled mellem to rumlige strukturer: Et nutidigt forum, hvor sporet fremstilles, fortolkes,

udspørges og evalueres (med retssalen i centrum), og en fortidig begivenhed, hvor netværk af personer, genstande og handlinger mødes (med “gerningsstedet” i centrum) (Weizman 2011, 105). Begge rum er snævert knyttet til de medier, teknologier og kommunikationsformer, der er tilgængelige for dem. Retsvidenskab eller forensisk videnskab skal således forstås i relation til sin etymologiske oprindelse i det latinske forensis, “the practice and skill of making an argument before a professional, political or legal gathering” (ibid.). I *The Lazarus Project* udforskes det fortidige og det nutidige rum, der forbindes af et arkivfoto af den døde Lazarus Averbuch, i to forskellige plotlinjer. I den ene følger læseren Averbuchs krop, fra kort før hans død til han endelig begravnes, og romanen udforsker de mennesker og processer, der omgiver den døde krop i forbindelse med blandt andet efterforskning, obduktion og begravelse og de følelsesmæssige, retslige og politiske implikationer af disse processer. Den anden plotlinje følger forfatteren Brik, der vil skrive en roman om Averbuch, og handler om hans research-rejse gennem Østeuropa og de møder, relationer og motiver, der former hans fortolkning af Averbuchs historie.

“Forensisk litteratur” er, foreslår jeg, en litterær modus, der optrykker historiske spor ved siden af den litterære tekst og benytter dem til at forbinde en fortidig begivenhed med det nutidige forum, hvori de fortolkes og gives betydning. Den forensiske modus skal således ses som en del af en bevægelse væk fra vidnesbyrds litteraturens fokus på den traumatiske individuelle erfaring til fordel for den historiske genstand, den døde krop og det ruinøse landskab og den måde, hvorpå de gives betydning. *The Lazarus Project* giver ikke adgang til sandheden om Averbuch-sagen og dømmer ikke i den, men benytter dens spor til at åbne for de komplekse sæt af relationer, der har bidraget til dens sagsforhold. I forhold til temaet af nærværende nummer af *Passage* er det således det grafiske spors nødvendige forbund med romanformens bredde og kompleksitet, forummet, der undersøges under overskriften forensisk litteratur.

### Fra vidnesbyrd til forensisk analyse

I *The Least of All Possible Evils* udforsker Eyal Weizman det, han kalder “forensic architecture”, et begreb, der betegner den forensiske analyse af ruiner i retssager og den intime forbindelse mellem analysen og det “design” af ruiner, der finder sted i organiseringen af militære aktioner beregnet og præciseret med henblik på færrest mulige civile tab. Weizman argumenterer for, at denne tendens udgør et skift fra den celebrerede “Era of Testimony” (Shoshana Felman og Dori Laub) eller “Era of the Witness” (Annette Wieviorka), perioden omkring afslutningen af forrige århundrede (men varslet allerede ved Adolf Eichmanns retssag i 1961 (Wieviorka)), hvor vidnesbyrdets imperativ kom til at trone som den privilegerede vej til autentisk repræsentation både i retssalen og uden for den (Weizman 2011, 112). Dette skift fra vidnesbyrd til forensisk analyse følger måske af, at erindringsforskningen har demonstreret erindringens processuelle, dynamiske og fejlbarlige karakter (en skepsis over for vidnets troværdighed karakteriserede også den forensiske videnskabs opkomst i slutningen af det nittende århundrede), og af at det blev klart, at vidnet til en forbrydelses yderste konsekvens, døden, nødvendigvis måtte forblive

tavst og ude af stand til at bære vidne for sig selv. Endvidere følger det af, at teknologiens udviklinger muliggjorde skarpere analyser af knogler, ruiner og øvrige spor. Som Keenan og Weizman gør opmærksom på i *Mengele's Skull* (2012), blev teknologien afprøvet og udviklet i forbindelse med analysen af Mengeles knogler i 1985, og symmetrien mellem Eichmann- og Mengelesagerne og de to juridiske paradigmer, de indvarsler, bliver behørigt bemærket. Endelig kan den forensiske tendens forbindes med en generel vending mod materialitet og visualitet efter postmodernismen og den lingvistiske vending.

Viden om fortidens faktiske forhold tilnærmes gennem videnskabeligt arbejde med genstande, mens vidnesbyrdets funktion forstås som sekundært til dets epistemiske funktion:

“ The difference between testimony and evidence, and thus between people and objects, is that subjects can misremember or skew their testimonies in relation to their political self-interest while an evidentiary truth seems to linger, fossilized in the object, ready to be unpacked by science. (104)

Dog rejser skiftet til forensisk analyse, ifølge Weizman, nye spørgsmål, der i overraskende grad ligner dem, man måtte stille til vidnesbyrdet: Når genstandene skal bringes i tale i en retssal, kræver det en bugtaler, en fortolkende instans, der kan give genstandene stemme. Denne opgave falder på “the expert witness”, der har til opgave at vidne om genstandes udsagn på baggrund af en særlig viden og ekspertise. Genstandene taler, men må udspørges, betvivles og krydsforhøres, og inden for retssalen udfordres således grænsen mellem et subjektivt vidnesbyrd og en objektiv analyse af en given genstand – og mellem det levende, talende vidne og de tavse rester, der gives stemme:

“ The difference between a witness and a piece of evidence is that evidence is presented while a witness is interrogated. However, the legal process already tends to blur this distinction in its demand that the witness approximate objectivity, while the presentation of evidence for cross-examination and interrogation have invested some objects with traits of subjectivity. [...] Potentially, therefore new ways of using forensic sciences have blurred a previously held distinction between evidence, when the law speaks of objects, and the witness, referring to human testimony. [...] If the material witness [Schuppli] is conceptually understood, technically unveiled and legally acknowledged as capable of some kind of ‘speech’, then it too might be interrogated and cross-examined – and of course, through its interpreter, it might also sometimes lie. (114)

Weizman skitserer et skift inden for juridisk praksis, men argumenterer for, at det udvikler sig parallelt med en bredere bevægelse væk fra de subjektive og lingvistiske sider af traume, forbrydelse og erindring mod en stigende opmærksomhed på en materiel virkelighed mættet med information om fortidens begivenheder. At fx populærkulturelle krimigenrer dyrker aflæsningen af fortiden ud fra materielle spor i knogler, landskaber og dokumenter er ingen overraskelse: Fra *CSI*, *Bones*, Arne Dahl og Dan Brown til *The Wire* er den klassiske psykologiske detektivfigur skiftet

ud med netværk af eksperter, teknologier og genstande. Publikums begejstring for selv at forfølge spor videre på nettet eller i dvd'ernes ekstramateriale understreger denne tendens i en bredere kontekst.

Jeg vil argumentere for, at tendensen også kommer til udtryk i den stadig voksende mængde af romaner og ikke-fiktiv litteratur, der inkluderer visuelt "bevismateriale", spor, der forbinder nutidige personer og relationer med fortidige. Som kunstværker søger disse værker ikke at dømme i en given sag, men snarere at etablere et forum for fortolkning og evaluering af fortidens begivenheder. De forensiske værker arbejder med det nutidige forums kompleksitet ved eksempelvis at inkludere autobiografiske træk eller selvrefleksive former, der udvider forummet til at række ud i teksteksterne forhold som fx den kulturelle samtid, virkelige (forfatter) personer og medie- og udgivelsespraksisser. I Daniel Mendelsohns *The Lost* eftersøges eksempelvis seks forsvundne familiemedlemmer og de små spor, der er at finde i fotografier, arvede genstande og familiære handle-mønstre og tonefald, giver adgang til stumper af den verden, de seks færdedes i, og tilbyder endda glimt og små bidder af information, der langsomt giver de mistede form. Sporene forfølges over hele verden på tværs af slægter, kontinenter og generationer og antyder læserens potentielle inklusion i dette voksende netværk. I *Istanbul* benytter Orhan Pamuk fotografier, malerier og dokumenter, trykt på siderne, til at forbinde en personlig erindring med en kulturhistorie på tværs af øst og vest. De sort-hvide tryk bliver potente udtryk for en kulturel melankoli, der forbinder fascination af pittoresk skønhed med sorg over de ruinøse bylandskabers forfald. Sporene benyttes således ikke kun til at forbinde forfatteren til kulturhistorien, men også til at inkludere læseren i en særlig sindsstemning, der på en gang beundrer og begræder byens ruiner. Et kendt dansk eksempel kunne være *Selvmondsaktionen* af clausbeck-nielsen.net, hvor tegninger af de fysiske politiske fora, der opstår på Nielsen og Rasmussens rejse gennem Irak med Demokratiet på slæb, er trykt på romanens sider mellem artikler og notesbogsnotater. Forfatterinstansens tvetydighed og historiens rammesætning (udgivet af en internetadresse med en fortæller placeret ude i fremtiden) synliggør eksplicit det kulturelle forum, i hvilket sporene bliver iscenesat og fortolket. Andre eksempler kunne være Javier Cercas' *The Anatomy of a Moment*, Dave Eggers' *Zeitoun* og W.G. Sebalds *Austerlitz*. I disse værker, som i *The Lazarus Project*, som jeg vil se nærmere på i det følgende, forbinder fortidens spor det forum, der omgiver og indeholder fortæller, forfatter, læser og medie- og udgivelsesforhold, med fortidige begivenheder, der har sat sig spor i genstandene.

### Forensisk æstetik

Populærkulturelle værker, der dyrker det forensiske, fokuserer ofte på uigennemskuelige videnskabelige processer og eksotiske teknologier, der særligt i den forensiske tv-serie dvæler ved billeder af kulørte DNA-strukturer og andre grafiske illustrationer, der delvis erstatter det afkodelige *clue* fra den klassiske detektivhistorie eller krimiserie. Den forensiske genstand besidder den nødvendige viden om fortiden, der kan afkodes ved hjælp af teknologi og videnskabelig ekspertise. Den er et fossil "in which a constellation of forces are congealed and petrified" (Hito Steyerl

citeret efter Weizman 2011, 111). Men i modsætning til, hvad den forensiske krimiserie viser, så understreger Weizman, at forensisk praksis ikke bare er analysen af genstanden, men snarere et sæt af forbundne relationer mellem genstanden og derum, den forbinder. Weizmans forensiske æstetik forudsætter, at fortiden har efterladt mærker i den historiske genstand, og at disse mærker kan aflæses i nutiden og præsenteres i et juridisk eller politisk forum. Den forensiske æstetik er med andre ord baseret på et sæt af rumlige relationer: “The first is a relation between an event and the objects in which it is registered, and the second is a relation between the object and the forum that is assembled around it” (105). For det første forudsættes det, at genstanden har en privilegeret relation til en given begivenhed, som den engang har været i kontakt med, og for det andet forudsættes det, at genstanden kan bringes til at gengive noget af det, den ved, ud i et omgivende forum. Således forbinder genstanden fortid og nutid. Men den fortidige begivenhed er ikke simpel og ikke i nogen enkel form indskrevet i genstandens tekstur. Fossilet må igennem en kompleks proces, udsættes for et nutidigt forum af skiftende aktører, der sammen kan bringe fortidens relationer frem i lyset:

“ [F]orensics [...] starts with a material remnant to build up a chain of evidence in reconstructing complex and multi-participant events, the [...] networks, and the organization and structures in which it is embedded. These fields of relation traverse objects rather than being simply imprinted on them. Ruins and other found objects must not be regarded in isolation but rather as entry points from which assembly of connections are traced. (108)

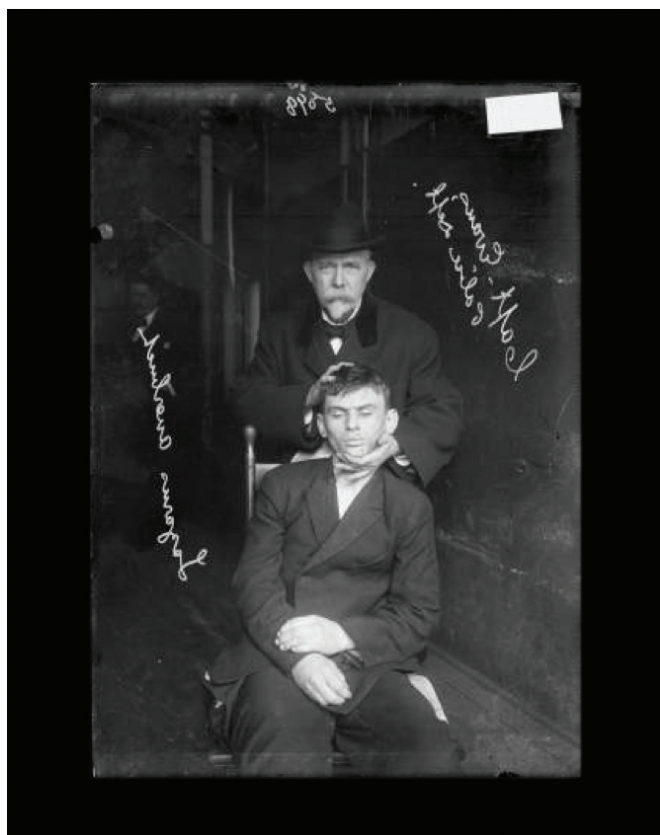
Det nutidige forum er således også komplekst: “The forums to which contemporary forensics are addressed are not only the actual spaces of the courts; they are often contingent, diffused and networked, created through and by the media, assembled around forensic evidence, and operate across a multiplicity of international institutions.” Værker som Dan Browns *Da Vinci Mysteriet* tilhører den forensiske tendens, men nedtoner forummet og iscenesætter i stedet den “videnskabelige ekspert”. I filmatiseringens iscenesættelse af analysen af Da Vincis *Den Sidste Nadver* illustreres to eksperter (vores romantiske helt og den excentriske skurk) analyse med smart teknologi. Værker som Mendelsohns, Pamuks, Hemons og *The Wire* arbejder i stedet med at udforske forummet og de motivationer og processer, der styrer det.

Det nutidige forum, i hvilket fakta konstrueres ud fra data og observationer, kritiseres, vurderes og bedømmes, er centralt, fordi forensisk analyse ikke bare drejer sig om den analytiske proces, men om præsentation og overbevisning. Her bliver forensisk analyse til forensisk æstetik. På den ene side formodes genstanden at være mere troværdig end det menneskelige vidne, fordi den ikke kan lyve og ikke har egne dagsordner, der bringer dens troværdighed i tvivl. Dette bidrager til at give genstandens og fotografiets vidnesbyrd retorisk effekt. På den anden side understreger Weizman, at i samme øjeblik man giver stemme til genstanden, så kan den alligevel sige noget usandt. Forensisk æstetik viser således, at det ikke bare drejer sig om at præsentere genstande og fakta i retssalen eller over for medierne, eller for den sags skyld om en nok så kompleks videnskabelig analyse, men om:

“an arduous labor of truth construction, one employing a spectrum of technologies that the forum provides, and all sorts of scientific, rhetorical, theatrical, and visual mechanisms. It is in the gestures, techniques, and turns of demonstration, whether poetic, dramatic, or narrative, that a forensic aesthetics can make things appear in the world. (Keenan & Weizman 2012, 67)

Videnskabelige fakta og retslige sagforhold er således, ifølge Weizman, et arbejde, en proces, der fremstiller data på en måde, der fører til “conviction”, overbevisning eller dom.

De værker, jeg samler inden for betegnelsen forensisk litteratur, er nogle, der arbejder med at synliggøre fremstillingen af historien med udgangspunkt i fortidens spor. Værkerne er samtidig karakteriseret ved, at de fremstiller disse spor imellem to komplekse fora, det fortidige og det nutidige, i hvilket forfatter, publiceringspraksis, fremstillingsstrategier og -medier synliggøres gennem autobiografiske spor, henvisninger til tekst-eksterne forhold og endelig i inklusionen af visuelle spor i teksten. Jeg vil nu gå til Hemons roman og undersøge et konkret eksempel herpå.



### Lazarusprojektet

Centralt i romanen står fotografiet af den unge jøde, Lazarus Averbuch, der sidder på en stol, bleg, med lukkede øjne og barnlige flyveører. Og er død. Dette (bogstavelige) Lazarus-motiv er tilsyneladende taget, da Averbuchs lig fremvises for søsteren Olga. Hun tror et øjeblik, at han er i live, og fotografiet spøger da også i et grænse-

felt. Den døde Averbuch er en spøgelsesagtig tilstedeværelse i romanen, dens centrum og omdrejningspunkt, selvom han bliver myrdet på side 8/9. Romanen slutter kort efter hans begravelse og holder således Averbuch, hans døde krop og Olgas minder i fortællingens midte. Han er påtrængende og nærværende som værket og plottets udgangspunkt og præmis, og selvom han romanen igennem er død, bliver han mere og mere livagtig, som romanen skrider frem.

Romanen er også en rejseskildring. I romanens anden plotlinje rejser forfatteren Vladimir Brik og fotografen Rora igennem Østeuropa og med bevægelsen gennem de kulturelle landskaber, udvikles deres forhold, mens Brik kæmper med overvejelser om identitet og immigration, som binder hans og Averbuchs skæbner sammen. "I loved doing research, poring through old newspapers and books and photos, reciting curious facts on a whim," skriver Brik. "I had to admit that I identified easily with those travails: lousy jobs, lousier tenements, the acquisition of language, the logistics of survival, the ennoblement of self-fashioning. It seemed to me I knew what constituted that world, what mattered in it" (41). Historiske fakta står mindre stærkt end Briks egen erfaringsmæssigt privilegerede position i fremstillingen af Averbuchs virkelighed. Analysen af fortidens forhold motiveres af glæden ved at forfølge fortidens spor og kuriøse fakta og den for Brik genkendelige immigranterfaring. Brik selv, snarere end Averbuch, er fortællingens udgangspunkt. Rejsen gennem nutidens erfaringslandskab giver heller ikke megen information om Averbuch, men den leverer nye steder, hvorfra fortiden kan forestilles. Tiden breddes således ud over det gennemrejste rum og bliver anskueliggjort gennem et horisontalt eller lateralt perspektiv, der erstatter det vertikale historiske blik. De mange følelser og landskaber, skiftende lysindfald, synsindtryk og associationer udgør det komplekse felt, i hvilket Brik forestiller sig fortiden og Lazarus Averbuch, og bringer ham til stede i et spekulativt portræt, en spektral medrejsende på rejsen

Fortællingen om både fortidens forhold og nutidens rejse baserer sig på virkelige hændelser. Averbuch er en historisk person (hans død og dens efterspil beskrives i Walter Roth og Joe Kraus' *An Accidental Anarchist* (1998)), og Aleksandar Hemon foretog selv en rejse gennem Østeuropa med fotografen og vennen Velibor Božović, hvorfra romanens nutidige fotografier stammer. Fiktionen lægger sig hen over disse historiske realiteter i en art dobbelt eksponering, der lader fiktionen tilføje betydningslag til virkelige hændelser og omvendt. Fotografimetforen synes passende, fordi den spøgelsesagtige tilstedeværelse af fremmedlegemer, der er på færd i dobbelteksponerede billeder, giver en god fornemmelse af relationen mellem historisk virkelighed og fiktiv fremstilling i værket. Den historiske Lazarus går således spøgelsesagtigt igen i fiktionens landskab, mens den fiktive Lazarus går igen i forestillingen om de historiske sagsforhold. Den virkelige Averbuch, hvis døde krop mærker fotografiet gennem det lys, den kaster tilbage, spores således her gennem en fiktiv forestilling inspireret af fotografiet, en forestilling der ikke bare handler om Averbuch selv, men også mere generelt om immigrationserfaring og død.

Averbuch undslap de russiske pogromer og immigrerede til USA blot for at blive skudt af Chicagos politichef, mistænkt for at være en farlig anarkist. Det sociale og politiske landskab i Chicago i begyndelsen af forrige århundrede navigeres gen-







## Æg og solsikker

Historien om Averbuch krydsklippes med historien om den bosnisk-amerikanske forfatter Brik, der er romanens protagonist. Han bor i det moderne Chicago og forsøger at skrive Averbuchs historie om til en roman. Han modtager en bevilling, der gør det muligt for ham at rejse gennem Østeuropa med vennen Rora, der er fotograf, for at eftersøge og forstille sig den historie om Averbuch og Olga, der er romanens anden halvdel. Brik og Rora rejser fra Ukraine til deres hjemby Sarajevo, mens Rora fortæller historier og tager billeder. Stedernes og samtalerne skiftende perspektiver væver deres egen historie og deres erfaringer ind i Averbuchs, historier om krigen i Bosnien og om Briks immigrationserfaring spejlende og hjemsøgende Olgas tanker. Således sammenvæves de to plotlinjer, fortid og nutid, og vokser ud af hinanden. Rora og Brik rejser ud for at finde spor efter Averbuch i de landskaber og genstande, han færdedes i, inden han kom til Chicago, men Brik synes også at være på en dannelsesrejse tilbage til sit udgangspunkt og afsøger også sin egen familiehistorie på vejen. Rejsen forbinder således geografisk Averbuchs og Briks baggrunde og erfaringer trods 100 års afstand. Byer, landskaber og genstande af- og eftersøges – noget sporadisk – for spor og tegn, men alt, hvad de finder, er triste landskaber, sur kaffe, McDonalds-restauranter og afdankede prostituerede. En tarvelig og forfalden æstetik, der danner en moderne modpol til Olgas beskidte, stinkende og ensomme Chicago. Sædplettede hotelværelser og skrotmodne biler får den stadig mere vrede og svedige Brik til at overveje, hvordan han dog nogensinde fandt på at rejse til dette “land of the pissed and passive” (176). Bitter og sarkastisk fortsætter han:

“my shoes stuck to the pavement; I had new life-forms developing in my armpits. My Samsonite suitcase looked ridiculously out of place amidst the buckets and boxes and checked-nylon tote-bags turgid with cheap stuff. Apparently everyone in Eastern Europe, including *my country*, received one of those bags in compensation for the abolition of social infrastructure. [...] I had no doubt that gangs of thieves had already congregated to plan the filching of my possessions. And where was Rora? (176)

Rora er selvfølgelig lige ved siden af og fotograferer Briks frustrationer. Kameraet dokumenterer således både den fysiske og den mentale rejse, Brik gennemløber, og leverer et vigtigt udefrakommende bevismateriale på Briks udvikling.

Hjemme i Chicago fandt Brik ingen spor af Averbuch. “There was no particle of the Lazarus story to be photographed, nothing, and Rora took no pictures. So many things had vanished that it was impossible to know what was missing” (45). Men på rejsen overlapper deres ruter, hvilket lader deres historier flyde ind over hinanden. Rejsens simple fremdrift, dens skiftende udsigter og perspektiver, der forbinder de mange genstande, mennesker, steder og følelser, kalder fortællingen frem. Denne pointe understreges af, at Rora fortæller utallige anekdoter, vittigheder og historier om sine oplevelser under krigen i Bosnien, så snart de er i bevægelse. “And so Rora went on, one story after another. [...] it was as though moving through the verdant depopulated landscape prompted his stories” (102). Selvom de ikke som sådan afslører spor af Averbuchs liv, så inspirerer genstande og landskaber Brik til at forestille sig og indleve sig i Lazarus’ historie. Averbuchs historie siger mere om Briks

følelser inspireret af de skiftende landskabers perspektiver end om den historiske Averbuch. Således glider fortid og nutid ind over hinanden og danner et fælles rum, hvor fortid og nutid hjemsøger hinanden: Brik fylder eksempelvis Olgas drømme med et hav af solsikker taget ud af et moldovisk landskab, som de kører igennem. Eller Rora spiser "McEggs", hvilket inspirerer Brik til at finde på en kort anekdote om Averbuch:

“ He had to buy from Mr. Eichgreen all the eggs he cracked in packing; the first few weeks at work he and Olga ate nothing but eggs: fried eggs, boiled eggs, raw eggs, beaten eggs with sugar. Isador did not have to buy eggs, because he was good at packing them, but he stole and sold them until he was caught and fired. (208)

Således bliver det mest uromantiske, man kan forestille sig, en McEggs, det spor, der giver adgang til både Averbuch, Isador og deres arbejdsforhold og indbyrdes relation. Imod slutningen af romanen bliver disse overlap stadig flere. Ord og sætninger gentages og kalder på hinanden på tværs af den temporale afstand, som begge historiske tider eksisterer sammen i Briks forestillingsverden.

I det sidste kapitel spejles mordet på Averbuch dramatisk i Briks virkelighed, da Rora bliver myrdet efter deres ankomst i Sarajevo. De to dodes efterladte søstre binder dem sammen, og pludselig er det Rora, ikke Brik, der danner den nutidige parallel til Averbuch. Brik kender måske nok til tab og immigration, men ingenting til pogromer, krig og voldelig død. Roras død behandles i forhold til samme problemstillinger som Averbuchs. Er det en ulykke eller politisk motiveret? Var Rora et tilfældigt offer for uheldige omstændigheder, eller havde det at gøre med, at han – måske – havde for meget at gøre med nogen farlige personer under krigen? I sidste ende forbliver det uklart om Roras død indirekte var forårsaget af Averbuchs (der var rejsens årsag), eller om Roras død sætter skub i Averbuchs, idet mordet på Rora endelig lader Brik begynde på bogen. Romanen danner en cirkelstruktur, årsagsrelationen mellem de to dødsfald forvirres, og den velordnede sammenhæng mellem før og nu udfordres. Spøgelserne fra hver æra hjemsøger hinanden og lader læseren spørge, som Brik også gør, om der er flere døde end levende her i verden.

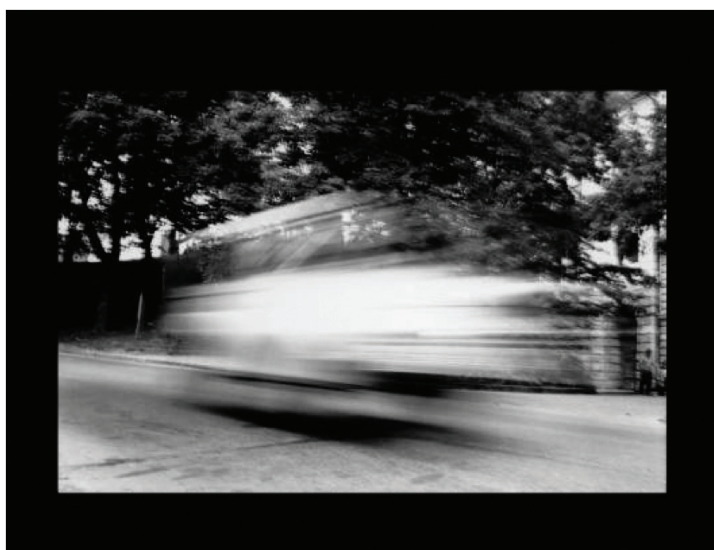
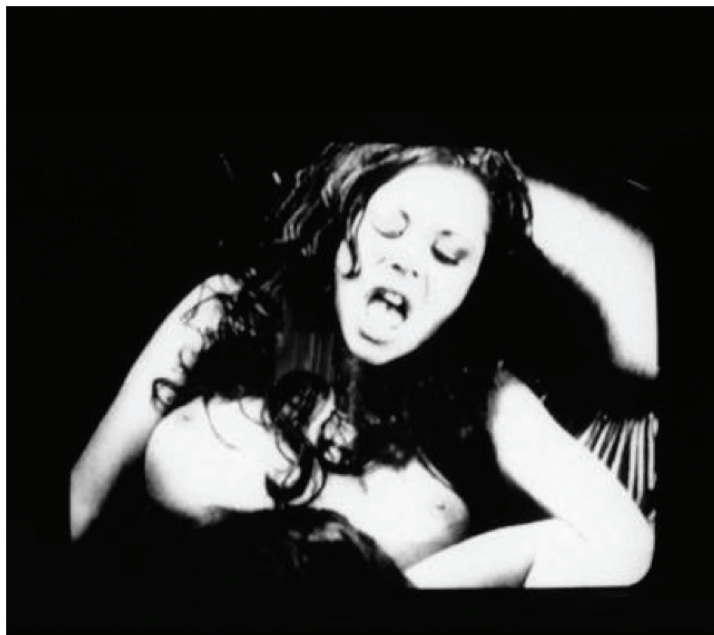
### Lazarusmotiver

Alle romanens kapitler indledes af billeder. Mange flere kan ses på hjemmesiden <http://aleksandarhemon.com/lazarus/#>, hvor de suppleres af citater fra romanen, og publikum kan forfølge fortællingens spor ved at klikke på enkelte ord, der understreges ved at fungere som link til næste billede. Denne anden medialitet giver anledning til en anderledes iscenesættelse af romanen, som et visuelt landskab, der kan udforskes af brugeren.

Billederne, der følger den ene plotlinje, er fra Chicago Historical Societys arkiver, mens de andre skal forestille at være blevet taget af Rora på Briks rejse. Nogle af fotografierne fra rejsen (det er værd at bemærke, at disse lige som arkivbillederne ikke er digitale) inkluderes i fortællingen og beviser tilsyneladende Roras fysiske til-

stedeværelse sammen med de genstande og mennesker, han fotograferer. Men Rora er naturligvis en fiktiv figur og har ikke taget billederne. De forbinder i stedet fiktionen med en virkelig rejse foretaget af forfatteren og fotografen, Velibor Božović, og således problematiseres fotografiernes bevismateriale.

De nye billeder er snapshots af en hastigt forsvindende virkelighed, slørede fotografier af biler og busser i bevægelse, kostumeklædte skuespillere og en tv-skærm, der viser porno.



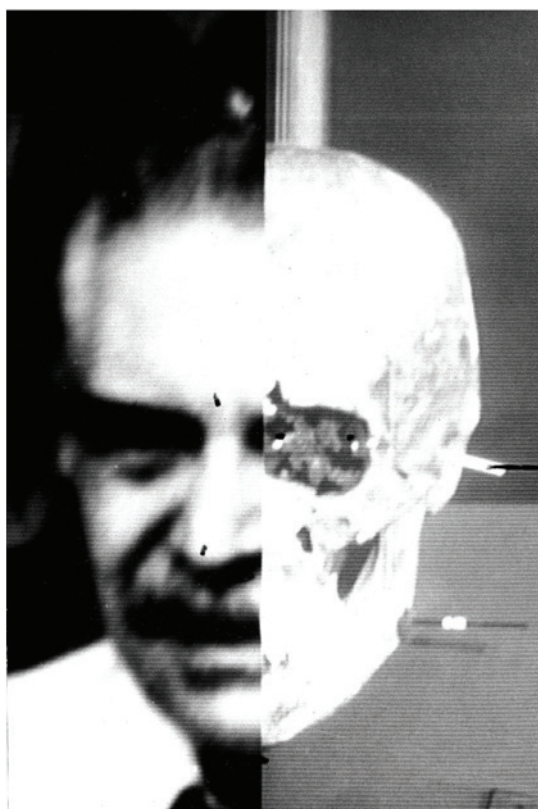
Hvad viser disse billeder egentlig? De dokumenterer ikke som sådan en genkendelig virkelighed. De gamle fotografier forekommer næsten uvirkelige i deres opstillede kunstighed, med falmende nuancer og spejlvendt negativ tekst henover, når de kontrasteres med disse nye fotografiers realisme og fart. Selve mediets udvikling

synes at understrege den historiske afstand. Ved at placere de to slags billeder i forhold til hinanden inden for romanen udfordres billedernes vidnesbyrd. At det ikke-digitale fotografi beviser kameraets tilstedeværelse i samme rum som den fotograferede genstand og en indeksikalsk relation mellem billede og virkelighed, undergraves af fotografiernes uafslæslighed. Hvad viser billederne overhovedet? Arkivbillederne er måske nok spor af en historisk fortid, men som Weizman viser, så må sådanne spor fortolkes, udspørges og bringes i tale. De dokumenterer Olgas og Averbuchs eksistens, men hvilken situation, hvilke magtrelationer, hvilke følelser, hvilket forum, der omgiver dem, forbliver umiddelbart uigennemskueligt. Billederne er opake, gådefulde, og kalder på fortællingens fortolkning, på den (fiktive) rekonstruktion af begivenhederne – og deres præsentation ind i et nutidigt forum. De nye fotografier dokumenterer ligeledes *noget*, men ikke Roras tilstedeværelse, ikke en genkendelig virkelighed, bare et flygtigt øjeblik, der også behøver sammenhæng og kontekstualisering. Billederne minder os således om, at de arkiviske fotografier, der “dokumenterer” Averbuchs historiske realitet, her bruges som dokumentation for en fiktiv genforestilling af historien.



For læseren forbinder billedet af den døde Averbuch det fortidige forum med et nutidigt forum, det hvori vi som læsere møder billedet. Således danner fotografiet det potente knudepunkt, hvor læseren møder Lazarus' historiske virkelighed.

Fotografimediet har naturligvis en særlig status her. På grund af den umiddelbare indeksikalske forbindelse mellem motiv og billede fungerer fotografiet som et autentisk bevis for motivets eksistens. "Historical photographs [...] authenticate the past's existence [...]," skriver Marianne Hirsch, "and, in their flat two-dimensionality, they also signal its insurmountable distance and 'derealization'" (Hirsch 2008, 116). Den gådefulde afstand og den intime nærhed, der begge karakteriserer mediet, bidrager til dets retoriske effekt og giver det derfor en særlig funktion i en forensisk æstetik: I *Mengele's Skull* fortæller Keenan og Weizman, at den ellers skeptiske offentlighed først blev overbevist om Mengeles knoglers identitet, da der blev vist en række overbevisende billeder fra den forensiske analyse: "It was the appearance of a previously unseen image that produced the potential for conviction" (Keenan & Weizman 2012, 38). Den dobbelte betydning af ordet "conviction" peger her både på dommen over knoglerne (de er den skyldige krop) og overbevisningen af en bredere offentlighed om knoglernes identitet.



Fotografier af den levende Mengele filmedes ind over optagelser af det opgravede kranie og producerede billeder med stor retorisk slagkraft. Med dette teatraliske og eksplicit *konstruerede* bevismateriale kunne den forensiske analyse bringe overbevisende (arte)fakta (Lorraine Daston citeret i Keenan & Weizman 2012, 23-24) på bordet til at afgøre sagen og den eftersøgte identitet. Mengele-sagens kranie-i-ansigtsmotiv har lidt af samme hjemssøgende kraft som Lazarusmotivet i romanen: Den spøgelsesagtige tilstedeværelse af den siddende døde er bogstaveligt

talt et *spektrum* (Barthes), der indeholder den dødes tilbagekomst. Denne effekt understreges af, at billederne (i romanen, ikke på hjemmesiden) er lagt under en uskarp sort indramning, så de ligner lysbilleder, der svæver gennemsigtigt i luften mellem projektor og lærred, fremvises og forsvinder.

Efter Roras død ved romanens slutning viser det sig, at mange af de historier Rora har fortalt undervejs, og som har givet ham form og karakter, formentlig var usande. På den måde bliver manden bag kameraet i sidste ende lige så spøgelsesagtig en tilstedeværelse, som manden foran det. De døde på hver side af linsen er begge uhåndgribelige kræfter, der kun fanges i fotografiets genstand.

I Mengele-billederne eksponeres fortid og nutid ind over hinanden og hjem-søger hinanden. En sådan "hjemsøgen" er Lazarusmotivets form, der binder immigrationserfaring og død sammen i romanen. Den døde er en immigrant i eftertiden, hjemløs og påtrængende, og immigranten forlader sit liv, hjem og erindring og må søge et hjem hinsides. Opstandelse i Hemons roman er ikke frelse. Det er snarere en hjemsøgt dobbelteksistens, som den bibelske Lazarus tvinges ind i fra "the comfy bed of eternity" af den noget geskæftige "Mr. Christ" (179), pludselig tvunget til at skabe meningsfuld sammenhæng i minder fra to liv. Drømte Lazarus:

“locked in his clayey cave? Did he remember his life in death – all of it, every moment? Did he remember the mornings with his sisters, waking up with a sunbeam moving across his face like a smile, the warm goat milk and boiled eggs for breakfast? And once he was resurrected, did he remember being dead, or did he just enter another dream of another life [...]? Did he have to disremember his previous life and start from scratch, like an immigrant? (Hemon 2009, 127)

Bemærk at den bibelske Lazarus' søstre nævnes og at han tildeles kogte æg af Briks fantasi. Lazarusmotivet forbinder romanens temaer om erindring, død og immigration og siger ikke blot, at immigranten er som en genopstanden, der skal skabe mening fra et liv før og et efter, men også at verden er fuld af hjemløse døde, der har del i vores nutidige virkelighed. Brik kæmper med at finde et hjem på den anden side af immigrationen og med at finde ud af, hvordan han kan forbinde de to adskilte liv, der har geografi, tid og en krig imellem sig, mens Averbuch hjemsøger Olga, Brik og i sidste ende læseren.

### Forensisk litteratur

I *Mengele's Skull* trækker Weizman og Thomas Keenan linjer fra de to juridiske traditioner til paradigmatiske og berømte sager. Den ene er naturligvis den berømte retssag mod Adolf Eichmann, der ifølge Felman og Laub, Wieviorka og andre, indleder vidnesbyrdets æra. Den anden er den forensiske analyse af Josef Mengeles lig, fundet i Buenos Aires i 1985, der, mener Keenan og Weizman, bringer den forensiske analyse af genstande og kroppe i centrum og understreger genstandens og fotografiets retoriske kraft. I begge sager fældes domme inden for et om sagen konstitueret forum: i den ene sag vurderes skyld, i den anden identitet (Keenan &



Weizman 2012, 13). Men samtidig ændres den måde, retslige fora behandler og vurderer materiale på. I Eichmanns tilfælde varsles vidnesbyrdets etiske imperativ, mens Mengele-sagen introducerer forensisk analyse til identificering af ofre som en central retslig praksis såvel som et kulturelt fænomen, der forvandler (masse)grave fra tavse erindringssteder til epistemiske ressourcer.

Med betegnelsen “forensisk æstetik” beskriver Weizman det, der også ligger i ordenes etymologi, nemlig at forensisk analyse også inkluderer det forum, hvori analyserne konstrueres og præsenteres, og at analysematerialets form, teknik, gestik og de rum, det optræder i, bidrager til dets overbevisningskraft og funktion. Vurderinger af disse konstruerede (arte)fakta er og bør være, skriver Keenan og Weizman, baseret på andet og mere end beregninger og mekaniske retsvidenskabelige analyser, nemlig på “the way and order by which things and events appear to us” (23), på en *æstetisk* operation, der er knyttet til perspektiver, værdier og politik. Videnskabelige eksperter skal ikke være dommere, og mekaniske metoder skal ikke alene afgøre retslige eller politiske spørgsmål, er en af Weizmans centrale konklusioner.

Den forensiske roman udforsker de fora, følelser, sanseindtryk og motiver, der omgiver den historiske genstand. Genstanden omvikles med perspektiver, handlinger og nuancer og dens medialitet, æstetik og retorik udforskes, udfordres og kompliceres. Den forensiske litteratur er således et eksempel på, hvordan tekst og billede spiller sammen i nyere litteratur. Betegnelsen skal pege på værkernes placering inden for en bredere kulturel tendens, hvor iscenesættelsen af genstande, spor og fotografier er central. Fotografiets særlige evne til at (over)bevise og dokumentere, men samtidig markere en uoverstigelig temporal afstand gør dem særligt effektfulde i en forensisk æstetik, som også Mengele-sagen demonstrerer. De forensiske værker benytter sådanne (primært) fotografiske spor, mens romanformens bredde udfolder de omgivende fora og reflekterer deres kompleksitet og indbyrdes relationer. Der er tale om en erindringslitteratur, der inviterer et forum af læsere til at fortolke og evaluere fortidens spor og deres betydninger.

Mens Hemons roman er fiktiv med tydelige selvbiografiske træk og et historisk forlæg, er værker som Pamuks og Mendelsohns ikke-fiktion. Den forensiske litteratur går således bag om dette skel og benytter henholdsvis fikcionalitet og historisk stof til at adressere en historisk virkelighed og den måde hvorpå vi begriber og fortolker fortiden. I *The Lazarus Project* eksponeres den fiktive fremstilling ind over historien om den historiske Averbuch og den virkelige forfatter, fortidige og nutidige realiteter. Det historiske stof låner således fiktionens mulighed for fri indlevelse i et rum, hvor historisk adskilte verdner kan hemsøge hinanden, mens fiktionen drives af en nødvendighed og en konsekvens, der har at gøre med Averbuchs virkelige tragiske skæbne og immigranterfaringens tab.

## Litteratur

Barthes, Roland (2000): *Camera Lucida*, London: Vintage Classics.

clausbeck-nielsen.net (2005): *Selvordsaktionen*, København: Gyldendal.

Felman, Shoshana og Dori Laub (1992): *Testimony*, New York: Routledge, Chapman and Hall.

Hemon, Aleksandar (2009): *The Lazarus Project*, London: Picador.



- Hirsch, Marianne (2008): "The Generation of Postmemory", *Poetics Today* 29:1.
- Keenan, Thomas og Eyal Weizman (2012): *Mengele's Skull*, Berlin: Sternberg Press.
- Mendelsohn, Daniel (2006): *The Lost*, New York: HarperCollins Publishers.
- Pamuk, Orhan (2005): *Istanbul*, London: Faber and Faber.
- Roth, Walter og Joe Kraus (1998): *An Accidental Anarchist*, San Fransisco: Rudi Publishing.
- Weizman, Eyal (2011): *The Least of All Possible Evils*, London: Verso.
- Wieviorka, Anette (2006): *The Era of The Witness*, New York: Cornell University Press.