

Knut Hoem:

Tysk litteratur for dummies,

Foredrag på Litteraturhuset

5. februar, 2008.

Å sette opp en kanon over tysk litteratur er stormannsgalskap. For å komme unna med noe sånt bør man være tysk jøde, ha flyktet fra gettoen i Warszawa i siste liten i 1943, ha ledet Europas mest populære litteraturprogram på tv i tretten år og ha revet i stykker en roman av Günter Grass på forsiden av *Der Spiegel*. Den tyske litteraturkritikeren, populært kalt litteraturpaven, Marcel Reich-Ranicki presenterte i 2001 *Der kanon. Die deutsche Literatur*. Det bokverket inneholdt tjue bind med romaner. Ti bind med fortellinger. Åtte bind med drama. Syv bind med dikt og fem bind med essays.

Å komme da å skulle holde foredrag med et skarve hovedfag i tysk er da selvsagt rent dilettanteri, altså ukunnig, ikke fagmessig, overflatisk.

Men det som Marcel imidlertid ikke kan klare å gi oss som bor i Norge, det er å se historien om den tyske litteraturen i en norsk sammenheng. Tysk litteratur på norsk er et møte mellom et norsk språk, en norsk syntaks som blir tvunget på en tysk forfatter, som i utgangspunktet hadde skapt verket i en helt annen tone. Det er et møte mellom to kulturer.

Dette foredraget er derfor kommet til å handle om noen ganske få tyske litterære tekster som fant gjenklang hos noen mennesker i Norge. Men dette er jo en historie med et dramatisk vendepunkt. Etter 1945 så ble nordmenns evne til å ta til seg tysk språk og litteratur svekket betydelig.

Men la oss begynne i det tyske. Hva er så den tyske litterære kanon i sin essens? Skal vi tro den litteraturforskeren Heinz Schlaffer og hans seks år gamle bok *Die kurze Geschichte der deutschen literatur* består tysk litteratur av et lysende øyeblikk, et øyeblikk som riktignok varte i seksti år, fra 1770 til 1830.

All diktning før dette var bare det litt lovende vorspielet til denne gullalderen og alt etter var bare det litt for lange nachspielet. Og da har dere kanskje regnet dere fram til hvem det er Schlaffer mener vi bør i hovedsak bør ha stående i bokhyllen hjemme fra det tyskspråklige området? Hans navn begynner på G, men det er ikke Günter Grass. Vi skal fram til en forfatter som risset inn dette diktet på veggen på en jakthytte i skogen i Thüringen i det herrens år 1780. Han var da 31 år gammel.

Über allen Gipfeln □ Ist Ruh □
In allen Wipfeln □ Spürest du □ Kaum einen Hauch
Die Vögelein schweigen im Walde. □ Warte nur,
balde □ Ruhest du auch.

I arbeidet med dette foredraget kom jeg over en artikkel av Roald Helgheim i Dagsavisen. Artikkelen, som egentlig handler om et samarbeid mellom den svenske jazzpianisten Bobo Stenson og to unge, norske jazzmusikere åpner med at Helgheim sier at «Über allen Gipfeln ist Ruh'» frå diktet «Wanderers Nachtlied» er ei sånn strofe du har høyr ein gong og som dett ned ingenstads frå når tankane flyr eller du er i rett mood på rett stad.

Det fremgår ikke av Helgheim artikkel hvorfor akkurat åpningssetningen i "Wanderers Nachtlied" av Goethe faller ned i hodet hans når han sitter på jazzkonsert i Oslo like etter tusenårsskiftet. Det kan også framstå som et paradoks på mange måter i og med at dette diktet må da være det absolutt stilleste diktet verdenslitteraturen noensinne har sett. Det er langt fra et døvt dikt, men en sånn stillhet som Goethe skildrer får meg til å tenke på hvordan det er å være døv.

Eg har vært nede i kjelleren og lette etter notatene mine fra forelesningen (Avdøde) lyriker og amanuensis Åse-Marie Nesse holdt på (ikke lenger eksisterende) germanistisk institutt tidlig på nittitallet. Jeg fant faktisk permen, men oppdaget til min fortvilelse at jeg hadde tatt ut forelesningsnotatene som alltid var tettskrevne på hennes forelesninger og erstattet dem med av alle ting - avisartikler om Dag Solstad!

Men hvis jeg skal forsøke å gjenskape hva som skjedde da hun foreleste over dette herostratisk berømte Goethe-diktet, så vil jeg tro at hun i løpet av forelesningen leste ulike oversettelsesversjoner: Hennes egen oversettelse lyder:

Over alle tindar
er ro,
dei siste vindar
susar no
lint gjennom lund.
Småfuglene syng ikkje lenger.
Kvil dine venger
sjølv, om ein stund.

Det første som slår meg når jeg leser hennes oversettelse er at diktet ikke fullt så *stille* hos Nesse som hos Goethe. Goethe sier: In allen Wipfeln, altså i tretoppene, spürest du kaum einen Hauch, kjenner du knapt et sukk (direkte oversatt, mener jeg det må bli sånn). Nesse sier: dei siste vinder susar no lint gjennom lund. Men ellers så ivaretar jo også Nesse, den helt geniale bevegelsen i diktet. Stillheten faller liksom nedover fra himmelen via tretoppene, fuglene, ned til det jordiske mennesket som selv snart skal bli til jord.

Altså:

Pust ut.

Slapp av.

Snart faller vi inn i en evig ro, befridd fra all vår streben etter makt, skjønnhet, ære, penger.

Andre Bjerkes versjon lyder:

Over alle tinder er fred. All skogens vinder tones ned i åndløs kveld og fuglene tier blant graner. Vent, før du aner stilner du selv.

I mine ører låter Nesses versjon bedre, mens Bjerke kommer med sine rimløsninger bedre ut i sluttsetningen: Vent, før du aner stilner du selv.

I 1932 ble det avholdt konkurranse om hvem som kunne lage den beste oversettelsen av "Wanderers Nachtlied". Og i lille Norge kom det dette året inn hele 1147 bidrag. For meg så står den oversettelseskonkurransen som et slags siste uskyldens øyeblikk i de tysk-norske relasjonene. I 1932, året før Hitler kom til makten, satt over tusen mennesker rundt om i Norges land, og strevde helt frivillig med å oversette et dikt av selveste

Goethe fra den flotte kulturnasjonen Tyskland. Hvem var alle disse menneskene?

Noen var sikkert ingeniører som hadde lært seg språket og kulturen under studier i utlandet. Andre igjen lektorer som følte seg trygg nok i tysk og i norsk til å forsøke seg på selveste "Wanderers Nachtlied".

For tre år siden kom det ut en bok på Vidarforlaget med tittel *Over alle tindar* skrevet av en kompetent gjeng norske litteraturforskere, som viser hvordan man kan lese dette lille diktet som et slags speil på hele Goethes forfatterskap. Jeg vil nå, i all beskjedenhet, gi mitt lille bidrag til den internasjonale Goethe-forskningen med følgende tese, og jeg tror ingen har foretatt akkurat denne koblingen før:

Goethe er sin tids svar på Miles Davis. Det de har felles er at begge lot seg influere av flere tidsepoker, samtidig som de hadde styrke nok til selv å prege disse periodene. Miles var en beboper som la om, og begynte med cooljazz, før han begynte å spille elektrisk fusion-jazz isteden, før han som dere alle vet, endte opp med en hyllestplate til Nelson Mandela og en plate integrerte den gryende rapkulturen før han døde i 1991, 65 år gammel.

Goethes diktning strekker seg på samme vis over flere litteraturhistoriske epoker: Sturm und Drang, klassisismen, og romantikken. I disse ulike fasene, så er det interessant å se hvordan de ulike verkene til Goethe kretser rundt spesifikke allment menneskelige temaer.

Unge Werthers lidelser tilhører ungdomsdiktningen til Goethe og handler lidenskapelig kjærlighet, forelskelse og selvmord skrevet i en brevromans form.

I *Faust. En tragedie*. lar han forskeren Heinrich Faust slenge bøkene i veggen i sinne. Han er fortvilet over at han ikke makter å nyte livet og inngår en pakt med djevelen som tar han med på en reise ut i hedonisme og livsnyteri og tragisk forelskelse.

I *Wilhelm Meisters læreår* skriver Goethe den ultimate dannelsesromanen om Wilhelm Meister som reiser rundt med en teatergruppe i den tro at det er skuespiller han skal bli, men så langt strekker ikke evnene hans til. Teatret blir bare et av de mange stoppestedene i hans dannelsesprosess, og han ender opp som kirurg isteden. Dette er relativt kjente verker også for et norsk publikum.

Merkelig lite påaktet er det at Goethe kanskje har skrevet verdens beste ekteskapsroman, nemlig *die Wahlverwandtschaften*, romanen som først utkom i all stillhet for to år siden på Bokvennen forlag med tittelen *Valgslektskapene*.

Et lykkelig ektepar, Eduard og Charlotte har trukket seg tilbake til et herskaps hus, der de driver med gartnerarbeid slik bare velstående overklasse kan gjøre det, og aller mest så dyrker de kjærlighet til hverandre i ekteskapet. Men nokon kjem til å komme, som det heter i Jon Fosses gjennombruddstykket.

Disse "nokon" er Eduards barndomsvenn, Kapteinen, og Charlottes niese Otilie. Tittelen *Valgslektskapene* henspiller på et en kjemisk formel, der to stoffer som er forbundet til hverandre går i oppløsning når et tredje stoff kommer til som har sterkere slektskap til den ene av de to stoffene.

Da jeg ringte til professor Elsbeth Wessel, som var den andre sterke kvinnen som regjerte på germanistisk institutt, dette Atlantis som nå har sunket i havet, ja, da jeg ringte til hennes leilighet i Wien for å få henne til å kommentere Goethes store ekteskapsdrama, så sier Elsbeth Wessel. Dette er en farlig roman. Det er en farlig roman, fordi Goethe gir opp enhver tro på at kjærlighet kan utfolde seg innenfor institusjonelle rammer som ekteskap. I en lang og dyr telefonsamtale, så fortalte Wessel at Goethe erkjenner at hele vår sivilisasjon bygger på ekteskapet, men dette er en tragisk erkjennelse, for vi kan aldri bli lykkelige i ekteskapet. Ekteskapet er naturstridig, mine damer og herrer!

Det er det som er det berømte ubehaget i kulturen, som Freud senere skulle skrive essay om.

Samtidig innrømmet hun at dette var hennes tolkning og at hun i alle år hadde kranget med filosofen Egil A. Wyller om denne boken. For han, på sin side, leser Goethes bok som et *forsvar* for ekteskapet. Det kan Wyller gjøre fordi han er så utrolig from, sa Wessel, og la til at hun mente at Wyllers tolkning ikke var en rimelig tolkning. Til dette kan jeg bare tilføye at *Valgslektskapene* er en nytelse også i sin form. Samtalen flyter hit og dit i en lekker blanding av fortelling, dialoger og dagboknotater, som fortelleren i sin tur tviler på ektheten av.

Men tilbake til diktet: Hvis det hadde vært en konkurranse om å oversette "Wanderers Nachtlied" i dag, hvor mange bidrag ville da kommet inn? Og hvis det ikke kom inn tusen, men bare hundre, hvordan skulle man så forklart denne nedgangen? Fra den tiden jeg jobbet i TV-programmet Bokprogrammet på NRK1, så vet jeg at det ikke skorter på folks interesse for å skrive dikt. Den er formidabel. Kunne det da eventuelt skyldes at

folk er blitt radikalt dårligere i tysk? Eller handler det om Tysklands generelle imageproblem etter andre verdenskrig?

Goethes klassikerstatus gjorde at han ble den naturlige navneskiltet, da den tyske staten opprettet kulturinstitutter som skulle reparere Tysklands ødelagte renommé verden over.

Noe slikt vil aldri kunne skje på same måte med dikteren Friedrich Hölderlin. Hölderlins dikt er i større grad et underground-fenomen, men hvis vi skal velge oss litteratur ut fra de estetiske kriteriene til virkelig god litteratur som Dagsavisens Roald Helgheim var inne på, så er det altså strofer du har høyrte ein gong og som dett ned ingenstads frå når tankane flyr eller du er i rett mood på rett sted. Hölderlin har noen sånne setninger, og de mest berømte har funnet gjenklang i flere miljøer her i Norge. Jeg tenker på disse setningene fra diktet: *Mnemosyne* (fragment). De første linjene lyder:

Ein Zeichen sind wir, deutungslos
Schmerzlos sind wir und haben fast
Die Sprache in der Fremde verloren.

Det er nå ganske nøyaktig femti år siden dikteren Olav H. Hauge lå i sengen og leste dette diktet av Hölderlin.

14. februar 1958 skriver han: "I dag har eg lege i sengi og set litt på Hölderlin att, eg har lenge hatt hug til å setet dikti hans um, men eg har vore litt uviss på korleis eg skulle stelle meg til formi hans. Dei stutte dikti hans er oftast skrivne i eit halvt klassisk versemål;

det er lett å skandera dei, men det er vanskeleg å få naturleg norsk inn i den rytmen. På den andre side misser dei lett dette vyrdelege, inderelege når ein ikkje har med den rytmen dei har."

Og to dager etterpå: "Det vart strid kost å lesa tysk lyrikk kvar dag; eg trur eg vart trøyt, i alle fall skulle eg havt hug på ein frisk roman i umbyte".

Dagen etter: "Eg har prøvd meg på Hölderlin, men eg får det ikkje til. Nei, den rytmen kan eg ikkje greida".

Litt senere skriver han oppgitt: "Tyske setningar. Kan vere vridne. Det verste er at di lenger du spekulerer over dei, kan dei snu seg, som eit fikserbilet! Og verta noko heilt anna".

Men så er det interessant å være med på hvordan han jobber videre, selv om han tar pauser. Han får tak i en rykende fersk roman, nemlig *Fuglane* av Tarjei Vesaas, og så leser han litt i den, men hele tiden jobber underbevisstheten hans med Hölderlindikt, og så, den femte mars:

"Ja no er eg ferdig med Mnemosyne, sjølv om eg ikkje trudde eg greidde det diktet. Det er stort. Kanskje modernistane held dette gjævt. No lyt det liggja ei tid, so fær eg fara yver det att". Første setning hos Hauge lyder:

Teikn er me, utan meining,
utan kvide er me,
og tungemålet har vi gløymt millom framande".

Resten kan dere lese i Hauges bok *Dikt i umsetjing*. Diktet heter "Mnemosyne (fragment)", og er oppkalt etter Mnemosyne, erindringens gudinne i den greske gudeverdenen. Hölderlin utmerker seg på flere vis; blant annet ved at han ikke bare var levende opptatt av gresk mytologi, men han lever med dem i sine dikt som om disse gudene var samtidige med ham. Kanskje kan man si at Hölderlin driver en form for erindringskunst, som tyske forfattere skulle bli mestere på i det tjuende århundre. Tanken på at vi skulle være tegn, språk og at vi har mistet vårt eget språk korresponderer mer med tilstanden i tysk filosofi og kunst i det tjuende århundre enn det gjorde på Hölderlins tid. For hvis det er noe som særpreger tysk litteratur fram mot vår tid, så er man gjør det å *erindre* til en kunstform. Etter siste krig ble dette en nødvendighet. Det tyske språket var blitt som infisert av naziretorikk, og etterkrigsgenerasjonen av tyske forfattere bedrev litterær Vergangenheitsbewältigung, altså bearbeiding av fortiden.

I en dansk bok om tysk litteratur etter murens fall skriver Mortiz Shramm at krigen på ingen måte er død som tema i den yngste generasjonen tyske forfattere. Men nå har det skjedd noe med perspektivet, skriver han. Han siterer forfatteren Tanja Dücker som i et essay om erindring skriver at tredje generasjons forfatternes omgang med historien er preget av at man ikke lenger skriver om det som er tilstedeværende, men utelukkende om bruddstykker, hittegods og tomme plasser. Istedenfor å diskutere skyldspørsmål driver forfatteren da mer et slags personlig historiker arbeid. En arkeologisk graving i egne familieminne. Og akkurat dette gravearbeidet som vi driver med i våre egne

familiehistorier tror jeg det er lett og kjenne seg igjen i, også for norske lesere.

Samtidig så er det ingen tvil om at det iblant kan være noe tyngende å snakke om tysk litteratur, nettopp fordi det var vært så gjennom søkket av nettopp erindring og fortid, og man ender gjerne opp med å diskutere det berømte Adorno-sitatet om at det er barbarisk å skrive dikt etter Auschwitz, eller Brecht-sitatet: hvordan kan jeg skrive om trær når en samtale om trær nærmest er en forbrytelse.

Da blir samtalen om litteratur fort stor og viktig og vanskelig. Det stopper litt opp og det er da man får lyst til, som Olav H. Hauge lese en norsk samtidsroman som bare suser av gårde. Eventuelt lese en fortelling som utspiller seg over en natt i en teaterfoajé i Berlin Mitte, der teaterfolk serverer Vodka og problemstillingen er mer sånn: Hvorfor er ikke du her sammen med meg nå. Jeg savner deg så veldig.

Patrick Süskind var jo en sånn forfatter som kom fra ingensteder, eller det vil si fra München, med et sånt kjempesnell med romanen *Parfümen* i 1985, på et tidspunkt da Grass, Martin Walser og Peter Handke skrev gørrkjedelige romaner. Heinrich Böll var nettopp død, og alle ønsket seg egentlig, ja *noe annet*, og kom denne historien om en franskmann på søttenhundretallet uten kroppslukt med fantastisk luktesans som myrder unge kvinner og bruker deres kroppslukt til å skape den mest fantastiske parfymen verden noen gang har sett. Den er en på alle sett og vis fantastisk

historie, den har solgt i 46 millioner eksemplarer og den finnes i alle norske hjem som hadde bokklubb-medlemskap på åttitallet.

Men også Süskind står i en tysk romantisk horrortradisjon, og den kanskje store mesteren innen spøkelsesfortellinger er ETA Hoffmann, og da spesielt hans fortelling *Frøken de scuderi* fra 1818. På norsk kom denne fortellingen på begynnelsen av de sosialrealistiske søttiåra, nærmere bestemt i 1972 i en liten bok med tittelen *Fantastiske fortellinger* oversatt av Trond Winje. Og kanskje kan vi fornemme ekkoet framover tid til Süskind, for også her er vi i en historisk roman og handlingen utspiller seg i Paris. Hoffmann som etter dette fikk kallenavnet Gespenster-Hoffmann (spøkelses-Hoffmann), forteller historien om den geniale gullsmeden Cardilac som lager de mest forseggjorte juveler til de vakreste av kvinner. Men så blir alle mennene, som har kjøpt Cardilacs smykker, myrdet en etter en, og alle med dolk plantet rett inn i hjertet. Men Hoffmanns svar på Miss Marple, den søttitre år gamle frøken de scuderi er på saken, og dermed er den første krimnovellen i tysk litteratur skapt!

Hvilken tysk forfatter har så hatt størst gjennomslag i Norge? Skal jeg dømme etter antall oversettelser, så er jeg fristet til å si Bertolt Brecht. For vel ti år siden gav Den norske Lyrikkklubben ut *Brecht på norsk*, med en av de berømte skinnjakkebildene av den unge Brecht på forsiden. Boken inneholder oversettelser av Inger Hagerup, Georg Johannesen, Olav H. Hauge, Johan Grip, Henning Hagerup, Jon Fosse, Paal Helge Haugen med flere. Et av diktene som Georg Johannesen har oversatt heter Hjulskiftet og det høres ut sånn som dette ut i Brecht sin originalversjon:

Ich sitze am Straßenrand.□
Der Fahrer wechselt das Rad.□
Ich bin nicht gern, wo ich herkomme.□
Ich bin nicht gern, wo ich hinfahre.□
Warum sehe ich den Radwechsel□
Mit Ungeduld?.

Hos Georg Johannesen høres diktet sånn ut: (og her er det fristende å forsøke å høres ut som Georg Johannesen):

Hjulskiftet

Jeg sitter i veikanten.
Sjåføren skifter ut et hjul.
Jeg liker meg ikke der jeg var.
Jeg liker meg ikke der jeg skal.
Hvorfor ser jeg på hjulskiftet
med utolmodighet?

Dette diktet er ikke politiske Brecht. Det er heller ikke den pornografiske Brecht, som denne samlingen dokumenterer finnes i rikt monn. I Brecht på norsk har professor Arild Linneberg bidratt med oversettelser av mindre kjente og svært seksuelt ladete dikt, som for eksempel: "Elskovsvaner", "Når hun har drukket går hun til sengs med enhver", eller "Sonette om et gjennomsnittlig samleie". Diktet hjulskiftet viser oss vel snarere mer av den eksistensielle Brecht. Den Brecht som har interessert i kinesiske filosofi og haiku-diktning.

Hvilken av disse Brechtene har så størst gjennomslag i dag?

I to av sine siste romaner har Vigdis Hjorth, en forfatter, som vel nå er i ferd med å bli et popkulturelt fenomen i Norge, dratt gamle Brecht inn i et spill som bringer inn et interessant feminint perspektiv den tyske teatermannen og forfatteren.

I Hjorths selvbiografiske roman *Om bare* møter vi en kvinnelig forfatter, som forelsker seg i en litteraturprofessor som forfører henne blant annet ved hjelp av Brecht-dikt. Hvis vi skal bli litt sladrete nå, og det skal vi, så er det ingen hemmelighet at denne litteraturprofessoren er en litterær versjon av Arild Linneberg, nettopp den professoren som har sørget for at Brechts pornografiske dikt foreligger på norsk.

I Vigdis Hjorths siste roman, *Hjulskift*, så henspiller Hjorth igjen på Brecht og nettopp på diktet "Hjulskiftet". Det interessante her er at Vigdis Hjorth bruker Brecht sitt dikt i en roman som diskuterer kjærlighet på tvers av klassegrenser. Denne gangen er det en kvinnelig intellektuell som faller for en bilmekaniker. I lys av Hjorth sin roman, så kan man faktisk se diktet på en litt ny måte, og konstatere at det faktisk befinner seg to mennesker i dette diktet. Dikter-jeget som sitter i veikanten og sjåføren som bytter hjul. Altså er det i diktet, som i Hjorths roman en relasjon mellom den intellektuelle og arbeideren. Sosialisten Brecht holder seg faktisk med sjåfør i diktet "Hjulskiftet". I Hjorths roman, som i Brecht sitt dikt, så finnes det hos den intellektuelle hovedpersonen en slags eksistensiell rastløshet. En manglende evne til å trives der

man er, og både Vigdis Hjorth og Brecht kontrasterer jegets rastløshet med arbeidere, bilmekanikeren med en slags indre fred skifter hjul på bilen.

Min konklusjon er at når Brecht fortsetter å være en referanse i dagens norske samtidslitteratur, så er det fordi det finnes et spenn i Brecht sin diktning mellom det eksistensielle og det pinlig private. Det er en form for schizofreni som passer til norsk samtidslitteratur anno 2008 og til Vigdis Hjorth som har gjort det til sitt varemerke å bygge ned grensene mellom fiksjon og selvbiografi både i sine bøker og i avisintervjuer.

Bertolt Brecht døde i 1956. To år senere leste 32 år gamle Günter Grass et avsnitt fra *Blikktrommen* under det årlige treffet til en gruppe yngre tyske forfattere som gikk under betegnelsen gruppe 47. Den 25. april 1965 kunne et stolt kulturutvalg i Det norske Studentersamfunn legge fram en tykk bok med tekster av tyske gruppe førtisju-forfattere i selveste universitetets aula. I antologien *Gruppe 47* har Kulturutvalget og redaktøren, Janken Varden, fått med seg de fleste sentrale, tyske etterkrigsforfatterne; Hans Magnus Enzensberger, Ingeborg Bachmann, Martin Walser, Grass, og viktige østtyske forfattere som Uwe Johnson og Jürgen Becker. Til å oversette den tyske lyrikken i det herrens år 1965, så hadde de fått hjelp av de to unge lyrikerne Kate Næss og Stein Mehren.

Det fantes altså et norsk mottakerapparat i den unge, intellektuelle Norge og i forlagene, da generasjonen av kritiske, tyske etterkrigsforfattere på banen på femtitallet. Spørsmålet er bare om tysk litteratur i litt for mange år er blitt synonymt med

krigsoppgjør og nazifortid. Blikktrommen har kvaliteter utover det å være et nådeløst oppgjør med tyske småborgere som stilte trofast opp på nazistiske massemonstringer fra 1933 og framover. Mest av alt lever jo den romanen av sine bilder. Klassisk i så måte er jo bilde av barnet som skriker så glassene knuser, slik at de voksne bare blir tvunget til å ta hensyn til hva dette barnet ønsker at de voksne skal forstå. Det barnet synes jeg at jeg ser overalt på vei til barnehager i Oslo. Jeg mener jeg også så en slektning av Grass sin Oskar Matzenrath i Ronja Røverdatter, som jeg så på svensk tv i forgårs. Samtidig har jo Grass her lykkes i å lage noen uforglemmelige portretter av tyske jøder. Jeg tenker her spesielt på skildringen av leketøyshandler Sigismund Markus, som Oskar kjøper sine røde og hvite trommer av. En dag har nazistene vært der, og det er da Grass tyr til en retorisk vending vi kjenner fra eventyrene: Han skriver: "Det var en gang en leketøyshandler som het Sigismund Markus. (...) Oskar trodde han hadde løpt fra brannstifterne, men de hadde allerede vært hos Markus, de hadde dyppet penselen i maling og skrevet ordet "jødesvin" tvers over utstillingsvinduet hans, og etterpå hadde de, kanskje fordi de ikke var fornøyde med sin egen håndskrift, sparket inn vindusrutene med støvlehælene, slik at man måtte gjette seg til hvilken tittel de hadde gitt Markus. I stedet for å bruke døren, hadde de gått inn i butikken gjennom det knuste vinduet, og nu lekte de der inne på sin egen måte.

- Tysk litteratur er dominert av gamle menn, så den berlinbaserte russiske forfatteren Wladimir Kaminer til meg, da jeg intervjuet han i Prenzlauer Berg i østberlin for seks år siden. For Kaminer var ikke år null 1945, men 1990, da han via forskjellige tricks fikk

innreisetillatelse til Berlin på et tidspunkt, da geskjeftige innbygger fortsatt drev og hakket med små spett på muren. I den grad det foregår erindring i en bok som *Russerdisko* fra 2000, så er det til Kaminers oppvekst i Sovjetunionen, hvis oppgang og fall Kaminer ikke føler seg det minste ansvarlig for, og derfor ikke ser noen grunn til å kritisere. Bare i dette ser vi en kvalitativ forskjell mellom ham og de tyske etterkrigsforfatterne!

En typisk situasjon i en bok av Kaminer kan være at han er på besøk i et galleri, der en ung landsmann har plassert et svært stort skjell som han kaller morshjerte. Når myndighetene lyser ut en konkurranse om et Houlocaust-minnesmerke, bestemmer imidlertid kompisen seg for å melde det på i konkurransen, og forsøker innimellom mange glass vodka å få Kaminer til å bli overbevist om at hans morshjerte passer perfekt som Houlocaust-minnesmerke. Den konkurransen vinner han ikke. En periode ser det ut som om skjellet skal bli minnesmerke over massevoldtektene av tsjekkiske kvinner, som ble gjennomført av russiske soldater i Praha i 1968, før det til slutt havner i Hamburg, der det skal uttrykke den uoppfylte lengselen etter vaginalkontakt på en erotikkmesse.

Et kvinnelig motstykke til Kaminer er den innfødte Berlinerinnen Judith Hermann som fikk et voldsomt gjennombrudd med sin novellesamling *Sommerhus, senere*. "Et eventyr fra 1001 Berlinernetter", skrev en kritiker. I en av novellene følger vi noen unge hovedpersoner på nok en premiefest på et teater jeg tror er Volksbühne øst i byen. Det er, som i de fleste av Judith Hermanns noveller vinter, og noen mennesker ramler ut av en taxi i alt for

tynne klær. Utenfor teateret vaier røde faner, uten at noen av hovedpersonene gidder å reflektere et sekund over i hvilken grad disse fanene har noen som helst politisk betydning. Menneskene vi møter har lite annet felles enn at de er ute sammen.

Hovedpersonen forteller til alt overmål historien om denne temmelig fuktige premierekvelden i foajeen på teatret til et menneske som ikke er der, men som hun virker som hun savner. Dette er et typisk eksempel på litteratur som lever i øyeblikket og der veldig mange av de begrepene og forestillingen om liv og politikk og litteratur som jeg har vært innom i dette foredraget liksom går i oppløsning i all sigarettøyken i denne foajeen, fordi disse minnesmerkene, symbolene, og metaforene som preget samtalen i etterkrigstyskland KANSKJE holder på å miste litt av sin betydning.

Takk for oppmerksomheten!