

Mellan liv och död: Känslor i en berättelse från Förintelsen

Susanne Nylund Skog

Stockholms universitet
sun.skog@etnologi.su.se

Abstract

The purpose of this article is to analyze the relationship between emotions and narration. The main question concerns how emotions are communicated in and by written narratives. The analysis is based on a Jewish woman's written manuscript from Holocaust, archived as a Jewish Memory at The Nordic museum in Stockholm. In the article it is analyzed *how* the writer/narrator, with the help of formal and artistic techniques, communicates emotions and establishes emotional relations with the readers. The manuscript proves a good example of the complexity of the relationship between emotions and narration. The article shows that the relationship concerns genre, authority and authenticity, meaning that it has to do with which genre that is chosen for narrating, and that it concerns who the writer/narrator is, as well as if she has experienced what she writes/narrates about. In the article it is also shown that the emotions created in the narration is depending upon the character of the events recounted, how the tale worlds are depicted, as well as how the narration itself is experienced by the writer/narrator.

Keywords:

*Emotion,
narrative,
Holocaust*

Jag undrar, om läsarna kunde stå ut med all smuts och eländen, eller om boken blev ihop smälld med avsky. Min mening var inte att chockera. Min mening var att belysa sanningen i sin brutala nakenhet.

Så avslutar Miriam sin skrivna skildring av hennes tid i Förintelselägren. Manuskriptet inlämnades till Nordiska museets samling av Judiska minnen på 1990-talet, men är skrivet redan tio år tidigare. Syftet med den här artikeln är att med utgångspunkt i

Miriam's manuskript analysera relationen mellan känslor och berättande. Den övergripande frågan gäller hur det går till att förmedla känslor med hjälp av skrivet berättande. Hur får Miriam oss som läsare att uppleva det hon känt, eller känna det hon upplevt? Vilka formmässiga medel och stilmässiga grepp använder hon sig av för att etablera en relation till läsaren? I artikeln kommer jag att diskutera några av de genrer som format Miriam's framställning, och hur dessa i sin tur kan ha bidragit till hur känslor kommit att uttryckas, skapas

och/eller uppfattas av läsaren. Jag kommer också att analysera manuskriptets form- och stilmässiga drag i avsikt att visa hur dessa uttrycker och förmedlar känslor.

Känslor förstås här som det som färgar våra idéer och ageranden och som inte kan separeras från våra tankar, vår kognition eller våra kroppsliga reaktioner (Ehn och Löfgren 2007:103). De är individuellt upplevda, men kulturellt inlärda och skapade i sociala relationer. Således är känslor grundläggande byggstenar i sociala relationer, kulturella processer och identitetsskapande (Harding och Probram 2009:12ff). I artikeln gör jag ingen skillnad mellan känslor, emotioner och affekter. Visserligen är det så att inte alla kroppsliga reaktioner (ofta kallade affekter) räknas som känslor, eller att känslor avspeglas i affekter, men eftersom kunskapen om hur vi människor ska namnge och tolka affekter som känslor, är kulturellt inlärda, är en begreppslig uppdelning inte alltid till hjälp (jfr Harding och Probram 2009:9).

I artikeln har jag inspirerats av Sara Ahmeds syn på känslor. I sitt arbete har hon styrt fokus bort från känslor som 'saker', som människor 'har', mot vad känslor 'gör' (Ahmed 2004, se även Harding och Probram 2009:18). Ahmed menar att känslor skapas i riktning mot ett objekt. Hon har beskrivit det så att när ett barn är rädd för en björn är rädslan inte i barnet eller i björnen, utan handlar om hur barnet och björnen kommer i kontakt med varandra (Ahmed 2004:7). Barnets rädsla uppstår alltså i mötet med björnen och känslan har således en riktning mot eller till någonting, ett objekt, som också kan vara ett subjekt, en annan människa.

I artikeln kommer jag att ta fasta på hur känslor skapas relationellt i Miriams manus, i riktning dels mot händelsen som sådan (alltså Förintelsen), dels mot läsaren.

Dessutom, och huvudsakligen, kommer jag att undersöka hur Miriam i berättandet med formmässiga val och grepp skapar känslor.

Grundläggande för min förståelse av berättande (muntligt som skriftligt) är att jag förutsätter ett samband mellan form, innehåll och mening eller innebörd. Med hänvisning till Dell Hymes skriver Barbro Klein att även om "studium av form inte automatiskt leder till förståelse av innehåll och mening" måste vi "ta för givet en samvariation eller ett samspel mellan form och mening" (Klein 1990:45–46). Form- och stilmässiga drag är ur ett sådant perspektiv att betrakta som flexibla kommunikativa verktyg som kan mobiliseras på olika sätt för olika kommunikativa syften (Bauman 1992:58).

De judiska minnena och Miriams manuskript

Miriams manuskript är arkiverat som en av levnadsberättelserna i Nordiska museets judiska minnen. De insamlades under åren 1994–1998 och resulterade i över 400 levnadsberättelser, cirka 1600 fotografier och 600 historiskt värdefulla originalhandlingar samt ett femtiotal föremål. Insamlingen motiverades av flera samverkande faktorer, en var att det då gått 50 år sedan Andra Världskriget och att de som överlevt Förintelsen och kunde berätta om sina erfarenheter nu började bli gamla. En annan var att antisemitismen verkade ha återvänt till Sverige och att de som förnekade att Förintelsen inträffat blev allt fler.

Incitamentet att bevara upplevelser och erfarenheter av Andra Världskriget (huvudsakligen från judar men i viss mån även från icke-judar) gjorde att materialet har en betoning på de fruktansvärda händelserna under denna tid. Visserligen efterfrågade

man också erfarenheter av judiskt liv innan och efter kriget, detta hindrar dock inte att Andra Världskrigets fasa utgör kärnan i materialet och på så vis skapar en slags känslomässig bas för insamlingen. Materialet är också sekretessbelagt, vilket ytterligare förstärker karaktären av materialet som extra känsligt (och kanske också känslomässigt laddat).

Sammanfattande beskrivningar av materialet ryms i tre pärmar, med "Materialets innehåll" och "Anonym version" skrivet på pärmarnas ryggar. På ett par A4-sidor har sedan varje levnadsberättelse sammanfattats under sex rubriker, formalia, personuppgifter, kronologi, krigsåren, efter kriget och övrigt. I vänstra hörnet av de sammanfattande beskrivningarna står det att materialet är tillståndsbelagt. Det innebär att arkivchefen måste godkänna att jag granskar materialet, att jag skriver på ett speciellt papper i expeditionen innan pärmar lyfts fram till mig och att jag inte får citera ur materialet utan informantens eller, om denne inte är i livet, arkivchefens godkännande. Det går att förstå. Samtidigt är det motsägelsefullt. Materialet är tillkommet för att motverka tystnaden kring judiskheten i Sverige och framförallt kring de fasansfulla händelserna under Andra Världskriget. Och så göms det där. I beige kartonger ligger handskrivna brev, slitna kippor och tennmuggar, bleknade fotografier och videoband och luntor med skrivna levnadsberättelser. I en steril miljö bevaras allt det som ingen vill veta har hänt och som därför måste kommas ihåg.

Miriam föddes som judinna i Ungern under Första Världskriget och växte upp med två yngre bröder. Hon gifte sig och fick dottern Anna 1940. Ett år senare dog hennes make och därefter hennes far. Miriam, dottern Anna och modern deporterades till Auschwitz i maj 1944, där

modern och Anna omgående gasades ihjäl. Miriam befriades från Bergen-Belsen i april ett år senare och fördes därefter till Sverige.

Miriam's manuskript är tänkt som en bok. Miriam själv kallar det ett vittnesbörd. Det är maskinskrivet, drygt 200 sidor långt, och har till sin form karaktären av en roman. Samtidigt är det också en kronologisk levnadsberättelse och ett vittnesbörd. Delar av manuskriptet har publicerats i den av Britta Johansson redigerade samlingen *Judiska minnen* (2000). Jag har, precis som Johansson, gjort mindre justeringar av ursprungstexten. Skildringen är framförallt nerkortad, men jag har även korrigerat en del grammatiska och språkliga fel. Dock har jag inte ändrat tempus eller kronologi i framställningen. Eftersom Miriam lärde sig svenska som vuxen är hennes skriftspråk inte grammatiskt felfritt, trots det uppfattar jag hennes text som driven, välartikulerad och, på grund av ämnet, väldigt svår att uthärda.

Den 200 sidor långa skildringen kretsar kring dottern Annas korta liv. Så här introducerar Miriam dottern:

Berättelsen om Anna är en sann historia.

Hon var född i Ungern den 4 – mars 1940. Hennes liv blev mycket kort. Anna dog i maj 1944 i en gaskammare. Hennes späda kropp förvandlades till aska och rök i krematoriet i Auschwitz.

Den känslomässiga dramatiken etableras således omedelbart. En liten oskyldig flicka dödas.

Manusets första del skildrar sedan hur Miriam i Sverige på 1980-talet får höra talas om en ung kvinna som liknar henne mycket. Hon tror då att hennes dotter Anna trots allt överlevt, vilket gör att hon startar en resa i sökandet efter dottern. I

manuskriptet startar resan med en rekapi-
tulering av Miriams och Annas separation i
Auschwitz. I det följande citatet har
Miriam, Anna och Miriams mamma just
anlänt till Auschwitz efter flera dagar
ombord ett boskapståg.

Anna sov i min famn, kramandes sin
trasdocka. Det var tur att hon inte såg
vad jag såg. Jag lade min arm skyddan-
de om henne och väntade tills alla andra
var ute ur vagnen. Avståndet från vagns-
dörren till marken var för djupt. Jag
kunde inte hoppa med Anna på armen,
så jag vände mig med ryggen utåt och
trevade med ena benet efter fotfäste. I
samma ögonblick kände jag en kraftig
smäll i huvudet. Det var en tysk officer
som prövade sin gummibatong. Mitt
skrik hördes inte för de andras skrik.
Mammor letade i myllret efter sina
barn, barn skrek gråtande efter sina
mammor, syskon och vänner sökte
varandra.

Jag försökte nå min mor, hon var inki-
lad i folkmassan. Jag höll fortfarande
Anna på min arm av rädsla för att hon
skulle bli ihjältrampad. Jag kände att
hon hade böjt sig bakåt. Först trodde
jag att hon hade somnat om, men till
min förskräckelse såg jag att det var en
randigt klädd man som drog henne till
sig. Jag höll andan och drog Anna till-
baka, kämpade mot mannens grepp.
Han var starkare än jag, men det gällde
Anna och det gav mig kraft att hålla
henne. Men hur länge? "Mammaaaa,
mammaaaa!" skrek jag mitt nödrop.
Mamma var bara tre steg ifrån mig, men
folk låg på marken och försvårade hen-
nes steg. "Det blir bättre för dig om du
går utan barn", sa mannen i "pyjamas".
Äntligen hade mamma hunnit fram till

mig och hon slöt sina armar om oss. Jag
skrek hysteriskt åt mannen att släppa
flickan. Han ryckte på axlarna och läm-
nade oss. Jag grät, mamma grät, men
värst var det med Anna. Hon höll mig
hårt om halsen och skrek ut sin panik.
"Ge inte bort mig Mammi, ge inte bort
mig!" Jag vaggade henne i famnen tills
hon hade lugnat sig. "Så, så, så min
ögonsten, var inte rädd. Vi ska aldrig
skiljas, nej, aldrig, aldrig!" Jag kysste
bort hennes tårar. Vem visste då, att
bara om några minuter...

Allting gick så fort, som på löpande
band. Kön hade blivit kortare och kor-
tare. Det var inte många kvar av dem
som stått framför mig. Sikten hade bli-
vit fri och jag kunde beskåda händelser-
na bättre. Mycket försiktigt viskade jag
till mamma att jag skulle gå sakta med
Anna när vår tur kom, så att hon skulle
hinna ifatt oss. Det fanns flera tusen
människor där, vi fick inte tappa bort
varandra i tumultet. De flesta gick åt
höger. Någon måste ha jagat dem för de
gick i ilfart. I det starka reflektorskenet
hade allas ansikten ett vitt skimmer. De
såg ut som om alla hade en vit mask på
sig.

"Tar det lång tid? Jag är hungrig och
sömnig, Mammi." "Psst", jag lade pek-
fingret över min mun för att varna
Anna. Med låg röst uppmuntrade jag
henne: "Nej, min älskling, vi är snart
framme." Jag kysste henne hastigt.
"Titta vem som går där." Jag pekade på
Magda som var förlovad med Alex.

Ingen av oss anade att den högra sidan
betydde gasdöden, att vänster sida var
väntrummet till döden. Den ljuva musi-
ken spelades för dem som pekades åt

höger. Det var lägrets orkester som spelade för dem som marscherade in i gaskammaren.

Nu var det vi, Anna och jag, som stod öga mot öga med tyskarna. Det blev så som jag hade beräknat, den enes tumme visad vägen för oss till höger. Vi hann inte ta ett steg förrän den andre officeren, doktor Mengele, sträckte sin hand efter mig. Han tog tag i min handled, såg mig i ansiktet, tog Annas hand ur min. ”I morgon träffas ni igen”, sa han. Försteltnad tittade jag efter min Anna. Jag blev undanknuffad – man fick inte stå där. Tyskarna arbetade som på ackord. Jag såg att min mamma följde de andra, hon och Anna gick hand i hand. Hand i hand gick de döden till mötes.

Så enkelt gick det till. Så enkelt var det att bryta löftet som jag hade givit mitt enda barn bara några minuter tidigare. ”Nej, min älskling, vi ska aldrig skiljas.”

Detta hände för nära fyrtio år sedan men ännu hör jag Annas förtvivlade rop. ”Ge inte bort mig Mammi, ge inte bort mig!”

Det här är manuskriptets nyckelscen och utan tvekan beskrivs här den mest avgörande händelsen i Miriams liv. I manuskriptet återknyter hon allt hon upplever och skildrar till separationen.

Genrer och händelser

I Miriams manuskript finns, som nämnts, spår av många olika genrer. Manuskriptet kan bland annat betraktas som en opublicerad roman, som en judinnas levnadsberättelse, som en samling personliga erfaren-

hetsberättelser, men kanske framförallt som ett vittnesbörd, vilket i sin tur är kännetecknande för berättelser om Förintelsen (se t ex Waxman 2008:165ff, samt Horowitz 1997, Kremer 1999 och Lang 1988). Enligt Paul Ricoeur finns det tre huvudsakliga kriterier för ett vittnesbörd. Först och främst att vittnet hävdar att hon varit närvarande när det hon vittnar om inträffade. Den här relationen är fundamental när det gäller Förintelseberättelser och etableras därför inledningsvis Miriams berättelse, men upprepas också kontinuerligt. Det andra kriteriet är att vittnet hävdar att hon talar sanning. Detta är ytterligare en viktig aspekt av Miriams manuskript, och sammanfattas i meningen ”Berättelsen om Anna är en sann historia”. Det tredje kriteriet på ett vittnesbörd är, enligt Ricoeur, att vittnet öppnar sig för subjektiv prövning, vilket i princip innebär att hon säger att ”om du inte tror mig så fråga någon annan” (Ricoeur 2005:212–215).

Miriam vittnar dock inte enbart för sig själv och de händelser hon varit med om, utan också för dem som inte längre har möjlighet att göra det, speciellt hennes mor och dotter. Detta är ett kännetecken på Förintelseberättelser (Ohlson 2002:11, 132). Förmågan att se är avgörande för möjligheten att ge tillförlitligt vittnesbörd. Vid upprepade tillfällen i manuset understryker Miriam att hon har varit i Auschwitz och Bergen-Belsen och att hon har sett vad Nazisterna gjorde. I manuskriptet har seendet en ambivalent roll, för samtidigt som seendet möjliggör Miriams vittnesbörd, är det också vad som gjort Miriams liv efter Förintelsen nästintill outhärdligt. En ambivalens som också blir tydlig när Miriam påpekar att hon är lycklig över att Anna slapp se vad hon själv bevittnade.

När det gäller Förintelseberättelser är kopplingen mellan skribent och händelse,

mellan författare och upplevelse mycket central (Vice 2000). Det finns, skriver Anders Ohlsson, en misstro mot fiktiva genrer som behandlar Förintelsen och därför måste även romanförfattare auktorisera sig själva genom att tala om att de är överlevande (Ohlsson 2002:36ff). Detta innebär att ju närmre kopplingen mellan författare och händelse är, desto trovärdigare anses berättelsen vara (Vice 2000:4). Ett talande exempel är att det amerikanska förlaget Berkley Books nyligen stoppade utgivningen av boken *Angel at the Fence*, skriven av överlevaren Herman Rosenblat, eftersom det "avslöjats" att Rosenblats kärleksberättelse från Förintelsen är fiktiv. Trots att Rosenblat var fånge i Buchenwald underkänns alltså hans berättelse som trovärdig.

Det är också intressant att fråga sig hur vi skulle ha reagerat på Miriams berättelse om skilsmässan från modern och dottern om vi inte vetat att hon själv varit med om det hon beskriver. Händelsen i Miriams berättelse, om hur mor och barn separeras och barnet brutalt dödas, skapar visserligen i sig själv starka känslor, men det faktum att vi läsare också vet att modern och författaren är densamma gör händelsen ännu mer emotionellt laddad. Om vi varit osäkra över berättarens trovärdighet, och om händelsen verkligen inträffat, hade då våra känslomässiga reaktioner varit desamma? Troligen inte, men oavsett svaret visar frågan att i genren Förintelseberättelser förutsätts att författaren har personliga erfarenheter av det hon skildrar och att det hon skildrar i sig är hemskt och därför framkallar eller skapar moraliskt färgade känslor. Vi vet således redan innan vi läser en sådan berättelse att den kommer att behandla emotionellt starka händelser.

Sara Ahmed menar att känslor, eller emotioner, är relationellt konstruerade i

nuet. Ordet emotion kommer från latinets *movere*, som betyder röra sig. I ordet finns det alltså inbyggt ett samband mellan rörelse och känsla. Ahmed skriver också att känslor frammanas i riktning mot eller från ett objekt (Ahmed 2004:8, se även Young 2000:80). Vi kan känna avsky och hat när vi läser om vad nazisterna gjorde mot Miriams dotter och mamma, sorg och förlust när vi tänker på Miriam, och beundran och stolthet när hon ändå inte låter sig kuvas. Våra känslor bestäms på så vis av de objekt vi relaterar till. Ur ett sådant perspektiv finns känslor alltså inte i kroppen eller i objekten vi relaterar till. Det finns inga fixerade känslor i Miriams text eller i de händelser och personer hon berättar om, för som vi sett förändras våra känslor om objekten. Om vi är övertygade om att Miriam upplevt det hon beskriver känner vi på ett vis, om vi inte tror det, känner vi på ett annat, om händelserna inte inträffat känner vi på ytterligare ett annat.

Möjligen upplever läsaren att diskussionen om känslor i relation till Miriams manuskript innebär en ovälkommen relativisering av det Miriam tvingats vara med om, av det fruktansvärda hon berättar om, men det är också detta faktum som med sådan tydlighet åskådliggör känslor som relationella och inte inneboende i ett subjekt eller objekt, och som dessutom belyser varför debatten om författarens auktoritet som vittne är så central när det gäller Förintelseberättelser.

Att Miriams manuskript först och främst är format som ett vittnesbörd inom ramen för den omfattande genren Förintelseberättelser är, menar jag, således av stor vikt när det gäller hur känslor gestaltas i manuskriptet och hur vi som läsare känner när vi läser det.

Berättelsevärldar och historieramar

I det följande ska jag analysera Miriams manuskript med avseende på hur hon förmedlar känslor. Jag kommer då att ta fasta på formen i hennes text, det vill säga på *hur* hon gestaltar det hon vill beskriva. I mina analyser har jag inspirerats av Katharine Young och hennes syn på muntliga berättelser som enkla i konversationen, alltså som ett meningssammanhang omslutet av ett annat (Young 1987:9). Young delar upp ett samtal eller en konversation i tre olika meningsprovinser. Hon skiljer på händelserna i berättelsen, vilka tilldrar sig i vad hon kallar *taleworld*, berättelsevärlden, och på kommentarerna om berättelsen och berättandet, som rör sig i *storyrealm*, historieramen. Historieramen riktar uppmärksamheten på berättartillfället som en performans, medan berättelsevärlden fokuserar händelserna som återges. Med hjälp av inramande kommentarer (*frames*) förflyttas lyssnare och berättare mellan olika meningssammanhang, samt värderas berättelsen och berättandet av både berättare och åhörare. Slutligen urskiljer Young konversationen eller samtalet (*the realm of conversation*) som en egen meningsprovins.

Detta sätt att betrakta muntliga berättelser ger inblick i berättandet som en meningsskapande och kommunikativ verksamhet, och fungerar också som ett analytiskt verktyg när det gäller skrivna berättelser (Nylund Skog 2002). När det gäller Miriams manuskript är detta i sin helhet jämförbart med konversationen i Youngs terminologi. Denna meningsprovins är fylld av små formbundna berättelser, som frammanar berättelsevärldar och nalkas via historieramar. En sådan är i Miriams manuskript berättelsen om separationen från modern och dottern. När Miriam berättar om sitt liv rör hon sig således mellan dessa tre meningsprovinser och när hon

gör det skapar hon i manuskriptet en viss rytm, en speciell sorts dramatik och, som jag har för avsikt att visa, speciella känslor.

När Miriam i manuskriptet ska lämna manuskriptets meningsprovins och beträda berättelsevärlden måste hon göra det genom historieramen. Med andra ord måste hon förbereda läsaren för vad som ska komma och ge råd om hur det hon ska berätta bör förstås. När det gäller berättelsen om separationen gör hon detta genom att berätta om när hon färdades på tåg i Sverige och just hade börjat hoppas att hennes dotter var vid liv.

Det kändes konstigt att sitta på tåget till synes oberörd, fast mina tankar kretsade kring Anna. Då och då kastade jag en blick på min medpassagerare och lekte med tanken, att berätta för henne om natten i maj 1944, när vi anlände till Auschwitz i en fullproppad boskapsvagn. Skulle hon kunna förstå, vad vi kände, när vagnens dörr slets upp?

I det här citerade avsnittet ser vi att ett skäl för Miriam att berätta om separationen från modern och dottern är för att hon vill kommunicera hur det kändes när det skedde. På så vis är berättelsen emotionellt motiverad. Hon ramar in den på ett sådant sätt att hon vill få läsaren att koncentrera sig på de emotionella aspekterna av den.

När Miriam träder in i berättelsevärlden ändrar hon inte tempus, som annars är ett vanligt form- och stilmässigt grepp som gör läsaren uppmärksam på att en berättelse nu tar sin början och att en ny meningsprovins beträds (Young 1987:157ff). Att Miriam frammanar en berättelsevärld i imperfekt istället för i presens kan bero på flera saker. Ett skäl kan vara generiskt; Miriam kanske inte tänker på händelserna som en personlig erfarenhetsberättelse där

presens vanligen är tempus (se t ex Stahl 1989), istället betraktar hon sin skildring som ett vittnesbörd och för den saklighet som ett sådant kräver är imperfekt lämpligare. Den detaljerade beskrivningen av vad hon såg och hur hon flyttade sin kropp, pekar i den riktningen, vilket också det till synes känslolösa språket gör. Manuskriptet som helhet, alltså den meningsprovins som omsluter berättelsen, är ju också hållet som ett vittnesbörd.

I sin studie av skrivna Förintelseberättelser skriver Zoe Waxman att objektivitet ofta är förväntad från överlevaren/skribenten. Waxman menar att vikten av att behålla ett lugnt och nyktert språkbruk korresponderar med synen på Förintelsen som en kunskapskälla för mänskligheten (Waxman 2008:154). Det känslolösa språket har ur ett sådant perspektiv ett syfte; det förstärker författarens auktoritet och ger händelserna betydelse. Att vara offer för sina känslor är i detta sammanhang inte eftersträvänsvärt, vilket användningen av den personliga erfarenhetsberättelsen skulle ha kunnat ge sken av (jfr Young 2000: 79ff).

Ett annat skäl till att berättelsen är hållen i imperfekt har att göra med karaktärer hos de händelser Miriam gestaltar. Ett sätt att rekapitulera levd erfarenhet och händelser är genom att berätta om dem. I vår tid betraktas ofta berättande som välgörande, som ett sätt att bearbeta och omvandla dåliga och traumatiska erfarenheter. Detta synsätt är fundamentalt för psykologisk och terapeutisk praktik, och en känslornas psykologisering tycks allmänt utbredd i västvärlden (Harding och Pribram 2009:9-10). Inom forskning om Förintelsen och i Förintelseberättelser är själva akten att berätta mycket omskriven och debatterad (se t ex Horowitz 1997, Lang 1988 och Waxman 2008). Många överlevare drar sig

för att berätta om vad de varit med om, andra väntar så länge de kan, ytterligare andra berättar spontant och villigt om sina erfarenheter. En god vän har en faster som suttit i koncentrationsläger och överlevt Förintelsen. Varje morgon träffar fastern andra överlevare och samtalar med dem om vad de upplevt för nästan sextio år sedan.

Många hävdar alltså att det är bra att berätta, att berättande är en slags terapeutisk verksamhet som gör att vi bearbetar traumatiska erfarenheter (se t ex Kaplan 2003:107). Så sa man inom förlossningsvården på 1990-talet när jag fältarbetade där och samlade in material till en doktorsavhandling om förlossningsberättelser (Nylund Skog 2002). De flesta kvinnor jag intervjuade då, menade att om de ofta berättade om en förlossningserfarenhet så förlorade den lite av sin forna kraft, sin "magi". Därför var vissa av dem selektiva i sitt berättande. Men är det verkligen så att denna enkla logik fungerar på alla sorters erfarenheter? Kan verkligen alla sorters erfarenheter förlora i styrka genom upprepat berättande om dem? Skulle Miriams förlust av dottern och modern ha mildrats, eller blivit hjälpt, om hon berättat om dem ofta? Nej, svarar de som argumenterar för att definitionen på ett trauma just är att erfarenheten är resistent mot att omvandlas till en koherent och sammanhängande berättelse (Waxman 2008:119). Om det är riktigt innebär det att det inte spelar någon roll om man tror på berättandets omvandlande kraft eller ej, eftersom processen i sig är omöjlig att genomföra när det gäller traumatiska erfarenheter. Å andra sidan finns det de som hävdar att tesen om att traumatiska erfarenheter inte är möjliga att göra berättelser av, bara är ett alibi för dem som inte vill berätta, och att de många vittnesmål som finns från Förintelsen visar att traumatiska erfarenheter visst är möjliga att berätta om (Storeide 2007:18).

Kanske är det så som Waxman skriver, att eftersom Förintelsen uppfattas som unik så är att vittna om den, snarare än fråga om plikt än om att transformera upplevelserna av den (Waxman 2008:153, se även Ohlsson 2002:131-132). Hennes erfarenhet är att överlevare ofta motsätter sig tanken på, att skriva och berätta om upplevelserna skulle leda till någon sorts lösning, eftersom det i så fall skulle innebära att läsaren eller lyssnaren gör dem en slags tjänst (Waxman 2008:ibid). Men eftersom överlevare, som Miriam, faktiskt berättar om det de varit med om, kan man säga att de motsätter sig både de som hävdar att erfarenheterna är omöjliga att gestalta och de som hävdar att gestaltandet är terapeutiskt. Jeffrey C. Alexander har hävdat att eftersom Förintelsen i vår tid fått karaktären av ett 'trauma drama' ligger det implicit i dess tragiska natur att det manar till ständig upprepning utan upplösning, alltså utan att traumat omvandlas och förlorar kraft trots att det gestaltas (2002:31).

Miriam's bröder överlevde också Förintelsen. När kriget var över gifte de sig och blev föräldrar. De har valt att inte prata om det förflutna. Så här skriver Miriam om saken.

Alla har sitt kors att bära. Somliga har burit det med mod. Hittills såg också jag tapper ut. Ingen hade märkt, att jag var levande död. Alla vi, mina bröder och svägerskor har varit i lägren. Ändå hade de undvikit, att prata om det. Ordet "läger" har varit tabu i deras hem. Jag borde ha förstått dem. De hade sina barn och barnbarn, de hade bekymmer och glädje. Jag hade stort behov av, att prata om lägren, om Anna och så hålla dem vid liv. Så länge man pratar om de döda förblir de levande. Ingen har förstått mig. Man krävde av mig att glömma.

Miriam vill tala om dottern Anna och modern, det är hennes sätt att hålla dem levande. Men när hon berättar om separationen från dem är det som om hon inte träder in i berättelsevärlden helt och hållet. Hon använder imperfekt vilket har som effekt att händelserna hålls på distans. Presens å andra sidan har den unika möjligheten att dra in berättare och läsaren i berättelsevärlden, att få dem att känna vad som en gång kändes, att göra vad som en gång gjordes (Nylund Skog 2002:150ff, se även Young 2000). Genom att avhålla sig från att använda presens undviker Miriam således att bli helt och hållet indragen i berättelsevärlden och till de smärtsamma erfarenheterna av separationen. Hennes val av tempus kan på så vis betraktas som ett (medvetet eller omedvetet) sätt att behålla distansen till händelserna som hon skriver om, eller helt enkelt som det enda möjliga sättet för henne att gestalta dem på.

När Miriam så sanningsenligt som möjligt och i avsikt att avlägga vittnesbörd berättar vad som hände i maj 1944 använder hon dock sina egna och dotterns ord; "Ge inte bort mig Mammi, ge inte bort mig!", "Så, så, så min ögonsten, var inte rädd. Vi ska aldrig skiljas, nej, aldrig, aldrig!", "Nej, min älskling, vi ska aldrig skiljas.", "Ge inte bort mig Mammi, ge inte bort mig!" Kanske är det med hjälp av dessa nyckelrepliker som Miriam minns händelserna bäst, vilket inte hindrar att de också fungerar som ett sätt att dramatisera berättelsen och ge den auktoritet och trovärdighet. Med hjälp av dem skapas den självupplevda närvarokänsla som användningen av presens i personliga erfarenhetsberättelser gör. Det är därför inte förvånande att det är nyckelfraserna som är berättelsens känslomässiga nav och som därmed strukturerar relationen mellan läsaren och berättelsen.

Trots det distanserande valet av tempus, skapas ändå, med hjälp av den direkta anföringen, i berättelsen om separationen en stark närvarokänsla. När Miriam själv längre fram i manuset återvänder till händelsen betraktar hon den med lite distans. Hon har nu ändrat tempus till pluskvamperfekt och konditionalis. Uppgivenhet präglar beskrivningen och närvarokänslan har delvis gått förlorad. Nu är det istället för händelserna som sådana, alltså berättelsevärlden, de känslor Miriam hade när hon skrev om händelserna, alltså berättarhändelsen eller performansen, som står i fokus.

Jag hade försökt måla upp bilden, hur min fyraåriga flicka traskat åt höger. Jag hade försökt beskriva scenen, när Annas lilla hand dragits ur min av doktor Mengele. Men hur skulle jag ha kunnat återge skräcken, som kändes och känns än idag? Järnhanden ville inte släppa sitt grepp från hjärnan. Inte heller på natten, när jag sjönk utmattade ned. I mina febriga drömmar kände jag Annas lilla kropp, som jag höll hårt intill mig. Jag hörde hennes förtvylade röst. "Ge inte bort mig, Mamma, ge inte....."

Här rör sig berättelsen alltså i historieramen, den meningsprovins som omsluter berättelsevärlden och länkar den till samtalet, eller i det här fallet manuskriptet som judiskt minne och arkiverat vittnesbörd från Förintelsen. När berättaren befinner sig i berättelsevärlden är det inte möjligt att reflektera över själva berättandet eller den situation inom vilken berättelsen tillkommit. Det blir möjligt först i historieramen, som i exemplet ovan, där följaktligen tempus och form skiftar (Young 1987:17ff).

Med hjälp av den direkta anföringen "Ge inte bort mig Mamma, ge inte.." knyter Miriam samman historieramen och

berättelsevärlden och återkallar de känslor som berättelsevärlden i berättelsen om separationen tidigare i manuskriptet skapat i relation till läsaren.

Genom att särskilja de olika menings-sammanhangen i Miriams manuskript ser vi alltså att formen i texten dels är styrd av karaktären hos de händelser hon gestaltar (berättelsevärlden), dels av hur hon upplevde att skriva om dem (historieramen). Här har jag velat visa att det bland annat är i de senare textavsnitten, alltså i historieramen där Miriam ramar in och värderar händelserna hon skriver om och själva skrivandet, som Miriams känslor blir tydliga.

Livet och döden

Det är dock inte enbart genom en analys av vad Miriam skrivit i historieramen som det är möjligt att analysera relationen mellan känslor och berättande. *Hur* Miriam valt att skildra händelserna, alltså hur hon gestaltat berättelsevärlden, ger också svar på vilka känslor hon velat förmedla. De stilistiska grepp Miriam använder ger alltså hennes text ytterligare känslomässiga dimensioner. I det följande ska jag ta fasta på dessa och undersöka hur de formar berättelsevärldarna i hennes berättelser, och hur hon med dem länkar det hon berättar om till andra verkligheter och tider.

Ett stilistiskt grepp Miriam nyttjar är att hon drar samman och/eller kontrasterar motsatspar, vilket har som effekt att en tematik blir belyst och känslor skapas. Ett exempel är när hon i berättelsen om separationen citerar sig själv när hon pekar ut Magda som är förlovad med Alex. Här förs vardagskunskapen om släktingar och vänner in i berättelsevärlden och på så vis accentueras osannolikheten hos de händelser som samtidigt äger rum i berättelsevärlden. Ett annat exempel, med liknande

effekt, är när Anna dras ur Miriams armar av en man klädd i ”pyjamas”, en term som också understryker berättelsevärldens morbida absurditet.

Med hjälp av dessa stilistiska grepp etableras berättelsevärlden och de händelser som äger rum där som extraordinära. Ett centralt tema i berättelsen om separationen är att Miriam inte förmår hålla sitt löfte till dottern Anna om att de aldrig skall skiljas åt. Hon konkluderar sin berättelse genom att påpeka hur lätt det var att bryta det löfte hon bara några minuter tidigare gett sin dotter. För att förklara eller få läsaren att förstå varför hon bröt löftet frammanar Miriam berättelsevärlden som en osannolik värld där saker kan ske som aldrig skulle inträffa i den vanliga världen eller under normala omständigheter. Den berättelsevärld som tar form i Miriams berättelse är därför fylld av skräck och terror, en upp-och-ner-vänd värld där ingenting är vad det verkar vara, en värld där inga vanliga regler eller moral gäller, en plats för döda, snarare än levande.

Ett annat stilmässigt grepp som genomsyrar Miriams framställning är att hon förhåller sig till, och bygger upp känslomässig spänning med hjälp av, förhållandet mellan liv och död, mellan levande och döda, samt mellan människor och icke-människor. Ofta ifrågasätter hon meningen med livet, ibland rasar hon över döden och ibland är det som hon står med ett ben i var läger. Det är speciellt tydligt i följande exempel. När Miriam avslutat sitt sökande efter dottern och insett att hon är död, skriver hon.

Hittills såg också jag tapper ut. Ingen hade märkt, att jag var levande död. /.../. Ingen har förstått mig. Man krävde av mig att glömma. Glömma kunde jag bara då när jag själv var död. Denna tanke har blivit en fix idé och jag hade

bestämt, att jag skulle glömma. Innan dess ville jag göra en storstädning i minnas labyrint. Jag ville se, om det var värt, att leva och överleva.

Skiftningen i tempus här, från pluskvamperfekt till perfekt och sedan till imperfekt, ger känslan av att Miriam har bestämt sig för att välja döden framför livet, och Miriam vet till skillnad från de flesta av oss vad det är hon väljer mellan. Så här beskriver hon de sista dagarna i Bergen-Belsen innan befrielsen.

Jag samlade min sista kraft och kröp ut ur baracken. Sex meter hade jag avverkat, sedan sjönk jag ihop och blev liggande. Därute kunde jag andas. Jag vägde då nitton kilo, men mina lemmar kändes, som om de var många ton. Jag kommer inte ihåg, om jag frös på nätterna, men jag minns, att den tidiga aprilsolen värmdde mig. Att inte vara hungrig och törstig var en underbar upplevelse. Om inte tarmen hade runnit i ett, om lössen kunde låta bli att gnaga på mig, då kunde jag säga, att jag mådde bra. Min hjärna fungerade än, det var inte fel på synen heller. Att jag hade en mor och en dotter, som hette Anna, har tyskarna raderat ur mitt minne.

I denna fruktansvärda beskrivning finns en slags respit från de svåra minnena, från tankarna på dottern och modern. Här är Miriam levande död. Här skisseras döden som en befrielse. I följande citat skildrar Miriam också hur det är för henne att skriva om de upplevelser och händelser som ledde fram till tillståndet, för henne har det frigjort en tidlös kraft, en slags minnenas terror som nästan blivit en död i. Miriam skriver:

Minnena öser sig över mig. Bilderna är så klara, som om allt detta hade hänt idag. Fyrtio år har gått sedan dess. Fyrtio år! Ett helt liv! Och efter så många år är bilderna lika klara! Vem var, som har sagt, att tiden läker alla sår?

Miriamns minnen tycks ha ett eget liv när de plågar henne genom att ösa sig över henne. Hon beskriver det som sitt öde att leva med minnena, alldeles oavsett om hon väljer att berätta om dem eller inte. Innebörden i detta citat pekar på, att i motsats till dem som hävdar att berättandet om en händelse är ett sätt att ta sig igenom den, kan det lika gärna vara ett sätt att hålla fast vid och plågas av den.

Miriam beskriver också att hon inte bara plågas av sina hemska minnen utan, precis som många andra överlevare, även av samvetsqual för att hon överlevt, för att hon är dömd att leva med minnena. Hon skriver:

Ofta har jag pinats av samvetsqual, för att jag har överlevt. Det skulle ha varit bättre, om jag fick följa med och dö tillsammans med dem, som jag älskade mer än mig själv. Jag hade frågat mig själv otaliga gånger, och frågar än idag, varför jag blev dömd till liv? Jag har inte kämpat för att överleva, min mage var lika tom som andras. Min kropp var inte fet och mina ögon brann av hat och förakt, när jag stod framför Mengele. Jag gick igenom alla selektioner.

I det här korta citatet återfinns flera karaktäristika för Förintelseberättelser. Dels är det tematiken om att överlevare beskriver sig som dömda till livet, inte till döden, som ju antas vara det vi människor är allra mest rädda för att bli dömda till. Dels är det beskrivningen av appellen (här med termen selektion) på koncentrations- och

Förintelselägren, som är ett i det närmaste obligatoriskt tema i Förintelseberättelser. Appellen innebar en daglig morgonrutin där alla fångar nakna radades upp för bedömning och allmän förnedring. De arbetsdugliga skildes från de uttjänta, som senare under dagen hämtades och dödades. Jag har inte funnit en enda berättelse på svenska som inte skildrar appellen och den gallring mellan arbetsföra och odugliga (och därmed dödsdömda) som den innebar. Men trots att många överlevare beskriver att de är plågade av frågor om varför de överlevde och andra inte gjorde det, är det ovanligt att de skriver om appellen på ett sådant sätt som Miriam gör i citatet ovan. Istället för att tala om överlevnaden som en förbannelse betraktar de den ofta som en välsignelse eller som tur. I citatet är det som om Miriam argumenterar för att hon hörde hemma bland de döda, att hon var levande död, och att hon önskade döden, men nekades den. Trots de fruktansvärda umbärande som överlevande skildrar i sina berättelser är det sällan att de, som Miriam verkar ha gjort, överlevt som sin vilja.

Ett annat vanligt grepp i Förintelseberättelser är att låta Dr Mengele stå som härskare eller domare över liv och död, vilket är vanligt även när händelser skildras där Mengele omöjligen kan ha varit närvarande (som i Miriamns berättelse om separationen), eller när den som berättar inte kan ha vetat vem Mengele var (vilket Miriam förmodligen inte visste när hon anlände till Auschwitz). I berättelser, som Miriamns, har han därför en i det närmaste mytisk roll, som representant för alla de fruktansvärda och avskyvärda aspekterna av Förintelsen. (Waxman 2008:165).

Publikation och identifikation

Paul Ricoeur har skrivit att en text gömmer

författarens och läsarens känslor för varandra. Läsaren är frånvarande i texten, författaren i läsandet (Ricoeur 1992:34). Miriam vill med sitt manuskript kommunicera sanningen i sin brutala nakenhet, men när hon gjort det frågar hon sig om texten kommer att bli bemött med avsky, om det hon beskriver framkallar alltför starka känslor och därför avståndstagande. Det är som om hon vill förmedla hur det var och hur det kändes, men som om hon också uppfattar den sanna skildringen som alltför känslotark. Det är som om hon ursäktar och tar ansvar för den känslomässiga styrkan i det hon varit med om och skildrar.

Egentligen är termen kommunicera missvisande i det här sammanhanget, eftersom den kan ge sken av att känslor finns där färdiga att kommunicera, och så är ju inte fallet, i enlighet med Sara Ahmed blir de istället till i den kommunikativa relationen (2004). Samtidigt ger termen insikt om den riktning som Miriams skrivande har, hon vill etablera en relation till läsaren. Hon vill kommunicera händelser och erfarenheter som är känslomässigt laddade för henne. I återstoden av den här artikeln kommer jag därför att koncentrera mig på de tänkbara känslor som läsandet av Miriams manuskript skapar. Dels kommer jag att diskutera varför Miriams manuskript, och vissa avsnitt i det, valts ut till publikation. Min avsikt är här att visa att dessa skäl bland annat är känslomässigt motiverade. Dessutom vill jag diskutera de möjligheter till känslomässig identifikation som Miriams manuskript erbjuder.

Den del av manuset där Miriam berättar om separationen från modern och dottern Anna har också blivit citerad i den av Britta Johansson redigerade samlingen av judiska minnen i boken med samma namn (Johansson 2000:166ff). Att berättelsen gestaltar en nyckelhändelse i Miriams liv

och utgör epicentrum i Miriams manus råder det ingen tvekan om. Det är därför inte förvånande att Johansson valt just denna sekvens (och de kronologiska skeenden i Miriams liv som föregår och sker efter händelsen) för publicering. Johansson skriver att hon valt berättelser ur de Judiska minnena som på något sätt representerar de skiftande erfarenheterna i samlingen (2000:180).

Å andra sidan finns det flera andra sekvenser bland de judiska minnena, och inte minst i Miriams manus, som är lika representativa och som kanske i ännu högre grad ger detaljerade beskrivningar av hur livet i Förintelselägren kunde gestalta sig, till exempel den följande från Miriams manuskript.

Visselpipan – dödens förespråkare – ven utanför. Doktor Mengele, Auschwitz dödsängel kom in. Han stödde sin ena fot med den spegelblanka stöveln på en stol. I handen höll han en lista med vårt namn på. Vi låg nakna i kojen och vi låg så stilla, att man kunde tro, att vi redan var döda. En efter en ställde vi oss framför Mengele. Han kastade en blick på kroppen och gjorde någon markering efter varje namn /.../När han var färdig med oss, gick han fram till femåringen, lyfte henne ur sängen. Han klappade henne kärleksfullt på kinden och gav flickan en sockerbit. Hon kramade om hans hals och skrattade som ett lyckligt barn kan skratta. Varsamt la han henne i sängen och med raska steg lämnade han salen. Tjugo minuter senare stannade de stora svarta bilarna utanför sjukhuset och de dödsdömda packades på. Femåringen med sockerbiten följde med.

Som jag skrev tidigare är den dagliga appellen och Dr Mengele i det närmaste obliga-

toriska teman i Förintelseberättelser. I detta citat accentueras relationen mellan det onda och det goda som löper genom hela manuskriptet (se även Storeide 2007:72). Den lilla oskyldiga flickan representerar det goda medan Dr Mengele personifierar ondskan. Han är satan förkroppsligad, en beskrivning av nazisternas oerhörda grymhet och hjärtlöshet. Mengele är en man utan moral och känslor, en icke-människa, medan den lilla flickan representerar allting önskvärt mänskligt, som känslor av glädje, skratt och tillit. Det är också möjligt att betrakta den lilla flickan som ett förkroppsligande av Miriams egen dotter Anna och på så vis accentueras Annas och i förlängningen även Miriams oskuld.

Katharine Young har påpekat att berättelser som berättas under en konversation förklarar och ger tolkningsperspektiv åt varandra (Young 1987:19ff). En berättelse kan alltså rama in en annan på så sätt att dess mening förändras, transformeras eller förstärks. Det är uppenbart att berättelserna i Miriams manuskript är länkade till varandra på liknande sätt som muntliga berättelser är (se även Nylund Skog 2005). Det är troligt att berättelsen om flickan och sockerbiten är motiverad av Miriams önskan att, med hjälp av den mytologiska Dr Mengele, ytterligare förstärka nazisternas enorma grymhet, samtidigt som hennes egen oskuld förstärks och ytterligare förklaring ges till varför hon inte kunde hålla sitt löfte.

I boken *Writing the Holocaust* undersöker Zoe Waxman skrivna skildringar från Förintelsen (Waxman 2008). Hon hävdar att när kvinnliga överlevare skriver om Förintelsen kämpar de med sina egna misslyckanden när det gäller att upprätthålla moderskapet under Förintelsen. Waxman skriver också att i studier om kvinnor under Förintelsen lyfts bara de berättelser fram

som betraktas som lämpliga för läsarna. Berättelser som gestaltar kvinnor som bryter mot förväntad kvinnligt beteende ignoreras, och bara de berättelser analyseras som bekräftar etablerade genremönster och genusrelationer, och som därför upprepar vad vi redan vet eller vill veta (Waxman 2008:124).

Waxman påpekar också att i studier om kvinnor och Förintelsen porträtteras kvinnliga vittnen på samma sätt som barn, som oproblematiska vittnen. Liten eller ingen referens görs till kvinnor som, som ett resultat av outhärdliga omständigheter, agerade stick i stäv mot traditionella förväntningar på kvinnligt beteende, exempelvis kvinnor som satte sig egen överlevnad före sina barns (Waxman 2008:125).

Kvinnors identitet i Förintelseberättelser är således konstruerad med utgångspunkt i föreskrivna roller, som te modern, dottern, vårdgivaren, och vittnesbörden är därför ofta skrivna och utvalda så att de förstärker dessa föreskrivna ideal. Som en konsekvens fokuserar många berättelser på önskan om att uppfylla idealen. I många berättelser, skriver Waxman, skildras splittringen mellan önskan att uppfylla rollförväntningarna och insikten om att det var omöjligt (Waxman 2008:150). I Miriams manuskript framstår denna splittring med smärtsam tydlighet. Temat om hur hon inte förmådde hålla löftet till sin dotter är ständigt återkommande och strukturerar flera av berättelserna, som exempelvis den följande.

Så kom jag ihåg, vad jag hade hört, vad som hände dem, som gick på vägen till höger. Man har sagt till dem, att de skulle bada. Att alla skulle vika ihop sina kläder och tillsammans med skorna lägga dem så, att efter badet skulle alla hitta sina tillhörigheter. Mammorna bar

sina barn på armen. I min vision kunde jag se, att mamma höll Anna i sin famn och skylde sin nakenhet med henne. När "badhuset" var fullspäckt, stängdes den hermetiska dörren. Från duschstrilarna kom gas istället för vatten. /.../ De tyska nazisterna såg de dödsdömda genom en lucka, de tog tid på dödskampen. De hade beskådat hur judarna i gasen fläktade med armarna tills de sjönk ned, de svagare under de starkare. Deras armar var hopflätade som i en stor kärleksomfamning.

Det var fångarna, som hade arbetat i krematoriet, som har berättat det. Deras uppgift var att få liken isär. Att öppna deras munnar och med en speciell tång dra ut guldänderna. Många av arbetarna kände igen sin anhöriga. En annan fånge klippte av likets hår. Ingenting fick gå till spillo.

Detta abstrakt innehåller två mindre berättelser länkade till varandra. Den första är en generell beskrivning av vad som hände dem som fördes till gaskamrarna, med dotterns och moderns öde som dramaturgisk motor. Den andra berättelsen förklarar varför Miriam hade kunskap tillräcklig för att kunna beskriva händelserna i den första. På så vis auktoriserar den andra berättelsen den första och ger Miriams vittnesmål autenticitet. Dessutom förstärker båda dessa berättelser nyckelberättelsen om separationen.

Även dessa berättelser är strukturerade av meningsbärande motsatspar och som vi sett är det i relation till effekterna av dessa som känslor skapas. Lägg till exempel märke till hur judarnas armar är hopflätade i en stor kärleksomfamning, medan nazisterna kyligt observerar processen. Återigen är det de levande, här nazisterna, som är känslolösa och icke-mänskliga, medan de

döda judarna är verkliga människor, kapabla att känna. Återigen förstärks judarnas oskuld och nazisternas grymhet.

Intressant att notera är också att Miriam här förefaller berätta från en plats långt borta, kanske från Dödens rike. "I min vision kunde jag se", skriver Miriam, inte "I min vision ser jag", vilket skulle öppna dörren till den förmodligen alltför smärtsamma berättelsevärlden.

Dessa berättelser, och berättelsen om flickan och sockerbiten, skulle kunna ha valts för publikation, de är representativa på så vis att de skildrar vanligt förekommande teman (Storeide 2007). Å andra sidan är de inte baserade på förstahandsupplevelser och på så vis förlorar de i autenticitet och erbjuder därmed inte heller direkt identifikation. Alltför mörka dramatiseringar kan också ha en avskräckande effekt och därför hindra identifikation, vilket i sin tur är avgörande för möjligheterna att kommunicera den tragiska och moraliska kunskapen, som Förintelsen anses erbjuda mänskligheten (Alexander 2002:55)

Många läsare, speciellt de som är föräldrar, kan identifiera sig med den fruktansvärda känslan av att separeras från ett värnlöst barn vi är satta att skydda. Det finns således i nyckelberättelsen om separationen en möjlighet till identifikation och därmed också en möjlighet för att upprätta en emotionell relation. Detta menar jag har haft betydelse när man valt ut berättelsen för publikation.

Det är inte bara Miriam som moder och förälder (och även som dotter, för det är inte bara Anna som rycks bort från sin mor, detsamma sker ju med Miriam), som det är möjligt att identifiera sig med. Även barnet Anna är ett möjligt objekt för identifikation. Med Sara Ahmeds terminologi är det möjligt för oss att etablera en "towardness", en känslomässig relation till

den oskyldiga och värnlösa dottern Anna (Ahmed 2004:8).

Vi ser alltså att det finns möjligheter till identifikation för läsaren när berättaren använder sig av, och berättar i enlighet inte bara med välbekanta genrer, utan också i enlighet med föreskrivna ideal, som t ex moderskap och kvinnlighet. Och i denna möjlighet till identifikation etableras känslomässiga relationer (Alexander 2002:31).

Sammanfattande kommentarer

När Miriam skrivit färdigt sitt manuskript tog hon sitt liv genom att hålla bensin över sig och sedan tända eld på sin kropp. Hennes död var symbolisk. Hon ville förernas med dottern och modern i en död som liknade deras. Denna kunskap ger läsandet av Miriams manuskript ytterligare en emotionell dimension, för när objektet för våra känslor ändras så gör våra känslor också det.

Jag är väldigt gripen av Miriams öde och berättelser, de har på sätt och vis haft effekt på mitt eget liv, och på många sätt på min forskning om känslor. Trots detta tvekade jag länge innan jag beslöt mig för att använda mig av hennes manuskript i denna artikel. Slutligen var det dock Miriams egen önskan om att få kommunicera sanningen i sin brutala nakenhet, som övertygade mig om riktigheten i att dra även er läsare in i de mardrömslika berättelsevärldarna i Miriams manuskript. Detta betyder att mitt val att analysera Miriams manuskript var motiverat av hennes önskan att etablera en relation till oss, att förmedla och skapa känslor. Med andra ord, var Miriams motivation för att skriva manuskriptet känslomässig, liksom mina argument för att analysera det.

Miriams manuskript har dessutom visat sig vara lämpligt för analyser av den

mångfacetterade relationen mellan känslor och berättande. Vi har sett att relationen handlar om auktoritet och trovärdighet, alltså att den har att göra med vem berättaren är och om hon självt upplevt det hon skildrar. Vi har också blivit varse att de känslor som skapas i berättandet har att göra med händelsernas karaktär, hur berättelsevärldarna gestaltas, hur berättandet i sig upplevs, och med de genrer som används.

I artikeln har jag analyserat *hur* Miriam i sitt manuskript skapar känslor och upprättar känslomässiga relationer till läsarna med hjälp av form- och stilmässiga grepp och berättartekniker. Ett exempel är hur det formella sakliga språket skapar annorlunda känslor än en berättelse fylld med känslomässiga liknelser och uttryck gör. Som jag velat visa innebär detta dock inte att den senare skapar mer eller starkare känslor än den förra. I Miriams manuskript har vi sett att det motsatta kan vara fallet, för när hon i imperfekt och med precist och tillsynes känslolöst språk beskriver hur hon separerades från sin dotter och moder i Auschwitz för mer än sextio år sedan finner åtminstone jag det i det närmaste känslomässigt outhärdligt att läsa.

Referenser

- Ahmed, Sara 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Alexander, Jeffrey C. 2002. On the Social Construction of Moral Universals: The 'Holocaust' from War Crime to Trauma Drama. *European Journal of Social Theory* 2002:5:5.
- Bauman, Richard (ed.) 1992. Genre. I: *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments. A Communications-centered Handbook*. Richard

- Bauman (ed). New York: Oxford University Press.
- Ehn, Billy och Orvar Löfgren 2007. *Emotions in Academia. I: The Emotions. A Cultural Reader*. Helena Wulff (ed.). Oxford: Berg.
- Harding, Jennifer and E. Deidre Pribram 2009. *Emotions. A Cultural Studies Reader*. London and New York: Routledge.
- Horowitz, Sara R. 1997. *Voicing the Void. Muteness and Memory in Holocaust Fiction*. Albany: State University of New York Press.
- Johansson, Britta 2000. *Judiska minnen. Berättelser från Förintelsen*. Stockholm: Nordiska museets förlag.
- Kaplan, Suzanne 2003. *Barn under Förintelsen – då och nu. Affekter och minnesbilder efter extrem traumatisering*. Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur.
- Klein, Barbro 1990. Transkribering är en analytisk akt. *Rig* 73 (2).
- Kremer, Lillian S. 1999. *Women's Holocaust Writing. Memory & Imagination*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Lang, Berel (ed.) 1988. *Writing and the Holocaust*. New York: Holmes & Meier Publishers.
- Nylund Skog, Susanne 2002. *Ambivalenta upplevelser & mångtydiga berättelser. En etnologisk studie av barnafödande*. Stockholms universitet: Etnologiska institutionen (Diss).
- Nylund Skog, Susanne 2005. Hisnande historier och talande tystnader. Berättelser i frågelistsvar. I: *Frågelistan som källa och metod*. Charlotte Hagström och Lena Marander-Eklund (eds). Lund: Studentlitteratur.
- Ohlsson, Anders 2002. "Men ändå måste jag berätta". *Studier i skandinavisk förtelselitteratur*. Nora: Bokförlaget Nya Doxa.
- Ricoeur 2005 (2000). *Minne, historia, glömska*. Stockholm: Bokförlaget Daidalos.
- Ricoeur 1992. *Från text till handling*. Stockholm/Stehag: Brutus Östling Bokförlag Symposium.
- Stahl, Sandra Dohlby 1989. *Literary Folkloristics and the Personal Narrative*. Bloomington: Indiana University Press.
- Storeide, Anette 2007. *Fortellingen om fangenskapet*. Oslo: Conflux Forlag.
- Vice, Sue 2000. *Holocaust Fiction*. London and New York: Routledge.
- Waxman, Zoe Vania 2008 (2006). *Writing the Holocaust. Identity, Testimony, Representation*. Oxford: Oxford University Press.
- Young, Katharine G. 1987. *Taleworlds and Storyrealms. The Phenomenology of Narrative*. Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers.
- Young, Katharine G. 2000. Gestures and the Phenomenology of Emotion in Narrative. *Semiotica* 131(1/2).