

Rikke Ejsing Holm

Kontrafaktisk historie som litterær strategi

– Kontrafaktisk realisme og Philip Roths *The Plot Against America*

Litteraturhistorisk NetForlag 2008

Indholdsfortegnelse

0. del – Indledning	side 1
Historieskrivning, fiktion og sandhed	side 3
Historievidenskaben og litteraturvidenskaben	side 4
1. del – Kontrafakta og historieskrivning	side 6
Den kontrafaktiske historiografi	side 6
Historiefagets udvikling	side 8
Kausalitet og kaos	side 10
Determinisme og kontrafaktisk historieskrivning	side 11
Dialektikken	side 14
Forandring som mulighed	side 15
Kontrafaktisk historieskrivning og troværdighed	side 17
2. del - Det kontrafaktiske i skønlitteraturen	side 19
Introduktion og afgrænsning	side 19
Eksempler på kontrafaktisk realisme	side 21
Kontrafaktisk realisme	side 24
Forholdet til andre litterære genrer	side 25
Den historiske roman	side 25
Historiografisk metafiktion	side 26
Magisk realisme	side 28
Det kontrafaktiske som litterær strategi	side 30
Det muliges kunst	side 32
At gennemkrydse fantasien	side 34
Løgnens forfald	side 37
Kontrafakta efter 11. september	side 39
3. del – Analyse af <i>The Plot Against America</i>	side 42
Indledning og afgrænsning	side 42
Philip Roths forfatterskab	side 43
Receptionen af <i>TPAA</i>	side 45
Præsentation af plottet	side 47

Historie som tema	side 49
Historiske symbolers karakter	side 51
Historien som redning	side 52
”History as intrusion”	side 53
Historie og determinisme	side 55
Kontrafaktisk historie	side 56
Historie, magt og skabelse	side 58
Fortællerperspektiver	side 60
Kleinsein	side 61
Billeder	side 65
”A perpetual fear”	side 66
Kontrafaktisk realisme	side 70
Forbindelser til faktisk historie	side 70
Pogromer og raceoptøjer	side 72
Internering og holocaust	side 73
Historieskrivning og fiktion	side 74
Romanens slutning(er)	side 76
Konspirationsteorier	side 78
Slutningens metalitteraritet	side 80
“Postscript”	side 80
4. del – Konklusioner	side 82
Indledning	side 82
Teorien	side 83
Historiesyn	side 85
Relativ determinisme	side 85
Fakta og kontrafakta	side 86
Et nyt syn på historien	side 87
Realisme og relevans	side 88
Efter 11. september	side 89
Kontrafaktisk realisme	side 91
English summary	side 93
Litteraturliste	side 96

0. del - Indledning

Hun spurgte sig selv, om det ikke, gennem en anden kæde af tilfældigheder, ville have været muligt for hende at møde en anden mand; og hun prøvede at forestille sig, hvilke disse ikke indtrufne begivenheder ville have været, dette anderledes liv, denne ægtemand som hun ikke kendte.¹

(Flaubert: *Madame Bovary*)

Det at tænke kontrafaktisk er en helt naturlig, og måske endda nødvendig, del af vores mentale liv. Det er måden, hvorpå vi lærer af fortidens succeser og fejltagelser, og således en vigtig del af erfaringsopsamlingen. Ifølge psykologerne Neal J. Roese og James M. Olson, har den psykologiske forskning vist, at evnen til at tænke kontrafaktisk er en vigtig del af menneskets intelligens² og grundlæggende sundt for vores mentale tilstand: "What if . . . ? With these words human beings achieve the capacity to catapult themselves beyond the muck and malignancy of the actual into the liberating realm of the possible"³ Det er netop denne frigørende ide om en anden mulighed, som Madame Bovary søger i ovenstående eksempel, og det er det samme som Bloch fremhæver i sin kritik af det faktum, at "possibility has had a bad press".⁴ I det kontrafaktiske iscenesættes og fremhæves muligheden. Muligheden for forandring og muligheden for, at fiktionen kan fungere som katalysator i den forbindelse.

Det kontrafaktiske findes i tænkningen, i skønlitteraturen, og også som en selvstændig videnskabelig disciplin indenfor historieskrivningen. Det er især i historieforskningen, at det kontrafaktiske som genre er blevet behandlet kritisk og analytisk, og en forståelse af det kontrafaktiske som litterær genre kan derfor, med fordel, tage afsæt i de historiefaglige diskussioner og definitioner. Her vil specialets første del tage sit udgangspunkt.

Den britiske historiker Niall Ferguson er den, der mest udførligt har beskæftiget sig med det kontrafaktiske i antologien *Virtual History* fra 1999. Den er et hovedværk, som stort set alle andre refererer til, og på trods af visse mangler, er bogens styrke, at den

¹ Gustave Flaubert: *Madame Bovary*, Gyldendal, Danmark 1996 / 1857, s. 58.

² Neal J. Roese og James M. Olson: *What Might Have Been: The Social Psychology of Counterfactual Thinking*, Lawrence Erlbaum Associates, USA 1995, s. 5.

³ Ibid. s. 169.

⁴ Peter Boxall: *Don DeLillo - The possibility of fiction*, Routledge, New York 2006, s. 1.

ikke, ligesom mange andre, affærdiger den kontrafaktiske historieskrivning som useriøst pjat, men behandler den som en reel videnskabelig disciplin.

Specialets anden del fortsætter den teoretiske diskussion, men med et litterært udgangspunkt. Om det kontrafaktiske i skønlitteraturen findes der kun meget lidt forskning – og stort set ingen i en dansk sammenhæng. Dette hænger blandt andet sammen med manglen på kontrafaktisk historiske romaner af danske forfattere. Gunnar Dyrbergs *Eksplosion i maj* fra 1994 er den eneste, jeg har kunnet finde frem til udenfor science fiction-genren. Det selvom optagetheden af historien og historieskrivningen er stor i den nyere danske litteratur med fx. Pablo Henrik Llambias: *Et ukendt barn*, Jens Christian Grøndahl: *Røde hænder* og Christian Mørk: *De ti herskere*, for bare at nævne nogle få eksempler.

Også internationalt er forskningen minimal. Karen Helleksons afhandling, *The Alternate History: Refiguring Historical Time*, er et af ganske få eksempler på forskning i det kontrafaktiske fra et litterært udgangspunkt. Men hun definerer det kontrafaktiske som en subgenre til science fiction, i modsætning til realistisk litteratur, og dermed også i modsætning til dette speciales definitioner. Ifølge Helleksons undersøgelser, der også korresponderer med mine egne, findes der kun fire andre forskningsprojekter i forhold til litterær kontrafakta, og de deler alle dette fokus på science fiction.⁵ Derfor vil jeg især tage afsæt i en række teoretikere, der ikke direkte forholder sig til kontrafaktisk litteratur, men alligevel behandler temaer, som jeg vurderer er væsentlige i en forståelse af det kontrafaktiske. Det drejer sig om blandt andre: Lion Feuchtwanger, Georg Lukács, Linda Hutcheon, Peter Boxall, Ernst Bloch, Slavoj Žižek, Oscar Wilde og Albert Camus.

Mit hovedbidrag vil være begrebet kontrafaktisk realisme. Et begreb, der blandt andet afgrænser den kontrafaktiske litteratur fra science fiction-litteraturen. Jeg vil i det følgende forsøge at udfolde begrebet og anvende det i en undersøgelse af den kontrafaktiske skønlitteratur. Ambitionen er ikke at udforme en endelig genrededefinition, men snarere at komme med en række ansatser, der måske kan bidrage til en større forståelse af denne, i forskningsmæssig sammenhæng, oversete litterære genre.

⁵ Det drejer sig om Edgar V. McKnight Jr.: *Alternative History: The Development of a Literary Genre* (1994), William Joseph Collins: *Paths Not Taken: The Development, Structure and Aesthetics of the Alternative History* (1990), Aleksandar B. Nedelkovich: *British and American Science Fiction Novel 1950-1980* (1994) og Joerg Helbig: *Der Parahistorische Roman. Ein Literarhistorischer und Gattungstypologischer Beitrag zur Allotopieforschung* (1987) – se Karen Hellekson: *The Alternate History: Refiguring Historical Time*, The Kent State University Press, USA 2001, s. 11.

Specialets tredje del er en analyse af Philip Roths *The Plot Against America* fra 2004. En roman, der bevæger sig i det spændende grænsefelt mellem fiktion og faktion, mellem skønlitteratur og historieskrivning, som det opstår i mødet med det kontrafaktiske. *The Plot Against America* er på mange måder et mønstereksempel på genren kontrafaktisk realisme.

I litterær sammenhæng har det kontrafaktiske mange træk til fælles med den historiske roman. Den historiske roman var et produkt af en tid, hvor verden / krigen rykkede tættere på mennesker, og historiseringen i samfundet dermed var stærk. Det konstaterede Lukács i *The Historical Novel*.⁶ Samme udvikling ses i dag, hvor terroren har rykket krigen tættere på hverdagen for mennesker i det ellers så ”trygge vesten”. *The Plot Against Americas* store succes, og den øgede interesse for både historisk fiktion og faktion, som vi har set de seneste år, skyldes måske netop denne udvikling.

Men hvor den historiske roman var grundlæggende borgerlig og samfundsbevarende med fokus på ”nation-building”, er der flere progressive træk i den kontrafaktisk historiske roman. Den nedbryder deterministiske og samfundsbevarende forestillinger med sit fokus på mulighed og forandring.

Historieskrivning, fiktion og sandhed

Fiction reveals truths that reality obscures. (Jessamyn West)⁷

Når man taler om historisk fiktion, rejser det ofte en diskussion om forholdet mellem sandhed og illusion. Hvornår er fortællingen styret af det ene eller det andet – og hvad er mest præcist eller sandt i en formidling af historien – historieskrivningen eller fiktionen? Lad mig starte med at slå fast, at jeg mener, der er brug for traditionel videnskabelig historieskrivning med akademiske regler og verificerbare kilder. Der findes sandt og falsk i historien, og vi har brug for historikere til at afdække og underbygge disse sandheder. Ellers er banen åben for holocaustfornægttere og andre, der bevidst fordrejer fakta for en politisk dagsorden, og det er farligt.

Men historikere holder sig ikke bare til at samle fakta. For at kunne give et sammenhængende billede af en periode, er det nødvendigt, at de enkelte fakta sorteres,

⁶ Se Georg Lukács: *The Historical Novel*, Merlin Press Ltd., London 1989 / 1937, s. 23.

⁷ Citatet er hentet fra essayet af William Rainbolt: *He Disagreed with the History, But He Liked the Story*, http://www.albany.edu/history/hist_fict/Rainbolt/Rainboltes.htm (15.09.07).

sættes i sammenhæng og fortolkes. Her ophører historieskrivningen med at være den rene objektive sandhed. Selvom historikeren vil tilstræbe maksimum fakta og minimum digtning i et forsøg på at være så præcis som mulig, så viser feltets konstante revidering af tidligere historieopfattelser os, hvor meget forskellige fortolkninger kan gøre ved de samme fakta, og hvordan nye kilder kan kaste helt nyt lys på historiske begivenheder.

Ikke desto mindre er forsøget på at give den mest præcise og sande fremstilling af begivenhederne, som de egentlig var, en grundlæggende ambition i historieskrivningen. Det er det ikke i fiktionen – heller ikke i den historiske fiktion. Alligevel bliver historiske romaner ofte analyseret og kommenteret ud fra en historiemodus – fremstiller den nu den ”rigtige” historie korrekt? Det er et forkert spørgsmål at stille, fordi historiske romaner ikke gør noget krav på sandhed, men det betyder ikke, at historisk fiktion ikke kan bidrage med sandheder om en historisk tid, som er lige så sande som de fakta, der præsenteres i historiebøgerne. Ligesom en given tids fiktion (og anden kunst) er en vigtig kilde til forståelsen af denne periodes tanker, ideer, eller tidsånden om man vil. En kilde, der i øvrigt også bruges flittigt af historikere. Fiktionen bidrager altså med noget, som historieskrivningen ikke kan levere alene, fordi fiktionen, som Aristoteles forklarede, har fokus på det almene fremfor det partikulære. Den historiske roman kan, med dens relative uafhængighed af historiske kilder, og fordi den først og fremmest er tro overfor en fiktionsmodus, levere noget af det, der mangler i den videnskabelige historieskrivning. Thomas Mallon, der er forfatter til flere historiske romaner, skriver: “Two occasions, I think, best call for the historical novelist: when the facts have been lost to time, and when a time has been lost to the facts.”⁸ Den kontrafaktisk historiske roman deler disse elementer med den historiske roman, og den har samtidig en implicit kritik af netop det forhold, at en tid kan forsvinde i fakta, og fremhæver dermed fiktionens styrke i dobbelt forstand.

Historievidenskaben og litteraturvidenskaben

Forholdet mellem historie- og litteraturvidenskab har været genstand for diskussion helt tilbage til Aristoteles, der definerede forholdet mellem digter og historiker således:

⁸ Thomas Mallon: “The Historical Novelist's Burden of Truth” i *Solander* nr. 13, Spring 2003.

Forskellen er, at den ene fortæller hvad der er sket, den anden hvordan det skete måtte være for at ske. Derfor er digtningen både mere filosofisk og mere etisk end historien, for digtningen fremstiller mere det almene, historien derimod de enkelte begivenheder.⁹

Citatet fremhæver forskellene mellem de to, men understreger samtidig nødvendigheden af begges eksistens og deres indbyrdes forbundethed. Denne samhørighed personificeres i den græske mytologi, hvor Clio både er historiens og digtningens muse. Det tætte forhold mellem de to discipliner har gjort sig gældende helt frem til i dag, selvom hovedtendensen har været hen imod en skarpere afgrænsning. Ifølge Linda Hutcheon blev litteratur og historie i 1800-tallet set som to grene på det samme træ, og Barbara Foley har påvist, at historieskrivningen og skrivningen af historiske romaner i forrige århundrede havde en betydelig påvirkning på hinanden.¹⁰ Først senere, med Rankes ”videnskabelige historie”, blev det adskilt til de to akademiske discipliner, det er i dag.¹¹ På trods af denne formelle adskillelse viser blandt andet den kontrafaktiske historieskrivning og den historiske fiktion, hvordan de to fag fortsat henter inspiration fra hinanden.

Historievidenskaben og litteraturvidenskaben deler en grundlæggende fordring om at skabe sammenhænge mellem årsager og virkninger. Ifølge Karen Hellekson udgør årsags- virkningsforholdet grundstenen i måden, man konstruerer fortællinger på. Romanhelten gør sådan og sådan, hvilket fører til sådan og sådan, og det skaber sammenhæng og progression i en fortælling. Historikerens opgave er at fortolke hvilke årsager, der har skabt hvilke virkninger i historien, men forfatterens opgave er, ifølge Hellekson, en anden: ”In fiction (and of course in the alternate history), the connection between cause and effect is not an interpretation but an invention.”¹² Hellekson tager som tidligere nævnt udgangspunkt i science fiction-litteraturen, men når det kontrafaktiske optræder i en mere realistisk form, får fortolkningsaspektet en mere central rolle. I kontrafaktisk realisme er forbundetheden til historievidenskaben således tættere. Hellekson har ret i, at der i det kontrafaktiske opfindes nye årsager, der dermed også fører til nye virkninger. Men hvilken karakter disse nye virkninger har, afhænger af den fortolkning forfatteren eller historikeren lægger ned over begivenhederne. Historikeren må ud fra

⁹ Aristoteles: *Poetik*, Hans Reitzels Forlag, København 1992, kap. 9, s. 26.

¹⁰ Se Linda Hutcheon: *A Poetics of Postmodernism History, Theory, Fiction*, Routledge, Great Britain 1995 / 1988, s. 105-106.

¹¹ Se *Ibid.* s. 105

¹² Hellekson: *op. cit.*, s. 29.

faktiske kilder underbygge sandsynligheden af, at den kontrafaktiske ændring i historien – deviationspunktet – ville have medført netop denne ændring i historiens videre forløb. Forfattere til kontrafaktiske romaner gør brug af samme strategi, men har mulighed for også at tilføje kontrafaktiske kilder til de faktiske. Det betyder, at det kontrafaktiske scenarie i skønlitteraturen ofte fremstår mere troværdigt og overbevisende end i historieskrivningen på trods af, og på grund af, sin fiktionelle karakter. Det er især gældende i kontrafaktisk realisme.

Den kontrafaktiske realisme synes at være mere påvirket af historievidenskaben end af udviklinger indenfor de litterære genrer. Det er atypisk, da udviklingen af nye litterære genrer plejer at skrive sig op imod tidligere litteratur.¹³ I dette tilfælde skriver den sig snarere ind i det historievidenskabelige felt – ligesom den kontrafaktiske historieskrivning skriver sig ind imod det litterære. De to felter rykker således tættere på hinanden i et forsøg på at udnytte de styrker, de hver for sig repræsenterer. Historieskrivningens videnskabelighed, autencitet og overbevisningskraft kombineret med litteraturens evne til at fremstille det mere almene og undersøge mulighederne i menneskelige og samfundsmæssige relationer - med den store frihed, der ligger i fiktionens univers.

1. del - Kontrafakta og historieskrivning

Den kontrafaktiske historiografi

I 1997 udgav den britiske historiker Niall Ferguson en antologi med titlen *Virtual History*. Den blev startskuddet til en større fagdiskussion blandt historikere omkring det kontrafaktiske som metode til at forstå historien. Også i en dansk sammenhæng, hvor blandt andre Uffe Østergaard og Rasmus Dahlberg har bidraget til udviklingen af den kontrafaktiske historieskrivning.

I antologien *En anden historie*,¹⁴ sporer Rasmus Dahlberg den kontrafaktiske historieskrivning helt tilbage til romerne Tacitus og Livius. Dengang var det ofte udtryk for et politisk projekt, som fx Tacitus, der udtrykte sin utilfredshed med den siddende kejser, ved at beskrive hvordan dagligdagen kunne have set ud under en andens styre. Omkring 1660 nedskrev den franske filosof Blaise Pascal sin berømte kontrafaktiske

¹³ Et oplagt eksempel er den moderne roman, der med Cervantes' *Don Quixote* udvikles som en parodi på de tidligere ridderromancer.

¹⁴ Se Rasmus Dahlberg: "Kleopatras næse" i *En anden historie, Ni alternative Danmarkshistorier*, Aschehoug, Danmark 2001, s. 322.

tese om, at hvis Kleopatras næse havde været længere, så ville Antonius ikke have fundet hende smuk nok til at gå i krig for hende, og så ville historien om Romerriget have udviklet sig helt anderledes.

Dahlberg sætter begyndelsespunktet for den egentlige kontrafaktiske bibliografi til 1836 med franskmænd Louis Napoléon Geoffrey-Châteaus *Napoleon et la conquête du monde 1812-1813*, hvori Napoleon sejrer sig til verdensherredømmet.¹⁵ Et andet tidligt hovedværk i genren var Charles Renouviens *Uchronie* fra 1876.¹⁶ Heri betyder nogle små historiske ændringer, at kristendommen ikke får herredømmet i Europa, der i stedet udvikler sig i mere sekulær retning. I 1907 skriver en anden anerkendt historiker, G. M. Trevelyan et essay med titlen: *If Napoleon had won the Battle of Waterloo*.¹⁷ Men bortset fra ganske få eksempler var det kontrafaktiske ikke en genre, som blev taget seriøst i historiekredse. Dette skyldtes blandt andet, at de fleste andre eksempler på kontrafaktisk historieskrivning ikke var seriøst gennemarbejdede historiske undersøgelser, men snarere finurlige urealistiske scenarier, der først og fremmest skulle underholde. For eksempel J. C. Squires antologi *If it happened otherwise* fra 1932, hvor hans eget bidrag bar titlen: *If it had been discovered in 1930 that Bacon really did write Shakespeare*.¹⁸

Et stort problem i den kontrafaktiske historieskrivning har været, at den ifølge Ferguson i alt for høj grad har bygget på bagklogskab: "In each case, the argument is based more on what we know about the consequences of what was done than on the options and data actually available to the figures in question at the time."¹⁹ Dette fører til, at det kontrafaktiske scenarie mister sin troværdighed, og dermed sin berettigelse som seriøs historiefaglig tekst. Fergusons mission er netop at redde den kontrafaktiske genre fra dens (ofte berettigede) rygte som useriøs underholdning. Inspirationen hertil finder han i andre akademiske discipliner, der har haft bedre held med, at udnytte kontrafaktiske scenarier til seriøs forskning. Et godt eksempel er økonomihistorikeren R. W. Fogels: *Railways and American Economic Growth: Essays in Interpretive Econometric History* fra 1964,²⁰ hvori han konstruerer en model for USA's økonomiske udvikling, hvis den

¹⁵ Se Ibid. s. 329.

¹⁶ Se Niall Ferguson (Ed.): *Virtual History – Alternatives and Counterfactuals*, Pan Books, Great Britain 2003 / 1997, s. 8.

¹⁷ Se Ibid. s. 9.

¹⁸ Se Ibid. s. 11.

¹⁹ Ibid. s. 12.

²⁰ Se Ibid. s. 17.

var foregået uden jernbanen. Undersøgelsens konklusioner udfordrer den traditionelle opfattelse af, at jernbanen var af afgørende betydning for 1800-tallets USA.

Fogel tilhører det man i tresserne kaldte ”den ny økonomiske skole”, og som i dag går under betegnelsen ”Kliometrikerne” – opkaldt efter historiens muse, Clio kombineret med den målende fremgangsmåde, metrien.²¹ Deres udgangspunkt er gennemregninger af kontrafaktiske scenarier – hvordan det ville være gået, hvis for eksempel flodpramme havde erstattet jernbanerne som primært transportmiddel i USA.

Indenfor økonomi og statskundskab har det kontrafaktiske længe spillet en væsentlig rolle i forskningen – blandt andet fordi disse discipliner ikke kun beskæftiger sig med analyser af fortiden, men også med at forudsige fremtiden. Dermed er man langt mere åben overfor hypotetiske tilgange til den akademiske forskning. Fogels Nobelpris fra 1995 er et eksempel på denne anerkendelse.²²

Historiefagets udvikling

Den kontrafaktiske historieskrivning optræder især blandt angelsaksiske (og nogle få franske) historikere. Ifølge Dahlberg findes der så godt som ingen tyske eksempler helt op til efterkrigstiden.²³ Det skyldes, at historiefaget har udviklet sig i to vidt forskellige retninger siden 1800-tallet. Den tyske model, repræsenteret ved Leopold Von Ranke (1795-1886), der formulerede historikerens opgave som at finde ud af ”wie es eigentlich gewesen”,²⁴ var den der prægede historieforskningen i det meste af det kontinentale Europa – også i Danmark med flere markante rankeanske arvtagere:

Efter århundredeskiftet blev det Erik Arup, som dominerede dansk historieforskning med det synspunkt, at hvor kilderne tav, skulle også historikeren tie. Dermed levedes der ikke megen plads til spørgsmål formuleret på ”hvad nu hvis”-formen.²⁵

Den angelsaksiske variant af faget udviklede sig:

²¹ Se Uffe Østergaard: *Hvad nu hvis... kontrafaktiske hypoteser og ”åbne” situationer i historie og historieforskning*, s. 4, <http://www.hum.au.dk/ckultur/f/pages/publications/uoef/kontrafaktiske.htm#top> (15.09.07).

²² Fogel modtog, sammen med en anden kliometriker, Douglas C. North, Nobelprisen i økonomi i 1995.

²³ Dahlberg: ”Kleopatras ...” *op. cit.*, s. 323.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

i en mere litterær retning med 'common sense' (almindelig sund fornuft) som det primære metodiske grundlag. Denne tilgangsvinkel levned mere plads til leg med fortiden end den tyske positivistisk inspirerede, hvor videnskabsmanden helst skulle skrive sig selv helt ud af ligningen for derigennem at nå til et sandt og objektivt resultat.²⁶

På trods af globaliseringen synes denne geografiske opdeling fortsat at have indflydelse – også indenfor skønlitteraturen, hvor langt de fleste kontrafaktiske romaner er skrevet af angelsaksiske forfattere.

Først i de seneste årtier har man for alvor gjort op med positivismen i den kontinentaleuropæiske historieforskning. Det mest ekstreme udtryk for dette findes i postmodernismen, hvor man mener, at historien kun eksisterer som en sproglig konstruktion.²⁷ Mange teoretikere har sidenhen påvist de absurde konsekvenser af en sådan ekstrem postmoderne tilgang (fx konsekvenserne af at påstå, at koncentrationslejrene blot var en sproglig konstruktion).²⁸ Men diskussionen har resulteret i, at man er blevet mere opmærksom på de begrænsninger, der ligger i en ren positivistisk tilgang til historien. Rasmus Dahlberg betegner udviklingen som den sproglige vending indenfor historiefaget:

Med den sproglige vending har den kontrafaktiske historieskrivning for alvor fået sit gennembrud inden for fagets egne rækker. I kraft af at flere og flere historikere ikke opfatter deres opgave som at afdække en bagvedliggende sandhed, men derimod at konstruere mening i fortidens vraggoods er fagets dagsorden blevet udvidet. Den poststrukturelle afvisning af "umiddelbar viden" har således givet plads i historieforskningen til at stille nye spørgsmål til kilderne, herunder også dem, der begynder med 'hvad nu hvis?'.²⁹

Historiefagets opgør med positivismen har udvidet fagets dagsorden, men det er problematisk at knytte den såkaldte "sproglige vending" sammen med den kontrafaktiske historieskrivning. Det er fristende at drage denne parallel, fordi den "sproglige vending" har betydet, at historieskrivningen henter en stor del af sin inspiration fra litteraturvi-

²⁶ Ibid.

²⁷ Der refereres her til den mest ekstreme del af postmodernismen. Den findes også i mere moderate udgaver, men fælles for dem alle er et stærkt fokus på sproglige konstruktioner i historieskrivningen.

²⁸ Se bl.a. Alex Callinicos: *Against Postmodernism: A Marxist Critique*, Polity Press, England 1990.

²⁹ Dahlberg: "Kleopatras ..." *op. cit.*, s. 326.

denskab, og det er også i dette møde mellem litteratur- og historiefagene, at det kontrafaktiske opstår. Omvendt indeholder den ”sproglige vending”, for mange, en forestilling om, at virkeligheden kun eksisterer som tekst, hvilket resulterer i en sprogdeterminisme, som ikke er kendetegnende for hverken den kontrafaktiske historieskrivning eller den kontrafaktiske realisme. Derudover har det kontrafaktiske, som tidligere nævnt hentet inspiration fra økonomi- og samfundsfagene, hvor man i høj grad opererer med, at der findes bagvedliggende sandheder og strukturer, der ikke kan reduceres til at være sproglige konstruktioner.

Det er da også kun ganske få historikere, der i dag vil argumentere for denne radikale form for sprogdeterminisme, men optagetheden af, hvordan sprog og diskurser påvirker den historiske udvikling er fortsat eksisterende, om end i en mere afbalanceret udgave end det var tilfældet i især 1990ernes postmodernisme, hvor alt var lige gyldigt og dermed også, kan man indvende, blev ligegyldigt.

Endelig må det siges, at begrebet den ”sproglige vending” er problematisk i sig selv, da det postulerer en helt generel udbredelse og anerkendelse – en egentlig omvendning af historiefaget – som jeg ikke mener, man kan finde belæg for i hovedparten af de historiefaglige tekster, der skrives i dag.

Kausalitet og kaos

Minimis momentis maximae

Inclinationes temporum fiunt³⁰ (Cicero)

Historieskrivning handler, som tidligere nævnt, i høj grad om at finde sammenhænge mellem årsager og virkninger, og fordi historiefaget har sine rødder i oplysningstiden, var man meget inspireret af fysikkens tendens til at opstille klare grundregler for al udvikling. Det har ført til en grundlæggende lineær kausalopfattelse blandt historikere, der ifølge Rasmus Dahlberg er glimrende til at forstå store dele af historien, men som indimellem er utilstrækkelig. Derfor skelner han imellem to former for årsagssammenhæng: parallelkausalitet og nåleøjekausalitet. Dahlberg forklarer:

³⁰ ”Et lille skub og tidernes hældning ændres helt”. Citat hentet fra Rasmus Dahlberg: *Det afgørende øjeblik – Historiens åbne situationer*, Aschehoug, Danmark 2004 / 2002, første side.

Ved parallelkausalitet menes et system, hvor en lang række årsager fører til den samme virkning. Her betyder det ikke ret meget, om én af årsagerne ændres eller helt bortfalder, for de andre årsager sørger for, at virkningen alligevel indtræffer i stort set samme udformning. Nåleøjekausalitet betyder derimod, at alle årsagsvirkningsforhold passerer gennem et bestemt punkt, og heri ligger forklaringen på følsomheden på begyndelsesbetingelserne.³¹

Små årsager kan således medføre store virkninger – ligesom i det berømte eksempel med sommerfuglen, der med et enkelt bask med vingerne kan fremkalde en orkan på den anden side af kloden. Dahlberg er meget inspireret af kaosteoriene, der netop gør op med den systemorienterede lineære kausalopfattelse af verden. Historiske tider, hvor der ikke er større kriser er domineret af parallelkausalitet, men når kaotiske krisesituationer opstår i historien, vil begivenhedernes gang i langt højere grad være styret af en nåleøjekausalitet. Hvis man skal forstå sådanne steder i historien kan det ikke nytte noget, at man fastholder, at store virkninger nødvendigvis også skal have store årsager. I det kontrafaktiske udforsker man netop denne mulighed for, at små afvigelser kan føre til store ændringer i historien, og Dahlbergs inddragelse af kaoteorien er derfor både interessant og brugbar i den forbindelse.

Kaos er ikke lig med anarki eller ingen naturlove. Kaoteorien opererer med flere former for kausalitet, og bygger dermed også på en form for relativ determinisme. Også Ferguson inddrager kaoteorien og skriver: ”The philosophical significance of chaos theory is that it reconciles the notions of causation and contingency”.³² Denne relative determinisme, der kendetegner kaoteorien, deles af det kontrafaktiske, og det er dermed en mere grundlæggende historiefaglig strømning, der udfordres af dem begge, nemlig determinismen.

Determinisme og kontrafaktisk historieskrivning

En af determinismens markante forsvarere er den logiske positivist C. G. Hempel, der mente, at al genuin historieskrivning er en påvisning af, at en begivenhed er et resultat af en række særlige omstændigheder i overensstemmelse med en almen lovmæssighed. Hempel skriver i artiklen *The function of General Laws in History* fra 1942:

³¹ Ibid., s. 21.

³² Ferguson: *op. cit.*, s. 79.

If the final event can be derived from the initial conditions and universal hypotheses stated in the explanation, then it might as well have been predicted, before it actually happened, on the basis of a knowledge of the initial conditions and the general laws.³³

Determinismen bygger på en forestilling om, at selvom enkelte begivenheder i historien havde udviklet sig anderledes, betyder de almene lovmæssigheder og de grundlæggende strukturer i samfundet, at den overordnede retning i historien vil forblive den samme. Kontrafaktiske scenarier er dermed uinteressante.

Niall Fergusons primære ærind er et opgør med determinismen i historieskrivningen, og i den forbindelse ser han et potentiale i den kontrafaktiske metode: "Virtual history is a necessary antidote to determinism."³⁴ Han leverer et væsentligt og velargumenteret bidrag til en teoretisk forståelse af den kontrafaktiske metodes anvendelighed i historieforskningen, men der er elementer i bogen, der svækker hans analyse. Det vigtigste bundet i Fergusons konservative politiske projekt, der først og fremmest handler om et opgør med marxismen og al dens væsen.³⁵ Han kritiserer med rette den stalinistiske historieforskning for en udtalt og farlig form for mekanisk determinisme, men han bruger det til en fuldkommen afskrivelse af både Karl Marx og resten af den antistalinistiske marxistiske teori. Han anerkender, at "Marx and Engels were not always as dogmatic as the majority of their later interpreters"³⁶, men mener samtidig, at "Marx took more from Hegel than just the dialectic; he also imbibed his contempt for free will".³⁷ Ifølge Ferguson er al marxisme således styret af determinisme.

Den mest oplagte indvending imod denne analyse er, at hvis Marx mente, at en socialistisk revolution var uundgåelig, hvorfor brugte han så samtidig et helt liv på at argumentere for aktiv kamp imod kapitalismen? En handling, der netop afhænger af en høj grad af fri vilje. Selvom man kan finde eksempler på deterministiske udsagn i Marx'

³³ Carl G. Hempel: "The Function of General Laws in History" i Patrick Gardiner: *Theories of History*, Free Press, USA 1959 / 1942, s. 348.

³⁴ Ferguson: *op. cit.*, s. 89.

³⁵ Ferguson er nykonservativ historiker, og måske mest kendt for bøgerne *Empire* (2002), *Colossus* (2004) og *The War of the World* (2006), der alle er et forsvar for imperialismen. Hovedtesen er, at den britiske imperialisme var positiv for de kolonialiserede lande, og at den i virkeligheden ikke var så brutal og undertrykkende, som den er blevet fremstillet som. I *Colossus* opfordres USA til at fortsætte og optrappe imperialismen, fordi historien, ifølge Ferguson, beviser, at imperialisme bidrager til øget fred og stabilitet i verden.

³⁶ Ferguson: *op. cit.*, s. 39.

³⁷ *Ibid.*, s. 38.

tekster,³⁸ findes der lige så mange eksempler på det modsatte,³⁹ og dermed kan der ikke være tale om en mekanisk determinisme hos Marx. Ifølge John Molyneux' artikel *Is Marxism Deterministic?* er der tale om en relativ determinisme, der står i modsætning til den passivitet, der er konsekvensen af både absolut determinisme og absolut indeterminisme.

Den vigtigste deterministiske strømning indenfor marxismen knytter sig til Karl Kautsky og det tyske Socialdemokrati i perioden op til første verdenskrig: "In Kautsky's view the economic laws of capitalism guaranteed the growth in numbers and consciousness of the working class to the point where power would 'automatically' fall into its hands."⁴⁰ En holdning der står i skarp kontrast til Karl Marx, der igennem hele sit liv fastholdt grundsætningen om, "at arbejderklassens frigørelse må erobres af arbejderklassen selv."⁴¹ Luxemburg, Lenin, Trotsky, Gramsci og andre revolutionære marxister har stædigt argumenteret imod den passivt afventende strategi hos Kautsky og fremhævet menneskers mulighed for at ændre på historien gennem kollektiv kamp.

Den modsatte pol er indeterminisme – udelukkelsen af overordnede styrende mønstre i historiens udvikling. Det mest synlige udtryk for denne indeterminisme i nyere tid findes i postmodernismen, men har altid været udtalt i det meste af den borgerlige historieskrivning med dens stærke fokus på individers (de store mænds) indflydelse på historien.

Der er et klart ideologisk sigte med at afvise, at politiske og økonomiske strukturer lægger begrænsninger på individets muligheder for at handle frit, hvis man ønsker at skjule disse strukturers undertrykkende karakter. Men den borgerlige ideologi gør samtidig brug af stærkt deterministiske udsagn, hvor det kapitalistiske samfundssystem gøres til en naturlov. Som Margaret Thatcher har udtrykt det: "You can no more defy the laws of the market than you can defy the laws of gravity."⁴² Enhver forestilling om et alternativ til kapitalistisk markedsøkonomi bliver dermed utopisk tidsspilde.

³⁸ Fx i "Det kommunistiske partis manifest": "Bourgeoisiets undergang og proletariatets sejr er lige uundgåelige." – i Karl Marx og Friedrich Engels: *Udvalgte skrifter*, bd. 1, Forlaget Tiden, 4. oplag, København 1976, s. 38.

³⁹ Fx i dette Marx-citat, der er hentet fra Boxall: *op. cit.*, s. 109: "The man who draws up a programme for the future is a reactionary".

⁴⁰ John Molyneux: "Is Marxism Deterministic?" i *International Socialism Journal*, nr. 68, Autumn 1995.

⁴¹ Karl Marx: "Almindelige statutter for Den Internationale Arbejderassociation", første linie – i Marx og Engels: *op. cit.*, bd. 1, s. 379.

⁴² Citat hentet fra Molyneux: *op. cit.*

Dialektikken

Fergusons lighedstegn mellem marxisme og mekanisk determinisme er problematisk – både fordi det er historisk ukorrekt, og fordi denne totale afsværgelse af marxismen afskærer Ferguson fra den kvalitet, der ligger i en forståelse af dialektikken.⁴³ Det er den dialektiske metode⁴⁴ hos Marx, der indfører det relative. Marx skriver i *Louis Bonapartes attende brumaire*: ”Menneskene skaber deres egen historie, men de skaber den ikke efter forgodtbefindende, ikke under selvvalgte forhold, men under forhold, som er umiddelbart givet og overleveret.”⁴⁵ Så selvom mennesker skaber historien, er de samtidig produkter af historien. Den dialektiske metode (som den kommer til udtryk hos Marx) udelukker således en mekanisk determinisme i historieopfattelsen. Marx henter dialektikbegrebet hos Hegel, der tog udgangspunkt i, at alting indeholder og drives af modsætninger. Hegel skriver: ”contradiction is at the root of all movement and life, and it is only insofar as it contains a contradiction that anything moves and has impulse and activity.”⁴⁶ Hos Hegel er der en determinisme i denne bevægelse, der driver alle modsætninger hen imod en syntese i ”den absolutte ånd”.⁴⁷ Marx bryder med denne idealistiske determinisme og anvender den dialektiske metode til at fundere sin materialistiske historieopfattelse på en relativ determinisme. Han skriver i *Teser om Feuerbach*:

Den materialistiske lære, at menneskene er produkter af omstændighederne og opdragelsen, at forandrede mennesker altså er produkter af andre omstændigheder og forandret opdragelse, glemmer, at omstændighederne netop forandres af menneskene, og at opdrageren selv må opdrages.⁴⁸

Marx har fokus på det revolutionære potentiale i dialektikken; når alting indeholder sin egen negation, skaber det muligheden for forandring. Hans dialektiske metode indehol-

⁴³ Det er den samme antidialektik, der kendetegner store dele af postmodernismen.

⁴⁴ Dialektikbegrebet er komplekst og har været genstand for mange diskussioner, der ikke kan udfoldes her. For en udmærket definition og historisk gennemgang af begrebet, se John Rees: *The Algebra of Revolution – The Dialectic and the Classical Marxist Tradition*, Routledge, London 1998.

⁴⁵ Karl Marx: ”Louis Bonapartes attende brumaire” (skrevet 1852) i Marx og Engels: *op. cit.*, bd. 1, s. 240.

⁴⁶ Citat hentet fra Alex Callinicos: *The revolutionary ideas of Karl Marx*, Bookmarks, London 1987 / 1983, s. 59.

⁴⁷ For mere om Hegels åndsbegreber, se bl.a. – Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, Voltmedia, Paderborn 2005 / 1807.

⁴⁸ Karl Marx: ”Teser om Feuerbach” (skrevet 1845) i Marx og Engels: *op. cit.*, bd. 2, s. 401-402.

der tre grundprincipper: helhed, modsætning og forandring, og taget hver for sig udgør ingen af disse en dialektisk tilgang.

Stalin var ikke dialektiker, men det var Karl Marx og mange marxister efter ham. Og den dialektiske metode, med dens opmærksomhed på modsætninger, er befordrende for en historieforskning, der ønsker at afsøge de åbne situationer i historien. God kontrafaktisk historieskrivning tager netop sit udgangspunkt i datidens teser og antiteser for at konstruere mulige hændelsesforløb derudfra.

John Molyneux er også dialektiker, og hans gennemgang af årsagerne til den tyske revolutions nederlag i 1923 giver dermed også naturligt plads til kontrafaktiske overvejelser:

the interrogation of each of these reasons leads back to events and circumstances that could easily have been different: if Lenin had not suffered a stroke and had been in command in Moscow; if the Russian leadership had acceded to Brandler's request that Trotsky should go to Germany; if Luxemburg, by far the greatest of the KPD leaders, had not been murdered in 1919. But to accept the possibility of revolutionary victory in Germany in 1923 is to accept the possibility that subsequent world history would have been completely different – no fascism in Germany, no Stalinism in Russia and the real possibility of world revolution.⁴⁹

Den dialektiske historiske materialisme med dens relative determinisme resulterer således i en åbenhed overfor mulighederne i historien. Den kontrafaktiske historieskrivning står altså ikke, som Ferguson mener, nødvendigvis i modsætning til marxismen.

Forandring som mulighed

Der var en lang periode, hvor et angreb på den mekanisk deterministiske historieopfattelse også var et angreb på venstrefløjens. Den periode, hvor størstedelen af venstrefløjens var stalinistisk inspireret og stærkt knyttet til Sovjetunionen. Efter murens fald er den stalinistiske del af venstrefløjens stort set forsvundet, og med den, den mekaniske determinisme. I dag har Rosa Luxemburgs formuleringer om socialisme eller barbari en langt

⁴⁹ Molyneux: *op. cit.*

større indflydelse.⁵⁰ Det er netop en teori, der bygger på, at det er mennesker, der skaber historien – samtidig med, at den tager højde for kausalsammenhænge og styrende strukturer i den historiske udvikling.

Det store flertal af vore dages marxistiske intellektuelle har gjort op med den mekaniske historiske determinisme.⁵¹ Deterministiske historieopfattelser er således i dag især knyttet til den borgerlige fløj,⁵² der ønsker at fastholde en eller anden form for status quo. De forsøger at sælge ideen om, at kapitalismen er den eneste levedygtige samfundsform – vores eneste mulighed. Ideer om noget andet kaldes urealistiske, utopiske og umulige. Et af de mest gennemgående problemer for revolutionære bevægelser verden over, er altid den opgave, der ligger i at nedbryde den stærke forestilling om det beståendes uafvendelighed. Folk tror ikke på, at verden kan konstrueres grundlæggende anderledes. Som den kritiske filosof Slavoj Zizek har udtrykt det: ”Folk har nemmere ved at forestille sig verdens undergang, end de har ved at forestille sig kapitalismens ophør”.⁵³ Kontrafaktisk historieskrivning udfordrer dette problem ved at fremhæve og dyrke muligheden for alternativer. Og hvis det kontrafaktiske scenarie fremstår troværdigt for læseren, er der ikke så langt fra en historisk forståelse af, at ”det kunne godt være foregået anderledes” til den mere fremadrettede ”det kunne godt blive anderledes”.

Det kontrafaktiske har således i dag indtaget en langt mere progressiv rolle, end det Ferguson beskriver; ”Hvad nu hvis”-spørgsmål åbner op for alternative samfundsudviklinger og modeller, og kan dermed udfordre magthavernes ønske om at bevare status quo. Som den svenske historieprofessor Dick Harrison skriver i essayet ”*Om inte... – en resa i de fallna alternativens värld*”: ”Att jag (...) ser ett stort positivt värde i kontrafaktiska resonemang beror på att de tjänar till att återupprätta människan i hennes egenskap som historisk aktör.”⁵⁴ - og tidligere i samme tekst: ”Aktören undgår att i

⁵⁰ Luxemburg skrev i 1915, fra fængslet, sin tese om socialisme eller barbari. Den blev udgivet i 1916 i pjecen *Die Krise der Sozialdemokratie*, hvori hun også skriver: ”Der Sieg des Sozialismus wird nicht wie ein Fatum vom Himmel herabfallen. Er kann nur durch eine lange Kette gewaltiger Kraftproben zwischen den alten und den neuen Mächten erkämpft werden, Kraftproben, in denen das internationale Proletariat unter der Führung der Sozialdemokratie lernt und versucht, seine Geschicke in die eigene Hand zu nehmen, sich des Steuers des gesellschaftlichen Lebens zu bemächtigen, aus einem willenslosen Spielball der eigenen Geschichte zu ihrem zielklaren Lenker zu werden.” Rosa Luxemburg: *Die Krise der Sozialdemokratie*: <http://www.marxists.org/deutsch/archiv/luxemburg/1916/junius/teil1.htm> (15.09.07).

⁵¹ Fx Chris Harman i *A People's History of the World*, Bookmarks, London 1999.

⁵² Herunder også de socialdemokratiske partier.

⁵³ På et møde i Modern Times Bookstore i San Francisco, 2001. Mundtligt referat.

⁵⁴ Dick Harrison: ”’Om inte...’ – en resa i de fallna alternativens värld”, I Lars M. Andersson og Ulf Zander (Red.): *Tänk om... Nio kontrafaktiske essäer*, Historiska Media, Sverige 1999, s. 84.

förväg dömas av strukturen.”⁵⁵ Forholdet mellem struktur og aktør har længe været genstand for diskussion indenfor især sociologien. Harrisons tekst er udpræget aktørorienteret, hvilket fører ham ud i en række kontrafaktiske scenarier omkring middelalderen, som han også selv indrømmer, er groft forenklede og ignorerer en række relevante strukturer. Ikke desto mindre forsvarer han udgangspunktet med henvisning til, at det er nødvendigt at sætte tingene på spidsen for at gøre op med determinismen som han, ligesom Ferguson mener, er det afgørende historiografiske problem. Men også her er en dialektisk tilgang mere brugbar. Anthony Giddens hævder, at man ikke kan anskue sociale strukturer som noget eksternt i forhold til sociale aktører. Han mener, at der er en gensidig afhængighed, og ikke bare en modsætning mellem menneskelig handling og social struktur⁵⁶. Mennesket har således indflydelse på, men ikke fuld kontrol over, den historiske udvikling. I modsætning hertil står determinismen, der mener, at alt er styret af strukturer, hvilket passificerer mennesket, og dermed eliminerer muligheden for alternativer.

Kontrafaktisk historieskrivning er grundlæggende antideterministisk i det, at den bygger på en tese om, at ”det kunne være foregået anderledes”. Men den er samtidig afhængig af en relativ determinisme, fordi uden en forståelse af de grundlæggende strukturer i den historiske virkelighed omkring deviationspunktet, og en stillingtagen til hvilke af disse, der er styrende for udviklingen, vil det kontrafaktiske scenarie miste sin troværdighed.

Kontrafaktisk historieskrivning og troværdighed

I sit forsøg på at ”redde” den kontrafaktiske genre, opstiller Ferguson en række krav til god kontrafaktisk historieskrivning. Krav der skal sikre videnskabeligheden. Derfor skal den bygge på dokumentation frem for gætterier. Kildematerialet skal kunne underbygge, at det var sandsynligt, at hvis b var sket i stedet for a, så var y sket i stedet for x:

⁵⁵ Ibid. s. 70.

⁵⁶ Se bl.a. Anthony Giddens: *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*, University of California Press, USA 1986 / 1984.

The counterfactual scenarios we therefore need to construct are not mere fantasy: they are simulations based on calculations about the relative probability of plausible outcomes in a chaotic world (hence ‘virtual history’).⁵⁷

Det er desuden helt vitalt, at de kontrafaktiske scenariers plausibilitet vurderes ud fra samtidens forudsætninger:

We should consider as plausible or probable only those alternatives which we can show on the basis of contemporary evidence that contemporaries actually considered.⁵⁸

Den kontrafaktiske historiker er således lige så afhængig af et godt kildemateriale som den traditionelle historiker. Han eller hun skal kunne dokumentere, at det kontrafaktiske scenarie blev betragtet som en faktisk mulighed af faktiske personer på et givent tidspunkt i historien. Som Dahlberg skriver:

Set fra en historikers synspunkt er det [...] uinteressant og ufrugtbart at diskutere, hvad der kunne være sket, hvis Alexander den Store havde haft laserpistoler, eller hvis Danmark havde været i besiddelse af en atombombe i 1864. Sådanne kontrafaktiske hypoteser er ahistoriske, og dermed lever de ikke op til kravet om troværdighed.⁵⁹

Et afgørende kvalitetskrav i kontrafaktisk historieskrivning er dermed, paradoksalt nok, troværdigheden. Hvis den skal kunne bidrage til et nyt og mere nuanceret syn på åbne situationer i historien, må den netop bygges op omkring sådanne faktiske åbne situationer, ellers reduceres den til ren underholdning, og bliver dermed uinteressant i en historievitenskabelig sammenhæng.

Det er det samme troværdighedsparadoks, der gør sig gældende, når det kontrafaktiske optræder i skønlitteraturen – i særdeleshed når der er tale om værker indenfor genren kontrafaktisk realisme. Og det er da også kendetegnende, at flere forfattere til sådanne værker vælger at udstyre romanerne med et appendiks, der dokumenterer sammenhænge til den faktiske historie. Her anvendes kildehenvisninger og citater –

⁵⁷ Ferguson: *op. cit.*, s. 85.

⁵⁸ *Ibid.* s. 86.

⁵⁹ Dahlberg: ”Kleopatras ...” *op. cit.*, s. 326.

fuldstændig som i historieskrivningen – for at underbygge sandsynligheden for, at ”det kunne godt være sket”.

I det følgende vil jeg, med baggrund i de historiefilosofiske begreber og betragtninger, lave en nærmere undersøgelse af det kontrafaktiske, som det optræder i litterær sammenhæng.

2. del - Det kontrafaktiske i skønlitteraturen

Introduktion og afgrænsning

Internetsiden uchronia.net indeholder en stort set fuldstændig bibliografi over al kontrafaktisk litteratur – både historiefaglig og skønlitterær. I alt mere end 2800 titler fra hele verden.⁶⁰ Siden administreres af amerikaneren Robert B. Schmunk, men er afhængig af opdateringer fra en lang række entusiaster, der giver besked om nye udgivelser indenfor genren. Sitets omfang og fuldstændighed viser, at selvom kontrafaktisk litteratur blot er en lille subgenre indenfor fiktionen, er den tilknyttet en stor litterær subkultur med en stærk sammenhængskraft. De mange dedikerede fans er endnu et eksempel på, hvor stor en magt den kontrafaktiske tænkning besidder.

Kontrafaktisk historie går under mange navne. Schmunk nævner blandt andet: “alternative history, allohistory, counterfactuals, if-worlds, uchronia and uchronie”.⁶¹ Hjemmesidens navn, ”uchronia”, stammer fra det franske “uchronie”, der er en fusion af ordene “utopi” (der bygger på det græske ord ”ou” for ”ikke” og ”topos” for sted) og det græske ord ”chronos”, der betyder tid.⁶² Uchronier er således defineret som ”en tid, der ikke eksisterer”.

Schmunk definerer det kontrafaktiske således:

Simply stated, an alternate history is the description and/or discussion of an historical ‘what if’ with some speculation about the consequences of a different result. [...] alternate history somehow involves one or more *past* events which ‘happened otherwise’ and includes some amount of description of the subsequent effects on history.⁶³

⁶⁰ Tallet er fra januar 2007, og vokser hele tiden.

⁶¹ Robert B. Schmunk: *Introduction*, <http://www.uchronia.net/intro.html> (15.09.07).

⁶² Se *Den Store Danske Encyklopædi*, Gyldendals DVD Leksikon, Gyldendal, Danmark 2006.

⁶³ Schmunk: *op. cit.* (Schmunks kursivering).

Han vælger at fremhæve ordet “past”, fordi det er en vigtig del af hjemmesidens afgrænsning. Der findes mange eksempler på romaner, der i dag fremstår som kontrafaktisk historie, men som i virkeligheden, da de blev skrevet, var fremtidsromaner. Et eksempel på sådanne retroaktive kontrafaktiske historier er Sinclair Lewis' *It Can't Happen Here*, der handlede om begivenheder i 1936, men udkom i 1935. Den anden afgrænsning, Schmunk laver, er i forhold til ”secret history”, hvor noget, vi troede, vi vidste om fortiden, bliver afsløret som falsk. Dermed har den kontrafaktiske begivenhed ikke ført til ændringer i historiens udvikling, fordi den har været hemmeligholdt. Spekulationer om historiske ændringer vil derfor komme til at omhandle fremtiden – efter hemmeligheden er blevet afsløret. Den tredje afgrænsning er i forhold til personlige kontrafaktiske historier, hvor ændringen udelukkende har indflydelse på de fiktionelle karakterers liv. Et eksempel er i filmen *Sliding Doors*, hvor afvigelsen har store konsekvenser for hovedpersonen Helen og de to mænd i hendes liv, men ikke for resten af verden. Den sidste afgrænsning er i forhold til romaner, der udspiller sig i alternative verdener, og dermed slet ikke foregår på jorden.⁶⁴

Schmunks afgrænsninger i forhold til det kontrafaktiske er udmærkede, men det er vanskeligt ud fra listen at skelne mellem de forskellige genrer indenfor det kontrafaktiske. Der er for eksempel ikke en sektion for non-fiktion og en for fiktion. Og heller ikke en særlig sektion for romaner, der ikke tilhører science fiction-genren. Det er selve den kontrafaktiske idé og tankemåde, der optager Schmunk, og ikke definitioner af de enkelte subgenrer. Jeg har derfor selv været nødt til at orientere mig i et større antal romaner for at finde frem til hvilke, der tilhører den subgenre, som jeg har defineret som kontrafaktisk realisme. Dette har jeg måttet gøre uden Schmunks mangeårige erfaring med det kontrafaktiske og uden hjælp fra entusiaster fra hele verden. Jeg er derfor ikke i stand til, som på Uchronia-hjemmesiden, at præstere en fuldstændig bibliografi over den kontrafaktiske realisme, men må nøjes med at referere til et mere begrænset antal eksempler.

⁶⁴ Schmunk beskæftiger sig desuden kun med skriftlig kontrafakta. Der findes mange eksempler på det kontrafaktiske indenfor filmgenren, og det har også været et populært tema indenfor strategispil (fx *Axis and Allies* og *GURPS*) og ikke mindst computerspil (fx *Civilization* og *Command and Conquer: Red Alert*). Spillets styrke er, at de sætter aktøren i centrum, og ikke mindst giver os alle en mulighed for at spille væsentlige aktører i historiens udvikling. Det kontrafaktiske egner sig dermed godt til spilgenrens virtualitet. Virtualiteten i det kontrafaktiske er desuden et af de elementer, der gør genren særligt relevant i dag, da den appellerer til nutidens begejstring for det virtuelle. Men jeg tillader mig alligevel, ligesom Schmunk, at holde mig til skriftlig kontrafakta i denne undersøgelse.

Eksempler på kontrafaktisk realisme

Langt hovedparten af titlerne på Schmunks liste tilhører science fiction-genren, og det er da også indenfor denne, at kontrafaktiske scenarier oftest er blevet udfoldet. Men der er efterhånden også en række eksempler på kontrafaktiske romaner udenfor science fiction. Romaner, der tilhører den genre, som jeg her har valgt at kalde kontrafaktisk realisme.

Udover Philip Roths *The Plot Against America*, som vil blive behandlet senere, er den måske mest kendte Robert Harris' *Fatherland* fra 1992, der to år senere blev til en film af samme navn. Romanens deviationspunkt er i 1942, hvor det lykkes for nazityskland, igennem forskellige omstændigheder, at tvinge de allierede til at indgå en fredsaftale. Handlingen foregår i Storgermaniens hovedstad, Berlin i 1964, hvor forberedelserne er i gang til en storslået fejring af landets store helt og Führer, Adolf Hitlers 75-års fødselsdag. Det er et meget dystert og skræmmende Berlin præget af kontrol, censur, historieforfalskning og undertrykkelse, hvor børn angiver deres forældre, og alle lever i frygt. Alligevel fremstår scenariet yderst troværdigt – uden unødvendige overdrivelser – og med mange præcise beskrivelser af den historiske udvikling og konsekvenserne for samfundet, byen og de mennesker, der lever her. Beskrivelserne af Berlin bygger, ifølge Harris' efterskrift, på nazisten og arkitekten Albert Speers faktiske planer for byen, og en række af de historiske dokumenter og begivenheder, der refereres i bogen, er sande. Harris har tydeligvis lavet et omfattende researcharbejde, der gør, at selv når det kontrafaktiske scenarie har krævet ændringer, i fx det præcise indhold af et møde i naziledelsen, så er tid, sted og omstændigheder for mødet bevaret i sin faktiske form. Som Harris skriver i efterskriftet: "Where I have created documents, I have tried to do so on the basis of fact."⁶⁵ Romanens troværdighed og realisme er netop det, der gør den både spændende og skræmmende.

Bogens hovedperson, kriminaldetektiven Xavier March, bliver kaldt ud til det, der i første omgang ligner en rutinemæssig mordefterforskning. Det viser sig dog, at den dræbte er en højtstående leder i Nazistpartiet, og efterforskningen fører March frem til en række dokumenter, der afslører, hvad der skete med jøderne under og efter krigen. Det var lykkedes for naziledelsen ikke bare at gennemføre deres "Endlösung", men også at holde den hemmelig for både den tyske befolkning og resten af verden. Skarpt forfulgt af Gestapo, lykkes det til sidst for March, med hjælp fra en amerikansk kvindelig

⁶⁵ Robert Harris: *Fatherland*, Hutchinson, England 1992, s. 372.

journalist, at flygte ud af Tyskland med de sprængfarlige dokumenter, så de kan blive offentliggjort.

Romanen følger drejebogen for en typisk kriminalroman, hvor vi følger den systematiske efterforskning skridt for skridt, men den kontrafaktiske konstruktion giver samtidig plads til en række både politiske og historiefilosofiske refleksioner. Som fx da March overvejer om afsløringen af dokumenterne vil være nok til at ændre historien:

Was history changed so easily? he wondered. Certainly, it was his experience that secrets were an acid – once spilled, they could eat their way through anything: if a marriage, why not a presidency, why not a state? But talk of history – he shook his head at his own reflection – history was beyond him. Investigators turned suspicion into evidence. He had done that. History he would leave to her.⁶⁶

March har levet det meste af sit liv under det nazistiske diktatur, og kan ikke forestille sig, at regimet skulle kunne kollapse. Omvendt giver den kvindelige journalist ham håb med sin tro på, at afsløringen af sandheden vil ændre alt. Romanen giver os ikke svaret, men tvinger os til at reflektere over, hvilken rolle fakta spiller for historieskrivningen. I fyrre år er det lykkedes for nazisterne at holde fakta skjult, fordi det er sejrherrene, der skriver historien, og i Harris' roman er det nazisterne, der er sejrherrene i 1942. Når man via det kontrafaktiske indskrives nye sejrherre i historien, ændrer man således både den efterfølgende historie, men også den foregående, fordi det er de nye sejrherre, der får monopol på historieskrivningen. *Fatherland* iscenesætter således en fordobling af den kontrafaktiske historieskrivning, og rejser dermed en mere grundlæggende tvivl om, hvad der er sandt og falsk i historieskrivningen.

Et andet eksempel på kontrafaktisk realisme finder vi i den britiske historiker og forfatter Len Deightons *SS-GB: Nazi-occupied Britain 1941*. Bogen er fra 1978, og ligesom *Fatherland* er det en kriminalhistorie, men denne gang foregår handlingen i et Storbritannien, der kapitulerede i februar 1941, og nu er besat af nazityskland. Romanens handling udspiller sig i slutningen af 1941, og tegner, ligesom *Fatherland*, et både foruroligende og troværdigt billede af livet under nazistisk styre. Deighton har grundresearchen i orden, og der er mange lighedspunkter med den faktiske virkelighed i datidens besatte Frankrig.

⁶⁶ Ibid. s. 325.

I Philip K. Dicks *The man in the high castle* fra 1962 er det USA, der er besat af nazisterne. Deviationspunktet er i 1933, hvor Roosevelt bliver myrdet. Det fører til fortsat økonomisk krise og en mere isolationistisk politik fra USA op til anden verdenskrig. I 1947 kapitulerer USA til Tyskland og Japan, der deler landet mellem sig. Romanen bevæger sig lige på grænsen til den kontrafaktiske realisme, fordi forfatterens rødder i science fiction-genren betyder, at han åbenbart ikke har kunnet lade være med at indføre en lille sidehistorie, hvori det tyske rumfartsprogram udvikler sig urealistisk hurtigt, og man i 1962 sætter astronauter på Mars. Bortset fra denne detalje er romanen dog grundlæggende realistisk i sit univers, og dermed ikke en typisk science fiction-roman. Ligesom ovenstående eksempler er den meget detaljeret og troværdig i sin formidling af historiske fakta og kontrafakta, og det filosofiske hovedtema er knyttet til historieopfattelser - først og fremmest forholdet mellem historieskrivning, fiktion og sandhed. Dick indfører desuden en interessant dobbelt-kontrafaktisk historie, idet en af romanens personer er forfatter til en kontrafaktisk bog, i hvilken de allierede vinder Anden Verdenskrig.

Den danske modstandsmand Gunnar Dyrbergs roman *Ekspllosion i maj* tager udgangspunkt i et "hvad nu hvis der ikke havde været dansk modstand mod den tyske besættelse 1940-45?" Dette kontrafaktiske scenarie fører til, at de allierede efter invasionen opdeler Danmark i besættelseszoner, og i 1952 bliver det østlige Danmark til DSSR, Sovjetrepublikkens mindste stat. Romanen følger en families liv i DSSR i 1985. Selvom den mangler en række af de litterære kvaliteter, der findes i ovenstående eksempler, forekommer scenariet grundlæggende troværdigt og realistisk. Den skal med her, fordi den, som tidligere nævnt, er det eneste eksempel på kontrafaktisk realisme i en dansk sammenhæng.

"Hvad nu hvis Tyskland havde vundet Anden Verdenskrig?" er et af de mest brugte scenarier i kontrafaktisk skønlitteratur. Et andet populært spørgsmål er "hvad nu hvis Sydstaterne havde vundet Den Amerikanske Borgerkrig?" Den mest kendte (og omfattende) i denne kategori er den amerikanske historiker og forfatter Harry Turtledove. I 1997 udkom romanen *How few remain*, hvori det lykkes for sydstaterne at vinde slaget ved Antietam i 1862, og herefter selve krigen. Konsekvenserne af denne kontrafaktiske afvigelse fra historien udfoldes herefter kronologisk i en serie på ti bind, med bind elleve på vej. Konflikten mellem nord og syd fortsætter, og kulminerer i en Anden Verdenskrig på amerikansk jord i 1941. Sydstaternes undertrykkelse af de sorte fører

under krigen til et sort holocaust med den Auschwitz-lignende udryddelseslejr ”Camp Determination” i Texas i centrum. Turtledove har også skrevet en række kontrafaktiske romaner indenfor science fiction-genren, fx *The Guns of the South*, hvori en gruppe tidsrejsende fra år 2014 forsyner sydstatene med avancerede våben, så de vinder krigen; men i tibinds-serien holder han sig til den kontrafaktiske realisme.

Kontrafaktisk realisme

Den enkle definition på kontrafaktisk realisme er, at det er fiktion, der tager udgangspunkt i et kontrafaktisk historisk scenarie, og samtidig foregår i et grundlæggende realistisk univers. Begrebet tjener først og fremmest til at foretage en afgrænsning, der er nødvendig, hvis man skal forstå værker som *The Plot Against America*, der ikke med fordel kan analyseres ud fra science fiction-genrens optik. Derfor kan det undre, at ingen tidligere har fundet det nødvendigt med en sådan afgrænsning. Kontrafaktisk realisme er desuden kendetegnet ved en væsentligt tættere forbindelse til historieskrivningsgenren.

Troværdighedskravet er, som tidligere nævnt, helt afgørende, når man skal definere kontrafaktiske genrer indenfor skønlitteraturen. I denne sammenhæng skelner jeg mellem kontrafaktisk realisme og science fiction. Science fiction-genrens magiske univers kan være nok så interessant og underholdende, men det fjerner troværdigheden, realismen og den nære forbindelse til historieskrivningen. Derfor tillader jeg mig at udelukke science fiction-litteratur fra denne undersøgelse. Når det kontrafaktiske skrives som en subgenre til science fiction opstår der en række problemer med plausibiliteten. Alt er muligt i science fiction – og når man kan gøre brug af magi, parallelverdener og tidsmaskiner, er det ikke nødvendigt at tage udgangspunkt i åbne situationer i historien – steder hvor tingene kunne have udviklet sig anderledes med udgangspunkt i de forudsætninger og aktører, der fandtes på dette tidspunkt. Som fx hovedpersonen i Stephen Frys *Making History*, der ved hjælp af en tidsmaskine har held til at forgifte Alois Hitler med et sterilisationsmiddel, og dermed forhindrer Adolfs fødsel.

Når det kontrafaktiske derimod optræder som en litterær subgenre til den kontrafaktiske historieskrivning, bevares fokus på relevante åbne situationer i historien. Det giver fremstillingen af den alternative historie en særlig styrke, fordi fortællingen bliver mere vedkommende og realistisk. Som Dahlberg formulerer det for historiefaget:

Den kontrafaktiske historieskrivning er en hårfin balancegang mellem troværdighed og afvigelse. Hvis ikke den alternative udlægning af historien er troværdig, mister læseren straks den vigtige fornemmelse af, at ”det kunne godt være sket”. Og hvis afvigelsen ikke er eksplicit nok, bliver den kontrafaktiske fortælling uinteressant.⁶⁷

Det samme er gældende i skønlitterær sammenhæng. Især når der er tale om kontrafaktisk realisme.

Forholdet til andre litterære genrer

Den kontrafaktiske realisme henter en stor del af sin inspiration fra historieskrivningen, men den tilhører helt grundlæggende fiktionsgenren, og har dermed også et fællesskab med andre litterære genrer. Der er for mig at se især tre genrer, der er væsentlige i den forbindelse: den historiske roman, den magiske realisme og den historiografiske metafiktion. Et blik på ligheder og måske især forskelle til disse genrer er relevant i et forsøg på en nærmere definition af den kontrafaktiske realisme.

Den historiske roman

Historisk fiktion, forstået som fiktion der, med Sir Walter Scotts meget brede definition, finder sted i en tid, der ligger mindst to generationer tilbage i fortiden, har altid spillet en væsentlig rolle i litteraturhistorien. Den tyske forfatter Lion Feuchtwangers essay *The Purpose of the Historical Novel*⁶⁸ giver en lang række litterære eksempler fra Homer og Aeschylus til det nye testamente til Shakespeares dramaer. Alle tager de udgangspunkt i en historisk fortid, selvom de ofte bruger dette historiske udgangspunkt til en kritik af deres egen tid. Ifølge grundlæggeren af The Historical Novel Society,⁶⁹ Richard Lee udgør den historiske fiktion grundfortælleformen i alle kulturer:

⁶⁷ Dahlberg: ”Kleopatras ...” *op. cit.*, s. 329.

⁶⁸ Lion Feuchtwanger: “The Purpose of the Historical Novel” - Originaltitel: “Vom Sinn des historischen Romans”, udgivet i 1935 i *Das Neue Tagebuch*. Den engelske oversættelse findes på webadressen: <http://www.historicalnovelsociety.org/lion.htm> (15.09.07).

⁶⁹ The Historical Novel Society blev grundlagt i 1997, og udgiver blandt andet tidsskrifterne *Solander* og *Historical Novels Review*.

”If you look at early literature in all cultures – even oral cultures – you find that the first stories that they tell are hero stories about their own ancestors and forebears [...] in all cultures, historical fiction is the most natural form of storytelling.”⁷⁰

Udover at være den mest naturlige form for fortællekunst har den historiske fortid også en funktion som litterær strategi. Feuchtwanger mener, at den historiske fortid udelukkende fungerer som en ramme om fortællingen. En litterær strategi, der skaber en distance, der gør, at man kan se tingene med større klarhed. Det centrale for Feuchtwanger er ikke at den historiske roman skal formidle historiske fakta, men at fortællingen fungerer som litterært værk: ”Contrary to the scientist, the author of historical novels has the right to choose a lie that enhances illusion over a reality that distracts from it.”⁷¹ Den gode fortælling skaber en overbevisende illusion, og realismen fastholdes dermed på trods af, og ved hjælp af, løgnet. Det er det samme, der er på spil i den kontrafaktiske realisme.

Selvom den historiske roman således primært må bedømmes ud fra dens litterære kvaliteter, er den alligevel forpligtet på historien - på det der faktisk skete. Den udfordrer dermed den aristoteliske opdeling mellem digtningen og historieskrivningen: ”Men det fremgår også af det sagte, at det ikke er digternes opgave at foredrage hvad der virkelig er sket, men hvad der er sådan, at det kan ske og er muligt med hensyn til rime-lighed eller nødvendighed.”⁷² En historisk roman, der ikke også ”foredrager hvad der virkelig er sket” eller dele heraf, er ganske enkelt ikke en historisk roman. Den historiske roman placerer sig således i et midterfelt i Aristoteles’ opdeling mellem digter og historiker. Også den kontrafaktiske historiske roman bevæger sig i dette midterfelt, omend den først og fremmest er forpligtet på den faktiske historie igennem en negati-onsmodus.

Historiografisk metafiktion

Den canadiske litteraturprofessor Linda Hutcheon har i bogen *A Poetics of Postmodernism* fra 1988 et kapitel, der definerer den genre, hun kalder historiografisk metafiktion. Hun skriver:

⁷⁰ Richard Lee: *History is but a fable agreed upon: the problem of truth in history and fiction*, s. 4. Findes på <http://www.historicalnovelsociety.org/historyis.htm> (15.09.07).

⁷¹ Feuchtwanger: *op. cit.*, s. 3.

⁷² Aristoteles: *op. cit.*, kap. 9, s. 26.

historiographic metafiction plays upon the truth and lies of the historical record. In novels like *Foe*, *Burning Water* or *Famous Last Words*, certain known historical details are deliberately falsified in order to foreground the possible mnemonic failures of recorded history and the constant potential for both deliberate and inadvertent error.⁷³

Den kontrafaktiske realisme deler dette udgangspunkt i løggen om historien, men sigtet er ikke så meget at udstille historieskrivningens fejl, men snarere at fremhæve mulighederne i den historiske udvikling.

Den historiografiske metafiction, som Linda Hutcheon beskriver den, udfordrer, ligesom den historiske roman, den aristoteliske opdeling mellem historieskrivning og fiktion. Den gør op med den rankeanske videnskabelige historieopfattelse, og indfører den samme mistillid til historisk determinisme, som vi ser i det kontrafaktiske. Men Hutcheons definitioner af den historiografiske metafiction tager udgangspunkt i en postmoderne poetik, hvor alle sandheder er lige gyldige: "there are only *truths* in the plural, and never one Truth; and there is rarely falseness *per se*, just other's truths."⁷⁴ Den omskrivning af historien, der finder sted i historiografisk metafiction har således et andet sigte end i det kontrafaktiske. I den historiografiske metafiction siger teksten: "måske er sandheden om historien en anden ... og en anden, og en anden". I det kontrafaktiske siger teksten: "måske kunne sandheden om historien være blevet en anden, hvis...". Det er således den radikale indeterminisme overfor den relative determinisme. Forskellen kommer tydeligt til udtryk i karakteren af fortællerstemmer. Den historiografiske metafiction "disperses stable narrative voices [...] that use memory to try to make sense of the past." (118) Derfor fremstilles fortælleren som utroværdig og ekstremt subjektiv. I det kontrafaktiske, derimod, er fortællerstemmens autoritet afgørende for, at teksten fungerer, fordi der stilles helt andre krav til troværdighed.

Også i fortællestrukturen kommer forskellene til udtryk. Historiografisk metafiction er fragmenteret og gør flittigt brug af intertekstualitet. Det fremhæver det narrative som en konstruktion, og dermed også den postmoderne tese om, at alle tekster – inklusive oprindelige kilder og historiebøger – er subjektive narrationer. Kontrafaktisk realisme anvender derimod en fortællestruktur, der er bygget op omkring en grundlæggende

⁷³ Hutcheon: *op. cit.*, s. 114.

⁷⁴ *Ibid.* s. 109 (Hutcheons kursiveringer).

lineær kausalitet samtidig med, at den fremhæver, at selv små ændringer i denne kausalkæde kan medføre store konsekvenser i historien.

Hutcheon har også læst Lukács, og en del af teksten bruges til en sammenligning med Lukács' definitioner af den historiske roman. Hutcheon mener, at der er en stor forskel på, hvordan de to genrer anvender historiske data:

Historical fiction (*pace* Lukács) usually incorporates and assimilates these data in order to lend a feeling of verifiability (or an air of dense specificity and particularity) to the fictional world. Historiographic metafiction incorporates but rarely assimilates such data. More often, the process of attempting to assimilate is what is foregrounded: we watch the narrators of Ondaatje's *Running in the Family* or Findley's *The Wars* trying to make sense of the historical facts they have collected. As readers we see both the collecting and the attempts to make narrative order.⁷⁵

Det interessante er således selve konstruktionsprocessen, fordi den fremhæver tesen om, at historien, ligesom teksten, er en narrativ konstruktion. Den kontrafaktiske realisme er også en konstruktion, men konstruktionen er ikke et mål i sig selv. Tværtimod ønsker den kontrafaktiske realisme at fremstå troværdig og verificerbar, og assimilerer derfor gerne historiske data i teksten, ligesom det er kendetegnende for den historiske roman.

Både kontrafaktisk realisme og historiografisk metafiction er nogle af det tyvende århundredes knopskydninger på den historiske roman. Knopskydninger, der har et fælles udgangspunkt i løggen, men blandt andet realismekravene i den kontrafaktiske realisme gør, at den hverken er postmoderne eller modernistisk (selvom den dog kan siges at være moderne i betydningen tidssvarende).

Magisk Realisme

Magisk realisme og kontrafaktisk realisme er begreber, der indeholder samme paradoks. Kontrafakta og magi står i åbenlys modsætning til realisme, så hvis realismeplanet skal bevares, er det nødvendigt med en litterær strategi, der gør det urealistiske troværdigt. En sådan strategi er blevet udfoldet, afprøvet og analyseret i forbindelse med den magiske realisme. Gabriel García Márquez, der er en af genrens helt store repræsentanter, har fremhævet, at det handler om at "fremstille den umulige hændelse,

⁷⁵ Ibid. s. 114.

som var det den naturligste ting i verden.”⁷⁶ Det er det samme, der kræves i den kontrafaktiske realisme. I *The Plot Against America* udføres dette greb blandt andet ved at lade medierne fremstille Lindberghs præsidentsejr ”som var det den naturligste ting i verden”: ”the radio commentators and the news columnists made it sound as if Roosevelt’s defeat had been preordained”.⁷⁷ Rigmor Kappel Schmidt fremhæver i bogen *Magisk realisme og fantastik i Latinamerika*, at magien i den magiske realisme altid forklares med årsager, der fungerer på realismeplanet: ”Bruddene på naturlovene er gjort realistiske ved at blive udstyret med en årsag eller en forklaring ligesom i fornuftens rationelle verden. Genem årsagen forankres den magiske hændelse og bliver en naturlig del af romanens virkelighed.”⁷⁸ Som præsten i *Hundrede års ensomhed*, der kan levitere, men kun når han har drukket en kop chokolade. For at få den slags forklaringer til at fremstå som troværdige, kræver det et meget stærkt og detaljeret realismeplan i romanerne. Det er endnu et kendetegn, der deles med den kontrafaktiske realisme, hvor det geografiske, historiske og politiske fremstilles med samme detaljerighed og dokumentation i form af kilder, uanset om der er tale om kontrafaktiske eller faktiske oplysninger. Dermed fremstår scenariet troværdigt – selvom læseren er klar over, at Lindbergh aldrig har været præsident i USA – ligesom det fremstår troværdigt i *Hundrede års ensomhed*, at præsten kan levitere, selvom læseren er klar over det naturstridige i en sådan handling. Hvis teksten virker overbevisende, og samtidig foregår i et grundlæggende realistisk univers, (i modsætning til science fiction, eventyr og fantasy-genrerne) kan selv magiske eller kontrafaktiske hændelser komme til at fremstå som troværdige. Magi og kontrafakta er det udfordrende, det overraskende, det pirrende element, og fungerer således både som med- og modspiller til realismeplanet.

Desuden deler magisk og kontrafaktisk realisme optagetheden af historien. Både Márquez og Isabel Allende er eksponenter herfor, men tendensen er udtalt også i den tidlige magiske realisme hos forfattere som Alejo Carpentier og Miguel Angel Asturias. Den tidlige magiske realisme var inspireret af litterære og filosofiske udviklinger i Europa i 1920erne og 30erne, og det var de latinamerikanske forfatteres møde med det europæiske, der skabte denne nye genre, hvor man blandt andet anvendte Einsteins

⁷⁶ Citat hentet fra Rigmor Kappel Schmidt: *Magisk realisme og fantastik i Latinamerika*, Klim, Århus 1997, s. 26.

⁷⁷ Philip Roth: *The Plot Against America*, Vintage, Great Britain 2005 / 2004, s. 53.

⁷⁸ Kappel Schmidt: *op. cit.*, s. 39.

relativitetsteori til et relativt blik på historien.⁷⁹ Denne relativitet er endnu et aspekt som deles af det kontrafaktiske.

Det kontrafaktiske som litterær strategi

Efter udgivelsen af *The Plot Against America*, bad *New York Times Book Review*, Philip Roth om at skrive et essay om sin bog, hvordan og hvorfor han skrev den. Uden at være en egentlig poetik for kontrafaktisk litteratur, indeholder dette essay alligevel en række interessante betragtninger om Roths tilgangsvinkel til det kontrafaktiske. Han skriver, at inspirationen til romanen kom, da han læste historikeren Arthur Schlesingers selvbiografi, hvor der er en note, der fortæller, at der var republikanske isolationister, der opfordrede Lindbergh til at stille op til præsidentvalget i 1940. Det fik Roth til at tænke over ”hvad nu hvis”, og tre år senere udkom *The Plot Against America*. Roth skriver om denne proces:

To alter the historical reality by making Lindbergh America's 33rd president while keeping everything else as close to factual truth as I could – that was the job as I saw it. I wanted to make the atmosphere of the times genuine, to present a reality as authentically American as the reality in Schlesinger's book, even if, unlike him, I was giving to history a turn it had not taken.⁸⁰

Han fremhæver her det vigtige i, at romanen fungerer på realismeplanet, at den fremstår autentisk og troværdig på trods af den kontrafaktiske afvigelse fra historien.

Roth understreger, at han ikke havde nogen litterære modeller for at skrive kontrafaktisk historie, og at det tætteste han kunne komme var George Orwells *Nineteen Eighty-Four*, der modsat *The Plot Against America* bygger på en fremtidsvision. Orwell forestiller sig en gigantisk historisk katastrofe, der ændrer verden radikalt, men Roth ønskede, at verden i hans roman, skulle fremstå så genkendelig og realistisk som muligt. Derfor var det vigtigt for Roth, at afvigelsen var lille: ”small enough to be credible”⁸¹, og at den ikke var urealistisk. Han argumenterer overbevisende for, at hvis Lindbergh havde sagt ja til nomineringen, så ville han også have haft en reel chance for at vinde

⁷⁹ Se Kappel Schmidt: *op. cit.*, s. 13-15.

⁸⁰ Philip Roth: “The story behind ‘The Plot Against America’” i *New York Times Book Review*, 19. september 2004.

⁸¹ Ibid.

valget. Han understreger også, at mange af de ting, der ikke skete i Amerika, rent faktisk skete andre steder: "The 'what if' in America was somebody else's reality. All I do is defatalize the past – if such a word exists – showing how it might have been different and might have happened here."⁸² Han ønsker således at gøre op med deterministiske syn på historien, og er derfor tiltrukket af den kontrafaktiske idé.

Modsat Feuchtwanger, der så den historiske roman som ren allegori, fastholder Roth, at hans interesse for historien er ægte: "My every imaginative effort was directed toward making the effect of that reality as strong as I could, and not so as to illuminate the present through the past but to illuminate the past through the past."⁸³ Roth mener altså, ligesom Ferguson og andre, at det kontrafaktiske kan bidrage med ikke bare et nyt, men et klarere syn på historien. Selvom Roths projekt først og fremmest er litterært, lægger han sig således tæt op af den kontrafaktiske historieskrivnings principper. Et forhold, der yderligere understreges af, at Roth, for første gang i sit romanforfatterskab, vælger at tilføje et appendiks, der består af 27 tætskrevne sider med historisk og biografisk information. Formålet er at dokumentere, at scenariet er plausibelt, men også at fastholde realismen i romanen: "I present 27 pages of the documentary evidence that underpins a historical unreality of 362 pages in the hope of establishing the book as something other than fabulous."⁸⁴ Roths poetik afgrænser ham således fra science fiction-litteraturen, bygger bro til historieskrivningen, og stemmer dermed overens med mit begreb om kontrafaktisk realisme.

Udover denne korte artikel af Philip Roth findes der, som tidligere nævnt, forsvindende lidt om det kontrafaktiske i skønlitteraturen, udenfor science fiction-genren. I det følgende vil jeg derfor inddrage begreber fra en række interessante og meget forskellige teoretikere, der ikke har forholdt sig direkte til det kontrafaktiske, men som rejser temaer, der er centrale i min afgrænsning og indkredsning af, hvad den kontrafaktiske genre, som litterær strategi, går ud på. Det drejer sig om blandt andre Peter Boxall, Ernst Bloch, Slavoj Žižek, Jacques Lacan, Oscar Wilde, Georg Lukács og Albert Camus.

⁸² Ibid.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Ibid.

Det muliges kunst

This is not the end.⁸⁵ (Don DeLillo: *Cosmopolis*)

Litteraturhistorikeren Peter Boxall udgav i 2006 en bog med titlen *Don DeLillo – the possibility of fiction*. Heri analyseres litteraturens muligheder i det nye årtusind – efter Fukuyamas ”end of history”, efter postmodernismen og efter terrorangrebene på USA den 11. september 2001. Boxall tager udgangspunkt i en samtale mellem Theodor Adorno og Ernst Bloch, der fandt sted i 1964:

Ernst Bloch comments that 'possibility has had a bad press'. For both the left and the right, for the east and the west, he goes on, there is something disreputable about the concept of possibility. For those on the right who have vested interests to protect, for whom an irrational status quo yields profit and comfort, it is rather important to resist or deny the possible, to 'prevent the world from being changed into the possible'.⁸⁶

Bloch er dialektiker, og i hans analyse er begrebet mulighed lig med negationen til status quo. Hans formuleringer tager sit afsæt i virkeligheden under den kolde krig, men den historiske udvikling har blot forstærket mistroen til det mulige sidenhen. Sovjetunionens kollaps og kapitalismens globalisering har for mange betydet en afslutning på enhver form for tro på opposition – at historien har nået et endepunkt, hvor der ikke længere eksisterer en mulighed for virkelig forandring – og denne opfattelse findes ifølge Boxall ikke bare blandt Fukuyama og resten af den neokonservative fløj:

The perception that Bloch's possibility has waned, that there has been what Maurice Blanchot among others has characterised as a 'weakening of the negative', influences almost every sphere of cultural production. The globalisation of capital produces a kind of dizzying speed, a rush of technological invention and creativity, but it also produces a cultural exhaustion, what Gilles Deleuze calls the 'exhaustion of the possible'.⁸⁷

⁸⁵ Don DeLillo: *Cosmopolis* – citat hentet fra Boxall: *op. cit.*, s. 215.

⁸⁶ Boxall: *op. cit.*, s. 1.

⁸⁷ *Ibid.* s. 3.

Hvis kunsten skal overvinde denne udtømthed, betyder det, at forfattere er tvunget til at finde nye måder at skrive litteratur på, eller i hvert fald at finde de huller i den store hegemoni, der kan pege på nye muligheder for litteraturen. I Boxalls læsning af Don DeLillo er det netop det, der er styrken:

DeLillo's fiction is not simply an enactment of the exhaustion of possibility. This is not to deny the force of Deleuze's conception of exhaustion; it is no doubt the case that DeLillo's writing exemplifies, in its depiction of a time that has 'lost its narrative quality',⁸⁸ the end of a certain kind of possibility. But, even in the new temporality of the post-war, DeLillo's writing suggests that possibility persists, that the unrealised and the not-yet-conscious still inhabit the contemporary, albeit in a changed form. (...) in enacting a form of cultural exhaustion, it evidences nevertheless the continuing possibility of fiction.⁸⁹

DeLillos fokus på det urealiserede deles af den kontrafaktiske realisme, hvor det urealiserede er selve omdrejningspunktet. Den kontrafaktiske litteratur udfordrer samtidig "the weakening of the negative" som Blanchot taler om. Her er der tale om en ophøjelse af det negative, og dermed rettes fokus hen mod begrebet mulighed.

Madame Bovarys længsel efter et andet og bedre liv er som tidligere nævnt en afgørende del af grundlaget for kontrafaktisk tænkning. Denne form for tænkning fremhæver netop begrebet mulighed, og virker dermed frigørende for mennesket i en tid, der er styret af en udtalt mistro til det mulige. Også hos Don DeLillo sættes denne længsel i centrum:

At the opening of *Underworld*, DeLillo's narrator suggests that 'longing on a large scale is what makes history' (*Underworld* s. 11). It is this unnameable longing, this yearning for something that is missing in history, that is the very spirit of theory and of philosophy, as it is the driving force behind DeLillo's writing (...) It is this longing that points to that in history which is still unrealised, and which allows thought and history to persist.⁹⁰

⁸⁸ Boxall har hentet dette citat fra Don DeLillo: *The Body Artist: A Novel*, Scribner, USA 2002 / 2001, s. 65.

⁸⁹ Boxall: *op. cit.*, s. 8-9.

⁹⁰ *Ibid.* s. 15.

Boxall kommenterer her på et af de mange metahistoriske momenter i DeLillos forfatterskab. Momenter, der peger på det mulige i fortiden og i nutiden samtidig med, at der tegnes et meget kritisk billede af den måde, hvorpå senkapitalismen har udviklet sig. Boxall konkluderer:

His fiction works towards a form of critical possibility that might take us past the theoretical impasse marked out by postmodernism, as it might take us beyond the end of history as imagined by Fukuyama and Kojève. In doing so, his writing offers to produce new ways of thinking and seeing, to find new ways of telling the story of critical thinking since Hegel and Kant.⁹¹

Denne kritiske indgangsvinkel er en vigtig grundsten for en litteratur, der søger nye udtryksformer, og en litteratur, der, som Don DeLillo, ønsker at gøre op med Fukuyamas "end of history" – både i historiefilosofisk og i litterær sammenhæng. Den kritiske tænkning, og det stærke fokus på mulighederne i både historiens og litteraturens udvikling er således, ifølge Boxalls læsning af Don DeLillo, det, der skaber fundamentet for "the continuing possibility of fiction". God kontrafaktisk litteratur deler dette fundament, og som litterær strategi peger den dermed også på nye muligheder for litteraturen.

At gennemkrydse fantasien

En anden relevant kritisk tænkner, der kan bidrage med noget i denne forbindelse er den slovenske filosof og forfatter Slavoj Žižek, der blandt andet har skrevet en række essays om verden efter 11. september 2001. De er samlet, i dansk oversættelse, i bogen *Velkommen til virkelighedens ørken*. Bogen nævner ikke direkte kontrafaktisk tænkning, men dens beskrivelser af den aktuelle situation er alligevel brugbare i en forståelse af, hvorfor kontrafaktisk tænkning kan have en frigørende effekt. Žižek er optaget af det spil, der foregår mellem fiktion og virkelighed. Hans projekt er, at afsøge grænserne mellem det falske og det reelle som det konstant støder sammen i terroren, i krigen, i storpolitiske magtspil og i den enkeltes tænkning. Hos Žižek er fantasien og fiktionen ikke bare adspredelse og underholdning, men en nødvendig overlevelsesstrategi i en verden, der er styret på grundlag af falskheder og løgne. Løgne der eliminerer enhver mulighed for forandring.

⁹¹ Ibid. s. 16.

Bogens titel er hentet fra Wachowski-brødrenes film *Matrix* fra 1999. Heri viser den materielle virkelighed, vi kender, sig at være virtuel, og da helten vågner op i den ”reelle virkelighed”, mødes han af den ironiske hilsen ”velkommen til virkelighedens ørken”. Zizek spørger:

Var det ikke noget tilsvarende, der fandt sted i New York den 11. september? Dens borgere stiftede bekendtskab med ”det reelles ørken” – for os som er blevet fordærvet af Hollywood, kunne landskabet og optagelserne, som vi så af de sammenstyrtede tårne, kun minde os om de mest åndeløse stunder i de store katastrofeproduktioner. [...] Det utænkelige som hændte, var et fantasiobjekt, således at Amerika på en måde fik, hvad det havde fantaseret om, og det var den største overraskelse.⁹²

Denne sammenblanding af Hollywood og virkelighed i oplevelsen (og iscenesættelsen) af angrebet på World Trade Center er blot en del af en større tendens. Senkapitalismen har frembragt en nærmest religiøs dyrkelse af den virtuelle virkelighed på alle niveauer. Indenfor den politiske sfære, der er blevet omdefinert ”til forvaltningseksperternes kunst som politik uden politik.”⁹³ Og indenfor vareområdet med produkter som fedtstoffer uden fedt og kaffe uden koffein. ”Den virtuelle virkelighed opleves som virkelig uden at være det. Det, der imidlertid venter os for enden af denne virtualiseringsproces, er, at vi begynder at opfatte ’den reelle virkelighed’ selv som en virtuel entitet.”⁹⁴ Resultatet af dette er selvsagt lammende for ethvert forsøg på at gennemføre politiske forandringer i den reelle virkelighed. Men Zizeks svar på dette problem er ikke, som man måske kunne forvente, at udgrænse den virtuelle virkelighed og forsøge at bevare fokus på det reelle. Tværtimod mener han, at løsningen skal findes i psykoanalysen med Lacans begreb om at gennemkrydse fantasien: ”At ’gennemkrydse fantasien’ betyder derfor paradoksalt nok *helt og fuldt at identificere sig med fantasien* – nemlig med den fantasi, som strukturerer den overdrivelse, som modsætter sig vores nedsænkning i den daglige virkelighed”.⁹⁵ Litteraturen udgør et af de steder, hvor denne frigørende overdrivelse kan iscenesættes, og den kontrafaktiske litteratur sætter denne overdrivelse i anden potens.

⁹² Slavoj Zizek: *Velkommen til virkelighedens ørken – Essays om verden efter den 11. september*, Informations Forlag, Danmark 2002, s. 25-26.

⁹³ Ibid. s. 20.

⁹⁴ Ibid. s. 20.

⁹⁵ Ibid. s. 28. (Zizeks kursivering).

Når den daglige virkelighed i virkeligheden er falsk, er gængse realpolitiske løsninger frugtesløse. Denne afsløring kan – som hos Zizek – formuleres i politiske essays, men når den finder sted i en fiktionsmodus står den stærkere, fordi udviklingen er blevet så gennemgribende, at mennesket kun er i stand til at erfare ubærlige sandheder gennem en fiktionsmodus.⁹⁶ Vi er således dybt afhængige af fantasien, hvis vi skal kunne forstå noget som helst, men det er samtidig helt nødvendigt, at vi fastholder en bevidsthed om, at det er det, vi gør: ”Kort sagt skal man kunne være i stand til at skelne, hvilken del af virkeligheden, der er ’transfunktionaliseret’ gennem fantasien, sådan at det erfares i en fiktionsmodus, skønt det er en del af virkeligheden.”⁹⁷ Manglen på en sådan klar bevidsthed fører til fortrængninger og traumer, og psykoanalysen har gentagne gange påvist det uholdbare i denne form for overlevelsesstrategi. Det bunder ifølge Zizek i, ”at det modsatte af *eksistens* ikke er *ineksistens*, men *insisteren*: Det, som ikke eksisterer, fortsætter med at **INSISTERE**, stræber efter eksistens.”⁹⁸ Ifølge denne analyse, findes der således altid en mulighed for eksistens, og Zizeks psykoanalytiske digression fører os dermed tilbage til Blochs begreb om mulighed. Psykoanalysen integrerer samtidig det fokus på længslen, som vi finder i Boxalls læsning af Don DeLillo. Zizek leverer et udmærket eksempel på, hvad dette betyder for synet på historien:

Er den ultimative grund til Ostalgien (nostalgisk længsel efter den kommunistiske fortid) blandt mange intellektuelle (og endda ’almindelige mennesker’) i den hedengangne Tyske Demokratiske Republik ikke også længslen – ikke så meget efter den kommunistiske fortid, efter hvad der faktisk skete under kommunismen, men snarere – efter hvad der **KUNNE VÆRE SKET** dér, efter den forspildte mulighed for et andet Tyskland?⁹⁹

Ostalgens store udbredelse viser hvor stor en styrke og fascinationskraft, den kontrafaktiske tænkning besidder.

⁹⁶ Litteraturhistorikeren Alex Houen når til samme konklusion i et studie af reaktionerne på 11. september: ”the terrifying reality of the events could only be experienced or expressed as *hyperbole* – as surpassing the normal limits of experience and expression. All of a sudden, then, the figurative, if not the fictional, was at the very heart of the disaster.” (Houens kursivering) Alex Houen: *Terrorism and modern literature, from Joseph Conrad to Ciaran Carson*, Oxford University Press, New York 2002, s. 2.

⁹⁷ Zizek: *op. cit.*, s. 30.

⁹⁸ Ibid. s. 31. (Zizeks kursivering og versaler).

⁹⁹ Ibid. s. 32-33. (Zizeks versaler).

Løgnens forfald

Oscar Wilde præsenterer i *The Decay of Lying*, en protest imod løgnens ringe status i moderne kunst. Han raser imod det faktum, at realismen har sejret i kunsten og fremkommer med et manifest for at få løgneren tilbage. Det er en meget retorisk og polemisk tekst, og man kan derfor ikke tage ethvert udsagn for pålydende, men jeg tillader mig alligevel her at referere til teksten som et udtryk for Wildes poetik, da grundholdningerne og hovedpointerne også er at finde i andre af Wildes tekster. Teksten har form af en samtale mellem to fiktive karakterer, hvor den ene, Vivian, læser op af sin artikel. Artiklen begynder:

THE DECAY OF LYING: A PROTEST. – One of the chief causes that can be assigned for the curiously commonplace character of most of the literature of our age is undoubtedly the decay of Lying as an art, a science, and a social pleasure. The ancient historians gave us delightful fiction in the form of fact; the modern novelist presents us with dull facts under the guise of fiction.¹⁰⁰

Wilde hylder den svundne tid, da det fiktionelle frem for fakta var i højsædet indenfor både historieskrivningen og litteraturen. Han protesterer imod, at dyrkelsen af fakta i de akademiske discipliner er smittet af på, og er godt i gang med at ødelægge kunsten: ”if something cannot be done to check, or at least to modify, our monstrous worship of facts, Art will become sterile and beauty will pass away from the land.”¹⁰¹ Faktadyrkelsen ødelægges ikke bare kunsten, men hele samfundet; Wilde skriver om fakta: ”Their chilling touch is over everything. They are vulgarizing mankind. The crude commercialism of America, its materializing spirit, its indifference to the poetical side of things, and its lack of imagination and of high unattainable ideas”.¹⁰² Om al denne dårlighed kan tilskrives løgnens forfald alene er måske tvivlsomt, men det Wilde beskriver på sin herligt overdrevne metalitterære facon er netop det progressive potentiale i fiktionen, i løgneren eller i det kontrafaktiske om man vil.

Den kontrafaktiske realisme er måske netop en sådan hyldest til løgneren, som Wilde efterlyser. Den går ganske enkelt imod fakta, ligesom Wilde gør det i sit protestskrift.

¹⁰⁰ Oscar Wilde: “The Decay of Lying – an Observation” i Oscar Wilde: *Plays, Prose Writings and Poems*, Everyman’s Library, USA 1991, s. 73-74. (Wildes versaler).

¹⁰¹ Ibid. s. 75.

¹⁰² Ibid. s. 84.

Man kan indvende, at han ville have protesteret højlydt imod genrens stærke tilhørsforhold til realismen. På den anden side udelukker han ikke al realisme – eller snarere realitet fra kunstens univers. Han skelner mellem det negative: ”unimaginative realism”, der blot er et intetsigende spejl, og det positive: ”imaginative reality”¹⁰³, som han forbinder med for eksempel Balzac, der, ifølge Oscar Wilde, dermed ikke er realist: ”He created life, he did not copy it.”¹⁰⁴ Når Balzac, der opfattes som en af realismens helt store repræsentanter, alligevel her omtales positivt, er det fordi Wildes kritik af realismen handler om den del af den realistiske kunst, der er så hæmmet af fakta-dyrkelsen, at den bliver til ren kopi. Så måske kan den kontrafaktiske realisme som genre alligevel mødes med Oscar Wilde.

Den kontrafaktiske realisme og Oscar Wilde deler desuden en optagethed af mødet mellem historieskrivning og fiktion. Wilde inddrager flere værker indenfor historieskrivningsgenren i sin tekst, og skriver fx om Carlyles *The French Revolution*, at den er: ”one of the most fascinating historical novels ever written, facts are either kept in their proper subordinate position, or else entirely excluded on the general ground of dullness.”¹⁰⁵ Carlyles *The French Revolution*, med undertitlen *A History*,¹⁰⁶ var nyskabende indenfor historieskrivningen, fordi den fokuserede på undertrykkelsen af de fattige med en høj grad af indlevelse og intuition. Alligevel lanceredes den ikke som en roman, men en historiebog. Ved at referere ironisk til den som en ”historical novel”, fremhæver Wilde, at det er det fiktionelle element, der er kvaliteten i Carlyles værk. Og han udfordrer samtidig, ligesom Carlyle, genreafgrænsningen mellem historieskrivning og fiktion.

Wildes fokus på dette møde mellem historieskrivning og fiktion tyder på, at han ser et særligt potentiale, eller måske endda en særlig opgave, for løgnen i dette felt. Mødet skaber et muligt sted, hvor løgnen kan vende tilbage og trives. Carlyle er repræsentant for et sådant forsøg, og det kontrafaktiske er et endnu mere radikalt udtryk for det samme.

Ferguson og andre har vist, at det kontrafaktiske bidrager med noget nyt og væsentligt som en strategi indenfor historieskrivningen. Wildes tekst viser, at det kontrafakti-

¹⁰³ Ibid. s. 79.

¹⁰⁴ Ibid. s. 79.

¹⁰⁵ Ibid. s. 84.

¹⁰⁶ Se Thomas Carlyle: *The French Revolution: A History*, Modern Library, USA 2002 / 1837.

ske, med sit afsæt i løggen, også bidrager med noget væsentligt indenfor det æstetiske; som en litterær strategi.

Kontrafakta efter 11. september

Ifølge Lukács' *The Historical Novel* skabes den materielle og ideologiske basis for den historiske roman af den franske revolution i 1789, de efterfølgende krige og Napoleons storhed og fald. De massive historiske forandringer gjorde historien til en "mass experience"¹⁰⁷ for første gang nogensinde. Historien blev synlig for masserne, fordi den pludselig havde en direkte indvirkning på livsforholdene for det store flertal. Før den franske revolution blev krige udkæmpet med relativt små professionelle hære, men i de efterfølgende krige indførte man værnepligt, hvilket gjorde krig til en masseoplevelse: "If in place of the recruitment or pressing into professional service of small contingents of the declassed, a mass army is to be created, then the content and purpose of the war must be made clear to the masses by means of propaganda."¹⁰⁸ Denne propaganda tjente først og fremmest til at skabe en stærkt funderet nationalfølelse – ikke bare i Frankrig, men i hele Europa – og med denne fulgte også en stærk optagethed af den nationale historie og dermed også et øget fokus på sammenhænge mellem nationalhistorien og verdenshistorien. Den historiske roman var både en konsekvens af og et bidrag til denne "nation-building" og historisering af samfundet.

Lukács skrev *The Historical Novel* i 1936-1937. Få år senere udbrød Anden Verdenskrig, der i den grad havde direkte konsekvenser for masserne. Denne tendens blev delvist fastholdt under den kolde krig med våbenkapløbet, frygten for atomkrig og ikke mindst Vietnamkrigen, men efterfølgende har udviklingen bevæget sig hen imod en mere professionel og isoleret militærstrategi. Den teknologiske udvikling har gjort det muligt at føre krig på afstand og med minimale tabstal - i hvert fald for den part, der besidder de højteknologiske våben. I "det trygge vesten" er krig rykket længere og længere væk fra de fleste menneskers hverdag, og de mange tv-billeder har ingen direkte konsekvens for vores liv. Denne tryghedsfølelse ændredes radikalt med terrorangrebene i USA den 11. september 2001. Selvom de faktiske tabstal var yderst begrænsede sammenlignet med Anden Verdenskrig og Vietnamkrigen, var de politiske og menneskelige konsekvenser enorme. USA, verdens absolutte supermagt, havde ikke tidligere

¹⁰⁷ Lukács: *op. cit.*, s. 23.

¹⁰⁸ *Ibid.* s. 23.

oplevet store civile tab på egen jord, og for første gang i mange år, blev det tydeligt for det store flertal af amerikanere, at USAs udenrigspolitik kunne have en direkte konsekvens for deres eget liv. Krigen mod terror har medført en indskrænkning af almindelige menneskers frihedsrettigheder i hele den vestlige verden, og en massiv propaganda har medført en frygt, der på ingen måde står mål med den faktiske terror-risiko. Konsekvensen har været, at krig og politik, og dermed også historien, er rykket tættere på masserne. Dette skifte hen imod en stærkere historisering har fjernet basis for opbakning til Fukuyamas og andres ”end of history”-opfattelser. Selvom der ikke, som i perioden efter den franske revolution, er tale om et egentligt paradigmeskifte indenfor historieopfattelsen, så er der dog tale om en væsentlig drejning. Og ligesom for tohundrede år siden, kommer det også til udtryk indenfor litteraturen, hvor både historisk fiktion og faktion topper nutidens bestsellerlister.

Lukács beskriver, hvordan den historiske roman degenerer efter sin første storhedstid, og slutter sin bog af med at efterlyse en ny form for historisk roman, der ikke bare skal være en kopi af den klassiske. Den skal ”by no means take the form of a simple renaissance, a simple affirmation of these classical traditions, but, if one will allow me this phrase from Hegel’s terminology, a renewal in the form of a negation of a negation.”¹⁰⁹ Den kontrafaktiske realisme kunne være et bud på en sådan form. Den kan indeholde denne dobbeltnegation samtidig med, at den udtrykker og udfordrer sin tid. Her er der på ingen måde tale om ”nation-building”, men snarere om en kritik af nationalromantiske selvopfattelser og borgerligt deterministiske historieopfattelser. For eksempel i *The Plot Against America*, der sætter spørgsmålstegn ved forestillingen om, at demokrati og liberale frihedsidealer er så indgroede dele af den amerikanske folkesjæl, at nazisme, diktatur og jødeforfølgelser er, og var, en helt utænkelig udvikling i USA.

I det kontrafaktiske møde mellem fiktion og historieskrivning er der fokus på muligheden, som hos Bloch, på det dialektiske som hos Hegel og Marx, på det urealiserede som hos Don DeLillo, på forholdet mellem det falske og det reelle som hos Žižek, og på det, der er et fælles fokus for dem alle¹¹⁰: at der i fantasien, i løggen, i fiktionen, i kunsten er et ganske særligt progressivt potentiale. Et potentiale som den franske filosof Albert Camus behandler i essayet *Oprør og kunst* fra 1951. Camus etablerer her en

¹⁰⁹ Ibid. s. 350.

¹¹⁰ Undtagen måske Hegel og Marx, der i hvert fald ikke havde dette som et særligt fokus.

sammenhæng mellem kunstnerisk skabelse og muligheden for revolution: ”De to spørgsmål, som vor tid stiller et samfund, der er kommet ind i en blindgade lyder: Er skabelse mulig? Er revolution mulig? er i virkeligheden det samme spørgsmål, og det drejer sig om en kulturel genfødsel.”¹¹¹ Ligesom Zizek og andre ser Camus et revolutionært potentiale i litteraturen – vel at mærke i en litteratur, der gør op med enhver form for ”totalitær” determinisme i både sprog og indhold:

Når sproget nedbrydes gennem irrationel fornægtelse, ender det i verbalt delirium; når det underkastes den deterministiske terminologi, bliver ordren dets indbegreb. Kunsten står midt imellem. Hvis oprøreren må sige nej både til tilintetgørelsesraseriet og til accept af totaliteten, gælder det for kunstneren om at undgå både det formalistiske vanvid og den totalitære virkeligheds-æstetik.¹¹²

Camus argumenterer således for en relativ determinisme – også i det kunstneriske udtryk. For at fastholde dette er det nødvendigt med en vis grad af realisme: ”kunstens enhed bunder i den omdannelse, som kunstneren underkaster virkeligheden. Den kan ikke undvære hverken virkeligheden eller omdannelsen af den”.¹¹³ I den kontrafaktisk realistiske roman mødes den relative determinisme og den relative realisme i en kunstnerisk form, og det er progressivt i både litterær og politisk sammenhæng.

Også Milan Kundera fremhæver romanens relative og åbne karakter. I en samtale med Philip Roth, siger Kundera:

The stupidity of people comes from having an answer for everything. The wisdom of the novel comes from having a question for everything. [...] People nowadays prefer to judge rather than to understand, to answer rather than to ask, so that the voice of the novel can hardly be heard over the noisy foolishness of human certainties.¹¹⁴

Også determinismen bygger på en forestilling om, at der eksisterer ”human certainties”. Romanen, derimod, stiller spørgsmål, rejser tvivl, og retter dermed fokus på mulighe-

¹¹¹ Camus: ”Oprør og kunst” i *Oprøreren*, Gyldendal, Danmark 1970 / 1951, s. 256.

¹¹² Ibid. s. 256.

¹¹³ Ibid. s. 252.

¹¹⁴ Philip Roth: *Shop Talk: A Writer and His Colleagues and Their Work*, Vintage, USA 2002 / 2001, s. 100.

den. Det er denne del af romanens karakter, der anvendes og forstørres i den kontrafaktiske realisme.

Kontrafaktisk realisme er et begreb, jeg selv har udviklet; ingen andre har testet det, og det er derfor vanskeligt at udtale sig fyldestgørende om begrebets fordele og ulemper. Lakmustesten på begrebets anvendelighed må være, hvordan det kan anvendes i en faktisk litterær analyse. Det vil jeg forsøge i det følgende.

3. del – Analyse af *The Plot Against America*

Indledning og afgrænsning

Fear presides over these memories, a perpetual fear. Of course no childhood is without its terrors, yet I wonder if I would have been a less frightened boy if Lindbergh hadn't been president or if I hadn't been the offspring of Jews. (1)¹¹⁵

Sådan lyder de første linier i Philip Roths roman fra 2004, *The Plot Against America* (TPAA)¹¹⁶. Her præsenterer forfatteren, på ganske få linier, romanens essens. Vi får etableret det væsentlige frygttema, vi får at vide, at udgangspunktet er et kontrafaktisk historisk scenarie, hvor Lindbergh bliver præsident, det introduceres, at der er noget med antisemitisme på spil, og endelig etableres den kontrafaktiske tænkning som et vigtigt udgangspunkt, da Philips overvejelser netop starter med, "I wonder if..."

Der findes som tidligere nævnt flere interessante eksempler på genren kontrafaktisk realisme. Når jeg har valgt at koncentrere min hovedanalyse omkring TPAA, er det fordi, at denne roman fremstår som det mest komplette litterære værk indenfor genren. Den er velskrevet, spændende, underholdende, udfordrende og foruroligende på en og samme tid. Samtidig er det den roman, der bedst udnytter det genrepotentiale, der ligger i mødet mellem historieskrivning og fiktion. En række metalitterære udsagn og historie-filosofiske betragtninger tilfører yderligere en dimension til værket, der betyder, at romanen kan bidrage til diskussionen af en poetik for den kontrafaktiske realisme.

¹¹⁵ Dette er herefter formateret for sidehenvisninger til Philip Roth: *The Plot Against America*, Vintage, Great Britain 2005 / 2004.

¹¹⁶ Denne forkortelse vil blive anvendt i det følgende.

Analysen vil have hovedfokus på elementer, der knytter sig til begrebet kontrafaktisk realisme, men *TPAA* er et helt kunstværk, der indeholder mange andre elementer end det kontrafaktiske. For at kunne forstå værket, er det således nødvendigt med et fokus på helheden også. Analysen vil derfor inddrage elementer, der favner bredere end teorien og det overordnede fokus på det kontrafaktiske umiddelbart lægger op til. Men specialets fokusering kræver samtidig, at der er temaer i *TPAA*, der her må behandles mere overfladisk end romanen måske lægger op til. Det drejer sig især om en række tematikker, der knytter sig specifikt til det jødiske; jødisk filosofi, forholdet til religiøsitet, den statsløses rodløshed, antisemitismens indflydelse, og holocaust som historisk og menneskelig byrde for blot at nævne nogle få af de emner, der ikke i denne analyse vil kunne få den opmærksomhed, de fortjener.

En anden afgrænsning er i forhold til den selvbiografiske vinkel. Forfatteren har valgt at indskrive sig selv og sin familie direkte i romanen, og lægger på denne måde op til en biografisk læsning, men det ligger udenfor denne analyses område. Derudover er det sjældent, at det fungerer fremmede for en analyse at tage udgangspunkt i forfatteren fremfor værket. Så det vil jeg undgå her, og nøjes med at give en kort præsentation af Philip Roths tidligere forfatterskab.

Philip Roths forfatterskab

Philip Roth¹¹⁷ blev født i 1933, debuterede som forfatter i 1959 med novellesamlingen *Goodbye, Columbus*, og har siden skrevet et omfattende antal romaner og noveller. Han er en af de mest anerkendte nulevende amerikanske forfattere, og har modtaget et stort antal litterære priser i sin karriere. Herunder Pulitzerprisen og the National Medal of Arts. Han er desuden blevet optaget i *The Library of America*, hvilket etablerer ham officielt som en amerikansk klassiker sammen med forfattere som Melville, Hawthorne, James, Fitzgerald og Faulkner. En ære, der kun er blevet tildelt to andre (dengang) nulevende amerikanske forfattere, nemlig Saul Bellow og Eudora Welty.¹¹⁸

Det store gennembrud som forfatter, opnåede Roth med romanen *Portnoy's Complaint* i 1969. Den blev årets bestseller i *New York Times*, men affødte samtidig en voldsom kritik fra mange sider, fordi den meget bramfrit og provokerende fremstillede en mand fra den pæne jødiske middelklasse, der går amok i onani og sexorgier. Den

¹¹⁷ De følgende biografiske og bibliografiske oplysninger findes bl.a. på *The Philip Roth Societys* hjemmeside: <http://orgs.tamu-commerce.edu/rothsoc/index.htm> (15.09.07).

¹¹⁸ Se Al Alvarez: "The long road home" i *The Guardian*, 11. september 2004.

massive (og ofte meget personlige) kritik betød, at Roth trak sig tilbage fra offentlighedens søgelys, og han har lige siden fastholdt en stærk opdeling mellem forfatterskab og privatliv, og giver kun meget sjældent interviews. I et af disse kommenterer han på receptionen af *Portnoy's Complaint*: "In 1969, I wrote Portnoy. Not only did I write it – that was easy – I also became the author of Portnoy's Complaint and what I faced publicly was the trivialisation of everything."¹¹⁹ Roth afskyede denne "publicity" og trivialisering, men fortsatte med at skrive romaner. Ofte om store eksistentielle spørgsmål som livet og døden, og altid med udgangspunkt i den gode historie. Uanset om fortælleren hedder Zuckerman, Roth eller noget helt tredje, er det aldrig stilen eller de store æstetiske teorier, der er det væsentlige i Roths romaner. Som Alvarez skriver i *The Guardian*:

Style, in the formal, flowery sense bores him; he has, he once wrote 'a resistance to plaintive metaphor and poeticised analogy'. His prose is immaculate yet curiously plain and unostentatious, as natural as breathing. Reading him, it's always the story that's in your face, never the style.¹²⁰

Philip Roth er født ind i en jødisk familie, men han er bestemt ikke religiøs. I et interview med Martin Krasnik, siger han: "Jeg er præcis det modsatte af religiøs. Jeg er anti-religiøs. Jeg finder de religiøse hæslige. Jeg hader de religiøse løgne. Det hele er en stor løgn."¹²¹ Han understreger, at han ikke er en jødisk, men en amerikansk forfatter, og selvom mange af romanerne har jødiske fortællere, er baggrunden altid Amerika, og temaet ofte amerikansk identitet. I det, der kaldes hans amerikanske trilogi: *American Pastoral* (1997), *I Married a Communist* (1998) og *The Human Stain* (2000), behandles nøglemomenter i den amerikanske historie i henholdsvis 1960'erne, 1950'erne og 1990'erne. Temaerne kredser om de sociale, politiske og psykologiske konflikter, der præger efterkrigstidens USA.

Historien, og dens indvirkning på menneskers liv, har altid været et stærkt tema i Roths forfatterskab, og er i den grad også omdrejningspunktet i *TPAA*. Denne kontrafaktiske romans billede af historien som "intrusion" er således en rød tråd i forfatterskabet. Roth siger om den amerikanske trilogi:

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Martin Krasnik: "Det døende dyr" i *Weekendavisen*, 17. - 23. marts 2006.

people prepare for life in a certain way and have certain expectations of the difficulties that come with those lives, then they get blindsided by the present moment; history comes in at them in ways for which there is no preparation. 'History is a very sudden thing', is how I put it. I'm talking about the historical fire at the centre and how the smoke from that fire reaches into your house.¹²²

Denne bevægelse fra den store historie til de personlige menneskelige konsekvenser udgør også fundamentet i *TPAA*. At scenariet samtidig er kontrafaktisk forstørrelse fokus på historiens uforudsigelighed.

Receptionen af *TPAA*

Allerede inden udgivelsen, figurerede *TPAA* på *Amazons* bestsellerliste. Romanen fik stor opmærksomhed, ikke mindst fordi de politiske temaer var interessante for medierne, fordi den udkom i et præsidentvalgår. Mange kommentatorer påpegede ligheden mellem romanens præsident Lincoln og virkelighedens præsident Bush, der under de første stadier i Irak-krigen og i den efterfølgende valgkamp flere gange tonede frem på skærmen iført militær pilot uniform. Philip Roth har afvist, at der skulle være tale om en allegori, men de mange diskussioner fungerede som god reklame for romanen, og var medvirkende til, at den er endt med at blive den mest læste af Roths romaner i mange år. På *USA Today's* top 150 bestsellerliste figurerede den i 29 uger, hvor tidligere romaner som fx *The Human Stain* fik 15 uger og *American Pastoral*, der udløste en Pulitzerpris, kun fik en enkelt uge.¹²³

Ikke bare læserne, men også de fleste anmeldere var begejstrede for *TPAA*. I *New York Times* skriver Paul Berman blandt andet: "Philip Roth has written a terrific political novel [...] The novel is sinister, vivid, dreamlike, preposterous and, at the same time, creepily plausible."¹²⁴ Ikke alle anmeldere havde så mange rosende ord til overs for *TPAA*. I den konservative amerikanske højrefløjs tidsskrift, *The American Conservative*¹²⁵, skriver Bill Kauffman blandt andet: "This is a repellent novel, bigoted

¹²² Alvarez: *op. cit.*

¹²³ *USA Today's* bestsellerlister går flere år tilbage, og kan findes online på <http://asp.usatoday.com/life/books/booksdatabase/default.aspx> (01.09.07).

¹²⁴ Paul Berman: "The Plot Against America" i *The New York Times*, 3. oktober 2004.

¹²⁵ *The American Conservative* udkom første gang i 2002. Bag tidsskriftet står bl.a. den tidligere præsidentkandidat Pat Buchanan.

and libelous of the dead, dripping with hatred of rural America”.¹²⁶ Denne kritik fra den isolationistiske amerikanske højrefløj, der fortsat ser Lindbergh som en helt, tilbagevises effektivt i *TPAAs* ”Postscript”, hvor virkelighedens Lindberghs antisemitiske udtalelser og beundring for Hitler påvises.

Men romanen har også mødt en mere nuanceret kritik fra venstrefløjskredse, der især fokuserer på det problematiske i romanens slutning, hvor historien bringes tilbage på sporet igen. I *Socialist Review* skriver Judy Cox: ”Roth has created a chilling story of the fragility of the self-proclaimed greatest democracy in the world. It's only a shame that he seems to lack the nerve to follow his novel through to its logical conclusion.”¹²⁷ Hvis scenariet var blevet ført til sin logiske konsekvens med et omfattende holocaust i Amerika og en fuldstændig nazistisk magtovertagelse i hele verden, ville de politiske pointer måske nok have fremstået tydeligere, men ikke nødvendigvis stærkere. Tværtimod mener jeg, at det er en styrke for *TPAA* som litterært værk, at eksperimentet er tidsbegrænset. Og samtidig en styrke for romanen som politisk kommentar, at den underspiller frem for at overdrive, fordi den dermed fremstår mere realistisk, og således også mere foruroligende og vedkommende. Det vil jeg komme nærmere ind på senere i forbindelse med analysen af romanens slutninger.

Også i science fiction-kredse fik *TPAA* stor bevågenhed. Der findes anmeldelser og omtaler af romanen på de fleste science fiction-websites og i tidsskrifter, fordi det kontrafaktiske udgangspunkt næsten per automatik indplacerer romanen i science fiction-genren. I en af disse meget begejstrede anmeldelser slutter Jeff VanderMeer af med følgende kommentar: ”This is science fiction so natural that it doesn't seem like science fiction.”¹²⁸ Dette uddybes ikke yderligere, men er alligevel interessant, fordi man kunne spørge sig selv om grunden til, at det ikke fremstår som science fiction måske kunne være, at det netop ikke er science fiction. Det understreger endnu engang problemerne i, at der ikke findes litterære definitioner på kontrafaktisk litteratur, der ligger udenfor science fiction-genren.

¹²⁶ Bill Kauffman: ”Heil to the Chief” i *The American Conservative*, 27. september 2004.

¹²⁷ Judy Cox: ”The Minnesotan Candidate” i *Socialist Review*, februar 2005.

¹²⁸ Jeff VanderMeer: ”The Plot Against America” på *The SF Site – The Homepage for Science Fiction and Fantasy*, <http://www.sfsite.com/12a/pa213.htm> (01.09.07).

Præsentation af plottet

Hvad nu hvis... Republikanerne havde nomineret isolationisten og antisemitten Charles Lindbergh til præsidentkandidat i 1940, han havde slået Roosevelt ved valget og holdt USA ude af Anden Verdenskrig? Sådan lyder det kontrafaktiske spørgsmål i *TPAA*.

Spillereglerne i romanen defineres fra starten – allerede på side 4, hvor vi får at vide, at der bliver oprettet en israelsk stat, hvilket sandsynligvis ikke var sket, hvis USA var blevet og forblevet nazistisk. Vi får dermed hurtigt defineret, at velkendte fakta også sker, og romanens slutning, hvor historien bringes tilbage på sporet igen, foregribes således fra starten - uden at den dog afsløres.

Romanen indeholder to hovedplaner. Makrohistorien, der opridser de politiske og historiske konsekvenser ovenpå deviationspunktet - og mikrohistorien, hvor vi følger de menneskelige konsekvenser skildret gennem en lille jødisk familie i New Jersey. Denne familie, der hedder Roth, tager udgangspunkt i forfatterens egen. Den består af faderen, der ved romanens begyndelse er en hårdtarbejdende forsikringsagent, moderen, der er hjemmegående, storebroderen Sandy på tolv år med et usædvanligt tegnetalent, og lillebroderen Philip på syv, der er passioneret frimærkesamler og romanens fortæller. Familien bor i en lejlighed i et jødisk arbejderkvarter i udkanten af Newark, og beskrives som "a happy family in 1940." (2) De er ikke særligt religiøse, og opfatter først og fremmest sig selv som amerikanere.

I november 1940 vinder Lindbergh præsidentvalget med en overbevisende sejr over Roosevelt. Hans første handling som præsident er at mødes med Hitler og underskrive en aftale, "guaranteeing peaceful relations between Germany and the Unites States." (53-54) Valget af Lindbergh sender chokbølger igennem det jødiske samfund og udløser både vrede og frygt for fremtiden.

I juni 1941 tager familien Roth på en længe planlagt ferie til Washington DC. Her oplever de for første gang den stigende antisemitisme ovenpå lederskiftet i Det Hvide Hus, da de bliver smidt ud af deres hotelværelse, og faderen ved to forskellige lejligheder bliver kaldt "a loudmouth Jew". (65 og 78)

De følgende år vokser fascismen i USA, og antisemitismen bliver gradvist værre, og rykker tættere og tættere på den lille familie. Romanens personer reagerer meget forskelligt på denne udvikling. Den ene yderpol er fætter Alvin, der melder sig til den canadiske hær, og tager til Europa for at deltage i krigen mod Hitler. Nogle måneder senere vender han hjem til familien Roth som krigsanvalid med et amputeret ben, og det

bliver Philips ubehagelige opgave at skifte bandagerne. Den anden yderpol er tante Evelyn, der bliver gift med den Lindbergh-tro rabbiner Bengelsdorff. Han gøres til leder af OAA, der har til formål at assimilere de amerikanske jøder – bl.a. ved at organisere, at jødiske drenge kommer på arbejdsferie hos kristne landbrugsfamilier. Storebroderen Sandy involveres i OAA gennem tanten, og sendes på arbejdsferie i Kentucky i sommeren 1941. Da han vender hjem, har han lært at spise svinekød og støttet Lindbergh, men da tanten inviterer Sandy med til middag med nazisten von Ribbentrop i Det hvide hus, siger faderen stop. Det skærper konflikten med tante Evelyn, og hun svarer igen ved at få OAA til at tvangsforflytte faderens job til Kentucky. Philip vil ikke flytte, og forsøger på egen hånd at overtale tanten til at ændre beslutningen, men hun er urokkelig, og Philips mission ender i stedet med, at han afstedkommer, at også deres underboere, familien Wishnow, forflyttes til Kentucky.

Philip, der ikke kan klare udsigten til at flytte og frygten for fremtiden, beslutter sig for at flygte fra det hele og melde sig som forældreløs på det lokale børnehjem. Flugten ender med, at han bliver sparket i hovedet af en af børnehjemmets heste. Han overlever, men mister sin elskede frimærkesamling, og chokeret over sønnens flugtforsøg, beslutter faderen sig for at sige sit job op, for at familien kan blive boende i Newark. Sandy opgiver sin støtte til Lindbergh, og bliver igen en del af familien, der nu mere og mere er præget af frygt og usikkerhed.

I makrohistorien i juni 1942, annoncerer den populære skribent og radiovært, Walter Winchell, sit kandidatur til præsidentvalget 30 måneder senere. Winchell er jøde, og højlydt modstander af Lindbergh, som han konsekvent refererer til som fascisten i Det Hvide Hus. Han giver håb og forløsning til jøderne og andre modstandere af Lindbergh, men hans tilsvininger af præsidenten virker stærkt provokerende på det store flertal af befolkningen. Situationen eskalerer i voldelig retning med angreb på jødiske butikker i Detroit, der sammenlignes med den tyske "Kristallnacht", (266) og den 5. oktober 1942 bliver Winchell dræbt af en snigskytte ved en offentlig tale. Roosevelt er en blandt flere prominente talere ved begravelsen den følgende dag, der udvikler sig til en folkelig protest mod Lindbergh.

Den 7. oktober holder Lindbergh en tale, hvori han forsikrer befolkningen om, at alt er under kontrol, og at der fortsat er fred og normalitet i Amerika. Derefter letter han med sit fly, og bliver aldrig set igen. Vicepræsident Burton K. Wheeler indtræder som præsident og erklærer undtagelsestilstand i hele USA. Den følgende uge optrappes

situationen betydeligt. Konspirationsteorier og mulige forklaringer på Lindberghs forsvinden florerer, og pogromer ender med at dræbe 122 mennesker. Wheeler igangsætter en lang række arrestationer af jøder og antinazister, herunder både Roosevelt og Bengelsdorff, og tvangsindlægger den protesterende præsidentfrue på et mentalhospital. Det lykkes for Fru Lindbergh at flygte tids nok til at få afværget Wheelers planer om en krig mod Canada. Præsident Wheeler afsættes, og den 3. november 1942 vælges Roosevelt til sin tredje præsidentperiode - med to års forsinkelse i forhold til den faktiske historie. Herefter bringes historien tilbage på sporet igen. Japan angriber Pearl Harbor, USA går ind i Anden Verdenskrig og nazisterne kapitulerer i 1945.

I romanens mikrohistorie rykker volden også helt tæt på familien Roth. En blanding af frustration, skyldfølelse, afmagt, frygt og vrede resulterer i en voldsom slåskamp mellem faderen og fætter Alvin. Kampen raserer hjemmet, og de to mænd er tæt på at slå hinanden ihjel. Philip ser sine familiemedlemmer bryde sammen en efter en, og han overmandes af en "uncontrollable fear" (298). De må gemme sig i en naboelighed, bevæbnede med pistoler, men pogromerne rammer heldigvis ikke Newark direkte.

Langt værre går det for familien Wishnow i Kentucky. Philips jævnaldrende, Seldon Wishnow, der har mistet sin far til kræft ca. et halvt år tidligere, bor nu alene med sin mor, og han ringer fortvivlet til familien Roth en sen aften, fordi hans mor ikke er kommet hjem fra arbejde. Det viser sig, at hun er blevet gennemtævet og derefter brændt i sin bil af en gruppe fra Ku Klux Klan. Philips mor organiserer en redningsaktion, hvor faderen og Sandy begiver sig på en livsfarlig køretur til Kentucky, og henter Seldon hjem til Newark.

Seldon er knust og forældreløs, og Philip er helt ødelagt af skyld, fordi det var ham, der forårsagede, at tanten sendte Seldon og hans mor til Kentucky. Så selvom makrohistorien rettes tilbage på sporet igen, har de to år med Lindbergh haft enorme konsekvenser i mikrohistorien. For en lang række børn og voksne i Amerika vil verden aldrig blive den samme igen.

Historie som tema

Romanen lægger op til en lang række historiefilosofiske overvejelser. Der er en gennemgående optagethed af historien, der rækker videre end det kontrafaktiske historiske hovedplot. Plottet i sig selv udtrykker selvsagt et fokus på historie, historieskrivning og

historiekonstruktioner, men også på mange niveauer i romanens mikroplan, kommer dette til udtryk.

Det defineres allerede ved romanens begyndelse, at historie er et vigtigt tema. Historien knyttes an til mikroplanet – både til familien Roth og kvarteret, hvor de bor: ”some half dozen of the streets named, imperially, for victorious naval commanders in the Spanish-American War”. (2) Historien er således integreret i gadenavnene, og på toppen af Summit Avenue, hvor familien bor, har der ifølge Philips historielærer engang ligget en indianerlandsby. (134)

Philips frimærkesamling består især af historiske symboler – herunder også et frimærke af flyverhelten Lindbergh fra 1927.¹²⁹ Lindberghs soloflyvetur over atlanten er endvidere knyttet til familiens historie ved, at den foregår samme dag, fru Roth opdager, at hun er gravid med Sandy:

As a consequence, the young aviator whose daring had thrilled America and the world and whose achievement bespoke a future of unimaginable aeronautical progress came to occupy a special niche in the gallery of family anecdotes that generate a child’s first cohesive mythology. (5)

Denne familiemytologi opløses senere, da Lindbergh begynder at støtte Hitler: ”Lindbergh was the first famous American whom I learned to hate”. (7)

Med optakten til krig i Europa, vokser optagetheden af den historiske udvikling blandt alle – også kvarterets børn, der begynder at lege en ny leg, som de kalder ”I Declare War”, hvor hver deltager vælger at være ”one of various foreign countries that had been in the news throughout the year”. (27). Og netop nyhederne fylder meget i romanen, hvor både radioen og den lokale nyhedsbiograf er helt centrale samlingspunkter, og efterhånden som den historiske udvikling rykker tættere og tættere på familien Roth, vokser også interessen for at forstå, hvad det er, der sker: ”absorbed by the headlines and weighed down by all my anxious thoughts, I was more and more asking what everything meant”. (84)

¹²⁹ Frimærkesamlingen spiller en særlig rolle i romanen, som jeg senere vil vende tilbage til.

Historiske symbolers karakter

Familien Roth, især faderen, er meget historieinteresserede, og det er derfor, de har planlagt turen til Washington DC. Denne tur, der finder sted et halvt år efter, Lindbergh er blevet præsident, iscenesætter historien som tema tidligt i romanen. Ved ankomsten kører de forkert, og ender ved U. S. Capitol Building:

Inadvertently, we had driven right to the very heart of American history, and whether we knew it in so many words, it was American history, delineated in its most inspirational form, that we were counting on to protect us against Lindbergh. (58)

De stærke historiske symboler på frihed, lighed og demokrati tillægges således en særlig beskyttende kraft, og de ophøjes gennem familiens begejstring. For eksempel da Philip ser Lincoln Memorial med den store statue af Lincoln for første gang: "the sculpted face looking to me like the most hallowed possible amalgamation – the face of God and the face of America all in one." (63) Der er noget eviggyldigt over historiske monumenter – det er også derfor, de er blevet bygget. Men de historiske symboler står i skarp kontrast til Amerika under Lindbergh, og den antisemitisme som familien oplever i nationens hovedstad, og Philip går hurtigt fra beundring til bekymring: "What ordinarily passed for great just paled away, and there was no defense, for either an adult or a child, against the solemn atmosphere of hyperbole." (63) Den stolte nationalhistorie, der altid har styrket patriotismen for familien Roth, har mistet sin aura af kraft og uovervindelighed, og de enorme monumenter fremstår som latterlige overdrivelser. "All men are created equal"(65)¹³⁰, læser faderen højt fra en tavle med Lincolns berømte Gettysburg tale, men det er tydeligt, at med en antisemit i Det Hvide Hus, gælder denne grundlov ikke længere for den lille jødiske familie. Da de står og betragter parken ved monumentet, ser Philip denne kontrast: "It was the most beautiful panorama I'd ever seen, a patriotic paradise, the American Garden of Eden spread before us, and we stood huddled together there, the family expelled." (66) Den amerikanske historie, der for Philip har skabt forestillingen om det amerikanske paradys, er nu ikke længere hans. Han er

¹³⁰ Lincoln Memorial er også kendt for at være stedet, hvor Martin Luther King Jr. i 1963 holdt sin berømte antiracistiske tale, med indledningsordene "I have a dream", og repræsenterer således i dobbelt forstand symbolet på amerikanske lighedsideal. At begge talere senere blev myrdet, ligesom Winchell i romanen, viser samtidig den lige så evigtgyldige karakter af modstanden mod disse lighedsideal i det amerikanske samfund.

sammen med sin familie sat udenfor på grund af slangen i paradiset – præsident Lindbergh.

Historien er således omskiftelig og overraskende, og vedtagne sandheder og idealer kan pludselig miste deres evighedskarakter. Men historien repræsenterer samtidig den styrke, der ligger i håbet om, at demokrati- og lighedsidealene vil sejre i den sidste ende – netop som konsekvens af de historiske erfaringer. Dette håb giver faderen den styrke, der skal til for at sige fra og stå op imod antisemitismen. Det foregår i kapitlets vigtigste scene; cafeteria-scenen.

Historien som redning

Familien Roth har hyret guiden Mr. Taylor til deres to dage i Washington. Han tager dem med til et populært cafeteria. Under middagssamtalen kritiserer faderen Lindbergh og hans tætte forbindelser til Hitler, og en mand fra et af nabobordene kommer truende hen til familien Roths bord og udtrykker sin foragt for jøder. Både Mr. Taylor og cafeteriaets personale går imellem og forsvarer familien, og selvom moderen foreslår, at de bare skal tage hjem til hotellet, insisterer faderen på at blive siddende og spise færdigt. Manden fra nabobordet fortsætter sine provokationer, og Philip er overbevist om, at det nu vil gå galt for dem: "I thought, 'We are going to be tarred and feathered', envisioning all our humiliation sticking to the skin like a coat of thick filth that you could never get off." (79) Men faderen samler al sin styrke og fortsætter sin samtale med Mr. Taylor, der fortæller, at han har været historielærer på Wabash College i Indiana. Marshall, der var vicepræsident under Wilson 1912-1920 studerede på dette universitet, og det giver faderen anledning til at rose Wilson fordi han udnævnte den første jøde til højesteret. Og nu føler faderen sig virkelig modig, og fortsætter: "'What this country needs now is a new president.' No riot ensued. Nothing. Indeed by not quitting he appeared almost to have won the day." (81) Det at tale om historien bliver her redningen for familien Roth – i stedet for ydmygelse ender cafeteria-scenen i en lille triumf, og faderen sætter triumf på ved at slutte af med at synge et par strofer fra Indianas officielle stats-sang, *On the Banks of the Wabash, Far Away*. Det understreges, at denne sang er kendt af alle amerikanere, og var yndlings-sangen blandt de amerikanske soldater i krigen mod Spanien i 1898. Den er altså kendt som en patriotisk hjemstavns-sang, og det virker derfor stærkt, at faderen synger den ovenpå sammenstødet med en antisemitisk patriot.

Han forsøger at fastholde, at sande patrioter bygger på Amerikas demokratiske historie, og at Lindbergh er et brud på denne historiske tradition.

Vi får at vide, at sangen er skrevet af Paul Dresser i 1897, men hvad vi ikke får at vide her er, at sangen blev udsat for en omfattende og meget populær omskrivning i 1917. Originalen er næsten glemt i dag, og selvom den fortsat er den officielle statssang, så er det den nye, der spilles til sportsarrangementer og lignende.¹³¹ Den originale sang, som er den faderen synger, er altså blevet udsat for det samme, som historien gør det i *TPAA* – en omskrivning. Faderen forsøger altså her at fastholde både den originale historie – Amerika uden Lindbergh - og den originale sang. Desuden er det i begge udgaver en sang om at se tilbage på sin barndom, og på denne måde er der flere niveauer af metalitteraritet indeholdt både i sangen og i hele scenen.

I cafeteriascenen er det første, eneste og sidste gang, at det lykkes at få historien til at fungere som bolværk mod de radikale ændringer i nutiden, og faderens store historiske viden og stædighed kan for et kort øjeblik nedtone familiens frygt for fremtiden. Scenen viser dermed den styrke, der ligger i historisk viden, og denne historiske oplysningstanke er også udbredt i dag. Ideen om, at historieskrivningen er vigtig, fordi historiske erfaringer kan lære os at undgå at gentage tidligere tiders fejltagelser. Hvis vi lærer nok om holocaust, vil det føre til en stærk fordring om ”never again”, der vil fungere som bolværk mod en gentagelse. Men selvom scenen således viser styrken i historisk viden, er det påfaldende, at det er den eneste gang, at det er tilfældet i romanen. Det er således et bolværk med store begrænsninger. Fordi historien er netop ikke deterministisk, og ændringer i nutiden stiller også de historiske erfaringer i et nyt lys. Historiske symboler kan dermed, som tidligere nævnt, hurtigt miste deres evigheds karakter.

“History as intrusion”

”Then came history’s next outsized intrusion”. (184) Sådan introduceres informationen om, at tante Evelyn er blevet inviteret til middagen med Von Ribbentrop. Ordet ”intrusion” kan oversættes til dansk som indtrængen eller forstyrrelse. På engelsk er begrebet endnu mere negativt ladet. En ”intrusion” er en aggressiv handling, der er forbundet med en ulovlig indtrængen på privat grund eller ind i en persons private liv. En ”intrusion” er således altid forstyrrende.

¹³¹ Se bl.a. Mark Bennet: ”Paul Dresser – Popular Songwriter crafted state song”. Artikel fra Indiana-lokalavisen *Tribune Star*’s websektion *Tribstar*, <http://specials.tribstar.com/terrehautesop40/stories/dresser.html> (01.09.07).

I romanen foregår historiens ”intrusion” fra makroplanet til mikroplanet, og ofte med store og frygtelige konsekvenser. Det er netop det, der sker, når historien rykker tættere på mennesker og får direkte indflydelse på den enkeltes liv – en ”intrusion”. Man kan ikke længere ignorere historien, men må forholde sig til den, reagere på den og bære konsekvenserne. Det er en af romanens væsentlige pointer vedrørende historie.

Lindberghs fly repræsenterer også en sådan ”intrusion”. Hele to gange flyver det hen over familien Roth i Washington, og begge gange er det ødelæggende for familiens humør. En anden ”intrusion” foregår via Philips drøm og rammer hans kæreste eje, frimærkesamlingen. Portrætterne af George Washington bliver til portrætter af Hitler, og serien med nationalparker overtegnet med sorte hagekors. Der er tale om en alvorlig ”intrusion”, når historien kan skabe et så intenst mareridt i en lille drengs drømmeunivers. Derudover iscenesætter drømmen nedbrydelsen af historiske symboler, og peger dermed frem mod oplevelsen i Washington, hvor de historiske nationalsymboler, også udenfor Philips drømmeunivers, mister deres eviggyldige og beskyttende karakter.

Historiens forstyrrende karakter ekaleres gennem hele romanen. Til sidst står flugten til Canada tilbage som den eneste mulighed: ”we’d been overpowered by the forces arrayed against us and were about to flee and become foreigners. I wept all the way to school.” (301) Her ses historien altså som et direkte angreb på den lille familie. Philip står magtesløs overfor historiens kræfter. Historiens vingesus er ikke længere noget han kan nyde og fascineres af med distancens trygge skjold foran sig – i frimærkerne og som turist ved monumenterne i Washington. Pludselig basker historiens vinger ham i ansigtet som i det værste Hitchcock-mareridt.

Det kontrafaktiske scenarie i romanen bliver altså til en ”intrusion” ind i familien Roths liv, ligesom det kontrafaktiske som metode eller strategi er en ”intrusion” ind i den faktiske historie og i historieopfattelser. Det kontrafaktiske virker forstyrrende i forhold til kausalforklaringer og vedtagne ”sandheder” om historien.

Historien som ”intrusion” er samtidig en del af en litterær strategi, fordi det er en effektiv metode til at skabe pludselige handlingsskift i romanen. Som da faderen er i gang med en længere tale om, hvor håbløst alting ser ud efter mordet på Winchell, og han afbrydes pludseligt af radioen: ”But now suddenly, there is a radio bulletin *about* Walter Winchell. ‘Shhh!’ my father says.” (286) Radioen annoncerer, at Roosevelt vil holde tale ved begravelsen.

'It's happening!' my father cries. 'He's back! FDR is back!' [...] 'Boys,' he asks, 'do you understand what is happening?' and here he throws his arms around Sandy and me. 'It's the beginning of the end of fascism in America!' (286)

Det er makrohistoriens "intrusion" i forhold til mikrohistorien, og samtidig en "intrusion" ind i romanens handling, der skaber tempo og afveksling i fortællingen.

Historie og determinisme

And as Lindbergh's election couldn't have made clearer to me, the unfolding of the unforeseen was everything. Turned wrong way round, the relentless unforeseen was what we schoolchildren studied as 'History', harmless history, where everything unexpected in its own time is chronicled on the page as inevitable. The terror of the unforeseen is what the science of history hides, turning a disaster into an epic. (113-114)

Det er interessant, at den slags pregnante udsagn forekommer i romanen. Det er det samme Don DeLillo ofte gør. Udsagn der egentlig passer bedre på et essay sættes ind i en roman. I *TPAA* understreger det, at denne roman trækker på forskellige genrer. Den bygger på et samspil mellem fiktion og historieskrivning, og dette komplicerede samspil får dermed nogle essayistiske kommentarer med på vejen. Romanen er et forsøg ud i en ny genre for forfatteren, og det er derfor naturligt med historiefilosofiske og metalitterære overvejelser undervejs.

Problemet med historieskrivningen er, ifølge ovenstående citat, at distance og bagklogskab skjuler alvoren i situationen. Det frygtelige og det uventede fremstilles som uundgåeligt. Det er denne tendens ved historieskrivningen som Philip her protesterer imod, og som den kontrafaktiske historieskrivning er et opgør med. I det kontrafaktiske undgår man tendensen til at sætte enhver begivenhed ind i deterministiske kausalforklaringer, men ser i stedet på, hvilke muligheder, der lå i situationen, og hvordan det måske kunne have udviklet sig anderledes. I *TPAA* fremstilles "the terror of the unforeseen" uden distance i al sin frygtelighed – gennem øjnene på den lille dreng og hans familie. Igen er det litteraturens særlige evne, der her fremhæves. Den kan fremstille de enkeltmenneskelige konsekvenser af den store historie, og dermed også dens eventuelle "disaster"-karakter.

Det episke heltedigt fremstiller nationale bedrifter, og det er den samme tendens, der ofte findes i historieskrivningen. Når det er sejrherrene, der skriver historien, vil der sjældent være et særligt fokus på ofrene. Hvis Lindbergh havde beholdt præsidentposten i en længere årrække, ville historieskrivningen have set meget anderledes ud. Det bliver tydeligt i romanen *Fatherland*, hvor nazisterne ovenpå sejren i Anden Verdenskrig har evnet at hemmeligholde holocaust. Det er samme problem, der behandles i *TPAA* efter Lindberghs valgsejr:

Though on the morning after the election disbelief prevailed, especially among the pollsters, by the day after that everybody seemed to understand everything, and the radio commentators and the news columnists made it sound as if Roosevelt's defeat had been preordained. (53)

Det er den fare, der ligger i både nyhedsformidlingen og historieskrivningen. En søgen efter forklaringer på, hvorfor tingene udviklede sig som de gjorde, kan hurtigt føre til, at forholdet mellem årsag og virkning kommer til at fremstå absolut deterministisk. I modsætning hertil er *TPAA*s historieformidling en litterær og personlig beskrivelse af "the unfolding of the unforeseen". Men hvis denne "unfolding" skal fremstå realistisk, er det nødvendigt, at det kontrafaktiske scenarie ikke er kaotisk, men bygger på plausible kausalforklaringer – altså en relativ determinisme. Den bagudskuende fortæller repræsenterer denne relativitet. I kraft af distancen, er det ham, der kan skabe kausalforbindelser, som den lille dreng ikke kan overskue i situationen. Og det er også den voksne Philip, der sørger for, at ikke alt er "unforeseen" for romanens læsere.

Kontrafaktisk historie

Romanen indeholder en række eksempler på kontrafaktisk tænkning. Rabbiner Bengelsdorff leverer et af dem, da han fortæller Sandy, hvordan dyrkningen af tobak var det økonomiske fundament for Jamestown, den første permanente engelske koloni i Amerika. "Think of it. Without tobacco, the first representative government in the New World would never have met at Jamestown, as it did in 1619. Without tobacco, the Jamestown colony would have collapsed". (104) Dette lille kontrafaktiske tankeeksperiment ender i konklusionen: uden tobak, intet demokrati og intet USA. Det interessante ved dette eksempel er, at det minder så meget om eksemplet med jernbanerne, hvor en reel gen-

nemarbejdet kontrafaktisk analyse af alternativerne rent faktisk viste, at USA kunne have udviklet sig lige så hurtigt ved hjælp af flodpramme. Samtidig har eksemplet den nutidige vinkel, hvor tobaksindustrien er den mest forhadte industri i USA. Hvad nu hvis der ikke var noget tobak? Dette kontrafaktiske spørgsmål ville have affødt et helt andet svar i dag – så ville vi fx ikke have så mange tobaksrelaterede sygdomme og dødsfald, og samfundet ville dermed spare millioner af dollars hvert år. Eksemplet udstiller dermed, hvordan synet på historiens udvikling ændres over tid. Tobaksindustrien, der går fra at være store helte til de største skurke.

Også den unge Philip leverer flere eksempler på kontrafaktisk tænkning. Et af de mest ekstreme og naive er da han etablerer en lige linie mellem Jesus, Hitler og Lindbergh:

if it weren't for Christ there wouldn't be Christians, and if it weren't for Christians there wouldn't be anti-Semitism, and if it weren't for anti-Semitism there wouldn't be Hitler, and if it weren't for Hitler Lindbergh would never be president.” (120)

Denne naive kontrafaktiske logik udstiller usikkerheden i deterministiske kausalforklaringer. Det er den ene del af styrken ved det kontrafaktiske – at det er et opgør med absolut determinisme, og at det viser hvordan historieopfattelser er styret af tid, sted og ideologi.

Den anden del af styrken i det kontrafaktiske ligger i det frigørende element, der er knyttet til et stærkt fokus på begrebet mulighed. I romanen kommer det tydeligst til udtryk i forbindelse med Winchells opstilling til præsidentvalget. Vi får at vide, at alle ved, at det er helt umuligt at Winchell skulle kunne vinde valget: ”Yet not even that ironclad certainty could stop the adults from abandoning common sense and, for a night or two, imagining themselves and their children as native-born citizens of Paradise.” (245) Hvad nu hvis Winchell kunne få Lindbergh til at forsvinde? er en stærk frigørende tanke, og den afføder da også for første gang i lang tid et håb blandt jøderne i Newark. Og det selvom de alle ved, at det er rent tankespind.

Ved at indføre disse mikroeksempler på kontrafaktisk tænkning i romanen, iscenesættes styrkerne ved den kontrafaktiske tænkning og historieskrivning – både som et opgør med den absolutte determinisme og som en frigørende mulighed.

Historie, magt og skabelse

I det kontrafaktiske er historien ændret og konstrueret. Det er med til at iscenesætte historien som noget, der skabes. Den skabes af summen af forskellige menneskers ideer og handlinger. "History is everything that happens everywhere", forklarer faderen sine to sønner efter et besøg i nyhedsbiografen. Den skabes af en række forskellige begivenheder, der tilsammen skaber den helhed, der er historien. Det er det samme fokus på skabelse, der er på spil i litteratur. Ud af enkeltelementerne, konstruerer forfatteren den helhed, der udgør værket. Og forfattere til kontrafaktisk realisme skaber samtidig den helhed, der udgør den alternative historie. I den kontrafaktiske realisme iscenesættes denne skabelse. Og de mange alternative slutninger i *TPAA* forstørrer dette fokus på historien som noget åbent – som noget, der skabes af menneskers handlinger, og dermed kan ændres.

Men magtesløsheden hos familien Roth og mange andre i *TPAA* viser samtidig, at der er begrænsninger i det enkelte menneskes magt til at ændre på den store historie. Tværtimod er det her historiens "intrusion", der har magt til at ændre på den lille families historie. Hvis vi ser på magtforholdene i romanen, er der ingen af romanens magtfulde enkeltpersoner, der fremstår uden begrænsninger. Det gælder både de politiske og åndelige ledere.

Lindbergh præsenteres umiddelbart som den person i romanen med mest magt til at ændre på historien. Han er den store mytiske helt og folkeforfører. Det er hans kandidatur, der ændrer den faktiske amerikanske historie så radikalt. Men Lindbergh er samtidig den karakter i romanen, hvis magt betvivles mest. Hans magtfuldkommenhed pilles effektivt fra hinanden i romanens sidste kapitler. Lindberghs to år som præsident ændrer faktisk ikke den videre historie på makroplanet, og hans politiske hovedmålsætning: at holde USA ude af Anden Verdenskrig, lykkes ikke. Alle de alternative slutninger har det tilfælles, at de degraderer Lindberghs magtfuldkommenhed. Han er enten den store ufejlbarlige flyverhelt, der falder ned med sit fly eller et offer for en kidnapning eller Hitlers magtesløse marionetdukke.

Præsidentfruens magt er også tvetydig. Selvom det er hendes magtposition og styrke, der er afgørende for at bringe historien tilbage på sporet igen, udstiller de mest skelsættende begivenheder i hendes liv samtidig magtens store begrænsninger. Uanset de nærmere omstændigheder, står det fast, at hun har mistet både sin søn og sin mand,

uden hun har været i stand til at forhindre det. Og med mandens forsvinden, mister hun samtidig positionen som præsidentfrue.

Bengelsdorffs magt er problematisk fra begyndelsen. Det er tydeligt, at hans position i det jødiske samfund udnyttes af Lindbergh-administrationen til at gennemføre antisemitisk lovgivning. Og selvom Bengelsdorff selv forestiller sig, at hans magt er enorm, er det mere end sandsynligt, at hvis Lindbergh var fortsat som præsident i det hvide hus, og optrapningen af jødeundertrykkelsen fortsat, så ville turen på et tidspunkt også komme til Bengelsdorff selv.

Roosevelt kan, på trods af sin store magtposition i Det Hvide Hus, ikke vinde valget over den karismatiske Lindbergh i 1940, og de to følgende år forsvinder han næsten ud af historien.

Winchells magtposition har basis i massemedierne, og dermed stor styrke. Men da han bliver for kritisk overfor præsidenten, bliver han fyret og må tale til et langt mere begrænset publikum på gaden. Hans popularitet og radikalitet gør, at han alligevel får stor indflydelse på udviklingen i makrohistorien, men udfaldet er ikke entydigt. Var det omkostningerne værd, når resultatet blev en radikal eskalering af jødepogromer i USA? Og er det mordet på Winchell og de efterfølgende masseprotester, der får Lindbergh til at forsvinde, eller var det bare et flystyrt?

Disse personer har alle det til fælles, at de besidder en personlig magt, i kraft af deres position, der giver dem en indflydelse på historien. Alle andre kan kun opnå magt gennem antal. Uden et stort antal vælgere, var Lindbergh ikke blevet præsident og uden et stort antal antisemitter ville der ikke have været en Krystalnat og 122 dræbte jøder. Men der, hvor masserne optræder mest magtfuldt er i forbindelse med den omfattende protest ved Winchells begravelse. "soon their chant is cascading eerily across the entire city – 'Where is *Lind*-bergh? Where is *Lind*-bergh?'" (305) Det får næsten karakter af, at det er masserne, der her overbeviser forfatteren om at ende det kontrafaktiske eksperiment. "Where is Lindbergh?" (301) står der på de mange tusinde små emblemer. Det er skriften herfra, der overføres til romanens sider, og bliver katalysator for det radikale skift.

Det er således forfatteren, der har den egentlige magt her. Det understreges ved, at forfatteren hele to gange vender historien radikalt på hovedet – fordi han kan! Men med de alternative slutninger afgiver forfatteren en del af denne magt til læseren, og inviterer os indenfor. Og så alligevel ikke, fordi det samtidig resulterer i en følelse af afmagt hos

læseren, at vi aldrig helt får tilfredsstillet vores nysgerrighed. Vi når aldrig til den endelige plot-forløsning, hvor det hele bliver opklaret, og alle brikker falder på plads.

Det er aldrig entydigt, hvem der har magten til at ændre på historien i *TPAA*, og det åbner igen op for begrebet mulighed. Vi har alle sammen en mulighed for at være med til at ændre på historien, fordi historie er noget, der skabes af mennesker. Denne etablering af en tæt sammenhæng mellem historie og skabelse skaber samtidig en helhed i værket, fordi det stemmer overens med den litterære strategi i kontrafaktisk realisme.

Måske er det således også litteraturens magt og styrke, der sættes i centrum i *TPAA*. Zizeks pointer med at gennemkrydse fantasien for at kunne erfare forskellen mellem det falske og det reelle fremhæver den særlige styrke i litteraturen, og det er på mange måder det samme, der iscenesættes i Roths roman. Når historien skabes og konstrueres i romanens fiktionelle univers, ændrer det selvsagt ikke på den faktiske historie, men det kan ændre vores syn på denne historie radikalt.

Fortællerperspektiver

Det er første gang i Philip Roths forfatterskab, at han opererer med en barnefortæller. Denne strategi betyder, at billedet af historien som ”intrusion” kommer til at stå stærkt. Det er den lille dreng versus den store historie. I essayet *The Story Behind “The Plot Against America”* skriver Roth om den unge Philip: ”He is a practical child in a turbulent time, his world made of concrete and immediate fears.”¹³² For Philip opleves historien konkret. Han har ikke evnen til at forudse de potentielle konsekvenser af en antisemit i det hvide hus, og efterhånden som de rammer den lille familie konkret, får vi gennem barnets øjne den fulde effekt af ”the terror of the unforeseen”. Det er styrken ved barnefortælleren i *TPAA*, og det er med til at gøre romanen langt mere foruroligende. De rene og umiddelbare barneøjne, der oplever det konkrete tilfører en ægthed, som også er med til at øge oplevelsen af realisme.

Men fordi den store historie og dens mere langsigtede konsekvenser er så afgørende for romanen, kan barnefortællerstemmen ikke stå alene. Derfor tilfører Roth endnu en fortællerposition i form af den ældre Philip, der ca. 60 år senere ser tilbage på sin barndom under Lindbergh. Roth skriver om problemet med fortællerpositionerne:

¹³² Roth: “The story behind ...” *op. cit.*

It took several months of trial and error before I figured out how to let the boy be a boy while at the same time introducing through the adult's voice a mediating intelligence. [...] I had also somehow to make the two one, the mediating intelligence that sees the general, and the child's brain that degeneralizes the general.¹³³

Den voksne Philip kan i kraft af det retrospektive og mere erfarne blik skabe en klarhed i alt det, der fremstår uklart for den lille dreng, og det er samtidig også denne fortæller, der fastholder den tætte forbindelse til en historieskrivningsmodus. Det er den voksne Philip, der har lavet research i nyhedsarkiverne, og dermed kan formidle citater og ”fakta”. Også den voksne Philip tilføjer således realisme til romanen.

Et godt eksempel på samspillet mellem de to fortællepositioner er hen imod romanens slutning, hvor tante Evelyn gemmer sig i kælderen, og Philip ligger i sin seng:

A political catastrophe of unimaginable proportions was transforming a civilized society into a police state, but a child is a child, and all I could think about in my bed was that when the time came to move her bowels, Aunt Evelyn would have to do it on our storage bin floor. This was the uncontrollable event that weighed on me in lieu of everything else, that loomed over me like the embodiment of everything else, and that blotted out everything else. The most negligible danger of all, and it came to assume such momentous significance. (354)

Her ser vi, hvordan de to fortællere understøtter og udfordrer hinanden. Drengens meget konkrete bekymringer sættes via voksenfortælleren i en storpolitisk sammenhæng og der etableres en meget tæt dialektisk forbindelse mellem det konkrete og det generelle, mellem det små og det store. De to fortællerstemmer forenes i denne dialektik.

Kleinsein

I romanen *Bliktrommen* af Günther Grass er der ligeledes tale om en fortæller, der ser tilbage på en barndom under turbulente historiske forandringer. Oskar beslutter sig for at holde op med at vokse i 3-års alderen for at undgå de voksnes verden. Han søger umiddelbart tilflugt i lidenheden, men han har den fordel, at han eksisterer i et univers af grotesk og magisk realisme, og er udstyret med både bliktrommen og en glasknusen-

¹³³ Ibid.

de stemme, der kan hjælpe ham med at overleve. Det har Philip ikke, og derfor ser han lidenheden som den eneste mulige overlevelsestrategi.

Den schweiziske forfatter Robert Walser skrev i 1906-1908 en lille essayistisk roman med titlen *Jakob von Gunten*. Her følger vi den unge Jakob på drengeskolen Institut Benjamenta, en skole for kommende tjenere, hvor kodeordene er usynlighed, ydmyghed og lidenhed. Jakobs overlevelsestrategi på kostskolen er at søge tilflugt i lidenheden – det tyske *kleinsein*: ”Hvor lykkelig jeg er, at jeg ikke formår at se noget agt- og seværdigt i mig! Være og forblive lille.”¹³⁴ Men hvor *kleinsein* for Jakob er en succesfuld overlevelsestrategi på kostskolen, så er det mere problematisk for Philip. Han er oppe imod langt større kræfter i form af historiens ”intrusion”. Alligevel forsøger han at flygte fra historiens ”intrusion” gennem denne *kleinsein*-strategi:

I wasn't at all like Sandy, in whom opportunity had quickened the desire to be a boy on the grand scale, riding the crest of history. I wanted nothing to do with history. I wanted to be a boy on the smallest scale possible. I wanted to be an orphan. (232-233)

Denne længsel efter *kleinsein* resulterer i Philips flugtforsøg, der ender med, at han bliver sparket bevidstløs af børnehjems-hesten og mister sin frimærkesamling. På den anden side fører flugten også flere positive ting med sig. Sandy dropper sin støtte til Lindbergh og OAA, og faderen siger sit job op, så familien kan blive boende i Newark. Så selvom Philip flygter, fordi han ikke vil have noget med historien at gøre, er hans handling alligevel afgørende for, at historien ændrer sig for den lille familie.

Da Philip tidligere i romanen forsøger sig med den modsatte strategi, får det en lige så afgørende, men langt mere entydigt negativ indflydelse på mikrohistorien. Hans forsøg på at bekæmpe historiens ”intrusion”, ved at overtale tanten til at forhindre Roth-familiens tvangsforflyttelse, går helt galt, og ender i stedet med at besegle familien Wishnows grusomme skæbne. Så måske viser *kleinsein*-strategien sig alligevel at være den mindst ringe for Philip, og det er da også den han fastholder i planlægningen af sit andet flugtforsøg:

¹³⁴ Robert Walser: *Jakob Von Gunten – En Dagbog*, Centrum, Danmark 1999, s. 116.

I'd say [...] that I didn't know what I was or who. That I was nothing and nobody – just a boy and nothing more, and hardly the person responsible for the death of Mrs. Wishnow and the orphaning of her son. (349)

Philips kleinsein er samtidig en del af en litterær strategi. Ved at vælge et barn som fortæller, og oven i købet en kleinsein-orienteret dreng, forstørres modsætningen til den store historie, og det fremhæver det litterære fokus på det partikulære og det nære. Romanen trækker dermed delvist på samme litterære strategi som Walter Benjamins *Barndom i Berlin omkring år 1900*. Her beskrives det nittende århundrede ud fra dets lyde i en muslingeskal:

jeg hører ikke larmen fra feltartilleriet eller fra Offenbachs balmusik [...] Men det jeg hører er den korte raslen fra antracitkullene, der rutscher fra blikspanden og ned i en jernovn, det er det dumpe knald, som lyder, når gasglødenettets flamme tændes, og det er lampekuplens klirren i messingholderen, når et køretøj kører forbi ude på gaden.¹³⁵

Det er de nære ting, han hører i konkylien – den lille ting, der kan fortælle noget om det store. Det er modernitetens raslen, klirren og dumpe knald, der toner frem. Der er således ifølge Walser og Benjamin en helt særlig æstetisk kraft i det små, det enkle og det dagligdags. Dette fokus er også gældende i *TPAA*, hvor det er den nære historie, der sættes i centrum for handlingen. Det er hos familien Roth, at romanen begynder og slutter, det er barnets konkretiserende fortælleposition, der er dominerende, og de store mænd fra den store historie beskrives kun ud fra deres handlinger – og frem for alt disses konsekvenser for almindelige mennesker. I *TPAA* ved vi ikke, hvad der foregår inde i hovedet på Lindbergh, fordi hans tanker kun eksisterer i form af offentlige taler – altså der hvor de kan influere ideerne hos et modtageligt publikum. Vi kommer dermed aldrig tæt på de store mænd.

Optagetheden af det dagligdags er også en del af Philips kleinsein-strategi, og det har han ikke fra fremmede. Det er også her, at moderen finder sin styrke. Hendes reaktion i krisesituationer er at søge mod det nære, det dagligdags, den basale moderrolle. Der er mange eksempler på dette i romanen. Et af de tydeligste er da Seldon ringer fra Kentucky, fordi hans mor ikke er kommet hjem. Han er meget oprevet og sikker på, at

¹³⁵ Walter Benjamin: *Barndom i Berlin omkring år 1900*, Forlaget Politisk Revy, Danmark 1992, s. 71.

hun er død. ”My mother said, ’Seldon, you must take something to eat. That will help you calm down. Go to the refrigerator and get something to eat.’” (331) Herefter følger to hele sider, hvor moderen systematisk instruerer Seldon i, hvad han skal hente i køleskabet, og hvordan han skal spise det. Det er den samme rolle som Philip indtager overfor tanten, da han finder hende gemt i kælderen. Han er rædselsslagen over tantens vanvid, og søger tilflugt i det konkrete, det nære, den basale moderrolle: ”’Do you want to lie down?’ I asked, dreading that she would say yes. ’Do you need to rest? Do you want me to call the doctor?’” (352) Herefter følger nok engang en længere passage med en detaljeret diskussion af, hvilke madvarer Philip tager ud af køleskabet og serverer for tanten. Philip kopierer dermed moderens strategi med fokus på det dagligdags og den basale plejerolle, og det er også derfor, at han finder trøst i denne rolle i forhold til Alvin, hvor Philip udvikler sig til en eksemplarisk plejer af fætterens benstump.

For Philip er kleinsein en overlevelsestrategi, men det har samtidig karakter af selvafstraffelse. Det er en måde, hvorpå den lille dreng kan sone en del af sin enorme skyldfølelse. Det bliver især tydeligt, da han i romanens sidste linie påtager sig rollen som Seldons protese.

I essayet om *TPAA* skaber Roth desuden en sammenhæng mellem kleinsein og realisme.

But my talent isn't for imagining events on the grand scale. I imagined something small, really, small enough to be credible. [...] Orwell imagined a huge change in the future with horrendous consequences for everyone; I tried to imagine a small change in the past with horrendous consequences for a relative few. He imagined a dystopia, I imagined a uchronia.¹³⁶

For at fastholde realismen i romanen, er det nødvendigt at tænke småt og fremfor alt at undgå overdrivelser. Men kleinsein står i modsætning til det konrafaktiske. Der er ikke megen umiddelbar ydmyghed i en forfatter eller historiker, der tillader sig at ændre på historien. Den storladenhed, der ligger i, at en forfatter drister sig til at forandre den faktiske historie, finder dermed en nødvendig dialektisk kontrast i det mere ydmyge kleinsein. Kleinsein bliver således ikke bare en overlevelsestrategi for romanens ho-

¹³⁶ Roth: “The story behind ...” *op. cit.*

vedperson, men også en litterær strategi for forfatteren i forsøget på at forene det kontrafaktiske med realismen.

Billeder

En yderligere styrke ved at anvende et barn som fortæller, ligger i børns evne til at opleve og huske i billeder. Den visuelle erindringsform skaber en række overbevisende billeder på den historiske udvikling, og visualiseringen er således med til at øge realismen. "The terror of the unforeseen" udvides gennem Philips øjne til "the terror of the seen". Et tidligt eksempel i romanen er da det lille jødiske samfund får beskeden om Lindberghs kandidatur. Frygten og magtesløsheden beskrives i ord, men fremstår allerstærkest i et billede:

Entire families known to me previously only fully dressed in daytime clothing were wearing pajamas and nightdresses under their bathrobes and milling around in their slippers at dawn as if driven from their homes by an earthquake. (16)

Bare tre dage senere vender håbet for en tid tilbage til kvarteret, fordi Winchell i sit radioprogram erklærer krig mod Lindbergh. Nu er billedet pludselig et helt andet på Summit Avenue:

The men dragged beach chairs from the garages and unfolded them at the foot of the alleyways, the women carried pitchers of lemonade from the houses, the youngest of the children ran wildly from stoop to stoop, and the older ones sat laughing and talking off by themselves. (19)

Kontrasten mellem disse to billeder opsummeres på den efterfølgende side:

all the Jewish families on block-long little Summit Avenue to resemble once again Americans enjoying the vitality and high spirits of a secure, free, protected citizenry instead of casting themselves about outdoors in their nightclothes like inmates escaped from a lunatic asylum. (20)

Kun adskilt af et linieskift følger herefter den næste sætning: "My brother was known throughout the neighborhood for being able to draw 'anything'". (20) Ved således at

bevæge sig direkte fra de visuelle erindringsbilleder til broderens tegneevner, sættes det billedskabende i centrum som en litterær strategi. Det direkte klip skaber fokus på det billedskabende både hos barnet, kunstneren og forfatteren, og som en yderligere understregning af den litterære forbindelse følger en beskrivelse af Sandys rolle som kunstner, der har iøjnefaldende ligheder til en forfatterrolle. ”All the while his hand was working away, he’d look up, down, up, down – and behold, there lived so-and-so on a sheet of paper.” (21)

Den næste forbindelse, der skabes i denne passage, er da Sandy tegner et billede med udgangspunkt i et af Philips frimærker, og vi får dermed etableret en sammenhæng til romanens mest gennemgående billeder – nemlig de små billeder på Philips frimærker. Frimærkerne er små billeder på den historiske udvikling, og det er da også herfra, at Philip henter hovedparten af sin historiske viden. I frimærkerne integreres det billedskabende og litterære således med det historiske, og frimærket kan dermed ses som et mikrosymbol på den kontrafaktiske realisme. Et mikrosymbol, der desuden indeholder kontrasten mellem den store nationale historie og de bittesmå symboler. En syntese mellem det små og det store.

Et andet mikrosymbol, der illustrerer sammenhængen mellem historieskrivningen og det litterære, er de små emblemer, der uddeles ved Winchells begravelse. ”And virtually every man, woman and child among them wears that now ubiquitous badge of defiant solidarity, the black-and-white ’Where is Lindbergh?’ button”. Det lille emblem er blevet et historisk symbol. Det er allestedsnærværende - også i dag - ifølge den retrospektive fortæller. Det er samtidig et litterært symbol, fordi det er skriften, der her sættes i centrum. Sloganet ”Where is Lindbergh?” introduceres gennem disse emblemer, og det er herfra, at de omsættes i det mundtlige folkekrav. Det fremstår dermed som om, at det er skriften, der udløser handlingsskiftet. Ligesom det er romanens skrift, der har udløst et handlingsskift i den faktiske historieskrivning. Igen er der en stærk metalitteraritet på spil, der iscenesætter litteraturens styrke i skabelsen af muligheder og forandring.

”A perpetual fear”

Frygttemaet er helt centralt i *TPAA*. Det er romanens stemning, og den slås an allerede i første linie. Det er historiens ”intrusion”, der er katalysator for det stærke frygttema i romanen. Denne forbindelse etableres ligeledes i de første linier, hvor Philip spekulerer

på, om han ikke ville have været et mindre frygtsomt barn, hvis Lindbergh ikke var blevet præsident.

Også det afsluttende kapitel bærer titlen "Perpetual Fear" (328), og romanen begynder og slutter således med denne stemning. Også undervejs behandles frygten, hvor den langsomt æder sig mere og mere ind på den lille familie. Moderens frygt viser sig allerede på turen til Washington, hvor hun straks er på vagt overfor guiden, der venter ved deres bil for at tilbyde sig: "Our mother whispered, 'But who sent him? How did he spot our car?' 'That's his job, Bess – to find who's the tourists. That's how the man makes a living.'" (60) – svarer faderen hende. Han holder modet oppe gennem en blanding af stædighed, viljestyrke og overbevisning om at have retten på sin side. Men efterhånden som plottet udfolder sig, begynder selv faderen at frygte for fremtiden og tvivle på sine egne muligheder for at bekæmpe alt det frygtelige, der sker. Derfor ser han i første omgang ingen anden mulighed end at indordne sig, da familien får besked om tvangsforflyttelsen til Kentucky. "Shockingly enough, my father had been rendered impotent by his company's having obediently joined hands with the state." (209) Den rædselslagne Philip ser, hvordan faderen udvikler sig fra, at være den viljestærke mand i Washington, der ikke er bange for at kritisere Lindbergh offentligt til at være impotent i forhold til at beskytte sin familie imod historiens kræfter. Historien, der i første omgang holder modet oppe hos faderen, ender med at have den modsatte effekt. Ved romanens slutning er det hele den antisemitiske historie, der indoptages i faderens frygt: "To be sure, the Frank case¹³⁷ was only part of the history that fed my father's sense of danger in rural West Virginia on the afternoon of October 15, 1942. It all goes further back than that." (361)

Philips frygt er ikke blot "perpetual" (bestandig), den er også voksende i styrke og ender med at omslutte alt i den lille drengs univers – selv den ellers så trygge barne-seng: "Bed – as though as a place of warmth and comfort, rather than an incubator for dread, bed still existed." (354) Også den mørke kælder, som Philip er bange for fra begyndelsen, bliver mere og mere frygtindgydende efterhånden som den fyldes op med spøgelseerne fra Mr. og Mrs. Wishnow og Alvins amputerede ben.

"The fear was everywhere", konstaterer Philip to gange (328 og 329) "the *look* was everywhere, in the eyes of our protectors especially [...] they were devastated by the speed with which everything dreadful was happening." (329) Det er frygten, der får

¹³⁷ Jeg vender tilbage til lynchningen af den jødiske Leo Frank senere.

familien til at falde fra hinanden, og det er også den konstant eskalerende frygt, der for alvor bringer volden og vanviddet til familiens hjem, da Alvin og faderen går amok. Philip når til denne erkendelse gennem kontrafaktisk tænkning:

... perhaps if Winchell hadn't been assassinated twenty-four hours earlier and the worst that had been feared when Lindbergh first took office hadn't seemed closer to befalling us than ever before ... perhaps then the two grown men who mattered most to me throughout my childhood might never have come so close to murdering each other. (293)

Frygten er på den ene side ødelæggende for familien, men på den anden side skaber den også en sammenhængskraft blandt dem, der deler frygten. I "Postscript" citeres Roosevelt for sin berømte udtalelse om, at "the only thing we have to fear is fear itself." (365) Dette citat, der er så uløseligt forbundet med Roosevelt, gør ham til et stærkt modbillede til Lindbergh. På den anden side har ordene mistet deres evighedskaraktter i romanens univers. Her er frygten bestemt ikke det eneste, den amerikanske befolkning bør frygte. Truslen fra Lindbergh-administrationens lovgivning og nazitysklands ekspansion i Europa er skræmmende reel. Også Roosevelt er bevidst om dette. Da von Ribbentrop bliver inviteret til middag i Det Hvide Hus, siger ekspræsidenten i en protesttale:

The only thing we have to fear, [...] is the obsequious yielding to his Nazi friends by Charles A. Lindbergh, the shameless courting by the president of the world's greatest democracy of a despot responsible for innumerable criminal deeds and acts of savagery. (178)

De romankarakterer, der hævder det modsatte, er dem der støtter Lindbergh. Tante Evelyn forsøger at opdrage Philip i denne ånd: "You cannot grow up to be frightened like your parents. Promise me you won't". (217) Og Sandy, under stærk indflydelse fra tanten og Bengelsdorff, omtaler sine forældre som "frightened, paranoid ghetto Jews." (227)

Romanen bearbejder således også temaet irrationel kontra rationel frygt. Et tidløst tema, der også er yderst relevant i dag. I *TPAA* er frygten rationel og velbegrundet, men præsidenten forsøger at mane den i jorden. I dag er frygten for terror irrationel, men præsidenten forsøger at piske den op. Efter Lindberghs forsvinden er det det samme,

den konstituerede præsident Wheeler gør. Han spiller på frygten for en jødisk sammen-
sværgelse og frygten for en krig mod Canada for at retfærdiggøre undertrykkelse og
oprustning.

Man tager initiativ til et ”bomb shelter program ’to protect our residents in the event
of a surprise Canadian attack.” (317) Ligesom man i USA under den kolde krig havde
bombeøvelser i skolerne, så børnene var forberedte, hvis Sovjetunionen angreb USA
med atombomber.¹³⁸ En strategi, der udelukkende havde til formål at skabe frygt for den
ydre fjende – i dette tilfælde kommunisterne. Den samme frygt som tusindvis af ameri-
kanske børn må have følt i den første tid efter 11. september, hvor vinduerne på deres
børneværelser blev klistret til med gaffa-tape, og kælderen fyldt op med overlevelsesud-
styr og gasmasker.

Man opdrager befolkningen til frygt, og det er måske her romanen er tydeligst som
kritisk kommentar. Filminstruktøren Michael Moore er en af dem, der mest rammende
har beskrevet det amerikanske samfunds særlige frygtkultur og dens konsekvenser.
Filmen *Bowling for Columbine* er en undersøgelse af, hvorfor skolemassakrer som på fx
Columbine Highschool, er blevet et stigende problem i USA. Selvom filmen til tider
fremstår både ensidig og rigeligt forførende, virker den alligevel overbevisende. Moores
faktuelle oplysninger er korrekte, og tallene bakker hans pointer op. Han tilbageviser
tesen om, at de amerikanske problemer primært handler om adgangen til skydevåben
ved at sammenligne med Canada, der har lige så mange våben, men bare ikke bruger
dem til at slå hinanden ihjel. Det er frygtkulturen, der adskiller de to lande, og Moore
viser dette ved hjælp af en række meget illustrative dagligdags eksempler. Blandt andet
at canadierne ikke låser deres hoveddør. Ansvar for frygtkulturen placerer Moore hos
massemediernes, politikerne og storkapitalen, der alle bruger frygten til at sælge deres
programmer, politik eller produkter.

Romanen udstiller frygtens dobbeltkarakter. På den ene side er den, som hos Moore,
et effektivt manipulations- og magtmiddel. På den anden side er den rationelle frygt et

¹³⁸ Jeg oplevede dette selv som elev på en skole i Berkeley, Californien i 1984, hvor vi en gang hver
anden måned blev beordret ned under bordene, når bombealarmen lød. Vi blev instrueret i at beskytte
hovedet med armene – og endelig huske at lukke øjnene, fordi atombomber udsender et meget kraftigt
lys, der kan resultere i blindhed. Jeg var dengang omtrent jævnaldrende med Philip i *TPAA*, og ved af
egen erfaring, at disse bombeøvelser virkede fuldstændig efter hensigten – som frygtmiddel. Nogle
måneder senere i Kansas, da jeg blev vækket af en luftalarm og i al hast båret ned i kælderen af mine
forældre, gik der længe inden budskabet om, at der bare var tale om en mindre tornado, trængte igennem
min totale panikangst.

nødvendigt led i en overlevelsesstrategi i kriseperioder, fordi det er den, der får os til at styre uden om farlige situationer.

Kontrafaktisk realisme

Den kontrafaktiske realisme er et møde mellem to forskellige felter – historieskrivningen og skønlitteraturen. Dette potentiale udnyttes af Philip Roth, der integrerer en historieskrivningsmodus i sit fiktionsunivers. Romanen fremstår således med en videnskabelighed, der tjener til at gøre fortællingen mere foruroligende og vedkommende for læserne. Det er det samme, der sker i George Orwells *Homage to Catalonia*, hvor fortællingen underbygges med dokumentarisme. I Orwells tilfælde er der tale om et mere rendyrket politisk projekt – at fremstille sandheden om Den Spanske Borgerkrig. Men også i *TPAA* handler det om at søge sandheden. Sandheden om eksistensen af en række tendenser i det amerikanske samfund, der meget vel kunne have resulteret i en historisk udvikling, der ligger tæt på det kontrafaktiske scenarie i romanen.

Forbindelser til faktisk historie

Der eksisterer, som tidligere nævnt, en modsætning mellem kontrafakta og realisme, der kræver en litterær strategi, der kan gøre det urealistiske troværdigt. I *TPAA* skabes troværdigheden blandt andet ved at etablere og anvende forbindelser til den faktiske historie.

Et realistisk greb, der anvendes i romanen er henvisninger til den faktiske amerikanske lynchningskultur. Lynchning er grov afstraffelse eller henrettelse af en person uden rettergang. I perioden fra 1882-1964 blev omkring 4750 mennesker lynchet i USA, og ca. 3500 af dem var sorte.¹³⁹ Racisme har således spillet en afgørende rolle for lynchningskulturen. Når man kan tale om en decideret lynchningskultur i USA, hænger det ikke kun sammen med det store antal, men også om den brede folkelige accept af lynchninger: ”Omkring år 1900 var lynchning, navnlig i Mississippi, Georgia, Alabama og Texas, nærmest en grotesk form for folkeforlystelse, som endda undertiden annonceredes i aviserne.”¹⁴⁰ Selvom lynchningerne oftest foregik i fuld offentlighed, uden at lyncherne skjulte deres identitet, blev de meget sjældent retsforfulgt: ”Because of the

¹³⁹ *Den Store Danske Encyklopædi, op. cit.*

¹⁴⁰ *Ibid.*

tight hold on the courts by local public opinion, lynchers were rarely ever indicted by a grand jury or sentenced.”¹⁴¹

I romanens sidste scene, oplever vi faderens frygt for denne lynchningskultur. Mens Sandy venter på sin far og Seldon udenfor lægehuset, begynder han som så ofte før at tegne en ung pige. Da faderen ser det, trækker han hurtigt Sandy væk:

‘Are you crazy,’ my father whispered, peering furiously down at him over his neck brace, ‘are you nuts drawing her? [...] You never heard of Leo Frank? You never heard of the Jew they lynched in Georgia because of that little factory girl?’ (359)

Vi bliver efterfølgende præsenteret for historien om Leo Frank både i romanen og i “Postscript”. Leo Frank var en jødisk fabriksejer, der blev fundet skyldig for mordet på Mary Phagan i 1913, en 13-årig pige, der arbejdede på fabrikken. Han blev to år senere fjernet fra fængslet og lynchet. Det har efterfølgende vist sig, at antisemitisme spillede en stor rolle under retssagen, og Frank er senere blevet så godt som frikendt. Sagen fik stor mediebevågenhed og styrkede antisemitismen i USA. Den spillede desuden en afgørende rolle i gendannelsen af Ku Klux Klan i 1915, hvor flere af Leo Franks lynchere var med.¹⁴² Det stærke fokus på netop denne del af den faktiske historie etablerer en klar forbindelse mellem lynchningen af jøder i romanens kontrafaktiske univers og den faktiske histories lynchningskultur. Romanens optagethed af Leo Frank påviser eksistensen af lynchningskulturen, og får romanens kontrafaktiske scenarie til at fremstå troværdigt. Den faktiske historie viser, at den kontrafaktiske historiske godt kunne være sket.

Leo Franks eksempel integrerer desuden lynchningskulturen og antisemitismen. Selvom antisemitismen aldrig har stået så stærkt i USA som i Rusland og dele af Europa, har den i perioder også i USA været en faktor. Sagen mod Leo Frank førte i 1913 til dannelsen af Anti-Defamation League – en organisation, der lige siden har bekæmpet antisemitismen i USA. Det var især nødvendigt i 1920erne og 30erne, hvor nazistiske grupper voksede i styrke, og personer som Lindbergh, Father Coughlin og Henry Ford, der alle spiller en væsentlig rolle i *TPAA*, også i virkeligheden stod i spidsen for antisemitisk propaganda. Henry Ford brugte sin stærke økonomiske position til at publicere i

¹⁴¹ Robert A. Gibson: *The Negro Holocaust: Lynching and Race Riots in the United States, 1880-1950*, <http://www.yale.edu/ynhti/curriculum/units/1979/2/79.02.04.x.html> (01.09.07).

¹⁴² Se bl.a. Warren Goldstein: “Who killed Mary Phagan?” i *The New York Times*, 31. maj 2007.

hundredetusindvis af antijødiske skrifter som fx *The International Jew: The World's foremost problem*. Ku Klux Klan er endnu en vigtig antisemitisk gruppe fra den faktiske historie, der optræder i romanen, hvor de blandt andet står bag drabet på Seldons mor.

Det mest kendte eksempel på amerikansk antisemitisme er fra 1939, hvor skibet S.S. St. Louis krydsede atlanten med 930 tyske jødiske flygtninge ombord. De blev nægtet indrejse i både Cuba og USA og tvunget til at vende tilbage til Europa.¹⁴³ Desværre blot et blandt mange eksempler på, hvordan antisemitismen fik lov til at spille en væsentlig rolle i USAs immigrationspolitik op til og under Anden Verdenskrig.

Pogromer og raceoptøjer

Også pogromerne i romanen har mange lighedspunkter med hændelser i den faktiske amerikanske historie. Ofrene har her været de sorte frem for jøderne, men raceoptøjer i USA har i flere tilfælde været lige så omfattende som pogromerne i *TPAA*. I romanen finder de værste pogromer sted den 12. oktober 1942 i ”Alabama, Illinois, Indiana, Iowa, Kentucky, Missouri, Ohio, South Carolina, Tennessee, North Carolina, and Virginia” (313), og 122 mennesker bliver dræbt.

I den faktiske historie kaldes sommeren 1919 ”The Red Summer”. I 26 byer, i stort set det samme geografiske område, dræbte hvide racistgrupper over 100 sorte i de værste raceoptøjer nogensinde. Mange hundrede blev såret og flere tusinde hjemløse.¹⁴⁴ Et andet eksempel, der også tidsmæssigt ligger meget tæt på romanen, er raceoptøjerne i Detroit i 1943. Hvide grupper overfaldt sorte, og kørte bevæbnede ind i de sorte kvarterer, hvor de blev mødt af snigskytter. 25 sorte og 9 hvide blev dræbt.¹⁴⁵

I *TPAA* finder optøjerne i Detroit sted i september 1942. Jødiske butikker, synagoger, skoler og private hjem bliver angrebet med sten og brandbomber. Mange jøder bliver overfaldet og banket, og endnu flere bliver tvunget til at flygte. Ved et lykketræf er der ingen, der mister livet. Romanen skaber desuden en forbindelse fra optøjerne i Detroit til den tyske historie:

American history had recorded its first large-scale pogrom, one clearly modeled on the 'spontaneous demonstrations' against Germany's Jews known as *Kristallnacht*, 'the

¹⁴³ Se bl.a. *Jewish Virtual Library*: “The Tragedy of the S.S. St. Louis”, <http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/Holocaust/stlouis.html> (01.09.07).

¹⁴⁴ Se bl.a. Gibson: *op. cit.*

¹⁴⁵ *Ibid.*

Night of Broken Glass,' whose atrocities had been planned and perpetrated by the Nazis four years earlier. (266)

Sammenligningen med krystalnat er skræmmende, fordi vi alle ved, at det var et af de første skridt i det, der i den tyske historie endte med holocaust. For de fleste er ideen om en krystalnat i USA i 1942 næsten utænkelig, men alligevel formår romanen at få det til at fremstå realistisk. Forfatteren undgår unødvendige overdrivelser; fx er der ingen døde i Detroit's krystalnat – modsat Detroit-optøjerne i den faktiske historie et år senere, hvor 34 bliver dræbt, og den tyske "Kristallnacht" med 91 døde.¹⁴⁶ Valget af Detroit som centrum for begivenhederne skaber realisme – i hvert fald for dem, der kender til byens faktiske historie – men også for andre, fordi romanen bruger 15 linier på at berette om byens antisemitiske indflydelse. Vi får at vide, at Detroit er hjemsted for Father Coughlins antisemitiske Christian Front og for "the dean of anti-Semites"(264) Gerald L. K. Smith og ikke mindst automobilgiganten Henry Ford, den mest indflydelsesrige af den faktiske amerikanske histories jødehadere.

De mange implicitte og eksplicitte forbindelser til den faktiske historie, får pogromerne i romanen til at fremstå foruroligende realistiske, og det er et litterært greb, der er gennemgående i romanen. I *TPAAs* kontrafaktiske realisme bevares realismeplanet således blandt andet gennem den tætte forbindelse til den faktiske historie.

Internering og holocaust

Den faktiske amerikanske historie under Anden Verdenskrig sætter romanens kontrafakta i relief. Det, isolationisten Lindbergh når at gennemføre i form af jødeforfølgelser, er i virkeligheden mindre radikalt end de foranstaltninger, som virkelighedens amerikanske præsident gennemførte imod de 120.000 japanere i USA, der blev sendt i interneringslejre efter angrebet på Pearl Harbor.¹⁴⁷ Halvdelen af de internerede var børn, og forholdene i lejrene var præget af mangel på plads, dårlig hygiejne og utilstrækkelig mad. De var omgivet af pigtrådshegn og bevæbnede vagter, og selv Roosevelt, der underskrev interneringsloven i 1942, har omtalt dem som "concentration camps". De fleste betragter i dag interneringen som en fejltagelse og et mørkt kapitel i amerikansk

¹⁴⁶ *Den Store Danske Encyklopædi, op. cit.*

¹⁴⁷ Oplysningerne om interneringslejrene er hentet fra: J. Burton, M. Farrell, F. Lord, and R. Lord : *Confinement and Ethnicity: An Overview of World War II Japanese American Relocation Sites*, http://www.cr.nps.gov/history/online_books/anthropology74/ce0.htm#a (08.09.07).

historie. Derfor har det også været en del af historien, som man ikke har ønsket at tale for meget om, og ikke før 1990 fik de internerede og deres efterkommere en officiel undskyldning og en erstatning på 20.000 dollars fra den amerikanske regering. Set i denne sammenhæng fremstår omfanget af jødeforfølgelserne i romanen yderst realistisk, og endda underspillet, i forhold til den faktiske historie, som den formede sig for både de sorte og japanerne i USA.

Det stærke ved eksemplet i *TPAA* er netop, at det her er jøderne, det går ud over. Fordi holocaust står som det tyvende århundredes mest frygtelige eksempel på, hvor galt det kan gå, når racisme og diskrimination fører til ophævelse af helt basale friheds- og menneskerettigheder. Derfor behøver forfatteren ikke overdrive jødeforfølgelserne under Lindbergh, og han behøver heller ikke føre det kontrafaktiske scenarie til ende. Det er allerede blevet gjort, i virkelighedens historie, i Europa.

TPAA giver et eksempel på, hvordan det kunne have udviklet sig i den samme retning i USA, og den faktiske historie viser, at der var og er strømninger i det amerikanske samfund, der gør dette scenarie realistisk.

Historieskrivning og fiktion

Romanen integrerer ikke bare den faktiske historie i sit univers, men også den faktiske historieskrivning. Den skriftlige fremstilling, eller romanens form, bærer i høj grad præg af en historieskrivningsmodus, hvilket er med til at fremhæve den kontrafaktiske realisme som et møde mellem historieskrivning og fiktion. Det sker gennem en række forskellige litterære greb.

Alle kapitler og sider er forsynet med måned og årstal, og begivenhederne udfoldes kronologisk, ligesom i en historiebog. Det er medvirkende til at give romanen et dokumentarisk præg, der samtidig øger oplevelsen af realisme hos læseren. Det samme er tilfældet med førnævnte "Postscript". Et andet træk fra historieskrivningen er, at konklusionerne ofte præsenteres først og med en udpræget underforståethed. Vi ved jo alle fra historiebøgerne, at Winchell bliver skudt, så det er helt naturligt, at romanen præsenterer det sådan lidt henkastet: "What made the death of Walter Winchell worthy of instantaneous nationwide coverage wasn't only that" (272)... osv. Det er første gang, at vi som læsere får at vide, at Winchell bliver skudt – et helt afgørende handlingsskift, der her præsenteres som en bisætning for egentlig at sige noget om noget andet. Først en halv side senere får vi detaljerne omkring mordet på Winchell, citeret fra radioen. Det er

samme historieskrivningstypisk underforståethed, der anvendes i forbindelse med Lindberghs forsvinden: "As everyone knows, President Lindbergh was not found or heard from again". (320)

TPAA indeholder desuden mange beskrivelser af udviklingen i den faktiske historie, der refereres præcist, detaljeret, nøgternt og ofte med kildehenvisninger, som i en typisk historieskrivningsmodus. Anvendelsen af kildehenvisninger skaber et spil i forhold til den kontrafaktiske historie, hvor lange passager fremstår som direkte citater fra nyhedsarkiver, selvom vi ved, at disse henvisninger ikke er sande. Alligevel er de indskrevet i romanen med samme overbevisende dokumentarisme som de faktiske kilder. Fra den 6. til den 16. oktober 1942, præsenteres vi for en dag for dag gennemgang af begivenhederne i makrohistorien, der er leveret i en refererende telegramagtig stil og med en præcis kildehenvisning: "Drawn from the Archives of Newark's Newsreel Theater". (301) Denne nyhedsbiograf fandtes i virkelighedens Newark frem til dens lukning i slutningen af 1960'erne.¹⁴⁸ Der er således tale om en henvisning til en faktisk kilde, mens indholdet er en blanding af fakta og kontrafakta. Grænserne mellem fiktion og fakta sløres.

Dette konstante spil mellem fiktion og fakta er kendetegnende for den kontrafaktiske realisme. Et eksempel på dette spil iscenesættes i Philips oplevelser i netop Newark's Newsreel Theatre. Historien fremstår som uvirkelig for ham, og det gælder både den faktiske og den kontrafaktiske historie. Både de blodige billeder fra krigen i Europa og billederne fra middagen med Von Ribbentrop i det hvide hus. "Among the many improbabilities that the cameras established as irrefutably real, Aunt Evelyn's disgraceful triumph was for me least real of all." (201) Historien fremstår ofte som usandsynlig i al sin grusomhed – selvom den er sand. Og kamerabillederne etablerer her virkeligheden som "irrefutable" – både den kontrafaktiske og den faktiske. Romanen sår på denne måde hele tiden tvivl om, hvad der er sandt og falsk, og samtidig fremhæver den det litterære potentiale i mødet mellem historieskrivning og fiktion, som det foregår i den kontrafaktiske realisme.

¹⁴⁸ Se bl.a. *Cinema Treasures*: <http://cinematreasures.org/theater/10853/> (18.09.07).

Romanens slutning(er)

Our incomparable American childhood was ended. Soon my homeland would be nothing more than my birthplace. Even Seldon in Kentucky was better off now.

But then it was over. The nightmare was over. Lindbergh was gone and we were safe.

(301)

Netop som tingene ser allerværst ud for familien, og de har besluttet sig for at flygte til Canada, indtræffer dette voldsomme handlingsskift. Uden tydeligt varsel, og i første omgang uden yderligere forklaringer, er Lindbergh væk. Denne ”deus ex machina”-slutning fremstår både overraskende og chokerende, men også meget foruroligende. Roth kunne have valgt en mere kompleks måde at få tingene tilbage på sporet igen, og det skaber en ekstra uhyggelig effekt, at scenariet stoppes ved hjælp af en en ”deus ex machina”.

Det ville have skabt en langt mere tryk fornemmelse hos læseren, hvis gode demokratisk sindede mennesker i det amerikanske samfund havde fået Lindbergh afsat på vanlig demokratisk vis – eller hvis Højesteret, med forfatningen i hånden, havde omstødt de antisemitiske love. Det sker ikke, og i romanens optik ville dette også være blevet urealistisk. De demokratiske grundsætningers magt og eviggyldige karakter, opløses effektivt i romanen, og kan derfor ikke fungere som en realistisk redningsplanke for det amerikanske samfund i denne situation.

Alligevel er det paradoksalt nok sådan, at vejen ind i det kontrafaktiske på mange måder forekommer mere realistisk end vejen ud af det kontrafaktiske igen. Fordi det grundlæggende set er urealistisk, at der findes en vej ud. Nu hvor historien er blevet kørt af sporet, er det svært at forestille sig en virkelig realistisk måde, hvorpå den kan komme tilbage på sporet igen. Og det skal den, fordi her er romanen ikke styret af en historieskrivningsmodus, men af en narrativ strategi. Hvis det kontrafaktiske scenarie ikke var blevet afsluttet, ville det have skabt en række narrative problemer i romanen.

Fortællerstemmen ville blive problematisk at opretholde, hvis handlingsscenariet var blevet fulgt til ende. Så ville den retrospektive fortællers stemme være blevet ændret radikalt. Forfatteren skulle have sat sig ind i, hvordan historien havde formet fortælleren i langt mere omfattende grad. Romanen skulle muligvis være skrevet med udgangspunkt i en fortæller, der befandt sig i en interneringslejr eller lignende, og den nøgterne

og distancerede fortæller ville ikke kunne fastholdes. Historien kunne således ikke betragtes gennem øjne, der ligner læserens og den realisme, der vokser ud af denne identifikationsmulighed, ville gå tabt. Den bagudskuende fortæller ville blive problematisk, og drengens stemme kunne omvendt heller ikke stå alene.

Det er en anden situation i *Fatherland*, hvor fortælleren er voksen, og dermed reflekterende på et andet niveau – og samtidig kan fortælle historien om nazismens sejr retrospektivt – fordi den egentlige handling foregår længe efter det deviationspunkt, som den kontrafaktisk er opbygget omkring. Roths roman er en beskrivelse af selve deviationspunktet og et par år efter. Harris viser resultaterne af deviationspunktet ca. tyve år efter. Roth undgår dermed at skulle forholde sig til de langsigtede politiske konsekvenser i særlig stor grad. Det er de menneskelige konsekvenser for en lille dreng, der vokser op med frygt, skam og skyld, der optager Roth, og det er dermed en styrke for romanen, at den er tidsbegrænset.

”Deus ex machina”-slutningen løser således en række potentielle narrative problemer i romanen, og samtidig skaber det en Brechtisk ”Verfremdungs-effekt”, der i dette tilfælde, paradoksalt nok, er med til at bevare det høje realismeniveau i romanen. Bertolt Brechts episke teater er et opgør med den ukritiske indføling i kunsten, og Verfremdungs-effekterne anvendes for at tydeliggøre, at her er tale om fiktion. I teksten *Om tidens teater*, skriver Brecht: ”Skuespilleren skal ikke blot synge, han skal også fremstille en, der synger.”¹⁴⁹ Overført til *TPAA* kan man sige, at forfatteren ikke blot konstruerer en slutning, men fremstiller en, der konstruerer en slutning. Roth ønsker ikke, at slutningen skal fremstå realistisk – tværtimod er der en klar pointe i, at det skal fremstå urealistisk, at verden ville slippe godt fra at få en nazisympatisør i Det Hvide Hus.

Ved således at forstørre det urealistiske i slutningen og forankre det så tydeligt i romanen som en litterær strategi, svækker det usandsynlige ikke realismen i det kontrafaktisk historiske scenarie. ”Verfremdungs-effekten” tydeliggør, at kun fordi dette er et fiktionelt værk, kan historien drejes tilbage på sporet igen, og at det ville næppe have kunnet lade sig gøre, hvis Lindbergh virkelig var blevet præsident. Så havde det sandsynligvis udviklet sig langt værre, og det er relativt enkelt for læseren selv at tænke scenariet til ende – med udgangspunkt i den faktiske historie i Europa.

¹⁴⁹ Bertolt Brecht: *Om tidens teater, en ikke-aristotelisk dramatik*, Gyldendal 1982 / 1960, s. 29.

Konspirationsteorier

I *TPAA* er afslutningen på makrohistorien langt fra entydig. Vi præsenteres for tre forskellige scenarier, der alle på den ene side fremstilles overbevisende – på den anden side sår romanen tvivl om deres troværdighed. Først er der den tyske version, der påstår, at Lindbergh har været offer for et jødisk komplot med Roosevelt og La Guardia i spidsen. De skulle angiveligt have fået en flymekaniker til at ødelægge præsidentens radio, og derefter havde britiske kampfly tvunget flyet til at lande i Canada, hvor Lindbergh bliver holdt fanget. Denne version får den fungerende præsident Wheeler til at udvide eftersøgningen til Canada og FBI afhører La Guardia og andre højtstående jøder. Dette er nazisternes version af historien, og der præsenteres ingen beviser for den. Præsidentfruen afviser den da også, og advarer mod at lytte til spekulationer fra andre landes regeringer. Denne version af historien har ikke den store troværdighed, fordi den så tydeligt er forankret i nazistisk propaganda.

Den anden version af historien kommer fra Englands efterretningstjeneste, der hævder at kunne bevise, at Lindbergh er i live i Berlin. Han skulle frivilligt være flygtet fra Amerika, fordi folkestemningen var begyndt at vende sig imod ham. Denne engelske version af historien præsenteres meget detaljeret med rapporter fra hele flugtruten, men troværdigheden lider selvsagt under det faktum, at historien passer påfaldende godt ind i Englands politiske dagsorden.

Den tredje konspirationsteori er den, som Evelyn og Bengelsdorff fastholder – nemlig, at det hele starter med kidnapningen af Lindbergh-babyen i 1932. Ifølge denne version skulle nazisterne have stået bag kidnapningen, og den lille dreng være holdt som gidsel i Tyskland lige siden. Dette blev brugt til at afpresse Lindbergh, der lige siden har fungeret som Hitlers marionetdukke. Men nazisterne var skuffede over det tøvende tempo, hvormed foranstaltningerne mod jøderne blev gennemført i USA, og derfor valgte de at lade Lindbergh forsvinde, så Wheeler kunne overtage magten og optrappe konflikten. Denne version introduceres i romanen således: “The most elaborate story, the most unbelievable story – though not necessarily the least convincing.” (321) Den metalitterære forbindelse til *TPAA* og den kontrafaktiske realisme er her tydelig, og selvom fortælleren advarer os imod at tro på denne version af historien, fremstår den paradoksalt nok overbevisende, fordi den er skrevet så udførligt og detaljeret.

Udover disse tre konspirationsteorier, er der også en sidste mulig forklaring - nemlig at flyet er faldet ned et sted over havet. Dette er præsidentfruens teori, og helt klart den

mest enkle og sandsynlige forklaring, men også den, der fylder mindst i romanen. Jeg har talt med flere læsere, og endda læst enkelte anmeldere, der mener, at teorien om, at Lindbergh var Hitlers marionetdukke, er romanens konklusion.¹⁵⁰ Det er ikke sandt, men det er interessant, at en del læsere alligevel når til denne opfattelse. Det skyldes flere ting. For det første er det en konsekvens af, at denne teori er den, der er beskrevet mest udførligt i romanen. For det andet er denne fejllæsning sandsynligvis en konsekvens af, at der er en vis dragende effekt ved konspirationsteorier. Jo mere udførlige og altomfattende, jo bedre – og så ser vi gerne bort fra, at kilderne er utroværdige, eller at der mangler faktiske beviser, der kan underbygge teorien.

Det dragende ved konspirationsteorier er samtidig en konsekvens af den manglende tillid til de politiske ledere. De er efterhånden blevet afsløret i så mange løgne, at det er nærliggende at forestille sig, at disse afsløringer blot er toppen af isbjerget. Når fx præsident Bush beviseligt løj om tilstedeværelsen af masseødelæggelsesvåben i Irak, får det naturligt mange til at tænke, at Bush-administrationen måske også skjuler noget i forhold til terrorangrebene den 11. september 2001. Det har ført til teorier om, at CIA eller Mossad var indblandet. Konspirationsteorier, der ifølge Time Magazine får større og større tilslutning fra den amerikanske befolkning:

36% of Americans consider it "very likely" or "somewhat likely" that government officials either allowed the attacks to be carried out or carried out the attacks themselves. Thirty-six percent adds up to a lot of people. This is not a fringe phenomenon. It is a mainstream political reality.¹⁵¹

Ved at afslutte romanen med en række forskellige konspirationsteorier, skabes der således en forbindelse til i dag, der øger romanens relevans. Samtidig knytter det an til det kontrafaktiske. Konspirationsteorierne ligger op til endnu flere "hvad nu hvis"-spørgsmål. Vi præsenteres for forskellige teorier om, hvad der kunne være sket, og må selv tage stilling til, hvad der virker mest plausibelt. Det tvinger læseren til selv at involvere sig i kontrafaktisk tænkning og til at tage stilling til mulige kausalforklaringer og deres troværdighed.

¹⁵⁰ For eksempler på denne type fejllæsning - se blandt andre Michael Gorra: "A kitchen table in Newark" i *TLS, The Times Literary Supplement*, 8. oktober 2004 og Klaus Rothstein: "Da Amerika blev nazistisk" i *Weekendavisen*, 7. april 2006.

¹⁵¹ Lev Grossman: "Why the 9/11 Conspiracy Theories Won't Go Away" i *Time Magazine*, 3. sept. 2006, <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1531304,00.html> (15.09.07).

Slutningens metalitteraritet

Som tidligere nævnt har *TPAA* modtaget kritik for denne ”deus ex machina”-afslutning. Især fra dele af venstrefløjen, der mener, at den politiske pointe ville have stået stærkere, hvis man havde fulgt scenariet til ende til sin logiske konsekvens. Jeg har i ovenstående argumenteret for det modsatte synspunkt, og mener endvidere, at det er nok så væsentligt, at også det metalitterære element står stærkere med Roths slutning. Det er forfatteren, der tager magtpositionen på sig. Han etablerer et nyt kontingensfelt i historien, og understreger samtidig, at der er tale om et forsøg. ”Jeg vender lige hele verdenshistoriens udvikling på hovedet, leger lidt med det, og vupti – så vender jeg det om igen.” Slutningen gør således opmærksom på litteraturens styrke i en ændring af verden – og det kontrafaktiskes styrke som litterær strategi.

Det er et paradoks, at især venstrefløjen fokuserer på det problematiske i bogens slutning. Fordi det metalitterære budskab er som en langsigtet politisk og litterær strategi langt mere politisk sprængfarlig end en mere rendyrket kritik af den amerikanske folkesjæl, og det overser man med denne kritik. Det var en væsentlig styrke hos forfattere som Brecht og Benjamin (uden jeg mener, Roth kan kvalificere sig til det selskab i øvrigt), der har gjort dem til helt centrale bidrag i den revolutionære idehistorie. De bedrev ikke bare politisk kritik, men fokuserede på udvikling af nye former for kunsten, der kunne fremme kunstens kritiske potentiale. (Fx Brecht med det episke tater).

Romanens titel signalerer også dette fokus på det metalitterære. Med de forskellige slutninger er det usikkert, hvem der præcist står bag dette politiske komplot imod Amerika, men ved at anvende ordet ”plot” i titlen, slår forfatteren fast, at der netop er tale om fiktion, og at det dermed først og fremmest er romanens plot, der er imod Amerika. Et plot, der udfordrer fasttømrede amerikanske historieopfattelser, og samtidig nedbryder de mindst ligeså fasttømrede genreopfattelser indenfor det kontrafaktiske.

“Postscript”

“Postscript” indledes med afsnittet “Note to the Reader”: ”*The Plot Against America* is a work of fiction. This postscript is intended as a reference for readers interested in tracking where historical fact ends and historical imagining begins.” (364) Denne indledning, lægger op til meget mere. Man forventer en uddybning af romanens poetik, men resten af afsnittet består udelukkende af kildehenvisninger. Roth får fastslået ro-

manens fiktionelle karakter, men signalerer samtidig, at det ikke er en litterær poetik, der skal overbevise læseren om romanens relevans, men i stedet de faktiske historiske kilder. Det er den faktiske historie, der skal underbygge det kontrafaktiske scenarie i romanen.

”Postscript” er en subjektiv gennemgang af historien – det er baseret på fakta, men Roths udvalgte fakta. Der er fx ikke mange positive fakta om Henry Ford, men et stærkt fokus på hans antisemitisme. Det skyldes, at funktionen med dette appendiks ikke er at præsentere alle historiske fakta om romanens enkeltpersoner, men snarere at underbygge realismen i romanen. Faktaoplysningerne skal dermed underbygge den rolle som de forskellige karakterer spiller i denne roman, og med udgangspunkt i appendikset fremstår det yderst sandsynligt, at Ford kunne have fungeret som en af præsident Lindberghs nærmeste støtter. Roth skriver om overvejelserne bag appendikset:

I for one had to believe that, in the circumstances I imagine, each might well have done or said something very like what I have him or her doing or saying; otherwise I couldn't have written the book. I present 27 pages of the documentary evidence that underpins a historical unreality of 362 pages in the hope of establishing the book as something other than fabulous.¹⁵²

Det er altså netop for at fastholde romanen i et realistisk univers, at Roth for første gang i sit forfatterskab har ment, at det var nødvendigt med et ”postscript”. Ikke bare Roth skal tro på det – det skal læseren også.

Appendikset opererer således med udvalgte fakta, der underbygger realismen. En anden slags fakta, der præsenteres, er oversete fakta. Biografierne oplyser om mange spændende mikroskæbner, der her bliver hevet ud af historiens glemsel. Walter Winchell er et godt eksempel på en person, som er blevet glemt af historien. I ”Postscript” står der om ham: ”Fades into near obscurity in mid-1950s; at his death in 1972, funeral attended only by his daughter.” (375)

Fiorello La Guardia var New Yorks borgmester fra 1933-1945, og han er ikke en overset historisk figur. Men hans status i romanen som den store antinazist blandt de politiske ledere, der tør stå frem og sige Lindbergh imod, er selvsagt konstrueret. La Guardia var en provokatør, der sagde tingene meget direkte. I den virkelige historie

¹⁵² Roth: “The story behind ...” *op. cit.*

kostede det ham flere potentielle politiske poster – blandt andet som vicepræsident, men i romanen er det netop denne kvalitet, der giver ham rollen som antinazistisk leder og hovedtaler ved Winchells begravelse. Både Winchell og La Guardia tildeles dermed en helterolle i romanen, som de har gjort sig fortjent til ved at være "loudmouth jews". I krisesituationer er der nemlig brug for modige provokatører, og i romanen er det derfor disse gadedrengetyper frem for det pæne borgerskab, der træder i karakter. De oversete fakta i forhold til La Guardia er måske netop at fokusere på provokatøren i ham som noget positivt, selvom det var disse kvaliteter, han blev straffet for i den faktiske historiske udvikling.

Det faktabaserede "postscript" viser således frem for alt den historiske kompleksitet i begyndelsen af 1940'erne i USA. Stillet overfor den nazistiske ideologi og Anden Verdenskrig blev de historiske figurer for alvor testet på deres demokratiske principper og humanistiske offervilje. Her gik mange fra helte til antihelte, og antihelte viste sig at være helte.

4. del - Konklusioner

Indledning

I specialets teoretiske afsnit etablerede jeg begrebet kontrafaktisk realisme og foretog en afgrænsning i forhold til både science fiction-genren og de historieorienterede litterære genrer.

Den efterfølgende læsning af et kontrafaktisk realistisk hovedværk har underbygget og udbygget forståelsen af begrebet, og dermed tilført elementer, der kan være nyttige i forhold til andre læsninger indenfor genren. Det står klart, at jeg ikke kunne have lavet foreliggende analyse uden først at have udviklet teorien. Det stærke fokus på historiesyn og realisme åbner op for en række interessante tilgange til romanen, som ikke ville være blevet udfoldet, hvis analysen havde taget udgangspunkt i den science fiction orienterede teori på området. Begrebet kontrafaktisk realisme har dermed, i hvert fald for mig og min læsning af *TPAA*, vist sig at have en forklaringsmæssig og analytisk værdi. Det vil blive udbygget i det følgende, men først et resumé af de vigtigste pointer fra teorien.

Teorien

Første del af dette speciale satte det kontrafaktiske i en historisk, filosofisk og politisk kontekst. Blandt andre Fergusons arbejde med kontrafaktisk historieskrivning viser, at seriøs historiefaglig brug af kontrafakta kan bidrage med nye indsigter i historien. Det kræver videnskabelighed, dokumentation og troværdighed. Ferguson ønsker et opgør med enhver form for determinisme i historieskrivningen, og ser det kontrafaktiske som en mulig modpol til determinismen. Mine teoretiske undersøgelser viste, at det kontrafaktiske mere præcist bygger på en relativ determinisme, der historiefilosofisk knyttes an til den antistalinistiske del af marxismen. Dermed bliver dialektikken også til en væsentlig faktor i det kontrafaktiske. Den dialektiske metode, med dens opmærksomhed på modsætninger, er befordrende for en historieforskning, der ønsker at afsøge de åbne situationer i historien.

Den relative determinisme åbner op for forandring som mulighed, og ”hvad nu hvis”-spørgsmål åbner op for muligheden for alternative samfundsudviklinger, og udfordrer dermed forestillingen om det beståendes uafvendelighed. Det kontrafaktiske fastholder dermed Blochs filosofi om at fastholde fokus på begrebet mulighed.

Specialets anden del satte fokus på det kontrafaktiske i skønlitterær sammenhæng. Her blev det tydeligt, at den eksisterende teori på området er utilstrækkelig, fordi den har udgangspunkt i science fiction-genren. Derfor udvikler jeg begrebet kontrafaktisk realisme i et forsøg på at bidrage til en model for analyse af værker, der anvender det kontrafaktiske, men i øvrigt står udenfor science fiction-genren. En model, der trækker dels på de historiefaglige definitioner og dels på definitioner fra andre litterære genrer. Disse andre genrer er først og fremmest den historiske roman, historiografisk metafiktion og magisk realisme.

Den historiske roman placerer sig i et midterfelt i Aristoteles’ opdeling mellem digter og historiker, fordi selvom det er de litterære kvaliteter, der er mest afgørende for værket, så er romanen alligevel forpligtet på historien. Det er det samme i kontrafaktisk realisme.

Historiografisk metafiktion udfordrer også opdelingen mellem historieskrivning og litteratur, men den postmoderne historieopfattelse resulterer i, at opgøret med determinisme ender i radikal indeterminisme. Litterært betyder dette, at man opererer med utroværdige og ustabile fortællerstemmer og fragmenterede tekster. Dette står i mod-

sætning til den kontrafaktiske realisme, hvor troværdigheden er afgørende for realisme-niveauet.

Magisk realisme indeholder samme paradoks som kontrafaktisk realisme. Hvis realismeplanet skal fungere, kræver det en litterær strategi, der gør det urealistiske troværdigt, og her anvender begge genrer en række af de samme strategier. Der er et stærkt og detaljeret realismeplan, og kontrafaktiske eller magiske hændelser fremstilles som var de den naturligste ting i verden.

Boxalls læsning af Don DeLillo bringer os tilbage til begrebet mulighed. Boxall ser et stærkt frigørende element (både politisk og litterært) i DeLillos fokus på det urealiserede og længslen efter det mulige. Samme fokus deles af den kontrafaktiske realisme. Det er en nødvendig modpol til Fukuyamas "end of history" – både i historiefilosofisk og litterær sammenhæng. En modpol, der sikrer "the continuing possibility of fiction".¹⁵³

Zizek identificerer et omfattende problem i nutidens nærmest religiøse dyrkelse af den virtuelle virkelighed, hvor vi har mistet evnen til at skelne mellem det falske og det reelle. Løsningen på dette problem finder han i Lacans begreb om "at gennemkrydse fantasien". I fantasien – herunder fiktionen – er der fokus på muligheder og forandring, og fiktionen er dermed en nødvendig modpol til den passificerende virkelige verden, der bygger på faskhed, løgn og virtualitet.

Oscar Wilde fokuserer også på det progressive potentiale i fiktionen i protestskriftet mod løgnens forfald, og det samme er tilfældet hos Camus. Han argumenterer samtidig for en relativ determinisme – også i det kunstneriske udtryk. Kunstneren skal "undgå både det formalistiske vanvid og den totalitære virkelighedsæstetik".¹⁵⁴

Den kontrafaktisk realistiske roman deler disse forfattere og teoretikers fokus på muligheden, på det urealiserede, på historiens åbenhed og på den relative determinisme. Også den kontrafaktiske realisme peger dermed på, at der i fantasien og litteraturen findes et ganske særligt progressivt potentiale. Et potentiale, der peger på muligheder for udvikling i både litteraturen og i den virkelige verden.

¹⁵³ Boxall: *op cit.*, s. 9.

¹⁵⁴ Camus: *op. cit.*, s. 256.

Historiesyn

Det teoretiske afsæt i det historiefaglige og historiefilosofiske betyder, at de analytiske konklusioner omkring romanens historiesyn bliver en væsentlig faktor i testen på de teoretiske begrebers anvendelighed.

I *TPAA* fremstår synet på historien ikke entydigt. Historien som redning, som symbol, som "intrusion" og som "the terror of the unforeseen". Disse forskellige historieopfattelser optræder alle i romanen. Måske er pointen netop, at historieopfattelser kan være mange og både sammensatte og modsatrettede. Det signalerer en åbenhed overfor historieopfattelser og konstruktioner, at romanen ikke ligger sig fast på et bestemt syn på historien, men tværtimod integrerer og dermed afprøver mange forskellige i sit univers.

Når det er sagt, er det dog alligevel sådan, at det er historien som "intrusion", der fremstår som det mest gennemgående historiesyn i romanen. Det udgør selve fundamentet for plottet i og med, at historien om Lindberghs præsidentperiode primært skildres ud fra de konsekvenser denne "history's intrusion" har på en enkelt families liv. Og det er også denne "intrusion", der er katalysator for det stærke frygttema i romanen.

Relativ determinisme

Et potentielt problem ved kontrafaktiske tilgange til historien er, at der er en fare for, at man overdriver betydningen af valg, og dermed ender i voluntarisme eller radikal indeterminisme. Det sker ikke i *TPAA*. Her fastholdes en form for relativ determinisme blandt andet igennem fremstillingen af historien som "intrusion". Romanen viser, hvordan menneskets frie vilje er begrænset af de omstændigheder, det lever under. Dette er især gældende i en krisesituation, hvor det er historiens "intrusion", der former den mentale udvikling hos personerne i romanen. Det er således de samfundsmæssige betingelser – antisemitisme, pogromer, krig og den frygt, der skabes af disse, der fører til opløsningen af alle de karaktertræk, der var kendetegnede for Philip ved romanens begyndelse, og reducerer ham til en "protese" ved romanens slutning.

Men romanen ender ikke af den grund i absolut determinisme. Plottets kontrafaktiske udgangspunkt og konstruktionen af de forskellige slutninger står i skarp modsætning til en forestilling om absolut determinisme. I *TPAA* iscenesættes tesen om, at en lille ændring af historien, kan føre til kæmpe ændringer. Først bliver Lindbergh valgt, og det ændrer historien radikalt. Dernæst forsvinder Lindbergh, og det ændrer igen

historien radikalt. Desuden bliver det aldrig opklaret hvilken af slutningerne, der er sand, hvilket fremhæver en pointe om, at man aldrig ved hvor historien ender. Der er således tale om et åbent og dermed ikke absolut deterministisk syn på historien.

Romanens historiesyn bygger dermed på en relativ determinisme, hvilket korresponderer med mine teoretiske undersøgelser af den kontrafaktiske historieskrivning og etableringen af begrebet kontrafaktisk realisme.

Fakta og kontrafakta

Romanens åbne slutninger sætter også faktabegrebet i spil. Ved at fremstille så mange forskellige versioner af historien skabes der konstant tvivl om, hvad der er fakta. I *TPAA* afsluttes makrohistorien med en historisk opsamling fra den retrospektive Philip, der fortæller, at Lindberghs præsidentperiode og forsvinden, og de mange teorier herom, "have been matters of controversy for over half a century". (327) Historieskrivningen har altså endnu ikke formået at etablere en sandhed, og det fremhæver historieskrivningens begrænsninger, når den skal bygge på fakta, og fakta ikke er lysende klare. At de forskellige fakta, som vi som læsere tvinges til at tage stilling til og vurdere ud fra deres troværdighed, i virkeligheden er kontrafakta, tilføjer yderligere en dimension til usikkerheden i faktabegrebet.

Det fører os tilbage til den indledende diskussion om historieskrivning, fiktion og sandhed. Der findes sandt og falsk i historien, men det betyder ikke, at alle historiske sandheder har en eviggyldig karakter. Når virkeligheden og samfundsforholdene ændrer sig, medfører det ofte nye fortolkninger af de historiske fakta, og nye fakta kan dukke op, der tilbageviser tidligere vedtagne sandheder om historien. Litteraturens fokus på det almene fremfor det partikulære, gør at den ikke er nær så sårbar overfor de enkelte faktuelle detaljers usikkerhedskarakter. Dertil kommer, at fiktionen ikke gør noget krav på sandheden.

Et andet tema i *TPAA*, der sætter fakta- og sandhedsbegreberne i spil, er politikernes troværdighedsproblem. Både Lindbergh og de øvrige politiske ledere er tydeligt manipulatoriske i fremstillingerne af deres politiske intentioner. Præsidentens taler fremstår yderst demagogiske og nye initiativer som fx OAA sælges til befolkningen via et sprogbrug, der mest af alt har karakter af Orwellsk "Newspeak". Den amerikanske engelskprofessor Sean McCann mener, at *TPAA* dermed iscenesætter en skarp kontrast mellem,

på den ene side de politiske lederes bevidste uærlighed, og på den anden side litteraturens ærlighed:

the underlying contrast is between the poetry of the president and the poetry of the novelist. One is false and manipulative and conceals its invention, the other is reverent and authentic and displays its fictiveness.¹⁵⁵

I modsætning til de politiske ledere er litteraturen åben og ærlig omkring sin fiktionelle karakter. Det, der præsenteres i medierne som sandhed og fakta, er i virkeligheden ofte blot ukritiske referater af politikernes løgne, og der vendes dermed op og ned på opfattelsen af, om det er i fiktionen eller faktionen (i dette tilfælde medierne), at man kan finde den største grad af troværdighed.

Romanen udfordrer således på mange niveauer opfattelsen af begreber som sandt og falsk og fakta og kontrafakta. Dette ansporer læseren til en mere kritisk tilgang, til det politikerne, medierne og andre formidler som værende fakta. Både i romanens og i virkelighedens univers.

Et nyt syn på historien

Den kontrafaktiske historieskrivning udfordrer gængse historieopfattelser, og bidrager dermed til et nyt syn på historien og historieskrivningen. Det er også tilfældet i *TPAA*, der bearbejder den amerikanske historieopfattelse ved at fremstille Lindberghs dobbeltkarakter som både flyverhelt og landsforrædder. Under præsidentkampagnen fremstår han som symbolet på den amerikanske drøm:

straight-talking Lindy, who had never to look or to sound superior, who simply *was* superior – fearless Lindy, at once youthful and gravely mature, the rugged individualist, the legendary American man’s man who gets the impossible done by relying solely on himself. (30)

Han er flyverhelten, ”the adored lone eagle” (29), der opnåede mytisk status ved at flyve solo over Atlanten. En status, der kun blev endnu stærkere, da hans lille søn blev

¹⁵⁵ Sean McCann: “Harmless History” på *ALSC, The Association of Literary Scholars and Critics* Weblog “The Valve” 29. august 2005, http://www.thevalve.org/go/valve/article/harmless_history/ (15.09.07).

myrdet i århundredets mest omtalte kidnappings-sag. Samtidig gør romanen meget ud af at fortælle om den anden side af den faktiske histories Lindbergh – nazisympatisøren, isolationisten og antisemitten - der på trods af megen kritik, vælger at modtage og beholde en hagekorsprydte medalje, overrakt af Hermann Göring, i Hitlers navn.

På trods af denne side af historien, har Lindberghs status som flyverhelt fået lov til at overleve. I USA er der i dag mindst 23 skoler, 9 lufthavne / terminaler, 34 gader og 5 parker opkaldt efter Lindbergh¹⁵⁶, og de fleste kender ham først og fremmest som den store flyverhelt. Han var den første til at flyve solo over Atlanten, og har derfor fortjent en plads i historiebøgerne, men derfra og til at opkalde skoler efter ham...? Det er en kendt nazisympatisør, der dermed gøres til forbillede for eleverne. Et enkelt kontrafaktisk spørgsmål kan udstille det moralske problem: Hvad nu hvis Lindbergh havde voldtaget og dræbt en 13-årig pige? (som i sagen om Mary Phagan). I så fald havde man næppe opkaldt veje og skoler efter ham. Det er svært at forestille sig, at en morder på denne vis ville blive gjort til forbillede, men denne moral gælder tilsyneladende ikke, når helten "bare" var nazisympatisør.

Romanens kontrafaktiske eksperiment viser det skræmmende potentiale i Lindberghs nazisimpatier og piller hans heltestatus fuldstændig fra hinanden. *TPAA* bidrager dermed også til et nyt syn på den faktiske historie, der rent faktisk er mere sand, eller i hvert fald mere nuanceret, end den sejlivede myte om Lindbergh som den store flyverhelt. Romanen degraderer således både den mytiske helt og den mytologi der, på trods af talrige historiebøger om Lindberghs antisemitisme, fortsat dominerer den amerikanske historieopfattelse.

Realisme og relevans

Man kunne argumentere for, at det er meningsløst at skrive en roman med udgangspunkt i et, "hvad nu hvis man havde fået en nazisympatisør i Det Hvide Hus?" Det skete jo ikke. Men omvendt er dette kontrafaktiske scenarie hverken utænkeligt eller umuligt. Antisemitisme og racisme fandtes dengang som nu på alle niveauer i det amerikanske samfund, og isolationismen har altid været en indflydelsesrig strømning i USAs udenrigspolitik.

¹⁵⁶ Optælling på baggrund af liste fra *The Lindbergh Foundation*, <http://www.lindberghfoundation.org/history/lindberghnamed.html> (01.09.07).

TPAA foregår i en historisk tid, hvor det var de små marginaler, der afgjorde om verdenshistorien skulle indeholde en længere periode med nazistisk barbari eller ikke. Men selvom denne tid nu er overstået, og vi undgik et verdensomspændende nazistisk diktatur er der mange temaer i romanen, der har relevans i dag. Racismespørgsmålet er fortsat yderst relevant, og Office of American Absorption, der står for at assimilere jøderne ved at undgå, at mange bor sammen, går i skole sammen, arbejder sammen osv. er heller ikke væsensforskellig fra lignende tiltag i dag i både USA, Danmark og resten af den ”vestlige” verden med indførelse af kvoter for at undgå ghettodannelser og rene indvandrerskoler. At romanens temaer dermed fremstår som yderst relevante – også i dag – er endnu et træk, der øger realismen.

Efter 11. september

Roth slår fast, at hans ærinde med *TPAA* ikke var at skabe en allegori over nutiden:

Some readers are going to want to take this book as a roman clef to the present moment in America. That would be a mistake. I set out to do exactly what I've done: reconstruct the years 1940-42 as they might have been if Lindbergh, instead of Roosevelt, had been elected president in the 1940 election. I am not pretending to be interested in those two years -- I am interested in those two years.¹⁵⁷

Vi må her tage Roths ord for pålydende, men han har alligevel formået at skabe en roman, der meget præcist rammer nutidens stemning af frygt og usikkerhed. En stemning, der i høj grad er blevet til virkelighed med baggrund i den 11. september 2001, og ikke mindst den siddende præsidents håndtering af den efterfølgende situation. Roth er da også opmærksom på, at den historiske og politiske udvikling i dag underbygger romanens syn på historie som “the terror of the unforeseen”:

And now Aristophanes, who surely must be God, has given us George W. Bush, a man unfit to run a hardware store let alone a nation like this one, and who has merely reaffirmed for me the maxim that informed the writing of all these books and that makes our lives as Americans as precarious as anyone else's: all the assurances are provisional,

¹⁵⁷ Roth: “The story behind ...” *op. cit.*

even here in a 200-year-old democracy. We are ambushed, even as free Americans in a powerful republic armed to the teeth, by the unpredictability that is history.¹⁵⁸

TPAA kunne muligvis være blevet skrevet før den 11. september 2001, men det blev den ikke, og derfor er det svært som læser at undgå at læse dele af romanen i dette perspektiv. For eksempel da New Yorks borgmester La Guardia siger: "There's a plot afoot all right, and I'll gladly name the forces propelling it – hysteria, ignorance, malice, stupidity, hatred, and fear. What a repugnant spectacle our country has become!" (315)

Mange kritiske nutidige kommentatorer kunne have sagt eller skrevet det samme ovenpå terrorangrebet i New York og den efterfølgende krig mod terror – inklusive folk som Zizek og Roth. Forbindelsen understreges yderligere af, at krisen starter med et formodet flystyrt – og historien om gasmaskerne, der deles ud til befolkningen i Buffalo (317) stemmer fint overens med det faktum, at salget af gasmasker steg helt enormt i USA efter 11. september 2001.

Også romanens titel kan sættes i forbindelse med 11. september, hvor magthavernes retorik efterfølgende tegnede et billede af, at der var tale om et større komplot fra "ondskabens akse". Altså et komplot i betydningen sammensværgelse. Konspirationsteoriene til sidst er også i tråd med begivenhederne efter 11. september, hvor konspirationsteoriene er mange og udbredte. Der er således også tale om et komplot i betydningen konspiration.

TPAA er ikke en allegori, og skal ikke læses som sådan, men romanens mange ligheder med USA efter den 11. september, gør den mere relevant for læseren og dermed også både mere interessant og foruroligende. At skrive en roman, der undersøger, hvordan mennesker reagerer på katastrofer i historien, må siges at være yderst relevant i dag.

Endelig står terrorangrebene som et stærkt billede på historien som "intrusion" og "the terror of the unforeseen". De tydeliggør det med det uventede i historien. Samme funktion findes i det kontrafaktiske, der iscenesætter det uventede i historien ved at indføre en uventet drejning. I *TPAA* fremstår mange ting som uventede for den unge Philip, og for læseren er det Lindberghs forsvinden, der bliver det uventede i romanens plot. "The terror of the unforeseen" fungerer således på flere niveauer i romanen samtidig med, at det passer ind i en nutidshistorisk kontekst.

¹⁵⁸ Ibid.

Lukács beskrev, hvordan tiden efter den franske revolution gjorde historien til en ”mass experience” for første gang, og hvordan den historiske roman voksede ud af denne situation. Roth er i et interview inde på den samme forbindelse mellem historiske begivenheders karakter, og folks interesse for historien – fx i forbindelse med mordet på Kennedy:

It was an event so stunning that our historical receptors were activated. The stuff that’s happened in the last 40 years – the Vietnam war, the social revolution of the 60s, the Republican backlash of the 80s and 90s – have been so powerfully determining that men and women of intelligence and literary sensibility feel that the strongest thing in their lives is what has happened to us collectively: the new freedoms, the testing of old conventions, the prosperity.”¹⁵⁹

Den 11. september var et gigantisk chok, der i den grad har reaktiveret folks historiske receptorer – og dette gælder ikke blot de mest litterært følsomme, men hele befolkningen. Endda på et endnu stærkere niveau end Kennedy-mordet, fordi der denne gang blev tilføjet endnu en dimension til oplevelsen – nemlig en ”det kunne have været mig ombord på flyet eller inde i en af de sammenstyrtende bygninger...” Denne identifikation er medvirkende til at få scenariet i *TPAA* til at fremstå både relevant og realistisk for læseren.

Kontrafaktisk realisme

Romanens mikrohistorie; fortællingen om familien Roth, skaber også en stærk identifikation. Historien som ”intrusion”, barnefortælleren og kleinsein er de vigtigste fortællertekniske greb i den forbindelse. Vi tror på familien, på frygten og nedbrydelsen, og derfor fremstår fortællingen realistisk. Hvis vi ikke troede på familiens historie, ville det kontrafaktiske scenarie heller ikke fungere. Identifikationen er dermed både knyttet til det historisk-politiske niveau og det fortællerteknisk-litterære niveau. I begrebet kontrafaktisk realisme er det realistiske således ikke bare knyttet til de historiske fakta, men også til det litterære.

¹⁵⁹ Alvarez: *op. cit.*

En ulempe ved begrebet kontrafaktisk realisme er, at det bygger på en relativt snæver afgrænsning. Der er ikke tale om mange romaner - i hvert fald ikke endnu. Jeg mener dog, at det er sandsynligt, at vi vil se flere eksempler på kontrafaktisk realisme i de kommende år. Det er en tidssvarende og relevant genre, og vi har allerede set i de seneste år, hvordan den øgede interesse for historien er begyndt at sætte sig igennem - også i litteraturen. *TPAA* viser, at det kontrafaktiske kan være en potent litterær strategi i den forbindelse, og romanen kan måske inspirere til flere forsøg ud i genren fra andre anerkendte forfattere som Philip Roth. Hvis det sker, bliver det endnu vigtigere, at litteraturvidenskaben får udviklet et teoretisk og analytisk begrebsapparat, der kan anvendes i forhold til kontrafaktiske værker udenfor science fiction-genren. Men hovedværker som *Fatherland* og *TPAA* viser, at det allerede nu er relevant med analysemodeller, der behandler kontrafaktisk realisme ud fra dens egne forudsætninger. Dette speciales analysedel underbygger teorien, og indplacerer dermed *TPAA* som et mønster-eksempel på genren kontrafaktisk realisme.

Genren placerer sig i et dialektisk midterfelt mellem historieskrivning og fiktion. Den kontrafaktiske realisme er en syntese, der opstår ud af denne dialektik. Felterne forenes af det kontrafaktiskes fokus på begrebet mulighed. Det fører til et mere åbent syn på historien, på mulighederne i fremtiden, og på udviklingen af nye litterære strategier indenfor den historiske fiktion.

English summary

Counterfactual thinking is a very natural part of our mental lives. As psychologists Roese and Olson write: "What if . . . ? With these words human beings achieve the capacity to catapult themselves beyond the muck and malignancy of the actual into the liberating realm of the possible."¹⁶⁰

This dissertation places counterfactuals into a historical, philosophical and political context. Ferguson and others show that serious scientific use of counterfactuals can contribute new insights to history. This exercise, however, requires a high level of documentation and credibility. Ferguson sees counterfactuals as an important contrast to determinism, but my work shows that it is more precise to say that counterfactuals are grounded in a relative determinism. This is supported by the analysis of *The Plot Against America*, where the relative determinism is anchored in the notion of "history as intrusion".

When it comes to counterfactuals in literature, it becomes obvious that the existing theory is inadequate, because it is founded in the science fiction-genre. Therefore I develop the concept of counterfactual realism. This is useful when reading novels that use counterfactuals but take place in a realistic setting; novels that are outside the science fiction-genre.

Counterfactual realism is part of the larger literary field of historical fiction. Like the historical novel, it is situated on a middle ground between the Aristotelian division between poet and historian. This is because, even though the literary qualities and strategies are the most important, the novel is also under an obligation to factual history.

Another genre in the field of historical fiction that challenges the Aristotelian division is historiographic metafiction as defined by Linda Hutcheon. This genre, however, has a postmodern approach to history, and therefore ends up in radical indeterminism. This is characterised by fragmented texts and unreliable narrators, a distinct contrast to counterfactual realism in which credibility is an important factor in maintaining realism.

The genre of magical realism contains the same paradox as counterfactual realism. Magic and counterfactuals are in contradiction to realism, and therefore it is necessary to apply some literary strategies that can make the unrealistic become realistic. Both

¹⁶⁰ Roese og Olson: *Op. cit.*, s. 169.

genres make use of a very detailed level of realism, and counterfactual or magical events are presented as if they were the most natural thing in the world.

Boxall's reading of Don DeLillo brings us back to the notion of possibility. Boxall finds a very liberating element (both political and literary) in DeLillo's focus on the unrealised and the longing for the possible. This focus is shared by counterfactual realism. It is a necessary contrast to Fukuyama's "end of history" in both a historiographical and a literary context, a contrast that ensures "the continuing possibility of fiction".¹⁶¹

Zizek identifies an important problem in the world today where we have been so caught up in worshipping virtual reality that we have lost the ability to distinguish between the fake and the real. The solution to this problem he finds in Lacan's notion of "traversing the fantasy". In fantasy, imagination and fiction there is a focus on possibility and change, and fiction is thereby seen as an important contrast to the passifying real world based on falseness, lies and virtuality.

The counterfactual realistic novel shares the focus of these theoreticians and writers on the unrealised, the notion of the possible, the openness of history and relative determinism.

Philip Roth's novel *The Plot Against America* is a model example of the genre that I define as counterfactual realism. This is demonstrated through an extensive analysis of especially the historiographic and metafictional points of the novel. The analysis is firmly grounded in the theoretical parts of the dissertation, and could not have been made without this. That supports my thesis that it is necessary to develop a literary theory that can be applied to counterfactual novels outside of the science fiction-genre.

The analysis discusses (among other things) the different literary strategies that Roth applies to make the counterfactual scenario seem realistic. Avoiding exaggerations and keeping a close connection to factual history are important factors in accomplishing that. An extra level of realism is achieved by the relevance of the novel. Even though *The Plot Against America* is not an allegory, Roth has managed to capture the sense of fear and uncertainty that characterizes the post 9-11 reality. Investigating how people react to catastrophes in history is certainly relevant today. Furthermore, 9-11 has once again made history a mass experience, and reactivated our historical receptors, which is part of the reason why, both history-books, biographies and historical fiction are topping today's bestseller lists.

¹⁶¹ Boxall: *Op. cit.*, s. 9.

Counterfactual realism is situated on a dialectical middle ground between history-writing and fiction. The genre is a synthesis that grows out of this dialectic. The two fields are united by the counterfactual focus on the notion of possibility. This leads to a more open approach to history, a focus on the possibilities in the future, and a focus on the development of new literary strategies in the genre of historical fiction.

Litteraturliste

- Alvarez, Al: "The long road home" i *The Guardian*, 11. september 2004.
- Aristoteles: *Poetik*, oversat af Poul Helms, Hans Reitzels Forlag, København 1992.
- Benjamin, Walter: *Barndom i Berlin omkring år 1900*, Forlaget Politisk Revy, Danmark 1992.
- Bennet, Mark: "Paul Dresser – Popular Songwriter crafted state song" i *Tribune Star*, <http://specials.tribstar.com/terrehaustestop40/stories/dresser.html> (01.09.07).
- Berman, Paul: "The Plot Against America" i *The New York Times*, 3. oktober 2004.
- Boxall, Peter: *Don DeLillo - The possibility of fiction*, Routledge, New York 2006.
- Brecht, Bertolt: *Om tidens teater, en ikke-aristotelisk dramatik*, Gyldendal 1982 / 1960.
- Burton, J., Farrell, M., Lord, F., and Lord, R.: *Confinement and Ethnicity: An Overview of World War II Japanese American Relocation Sites*, http://www.cr.nps.gov/history/online_books/anthropology74/ce0.htm#a (08.09.07).
- Callinicos, Alex: *The revolutionary ideas of Karl Marx*, Bookmarks, London 1987 / 1983.
- Callinicos, Alex: *Against Postmodernism: A Marxist Critique*, Polity Press, England 1990.
- Camus, Albert: "Oprør og kunst" i *Oprøreren*, oversat af Volmer Dissing, Gyldendal, Danmark 1970 / 1951.
- Carlyle, Thomas: *The French Revolution: A History*, Modern Library, USA 2002 / 1837.
- Cinema Treasures*, <http://cinematreasures.org/theater/10853/> (18.09.07).
- Cox, Judy: "The Minnesotan Candidate" i *Socialist Review*, februar 2005.
- Dahlberg, Rasmus (Red.): *En anden historie - Ni alternative Danmarkshistorier*, Aschehoug, Danmark 2001.
- Dahlberg, Rasmus: *Det afgørende øjeblik – Historiens åbne situationer*, Aschehoug, Danmark 2004 / 2002.
- Deighton, Len: *SS-GB: Nazi-occupied Britain 1941*, Jonathan Cape, Great Britain 1978.
- DeLillo, Don: *The Body Artist: A Novel*, Scribner, USA 2002 / 2001.

- Den Store Danske Encyklopædi*, Gyldendals DVD Leksikon, Gyldendal, Danmark 2006.
- Dick, Philip K.: *The Man in the High Castle*, Vintage, USA 1992 / 1962.
- Dyrberg, Gunnar: *Ekspllosion i maj*, Holkenfeldt, Danmark 1994.
- Ferguson, Niall (Ed.): *Virtual History – Alternatives and Counterfactuals*, Pan Books, Great Britain 2003 / 1997.
- Ferguson, Niall: *Empire: How Britain Made the Modern World*, Penguin Books, England 2004 / 2002.
- Ferguson, Niall: *Colossus: The Rise and Fall of The American Empire*, Penguin Books, England 2005 / 2004.
- Ferguson, Niall: *The War of the World : History's Age of Hatred*, Penguin Books, England 2007 / 2006.
- Feuchtwanger, Lion: "The Purpose of the Historical Novel" - Originaltitel: "Vom Sinn des historischen Romans, udgivet i 1935 i *Das Neue Tagebuch*. Engelsk oversættelse: <http://www.historicalnovelsociety.org/lion.htm>. (15.09.07).
- Flaubert, Gustave: *Madame Bovary*, oversat af Uffe Harder, Gyldendal, Danmark 1996 / 1857.
- Fogel, Robert William: *Railways and American Economic Growth: Essays in Interpretive Econometric History*, Johns Hopkins Press, Baltimore 1964.
- Fry, Stephen: *Making History*, Arrow Books Ltd., Great Britain 1997 / 1996.
- Gibson, Robert A.: *The Negro Holocaust: Lynching and Race Riots in the United States, 1880-1950*, <http://www.yale.edu/ynhti/curriculum/units/1979/2/79.02.04.x.html> (01.09.07).
- Giddens, Anthony: *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*, University of California Press, USA 1986 / 1984.
- Goldstein, Warren: "Who killed Mary Phagan?" i *The New York Times*, 31. maj 2007.
- Gorra, Michael: "A kitchen table in Newark" i *TLS, The Times Literary Supplement*, 8. oktober 2004.
- Grass, Günther: *Bliktrømmen*, Gyldendal, Danmark 1995 / 1959.
- Grossman, Lev: "Why the 9/11 Conspiracy Theories Won't Go Away" i *Time Magazine*, 3. sept. 2006, <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1531304,00.html> (15.09.07).

- Grøndahl, Jens Christian: *Røde hænder*, Gyldendal, Danmark 2006.
- Harman, Chris: *A People's History of the World*, Bookmarks, London 1999.
- Harris, Robert: *Fatherland*, Hutchinson, England 1992.
- Harrison, Dick: "'Om inte...' – en resa i de fallna alternativens värld" i Andersson, Lars M. og Zander, Ulf (Red.): *Tänk om... Nio kontrafaktiske essäer*, Historiska Media, Sverige 1999.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Phänomenologie des Geistes*, Voltmedia, Paderborn 2005 / 1807.
- Hellekson, Karen: *The Alternate History: Refiguring Historical Time*, The Kent State University Press, USA 2001.
- Hempel, Carl G.: "The Function of General Laws in History" i Gardiner, Patrick: *Theories of History*, Free Press, USA 1959 / 1942.
- Houen, Alex: *Terrorism and modern literature, from Joseph Conrad to Ciaran Carson*, Oxford University Press, New York 2002.
- Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism – History, Theory, Fiction*, Routledge, Great Britain 1995 / 1988.
- Jewish Virtual Library*: "The Tragedy of the S.S. St. Louis", <http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/Holocaust/stlouis.html> (01.09.07)
- Kauffman, Bill: "Heil to the Chief" i *The American Conservative*, 27. september 2004.
- Krasnik, Martin: "Det døende dyr" i *Weekendavisen*, 17. - 23. marts 2006.
- Lee, Richard: *History is but a fable agreed upon: the problem of truth in history and fiction*, <http://www.historicalnovelsociety.org/historyis.htm> (15.09.07).
- Lewis, Sinclair: *It Can't Happen Here*, Signet Classics, USA marts 2005 / 1935.
- Llambias, Pablo Henrik: *Et ukendt barn*, Gyldendal, Danmark 2005.
- Lukács, Georg: *The Historical Novel*, translated by Hannah and Stanley Mitchell, Merlin Press Ltd., London 1989 / 1937.
- Luxemburg, Rosa: *Die Krise der Sozialdemokratie*, <http://www.marxists.org/deutsch/archiv/luxemburg/1916/junius/teil1.htm> (15.09.07).
- Mallon, Thomas: "The Historical Novelist's Burden of Truth" i *Solander* nr. 13, Spring 2003.
- Márquez, Gabriel García: *Hundrede års ensomhed*, Samleren, Danmark 1998 / 1967.

- Marx, Karl og Engels, Friedrich: *Udvalgte skrifter*, bd. 1, Forlaget Tiden, 4. oplag, København 1976.
- Marx, Karl og Engels, Friedrich: *Udvalgte skrifter*, bd. 2, Forlaget Tiden, 4. oplag, København 1976.
- McCann, Sean: "Harmless History" på *ALSC, The Association of Literary Scholars and Critics* Weblog "The Valve" 29. august 2005, http://www.thevalve.org/go/valve/article/harmless_history/ (15.09.07)
- Molyneux, John: "Is Marxism Deterministic?" i *International Socialism Journal*, nr. 68, Autumn 1995.
- Mørk, Christian: *De ti herskere*, Politikens Forlag, Danmark 2006.
- Orwell, George: *Homage to Catalonia – And Looking Back on The Spanish War*, Penguin Books, Great Britain 1975 / 1938.
- Orwell, George: *Nineteen Eighty-Four*, Everyman's Library, England 1992 / 1949.
- Rainbolt, William: *He Disagreed with the History, But He Liked the Story*, http://www.albany.edu/history/hist_fict/Rainbolt/Rainboltes.htm (15.09.07).
- Rees, John: *The Algebra of Revolution – The Dialectic and the Classical Marxist Tradition*, Routledge, London 1998.
- Roese, Neal J. og Olson, James M.: *What Might Have Been: The Social Psychology of Counterfactual Thinking*, Lawrence Erlbaum Associates, USA 1995.
- Roth, Philip: *Goodbye, Columbus: And Five Short Stories*, Vintage, USA 1994 / 1959.
- Roth, Philip: *Portnoy's Complaint*, Vintage, USA 1994 / 1969.
- Roth, Philip: *American Pastoral*, Vintage, USA 1998 / 1997.
- Roth, Philip: *I Married a Communist*, Vintage, USA 1999 / 1998.
- Roth, Philip: *The Human Stain: A Novel*, Vintage, USA 2001 / 2000.
- Roth, Philip: *Shop Talk: A Writer and His Colleagues and Their Work*, Vintage, USA 2002 / 2001.
- Roth, Philip: *The Plot Against America*, Vintage, Great Britain 2005 / 2004.
- Roth, Philip: "The story behind 'The Plot Against America'" i *New York Times Book Review*, 19. september 2004.
- Rothstein, Klaus: "Da Amerika blev nazistisk" i *Weekendavisen*, 7. april 2006.

Saavedra, Miguel de Cervantes: *Don Quixote*, Wordsworth Classics, Great Britain 1996.

Schmidt, Rigmor Kappel: *Magisk realisme og fantastik i Latinamerika*, Klim, Århus 1997.

Schmunk, Robert B.: *Introduction*, <http://www.uchronia.net/intro.html> (15.09.07).

The Lindbergh Foundation,
<http://www.lindberghfoundation.org/history/lindberghnamed.html> (01.09.07).

The Philip Roth Society's hjemmeside:
<http://orgs.tamuccommerce.edu/rothsoc/index.htm> (15.09.07).

Turtledove, Harry: *How few remain*, Del Rey, USA 1997.

Turtledove, Harry: *The Guns of the South*, Del Rey, USA 1993 / 1992.

USA Today's bestsellerlister,
<http://asp.usatoday.com/life/books/booksdatabase/default.aspx> (01.09.07).

VanderMeer, Jeff: "The Plot Against America", *The SF Site – The Homepage for Science Fiction and Fantasy*, <http://www.sfsite.com/12a/pa213.htm> (01.09.07).

Walser, Robert: *Jakob Von Gunten – En dagbog*, oversat af Karsten Sand Iversen, Centrum, Danmark 1999.

Wilde, Oscar: "The Decay of Lying – an Observation" i Wilde, Oscar: *Plays, Prose Writings and Poems*, Everyman's Library, USA 1991.

Zizek, Slavoj: *Velkommen til virkelighedens ørken – Essays om verden efter den 11. september*, oversat af Mogens Chrom Jacobsen, Informations Forlag, Danmark 2002.

Østergaard, Uffe: *Hvad nu hvis... kontrafaktiske hypoteser og "åbne" situationer i historie og historieforskning*,
<http://www.hum.au.dk/ckulturf/pages/publications/uoef/kontrafaktiske.htm#top>
(15.09.07).