

**Takk!**

Takk til Lars Nylander for veiledning, takk til miljøet rundt Skrivekunstakademiet i Hordaland, takk til vennene, takk til Håkon Skurtveit for samtaler og lesninger. Og takk til Sveinung for all mulig hjelp.



<b>Innledning: på sporet av det essayistiske</b>	<b>V</b>
<i>W.G. Sebalds Austerlitz: en kort presentasjon</i>	VI
<b>Kapittel 1    Å finne frem til essayistiske kjennemerker: en lesning av <i>Les Essais</i></b>	<b>1</b>
1.1 <i>Montaignes tankevandring</i>	3
1.2 <i>Konstellasjon</i>	5
1.3 <i>Temperering og kritikk</i>	8
1.4 <i>Emnene og vandringen</i>	10
1.5 <i>Samtalen</i>	11
1.6 <i>Essais som åpen tekst</i>	12
<b>Kapittel 2    En lesning av <i>Rêveries du promeneur solitaire</i></b>	<b>15</b>
2.1 <i>Tankevandringen</i>	16
2.2 <i>Drømmeriene i <i>Rêveries</i></i>	17
2.3 <i>Botanikkens betydning</i>	21
2.4 <i>Forholdet mellom <i>Rêveries</i> og <i>Essais</i></i>	23
2.5 <i>Rousseau, Montaigne og leseren</i>	24
2.6 <i>Å fortelle drømmeriene</i>	27
<b>Introduksjon til lesningen av <i>Austerlitz</i></b>	<b>33</b>
<b>Kapittel 3    Fortellerens innledende vandringer</b>	<b>37</b>
3.1 <i>Fort Breendonk</i>	41
<b>Kapittel 4    Austerlitz' studier</b>	<b>45</b>
<b>Kapittel 5    Hvordan Austerlitz forteller</b>	<b>53</b>
5.1 <i>Hjemveien</i>	59
5.2 <i>Stemmene</i>	61
<b>Kapittel 6    Stedene</b>	<b>67</b>
6.1 <i>Sentralstasjonen i Antwerpen</i>	67
6.2 <i>Schelde</i>	68
6.3 <i>Liverpool Street station</i>	70
6.4 <i>Terezín</i>	72
6.5 <i>Gare d'Austerlitz</i>	75
<b>Kapittel 7    Fortelleren og leseren</b>	<b>77</b>
7.1 <i>Fotografiene</i>	79
7.2 <i>Hvordan nærme seg Holocaust</i>	81
7.3 <i>Bevegelsen som aldri kan avsluttes</i>	85
<b>Avslutning</b>	<b>87</b>



## **Innledning: på sporet av det essayistiske**

Første gang jeg leste *Austerlitz* (2001) av W.G. Sebald mente jeg å se mange essayistiske bevegelser i boken. Jeg merket meg spesielt ved de assosiative tankevandringene, hvordan det ble trukket inn en mengde ulike elementer og at undersøkelsene ikke fikk noen slutt. Samtidig sto det klart for meg at det ikke var snakk om essayistiske partier i en ellers «tradisjonell» fortelling, men at disse bevegelsene spilte en grunnleggende rolle i bokens struktur. For å kunne nærme meg dette måtte jeg opparbeide meg en større forståelse for hva som karakteriserte den essayistiske formen. Jeg gikk da til Michel de Montaigne og hans *Les Essais* (1580-1596),<sup>1</sup> og etter å ha studert *Essais* bestemte jeg meg for å skrive om essayistiske bevegelser i *Austerlitz*.

Etterhvert som arbeidet skred frem ble det likefullt klart for meg at det var viktige deler av *Austerlitz* jeg med denne fremgangsmåten ikke fikk grep om, da spesielt det fortellende i boken, som på sin side ikke kunne forstås som fortellende partier i et essay. Men jeg opplevde heller ikke å komme noen vei med tradisjonell narratologi, da bokens fortellende elementer var innfiltret i og uløselig forbundet med det essayistiske, skjønt jeg i begynnelsen ikke riktig forsto hvordan dette hang sammen. Med dette endret oppgaven karakter, og jeg satte meg fore å undersøke *samspeillet* mellom det fortellende og det essayistiske i *Austerlitz*.

For å forstå mer av dette samspeillet begynte jeg å lete etter en annen bok som blandet essayistiske og fortellende trekk. Etter det som må kalles planløs leting og lesing, kom jeg til å lese *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1776-1778)<sup>2</sup> av Jean-Jacques Rousseau. Dette viste seg fruktbart på flere måter: ved å sammenstille *Rêveries* og *Austerlitz*, fikk jeg ikke bare en økt forståelse for *det fortellende* i *Austerlitz*, jeg fikk også øye på aspekter ved boken som frem til da hadde vært skjulte for meg. Ut fra det karakteristiske ved Montaignes essayistiske bevegelser og Rousseaus særegne blanding av konkrete vandring, tankevandring og bruk av fortellende elementer, kunne jeg endelig nærme meg de bevegelsene jeg mente å spore i *Austerlitz*.

Istedenfor forsøksvis å klassifisere likheter og forskjeller ut fra en språkvitenskapelig terminologi, har jeg valgt å nærlese disse tre verkene for konkret å beskrive hvordan deres essayistiske dynamikk fungerer. I arbeidet har jeg satt de tre verkene til å «samtale», ved å

---

<sup>1</sup> Heretter *Essais*

<sup>2</sup> Heretter *Rêveries*

holde deler av dem opp mot hverandre, for å se hvordan de responderte. Denne fremgangsmåten har ikke bare gitt meg forståelse for forholdet mellom det fortellende og det essayistiske i *Austerlitz*, men også for bevegelsene i *Rêveries* og *Essais*. I lesningene jeg her skal gjøre, vil jeg bestrebe å fortsette å holde disse tre verkene åpne mot hverandre. Det betyr at selv om oppgaven først og fremst skal forstås som en oppgave om *Austerlitz*, så tenker jeg at den også kan kaste nytt lys over de andre verkene, til tross for all den sekundærlitteraturen som har blitt skrevet om dem.

### **W.G. Sebalds *Austerlitz*: en kort presentasjon**

*Austerlitz* er organisert rundt flere møter mellom bokens navnløse jeg-forteller og hovedkarakteren Jacques Austerlitz. I starten av boken er fortelleren ute på reise, hvor han i Antwerpen treffer Austerlitz for første gang. Over en tiårsperiode fra slutten av 1960-tallet møtes de flere ganger i Belgia og London. Under disse møtene foredrar Austerlitz over europeisk arkitekturhistorie ut fra sine studier om familielikheter mellom bygg fra den kapitalistiske æra, som jernbanestasjoner, børser og straffeanstalter. Fortelleren fascineres av Austerlitz' store sakkunnskaper, og hans måte å formidle kunnskapene på, og omtaler ham som den første læreren han i voksen alder har kunnet lytte til.

Når veiene deres etter et avbrudd på tjue år igjen krysser hverandre, forteller Austerlitz at han i løpet av de siste årene har kommet på baksiden av sin egen historie, og at han nå leter etter noen å fortelle den til. I Austerlitz' fortelling – som ikke begynner med de første årene, men skrider frem fra fireårsalder og åpner med hans ulykkelige oppvekst i Wales (hos en kalvinistprest og hans fryktsomme kone) – trer det frem at Austerlitz har levd store deler av livet sitt uten kjennskap til hvem han selv er, og at han først i nyere tid, etter å ha førtidspensjonert seg, gradvis har avdekket at han er av jødisk opphav, og at han i 1939, som fireåring, ble sendt med en *kindertransport* fra Praha til London. Herfra handler boken om Austerlitz' leting etter røttene sine. Også nå er fortellingen knyttet til bygg og steder, og ofte de samme som Austerlitz tidligere oppsøkte i studieøyemed, som han nå oppsøker med det formål å undersøke sin egen historie. Han finner imidlertid ingen spor etter foreldrene: farens siste kjente adresse var angivelig i Paris, og sporene etter moren opphører i transittleiren Theresienstadt.

Under det siste møtet mellom dem, i Paris i 1996, overgir Austerlitz fortelleren nøklene til sin leilighet i Alderney Street i London, med oppfordring om å studere fotografiene hans, som han sier er det eneste som vil bli tilbake av livet hans. Vi har sett disse

bildene underveis i teksten og sammen med enkelte kommentarer og det stadig gjentatte «sagte Austerlitz», viser dette oss at alt i boken er skrevet ned av fortelleren i etterkant av møtene mellom dem.

Boken åpner med fortellerens egne vandringar. Og etter deres siste møte drar han igjen til Antwerpen, for så, som han også gjør etter det første møtet med Austerlitz, å dra ut til fort Breendonk, som ble benyttet som arbeidsleir under andre verdenskrig.

\*

For å kunne gå inn i og forstå bevegelsene i *Austerlitz* vil jeg i første og andre kapittel gjøre lesninger i *Essais* og *Rêveries*. I første kapittel, hvor jeg omtaler *Essais*, vil jeg åpne med å se på hvordan Montaigne tankevandrer i skrift, for deretter å vise hvordan ulike elementer på denne måten trekkes inn i løse sammenhenger og lager «konstellasjoner». Jeg skal se nærmere på hvilken rolle emnet spiller i *Essais*, omtale verkets samtalekarakter, og vise hva det innebærer at *Essais* er en åpen tekst. Jeg avslutter kapittelet med å se på leserens plass i *Essais*.

I andre kapittel, hvor jeg gjør lesninger i *Rêveries*, åpner jeg med å se på hvordan Rousseau tankevandrer, for deretter å se nærmere på hans drømmerier i skrift. I denne forbindelse vil jeg undersøke hvilken betydning Rousseaus botanikkstudie får for hans vandringar. Jeg vil også se på aspekter ved *Rêveries* i forhold til *Essais*. Ut fra dette kommer jeg til leserens plass i *Rêveries*, hvor jeg endelig kan nærme meg Rousseaus særegne bruk av fortellende trekk. Det fortellende i *Rêveries* satt sammen med hvordan det vandres i disse to verkene blir en inngang til å forstå hvordan det essayistiske og det fortellende samspiller i *Austerlitz*.

I lesningen av *Austerlitz* vil jeg begynne med å gi en kort presentasjon av W.G. Sebalds forfatterskap. I tredje kapittel vil jeg se på hvordan fortelleren går frem i den innledende vandringen, og frem til hans første møte med Austerlitz. For så å følge ham på hans utflukt til Breendonk påfølgende dag. I fjerde kapittel vil jeg gå nærmere inn på hvordan Austerlitz foredrar ut fra sakkunnskaper og hvordan det kan ha seg at studiet bidro til å la ham unngå å undersøke sin egen historie. I femte kapittel vil jeg se på hvordan Austerlitz forteller historien om livet sitt. Her vil jeg også omtale de ulike stemmene som kommer til orde gjennom Austerlitz' fortelling. I sjette kapittel er det stedenes rolle i boken som blir gjenstand for undersøkelse, mens jeg i sjuende og avsluttende kapittel ser på hvordan

fortelleren formidler alt dette videre til leseren, på en måte der leseren selv kan bli en tenkende. Her vil jeg også undersøke hvilken funksjon fotografiene har i boken, for til sist å løfte blikket og se fortelleren som Sebalds stedfortreder, med henblikk på bokens overordnede tematikk.



## Kapittel 1 Å finne frem til essayistiske kjennemerker: en lesning av *Les Essais*

37 år gammel sier Michel de Montaigne (1533 – 1592) fra seg sin stilling som rådgiver ved parlamentet i Bordeaux og trekker seg tilbake til tårnet på eiendommen Montaigne. En tilbaketrekning han i *De l'Oysiveté* (Om uvirksomhet),<sup>3</sup> begrunner med behovet for å vie seg til seg selv. «Den tid jeg har igjen på jorden», sier Montaigne, skal min sjel få være «helt uvirksom», den skal få «stanse opp og hvile i seg selv». (I, s. 52). Men «sjelen» vil det annerledes. I samme kapittel bruker Montaigne en «løpsk hest» (*un cheval eschappé*) som bilde på sjelens villskap i denne uvante situasjonen:

Mais je trouve/*uariam semper dant otia mentem* (toujours l'oysiveté fait l'esprit inconstant)/qu'au rebours faisant le cheval eschappé, il se donne cent fois plus de carrière à soy-mesmes, qu'il ne prenoit pour autrui : et m'enfante tant de chimeres et monstres fantasques les uns sur les autres, sans ordre, et sans propos, que pour en contempler à mon ayse l'ineptie et l'estrangeté, j'ay commencé de les mettre en rolle : esperant avec le temps, luy en faire honte à luy mesmes. (I, s. 55)<sup>4</sup>

Disse nedtegnelsene blir begynnelsen på en omfattende selvgranskning, som utgis i tre omganger under tittelen *Les Essais* og som til slutt teller ca. 1500 sider. I 1580 utkommer Første og Andre bok, i 1588 kommer andreutgaven med en Tredje bok, men også store tilføyelser til Første og Andre bok. Fra 1588 og frem til sin død i 1592 arbeider Montaigne med en tredje utgave.<sup>5</sup> Å trekke seg tilbake blir altså forutsetningen for Montaignes skriving. Men han lever også et aktivt liv i denne perioden: etter utgivelsen av første og andre bok foretar han seg en lengre reise til Italia, for så å bli innvalgt som borgermester i hjemregionen Bordeaux, og under religionskrigene megler han mellom hugenottene og katolikkene.

I *Au lecteur*, forordet som innleder *Essais*, forteller Montaigne at det vi her skal få lese er hans portrett i skrift. Formålet med boken beskriver han slik: «Je l'ay voué à la commodité particuliere de mes parens et amis: à ce que m'ayans perdu (ce qu'ils ont à faire

---

<sup>3</sup> Alle de franske sitatene er hentet fra Montaigne, M. de 1533-1592. (2007). *Les essais*. (J. Balsamo, M. Magnien, & C. Magnien-Simonin, Eds.). [Paris]: Gallimard. Alle sitatene som figurerer i norsk oversettelse er hentet fra Montaigne, M. de. (2009). *Essays*. (B. Vibe, Overs.). [Oslo]: Bokklubben. Sidetall angis sammen med romertall, der 'I' viser til første bok, 'II' til andre og 'III' til tredje.

<sup>4</sup> «Men jeg finner at: /Uvirksomhet avler bestandig en vaklende tanke,/ og at den tvert imot oppfører seg som en løpsk hest. Min sjel er nå hundre ganger mer opptatt av seg selv enn den før var av andre og avler i fleng så mange kimærer og eventyrlige monstre uten mening og sammenheng at jeg, for i ro og mak å kunne tenke over hvor dumme og merkelige de er, har begynt å føre bok over dem i det håp at sjelen med tid og stunder vil skamme seg over seg selv.» (I, s. 52)

<sup>5</sup> Kirsti Sellevold (2009 s. XVI)

bien tost) ils y puissent retrouver aucuns traicts de mes conditions et humeurs, et que par ce moyen ils nourrissent plus entiere et plus vifve, la connoissance qu'ils ont eu de moy» (Au Lecteur).<sup>6</sup> Han understreker også at boken er «domestique» og «privée». Med «hjemlig» og «privat» mener ikke Montaigne at det er uinteressant for andre, men at han her taler som seg selv, og ikke i kraft av sine embeter.<sup>7</sup>

Ordet *Essai* stammer fra det latinske *exagium* og kan bety både forsøk, prøve, fristelse avveining, skisse, undersøkelse, øvelse og vurdering.<sup>8</sup> Når Montaigne kaller boken *Essais*, kan det virke som han grunnlegger den tradisjonen vi i dag kaller *essay*, men han skrev naturligvis ikke uten forgjengere. I *Essayet* peker Arne Melberg ut litterære forbilder som «grekerne Platon og Plutark, romerne Seneca og Cicero» (Melberg 2013:31). Kjersti Bale har en annen innfallsvinkel når hun i *Tekstens temperering - om Michel de Montaignes essayistiske fremstillingsmåte* (2003) anvender renessansemedisinen som «en trojansk hest» (Bale 2003:14) for å komme på innsiden av Montaignes *Essais*. Bale analyser utvalgte medisinske tekster og viser hvordan forfatterne av disse inntar en tvilende og erfaringsbasert holdning. Heller enn blindt å følge forgjengerne og autoritetene innenfor medisinfeltet, satte de lit til egne utprøvinger og observasjoner. For Bale blir termen «temperering» samlende for denne fremstillingsmåten, som hun også mener å gjenfinne i *Essais*. Det er karakteriserende for Montaignes fremstillingsmåte at han utviser tvil og bruker modererende uttrykk. Som den empiriske legen samler han erfaringer, sammenligner dem, for så å foreta seg en vurdering, som igjen blir gjenstand for selvrefleksjon.

Bale sammenligner den essayistiske fremstillingsmåten med fremstillingsmåten i *Journal de voyage* (en dagbok Montaigne nedtegnet på en reise til Sveits, Tyskland og Italia etter utgivelsen av første og andre bok): også her samles det erfaringer som sammenstilles og vurderes, men den selvrefleksive bevegelsen er fraværende. Med dette viser Bale både at denne bevegelsen er karakteristisk for fremstillingsmåten i *Essais*, og at den forutsetter en avstand i tid mellom den som opplever og den som skriver (Bale 2003:165).

Samtidig som Bale viser at Montaigne ikke «skapte» essayformen, kaster hun lys over det nyskapende ved Montaignes fremstillingsmåte, nemlig hans evne til å sette sammen det han hadde for hånden: «Det individuelle tilsnittet blir å finne i utvalget, bevisst som ubevisst,

---

<sup>6</sup> «Jeg har skrevet boken til nytte og glede for slekt og venner, for at de etter min død (som snart vil finne sted) skal kunne gjenfinne sider ved min karakter og mitt lynne og derved bevare et mer levende og fullstendig bilde av meg.» (*Til leseren*, s. 15)

<sup>7</sup> Se Kjersti Bale *Om det essayistiske* (1999) s. 45-49

<sup>8</sup> Arne Melberg *Essayet* (2013) s. 31. Kjersti Bale *Om det essayistiske* (1999) s. 40

transformasjonen og sammensetningen av forelegg» (Bale 2003:261).

## 1.1 Montaignes tankevandring

Montaignes sjel ter seg altså som en løpsk hest og om vi skal tro ham er han hensatt til, etter beste evne, å føre nedtegnelser over disse bevegelsene. Selv sammenligner han sin virksomhet med et «Rêverie». Ordet dukket opp i det franske språket i senmiddelalderen og var en avledning av det latinske verbet «reex-vagari», og er betegnet for å vandre planløst i helt konkret, fysisk forstand (Krefting 2005:230-231). Montaigne er den første som anvender termen om en skriftlig virksomhet, og signaliserer med dette, som Melberg sier, «at han skriver «fritt» i forhold til alle konvensjoner, retoriske regler og sjangerkrav» (Melberg 2013:241).<sup>9</sup> Et godt eksempel på denne vandrende skrivemåten finner vi i 31. Kapittel, Første bok, *Des Cannibales*, som vi nå skal se nærmere på.

*Des Cannibales* åpner med tre eksempler der historiske konger og hærførere, etter å ha tatt fiendens troppeformasjoner i nærmere øyesyn, tilbakeviser rådende oppfatninger (*opinions vulgaires*): de har blitt forespeilet fiendene som barbarer, men selv ser de ingenting barbarisk ved dem. Montaigne avslutter avsnittet med en læresetning: «Voilà comment il se faut garder de s'attacher aux opinions vulgaires, et les faut juger par la voye de la raison, non par la voix commune» (I, s. 208).<sup>10</sup> Etter lærdommen han mener vi må trekke av disse innledende eksemplene, gjør han seg følgende refleksjoner:

J'ay eu long temps avec moy un homme qui avoit demeuré dix ou douze ans en cet autre monde, qui a esté decouvert en nostre siecle, en l'endroit ou Vilegaignon print terre, qu'il surnomma la France Antartique. Cette decouverte d'un païs infiny, semble de grande consideration. Je ne sçay si je me puis respondre, qu'il ne s'en face à l'advenir quelqu'autre, tant de personnages plus grands que nous ayans esté trompez en cette-cy. J'ay peur que nous ayons les yeux plus grands que le ventre, et plus de curiosité, que nous n'avons de capacité : Nous embrassons tout, mais nous n'estreignons que du vent. Platon introduit Solon racontant avoir appris des Prestres de la ville de Saïs, en Ægypte, que jadis et avant le deluge, il y avoit une grande Isle, nommée Atlantide, droict à la bouche du destroit de Gibaltar, qui tenoit plus de païs que l'Afrique et l'Asie toutes deux ensemble[...]. (I, s. 208)<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Se også Arne Melberg *Essayet* (2013) s. 454

<sup>10</sup> «Dette viser at man må vokte seg for blindt å godta gjengse meninger. Disse må man vurdere etter fornuftens regler, ikke etter hva folk flest mener.» (s. 284)

<sup>11</sup> «Jeg hadde i lang tid hos meg en mann som hadde tilbragt en ti-tolv år i den nye verden som er blitt oppdaget i vårt århundre. Han hadde bodd der hvor Villegaignon gikk i land, det sted han kalte 'Det antarktiske Frankrike'. Denne oppdagelsen av et uendelig stort land synes å være viktig. Jeg vet ikke om jeg kan svare for at det ikke vil bli oppdaget flere land i fremtiden, når så mange langt mer betydelige menn enn vi, har vært uvitende om dette. Jeg er redd magen blir mett for øynene, og at vårt vitebegjær er større enn vår evne til å ta imot. Vi strekker oss

Dette tekstutdraget viser noe av det materialet Montaigne benytter seg av i skrivingen: eksempler, fortellinger, anekdoter, læresetninger, egne og andres erfaringer og opplevelser, samt hva han har lest av både historie, filosofi og litteratur. Tekstutdraget gir også et inntrykk av hvordan Montaigne *beveger* seg i dette materialet: «Je commence volontiers sans project ; le premier traict produit le second» (I, s. 257)<sup>12</sup> skriver Montaigne i *Consideration sur Ciceron*, og viser til at han tar i vei uten å vite hvor ferden vil gå eller hva den vil føre med seg.

Montaigne åpner med å fortelle om et bekjentskap, en mann som tilbrakte lang tid i den nye verden, som hadde bodd der hvor «Villegagnon gikk i land» i det «Antarktiske Frankrike» (I, s. 284). Dette leder ham videre til refleksjoner rundt størrelsen på dette nylig oppdagede landet, som igjen får ham til å grunne over hvorvidt vi vil finne flere slike enorme land i fremtiden. Og derfra over på hva han har lest hos Platon om den enorme øya Atlantis. I Montaignes fortelling er det syndefloden som slukte Atlantis. Syndefloden og forandringene disse enorme vannmengdene må ha øvet på verdens overflate opptar han i det følgende, og han finner det sannsynlig at det var slik «havet rev Sicilia løs fra Italia» (I, s. 285). Etter dette vandrer han til sitt eget hjemsted, hvor han studerer elva Dordognes ferd:

Quand je considere l'impression que ma riviere de Dordogne faict de mon temps, vers la rive droicte de sa descente ; et qu'en vingt ans elle a tant gagné et desrobé le fondement à plusieurs bastimens, je vois bien que c'est une agitation extraordinaire: car si elle fust tousjours allée ce train, ou deust aller à l'advenir, la figure du monde seroit renversée [...]. (I, s. 209-210)<sup>13</sup>

For så å ta turen innom broren ved Médoc-kysten, som er vitne til at havet stadig stiger. Enkelte elementer streifer Montaigne så vidt innom, mens andre får danne utspringspunkt for lengre avstikkere:<sup>14</sup> det synes å være *vannets forandrende kraft*, som han kommer inn på i forbindelse med Atlantis (syndefloden), som videre motiverer turen innom hjemstedet (elva

---

etter alle ting, men fanger bare vind. Hos Platon kan vi lese om Solon som hadde hørt av prestene i den egyptiske byen Sais, at det i gamle dager, lenge før syndfloden, fantes en stor øy like ved innseilingen til Gibraltarstredet. Den ble kalt Atlantis og hadde en overflate som var større enn Afrika og Asia til sammen.» (I, s. 284-285)

<sup>12</sup> «Jeg tar gjerne fatt uten noen plan. Det ene ord drar det andre med seg.» (I, s. 352)

<sup>13</sup> «Når jeg betrakter det innhugget som min elv, Dordogne, har gjort i sin høyre bredd på vei nedover, og jeg ser hvor mye dens løp har utvidet seg på tyve år og hvordan den har gravd seg under grunnmuren på flere bygninger, står det klart for meg at det her er tale om en bevegelse helt utenom det vanlige; for hvis elven alltid hadde vært så strid og skulle fortsette slik i fremtiden, ville verdens overflate sett fullstendig annerledes ut.» (I, s. 286)

<sup>14</sup> Som Hugo Friedrich sier: «Each point touched upon in the manner of taking a stroll can (but need not) become the spark that lights the flame.» (Friedrich 1991:348)

Dordogne) og besøket hos broren i Médoc (havet). Å vandre planløst, åpen for hva som inntreffer underveis, lar Montaigne slå inn på og vandre et stykke langs ulike stier – noe som kan føre ham langt bort fra det som var utgangspunktet. Etter en stund vender han tilbake til forbindelsen han var i ferd med å trekke mellom Atlantis og den nye verden: «L'autre tesmoignage de l'antiquité, auquel on veut rapporter cette découverte, est dans Aristote» (I, s. 210).<sup>15</sup> Vitnesbyrdet Montaigne her trekker inn forteller om innbyggere av Karthago som, etter å ha seilt gjennom Gibraltarstredet og tvers over Atlanterhavet, kommer til en øy så gild at de aldri vil dra derifra. Etter å ha «vandret» slik en stund og trukket inn flere elementer som følge av det, vender Montaigne tilbake til emnet han har valgt for kapittelet ved å skrive: «Or je trouve, pour revenir à mon propos qu'il n'y a rien de barbare et de sauvage en cette nation»(s. 211).<sup>16</sup>

Å gå frem på denne assosiative måten innebærer at delene blir satt i forbindelse, på en måte der avstanden likevel bevares. Vi kan se hvordan fortellingen om Dordognes elveløp kaster lys over det Montaigne skrev om Atlantis: det er ikke bare syndefloden som kan utøve store forandringer på jordoverflaten, det kan også et relativt beskjedent vassdrag. Og kanskje er det størrelsen på det nylig oppdagede landet som får Montaigne til å trekke inn Atlantis? For på lignende vis som det er forunderlig at et uendelig stort land plutselig oppdages, er det merkelig at et enormt landområde brått forsvinner. Når Montaigne sier at det ikke er sannsynlig at Atlantis er den nye verden, foreslår han selv en sammenheng, for så å forklare hvorfor han ikke tror det kan være slik: «[c]e seroit un effect incroyable d'inundation, de l'en avoir reculée comme elle est, de plus de douze cens lieues : Outre ce que les navigations des modernes ont des-jà presque découvert, que ce n'est point une isle, ains terre ferme» (s. 209).<sup>17</sup> Slik binder han elementene sammen på en måte som lar det være «hav» mellom dem: vi kan trekke linjer, men overgangene er ikke gitt.

## 1.2 Konstellasjon

I *Om det essayistiske* (1999) henter Bale frem et aspekt ved *Essais* som hun gjenfinner i arbeidene til Walter Benjamin. Inspirert av Benjamin kaller hun det «konstellasjon», et

---

<sup>15</sup> «Det andre vitnesbyrdet fra antikken som kan settes i forbindelse med denne oppdagelsen, finner vi hos Aristoteles.» (I, s. 286)

<sup>16</sup> «Men, for å ta opp tråden igjen, jeg kan ikke finne noe barbarisk eller vilt ved det jeg er blitt fortalt om folket i den nye verden.» (I, s. 288)

<sup>17</sup> «[e]n oversvømmelse ville umulig kunne ha flyttet [Atlantis] dit [vårt nyoppdagede land] nå befinner seg, mer enn tolvhundre mil unna. Dessuten regner våre dagers sjøfarere det for nesten sikkert at den nye verden ikke er en øy, men et fastland.» (I, s. 285-286)

synonym for «stjernebilde», og altså et begrep som vanligvis benyttes for å beskrive hvordan stjerner kan danne bilder ved å ses i forhold til hverandre på nattehimmelen. Utgangspunktet er en rekke punkter (stjerner) som står fjernt fra hverandre, men som gjennom sammenstillingen kan tre frem som en helhet (et stjernebilde). I Walter Benjamins tekster settes tekstblokker sammen – gjerne markant motstridende tekstblokker – og når de konfronteres med hverandre i sammenstillinger, kan vi erfare «en form for kontinuitet som bryter med enhver kronologi eller kausalitet» (Bale 1999:44).

Konstellasjonsbegrepet kan dekke sammenhenger i *Essais* på flere ulike plan, også når det gjelder det jeg har skrevet om Montaignes sammenstilling av landområder over (Amerika, Atlantis, Bordeaux, og øya Aristoteles nevner). I Montaignes fremstilling er de både avgrenset, forbundet og adskilt av det samme havet. Et annet og tydeligere eksempel er Montaignes bruk av sitater. Montaigne leser Seneca, Horats, Vergil, Cicero, Ovid og Platon (for å nevne noen), han tar sitatene ut fra sammenhengen de opprinnelig inngår i og betyr innenfor, og setter dem inn i *Essais*. I nye sammenstillinger vrir deres betydning, men fordi sitatene Montaigne trekker inn heller ikke sammenfaller med sammenhengen de settes inn i, bevares et element av fremmedhet. Denne kombinasjonen av sammenheng og avstand skaper rom i teksten, slik rommet mellom stjernene – og dermed muligheten til å trekke andre linjer, til å se andre bilder – bevares når man tegner stjernebilder. I tankevandringen hvor Montaigne reflekterer rundt forandringene syndefloden øvet på bebodde deler av verden, trekker han inn sitater henholdvis fra Vergils *Æneiden* og fra *Ars poetica* av Horats:

*Haec loca ui quondam, et uasta conuulsa ruina/Dissiluisse ferunt, cùm protinus ultraque tellus/Vna foret* (Ces deux régions, autrefois une seule et même terre, se sont un jour, dit-on, violemment séparées dans les convulsions d'un vaste effondrement.)/Chypre d'avec la Surie ; l'Isle de Negrepont, de la terre ferme de la Bœoece : et joint ailleurs les terres qui estoient divisées, comblant de limon et de sable les fosses d'entredeux :/sterilisque diu palus aptaque remis/Vicinas urbes alit, et graue sentit aratrum (une lagune, longtemps stérile et parcourue à la rame, nourrit les villes alentour et ressent le poids de la charrue.) (s. 209)<sup>18</sup>

Her blir spillet mellom tekst og kontekst av betydning for fortolkningen. Det var nok ikke disse landene Vergil mente, og på dette tekststedet i *Ars poetica* er Horats i ferd med å belyse

---

<sup>18</sup> «/Her er det land som engang brøt seg løs, slik det heter, med voldsom vidt forødende kraft hvor der tidligere fantes et ubrutt helt kontinent./ Kypros fra Syria og Evboia fra det boiotiske fastland, mens det andre steder kunne føye sammen land som hadde vært adskilt, ved å fylle sundet mellom dem med sang og gjørme, /... det som lenge var ufruktbar sumpsjø, og egnet for årer, skaffer nå mat til de nærmeste byer og kjenner alt plogjern./» (I, s. 285)

«berettigelsen av språklige nydannelser»,<sup>19</sup> men i denne nye sammenhengen danner sitatene konstellasjoner med det Montaigne selv sier. Disse sitatene er også godt egnet som eksempler tatt i betraktning hva Montaigne omtaler her, nemlig landområder som rykkes fra hverandre og settes i sammenheng som følge av syndefloden *eller*, kan vi tenke oss, som følge av Montaignes essayistiske fremstillingsmåte.

Kontakten som etableres mellom Atlantis og den nye verden er et eksempel på en konstellasjon, et annet er et *hva-hvis* Platon hadde stiftet bekjentskap til kannibalene. Montaigne ser altså ikke hva som angivelig skal være vilt med kannibalene, snarere – og dette hevder han å ha fått vite av bekjentskapet nevnt innledningsvis – lever kannibalene langt bedre enn oss på alle måter: «ce que nous voyons par experience en ces nations là, surpasse non seulement toutes les peintures dequoy la poësie a embelly l'aage doré, et toutes ses inventions à feindre une heureuse condition d'hommes : mais encore la conception et le desir mesme de la philosophie» (s. 212).<sup>20</sup> Derfor «irriterer» det han (*il me desplaist*) at Platon ikke fikk kjennskap til kannibalenes vaner og levevis. Hvis et slikt møte hadde funnet sted, tror han Platon ville ha funnet den stat han selv hadde tenkt ut «esloignée de cette perfection» (s. 312).<sup>21</sup> Der *Staten* regnes som et av den vestlige sivilisasjonens sentrale filosofiske verk, en bærebjelke i den vestlige tenkning, er kannibalene sett ned på som primitive og barbariske. På denne måten settes forestillingene som hører Platon's *Staten* og kannibalene til, ved siden av hverandre i det landskapet Montaigne frembringer i sin vandring. Slik bryter han med det etablerte, og forskyver referansene våre. Karakteristisk for tankevandringen er også en bevegelse der Montaigne stilt ovenfor det «store» – en oppdagelse som ryster samtiden, myten om Atlantis, bibelens beretning om syndefloden – vender seg mot og trekker inn det «lille», og kjente, det han ser til daglig. Det store og ukjente kan slik bli enklere å forstå, men bevegelsen går også motsatt vei i det begivenheter på verdensbasis kan la ham se Dordognes elveløp med nye øyne.

Ved å sammenstille Platon og kannibalene, oppdagelsen av et nytt kontinent og myten om Atlantis, den store verden og det nære hjemstedet; ved på denne måten å kombinere høyt og lavt, fjernt og nært, rykkes elementene ut av sine vanlige sammenhenger, og dermed også ut av sitt vanlige sannhets- og betydningshierarki. Elementene som trekkes inn blir punkter i

---

<sup>19</sup> Se Horatius Flaccus *Om diktetekunsten*, andre kapittel: «Berettigelsen av språklige nydannelser» (1997)

<sup>20</sup> «[D]et vi har erfart om dem, overgår ikke bare dikternes vakre skildringer av gullalderen og alle deres oppfinnsomme historier om en menneskelig lykketilstand, men selve filosofiens ideer og ønskemål.» (I, s. 289)

<sup>21</sup> «[U]endelig fjern fra slik fullkommenhet» (I, s. 290)

det landskapet Montaigne tegner opp, og i dette landskapet kan de inngå i nye sammenhenger, samtidig som de bevarer sin egenhet.

### 1.3 Temperering og kritikk

Montaigne åpner *Des Cannibales* med en oppfordring om å tenke selv, ikke blindt rette seg etter hva folk flest mener. Når han et stykke ut i kapittelet skriver at han ikke finner noe barbarisk ved det han har blitt fortalt om folket i den nye verden (I, s. 288), refererer han til det folk flest sier; at kannibalene er ville, barbariske, usiviliserte, etc., oppfatninger som er utbredte og allment kjente og som han derfor ikke behøver å utdype nærmere. Disse oppfatningene går han i kapittelet inn for å problematisere, eller, for å benytte Bales begrep, *temperere*. *Temperering* stammer fra det latinske *temperae* og betyr: «å fordele elementene av et hele på passende vis, kombinere i rette proporsjoner, og moderere, bevare målet, være moderert» (Bale 2003:10). I likhet med datidens empirisk orienterte leger utfordrer Montaigne rådende oppfatninger og det han oppfatter som ubegrunnet skråsikkerhet, uten selv å være skråsikker i sine bedømmelser.

Montaigne *vet ikke* om det vil bli oppdaget andre kontinenter, det vet heller ikke «langt mer betydelige menn» (I, s. 284). At denne tvilen favner bredere enn eventuelle funn av landområder, trer frem i fortsettelsen: «Vi strekker oss etter alle ting, men fanger bare vind» (I, s. 284). Denne grunnleggende tvilen – som følger av at vi uansett vil være begrenset til vår måte å se verden på – tar Montaigne høyde for idet han i *Essais* gjennomgående anvender seg av modererende uttrykk som «je pense», «il me semble», «je ne sçay pas», «probablement» og «peut-être». Likevel må vi altså etterstrebe å alltid se nærmere etter og tenke selv, noe Montaignes tilnærming blir et eksempel på: han nærmer seg saken fra flere vinkler og bringer til veie ulike perspektiver. Vi har sett hvordan Montaigne ved å sette Platons *Staten* og kannibalene i nærheten av hverandre i det essayistiske landskapet, stiller spørsmål ved våre vante inndelinger og åpner for nye sammenhenger og måter å tenke på. Eller han snur helt om på våre begreper: «Ils sont sauvages de mesmes, que nous appellons sauvages les fruits, que nature de soy et de son progrez ordinaire a produits: la où à la verité ce sont ceux que nous avons alterez par nostre artifice, et destournez de l'ordre commun, que nous devrions appeller plustost sauvages» (s. 211).<sup>22</sup> Her er det

---

<sup>22</sup> «Folket der borte er vilt på samme måte som vi kaller den frukt vill som naturen selv har frembragt gjennom årstidenes normale rytme; men egentlig er det den vi har forandret på kunstig vis og tatt ut av sin naturlige utvikling, som vi heller burde kalle vill.» (I, s. 288)



renessanse menneskene som har fjernet seg fra naturen, som blir de ville. En enda mer virkningsfull vending oppnår Montaigne ved å kontrastere kannibalens visstnok barbariske oppførsel med en langt mer barbarisk fremtreden han nylig har observert blant sine samtidige franskmenn:

Je pense qu'il y a plus de barbarie à manger un homme vivant, qu'à le manger mort, à deschirer par tourmens et par gehennes, un corps encore plein de sentiment, le faire rostir par le menu, le faire mordre et meurtrir aux chiens, et aux pourceaux (comme nous l'avons non seulement leu, mais veu de fresche memoire, non entre des ennemis anciens, mais entre des voisins et concitoyens, et qui pis est, sous pretexte de pieté et de religion) que de le rostir et manger après qu'il est trespassé. (s. 216)<sup>23</sup>

Her refererer Montaigne til hendelser som utspilte seg under de franske religionskrigene, hendelser hans samtidige, i sin ensporede fordømming av kannibalene, virker å ha glemt eller foretrekk. Gjennom sammenligningen tar Montaigne ugjerningene utvist på begge sider i disse krigene ut av den konteksten de ble rettferdiggjort innenfor – på et bakteppe av fromhet og religion – og plasserer dem der de i virkeligheten hører hjemme, i en utlegning om den mest brutale og grusomme form for barbari. Det Montaigne finner så sørgelig, er ikke først og fremst «at en så barbarisk handling vekker avsky, men at vi lukker øynene for våre egne feil, mens vi strengt fordømmer deres» (s. 293). Skal man dømme i en sak, formidler Montaigne med dette, må man først bestrebe å se saken fra ulike vinkler, og da vil et naturlig første steg være å se nærmere på hva som utspiller seg i egen bakgård. Underliggende i *Essais* er hele tiden Ciceros oppfordring: Kjenn deg selv! Stilt ovenfor andres vaner og levevis må vi være åpne for at det er ting vi ikke kan forstå, noe som igjen gir oss mulighet til å lære oss selv bedre å kjenne.

Temperering innebærer blant annet det å etablere flere syn på en sak, for så å bevege seg inn i gråsonene mellom disse: gjennom sammenstillingen kan det tre frem alternativer som ikke var der tidligere. Montaigne beskriver kannibalenes livsførsel i rosende ordelag. Når han kommer til det problematiske ved denne livsførselen, til det som gjør kannibaler til kannibaler – de tar fiendene sine til fange og lager måltid på dem – bryter han av og sammenligner kannibalenes barbariske handlinger med ugjerninger begått av egne

---

<sup>23</sup> «Jeg mener det er mer barbarisk å fortære et menneske som ennå lever, enn å drepe ham først. Og det er ikke mer grusomt å steke og spise en mann som allerede er død, enn å radbrekke på pinebenken et legeme som kan føle smerte, steke det over langsom ild og la det bli bitt og revet i stykker av hunder og svin, noe som vi ikke bare har lest om, men nylig sett med egne øyne, og det ikke mellom arvefiender, men mellom naboer og medborgere og, verst av alt, under påskudd av fromhet og religion.» (I, s. 293-294)

landsmenn. Konfrontert med hverandre utgjør de to tekstblokkene en konstellasjon, og et nytt alternativ kommer til syne, med referanse til den franske Montaigne-kjenneren Antoine Compagnon skriver Bale: «Den idealiserende fremstillingen av barbarene konfrontert med den avslørende fremstillingen av franskmennene utgjør en allegori over hva virkelig barbari er. Barbari er ikke å fortære sine døde fiender, men sine levende venner» (Bale 1999:45).

Som vi ser, tilbyr ikke Montaigne en løsning. Han åpner i stedet opp emnet, og viser det så sammensatt og komplisert som det i virkeligheten er.

#### 1.4 Emnene og vandringen

Montaigne kaller kapitlene sine *De l'art de conferer, Des noms, De la solitude, De l'Experience*. I denne delen vil jeg se nærmere på hvilken rolle emnet spiller i Montaignes *Essais*.

I *Des Cannibales* ser Montaigne tilsynelatende på emnet som en vei han kan vandre bort fra og vende tilbake til. Etter å ha vandret en stund, fulgt innskytelser, og slått inn på ulike «stier» – for eksempel motivert av hvordan vann kan forandre et landskap – skriver han: «pour revenir à mon propos» (s. 211)<sup>24</sup> og etter ytterligere frie vandringer: «Pour revenir à notre histoire» (s. 219),<sup>25</sup> noe som signaliserer at han vender tilbake til det uttalte emnet etter en kortere eller lengre avstikker. Slik kan emnet strukturere vandringen. Men mange kapitler har ingen slike bemerkninger, og de er nesten helt fraværende i tredje bok. *De l'Experience*, kapittelet som avslutter *Essais*, kan tas som eksempel på dette: også her kan vi peke ut «emner» – rettssystemet, hans vaner og andres vaner – som Montaigne vender tilbake til fra ulike vinkler. Men kapittelet er uoversiktlig; et «mylder» av anekdoter, eksempler, læresetninger, egne og andres erfaringer, hva han har lest og hørt. Likevel leser jeg med opplevelsen av at alt henger sammen, og selv kaller Montaigne det en «fricassée»: «En fin, toute ceste fricassée que je barbouille ici, n'est qu'un registre des essais de ma vie» (III, s. 1126).<sup>26</sup> Et stykke ut i *De l'Experience* sier Montaigne: «la relation qui se tire de l'experience, est tousjours defaillante et imparfaicte : On joint toutesfois les comparaisons par quelque bout» (III, s. 1116).<sup>27</sup> Det som gjør at alt henger sammen er altså at Montaigne blant sine egne erfaringer bestandig kan finne en slik flik å knytte tilbake til.

---

<sup>24</sup> «Men, for å ta opp tråden igjen.» (I, s. 288)

<sup>25</sup> «Men, for å komme tilbake til min fortelling.» (I, s. 297)

<sup>26</sup> «Kort sagt er hele denne suppen jeg her koker sammen, ikke annet enn en fortegnelse over de erfaringer jeg har gjort i mitt liv.» (III, s. 414)

<sup>27</sup> «[n]år erfaringen viser en overensstemmelse mellom forskjellige ting, er den alltid svak og ufullkommen. Allikevel kan vi alltid finne en flik å knytte sammenligningen til.» (III, s. 401)

Vi kan tenke oss at Montaigne kan putte nesten hva som helst i denne «fricasséen», for uansett hva han blander inn, uansett hvor langt bort han beveger seg fra utgangspunktet, vil alle elementene likevel kunne relateres til hverandre og til emnet. Dette kan i utgangspunktet tenkes å være betinget av at emnet her jo er *erfaring*, og at alt Montaigne trekker inn i teksten nødvendigvis vil være relatert til emnet, fordi det er en del av hans erfaring i vid forstand. Men det at elementene kan knyttes sammen på denne måten er naturligvis ikke forbeholdt kapitlet *De l'Experience*. Allerede i *Des noms* (første bok) finner jeg en lignende metafor: «Quelque diversité d'herbes qu'il y ait, tout s'enveloppe sous le nom de salade. De mesme, sous la consideration des noms, je m'en voy faire icy une galimafrée de divers articles» (s. 296).<sup>28</sup> Som vi ser vandrer Montaigne allerede i første bok med bevissthet om at han under emnetittelen kan trekke inn hva det skal være. Slik kan vi si at emnet verken fungerer som begrensning eller inngjerding, men snarere som utgangspunkt og tidvis forankring i Montaignes prosessuelle forsøk på å sette seg selv og sine tanker på prøve, for slik å komme til ny erkjennelse.

Montaigne skriver altså ikke for å redegjøre for emnet, og viser også, ved å gå frem på denne måten, at et emne ikke kan loddes ut. Men han kan likefullt belyse det på en unik måte: det å ta *utgangspunkt* i et emne lar Montaigne trekke inn en rekke ulike elementer som danner konstellasjoner (med hverandre og emnet) når de settes sammen – noe vi har sett eksempler på i *Des Cannibales*. Mangfoldet vi finner i *Des Cannibales* gir en pekepinn på at han også her kan gå så langt han ønsker, at også *dette* kapitlet, med utgangspunkt i *dette* emnet, kan sammenføre hva som helst. Ettersom erfaringen bestandig finner en flik å knytte seg til, kan vandringen i *Essais* bare fortsette.

## 1.5 Samtalen

Montaignes skriveforetak fordrer at han trekker seg tilbake fra sin omverden, men denne tilbaketrekningen åpner for nye fellesskap: som en del av sin selvgranskning fører Montaigne samtaler med seg selv og med andre.

Jeg har nevnt hvordan Montaigne tar ut sitater fra de bøkene han leser og setter inn i *Essais* på en måte der de aldri helt sammenfaller med det han selv er i ferd med å si. De blir altså trukket inn, men får stå i seg selv og bevarer på denne måten sin egenhet, med det resultat at tankevandringen i *Essais* blir flerstemmig. I *De l'art de conferer* utpeker

---

<sup>28</sup> «Om man blander sammen aldri så mange slags urter, omfattes de alle av navnet salat. På samme måte vil jeg her i betraktningen over navn lage en lapskaus av forskjellige ingredienser.» (I, s. 379)

Montaigne samtalen til å være «[l]e plus fructueux et naturel exercice de nostre esprit» (III, s. 966).<sup>29</sup> Men bare hvis utgangspunktet og omstendighetene er de rette: Montaigne samtaler ikke for å være til underholdning for andre, eller for selv å briljere, men bare i en liten krets av likemenn (III, s. 967). Videre skal samtalen, slik Montaigne ser det, ha karakter av ordstrid og diskusjon: «l'unisson, est qualité du tout ennuyeuse en la conference» (III, s. 967).<sup>30</sup> Sitatene Montaigne inkluderer kan ses som motparter i en samtale etter disse prinsippene.

Fordi sitatene spiller rollen som samtalepartnere og ikke trekkes inn for å underbygge eller bekrefte en påstand, kan tankevandringen ta ham steder han ikke ville ha kommet til på egenhånd: i *De l'Experience* forteller Montaigne om sin sykdom; han er plaget av nyrestein. Visst har han smerter (disse forteller han om), men han føler seg da også i godt selskap tatt i betraktning at det helst er «store menn» som plages av dette. I disse utlegningene inkluderer han et sitat fra Ovids heltinnebrev, som omtaler straff:

*Quae uenit indignè poena, dolenda uenit.* (Quand il survient immérité, le châtement survient dans la douleur) (III, s. 1139)<sup>31</sup>

Ovids bidrag kommer litt overraskende på, Montaigne har jo nettopp sagt at han ikke ser negativt på sin egen tilstand. Som *svar* på det Ovid her sier ser han i det følgende nyrestein som en form for straff, men en straff av det milde slaget: «Regarde ce chastement ; il est bien doux au prix d'autres, et d'une faveur paternelle. Regarde sa tardifveté» (III, s. 1139).<sup>32</sup> Dette tydelige, men relativt enkle eksempelet viser hvordan stemmene Montaigne trekker inn i tekstsamtalen introduserer andre elementer, ser saken fra en annen vinkel, eller mener noe annet enn ham selv. Slik får han anledning til å temperere sine oppfatninger, prøve ut sine fordommer; samtalepartnerne lar ham komme videre i sin tankevandring, noe som igjen kan lede ham frem mot ny erkjennelse.

## 1.6 *Essais* som åpen tekst

Vi har nå sett på flere bevegelser i *Essais*: den assosiative tankevandringen der elementene danner konstallasjoner, hvordan Montaigne nærmer seg en sak fra ulike vinkler, hans frie tankevandring med utgangspunkt i et emne, og hvordan han fører en samtale i skrift der

---

<sup>29</sup> «den mest givende og naturlige øvelsen for vår ånd.» (III, s. 196)

<sup>30</sup> «Enighet er den egenskap som er mest kjedsommelig i en samtale.» (III, s. 197)

<sup>31</sup> «Straffen man ei har fortjent, tynger med smerte enhver.» (III, s. 431)

<sup>32</sup> «Når du tenker på denne straffen, så er den mild i forhold til mange andre, ja, den røper en faderlig omsorg. Tenk hvor sent den rammet.» (III, s. 431)

stemmene får komme til orde som seg selv. *Essais* er som følge av disse bevegelsene en *åpen* tekst, noe som også vises i praksis gjennom hvordan Montaigne stadig legger til, og bygger ut sine forsøk. Utgavene jeg tar utgangspunkt i inneholder tre ulike «tekstsjikt», markert med bokstavene A, B og C, der A refererer til førsteutgaven fra 1580, B til andreutgaven fra 1588 og C til tilføyelsene Montaigne gjorde i årene 1588-92.<sup>33</sup> Slik kan vi følge utviklingen i Montaignes tenkning på flere plan; både hvordan han tenker når han skriver, og hvordan han responderer på det han tidligere har skrevet når han leser opp igjen. *Des Cannibales* gir oss også eksempler på dette. I åpningen av kapittelet har han i C-sjiktet lagt til ytterligere et eksempel på greske hærføreres respons på romernes troppeformasjoner, en utvidelse som forsterker poenget han allerede har etablert i A-sjiktet, nemlig at vi ikke kan ta for pålydende det andre sier. I tankevandringen med utgangspunkt i oppdagelsen av den nye verden (som ledet Montaigne inn på Atlantis) har han gjort et betydelig tillegg: turen innom hjemstedet (Dordogne) og det han skriver om broren ved Médoc-kysten hører til B-sjiktet. Det betyr at den stien jeg har fulgt i lesningen – vannets forandrende kraft – først får sin nåværende form, og med den, koblingen mellom det «store» og det «lille», i det Montaigne leser opp igjen og bygger ut sine *Essais*. Om det at Montaigne gjerne kan legge til midt i en setning, eller i et poeng, sier den sveitsiske litteraturviteren Jean Starobinski:

Les additions, qu'en d'autres occasions Montaigne intercale à mesure qu'il amplifie son livre, surviennent souvent au milieu de ses phrases, qui se distendent souplement : cela montre bien la valeur d'œil dormant que possède le bref repos de la virgule ; une pensée inattendue, une variation supplémentaire peut jaillir et bifurquer, longtemps même après la première rédaction. (Starobinski 1993:424-425)

Det at hvert komma er en «slumrende blomsterknopp» forsterker inntrykket av at vandringen bare kan fortsette, og at den stadig kan ta nye retninger. Like gjerne som å vandre til hjemlige trakter, kunne Montaigne etter Atlantis ha gått en annen vei, trukket inn andre elementer; elementer som i sin tur ville ha kastet lys over de som allerede var brakt inn i dette landskapet Montaigne tegner opp, og som dermed kunne inngått i andre sammenhenger og nye konstellasjoner. *Essais* viser slik frem en rekke veistubber: mulige veier og avstikkere Montaigne kunne ha valgt istedenfor de han har fulgt, eller veier han kunne ha beveget seg videre langs, hadde han fortsatt å skrive. Det at Montaigne fortsetter å bygge ut tekstene sine, viser det jeg har vektlagt i lesningen: alle bevegelsene i *Essais* inngår i et forsøk på å komme

---

<sup>33</sup> Sellevoid (2009, s. XVII)

frem til ny erkjennelse, et foretak som for Montaignes del fortsetter frem til hans død.

I *Au lecteur* sier Montaigne at han i boken vil portrettere seg selv akkurat slik han er: «Je veux qu'on m'y voye en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans estude et artifice: car c'est moy que je peins».<sup>34</sup> De bevegelsene jeg her har vist er malestrøkene i portrettet Montaigne tegner i boken, et portrett der «le peintre n'a pas voulu oublier son geste» (Starobinski 1993:67). Fordi Montaigne hele tiden er i utvikling, maler han også et portrett som stadig forandrer seg. Ettersom han registrerer denne forandringen, kan han følge med på, vende tilbake til, og respondere på sin egen utvikling. Når Montaigne skriver: «[s]i je suis plus sage que luy, il est plus riche que moy» (II, s. 423)<sup>35</sup> (her refererer han til sine *Essais*), bunner det i, at boken inneholder ulike stadier i hans tenkning. Vi kan si at *Essais* rommer Montaigne og hans utvikling.

Om formålet bak nedtegnelsen av sine sjelelige bevegelser sier Montaigne at han maler dette portrettet i skrift for at hans familie og venner skal kunne danne seg og bevare et tydelig bilde av ham. Som Starobinski skriver inviteres leseren – gjennom lesningen – til å bli kjent med Montaigne: «Car en donnant à tous – au «public» – la chance de le connaître autant et mieux que ne le fait sa famille, ne leur offre-t-il pas le moyen de devenir véritablement ses intimes?» (Starobinski 1993:73). Men dette fordrer at leseren – som Montaignes andre samtalepartnere – er innstilt på å være uenig og på å tenke selv. I åpenheten mellom stemmene Montaigne trekker inn og det han selv er i ferd med å si, er det også rom for leseren til å komme inn med sine egne synspunkter. Og fordi denne åpenheten finnes mellom alle elementene i *Essais*, legger Montaigne hele tiden opp til leserens egen tenkning både innad i og i forlengelsen av verket. Når Montaigne leser opp igjen sine *Essais*, legger han til nye innfall og tanker, og den samme muligheten er gitt oss: fordi vi, som Montaigne, også er i utvikling, vil vi ved hver gjennomlesning se noe nytt, gjøre et annet utvalg og trekke andre linjer. I møte med *Essais* gis leseren mulighet til å komme frem til egen erkjennelse.

\*

Med det jeg her har vist som karakteristisk for Montaignes essayistiske bevegelser i mente, skal vi nå gå over til en annen vandrer og en annen vandring: Jean-Jacques Rousseau og hans *Rêveries du promeneur solitaire*.

---

<sup>34</sup> «Jeg vil at man her skal lære meg å kjenne som jeg er, et naturlig og alminnelig menneske, uten noe forsert og kunstig vesen; for det er meg selv jeg skildrer.» (*Til leseren*, s. 15)

<sup>35</sup> «[s]elv om jeg er visere enn mitt avkom, er det rikere enn jeg.» (II, s. 101)

## Kapittel 2 En lesning av *Rêveries du promeneur solitaire*

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) var opplysningsfilosof, komponist og forfatter av verker som *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761), *Emile ou de l'éducation* (1762), *Du contrat social* (1762), *Les Confessions* (1765-1770) og *Rousseau juge de Jean-Jacques, Dialogues* (1777). Boken jeg her skal gjøre lesninger i: *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1776-1778)<sup>36</sup> var – i tillegg til enkelte notiser han nedtegnet på sine vandringer utenfor Paris – det siste Rousseau skrev.<sup>37</sup> Når jeg har valgt ut *Les Rêveries du promeneur solitaire*<sup>38</sup> i denne sammenhengen, bunner det i at boken står i et spesielt forhold til Michel de Montaignes *Essais*. Som nevnt bruker Montaigne termen «Rêverie» for å beskrive sin skrivende virksomhet, en virksomhet hvor han noterer ned sine tankers frie og uhindrede vandring. Med *Rêveries* viderefører Rousseau denne betydningen av ordet, samtidig som han knytter tilbake til dets opprinnelse, nemlig ved, i sine *promenades* (kapitler), å tenke tilbake på planløse vandringer i konkrete landskap. Jeg vil komme tilbake til forholdet mellom *Essais* og *Rêveries* senere. Først vil jeg tegne et bilde av hva som kjennetegner Rousseaus prosjekt.

Jean-Jacques Rousseau var en omstridt skikkelse i sin levetid, dette skyldes i stor grad hans kontroversielle verker. I *Opplysningens sorte får* (2011), skriver Martin Wåhlberg at det er karakteristisk for Rousseaus verker «ikke bare [...] at de skiller seg fra noe annet, men at de faktisk konstrueres i direkte motsetning til et annet argument eller en annen tradisjon» (Wåhlberg 2011:15), noe Wåhlberg kaller «motstandsprinsippet» (Wåhlberg 2011:16). *Emile* – hvor Rousseau tar til orde for en barneoppdragelse som konsekvent går ut på å gjøre motsatt av det som er vanlig (Wåhlberg 2011:16) – er et talende eksempel på dette. Boken skapte stor oppstandelse, og Rousseau hisset på seg mange meningsmotstandere.<sup>39</sup>

Det at Rousseau blir såpass upopulær har stor betydning for hans tre siste arbeider, som alle er selvbiografiske. Nedskrivningen av *Confessions* påbegynnes i kjølvannet av en svært lite flatterende pamflett skrevet av Voltaire, som kaster en rekke sanne og usanne beskyldninger mot Rousseau. Dette motiverer ham til å «fortelle alt». Stadig drevet av å rensvaske seg selv følger han opp med *Rousseau juge de Jean-Jacques, Dialogues* hvor han

---

<sup>36</sup> Alle de franske sitatene er hentet fra Rousseau, J.-J. (1972). *Les Rêveries du promeneur solitaire* (Édition de Samuel Sylvestre de Sacy). Gallimard -mémo. Alle sitatene som figurerer i norsk oversettelse er hentet fra Rousseau, J.-J. 1712-1778. (1995). *Den ensomme vandrers drømmerier*. (B. Huse, Overs.). [Oslo]: Bokvennen.

<sup>37</sup> Som flere av Rousseaus verker ble også *Rêveries du promeneur solitaire* utgitt posthumt, i 1782, fire år etter Rousseaus død. Se Henning Hagerups forord til den norske utgaven (1995:12)

<sup>38</sup> Heretter *Rêveries*

<sup>39</sup> På grunn av kritikken Rousseau i *Emile* retter mot kirken, ble boken fordømt av franske myndigheter. Rousseau ble en flyktning mellom europeiske land (Wåhlberg 2011:27). Se også Hagerup (1995:10-11).

fremsetter hypoteser om seg selv, som han nøye undersøker, og trinn for trinn tilbakeviser.<sup>40</sup> Verkene er åpenbart myntet på et publikum: ved å gi sin versjon av forholdene, kan han kanskje få leseren over på sin side. Også *Rêveries* er et selvbiografisk verk, og kan slik sies å være skrevet i forlengelsen av disse arbeidene, men verket representerer samtidig en vending innover i ham selv. Der både *Confessions* og *Dialogues* innledes med et forord til leseren, åpner Rousseau *Rêveries* med å stadfeste sin radikale ensomhet: «Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frère, de prochain, d'ami, de société que moi-même» (s. 35).<sup>41</sup>

I *Première promenade* skildrer Rousseau en dystre situasjon der det tilbakevendende refrenget er at verden og menneskene har snudd ryggen til ham. Videre forteller han at han nå har mistet håpet om at det noen gang skal bli annerledes og at han derfor har gått til det skritt å løsrive seg fra alt og alle. Det er i denne høyst spesielle situasjonen at han vil studere seg selv. Han stiller seg spørsmålet: «Mais moi, détaché d'eux et de tout, que suis-je moi même?» (s. 35)<sup>42</sup> Han vil, som han sier, granske seg selv ved å sette barometer på sjelen («J'appliquerai le baromètre à mon âme» s. 42) for å registrere dens bevegelser. Han vil ikke følge en bestemt metode, men skrive tankene sine ned slik de faller ham inn: «Je me contenterai de tenir le registre des opérations sans chercher à les réduire en système» (s. 42).<sup>43</sup> Her tar han et skritt tilbake og sammenstiller sitt foretak med Montaignes i *Essais*, samtidig som han påpeker en vesentlig forskjell: «Je fais la même entreprise que Montaigne, mais avec un but tout contraire au sien: car il n'écrivait ses *Essais* que pour les autres, et je n'écris mes rêveries que pour moi» (s. 42).<sup>44</sup> I følge Jean Starobinski i essayet *Rêverie et transmutation* (1971), er ikke Rousseaus monolog i *Rêveries* henvendt til en leser, men snarere noe som utspiller seg *foran* oss; publikumet Rousseau har vendt seg bort fra (Starobinski 1971:415). Vi skal komme tilbake til dette, men først skal vi se nærmere på hva som kjennetegner Rousseaus vandrende skrivemåte.

## 2.1 Tankevandringen

*Rêveries* består av ti relativt korte *promenades*, der den lengste teller tjue sider (*Quatrième promenade*) og den korteste tre (*Dixième promenade*). Som kapittelittelene antyder vil

---

<sup>40</sup> Se Wåhlberg (2011), s. 250ff

<sup>41</sup> «Så er jeg altså alene i verden, uten en bror, uten en neste, uten en venn – og uten annet selskap enn mitt eget» (s. 22)

<sup>42</sup> «Men jeg, løst fra dem og fra alt annet, hva er jeg?» (s. 22)

<sup>43</sup> «Jeg vil nøye meg med å føre register over operasjonene uten å prøve å få dem inn i noe system» (s. 30)

<sup>44</sup> «Jeg stiller meg den samme oppgave som Montaigne, men med et formål helt motsatt hans, for han skrev sine essays bare for andre, mens jeg skriver mine drømmerier bare for meg selv» (s. 30)



sammenhengen i det Rousseau skriver være gitt av vandringen, han skriver ned det som faller ham inn underveis. *Septième promenade* gir oss et inntrykk av hvordan tanken vandrer og hvilke elementer som kan utgjøre en promenade. I kapittelets åpning forteller Rousseau om hvordan han går frem i sine botanikkstudier og hvorfor han setter denne beskjefteigelsen så høyt: den bidrar til å holde hans tanker borte fra den nedrige situasjonen han har havnet i og alt det vonde det fører med seg. Her erindrer han broker av konkrete vandringer der han botaniserte. Han kritiserer hvordan de fleste forholder seg til botanikken og vekstene, nemlig ut fra en tanke om nytteverdi, og fremhever at han ser planten i seg selv, og botaniserer uten et bestemt formål. I kontrast til det behagelige og adspredende ved botaniseringen, vandrer tankene hans til noe han slett ikke finner behagelig, nemlig dissekering og obduksjonssaler, men som han likefullt livaktig frembringer. Mot slutten smetter han inn en erindring om noe som hendte ham en gang: midt i fortæringen av noen frukter blir han gjort oppmerksom på at de er giftige, men selv erfarte han i etterkant ingen tegn på sykdom. Underveis i kapittelet erindrer han også en fantastisk vandring i et vilt fjellområde der han midt i botaniseringen satte seg ned for å drømme, helt til han hørte «en klikkende lyd», hvorpå han oppdager å være rett ved en «strømpefabrikk», (s. 129) noe som smertelig får han til å innse at han heller ikke i «fjellets huler» kan unnsnippe «menneskenes onde hender» (s. 130).

Som dette eksempelet viser preges Rousseaus skrevne promenader av kontraster; han beveger seg i pendelsvingninger mellom det behagelige (botanikken, drømmeriene), det ubehagelige (obduksjon) og det som plager ham (uvennene og situasjonen han befinner seg i). Han posisjonerer seg i forhold til andre gjennom å kontrastere sin målløse botanisering med deres målrettede virksomheter, og viser hvordan hans erfaring strider imot vedtatte sannheter (han fikk ingen mén etter å ha spist de «giftige» plantene). Han lager med andre ord gjennomgående et skille mellom hvordan *han*, *Jean-Jacques* handler og erfarer, hva han gjør og hva han liker, og hvordan andre lever. Like mye som dette bekrefter hans radikale ensomhet, belyser det samtidig de andres konstante nærvær. Ikke bare er de tilstede i hans tanker,<sup>45</sup> de bryter også inn på hans konkrete vandringer – midt i drømmeriet avbrytes han av klikkene fra en strømpefabrikk.

## 2.2 Drømmeriene i *Rêveries*

Som Rousseaus vandring i *Septième promenade* viser er det slett ikke tilfelle at den som

---

<sup>45</sup> Jf. utsagn som: «jeg kan ikke straffe dem hardere enn ved å være lykkelig på tross av dem» (s. 116)

nedtegner *Rêveries* har klart å frigjøre seg fra tanken på uvennene og den nedrige situasjonen de har satt ham i: når tanken streifer fritt sveiper den ofte innom denne tematikken, noe som fører til selvmedlidenhet og vonde tanker. Dette er gjennomgående i boken. For å kunne granske seg selv «løsrevet fra dem og fra alt annet» (s. 22) må Rousseau finne en fremgangsmåte som leder tankene hans i en annen retning. Og som Starobinski bemerker bruker Rousseau store deler av boken på å reflektere over hva skriveforetaket skal være (Starobinski 1971:416), eller rettere sagt hvordan han skal lykkes med dette. I *Deuxième promenade* skriver Rousseau:

Ayant donc formé le projet de décrire l'état habituel de mon âme dans la plus étrange position où se puisse jamais trouver un mortel, je n'ai vu nulle manière plus simple et plus sûre d'exécuter cette entreprise que de tenir un registre fidèle de mes promenades solitaires et des rêveries qui les remplissent quand je laisse ma tête entièrement libre, et mes idées suivre leur pente sans résistance et sans gêne. (s. 44)<sup>46</sup>

Videre forteller han at han ikke lenger evner å drømme på sine vandringer. Før «nedgangen satte inn» (s. 33) gikk han i naturen og drømte, men den gangen skrev han ingenting. Når han nå setter seg fore å skrive ned sin frie tankevandring tenker han tilbake på ensomme vandringer i naturomgivelser og forsøker å gjøre nedtegnelser over drømmeriene som fylte dem.<sup>47</sup> For å få et bilde av hva drømmeriene er for Rousseau vil jeg se nærmere på utvalgte tekststeder der Rousseau gjør det han her setter seg fore.

I *Cinquième promenade* tenker Rousseau tilbake på et to måneders opphold på St.Peterøya – i Bielsjøen i Sveits.<sup>48</sup> Han forteller om dager som utspiller seg på samme måte, som glir over i hverandre, slik at tiden på øya blir en varig tilstand. Det er få mennesker på øya, så han får være alene hvis han vil det, og det vil han som regel. Om kveldene sitter han gjerne ensom ved havet. Ved synet av vannoverflaten kan det skje at han gjør seg enkelte refleksjoner: «sur l'instabilité des choses de ce monde dont la surface des eaux m'offrait l'image: mais bientôt ces impressions légères s'effaçaient dans l'uniformité du mouvement continu qui me berçait» (s. 99-100).<sup>49</sup> I tillegg til en fredelig strandlinje og en båt til låns, har

---

<sup>46</sup> «Da jeg hadde satt meg fore å beskrive mitt sinns tilstand i den merkeligste situasjon en dødelig kan befinne seg i, så jeg ingen enklere måte å gjøre det på enn å gjøre nøye opptegetninger om mine ensomme vandringer og drømmeriene som fyller dem når jeg lar tankene løpe fullstendig fritt og følge sin naturlige vei helt uten motstand.» (s. 32)

<sup>47</sup> Dette er han svært fornøyd med, han skriver: «Denne utveien, som jeg for sent ble klar over, viste seg så fruktbar at den snart var tilstrekkelig til å holde meg helt skadesløs» (s. 33)

<sup>48</sup> Oppholdet ligger sju år tilbake i tid. (Wählberg 2011:268)

<sup>49</sup> «Over denne verdens ubestandighet, hvilket vannets stadig skiftende overflate var et bilde på, men snart ble

øya et rikt planteliv. Han er på dette tidspunktet i sin «første iver for botanikken» (s. 90), og vender i flere omganger tilbake til sine planer for studiet, og forteller om hvordan han anvender mye av tiden på å streife rundt på øya for å sanke og studere planter, og om hvordan han herbariserer. Sammenlignet med *Septième promenade*, hvor tankene hans beveger seg i pendelsvingninger mellom behag og smerte, kjennetegnes dette kapittelet av en markant ro og tilstedeværelse, og tanken dveler ved hans gjøremål på øya nesten hele promenaden igjennom. Det er også karakteristisk for denne tilstanden at han glemmer tid og sted; når klokken ringer og varsler om måltid blir han forbauset over at dagen alt har gått.

I *Septième promenade* erindrer Rousseau, som nevnt, en botaniseringstur i et uoversiktlig fjellterreng ved Robaila: «J'étais seul, je m'enfonçai dans les anfractuosités de la montagne, et de bois en bois, de roche en roche, je parvins à un réduit si caché que je n'ai vu de ma vie un aspect plus sauvage» (s. 132).<sup>50</sup> Han vandrer lenger og lenger inn i det ukjente, og svarte graner – «entremêlés de hêtres prodigieux dont plusieurs tombés de vieillesse» (s. 132-133)<sup>51</sup> – ga inntrykk av en mørk innhegning, og hele tiden skrek og sang fuglene: «Le duc, la chevêche et l'orfraie faisaient entendre leurs cris dans les fentes de la montagne, quelques petits oiseaux rares mais familiers tempéraient cependant l'horreur de cette solitude» (s. 133).<sup>52</sup> På dette øde stedet tar han til å botanisere, noe som utløser et drømmeri:

Là je trouvai la *Dentaire heptaphyllos*, le *Cyclamen*, le *Nidus avis*, le grand *Lacerpitium* et quelques autres plantes qui me charmèrent et m'amuserent longtemps. Mais insensiblement dominé par la forte impression des objets, j'oubliai la botanique et les plantes, je m'assis sur des oreillers de *Lycopodium* et de mousses, et je me mis à rêver [...]. (s. 133)<sup>53</sup>

Wåhlberg trekker frem det han mener er fem karakteristiske trekk ved de tekststedene der Rousseau tilsynelatende drømmer: (i) han vandrer (ii) alene (iii) i en natur (iv) som setter ham i en spesiell sinnsstemning, og (v) han herbariserer – «Drømmeriet vokser frem fra vandringen» (Wåhlberg 2011:267). Og som Ellen Krefting skriver må vandringen være

---

disse lette inntrykk utvisket i de ensformige bølgeslagene som var lik en vuggesang » (s.94).

<sup>50</sup> «Jeg var alene, jeg trengte inn i kløfter og fjellsprekker, gikk fra skogholt til skogholt, fra knaus til knaus og kom til slutt til et sted som lå så bortgjemt at jeg aldri hadde sett noe villere og mer isolert» (s. 128)

<sup>51</sup> «ispedt vidunderlig store bøketrær som til dels var falt overende» (s. 128-129)

<sup>52</sup> «Hubroer, ugler og ørner skrek i bergskortene, men noen små og sjeldne fugler som jeg kjente, dempet den uhyggelige ensomheten» (s. 129)

<sup>53</sup> «Der fant jeg tannroten *Heptaphylla*, alpefiol, *Nidus avis*, kvitrot og flere andre planter som gledet og underholdt meg lenge. Men umerkelig ble jeg grepet av det sterke inntrykk stedet gjorde på meg, jeg glemte botanikken og plantene, jeg satte meg på puter av *lycopodium* og mose, og jeg gav meg til å drømme [...].» (s. 129)

planløs: «Drømmeriet er helt konkret knyttet til «formålsløs» vandring. Det er under spaserturene, hvor han ikke er noe annet enn «en ambulierende maskin» (*une machine ambulante*), at Rousseau kan la tankene vandre, innover og utover, fram og tilbake» (Krefting 2005:237-238). Det er også kjennetegnende for disse partiene at Rousseau ikke plages av sine sedvanlige bekymringer. Med tanke på Rousseaus mål om å undersøke seg selv uavhengig av andre, og hans ønske om å unnslippe sine pinsler, er dette *fraværet* et viktig kjennetegn for den drømmende tilstanden. Wåhlberg går så langt som å la dette definere drømmeriet: «Drømmeriet er altså i bunn og grunn noe negativt. Det er noe som defineres som motsatt av noe annet, noe som man ikke kan snakke om uten å si hva det *ikke* er. Drømmeriet er noe man kan flykte til. Drømmeriet er det motsatte av smerte» (Wåhlberg 2011:265).

Men hva er det egentlig som vises i disse partiene? Vi får vite hvor Rousseau vandret, hva han så, gjorde og tenkte; vi ser at han vandrer planløst og at vonde tanker ikke bryter inn i tankevandringen. I noen tilfeller får vi vite av Rousseau selv *at* han drømte. Men er dette virkelig et drømmeri? Ifølge Starobinski ville en «lecteur sévère» (Starobinski 1971:417) svare negativt på dette. – «La pure rêverie» – er, som han sier, «interne et muette, absorbée dans une fascination fuyante» (Starobinski 1971:416). Ethvert forsøk på nedtegnelse vil rive en ut av drømmeriet med det samme. Drømmeriet foregår i det indre, og skriften er uunngåelig noe ytre. Rousseau bygger selv opp under denne forståelsen når han ved flere anledninger gir uttrykk for å angre på at han ikke gjorde nedtegnelser den gangen: «Le demi-regret qu'à plus d'une reprise Rousseau manifesta de n'avoir noté les idées et les images surgies était assez absorbante pour ne laisser derrière elle aucun sillage verbal» (Starobinski 1971:416). Det Starobinski derimot mener vi må tro Rousseau på, er at han gjennom skriveforetaket vekker de gamle drømmeriene til livet igjen; at han beveget av minnet om det første drømmeriet «se laisse emporter et dériver, au fil de sa réflexion descriptive, dans une rêverie seconde» (Starobinski 1971:417). Vi kan altså snakke om to slags drømmerier: det første, primære drømmeriet som Rousseau minnes når han skriver, og et andre, sekundært drømmeri i skrift.<sup>54</sup>

Å skrive er altså en måte for Rousseau å drømme *på ny* ved å gripe tilbake til og *gjenopplive* drømmeriene fra den gangen: «Rousseau met tout en œuvre pour que la transcendance intime et la «distance intérieure» s'annulent et se résorbent au sein d'une

---

<sup>54</sup> Wåhlberg skriver: «Selve skrivningen blir altså i seg selv et drømmeri, et annet drømmeri som ikke er mindre interessant enn det første, men som likevel skiller seg fra det ved å bli en gjenopplevelse i stedet for en direkte nedtegnelse» (Wåhlberg 2011:263)

immanence retrouvée» (Starobinski 1971:417). Også ved å lese opp igjen det han skriver kan Rousseau oppnå denne opphevelsen av tid og avstand: «leur lecture me rappellera la douceur que je goûte à les écrire et, faisant renaître ainsi pour moi le temps passé, doublera pour ainsi dire mon existence» (s. 43).<sup>55</sup> Skriveforetaket lar Rousseau sette bro over tiden som er gått, og han kan møte seg selv slik han var «dans un autre âge» (s. 43).<sup>56</sup>

### 2.3 Botanikkens betydning

Vi har allerede sett at botaniseringen er en av forutsetningene for Rousseaus drømmerier i skrift, og vi må derfor se nærmere på hvilke rolle botaniseringen spiller i de konkrete vandringene Rousseau tar utgangspunkt i. I *Huitième promenade* forteller Rousseau om alt det ubehagelige som kan inntreffe på hans spaseringer i byen, men også at han, straks han kommer seg «under trærne, i det grønne», opplever å være i det «jordiske paradys» (s. 146). Likevel er ikke det å vandre i landlige omgivelser en garanti for at det vonde uteblir. I *Septième promenade* forteller Rousseau om formålsløs streifing i skog og fjell der han knapt våger å tenke, «av frykt for å øke min smerte» (s. 118). Her er det botaniseringen kan komme ham til unnsetning. I landskapet er plantene punkter han kan vandre mellom: «Plantene later til å være spredt utover jorden med ødsel hånd, lik stjernene på himmelen» (s. 126). Rousseau karakteriserer den botaniserende slik: «Han rusler omkring, streifer fritt mellom sine studieobjekter, han undersøker nysgjerrig hver blomst med interesse» (s. 127). Botanikkstudiet innebærer å tilegne seg kunnskap som allerede foreligger: til hver eneste vekst hefter det kjennemerker, det er dessuten snakk om forskjellige planteslekter, osv. Rousseau setter seg fore å trekke linjer og se forbindelser mellom vekstene:

La distinction des caractères génériques, dont je n'avais pas auparavant la moindre idée, m'enchantait en les vérifiant sur les espèces communes en attendant qu'il s'en offrît à moi de plus rares. La fourchure des deux longues étamines de la brunelle, le ressort de celles de l'ortie et de la pariétaire, l'explosion du fruit de la balsamine et de la capsule du buis [...]. (s. 97)<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> «lesningen av dem [vil] minne meg om den gleden jeg har hatt av å skrive dem, og å la fortiden fødes på ny på denne måten vil fordoble mitt liv, kan en si» (s. 30)

<sup>56</sup> «I en annen tid» (s. 30)

<sup>57</sup> «Jeg følte en spesiell ekstatisk henrykkelse ved hver observasjon jeg gjorde om plantenes struktur og innretning og om kjønnsdelenes spill under befruktningen; systemet var for meg helt nytt. Ulikhetene i planteslektens kjennetegn som jeg ikke ante noe om på forhånd, fascinerte meg når jeg sjekket dem på vanlige arter, i påvente av at jeg skulle finne noen mer sjeldne. Forgreiningen av de to lange støvdragerne hos skogshumle, deres spenstighet hos brenneslen, frukteksplosjonen hos balsamspringfrø og eksplosjonen av frøkapselen hos buksbom [...]» (s. 91)

Rousseau forteller at han vil sammenligne deres ulike trekk, fastslå sammenhenger og forskjeller, kort sagt observere planterikets oppbygning, for slik å finne ut hvordan «dette levende maskineriet virker» (s. 126).

I fortellingen om sitt opphold på St. Peterøya, hvor mye av tiden går med til å sanke, studere og herbarisere ulike planter, setter han seg fore å kartlegge floraen på øya. Det skal bli en «Flora petrinsularis». Alt skal med: «hvert strå på engen, hver mose i skogen, hvert lav som kler steinene» (s. 91). Han deler øya inn i «små kvadratiske parseller» og har til hensikt «å besøke dem alle etter tur i de ulike årstider» (s. 91). Dermed skulle han ha nok å gjøre i all overskuelig fremtid. I *Septième promenade*, hvor hans botanikkinteresse vekkes på nytt etter et lengre avbrudd, ytrer han et lignende ønske om å drive botanikkstudiet svært langt: «me voilà sérieusement occupé du sage projet d'apprendre par cœur tout le *Regnum vegetabile* de Murray et de connaître toutes les plantes connues sur la terre» (s. 120).<sup>58</sup> Som vi vet kan botaniseringen også hensette ham i en tilstand der han kan drømme. Når Rousseau tenker tilbake på disse vandringene blir botaniseringen igjen noe han kan fordype seg i og som kan la ham komme bort fra ubehaget i nåtiden. Det at han underveis i vandringene gjengir de latinske navnene på vekstene tyder på at han anvender herbariet i skrivingen. Plantene spiller dermed en sentral rolle i skriveforetaket: de blir punkter i et erindret landskap som lar ham gjenopplive og drømme på ny.

Rousseau sier også at han kan tre inn i landskapet han en gang vandret i *bare* ved å studere herbariet:

Toutes mes courses de botanique, les diverses impressions du local des objets qui m'ont frappé, les idées qu'il m'a fait naître, les incidents qui s'y sont mêlés, tout cela me laissé des impressions qui se renouvellent par l'aspect des plantes herborisées dans ces mêmes lieux. Je ne reverrai plus ces beaux paysages, ces forêts, ces lacs, ces bosquets, ces rochers, ces montagnes, dont l'aspect à toujours touché mon cœur : mais maintenant que je ne peux plus courir ces heureuses contrées je n'ai qu'à ouvrir mon herbier et bientôt il m'y transporte. Les fragments des plantes que j'y ai cueillies suffisent pour me rappeler tout ce magnifique spectacle. Cet herbier est pour moi un journal d'herborisations qui me les fait recommencer avec un nouveau charme et produit l'effet d'une optique qui les peindrait derechef à mes yeux. (s. 136)<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> «[...] snart var jeg alvorlig opptatt av det fornuftige prosjekt å lære utenat hele *Regnum vegetabile* av Murray og å kjenne alle de planter som var registrert i verden» (Rousseau s. 115)

<sup>59</sup> «Alle mine botaniseringsturer, inntrykkene fra voksestedene til de plantene som fanget min interesse, tankene de gav støtte til, hendelsene i forbindelse med innsamlingen, alt sammen etterlot seg inntrykk hos meg som dukker opp på ny når jeg ser på de pressede plantene fra disse stedene. Jeg får aldri se igjen disse vakre landskapene, disse skogene, sjøene, lundene, klippene og disse fjellene som alltid har beveget mitt hjerte: men

Slik Rousseau beskriver det, kan synet av hver plantedel hensette ham, ikke bare i landskapet hvor han samlet planten, men også i tankene, følelsene og hendelsene fra den gang, og han kaller herbariet et «camera optica» (s. 132).<sup>60</sup> På denne måten kan det å studere herbariet alene sies å tjene det samme formålet som skriveforetaket; de er begge noe som kan la ham gjenopplive det tapte. Under oppholdet på St. Peterøya i *Cinquième promenade* gjør Rousseau et poeng ut av å velge nettopp herbarisering fremfor skriving: «Au lieu de ces tristes paperasses et de toute cette bouquinerie, j’emplissais ma chambre de fleurs et de foin: car j’étais alors dans ma première ferveur de botanique» (s. 96).<sup>61</sup> Men også dette er selvfølgelig noe Rousseau *skriver*, og når han i åpningen av *Septième promenade* hevder å ha lagt vekk skriveforetaket til fordel for botanikkstudiet (som han nå har fått en «ny raptus» for), leder det talende nok tankene hans inn på en botaniseringstur, noe som utløser et drømmeri i skrift.

## 2.4 Forholdet mellom *Rêveries* og *Essais*

I *Première promenade* forteller Rousseau at han vil granske seg selv og ikke følge noen metode. Som vi husker sammenstillen han i forlengelsen av dette sitt foretak med Montaignes i *Essais*, men distanserer seg fra det i samme hånd vending: «Je fais la même entreprise que Montaigne, mais avec un but tout contraire au sien: car il n’écrivait ses *Essais* que pour les autres, et je n’écris mes rêveries que pour moi» (s. 42).<sup>62</sup> Det er enkelte likheter mellom *Essais* og *Rêveries*: bak begge foretak ligger en tilbaketrekning, de tar et skritt tilbake fra sin samtid for på ulike måter å vie seg til seg selv, og har begge altså avstand i tid til det de skriver om. I begge tilfeller er foretakene motivert av ønsket om å granske seg selv, og metoden er den samme: å la tanken vandre fritt og uhindret. Montaigne bruker en løpsk hest som metafor for sjelens bevegelser, og Rousseau vil «sette barometer på sin sjel», hvis vekslinger altså er like uforutsigbare som været. Foretakene ligner altså i registreringen av den frie tankegangen. Likefullt fremstår prosjektene som svært ulike. En sentral årsak til dette

---

nå da jeg ikke lenger kan streife i dette lykkelandet trenger jeg bare å åpne mitt herbarium – og straks bringer det meg dit. De plantedelene jeg samlet der, er nok til å kalle hele det vakre synet tilbake til meg. Dette herbariet er for meg en dagbok over mine botaniseringsturer som lar meg gå dem på ny, med en ny glede – det virker som et camera optica som lar meg gjenoppleve dem når som helst.» (s. 132)

<sup>60</sup> Ifølge den franske utgaven henviser Rousseau her til et «[a]pparaeil d’optique qui donnait une sorte de relief ou de profondeur aux images colorées qu’on y regardait» (s. 267)

<sup>61</sup> «Istedenfor å fylle rommet mitt med triste papirhauger og stabler av bøker, fylte jeg det med blomster og strå, for jeg var på den tiden i min første iver for botanikken» (s. 90)

<sup>62</sup> «Jeg stiller meg den samme oppgave som Montaigne, men med et formål helt motsatt hans, for han skrev sine essays bare for andre, mens jeg skriver mine drømmerier bare for meg selv» (s. 30)

er at Rousseau er mislikt. Når han gransker seg selv «løsrevet fra alt og alle», slik han jo sier han vil gjøre, vandrer tankene hans nettopp til den nedrige situasjonen hans uvenner har satt ham i. Slik blir skriveforetaket i mindre grad selvgranskning og heller stadige forsøk på å løsrive seg fra disse tankene, noe minnet om tidligere vandringer – der han var fri fra dette ubehaget – kan la ham gjøre. Men selv «i det grønne», kunne han bli forstyrret. Da var det botaniseringen ble viktig: å vandre mellom plantene var for Rousseau å kunne vandre ubekymret og drømme den gangen, og plantene spiller en lignende rolle nå: i skriveforetaket blir de innsamlede plantene i herbariet punkter i et erindret landskap, slik at drømmeriene fra den gang kan gjenopplives.

For Montaigne blir det å skrive tankene sine ned slik de dukker opp en spesielt fruktbar metode: han utvikler en vandrende, prosessuell skrivemåte som lar ham prøve, måle og granske seg selv og sine oppfatninger i skrift, slik han – og de – også endres over tid. For Rousseau har foretaket en ganske annen virkning: når han lykkes kan han oppheve avstanden mellom den han er i «nåtiden» mens han skriver, leser og studerer vekstene, og den lykkelige tilstanden han engang befant seg i på sine formålsløse vandringer i naturen.

Der Montaignes frivillige tilbaketrekning åpner for frie vandringer i et tanke- og idélanskap hvor et nytt fellesskap kan oppstå – Montaigne samtaler med seg selv, med klassikerne og med leseren – kan Rousseau, når han lykkes med sitt foretak, vandre fritt mellom vekster i et erindret landskap. Og som tittelen på verket understreker er vandringene ensomme, og den samtalen som oppstår blir for Rousseau selv.

## 2.5 Rousseau, Montaigne og leseren

Som jeg påpekte innledningsvis består *Les Rêveries du promeneur solitaire* av mer enn den type erindrede vandringer som jeg har sett på til nå. Vi finner også passasjer der Rousseaus tankevandring minner om hvordan Montaigne går frem i *Essais*, for eksempel i *Quatrième promenade* hvor Rousseau hevder å granske seg selv ut i fra *løgnen*. Dette gir oss også en anledning til å undersøke hvordan Rousseau forholder seg til en leser, noe som kan virke paradoksalt all den tid han hevder bare å skrive for seg selv. Som nevnt mener Starobinski at vi må tro han på dette: *Rêveries* er i bunn og grunn en monolog som utspiller seg foran oss, der vi blir betraktere. Likevel opplever jeg i enkelte tekstpassasjer at Rousseau vil ha meg til å mene og se noe bestemt. Ved å gjøre lesninger i *Quatrième* og *Deuxième promenade* skal jeg vise frem to av rollene leseren tildeles i *Rêveries*. I forbindelse med lesningen av *Quatrième promenade* vil jeg også sammenligne med hvordan Montaigne skriver inn leseren



i *Essais*.

*Quatrième promenade* åpner med to sammenfallende hendelser: Rousseau leser Plutark som tar til ordet for å trekke veksler på sine uvenner, og en uvenn hintet om at Rousseau har løyet. «Pour mettre à profit les leçons du bon Plutarque» (s. 73),<sup>63</sup> vil Rousseau bruke morgendagens vandring til å studere sitt forhold til løgnen. Det første som faller ham inn er en løgn han serverte i sin ungdom, som han bare alluderer til,<sup>64</sup> men hevder ga han en «avsky» som burde garantert hans hjerte mot denne lasten for all tid (s. 65).<sup>65</sup> Når han tar til å granske seg selv kan det virke som han også har løyet etter dette: «je fus bien surpris du nombre de choses de mon invention que je me rappelaï avoir dites comme vraies» (s. 74).<sup>66</sup> Når det er sagt, kjente han ingen egentlig anger i etterkant og han kan ikke fatte at hans hjerte – så klokt av skade etter den første gangen – kan ha ført ham på avveie. Men hvordan forstå dette? Han hevder at grundige undersøkelser ledet frem til følgende: «Je me souviens d'avoir lu dans un livre de philosophie que mentir c'est cacher une vérité que l'on doit manifester» (s. 75).<sup>67</sup> Denne definisjonen, som han altså sier seg enig i, leder frem til nye spørsmål og de følgende sidene bærer preg av diskusjon og granskning der han blant annet tar opp spørsmål som «når skylder man sin neste å si sannheten?» og «finnes det tilfeller der man kan bedra uskyldig?» Han konkluderer med følgende: «[m]entir sans profit ni préjudice de soi ni d'autrui n'est pas mentir: ce n'est pas mensonge, c'est fiction» (s. 80).<sup>68</sup>

Disse partiene kan minne om tankevandringen i *Essais*: Rousseau trekker inn en annen stemme i tekstsamtalen (Plutark), han tar utgangspunkt i seg selv, og selvgranskningen leder ham frem til nye spørsmål. Likevel er det vesentlige forskjeller. Bortsett fra Plutark lar han ingen andre delta i samtalen, og det blir med denne ene gangen. Han konfronterer ikke ulike synspunkter slik Montaigne gjør, han utfordrer ikke sine egne meninger. Og når han foretar seg en bedømmelse blir den ikke gjenstand for selvrefleksjon. Tankevandringen jeg har gjengitt broker av her, avrundes med følgende oppsummering: «Telles furent mes règles

---

<sup>63</sup> «For å dra nytte av den gode Plutarks belæring [...]» (64)

<sup>64</sup> Han alluderer til den flere ganger, etterhvert som «[d]en kriminelle løgnen stakkars Marion ble offer for [...]» (s. 76). Denne hendelsen er beskrevet i *Confessions*: Rousseau stjal et smykke fra sin arbeidsgiver, når han ble beskyldt for udåden, la han skylden på tjenestepiken Marion. Begge fikk sparken.

<sup>65</sup> «Le souvenir de ce malheureux acte et les inextinguibles regrets qu'il m'a laissés m'ont inspiré pour le mensonge une horreur qui a dû garantir mon cœur de ce vice pour le reste de ma vie» (s. 74)

<sup>66</sup> «Jeg [ble] overrasket over hvor mange ting jeg selv bare hadde funnet på, som jeg husket å ha sagt som sanne [...]» (s. 66)

<sup>67</sup> «Jeg husker å ha lest i en filosofibok at å lyve er å skjule en sannhet man bør la komme frem» (s. 66)

<sup>68</sup> «Å lyve uten fordel eller ulempe for seg selv eller for andre, er ikke å lyve: det er ikke løgn, men oppdikning – fiksjon» (s. 71)

de conscience sur le mensonge et sur la vérité. Mon cœur suivait machinalement ces règles avant que ma raison les eût adoptées, et l'instinct moral en fit seul l'application» (s. 84).<sup>69</sup> Han har altså fått bekreftet med fornuften det hjertet hans allerede visste og automatisk hadde handlet i tråd med. Med denne konklusjonen kan det stilles spørsmålsteget ved hvorvidt han i løpet av vandringen kommer frem til ny erkjennelse. Når svaret allerede var gitt med det han visste med hjertet, fremstår refleksjonene mer som en rasjonalisering enn en virkelig utforskning.

Senere bekjenner Rousseau å ha blitt grepet i løgn også i nyere tid. Da han ble spurt om han hadde egne barn, svarte han, at han «ikke hadde hatt den lykken» (s. 79) (Rousseau hadde etter hans egne uttalelser i *Confessions*, alle plassert på barnehjem). Sett i lys av den foregående diskusjonen, er denne «løgnen» ingen egentlig løgn: han profiterte ikke på det, og hun som stilte spørsmålet hadde ikke tjent på at han hadde fortalt sannheten, da hun (ifølge Rousseau) visste hvordan det hang sammen og spurte ham ut bare for å sverte ham.

Det er på dette punktet det blir mulig å se hvordan Rousseau forholder seg til en leser. Som vi har sett antar vandringen i *Quatrième promenade* en form som ligner Montaignes i *Essais*: selvgranskningen leder til en undersøkelse av hva 'løgn' er, og ettersom Rousseau i diskusjonen som følger viser frem flere av bevegelsene tanken gjør, blir temaet løgn også tilgjengelig for leseren, og man anspores til å tenke over sine egne løgner. Men som vist kan det virke som Rousseau har konklusjonen klar allerede før han begynner – i form av at hjertet hans forteller ham at han ikke har løyet. Når han mot slutten av diskusjonen presenterer løgnen han har blitt beskyldt for i nyere tid, forsterkes inntrykket av at «selvgranskningen» ikke er noen egentlig granskning, og den foregående vandringen synes å være lagt opp for å vise at denne løgnen ikke var noen virkelig løgn.

I sin Rousseau-studie *Transparence et obstacle* (1971), leser Starobinski samtlige av Rousseaus verker som motivert av et ønske om å komme frem til klarhet i en verden fylt av hindre. Starobinski mener dette ønsket springer ut av en hendelse i Rousseaus barndom, der han i niårs-alderen urettmessig blir beskyldt for å ha stjålet en kam. Skillet som på denne måten oppstår mellom hvordan noe virker å være, *paraître*; (han virker å være skyldig), og hvordan noe egentlig er, *être*; preger ifølge Starobinski hele Rousseaus forfatterskap. Dette kan belyse det vi her står ovenfor: Rousseau er ute etter å vise frem hvordan det egentlig

---

<sup>69</sup> «Slik var mine samvittighetsregler om løgnen og sannheten. Mitt hjerte fulgte automatisk disse reglene før min fornuft hadde vedtatt dem, og mitt moralske instinkt alene var nok til å anvende dem» (s. 76)

henger sammen (être), noe som kan tilbakevise løgnene de andre koker sammen om ham (paraître). Sett i sammenheng med *Confessions* og *Dialogues* hvor Rousseau er motivert av å renske seg selv, trer dette partiet frem som et mer indirekte forsøk på det samme: leseren skal ledes til å se hans «løgn» i et mer fordelaktig lys. Idet det legges opp til at vi skal komme frem til samme konklusjon som Rousseau, kan man si at leseren inkluderes – men hun eller han inviteres ikke til å tenke selv; det legges ikke opp til at leseren skal komme frem til en egen erkjennelse.

I kontrast til dette står Montaignes tilnæringsmåte i *Essais*. Montaigne fører en tekstsamtale der han lar mange stemmer komme til orde, han setter ulike elementer til å «snakke» med hverandre i konstellasjoner. Stemmene er ofte uenige og aldri helt enige. Ved å være åpen for deres fremmedhet, kan han «gå» steder, oppnå erkjennelse, han ikke ville kommet til på egenhånd. Montaigne skriver ikke for å komme frem til en avsluttende konklusjon, men snarere for å vise frem temaet i all sin kompleksitet og sammensatthet. Leseren gis slik mulighet til selv å tenke både innad i og i forlengelsen av det skrevne. Slik kan leseren bli en sann deltakende, en som kan komme frem til egne erkjennelser.

Den andre måten Rousseau henvender seg til en leser på, kommer frem i hans særegne bruk av fortellende elementer når han i *Deuxième promenade* vil vise frem at han drømmer.

## 2.6 Å fortelle drømmeriene

Au milieu de tant de richesses, comment en tenir un registre fidèle ? En voulant me rappeler tant de douces rêveries, au lieu de les décrire j'y retombais. [...] J'éprouvai bien cet effet dans les promenades [...], surtout dans celle dont je vais parler et dans laquelle un accident imprévu vint rompre le fil de mes idées et leur donner pour quelque temps un autre cours. (s. 45)<sup>70</sup>

– slik innledes den erindrede vandringen i *Deuxième promenade*. I det følgende skal vi altså ikke regne med å få drømmeriene beskrevet (noe som forøvrig samsvarer med det vi har kommet frem til, nemlig at det opprinnelige drømmeriet ikke lar seg nedtegne), men vi skal likevel vite at Rousseau faller tilbake i drømmeriene og at de gjenopplives for ham.

Etter disse innledende bemerkningene gjenforteller Rousseau en vandring som fikk en

---

<sup>70</sup> «Hvordan skulle jeg kunne føre en skikkelig fortegnelse over så mange rikdommer? Når jeg ville gjenkalle disse søte drømmeriene, falt jeg tilbake i dem istedenfor å beskrive dem. [...] Jeg merket godt denne virkningen under mine vandringer [...], særlig under den jeg nå vil fortelle om, da en uforutsett ulykke avbrøt rekken av mine tanker og for en stund gav dem en annen retning» (s. 33-34)

overraskende utgang: på sin vei gjennom bybildet etter vandringer i fredelige naturomgivelser nord for Paris, blir han løpt ned av en stor hund (en grand danois). Etter den delen av kapitelet som omhandler ulykken og den foregående vandringen, påpeker Rousseau at han her har gitt *sin versjon*: «voilà très fidèlement l’histoire de mon accident» (s. 50).<sup>71</sup> Han fortsetter med å gjøre oppmerksom på at begivenhetene denne dagen ga opphav til en rekke løgnaktige fortellinger blant hans samtidige: «En peu de jours cette histoire se répandit dans Paris tellement changée et défigurée qu’il était impossible d’y rien reconnaître» (s.50).<sup>72</sup> Det blir blant annet sagt at sammenstøtet med hunden forvoldte hans død – uten at noen sørger nevneverdig over det.

I lesningen får jeg inntrykk av at Rousseau drømte den gang han vandret, og at ulykken – heller enn å være noe negativt – ga opphav til sterke, ekstatisk drømmerier. Dessuten leser jeg med en opplevelse av at Rousseau, ved å vandre opp igjen disse veiene, blir revet med i et andre drømmeri. Hvordan Rousseau klarer å skape inntrykket av et «gjenopplivet drømmeri», og hvordan han skriver frem sin versjon og hva det innebærer, blir gjenstand for undersøkelse i det følgende.

Før Rousseau tar fatt på selve vandringen i *Deuxième promenade* gir han utypisk nok et frempek: han forteller at det på hans vandring denne dagen skal skje en ulykke. Deretter gjør han rede for tid og sted og påbegynner vandringen: «Le jeudi 24. octobre 1776, je suivis après dîner les boulevards jusqu’à la rue du Chemin-Vert par laquelle je gagnai les hauteurs de Ménilmontant» (s. 45).<sup>73</sup> Slik skisser han opp en narrativ linje; ulykken befinner seg et sted på denne linjen, og vi leser med visshet om at den skal inntreffe, men vi vet verken når eller hvor, eller hvilke konsekvenser ulykken skal få. Når Rousseau så trer inn i landskapet, blir han gående planløst mellom vekstene:

[J]e traversai jusqu’à Charonne le riant paysage qui sépare ces deux villages, puis je fis un détour pour revenir par les mêmes prairies en prenant un autre chemin. Je m’amusais à les parcourir avec ce plaisir et cet intérêt que m’ont toujours donnés les sites agréables, et m’arrêtant quelquefois à fixer des plantes dans la verdure. J’en aperçus deux que je voyais assez rarement autour de Paris et que je trouvai très abondantes dans ce canton-là. L’une est le *Picris hieracioïdes*, de la famille des composées, et l’autre le *Buplevrum falcatum*, de celle des ombellifères. Cette découverte me réjouit et m’amusa très longtemps et finit par celle d’une plante encore plus rare, surtout dans un pays élevé,

---

<sup>71</sup> «Det var historien om min ulykke, samvittighetsfullt fortalt» (s. 38)

<sup>72</sup> «I løpet av få dager spredte historien seg i Paris, så forandret og forvansket at den var umulig å kjenne igjen» (s. 38-39)

<sup>73</sup> «Torsdag 24. oktober 1776 gikk jeg etter middag langs bulevardene til rue du Chemin-Vert, som jeg fulgte opp til Ménilmontant-høydene» (s. 34)

savoir le *Cerastium aquaticum* que, malgré l'accident qui m'arriva le même jour, j'ai retrouvé dans un livre que j'avais sur moi et placé dans mon herbier. (s.45-46)<sup>74</sup>

Som vi ser er forutsetningene for å drømme tilstede: Rousseau er alene, han vandrer i naturomgivelser, han botaniserer. Etter å ha vandret på denne måten en stund, nevner Rousseau funnet av en plante som han senere satte inn i sitt herbarium *til tross for* (malgré) ulykken på hjemveien. Her trer han ut av den drømmende bevegelsen og minner om den narrative linjen han vandrer langs. Han tilføyer også et nytt punkt, nemlig hva som skal skje etter ulykken: han kommer hjem og da herbariserer han. Han vender så tilbake til den planløse vandringen, for etter en stund å forlate vekstene, løfte blikket og ta innover seg landskapet i sin helhet, noe som leder ham til å gjøre enkelte refleksjoner rundt høsten og hans egen forgjengelighet. Og selv om han ikke kan unngå å se visse likheter mellom det høstlige landskapet og det at han selv befinner seg i livets siste fase, er han alt i alt svært fornøyd med ettermiddagen, som han sier har gått med til «fredelige meditasjoner» (s. 36).

La oss nå undersøke hva Rousseau har *fortalt* i det foregående. Han starter med å gi et frempek om at det skal komme en ulykke, for så i den planløse vandringen som følger ikke å tenke på den, for deretter å minne om den igjen. Slik viser Rousseau at det er noe han ikke tenker på, og som indirekte blir et tegn på at han drømmer – som Wählberg sier trer drømmeriene frem som *fravær* av noe: fraværet av plagsomme tanker om uvenner, eller her, som fravær av tanker om ulykken som skal utspille seg.

Neste gang Rousseau nevner ulykken er rett før den inntreffer. Han bemerker at han – fremdeles fordypet i drømmerier – hadde slått inn på hjemveien da hendelsen det gjenstår ham å fortelle om utspilte seg: «J'étais sur les six heures à la descente de Ménilmontant presque vis-à-vis du Galant Jardinier, quand, des personnes qui marchaient devant moi s'étant tout à coup brusquement écartées, je vis fondre sur moi un gros chien danois» (s. 47).<sup>75</sup> Da han kommer til bevissthet igjen flere timer senere, blir han fortalt hvordan det hele gikk til og

---

<sup>74</sup> «Derfra tok jeg stier over enger og vinmarker frem til Charonne, gjennom det smilende landskapet som ligger mellom denne landsbyen og Ménilmontant. Så tok jeg en omvei for å ta en annen vei tilbake over de samme engene. Jeg følte den samme glede og interesse som vakre steder alltid har gitt meg, og av og til stanset jeg for å betrakte en blomst i gresset. Jeg la merke til to som jeg nokså sjelden har sett i nærheten av Paris, men som var tallrike akkurat der. Den ene var *Picris hieracioides* av kurvplantefamilien og den andre *Bupleurum falcatum* av skjermplantefamilien. Denne oppdagelsen frydet meg lenge, før jeg oppdaget en plante som var enda sjeldnere, særlig såpass høyt, nemlig *Cerastium aquaticum*, som jeg tross ulykken som rammet meg samme dag, satte inn i herbariet mitt da jeg kom hjem – jeg hadde lagt den i en bok jeg hadde med meg» (s. 34)

<sup>75</sup> «Klokken var bortimot seks, jeg var på vei ned fra Ménilmontant og nesten på høyde med kafeen Galant Jardinier, da noen mennesker som gikk foran meg, brått kastet seg til siden og jeg så en svær danois komme rett mot meg [...]» (s. 36)

hvor alvorlig ulykken i virkeligheten var: hunden løp på ham med all sin tyngde, og som følge av det falt Rousseau med hodet først og traff en brostein.

Rousseaus fremstilling av oppvåkningen står i skarp kontrast til ulykkens alvorlighetsgrad: «Cette première sensation fut un moment délicieux. Je ne me sentais encore que par là. Je naissais dans cet instant à la vie, et il me semblait que je remplissais de ma légère existence tous les objets que j'apercevais» (s. 48).<sup>76</sup> Han opplever en helt spesielt sterk form for drømmeri, der han glemmer hvem han er og hvor han er. Han er, som han sier, helt overgitt til nået; hans eksistens fyller alt han ser. Når han deretter går hjem føler han seg frisk og rask: «marchant sans peine, évitant les embarras, les voitures, choisissant et suivant mon chemin tout aussi bien que j'aurais pu faire en pleine santé» (s. 49).<sup>77</sup> Først når han kommer hjem ser han hvor skadet han er, men som vi vet, kan han likevel sette den sjeldne planten inn i sitt herbarium.

Ulykken er allment kjent, slik har Rousseau noe ytre som han må forholde seg til når han skal gi sin versjon. Vi kan kanskje si at ulykken skaper en narrativ ramme for hans fremstilling: ettersom den har funnet sted og det til et gitt tidspunkt, er ulykken det bestemte punktet i hans vandring denne dagen. Men gangen frem mot ulykken, plassen den skal få og hvordan den virker på ham, står han fritt i forhold til. Det er i dette «rommet» hans versjon kan skapes. Som allerede vist er gangen frem mot ulykken preget av den samme type planløse vandring som kjennetegner de drømmende partiene vi har sett tidligere. På denne måten blir ulykken underordnet drømmeriet: det er vandringen frem mot det, og det særegne drømmeriet etterpå som vektlegges. Dette reflekteres også i hvordan Rousseau behandler selve sammenstøtet: der ulykken i utgangspunktet – eller i følge hans samtidige – er fortellingens dramatiske høydepunkt, avdramatiserer han den ved å varsle den rett før den skal inntreffe. Og i skarp kontrast til hvilken effekt hans samtidige tilskrev ulykken (jfr. ryktet om Rousseaus død) gir Rousseau den en positiv valør som anledningen for ekstatiske drømmerier.

\*

Det jeg i første kapittel har vist som karakteristisk for Montaignes essayistiske bevegelser, sammen med det jeg nå har belyst av Rousseaus særegne blanding av konkrete vandringer,

---

<sup>76</sup> «Denne første følelsen var deilig. Jeg fornemmet meg selv bare gjennom dette. Det var som om jeg i det øyeblikket fødtes til livet, og jeg syntes at jeg med min ubetydelige eksistens fylte alle ting jeg så» (s. 37)

<sup>77</sup> «Jeg gikk [...] uten problemer; jeg unngikk trengsel og kjøretøyer, valgte og fulgte min rute like godt som jeg ville ha gjort om jeg hadde vært helt frisk og uskadd» (s. 38)

tankevandringer og bruk av fortellende elementer, blir i neste del en inngang til å nærme meg samspillet mellom det essayistiske og det fortellende i *Austerlitz*.





## Introduksjon til lesningen av *Austerlitz*

W.G. Sebald (1944-2001) vokste opp i landsbyen Wertach am Allgäu, i etterkrigstidens Tyskland, med en far som hadde tjenestegjort i Wehrmacht. I starten av tjuårene emigrerte Sebald til Storbritannia, noe han senere blant annet begrunnet med at han ikke lærte noe av professorene i Tyskland: «[T]hey all belonged to that generation. They'd all done their doctorates in the 1930s and 1940s» (Angier 2010:65).

I 1988 debuterte han som skjønnlitterær forfatter med prosadiktet *Nach der Natur: ein Elementargedicht*. Deretter følger fire prosaverk: *Schwindel. Gefühle* (1990), *Die Ausgewanderten: vier lange Erzählungen* (1992), *Die Ringe des Saturn: eine englische Wallfahrt* (1995) og det siste av dem, *Austerlitz*, som ble utgitt posthumt i 2001.

I samtlige prosaverk møter vi en navnløs jeg-forteller som har sammenfallende biografi med Sebald selv. Fortelleren er gjerne en omstreifende vandrør, med en markant evne til å sette steder, historie, og enkeltpersoners fortellinger i tale. I *Schwindel. Gefühle* og *Die Ringe des Saturn* er fortellingen basert på jeg-fortellerens fysiske vandringer, henholdsvis i europeiske byer som Wien og Venezia og langs Suffolk-kysten i England. I *Die Ausgewanderten* ligger fokuset på å fortelle historiene til enkeltmennesker, der alle på ulikt vis er merket av Holocaust.

Som i *Schwindel. Gefühle* og *Die Ringe des Saturn* er *Austerlitz* sentrert rundt vandringer i et europeisk landskap. Og i likhet med fortelleren i *Die Ausgewanderten* formidler fortelleren i *Austerlitz* en annens historie, nærmere bestemt historien til Jacques Austerlitz. Allerede ved deres første møte i starten av boken gir fortelleren ordet til Austerlitz, og hoveddelen av boken er viet hans fortelling. Austerlitz er en fiktiv karakter, basert på en blanding av flere biografier.<sup>78</sup> I *Austerlitz* som i Sebalds øvrige prosaverker er det satt inn bilder i teksten: svart-hvitt fotografier, reproduksjoner, videostills, mm. Som Arne Melberg skriver i *Essayet*, så er det kjennetegnende for Sebalds verker at de er «vandrende arbeider der han beveger seg mellom geografiske stasjoner, mellom bilde og tekst og mellom

---

<sup>78</sup> «The Austerlitz character has two models and bits from other lives also. There was a colleague of mine, [...] and I had bumped into this man a number of times fortuitously, in Belgium of all places, in the late 1960s [...]. He was an architectural historian, somewhat older than me, about ten, twelve years older, a born, very gifted teacher. And whenever we met I just listened to him. [...] But there is another foil, [...] this story of a woman who together with her twin sister had also come to Britain on one of these Kindertransporte, as they were called, trains with very young children leaving Germany or Czechoslovakia or Austria just before the outbreak of war. And those two girls were, I think, two-and-a-half to three years old. They came out of a Jewish Munich orphanage and they were fostered by a Welsh fundamentalist childless couple who then went on to erase their identity. And both foster parents ended tragically, as one might say, the father in a lunatic asylum, the mother through an early death. And so the children never really knew who they were.» (Cuomo 2010:110-111)

uttrykksformer» (Melberg 2013:454).

Austerlitz søker i et landskap som er merket av ødeleggelsene etter andre verdenskrig, og Holocaust er et tema i Sebalds forfatterskap allerede fra begynnelsen av.<sup>79</sup> I essayet «An Attempt at Restitution» i samlingen *Campo santo* spør Sebald: «A quoi bon la littérature?», hvorpå han blant annet svarer: «Perhaps only to help us to remember, and teach us to understand that some strange connections cannot be explained by causal logic» (Sebald 2005:213-214). I et intervju forteller Sebald om hvordan han, den første tiden i England, bodde hos en utvandret jøde i Manchester. De snakket aldri om krigen, men på et senere tidspunkt dro Sebald tilbake for å snakke med ham om dette: «And it turns out that as a small boy he was skiing in the same places where I went skiing [...]. That he left traces in the snow on the same hills. These are different kinds of history lessons. They're not in the history books» (Cuomo 2010:106). Gjennom litteraturen kan det lages forbindelser som historieskrivingen med sitt behov for logikk ikke kan romme, et nettverk av betydninger; som i *Austerlitz*, hvor dette nettverket er bundet sammen av historien om den fiktive karakteren Austerlitz.

Det har blitt skrevet mye sekundærlitteratur om Sebalds forfatterskap, og om *Austerlitz*, som for eksempel J.J. Longs *W. G. Sebald: Image, Archive, Modernity* (2007), Long og Fuchs' *W. G. Sebald and the writing of history* (2007), Markus Zisselbergers *The Undiscover'd Country* (2010), eller Stephan Seitz' *Geschichte als bricolage* (2011).

I denne oppgaven har jeg valgt en annen tilnærming, nemlig å la bevegelsene jeg finner i *Essais* og *Rêveries* danne grunnlaget for mine lesninger av hvordan det essayistiske og det fortellende samspiller i *Austerlitz*. Utover dette benytter jeg meg av teori i liten grad. Samtidig anerkjenner jeg at det, for eksempel i møte med hvordan Austerlitz forteller, ville vært mulig å trekke inn traumeteori, slik for eksempel Megan Jane Cawood gjør det i *Sites of Pain: Trauma, Landscape and Architecture in W. G. Sebald's Austerlitz* (2011). Men denne tilnæringsmåten, som i stor grad vektlegger karakteren Austerlitz' psykologi (*hvorfor* han gjør som han gjør), må anses som komplementær til min egen. Gjennom lesningen av *Essais* og *Rêveries* vil jeg vektlegge bevegelsene i *Austerlitz*, altså *hvordan* det fortelles. Både hvordan Austerlitz forteller, men også hvordan fortelleren videreformidler dette og setter Austerlitz' historie inn i en større ramme. Som jeg skal vise er samspillet mellom det essayistiske og det fortellende unikt i denne boken, og jeg håper andre vil tenke i forlengelse

---

<sup>79</sup> Se Olaf Haagensen *Mer enn et hjerte eller øye kan holde ut* (2007) s. 20-21.

av dette arbeidet.

\*

Der jeg i teksten har gjengitt lengre tekstutdrag har jeg valgt å bruke den tyske utgaven fra 2003, med Geir Pollens gode norske oversettelse fra 2005 i fotnoter. I korte sitater har jeg bare gjort bruk av den norske oversettelsen.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Sebald, W.G. (2003). *Austerlitz*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.  
Sebald, W.G. (2005). *Austerlitz*. (G. Pollen, Overs.) [Oslo]: Gyldendal.



### **Kapittel 3 Fortellerens innledende vandringer**

*Austerlitz* åpner med at bokens navnløse jeg-forteller sier at han på slutten av sekstitallet – «dels i studieøyemed, dels av andre grunner som jeg ikke helt kan gjøre rede for» (s. 7) – foretok seg flere reiser fra England til Belgia. Reisen han nå tar til å fortelle om tok ham til byen Antwerpen «som jeg tidligere bare hadde kjent av navn» (s. 7). Vi følger ham på hans vandring gjennom gater og streder, innom det nyåpnede nokturamaet, tilbake til Sentralstasjonen han ankom samme morgen og frem til møtet med Austerlitz.

Fortelleren skriver som han tenker, virker det som, og kaster underveis i vandringen ut tanker han ikke forklarer nærmere: han sier at de belgiske ekskursjonene tar ham langt ut i det fremmede, at han straks etter ankomst blir grepet av en følelse av uvelhet, at skrittene hans er usikre i det han vandrer på kryss og tvers gjennom ulike gater og streder: «gjennom Jeruzalemstraat, Nachtegaalstraat, Pelikaanstraat, Paradijsstraat, Immerseelstraat», før han, som han sier «reddet meg inn» (s. 7) i dyrehaven hvor han sitter på en benk til han føler seg bedre. I det jeg spør meg hva denne uvelheten kommer av og hva det betyr at reisene fører ham langt ut i det fremmede, innbiller jeg meg å føle på en lignende usikkerhet og forvirring som ham selv.

Han befinner seg nå rett ved utgangspunktet for vandringen – dyrehaven ligger på Astridplein ved siden av Sentralstasjonen – men før han vandrer tilbake dit, kikker han «en siste gang» (s. 7) inn i nokturamaet:

Es dauerte eine ganze Weile, bis die Augen sich an das künstliche Halbdunkel gewöhnt hatten und ich die verschiedenen Tiere erkennen konnte, die hinter der Verglasung ihr von einem fahlen Mond beschienenes Dämmerleben führten. Ich weiß nicht mehr genau, was für Tiere ich seinerzeit in dem Antwerpener Nocturama gesehen habe. Wahrscheinlich waren es Fleder- und Springmäuse aus Ägypten oder aus der Wüste Gobi, heimische Igel, Uhus und Eulen, australische Beutelratten, Baumarder, Siebenschläfer und Halbaffen, die da von einem Ast zum anderen sprangen, auf dem graugelben Sandboden hin und her huschten oder gerade in einem Bambusdickicht verschwanden. Wirklich gegenwärtig geblieben ist mir eigentlich nur der Waschbär, den ich lange beobachtete, wie er mit ernstem Gesicht bei einem Bächlein saß und immer wieder denselben Apfelschnitt wusch, als hoffe er, durch dieses, weit über jede vernünftige Gründlichkeit hinausgehende Waschen entkommen zu können aus der falschen Welt, in die er gewissermaßen ohne sein eigenes Zutun geraten war. Von den in dem Nocturama behausten Tieren ist mir sonst nur in Erinnerung geblieben, daß etliche von ihnen auffallend große Augen hatten und jenen unverwandt forschenden Blick, wie man ihn findet bei bestimmten Malern und Philosophen, die vermittels der reinen Anschauung des reinen Denkens versuchen, das Dunkel zu durchdringen, das uns umgibt. Im übrigen ging mir, glaube ich, damals die Frage im Kopf herum, ob man den Bewohnern des Nocturamas bei Einbruch der wirklichen Nacht, wenn der Zoo für das Publikum geschlossen wird, das elektrische Licht andreht, damit sie beim Aufgehen des

Tages über ihrem verkehrten Miniaturuniversum einigermaßen beruhigt in den Schlaf sinken können. (s. 10-12)<sup>81</sup>

Det han skimter i det kunstige mørket bak glassveggene i nokturamaet gir anstøt til en serie refleksjoner der noen utvikles i lengre tankerekker: vaskebjørnen der den vasker den samme eplebiten om og om igjen «som om den ved hjelp av denne vaskingen, som gikk hinsides enhver fornuftig grundighet, håpet å unnsnippe den falske verden den var havnet i» (s. 8). Eller dyrenes ufravendt forskende blikk som sammenstilles med blikkene til «visse malere og filosofer som ved hjelp av den rene anskuelse og den rene tenkning forsøker å trenge gjennom mørket som omgir oss» (s. 8). Disse tankerekkene brytes av og erstattes av nye, i en assosiativ tankevandring ikke ulik den vi fulgte i Montaignes *Essais*. Og på lignende vis som i *Essais* bevarer refleksjonene i Austerlitz en åpenhet, i det de gir inntrykk av å kunne ha blitt utviklet videre. Her er det også nærliggende å trekke inn hva Starobinski sier om *Essais*, nemlig at hvert komma er en «slumrende blomsterknopp» (Starobinski 1993:425), hvor en ny mening kan springe ut midt i en setning. Hos Montaigne vises dette i hvordan han senere bygger ut *Essais*. Også i Austerlitz leser jeg med inntrykk av at fortelleren kunne ha fortsatt å legge til, at den skrivende bevegelsen bare kan fortsette.

Et annet slående aspekt ved dette tekstpartiet er fotografiene, de første av mange i boken, de er satt inn midt i teksten og står i forhold til refleksjonene – her er bilder både av stirrende dyre- og menneskeøyne – men de representerer samtidig et brudd i den ellers kontinuerlige tekststrømmen. Den avstanden som dermed oppstår, mellom tekst og bilde, og fordi bildene gjerne kommer midt i en setning, innad i teksten – blir for meg et bilde på den avstanden som også er bevart mellom elementene i den assosiasjonsdrevne tankevandringen, en avstand som åpner for leserens egen tenkning, noe jeg snart vil vende tilbake til.

---

<sup>81</sup> «Det tok en god stund før øynene hadde vent seg til det kunstige halvmørke og jeg kunne kjenne igjen de forskjellige dyrene som førte sitt skumringsliv bak glassveggene, opplyst av en blek måne. Jeg husker ikke lenger nøyaktig hvilke dyr jeg så i nokturamaet i Antwerpen den gangen. Sannsynligvis var det flaggermus og hoppemus fra Egypt eller Gobi-ørkenen, hjemlige pinnsvin, hubroer og ugler, australske pungrotter, skogmårer, syvsovere og halvaper som hoppet fra den ene grenen til den andre, smøg seg frem og tilbake på den gule sandbakken eller akkurat forsvant i et bambussnar. Virkelig levende for meg står egentlig bare vaskebjørnen som jeg betraktet lenge der den satt ved en liten bekk og vasket den samme epleskiven om og om igjen, med alvorlig ansikt, som om den ved hjelp av denne vaskingen, som gikk hinsides enhver fornuftig grundighet, håpet å unnsnippe den falske verdenen den var havnet i, så å si uten egen medvirkning. Om dyrene som holdt til i nokturamaet, husker jeg ellers bare at noen av dem hadde påfallende store øyne og det ufravendt forskende blikket som man finner hos visse maler og filosofer som ved hjelp av den rene anskuelse og den rene tenkning forsøker å trenge gjennom mørket som omgir oss. For øvrig snurret den gang spørsmålet rundt i hodet mitt, tror jeg, hvorvidt man skur på det elektriske lyset for nokturamaets beboere når den virkelige natten faller på og den zoologiske haven stenges for publikum, slik at de kan falle i søvn noenlunde beroliget når dagen står opp over det omvendte miniatyruniverset deres.» (s. 7-9)

Som flere av promenadene i *Rêveries* er fortellerens tankevandringer basert på en fysisk vandring, nemlig fortellerens reise til og vandring innad i Antwerpen på slutten av 1960-tallet. *Rêverie*-begrepet er også karakteriserende for hvordan fortelleren går frem i det konkrete landskapet: vi får vite at han ankom Antwerpen uten noen bestemt plan eller formål, og vi følger ham på hans planløse vandring gjennom byens gater, til han i nokturnamaet evner å merke seg ved noe. Han vandrer uten en plan, og er derfor åpen for det som kan inntreffe underveis på vandringen – en åpenhet som også viser seg i hvordan han tar kontakt med Austerlitz i ventehallen senere samme dag. Det er med andre ord snakk om en essayistisk tankevandring som er basert på en fysisk planløs vandring, et *rêverie*. I denne delen er tankevandringen tett forbundet med, så å si drevet frem av den fysiske vandringen der vi følger fortelleren gjennom Antwerpens gater og inn i dyrehaven. Når han så vandrer videre fra nokturnamaet til ventehallen skifter vandringen karakter: «i årenes løp» (s. 9) har bildene han har bevart av nokturnamaet blandet seg sammen, «i en dobbelteksponeering» (s. 9), med de han har av ventehallen:

Versuche ich diese Wartesaal heute mir vorzustellen, sehe ich sogleich das Nocturama, und denke ich an das Nocturama, dann kommt mir der Wartesaal in den Sinn, wahrscheinlich weil ich an jenem Nachmittag aus dem Tiergarten direkt in den Bahnhof hineingegangen beziehungsweise eine Zeitlang zunächst auf dem Platz vor dem Bahnhof gestanden bin [...]. Als ich die von einer sechzig Meter hohen Kuppel überwölbte Halle der Centraal Station betrat, war mein erster, vielleicht durch den Tiergartenbesuch und den Anblick des Dromedars in mir ausgelöster Gedanke daß es hier, in diesem prunkvollen, damals allerdings stark heruntergekommen Foyer, in die marmornen Nischen eingelassene Käfige für Löwen, Kraken und Krokodile geben müßte, gerade so wie man umgekehrt in manchen zoologischen Gärten mit einer kleinen Eisenbahn durch die fernsten Erdteile fahren kann. (s. 12-13)<sup>82</sup>

Som jeg viste i mine lesninger av *Essais* fordrer Montaignes skriveforetak tilbaketrekingen: med avstand i tid åpnes et rom for refleksjon som ikke er der i forhold til umiddelbare opplevelser. For fortelleren er det ikke kun det at avstand i tid har skapt rom for refleksjon, men at selve det rommet han i tankevandringen kan bevege seg i har oppstått fordi nokturnamaet og ventehallen – *i årenes løp* – har blandet seg sammen i erindringen.

---

<sup>82</sup> «Forsøker jeg å forestille meg dette venterommet i dag, ser jeg straks nokturnamaet, og tenker jeg på nokturnamaet, dukker venterommet opp, sannsynligvis fordi jeg gikk direkte fra dyreparken og til jernbanestasjonen den ettermiddagen, eller fordi jeg stod en stund på plassen foran jernbanestasjonen [...]. Da jeg trådte inn i hallen i Centraal Station, som det hvelvet seg en seksti meter høy kuppel over, var min første tanke, kanskje utløst av besøket i dyrehaven og synet av dromedaren, at det her, i denne staslige, den gang riktignok sterkt forfalne foajeen, måtte finnes bur for løver og leoparder, og akvarier for haier, kraker og krokodiller, satt inn i marmormisjene, akkurat slik man i mange zoologiske haver på omvendt vis kan kjøre med en liten jernbane gjennom de fjerneste verdensdeler.» (s. 9)

I det han trer inn i ventehallen går solen ned bak byens tak. Fortsatt glinser det av sølv og gull i de høye veggspilene, men snart fylles ventehallen av et «underjordisk tussmørke» (s. 9) – ikke ulikt det i nokturnamaet. Ved synet av de reisende der de sitter «stumme og ubevegelige og med stor avstand mellom seg» (s. 9-10), tar fortelleren til å tenke på dyrene han så i nokturnamaet: «På lignende vis som med dyrene i nokturnamaet, hvor det hadde vært påfallende mange dvergraser, bitte små ørkenrever, hoppeharer og hamstre, forekom også disse reisende meg på en eller annen måte forminsket» (s. 10). Og den tanken streifer ham at «det dreide seg om de siste representantene for et desimert folk» (s. 10). Som følge av at de to stedene har blandet seg sammen i minnet gjør han altså en rekke sammenstillinger, blant annet mellom dyrene og de reisende, og det oppstår slik konstellasjoner, hvor det også åpnes for at leseren kan tenke over betydningen av disse sammenstillingene og selv finne ytterligere forbindelser.

Det er i denne bevegelsen fortelleren kommer frem til møtet med Austerlitz: «En av de personene som ventet i *Salle des pas perdus*, var Austerlitz» (s. 10). Han legger merke til ham fordi han skiller seg ut blant de øvrige reisende. Klærne hans er gammelmodige, hans blonde hår har et merkelig fall, og der de andre reisende stirrer «udeltakende hen for seg» (s. 10), er Austerlitz i gang med å gjøre skisser, lage notater og ta fotografier av ventehallen:

Einmal holte Austerlitz aus seinem Rucksack einen Photoapparat heraus, eine alte Ensign mit ausfahrbarem Balg, und machte mehrere Aufnahmen von den inzwischen ganz verdunkelten Spiegeln, die ich jedoch unter den vielen Hunderten mir von ihm bald nach unserer Wiederbegegnung im Winter 1996 überantworteten und größtenteils unsortierten Bildern bisher noch nicht habe auffinden können. (s. 15)<sup>83</sup>

Her står vi ovenfor et *frempek* blant de essayistiske elementene: vi får vite at de skal møtes igjen så sent som i 1996. Med dette gis vi også en pekepinn på fortellingens nåtid, altså at fortelleren her tenker tilbake på noe som fant sted for minst tretti år siden. Før fortelleren gir Austerlitz ordet – ved å spørre ham om hans åpenbare interesse for ventehallen – kommer han med enda et frempek, nå vedrørende hva samtalene dem imellom skal handle om, og implisitt hva de knapt skal komme inn på. Han forteller at Austerlitz den gangen og senere:

---

<sup>83</sup> «En gang fant Austerlitz frem et fotoapparat fra ryggsekken sin, et gammelt Ensign med uttrekkbar belg, og tok flere fotos av speilene som i mellomtiden var blitt helt mørke, men til nå har jeg ikke vært i stand til å finne dem igjen blant de mange hundre, for en stor del usorterte bildene han overleverte meg kort tid etter at vi møttes igjen vinteren 1996.» (s. 10)



[K]aum etwas von seiner Herkunft und seinem Lebensweg anvertraute [...]. Unsere Antwerpener Konversationen, wie er sie später bisweilen genannt hat, drehten sich, seinem erstaunlichen Fachwissen entsprechend, in erster Linie um baugeschichtliche Dinge [...]. (s. 16)<sup>84</sup>

Hvilken rolle disse frempekene spiller i boken utover det å peke til hendelser som ligger kortere eller lengre frem i tid, vil jeg komme tilbake til i sjuende kapittel.

Som svar på fortellerens spørsmål om stasjonsbyggets opprinnelse påbegynner Austerlitz uten å nøle sine utlegninger, som både omhandler bakenforliggende historiske betingelser, og aspekter ved byggets arkitektur – en meningsmettet utlegning som jeg vil vende tilbake til både i fjerde og sjette kapittel. Helt til det blir natt sitter de i jernbanehallens restaurant mens de samtaler med hverandre om stasjonsbygget, hvis historie de krinser ut fra og innad i. Austerlitz' fremgangsmåte ligner på mange måter fortellerens egen slik vi har sett den over. Og i forbindelse med dette vil jeg trekke frem refleksjonen fortelleren gjør seg stilt ovenfor de ufravendt, forskende dyreblickene han skimter gjennom det kunstige halvmørket i nokturnamaet: de forsøker, tenker han, «i likhet med visse malere og tenkere å se gjennom mørket som omgir oss» (s. 8). Der alle de andre reisende stirrer udeltakende fremfor seg, er det en som skiller seg ut, nemlig Austerlitz som gjør sine undersøkelser i den tussmørke ventehallen. Men selvfølgelig også fortelleren selv, som jo er den som ser dette, og som, gjennom sammenstillingene, i tur gir *leseren* mulighet til å se dette. For meg blir dette et bilde på bokens karakter: den aktivt søkende holdningen, forsøket på å nærme seg, på å forstå. Men også vanskelighetene forbundet med å skulle trenge gjennom et slikt mørke.

### 3.1 Fort Breendonk

Dagen etter møtes de igjen og Austerlitz fortsetter sitt foredrag ut fra stedene de passerer. Med utgangspunkt i det såkalte Hanskemarkedet påbegynner Austerlitz en utlegning om festningsanlegg hvor han kommer til å nevne fortet Breendonk, «som sto ferdig kort tid før utbruddet av den første verdenskrigen, og som i løpet av få måneder viste seg å være fullstendig ubrukelig til å forsvare byen og landet» (s. 19). Påfølgende dag leser fortelleren en avisnotis som forteller at tyskerne anvendte dette fortet som arbeids- og straffeleir under andre verdenskrig, en notis han ikke ville ha lagt merke til, som han sier, var det ikke for at Austerlitz nevnte fortet, og som nå får han til å reise dit ut.

---

<sup>84</sup> «[Han] betrodde meg [ikke] mye om sin opprinnelse og livsvei. I tråd med hans forbausende fagkunnskaper handlet våre Antwerpen-konversasjoner, som han senere av og til kalte dem, i første rekke om arkitekturhistoriske ting [...]» (s. 11)

Konfrontert med festningsanlegget Breendonk går han ikke umiddelbart inn den sorte porten som leder inn i selve leirmuseet. I forsøk på å nærme seg tar han til å vandre rundt fortet. Men samme hvilken vinkel han ser det fra, og uansett hvilken tilnæringsmetode han benytter, så forblir det stumt, umenneskelig. Det at det er menneskeskapt stadfestes samtidig av at plantegningen, samt to fotografier av den uformelige bygningen, er satt inn i teksten. Veien rundt festningsanlegget fører ham til stedet der fangene ble satt til å rydde mange tonn grus og jord. Arbeidsoppgavene de ble satt til å utføre og behandlingen de ble utsatt for, er utenkelig for ham:

Es war mir undenkbar, wie die Häftlinge, die wohl in den seltensten Fällen nur vor ihrer Verhaftung und Internierung je eine körperliche Arbeit geleistet hatten, diesen Karren, angefüllt mit dem schweren Abraum, über den von der Sonne verbrannten, von steinharten Furchen durchzogenen Leimboden schieben konnten [...] oder wie ihnen, wenn sie nicht vorankamen, der Schaufelstiel über den Kopf geschlagen wurde von einem der Aufseher. (s. 37)<sup>85</sup>

Fortelleren forsøker å gå i møte med stedet og dets historie, men forsøkene fører ikke frem og han er hensatt til å konstatere hva som har skjedd uten, som han sier, å kunne begripe det.

Men det er ikke alt ved arbeidsleiren som er utenfor hans fatteevne:

Was ich aber im Gegensatz zu dieser in Breendonk ebenso wie in all den anderen Haupt- und Nebenlagern Tag für Tag und jahrelang fortgesetzten Schinderei durchaus mir vorstellen konnte, als ich schließlich die Festung selber betrat und gleich rechterhand durch die Glasscheibe einer Tür hineinschaute in das sogenannte Kasino der SS-Leute, auf die Tische und Bänke, den dicken Bullerofen und die gotischen Buchstaben sauber gemalten Sinnsprüche an der Wand, das waren die Familienväter und die guten Söhne aus Vilsbiburg und aus Fuhlsbüttel, aus dem Schwarzwald und aus dem Münsterland, wie sie hier nach getanem Dienst beim Kartenspiel beieinander saßen oder Briefe schreiben an ihre Lieben daheim, denn unter ihnen hatte ich ja gelebt bis in mein zwanzigstes Jahr. (s. 37-38)<sup>86</sup>

Fordi han levde sammen med dem frem til sitt tjuende år kan han her gjenkjenne

---

<sup>85</sup> «Det var utenkelig for meg hvordan fangene, som vel bare i de sjeldneste tilfellene hadde utført et kroppsarbeid før de ble arrestert og internert, kunne skyve disse kjerrene med den tunge jordmassen over den solsvidde leirgrunnen, som var gjennomskåret av furer harde som sten [...] eller hvordan en av oppsynsmennene slo de i hodet med spadeskaftet når de ikke kom fremover.» (s. 23)

<sup>86</sup> «Hva jeg derimot absolutt kunne forestille meg da jeg omsider trådte inn i selve festningen og straks så gjennom en glassrute i en dør på høyre hånd og inn i det såkalte kasinoet til SS-folkene; på bordene og benkene, den tykke durende vedovnen og fyndordene malt i sobre gotiske bokstaver på veggen, det var – i motsetning til dette slavearbeidet som i Breendonk, som i alle andre hoved- og underleirer, fortsatte dag etter dag i årevis – familiefedrene og de gode sønnene fra Vilsbiburg og Fuhlsbüttel, fra Schwarzwald og Münsterland, hvordan de satt sammen her etter endt tjeneste og spilte kort eller skrev brev til sine kjære der hjemme, for jeg hadde jo levd blant dem til mitt tjuende år.» (s. 23)

fangevokterne som de gode sønnene og fedrene han vokste opp med. Det er altså de samme mennene som opptrer i det utenkelige og det absolutt fattbare. Med det resultat at det fattbare gjør det utenkelige både her og i alle andre hoved- og underleirer, mer utenkelig. Når han tenker tilbake på Breendonk i skrivende stund og på ny gjør et forsøk på å nærme seg, løser ikke mørket seg opp, men blir tettere:

[V]erdichtet sich bei dem Gedanken, wie wenig wir festhalten können, was alles und wieviel ständig in Vergessenheit gerät, mit jedem ausgelöschten Leben, wie die Welt sich sozusagen von selber ausleert, indem die Geschichten, die an den ungezählten Orten und Gegenständen haften, welche selbst keine Fähigkeit zur Erinnerung haben, von niemandem je gehört, aufgezeichnet oder weitererzählt werden [...]. (s. 39)<sup>87</sup>

I møte med dette mørket kan han ikke annet enn å konstatere at alle disse historiene er glemt og at de vil forbli utilgjengelige. Men bevegelsen stanser ikke; han erindrer å følge tunnelen som førte ned til en av kasemattene, og fra dypet i Breendonk er det erindringsbilder fra hans egen barndom som stiger opp i ham, fremkalt av en jernkrok som henger i et tau ned fra taket: «bildet av slakteriet jeg alltid måtte gå forbi på vei til skolen» (s. 25). Og når han kjenner en kvalmende lukt av grønnsåpe forbinder han den med ordet «skrubb»: «som alltid har budt meg imot, og som far med forkjærlighet brukte» (s. 26). Her stanser den fysiske vandringen, i det han forteller at en svart stripe tar til å sitre foran øynene hans og han må lene pannen mot veggen. Men fortellingen stanser ikke. Muliggjort av avstanden i tid til det han her forteller om, kan han fortsette fortellingen ved å trekke inn erfaringer han har gjort seg i etterkant: først senere, får vi vite, leser han Jean Améry's beskrivelser (i *Jenseits von Schuld und Sühne* [1966]) om torturen han måtte utholde i Breendonk, noe som leder fortelleren over på *Le Jardin des Plantes* (1997) av Claude Simon som forteller livshistorien til en viss Gaston Novelli som i likhet med Améry ble underkastet tortur og som etter å ha vært internert ikke kunne tåle synet av et sivilisert vesen. I likhet med Montaigne i *Essais* som i erfaringen finner en flik å knytte videre til, og som ved å trekke inn andre stemmer kan vandre dit han ikke kan gå på egenhånd, fortsetter her tankevandringen, nå inn i litteraturen, i det fortelleren trekker inn stemmer som kan tale om det han ikke kan nærme seg på egenhånd.

---

<sup>87</sup> «[B]lir derimot tettere når jeg tenker på hvor lite vi kan fastholde, på alt som hele tiden glemmes ved hvert liv som er sluknet, hvordan verden så og si tømmer seg av seg selv, idet historiene til de talløse steder og gjenstander som selv ikke har noen evne til å huske, aldri blir hørt, opptegnet eller fortalt videre av noen [...]» (s. 24)



## Kapittel 4 Austerlitz' studier

Fortelleren fortsetter å foreta seg sine «helt og holdent planløse belgiske ekskursionsjoner» (s.27), og nesten hver gang støter han på Austerlitz. Under disse møtene foredrar Austerlitz over europeisk arkitekturhistorie ut fra bygg og steder. En fortelling som gjerne utfolder seg samtidig med at de vandrer mellom de konkrete stedene og byggene som Austerlitz snakker om; det være seg justispalasset i Brussel, Hanskemarkedet, eller, slik han gjør første gang de treffer hverandre, om det nevnte stasjonsbygget i Antwerpen. Og for å vende tilbake til dette: Austerlitz åpner med å omtale byggets historiske forutsetninger:

Gegen Ausgang des 19. Jahrhunderts, so hatte Austerlitz auf meine Fragen nach der Entstehungsgeschichte des Antwerpener Bahnhofs begonnen, als Belgien, dieses auf der Weltkarte kaum zu erkennende graugelbe Fleckchen, mit seinen kolonialen Unternehmungen sich auf dem afrikanischen Kontinent ausbreitete, als an den Kapitalmärkten und Rohstoffbörsen von Brüssel die schwindelerregendsten Geschäfte gemacht wurden und die belgischen Bürger, von grenzenlosem Optimismus beflügelt, glaubten, ihr so lange unter der Fremdherrschaft erniedrigtes, zerteiltes und in sich uneiniges Land stehe nun im Begriff, als eine neue Wirtschaftsgrößmarkt sich zu erheben, in jener jetzt weit schon zurückliegenden und doch unser Leben bis heute bestimmenden Zeit, war es der persönliche Wunsch des Königs Leopold, unter dessen Patronat, sich der anscheinend unaufhaltsame Fortschritt vollzog, die nun auf einmal im Überfluß zur Verfügung stehenden Gelder an die Errichtung öffentlicher Bauwerke zu wenden, die seinem aufstrebenden Staat ein weltweites Renommee verschaffen sollten. (s. 17-18)<sup>88</sup>

Blant disse byggene er Sentralstasjonen i Antwerpen hvor, som Austerlitz sier «vi sitter nå» (s. 12). Ideen til å ha kuppel får Leopold fra stasjonsbygningen i Luzern, men selve kuppelen er inspirert av Panteon i Roma, slik at stasjonshallen gir et inntrykk av: «en katedral viet verdenshandelen og verdenstrafikken, akkurat slik byggherrens hensikt var» (s. 12). Ut fra sammenstillingen mellom stasjonsbygget og Panteon, utvider Austerlitz refleksjonene fra kun å gjelde kuppelen, til også å angå symbolbruken: «Der gudene skuer ned på de besøkende fra sine opphøyde plasser i Panteon i Roma, blir det 19. århundres guddommer fremvist i hierarkisk orden i jernbanestasjonen i Antwerpen – bergverk, industri, kommunikasjon,

---

<sup>88</sup> «Mot slutten av det 19. århundre, begynte Austerlitz som svar på spørsmålet mitt om tilblivelseshistorien til jernbanestasjonen i Antwerpen, da Belgia, denne grågule lille flekken som knapt var synlig på verdenskartet, bredte seg på det afrikanske kontinentet med sine koloniale foretak; da de mest svimlende forretninger ble gjort på kapitalmarkedene og råstoffbørsene i Brussel, og de belgiske borgerne, påskyndet av en grenseløs optimisme, trodde at deres land, som så lenge hadde vært fornedret, oppdelt og splittet innad under fremmed herredømme, nå var i ferd med å heve seg til en ny økonomisk stormakt; på denne tiden, som allerede ligger langt bak oss, men som likevel har vært bestemmende for vårt liv helt opp til i dag, var det et personlig ønske fra kong Leopold, under hvis beskyttelse det tilsynelatende ustoppelige fremskrittet fant sted, å bruke pengene som plutselig stod til disposisjon i overflod, på å reise offentlige byggverk som skulle skaffe hans fremadstrebbende stat et renommé verden over.» (s. 11-12)

handel og kapital» (s. 14). Men øverst – på det som tilsvarende keiserens plass i Panteon – troner tiden i form av en enorm urskive; den overvåker alt og er samtidig det alle de reisende er tvunget til å rette seg etter. Dette leder Austerlitz' fortelling inn på tidens betydning for vårt moderne samfunn: «Bare ved å holde oss til det foreskrevne tidsforløpet, var vi i stand til å tilbakelegge de kolossale rommene som skilte oss fra hverandre» (s. 14). I møte med Austerlitz' utlegning slås vi av hans store kunnskaper, som han virker å kunne bevege seg fritt innenfor. Også fortelleren lar seg overraske av Austerlitz' måte å fortelle på, og fremhever hans evne til å: «utvikle de mest velformulerte setninger av adspredtheten, og hvordan det å formidle sakkunnskapene som fortelling innebar skritt for skritt å nærme seg en slags historiens metafysikk, hvor det erindrede nok en gang ble levende» (s. 15). At fortelleren regner Austerlitz for en fremragende foreleser blir gjort eksplisitt etter et senere møte mellom dem i London, hvor fortelleren kommenterer at: «Austerlitz var den første læreren jeg overhodet, syntes jeg, kunne lytte til etter folkeskoletiden» (s. 32).

Deretter går det tjue år før veiene deres igjen krysser hverandre, noe som skjer i forbindelse med en reise fortelleren foretar seg til London i 1996. På lignende måte som i Antwerpen har fortelleren i sin uvelhet oppsøkt et mørkt hjørne i baren på Great Eastern Hotel. Og slik han i dobbelteksponeringen av nokturamaet og ventehallen blander de reisende og dyrene, kan han her observere city-gullgravernes gradvise inntog, «denne dyrearten, som ikke er beskrevet i noe bestiarium» (s. 37). I utkanten av denne horden får han øye på «en enslig person som ikke kunne være noen annen enn den Austerlitz jeg hadde savnet i snart tjue år» (s. 37). Austerlitz tar straks opp igjen tråden fra deres siste møte, men forteller også at han egentlig for lengst har gitt opp sine arkitekturhistoriske studier, og at han nå leter etter en tilhører til sin egen historie, som han i løpet av de siste årene har kommet på baksiden av.

I Austerlitz' fortelling trer det frem at den samme Austerlitz som i Antwerpen forbauset fortelleren med sine imponerende sakkunnskaper, har levd store deler av livet sitt uten kjennskap til hvem han selv er. Og at han først i nyere tid, *etter* å ha førtidspensjonert seg, har tatt til å undersøke sin egen historie. I påfølgende kapittel vil jeg gjøre lesninger i Austerlitz' fortelling, igjen med vekt på *hvordan* han forteller. Men for å komme til dette vil jeg først belyse hvordan fremgangsmåten i studiet kan ha bidratt til at det har tatt så lang tid før han har kunnet ta fatt på disse undersøkelsene.

Austerlitz får ikke vite sitt rettmessige navn før han er femten år. Han er på denne tiden elev ved en kostskole, fostermoren Gwendolyn er nylig avgått med døden, og

fosterfaren, presten Elias, er innlagt på lukket avdeling. Navnet får han uhøytidelig overlevert på en lapp av skolens rektor med beskjed om at de briljante eksamensbesvarelsene hans – så fremt de skal være gyldige for ettertiden – må merkes Jacques Austerlitz og ikke Dafydd Elias. Det som gjør ham mest usikker til å begynne med er at han ikke forbinder noe med *ordet* Austerlitz. Når han spør nevnte rektor Penrith-Smith om dette merkelige ordets betydning, får han følgende svar: «I think you will find it is a small place in Moravia, site of a famous battle, you know» (s. 61). Og i historietimene samme høst blir det faktisk snakket svært utførlig om «den mähriske landsbyen Austerlitz» (s. 61), - som jo var skueplassen for det berømte Trekeiserslaget i 1805. På denne måten får Austerlitz likevel noe å forbinde ordet med, nemlig den ærerike franske historien:

Je öfter Hilary das Wort Austerlitz vor der Klasse aussprach, desto mehr wurde es mir zu meinem Namen, desto deutlicher glaubte ich zu erkennen, daß das, was ich zuerst als einen Schandfleck an mir empfunden hatte, sich verwandelte in einen Leuchtpunkt, der mir ständig vorschwebte, so vielversprechend wie die über dem Dezembernebel sich erhebende Sonne von Austerlitz selber. (s. 110)<sup>89</sup>

Slaget har i sin tur gitt navn til det større, parisiske kaiområdet Quai d'Austerlitz, hvor la Bibliothèque Nationale reiser seg i dag, og dessuten en av Paris' jernbanestasjoner, Gare d'Austerlitz.

Austerlitz utdanner seg innenfor arkitektur og historie. Studietiden tilbringer han i Paris og da oppsøker han jernbanestasjonene til stadighet; helst Gare du nord og Gare de l'est, men også – som vi får vite helt mot slutten av boken – den han betegner som den mest mystiske av dem alle: Gare d'Austerlitz, hvor han forteller å ha oppholdt seg flere timer av gangen, og som han har forfattet et minneskrift over.

Under de første møtene mellom dem er det studiet Austerlitz foredrar ut fra, og som ved en anledning beskrives slik av fortelleren:

Es ist mir bis heute gegenwärtig, mit welcher Leichtigkeit seine von ihm sogenannten Denkversuche mir eingingen, wenn er über den ihn seit seiner Studienzeit beschäftigenden Baustil der kapitalistische Ära sich ausbereitete, insbesondere über den Ordnungszwang und den Zug ins Monumentale, der sich manifestierte in Gerichtshöfen und Strafanstalten, in Bahnhofs- und Börsengebäuden, in Opern- und Irrenhäusern und

---

<sup>89</sup> «Jo oftere Hilary uttalte ordet Austerlitz foran klassen, desto mer ble det til mitt eget navn for meg, og desto tydeligere mente jeg å se at det jeg først hadde opplevd som en skamlett på meg selv, forandret seg til et lysende punkt som alltid svevde foran meg, like løfterikt som solen selv da den steg opp over desembermånen i Austerlitz.» (s. 64)

den nach rechtwinkligen Rastern angelegten Siedlungen für die Arbeiterschaft.(s. 52)<sup>90</sup>

Som vi kan tenke oss er dette et svært omfattende forskningsfelt, og Austerlitz' undersøkelser munner ikke ut i en doktoravhandling slik han i utgangspunktet hadde tenkt, men forblir «endeløse forarbeider til en studie som støttet seg helt på hans egne anskuelser om de familielikheter som bestod mellom alle disse ulike bygningene» (s. 32). Og, som han sier, «på en eller annen måte var forbundet med en tidlig merkbar fascinasjon for ideen om et nettverk, for eksempel hele jernbanesystemet» (s. 32).

I sin fortelling avspiser Austerlitz disse årene med kommentaren: «[d]a jeg kom tilbake fra Frankrike [...] skjøttet [jeg] lærerstillingen min i nærmere tredve år, til jeg ble førtidspensjonert i 1991» (s. 104). Det at vi nå har tilgang til studiets beskaffenhet skyldes at fortelleren i *sin* fortelling tar med hele deres felles historie. Fortelleren kaller altså Austerlitz' foredrag fra denne tiden «tenkeforsøk», og som jeg har vist i lesningen over er fremgangsmåten klart essayistisk. For å forstå hvordan Austerlitz' undersøkende, essayistiske vandring i det samme europeiske landskapet han senere skal vende tilbake til for å finne ut av sin egen historie, samtidig er det som har latt ham unnvike denne historien, skal vi vende oss mot Rousseaus vandring i *Rêveries*.

Vi har sett hvordan Rousseau, ved å vandre mellom vekster, kan unnsnippe ubehaget ved tanken på uvennene og situasjonen han befinner seg i. Austerlitz vandrer i et europeisk landskap, han tar utgangspunkt i bygg fra den såkalte borgerlige tidsalder og krinser rundt og går ut fra og mellom dem. Rousseau studerer artslikheter mellom vekstene og uttrykker glede over alle de forbindelsene han kan finne dem imellom, og i et av sine ekstatiske drømmerier fantasierer han om å kartlegge hele floraen på St. Pierre. Dette vender han tilbake til i *Septième promenade*, med den forskjell at det nå er snakk om alle plantene i hele verden. Man kan kalle det for et urealistisk ønskemål, men det er nettopp derfor det tiltrekker Rousseau, da det kan bedrives til det uendelige. Austerlitz på sin side studerer byggene ut fra familielikheter, og vi kan forestille oss at byggene, med deres uendelige muligheter for sammenligning, danner basis for et foretak som kan oppta alt av Austerlitz' tid og tankeevne.

Rousseau vet hva han vil unngå, og foretaket handler i stor grad om å finne måter som

---

<sup>90</sup> «Det står enda klart for meg hvor lett jeg oppfattet det han kalte sine tenkeforsøk, når han la ut om byggestilen i den kapitalistiske æra, som hadde opptatt ham siden studietiden, særlig om ordenstvangen og hangen til det monumentale, som manifesterte seg i rettsbygninger og straffeanstalter, i jernbanestasjoner og børser, i operahus og sinnssykeasyl, og i arbeiderbebyggelsene, som var anlagt i rettvinklede rutemønstre.» (s. 32)



lar ham gjøre det. Slik er det ikke for Austerlitz: i den grad han gjennom studiene har utviklet en «unnvikelsesmetode» er dette ubevisst. Studiet han har utviklet er åpent i den forstand at han kan trekke alle mulige slags forbindelser mellom byggene og deres historie. Samtidig er det lukket eller avgrenset fordi han aldri trekker linjer inn i det 20. århundre. Etter delvis å ha kommet på baksiden av det som hele tiden har vært skjult for ham, sier Austerlitz:

Für mich war die Welt mit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts zu Ende. Darüber wagte ich mich nicht hinaus, trotzdem ja eigentlich die ganze Bau- und Zivilisationsgeschichte des bürgerlichen Zeitalters, die ich erforschte, in die Richtung der damals bereits sich abzeichnenden Katastrophe drängte. (s. 205)<sup>91,92</sup>

Dette hindrer ham også i å nærme seg noe som har med hans egen historie å gjøre. Men på lignende måte som det bevisst fortrenget ubehaget tvinger seg inn i Rousseaus behagelige vandring, er det også spor av det Austerlitz ubevisst unnviker som trenger seg på i hans studier. Under fortellerens første møtet med ham i Antwerpen, kommer Austerlitz med følgende bemerkning:

Bei seinen Studien über die Architektur der Bahnhöfe, sagte er, als wir am späteren Nachmittag müde vom vielen Herumgehen vor einem Bistro auf dem Handschuhmarkt saßen, bringe er nie den Gedanken an die Qual des Abschiednehmens und die Angst vor der Fremde aus dem Kopf, obwohl dergleichen ja nicht zur Baugeschichte gehöre. (s. 24-25)<sup>93</sup>

Litt senere, under et møte i London, sier Austerlitz noe lignende, også denne gangen i forbindelse med jernbanen, som fortelleren gjengir og kommenterer på følgende måte:

Nicht selten sei er auf den Pariser Bahnhöfen, die er, wie er sagte, als Glücks- und Unglücksorte zugleich empfand, in die gefährlichsten, ihm ganz und gar unbegreiflichen Gefühlsströmungen geraten. Ich sehe Austerlitz noch, wie er, eines Nachmittags in dem Londoner Institut, diese Bemerkung über seine später einmal von ihm so genannte Bahnhofsmanie gemacht hat, weniger zu mir als zu sich selber, und sie war auch die einzige Andeutung seines Seelenlebens geblieben, die er sich mir gegenüber erlaubte, bis

---

<sup>91</sup> «For meg tok verden slutt med det 19. århundre. Lenger enn dit våget jeg meg ikke, selv om hele arkitektorens og sivilisasjonens historie i den borgerlige tidsalder, som jeg forsket i, jo egentlig pekte i retning av den katastrofen som allerede avtegnet seg den gang.» (s. 120)

<sup>92</sup> Flere har i lesningen av *Austerlitz* trukket inn den mørke allegoriske filosofien til representantene for Frankfurterskolen. Helge Jordheim er et eksempel på dette, se *Stil og historiemetafysikk* (2010). Eller J.J Long i *W.G Sebald: Image, archive, modernity* (2007)

<sup>93</sup> «Når han studerte jernbanestasjonenes arkitektur, sa han da vi satt i en bistro på Hanskemarkedet sent om ettermiddagen, trette av å gå så mye omkring, fikk han aldri tankene på avskjedens pine og angsten for det fremmede ut av hodet, selv om den slags jo ikke hørte til arkitekturhistorien.» (s. 16)

ich Ende 1975 nach Deutschland zurückging[...]. (s. 53)<sup>94</sup>

Det at denne smerten nettopp trenger seg gjennom når han oppholder seg fysisk og i tankene ved jernbanestasjonene, viser disse stedenes dobbelthet: samtidig som de lar ham vandre på en måte som muliggjør unnvikelse, står de også i forbindelse med hans egen historie.

Austerlitz' unnvikelsessystem har altså klare likhetstrekk med Rousseaus botanisering. Men måten Austerlitz forteller på har likevel mer til felles med Montaignes tankevandringer i *Essais*. Unnvikelsen er altså ikke bare et resultat av at vandringen skjer mellom bygg, men har noe med selve den essayistiske fremgangsmåten å gjøre: det at han alltid kan trekke nye forbindelser, alltid kan gå videre – slik også Montaigne alltid kan legge til – er samtidig forutsetningen for studiets, og dermed unnvikelsens, endeløshet.

I 1991 førtidspensjonerer Austerlitz seg med ønske om å få samlet alt han har arbeidet med i årenes løp i avhandlinger eller essays. Han reiser ikke lenger rundt og gjør undersøkelser, men sitter hver kveld i leiligheten han har i Alderney Street og forsøker å gjøre nedtegnelser. Denne tilbaketrekingen fører ikke frem: hans språkevne lammes og han ender med å grave ned alt han har arbeidet med i årenes løp. Etter dette begynner Austerlitz å vandre i Londons gater om natten, denne gangen helt planløst ettersom han ikke lenger har studiet å ta utgangspunkt i. Likevel blir han, som han sier, «uimotståelig» (s. 110), trukket mot Liverpool Street station, hvor vandringen fortsetter, nå innad i historien til stedet, som er kjent for ham. Og det er her, mens han maner frem noe av alt det stasjonsbygget en gang har vært skueplass for, og beveger seg stadig dypere ned i bygget og dets historie, at han i og fra det avsidesliggende venterommet «Ladies Waiting Room», som ikke har vært i bruk på årevis, erindrer noe fra sin egen historie:

Ja, und nicht nur den Priester sah ich und seine Frau, sagte Austerlitz, sondern ich sah auch den Knaben, den abzuholen sie gekommen waren. Es saß für sich allein seitab auf einer Bank. Seine Beine, die in weißen Kniesocken steckten, reichten noch nicht bis an der Boden, und wäre das Rucksäckchen, das er auf seinem Schoß umfängen hielt, nicht gewesen, ich glaube, sagte Austerlitz, ich hätte ihn nicht erkannt. (s. 201)<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> «Ikke sjelden hadde han på jernbanestasjonene i Paris, som han oppfattet som både lykke- og ulykkessteder, havnet i de farligste og for ham fullstendig ubegripelige følelsesstrømmer. Jeg ser ennå Austerlitz for meg den ettermiddagen ved instituttet i London da han, mer til seg selv enn til meg, kom med denne bemerkningen om jernbanemanien sin, som han kalte den senere en gang, og dette ble også den eneste antydning han tillot seg om sitt sjeleliv overfor meg før jeg reiste tilbake til Tyskland i slutten av 1975[...].» (s. 32)

<sup>95</sup> «Ja, og jeg så ikke bare presten og hans kone, sa Austerlitz, men også gutten de var kommet for å hente. Han satt for seg selv på en avsides benk. Bena hans, som var kledd i hvite knesokker, rakk ikke ned til bakken ennå,

Austerlitz fascinasjon for nettverk, det han selv kaller sin «jernbanemani», den uplasserbare smerten forbundet til avreise, det at han stadig vender tilbake til jernbanestasjonene i studiesammenheng; dette viser seg nå å stå i forbindelse med hans egen historie. Men Austerlitz selv trekker ikke disse linjene, og han har ikke noe å forbinde dette erindringsbildet til, ingen sammenheng å sette det inn i eller forstå det ut fra.

Ett år senere, i et antikvariat i London, overhører Austerlitz en radiosending der to kvinner forteller om hvordan de, i 1939, ble fraktet med en spesialtransport fra Praha til London. Først når det nevnes en strekning, i form av reisens punkter eller komponenter:

[D]aß ihr Transport, nach einer zwei Tage lang dauernden Reise quer durch das Deutsche Reich und durch Holland, wo sie vom Zug aus die großen Flügel der Windmühlen gesehen habe, schließlich mit dem Fährschiff PRAGUE von Hoek aus über die Nordsee nach Harwich gegangen sei [...]. (s. 208)<sup>96</sup>

– vet Austerlitz «hinsides enhver tvil» (s. 121), at disse erindringsbruddstykkene også hører til hans liv, og i forlengelsen av kvinnens fortelling frembringer han egne erindringsbilder: «Jeg så [...] meg selv vente på en kai i en lang dobbeltrekke med barn [...] og den rød hårete piken med den skotskrutete kappen og fløyelsbaretten, som hadde tatt seg av de mindre barna i kupeen vår på reisen» (s. 121).

Etter denne hendelsen begynner Austerlitz å gjøre undersøkelser i retning sitt eget opphav. Han beveger seg i det europeiske landskapet på en annen måte: han undersøker navnet Austerlitz som egennavn, og ikke som en historisk hendelse.

---

og hvis det ikke hadde vært for den lille ryggsekken han holdt på fanget, tror jeg ikke, sa Austerlitz, at jeg hadde kjent ham igjen.» (s. 117)

<sup>96</sup> «[A]t transporten hennes etter en to dager lang reise tvers gjennom Det tyske riket og Holland, hvor hun hadde sett de store vingene på vindmøllene fra togvinduet, til sist var gått over Nordsjøen fra Hoek til Harwich med fergen PRAGUE [...].» (s. 121)



## Kapittel 5 Hvordan Austerlitz forteller

I etterkant av erindringsbruddstykkene i 1991 reiser Austerlitz til Praha hvor han finner igjen skueplassen for sine første barndomsår. Han får vite at han i 1939 ble sendt med en barnetransport og at sporene etter foreldrene opphører i krigens første år. Når fortelleren og Austerlitz møtes i baren på Great Eastern Hotel i London i 1996,<sup>97</sup> og Austerlitz sier at han har kommet på baksiden av sin historie er det altså dette han sikter til. Han sier at han har lett etter en tilhører til sin historie, hvorpå han tar til å fortelle om livet sitt, en fortelling som opptar hovedparten av boken. Fortellingen spres over flere møter: første gang i baren på Great Eastern Hotel og deretter flere møter i London, og tilslutt i Paris. Når Austerlitz skal fortelle sin historie begynner han på denne måten:

Seit meiner Kindheit und Jugend, so hob er schließlich an, indem er wieder herblickte zu mir, habe ich nie gewußt, wer ich in Wahrheit bin. Von meinem heutigen Standpunkt aus sehe ich natürlich, daß allein mein Name und die Tatsache, daß mir dieser Name bis in mein fünfzehntes Jahr vorenthalten geblieben war, mich auf die Spur meiner Herkunft hätten bringen müssen, doch ist mir in der letztvergangenen Zeit auch klargeworden, weshalb eine meiner Denkfähigkeit vor- oder übergeordnete und offenbar irgendwo in meinem Gehirn mit der größten Umsicht waltende Instanz mich immer vor meinem eigenen Geheimnis bewahrt und systematisch davon abgehalten hat, die naheliegendsten Schlüsse zu ziehen und die diesen Schlüssen entsprechenden Nachforschungen anzustellen. Es ist nicht einfach gewesen, aus der Befangenheit mir selbst gegenüber herauszufinden, noch wird es einfach sein, die Dinge jetzt in eine halbwegs ordentliche Reihenfolge zu bringen. Ich bin aufgewachsen, so begann Austerlitz an jenem Abend in der Bar des Great Eastern Hotel, in dem Landstädtchen Bala in Wales [...]. (s. 68-69)<sup>98</sup>

For å nærme meg hvordan Austerlitz forteller historien om livet sitt vil jeg trekke veksel på Rousseaus spesielle bruk av fortellende elementer. Som vi så åpner Rousseau utypisk den konkrete vandringen i *Deuxième promenade* med et frempek: han forteller at det skal inntreffe en ulykke, og trekker slik opp en narrativ bane som skal føre til denne. Når han så trer inn i landskapet fra den gangen, vandrer han planløst i minnet av landskapet og botaniseringen, for så etter en stund å tre ut av denne bevegelsen og minne om ulykken som

---

<sup>97</sup> Great Eastern Hotel er en del av bygningsmassen som utgjør Liverpool Street Station

<sup>98</sup> «Fra barndommen og ungdommen, begynte han endelig, idet han så på meg igjen, har jeg ikke visst hvem jeg i virkeligheten er. Fra mitt ståsted i dag ser jeg naturligvis at bare navnet og det faktum at jeg til mitt femtende år ble nektet dette navnet, skulle ha satt meg på sporet av opprinnelsen min, men likevel er jeg i den siste tiden også blitt klar over hvorfor en instans som står foran eller over min tenkeevne, og som åpenbart hersker med den største omhu et eller annet sted i hjernen min, alltid har beskyttet meg mot min egen hemmelighet og hindret meg i å trekke de mest nærliggende slutningene og sette i verk de granskingene som svarer til disse slutningene. Det har ikke vært enkelt å finne ut av mine egne hemninger, og det vil heller ikke bli enkelt å ordne tingene i noe som ligner en skikkelig rekkefølge nå. Jeg er oppvokst, begynte Austerlitz den kvelden i baren i Great Eastern Hotel, i den lille landsbyen Bala i Wales [...]» (s. 41)

skal inntreffe. Her trekker han opp enda et punkt; han kommer hjem og da herbariserer han, for så igjen å hensette seg i det som virker å være drømmerier. På denne måten etablerer han punkter som han i løpet av det fortalte skal komme til, samtidig som det forblir åpent hvordan gangen fram mot disse punktene blir – slik oppstår det rom hvor han kan vandre fritt.

Før Austerlitz begynner å fortelle om livet sitt gir han på liknende vis flere frempek i det som blir en slags innledning til fortellingen. Han forteller blant annet at han har kommet «på baksiden av» sin historie, at han «ikke har visst hvem han selv er, og at han ble nektet sitt rettmessige navn frem til han fylte femten år» (s. 41). Ved slik å antyde holdepunkter som han skal komme frem til i løpet av fortellingen trekker han, på lignende måte som Rousseau, opp en narrativ bane.

Før jeg går videre er det likevel viktig å klargjøre en grunnleggende forskjell i *formålet* med bruken av fortellende elementer hos de to: når Rousseau lager denne linjen for deretter å vandre planløst, mistenker vi ham for – på tross av hans forsikringer om at foretaket bare er for ham selv – å ville vise frem for sitt publikum at han drømmer. Også Austerlitz forteller *til* noen, men der Rousseau vil vise seg for noen andre, forteller Austerlitz, som vi skal se, bare for seg selv.

Austerlitz trekker ikke bare opp en bane mot noen holdepunkter, han gir også uttrykk for å ville sette sammen sin historie i «noe som ligner en skikkelig rekkefølge» (s. 41). Med disse narrative grepene etablerer han for seg selv, som vi skal se, et utgangspunkt, et siktemål og et par punkter han skal komme til underveis. Dette gir ham mulighet til å behandle minnefragmentene etter hvert som de dukker opp. Faller han ut, kan han gripe tilbake til det neste elementet i denne skisseartede kronologien. Først da kan han begynne med det som for ham var begynnelsen: det første han kan huske.

Austerlitz åpner med å fortelle om oppveksten i Bala. Huset han vokste opp i – «dette ulykkelige huset, som lå for seg selv på en høyde litt utenfor stedet, og som var altfor stort for to voksne og et enslig barn» (s. 41) – har bestandig vært umulig for ham å tenke tilbake på, sier han, men nå når han har bestemt seg for å forsøke å fortelle sin historie, går han likevel inn på det, og da kommer minnefragmentene til ham: «I overetasjen lå det flere rom som var låst år ut og år inn. Enda i dag drømmer jeg fra tid til annen om at en av de stengte dørene går opp og jeg trår over dørstokken og inn i en vennligere, mindre fremmed verden» (s. 41). Blant erindringsfragmentene figurerer det også ting som har gått opp for ham først i nyere tid. Han forteller at han for en stund tilbake gikk forbi et hus hvor vinduene sto vid åpne, hvorpå

han husker at: «et av vinduene i soverommet mitt var murt igjen fra innsiden, mens det var holdt uforandret fra utsiden» (s. 42). Disse eksemplene – en dør som kan åpne seg, et vindu som er murt igjen – viser hver på sin måte det ubehandlede i det Austerlitz her forteller om, og hva som kan skje når han forteller: først nå, når han i fortellingen så å si åpner døren inn til dette lukkede huset det alltid har vært umulig for ham å gå inn, kan han se hvor lukket det faktisk var. Og på lignende vis kan han, når han tenker tilbake på den første tiden i Bala, åpne opp for smerten han da må ha følt, men som han senere, sammen med hans egentlige navn og det faktum at Gwendolyn og Elias ikke var hans egentlige foreldre, ble nektet:

So ist aus meiner frühesten Zeit in Bala fast nichts mehr erinnerlich, außer wie sehr es mich schmerzte, auf einmal mit einem anderen Namen angeredet zu werden, und wie schrecklich es war, nach dem Verschwinden meiner eigenen Sachen, herumgehen zu müssen in diesen kurzen englischen Hosen [...]. Und ich weiß, daß ich in meiner schmalen Bettstatt in dem Predigerhaus oft stundenlang wachgelegen bin, weil ich versuchte, die Gesichter derjenigen mir vorzustellen, die ich, so fürchtete ich, verlassen hatte aus eigener Schuld [...] (s. 70)<sup>99</sup>

Han kan også, utfra det han nå vet, finne spor av denne smerten i hendelser og trekk ved ham selv som den gang virket vilkårlig. Som her, et stykke ut i historien, hvor han forteller om hans uredde opptreden på kostskolens rugbylag:

Sehr zustatten ist mir die Tatsache, daß ich mich bald schon auf dem Rugbyfeld auszuzeichnen begann, weil ich, vielleicht wegen einem dumpf in mir rumorenden, mir aber damals noch gar nicht bewußten Schmerz, mit gesenktem Kopf die Reihen der Gegner durchquerte wie keiner meiner Mitschüler sonst. (s. 92)<sup>100</sup>

Austerlitz forsøker å sette sammen minnefragmentene og tankene han nå gjør seg i rekkefølge, likevel bevarer fortellingen hele tiden en åpenhet, blant annet illustrert ved at han gjennomgående bruker uttrykk som «sannsynligvis», «kanskje fordi», «jeg tror det var», «det var sikkert på grunn av.» Som her, når Austerlitz spør seg hvilke grunner ekteparet Elias må ha hatt for å ta ham til seg sommeren 1939:

---

<sup>99</sup> «Således husker jeg nesten ingenting fra den første tiden min i Bala, bortsett fra hvor vondt det gjorde plutselig å bli tiltalt med et annet navn, og hvor skrekkelig det var, etter at mine egne saker var forsvunnet, å måtte gå rundt i disse korte engelske buksene [...]. Og jeg vet at jeg ofte lå timevis våken i den smale sengen i prestegården og forsøkte å forestille meg ansiktene til dem jeg hadde forlatt, og det var min egen skyld fryktet jeg [...].» (s. 41-42)

<sup>100</sup> «Svært nyttig for meg ble det faktum at jeg snart begynte å utmerke meg på rugbybanen, kanskje fordi en uklar smerte som romsterte i meg, men som jeg slett ikke var meg bevisst den gang, gjorde at jeg kunne løpe, med senket hode, gjennom motstandernes rekker, noe ingen av medelevene mine gjorde.» (s. 55)

Kinderlos, wie sie waren, hofften sie vielleicht, der ihnen zweifellos mit jedem Tag unerträglicher werdenden Erstarrung ihrer Gefühle entgegenwirken zu können, indem sie gemeinsam sich der Erziehung des damals viereinhalbjährigen Knaben widmeten, oder sie wähten vor einer höheren Instanz sich verpflichtet (...). Möglicherweise meinten sie auch, meine vom Christenglauben unberührte Seele vor der ewigen Verdammnis retten zu müssen. (s. 202)<sup>101</sup>

I det han sier dette, vet han også at disse spørsmålene – som ble avgjørende for livet hans – vil bli stående ubesvarte, uforløste. Og Austerlitz forteller ikke for å slå fast hvordan noe var, men for å kunne åpne opp, gjøre det mulig å vandre i dette erindringslandskapet der han forsøksvis kan trekke linjer og prøve ut ulike veier, og der forsøket på å komme til erkjennelse er et mål i seg selv. Denne åpenheten innebærer også at han kan fortsette å bygge ut sin historie. Dette vises i det at han kan trekke inn ting han har kommet på først i nyere tid, men også når han – i en for ham karakteristisk bevegelse – først sier at det alltid har vært umulig for ham å tenke tilbake på noe, eller at han ikke lenger husker noe av det, for så, når han går inn i det, å åpne opp for en strøm av minner og tanker. I forbindelse med de lykkelige feriene han tilbrakte på Andromeda Logde (hjemstedet til vennen Gerald som han møter på kostskolen), forteller han om en kveld Gerald's grandonkel Alphonso, Gerald og ham selv lyste etter møll med en stor strømpeglødelampe:

[A]ber ich weiß heute nicht mehr, welche Sorten von Faltern bei uns gelandet sind, Porzellan- und Pergamentspinner vielleicht und spanische Fahnen und schwarze Ordensbänder, Messing- und Ypsilonenulen, Wolfsmilch- und Fledermausschwärmer, Jungfernkinder und alte Damen, Totenköpfe und Geistermotten; jedenfalls viele Dutzende sind es gewesen, deren so verschiedene Gestalt und Erscheinung weder Gerald noch ich zu fassen vermochten. Manche trugen Halskragen und Umhänge, wie vornehme Herren, so sagte Gerald einmal, auf dem Weg in die Oper; einige waren von einfacher Grundfarbe und zeigten, wenn sie die Flügel rührten, ein phantastisches Unterfutter, Quer- und Wellenlinien sah man, Verschattungen, Sichel Flecken und hellere Felder, Sprengelungen, gezackte Bänder, Fransen und Nervaturen und Farben, wie man sie sich nie hätte ausmalen können, Moosgrün mit bläulichen Einmischungen, Fuchsbraun und Safranrot, Lehmgelb und Atlasweiß, und einen metallischen Glanz wie aus pulvrigem Messing oder aus Gold. Viele von ihnen prangten noch in einem makellosen Kleid, andere wieder, die ihr kurzes Leben schon fast hinter sich hatten, kamen zerschissen und zerfetzt daher. (s. 136-137)<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> «Barnløse som de var, håpet de kanskje å kunne motvirke den følelsmessige tilfrysingen som uten tvil ble mer utholdelig for hver dag som gikk, ved sammen å vie seg til oppdragelsen av gutten som den gang var fire og et halvt år gammel, eller de mente seg forpliktet av en høyere instans [...]. Det er mulig at de også mente å måtte redde sjelen min, som var uberørt av kristentroen, fra den evige fortapelse.» (s. 118)

<sup>102</sup> «[M]en jeg husker ikke lenger hvilke arter av nattsvermere som landet hos oss, porselen- og pergamentsvermere, kanskje, og spanske faner og svarte ordensbånd, messing- og ypsilonugler, ulvemelk- og



Som Austerlitz bemerker vet de fleste av oss ikke annet om møll enn at de ødelegger klærne våre, hvorpå vi forsøker å drive dem ut med kamfer og naftalin. Slik Austerlitz forteller gis de egenverd: de trer frem så mangfoldige og ulike som de jo i virkeligheten er. Noen sider tidligere har han gjengitt historielærer André Hilarys svært detaljerte utlegning om slaget ved Austerlitz. Og det er et karakteristisk trekk ved Austerlitz fortelling dette, at den rommer et slikt mangfold, der også historiske slag kan sidestilles med nitidige beskrivelser av møllens egenart.<sup>103</sup>

\*

Et av frempekene Austerlitz gir før han tar til å fortelle, er at han ikke fikk vite sitt egentlig navn før han ble femten år: «Fra mitt ståsted i dag ser jeg naturligvis at bare navnet og det faktum at jeg til mitt femtende år ble nektet dette navnet, skulle ha satt meg på sporet av opprinnelsen min» (s. 40). Når han så kommer til dette smertepunktet i sin fortelling (han kunne hypotetisk ha begynt å gjøre undersøkelser vedrørende sitt eget opphav allerede den gangen), går han inn i usikkerheten han følte da han fikk overlevert dette ukjente navnet, og åpner usikkerheten for videre refleksjon ut fra det han nå vet: «Det som gjorde meg mest usikker til å begynne med, var at jeg ikke forbandt det minste med ordet Austerlitz. Hadde mitt nye navn vært Morgan eller Jones, da hadde jeg kunnet henføre det til virkeligheten» sier han, og legger til: «Jeg har faktisk ikke støtt på noen annen Austerlitz noe sted etter at jeg begynte å undersøke historien min for noen år siden» (s. 60). Han forteller så at han nylig fikk vite at Fred Astaire ble født Austerlitz, noe som igjen leder ham ut på tankevandringer, der han blant annet streifer innom Omaha, Nebraska, hvor Astaire ble født, og hvordan Astaire senere skal ha sagt at de eneste minnene han hadde fra barndommen var støyen fra godstogene, og forestillingen som var forbundet med denne, nemlig å reise langt bort med jernbanen. Etter flere vandringer bryter Austerlitz av med å si: «At disse sporene fører noe sted tror jeg like lite som [...]» (s. 60), for så å komme inn på enda et spor, som han forfølger

---

flaggermussvermere, jomfrubarn og gamle damer, dødingehoder og spøkelsesmøll; det var i alle fall mange dusin, med så forskjellig skikkelse og utseende at verken Gerald eller jeg var i stand til å fatte det. Mange bar krave og kappe, som fornemme herrer på vei til operaen, sa Gerald en gang; noen hadde en enkel grunnfarge og viste, når de rørte på vingene, et fantastisk underfôr, man så tverr- og bølgelinjer, sjatteringer, sigdformede flekker og lysere felter, prikker, taggete bånd, frynser og årer og farger som man aldri hadde kunnet forestille seg, mosegrønt iblandet grått, revebrunt, safranrødt, leirgult, atlaskhvitt og en metallisk glans som av pulveraktig messing eller gull. Noen pranget ennå i makeløs kledning, andre igjen, som nesten hadde det korte livet bak seg allerede, kom slitte og opprevet.» (s. 80)

<sup>103</sup> Se også Geir Pollen *Den store og den lille historien* (2004) s. 29

et stykke, før han tilslutt henter seg inn igjen ved å gripe tilbake til historien om livet sitt på følgende måte: «Hva angår min egen historie, så hadde jeg aldri hørt navnet Austerlitz før, som sagt, inntil den aprildagen i 1949 da Penrith-Smith overrakte meg papirlappen han hadde skrevet det på» (s. 61). I møte med dette smertepunktet tar han altså i vei på det som må kalles en lengre, assosiativ tankevandring ut fra navnet Austerlitz. Som hans egne og fortellerens tankevandringer tidligere i boken, fremstår også denne som noe som kan fortsette i det uendelige, men der han stadig griper tilbake til utgangspunktet, altså navnet og de ulike personene dette kan relateres til. Når han ikke har flere eksempler å gripe til, og der enhver videre bevegelse – kan vi tenke oss – ville ha ført ham på avveie, vender han tilbake til historien han er i ferd med å fortelle og den forsøkte kronologien han der kan forholde seg til. Etterhvert som Austerlitz i sin fortelling nærmer seg nåtiden blir kronologien mindre viktig og fortellingen preges i større grad av denne typen assosiasjonsdrevne vandring og sammenstillingene som følger dem.

\*

I forbindelse med minnene fra Andromeda Lodge, forteller Austerlitz at en av de hvite duene, som levde i tallrike kolonier på dette stedet, en gang brakk vingen under en flygning, men likevel klarte å ta seg hjem til fots. I forlengelse av dette sier han:

Ich habe später oft über diese Geschichte von dem allein über eine lange Wegstrecke heimkehrenden Vogel nachdenken müssen, darüber, wie er quer durch das steile Gelände und um die vielen Hindernisse herum richtig an seinem Ziel anlangen konnte, und diese Frage, sagte Austerlitz, die mich noch heute bewegt, wenn ich irgendwo eine Taube fliegen sehe, war für mich auf eine eher unlogische Weise immer verbunden mit dem Gedanken daran, wie Gerald zuletzt ums Leben kam. (s. 118)<sup>104</sup>

Når han på dette punktet nevner Gerald's død, en hendelse som i virkeligheten og i fortellingens kronologi kommer langt senere, blir det en tydelig indikasjon på at det å fortelle gir Austerlitz mulighet til å lage ulogiske forbindelser, at han med fortelleren som tilhører og den forsøkte kronologien som utgangspunkt, kan *forstå* sitt liv gjennom å fortelle det til seg selv. Dette blir også et bilde på og en overgang til hvordan Austerlitz selv nå skal forsøke å ta seg hjem etter så lang tid, over så lang avstand og gjennom hindringer i landskapet og ham selv.

---

<sup>104</sup> «Senere måtte jeg ofte tenke på historien om denne fuglen som vender alene hjem over en så lang strekning, på hvordan den kunne ta seg frem til målet, tvers gjennom det bratte terrenget og rundt de mange hindringene, og dette spørsmålet, sa Austerlitz, som den dag i dag beveger meg når jeg ser en due i flukt et eller annet sted, var for meg, på en heller ulogisk måte, alltid forbundet med tanken på hvordan Gerald tilslutt omkom.» (s. 69)

## 5.1 Hjemveien

Dette leder oss over på det *første* frempeket Austerlitz gir i baren på Great Eastern Hotel: han forteller å ha kommet *på baksiden* av sin egen historie. I det følgende vil jeg se på hvordan Austerlitz gjenforteller undersøkelsene som leder frem til dette, og hvordan han skildrer vandringen langs «hjemveien», frem til møtet med Věra Ryšanová.

Det første stedet Austerlitz oppsøker når han reiser til Praha i 1992, er statsarkivet i Karmelitská, på Lillesiden. Det som hender der kan sammenfattes slik: Austerlitz legger frem sin forespørsel, dagen etter kommer han tilbake, og da får han overlevert en liste med adresser basert på folkeregisteret fra 1938. Men når Austerlitz forteller om dette gjør han det svært detaljert. Han gjør seg tanker om det merkelige bygget statsarkivet befinner seg i: «Det indre gårdsrommet til arkivet i Karmelitská minnet meg imidlertid ikke bare om et fengsel, sa Austerlitz, men også om et kloster, en rideskole, et operahus og et sinnssykehus» (s. 124). I møte med funksjonæren Tereza Ambrosová legger han merke til en «svak banking i en blålig åre som krummet seg under huden i den høye tinningen hennes», noe som får ham til å tenke på bankingen i halsen til en firfisle «når den sitter ubevegelig på en sten i solen» (s. 125). Han beskriver kontoret hennes i detalj, og også usikkerheten han føler når han legger frem sin forespørsel: «at jeg derfor var kommet til arkivet i håp om at personene med mitt navn, bosatt i Praha i tiden mellom 1934 og 1939, og det kunne sikkert ikke ha dreid seg om mange, kunne finnes i registrene, sammen med adressene deres» (s. 126). Når han kommer tilbake påfølgende dag er han tilsvarende utførlig i sine beskrivelser, og forteller blant annet at han tar noen bilder «av det store indre gårdsrommet og av trappeoppgangen som førte til galleriene, og som med sin asymmetriske form minnet meg om de tårnbyggene så mange engelske adelige lot reise i havene og parkene sine, uten at de tjente til noe bestemt formål» (s. 127). Austerlitz går helt opp i fortellingens bevegelse: han bringer til live igjen det som hendte der, det han så, tenkte og følte.

Her ser vi igjen en tydelig parallell til hvordan Rousseau i *Deuxième promenade* gjenoppliver og drømmer på nytt til tross for ulykken som skal inntreffe. Som vi husker, trer Rousseau – etter å ha slått inn på hjemveien, og rett før ulykken skal til å skje på nytt – ut av drømmeriene for å fortelle at ulykken nå er nært ved å finne sted. På denne måten avdramatiserer han den; det viktigste blir ikke ulykken i seg selv, men vandringen som ledet frem mot ulykken og de påfølgende ekstatiske drømmeriene.

Den adressen Tereza Ambrosová råder Austerlitz til å oppsøke først – fordi den er rett

i nærheten – viser seg å være den riktige. Slik begir han seg, etter besøket i Statsarkivet, etter så mange år, på hjemveien.

Han forteller:

Frau Ambrosová meinte, daß ich mit meinen Nachforschungen, bevor ich den Fluß überquerte, auf der Kleinseite beginnen sollte, nicht mehr als zehn Minuten von hier, sagte sie, in der Šporkova, einer kleinen Gasse etwas bergaufwärts vom Schönbornpalais, in der, nach dem Einwohnerregister für das Jahr 1938, Agáta Austerlitzová ihre Wohnung hatte in dem Haus Nr. 12. Und so, sagte Austerlitz, habe ich, kaum daß ich angekommen war in Prag, den Ort meiner ersten Kindheit wiedergefunden, von dem, soweit ich zurückdenken konnte, jede Spur in meinem Gedächtnis ausgelöscht war. Schon beim Herumgehen in dem Gewinkel der Gassen, durch Häuser und Höfe zwischen der Vlašská und der Nerudova, und vollends wie ich, Schritt für Schritt bergan steigend, die unebenen Pflastersteine der Šporkova unter meinen Füßen spürte, was es mir, als sei ich auf diesen Wegen schon einmal gegangen, als eröffnete sich mir, nicht durch die Anstrengung des Nachdenkens, sondern durch meine so lange bestäubt gewesen und jetzt wiedererwachenden Sinne, die Erinnerung. Zwar konnte ich nichts mit Gewißheit erkennen, doch mußte ich gleichwohl Mal für Mal einhalten, weil mein Blick sich verfangen hatte an einem schön geschmiedeten Fenstergitter, am eisernen Griff eines Klingelzugs oder im Geäst eines Mandelbäumchens, das über eine Gartenmauer wuchs. (s. 220-221)<sup>105</sup>

Som Austerlitz sier så har minnet om skueplassen for hans barndom vært visket ut av hukommelsen hans så langt tilbake som han kan huske. Den gangen han gikk gjennom disse gatene må han – kan vi tenke – ha opplevd et kaos av følelser uten faste holdepunkter. Nå, når han i fortellingen går opp igjen disse veiene, er det med visshet om, at han denne dagen, i 1992, gjenoppdaget barndomslandskapet. Noe han straks fastslår: «Og slik var jeg knapt kommet til Praha før jeg fant igjen skueplassen for min første barndom», sier han, og gir seg på denne måten et holdepunkt som han kan ta utgangspunkt i, nå når han gjenoppliver følelsen av å finne igjen det tapte gjennom fortellingen: allerede «mens jeg gikk i labyrinten av gater.» Og særlig da «jeg kjente den ujevne brosteinen under føttene mine», som han sier,

---

<sup>105</sup> «Fru Ambrosová mente at før jeg krysset elven, burde jeg begynne undersøkelsene mine på Lillesiden; i Šporkova, en liten gate litt oppover bakken fra Schönborn-palasset, ikke mer enn ti minutter herfra, sa hun, hvor Agáta Austerlitzová hadde leiligheten sin i nummer 12, ifølge folkeregisteret for 1938. Og slik, sa Austerlitz, var jeg knapt kommet til Praha før jeg fant igjen skueplassen for min første barndom, som alle spor var visket ut av i hukommelsen min, så langt tilbake som jeg kunne tenke. Allerede mens jeg gikk omkring i labyrinten av gater, forbi hus og gårdsplasser mellom Vlašská og Nerudova, og særlig da jeg kjente den ujevne brosteinen på Šporkova under føttene mine mens jeg gikk oppover bakken skritt for skritt, var det som om jeg allerede hadde gått i disse gatene en gang tidligere, som om erindringen åpnet seg for meg, ikke gjennom ettertankens anstrengelse, men gjennom sansene mine som så lenge hadde vært bedøvet, og som nå våknet til live igjen. Riktignok kunne jeg ikke gjenkjenne noe bevisst, men likevel måtte jeg gang på gang stanse fordi blikket mitt hadde fortapt seg i et vakkert smidd vindusgitter, i et jernhåndtak på en klokkestreng eller i grenene på et lite mandeltre som vokste over en havemur.» (s. 129-130)

kunne han ikke gjenkjenne noe bevisst, men han frembringer «det vakkert smidde vindusgitteret, et jernhåndtak på en klokkestreng, grenene på et lite mandeltre» (s. 129), som slik blir stående i sammenheng med hans egen historie.

Noe lignende gjentar seg når han står på trappen til det som viser seg å være barndomshjemmet. Etter en stund ringer han på, og den som etter en lang stund åpner er Věra Ryšanová, som, sier han, «hadde vært min mors Agátas nabo og barnepiken min i tredveårene, da hun – fortalte hun meg snart – studerte fransk ved universitetet i Praha» (s. 130). Men den gangen dro han ikke umiddelbart kjensel på henne, noe han ikke tror skyldes at hun hadde forandret seg, men snarere den sinnstilstanden *han* befant seg i. Når han nå forteller dette, er det ikke for å komme frem til *at* det er Věra som åpner døren, men for – med visshet om at det er henne – å kunne gjenopplive følelsene i dette første møtet:

Also stammelte ich nur den Satz, den ich tags zuvor mühselig einstudiert hatte: *Promiňte, prosím, že Vás obtěžuji. Hledám paní Agátu Austerlitzovou, která zde možná v roce devatenáct set třicet osm bydlela.* Ich suche eine Frau Agáta Austerlitzova, die möglicherweise hier 1938 noch gewohnt hat. Věra bedeckte in einer Schreckensgeste ihr Gesicht mit ihren beiden, wie es mich durchfuhr, unendlich vertrauten Händen, startete mich über ihre gespreizten Fingerspitzen hinweg an und sagte nur, sehr leise, aber mit einer für mich wahrhaft wundervollen Deutlichkeit, diese französischen Worte: *Jacquot*, so sagte sie, *est-ce que c'est vraiment toi?* Wir umarmten uns, hielten einander bei den Händen, umarmten uns wieder, ich weiß nicht, wie oft, bis Věra mich durch das dunkle Vestibül in das Zimmer führte, in dem alles geradeso war wie vor beinahe sechzig Jahren. (s. 223-224)<sup>106</sup>

Austerlitz åpner med å fortelle om barndommen i Bala. Og selv om han flere ganger underveis trer ut av den narrative banen for å lage forbindelser, går han aldri tilbake til tiden *før* dette. Som vi skal se i det følgende, er det først ved å introdusere en annen fortellerstemme at Austerlitz kan nærme seg denne delen av sin historie.

## 5.2 Stemmene

Etter å ha omfavnet hverandre igjen og igjen, leder Věra Austerlitz inn i leiligheten som har stått uberørt siden den gang. De forteller hverandre historiene sine i korte trekk, og som

---

<sup>106</sup> «Altså stammet jeg bare frem den setningen jeg møysommelig hadde innstudert mange dager i forveien: *Promiňte, prosím, že Vás obtěžuji. Hledám paní Agátu Austerlitzovou, která zde možná v roce devatenáct set třicet osm bydlela.* Jeg leter etter en Fru Agáta Austerlitzova, som muligens kan ha bodd her i 1938. Med en skrekkslagen gest dekket Věra ansiktet sitt med begge hendene, som var uendelig kjent, for det gjennom meg, stirret på meg over de sprikende fingertuppene og sa bare svært lavt, men med en for meg virkelig vidunderlig tydelighet, disse franske ordene: *Jacquot*, sa hun, *est-ce que c'est vraiment toi?* Vi omfavnet hverandre, holdt hverandre i hendene, omfavnet hverandre igjen, jeg husker ikke hvor mange ganger, til Věra førte meg gjennom den mørke hallen og inn i rommet der alt var nøyaktig slik som for nesten seksti år siden.» (s. 130)

Austerlitz sier: «uten å fortelle om noe av det som hadde tynget meg slik i årenes løp» (s. 131). Věra tar så til å fortelle Austerlitz om hva de hadde for vane å gjøre, hvor de spaserte og, blant dette, om Austerlitz' «forunderlige iakttagelseskunst» (s. 133). Etter spaserturene våres den gang, forteller Věra, forteller Austerlitz: «hadde hun alltid måttet flytte geraniene i vinduskarmen til side [...] slik at jeg fra yndlingsplassen min på vindusbenken kunne se ned på syrinhagen og det lave huset vis-à-vis, hvor den pukkelryggede skredderen Moravec hadde verkstedet sitt, og mens hun skar opp brød og kokte te vann, hadde jeg gitt henne løpende kommentar om hva Moravec gjorde for øyeblikket [...]» (s. 133). Midt i sin fortelling åpner Věra vinduet og lar Austerlitz se ned i nabohaven:

[I]n dem der Flieder gerade blühte, so weiß und dicht, daß es in der einbrechenden Dämmerung aussah, als habe es mitten ins Frühjahr hinein geschneit. Und der süßliche, aus dem ummauerten Garten emporwehende Duft, der zunehmende Mond, der schon über den Dächern stand, das Läuten der Kirchenglocken drunten in der Stadt und die gelbe Fassade der Schneiderhauses mit dem grünen Altan, auf dem Moravec, der, wie Věra sagte, schon längst nicht mehr lebte, seinerzeit nicht selten zu sehen war, wie er sein schweres, mit Kohlenglut gefülltes Bügeleisen durch die Luft schwenkte, diese und andere Bilder mehr, sagte Austerlitz, reihten sich nun eines an das nächste, und so tief versunken und verschlossen sie in mir gewesen sind, so leuchtend kamen sie mir während des Hinausschauens aus dem Fenster nun wieder in den Sinn [...]. (s. 229)<sup>107</sup>

Det vi får vite her, er at Austerlitz opplever at bildene føyer seg sammen; de stiger lysende opp i tankene hans, i *forlengelsen* av det Věra sier. Når Austerlitz gjenforteller det Věra i sin tid fortalte ham, gjør han det ofte på en måte der han blir subjektet i hennes fortelling: han sier «jeg» der Věra i sin fortelling må ha sagt sa «du»: «Men det viktigste for meg, sa Věra, sa Austerlitz, var å ikke gå glipp av øyeblikket da Moravec la bort nål og tråd, den store saksen og de andre sysakene sine» (s. 133) – og der «meg» altså viser til Austerlitz og ikke Věra. Slik det også er i eksemplene over.

Ved å fortelle til fortelleren gjenoppliver Austerlitz, og føler som var det for første gang: «Men hvis jeg var trett av leken og ville sove, så trengte jeg bare å vente til jeg hørte Věra bla om i det andre rommet, og ennå kan jeg føle, sa Austerlitz, eller først nå kan jeg på

---

<sup>107</sup> «[H]vor syrinen akkurat blomstret så hvit og tett at det i skumringen som falt, så ut som om det hadde snødd midt på våren. Og den søtlige duften som steg opp fra den innmurte haven, den voksende månen som allerede stod over hustakene, kirkeklokkene som ringte nede i byen, og den gule fasaden til skredderhuset med den grønne altanen hvor Moravec, som var død for lenge siden, fortalte Věra, ikke sjelden var å se den gang, når han svingte det tunge strykejernet fylt med glødende kull gjennom luften; disse og andre bilder, sa Austerlitz, føyde seg nå til hverandre, det ene etter det andre, og like dypt som de hadde vært begravd og innestengt i meg, like lysende steg de opp i tankene mine nå.» (s. 133)

nytt føle, hvordan bevisstheten min løste seg opp mellom valmuene og rankene som var etset inn i det melkefargede glasset i døren» (s. 134).

Věra forteller Austerlitz om hans foreldre, Maximilian og Agáta, om hvordan Maximilian flykter til Paris rett før tyskernes invasjon, mens Agáta – med Jacques – blir sittende fast i Praha, til det, etter mange forsøk, tilslutt lykkes henne å få sendt Jacques med en spesialtransport til England. Før hun tilslutt selv blir deportert til transittleiren Theresienstadt.

Věra forteller ikke bare *om* foreldrene hans; på lignende vis som Austerlitz selv, lar hun dem komme til orde i sin fortelling. Et eksempel på dette er når hun forteller om Maximilians reise til Nürnberg i 1936, hvor han ble vitne til mottagelsen gitt Føreren da han ankom Rikspartidagen: «Fra sin plass foran Lorenz-kirken hadde han sett hvordan opptoget langsomt banet seg vei gjennom de bølgende mengdene ned til Gamlebyen, hvor husene med de spisse og runde gavlene og beboerne som hang lik druer ut av vinduene, lignet en håpløst overfylt ghetto som den lenge etterlengtede frelseren nå toget inn i, hadde Maximilian sagt» (s. 142). Věra forteller om Agátas utallige forsøk på å finne utveier i et beleiret Praha, om hvordan hun «stod timevis i kø for å sende et telegram, i det eneste postkontoret Prahás førte tusen jøder hadde tilgang til; innhentet uttalelser, knyttet kontakter, betalte depositum, skaffet erklæringer og garantier og vred hjernen sin til langt på natt» (s. 145). Men også at hun, etter å ha sendt Austerlitz fra seg, gripes av et overskyggende tungsinn og knapt mer forlater leiligheten i Šporkova. En natt kommer to utsendte fra den jødiske menigheten med den beskjeden de har ventet på: Agáta må gjøre seg klar til deportasjon. Věra forteller at hun fulgte Agáta gjennom det tunge snødrevet og ned til oppsamlingsstedet ved Holešovice. Hun gjengir det siste Agáta sa til henne: «Jeg har vært så glad i dette vakre stedet. Hvis du ser ned i det mørke vannet i dammene, kanskje ser du ansiktet mitt der en vakker dag?» (s. 150)

\*

Věra trekkes inn som en egen stemme i Austerlitz' fortelling, og Věra selv trekker inn andre stemmer idet hun videreformidler noe av det Maximilian og Agáta en gang sa. I *Essais* lar Montaigne, som vi så, flere stemmer komme til orde. De trekkes inn som selvstendige samtalepartnere og får tale for seg selv. Ved å lytte til disse stemmene, kan Montaigne vandre til steder han ikke ville ha kommet på egenhånd. Det er først gjennom Věras fortelling at Austerlitz kan få kjennskap til de første barndomsårene. Og nå, når han forteller om livet sitt

til fortelleren, er det først ved å inkludere Věras stemme at han igjen kan nærme seg denne delen av sitt liv.

Men det er også et annet aspekt ved dette: ut fra steder Věra nevner i forbindelse med foreldrenes historie, kan Austerlitz fortsette søkingen på egenhånd. Hun forteller ham at moren ble sendt til Theresienstadt, og gir ham de siste adressene Maximilian angivelig hadde i Paris. Her blir det naturlig å trekke en parallell til hva som setter Austerlitz på sporet av sin egen historie i utgangspunktet, nemlig fortellingen i radiosendingen han overhører, der det tales om en strekning i form av reisens punkter eller komponenter. Også nå trekkes det opp holdepunkter, denne gangen fra leiligheten i Šporkova og inn i det europeiske landskapet. Og på leting etter noe som kan sette ham på sporet av moren, reiser Austerlitz til Terezín, en gammel fortby som under andre verdenskrig var kjent som transittleiren Theresienstadt. Austerlitz foretar seg så en lengre reise gjennom det tyske riket. I tiden etterpå hjemsøkes han av de «mest grufulle angstanfall» (s. 190), og blir lagt inn på St. Clement's Hospital i London. Først da han får en post ved et gartneri friskner han litt til (s. 193), og på denne tiden påbegynner han lesningen av et åttehundresiders kjempeverk om «opprettelsen, utviklingen og den indre organiseringen av gettoen i Theresienstadt» (s. 195), forfattet av en H.G. Adler. Lesningen av dette verket leder ham til å se filmen «Der Führer schenkt den Juden eine Stadt»,<sup>108</sup> men undersøkelsene av dette dokumentariske materialet gir ham ingen holdepunkter i forhold til hans egen historie. Når Austerlitz forteller om dette, ved et av deres senere møter ved gravfeltet bak St. Clement's hospital, blir det klart at hans undersøkelser den gang stanset her. Først etter å ha påbegynt fortellingen om livet sitt til fortelleren befatter han seg igjen med sin egen historie, og han fortsetter nå fortellingen på denne måten: «I begynnelsen av dette året, sa han, ikke lenge etter vårt siste møte, dro jeg til Praha for andre gang, gjenopptok samtalene med Věra» (s. 210). For så, når de tar farvel foran jernbanestasjonen i Liverpool Street å fortelle at han nå vil reise til Paris for å lete etter faren, Maximilian.

\*

I dette og det foregående kapittelet har jeg sett på hvordan Austerlitz forteller, først, under de første møtene i Belgia, om europeisk arkitekturhistorie med utgangspunkt i bygg og

---

<sup>108</sup>Tysk propagandafilm spilt inn i Theresienstadt i 1944. For mer om dette, se: The Führer Gives a City to the Jews. (udatert). Hentet 4. januar, 2014, fra [http://jewishfilm.org/Catalogue/films/city\\_to\\_the\\_jews.htm](http://jewishfilm.org/Catalogue/films/city_to_the_jews.htm)



steder, og deretter, når de møtes igjen på midten av nitti-tallet, historien om livet sitt; en fortelling som gradvis tar form gjennom disse møtene. Det er klare likhetstrekk mellom hvordan Austerlitz forteller disse to gangene: han forteller på en måte der det erindrede igjen blir levende, og det er altså først når han får en tilhører til sin historie, først når han kan bruke den muntlige formen, at han kan nærme seg denne, og det som en gang var kan bli levende for ham. Når Austerlitz setter seg fore å fortelle om livet sitt får de narrative elementene en spesiell funksjon: de gir ham et utgangspunkt å fortelle fra og noe å forholde seg til som lar ham vandre essayistisk innad i det uoversiktlige terrenget som har vært hans liv frem til nå. Slik kan han gjenopplive; trekke linjer, se forbindelser og sammenhenger. Bevegelsen som på denne måten muliggjøres fortsetter også utover disse møtene, i det han fortsetter sine undersøkelser i forlengelse av fortellingen: igjen oppsøker Austerlitz stedene, og det er stedenes rolle vi nå skal se på betydning av.



## Kapittel 6 Stedene

Ut fra lesningene jeg har gjort hittil har det kommet frem at bygg og steder har en sentral rolle i *Austerlitz*. Det er med utgangspunkt i stasjonsbygget i Antwerpen at Austerlitz tar til å fortelle den første gangen de møtes, og byggene er hjørnesteiner i Austerlitz' studier; hvor han i en stadig bevegelse går til og mellom ulike byggverk ut fra deres arkitektoniske og historiske familielikheter. Etter å ha gravd ned studiene sine, trekkes Austerlitz på sine nattlige vandringer gjennom London mot Liverpool Street station, hvor han for første gang erindrer noe som har med hans egen historie å gjøre. I forlengelse av det Vëra forteller ham, og på leting etter spor av moren, oppsøker Austerlitz fortbyen og transittleiren, Theresienstadt, for til sist å reise til Paris, hvor han blant annet oppsøker det nye nasjonalbiblioteket i Paris, la Bibliothèque Nationale, og Gare d'Austerlitz, denne gangen drevet av ønsket om å få vite mer om hva som hendte med hans far.

### 6.1 Sentralstasjonen i Antwerpen

Austerlitz begynner altså sin fortelling som svar på fortellerens spørsmål om tilblivelseshistorien til jernbanestasjonen i Antwerpen. Sett i lys av hva mine lesninger av *Essais* viste om *emnets* rolle for Montaignes tankevandringer — som et utspringspunkt, en forankring og tidvis også et holdepunkt — så synes *stedet* å spille en lignende rolle i *Austerlitz*. Med utgangspunkt i stasjonsbygget lager Austerlitz en historisk bue gjennom kolonitiden, for så å vende tilbake til bygget ved å si «hvor vi sitter nå» (s.12). Bygget blir slik en inngang til sentrale aspekter ved den europeiske historien. De arkitektoniske betraktningene han så tar fatt på, gir han anledning til å trekke inn svært forskjellige, men som det viser seg, allikevel beslektede bygg. Ved å sammenstille jernbanestasjonens utforming med dens arkitektoniske forbilde, Panteon i Roma, får han frem den nærmest religiøse symbolbruken i stasjonsbygget, der tiden troner øverst over symbolene for den moderne kapitalismens fremgang.

Hvis vi her utvider perspektivet og inkluderer fortellerens egen vandring, så ser vi at han nærmer seg stasjonsbygget fra en annen vinkel, nemlig fra det fysiske nærliggende nokturamaet, som han i årenes løp har blandet sammen med ventehallen. Dette har resultert i «en dobbelteksponering» (s. 9), der alt han ser i ventehallen er filtrert gjennom bildene han har bevart fra nokturamaet. Under ett og samme emne kunne Montaigne, som vi så, trekke inn en rekke ulike elementer som kan danne konstellasjoner når de kommer sammen. Disse elementene er ofte svært ulike, og når de figurerer i sammenheng åpner de for en tenkning

som ikke kan skrives i klartekst. Her ser vi noe lignende: ut fra fortellerens sammenblanding av to så ulike steder som ventehallen og nokturamaet, ser de reisende merkelig små ut under det høye taket, noe som minner han på nokturamaets minste beboere under hvelvingen av deres kunstige nattehimmel. Dette kaster i sin tur et særskilt mørke over den allerede skumrende ventehallen. Gjennom konstellasjonen åpnes stedene, deres betydning og historie mot hverandre. Austerlitz' sammenstilling av stasjonsbygningen og Panteon kaster lys over symbolbruken i stasjonsbygget, men også tilbake på Panteon, hvor vi kan ta til å tenke over hva det betyr at keiseren troner over gudene.

Austerlitz avslutter sine utlegninger på denne måten:

So ist mir unvergeßlich geblieben, daß er seine Erläuterungen des bei der Fabrikation der hohen Wartesaalspiegel angewendete Verfahrens beschloß, indem er, im Gehen noch einmal an den mattschimmernden Flächen emporblickend, sich selber die Frage stellte, combien des ouvriers périssent, lors de la manufacture de tels miroirs, de malignes et funestes affectations à la suite de l'inhalation des vapeurs de mercure et de cyanide. (s. 23)<sup>109</sup>

Ved å fremheve smerten på et sted vi ikke hadde forventet den, nemlig i det tilsynelatende trivielle ved frembringelsen av speilene (de samme speilene som fortelleren merket seg ved da han kom til ventehallen fra nokturamaet og som han så at Austerlitz fotograferte), settes samtidig alt det vi *er* klar over, men som har forblitt usagt i Austerlitz foredrag frem til nå, i spill. For eksempel den enorme lidelsen som ble påført den kolonialiserte befolkningen i Belgisk Kongo. Det vi ser her, og dette er karakteristisk for *Austerlitz*, er at det som er kjent ikke kommenteres direkte, noe som bryter med forventningene våre og forskyver våre referanser. På denne måten blir det forventede (lidelsen forbundet med Belgisk Kongo), som ved direkte konfrontasjon bare vil lukke seg for oss, og trekke seg unna, likefullt satt i spill gjennom den uventede sammenstillingen.

## 6.2 Schelde

Foredraget får med andre ord en åpen slutt, og det slutter faktisk ikke, for som fortelleren sier: «Og slik han avsluttet den første kvelden, fortsatte Austerlitz også sine betraktninger neste dag, da vi hadde avtalt å møtes på vandreterrassen ved Schelde» (s. 15). Med

---

<sup>109</sup> «Jeg har således ikke kunnet glemme at han avsluttet utlegningene sine av fremgangsmåten som ble anvendt da de høye speilene i ventehallen ble fabrikkert, med å stille seg selv spørsmålet, mens han nok en gang kikket opp på flatene som skimret matt, *combien des ouvriers périssent, lors de la manufacture de tels miroirs, de malignes et funestes affectations à la suite de l'inhalation des vapeurs de mercure et de cyanide.*» (s. 15)

utgangspunkt i elva Schelde som glitrer i solen foran dem der de går på vandretterrassen, forteller Austerlitz om et maleri av Lucas van Valckenborch: det ble malt under den såkalte lille istiden på slutten av det 16. århundre, og forestiller i horisonten byen Antwerpen, og i forgrunnen antwerpere som morer seg på den islagte Schelde. I forgrunnen mot den høyre billedkanten har en dame i en kanarigul kjole gått over ende, og en mann i «rød bukse» bøyer seg «bekymret over henne» (s. 15). For Austerlitz er det som om dette øyeblikket aldri har passert:

Wenn ich nun dort hinauschaue und an dieses Gemälde und seine winzigen Figuren denke, dann kommt es mir vor, als sei der von Lucas van Valckenborch dargestellte Augenblick niemals vergangen (...) als sei die kanarienglebe Dame gerade jetzt erst gestürzt oder in Ohnmacht gesunken, die schwarze Samthaube eben erst seitwärts von ihrem Kopf weggerollt, als geschähe das kleine, von meisten Betrachtern gewiß übersehene Unglück immer wieder von neuem, als höre es nie mehr auf und als sei es durch nichts und von niemandem mehr gutzumachen. (s. 24)<sup>110</sup>

For Austerlitz fortsetter den kanarigule damen å falle, og denne hendelsen – forsvinnende liten i det store bildet – er for Austerlitz uløselig forbundet til Schelde og gjennom hans fortelling blir den skrevet inn i dette stedet. Dermed videreføres det sporet av smerte som ble tegnet opp gjennom hans foredrag med utgangspunkt i stasjonsbygget dagen før. Også når de går derfra forfølger Austerlitz denne tanken: «Denne dagen, etter at vi hadde forlatt utsiktspunktet vårt på vandretterrassen for å spasere gjennom den indre byen, snakket Austerlitz ennå lenge om sporene av smerte som, etter det han mente å vite, trekker utallige fine linjer gjennom historien» (s. 16). Han forteller at han i sine studier over jernbanestasjonenes arkitektur aldri får «tankene på avskjedens pine og angsten for det fremmede ut av hodet» (s. 16), for deretter å gå inn på den utryggheten som for ham er forbundet med blant annet frembringelsen av festningsanlegg. Det er i forlengelsen av dette foredraget at fortelleren drar ut til fort Breendonk. På denne måten videreføres «smertesporet» i stadig nye steder og hendelser.

---

<sup>110</sup> «Når jeg ser dit ut nå og tenker på dette maleriet og de bitte små figurene på det, da står det for meg som om det øyeblikket Lucas van Valckenborch har skildret, aldri har tatt slutt, som om den kanarigule damen er falt eller besvimt nettopp nå, som om den svarte fløyelslue akkurat har trillet av hodet hennes og til siden, som om den lille ulykken som de fleste betrakterne ganske visst overser, hele tiden skjer på nytt, som om den aldri mer vil opphøre, og som ingen eller ingenting kan gjøre den godt igjen.» (s. 15-16)

### 6.3 Liverpool Street station

Etter å ha begravd alt han har skrevet i årenes løp, legger Austerlitz ut på lange nattlige vandringar på tvers av London. Han vandrer stadig lenger, men uten et bestemt mål, og nevner i gjenfortellingen de stedene han er innom: «Mile End Road og Bow Road til Stratford og så helt til Chigwell og Romford, tvers gjennom Bethnal Green og Canonbury, gjennom Holloway og Kentish Town til Hampstead Heath, i sørlig retning over elven til Peckham og Dulwich, eller vestover til Richmond Park» (s. 108-109). Mens han forteller om denne vandringen kommer han, på lignende vis som fortelleren gjør det i den innledende beskrivelsen av hans vandring i Antwerpen, med enkelte refleksjoner som han følger et stykke på vei: «overalt i de talløse husene [...] ligger Londonbeboerne i alle aldre i sengene sine, tilsynelatende etter en avtale som ble inngått for lenge siden, tildekket og trygt under tak, må de tro, mens de jo i virkeligheten bare ligger utstrukket, med ansiktet vendt mot jorden i frykt, slik de en gang gjorde under en rast på vei gjennom ørkenen» (s. 109). For så å bryte av og vende tilbake til den konkrete vandringen. Han vandrer altså uten en plan, et rêverie i den doble forstand som vi så hos Rousseau.

Likevel blir Austerlitz – uimotståelig – trukket mot Liverpool Street station, som, sier han, jo var «et av de mørkeste og uhyggeligste stedene i London, en slags inngang til underverdenen [...] før man begynte å bygge den om i slutten av åttiårene» (s. 110). Lent mot et rekkverk, eller sittende på en benk, fortsetter tankevandringen, nå innad i og utfra dette stedet og dets historie. Austerlitz går tilbake til den lille istiden, hvor det på stedet Liverpool Street reiser seg i dag, strakte seg sumpmarker, som hadde vært frosset til i måneder, og hvor «innbyggerne i London hadde snørt skinner av ben fast under sålene og gått på skøyter [...], liksom Antwerpens innbyggere på Schelde, av og til helt til midnatt i det flakkende skinn fra bålene som brant i fyrfatene man hadde satt opp her og der» (s. 111). Sumpmarkene ble senere drenert, og det ble etter hvert bygd paviljonger og landsteder. Frem til 1600-tallet stod også det Den hellige Maria av Betlehem-ordenens kloster og et tilhørende mentalsykehus, i dag kjent under navnet Bedlam, på tomten til den nåværende stasjonshallen og Great Eastern Hotel.

Austerlitz vandrer i stedets historie, men også til nærliggende steder, når han i tankene følger blekemarkene vestover fra Bedlam, til markene hvor London-beboerne ble begravet: «Ved Broadstreet station, bygget i 1865 på tomten der gravstedene og blekemarkene en gang lå, kom mer enn fire hundre skjeletter for en dag under en taxiholdeplass da det ble foretatt

utgravninger der i kjølvannet av rivningsarbeidene i 1984» (s. 112). Han vender så tilbake gjennom lagene av historie til nåtidens Liverpool Street station: «Wellbrook-bekken, grøftene og dammene, åkerriksene, snipene og hegrene [...] pasientene i Bedlam og fattiglemmene fra Angel Alley, Peter Street, Sweet Apple Court og Swan Yard var forsvunnet, og forsvunnet er også skarene av millioner og atter millioner som passerte gjennom stasjonene på Broadgate og Liverpool Street dag ut og dag inn gjennom et helt århundre» (s. 112-113).

Vi har sett hvordan Montaigne i *Des Cannibales*, ut fra refleksjoner over funnet av «den nye verden», trekker inn myten om Atlantis og Dordognes elveløp (hvorav det kun er sistnevnte han kan se med egen øyne) på en måte der de i tankevandringen blir stående på samme plan, i en konstellasjon. På lignende vis frembringer Austerlitz de ulike historiske lagene som hører Liverpool Street station til, slik at de blir stående på samme plan i nåtiden:

Beinahe zwanghaft, sagte Austerlitz, habe ich mir, wenn ich in dem Bahnhof mich aufhielt, immer wieder vorzustellen versucht, wo in dem später von anderen Mauern durchzogenen und jetzt abermals sich verändernden Raum die Kammern der Insassen dieses Asyl gewesen sind, und oft habe ich mich gefragt, ob das Leid und die Schmerzen, die sich dort über die Jahrhunderte angesammelt haben, je wirklich vergangen sind, ob wir sie nicht heute noch, wie ich bisweilen an einem kalten Zug um die Stirn zu spüren glaubte, auf unseren Wegen durch die Hallen und über die Treppen durchqueren. (s. 191)<sup>111</sup>

Det at mentalsykehuset Bedlam sto her i sin tid er kanskje kjent. Men slik Austerlitz maner det frem inne i bygget, er det som om alt det som engang befant seg der er bevart som en del av stedet slik det foreligger i dag. På tross av hvordan stedet, etter endeløse transformasjoner og ombygninger (senest etter restaureringen på slutten av 1980-tallet), ikke lenger bærer preg av noe av denne historien, skaper Austerlitz gjennom sin fortelling en bevissthet om stedets fortid. Blant dette strømmen av reisende som også fortsetter inn i nåtiden, og som viderefører det sporet av smerte vi fulgte i de innledende vandringene. Og som her også knyttet til Austerlitz selv, fordi det er fra Liverpool Street station han for første gang erindrer noe fra sin egen historie. Vi blir samtidig bevisst på at alle jernbanestasjonene de besøker har slike historier knyttet til seg. Men ikke bare jernbanestasjonene: også de andre byggene, for

---

<sup>111</sup> «Når jeg oppholdt meg på stasjonen, sa Austerlitz, forsøkte jeg alltid, nesten som en tvang, å forestille meg hvor cellene til de innlagte i asylet befant seg i dette rommet som senere er blitt delt opp av nye murer og forandret om og om igjen, og ofte spurte jeg meg selv om lidelsene og smerten som var samlet der gjennom århundrene, virkelig hadde tatt slutt noensinne, eller om vi ikke også i dag krysser dem på vår vei gjennom stasjonshallene og opp og ned trappene, slik jeg mente å merke av og til når jeg kjente en kald trekk rundt pannen.» (s. 111)

eksempel La Bibliothèque Nationale, det nye nasjonalbiblioteket i Paris, som Austerlitz oppsøker for å lete i arkivmateriale etter spor etter sin far Maximilian. Han finner ingen spor, men møter en gammel bekjent, Henri Lemoine, som forteller at det på tomten hvor biblioteket reiser seg i dag, tidligere fantes lagerbygninger hvor konfiskerte gjenstander ble oppbevart etter deportasjonen av den jødiske befolkningen i Paris.

På sine nattlige vandringer gjennom London nevner Austerlitz en rekke steder. I starten av boken, på toget til London (den samme dagen fortelleren treffer Austerlitz igjen etter tyve års avbrudd) gjør han seg følgende tanker: «som alltid når jeg reiser alene ned til London, rørte det seg [...] en slags uklar fortvilelse i meg. Jeg så ut på det flate landskapet, nesten uten trær, over de enorme brune åkrene, på stasjonene jeg aldri skulle gå av på» (s. 34). Ved å mane frem deler av forhistorien til utvalgte steder, samtidig som det skrives frem en bevissthet om alle de stedene de ikke besøker, åpnes det for at leseren kan reflektere over at også disse stedene bærer på historier som kunne blitt fortalt. Som i *Essais* viser boken frem en rekke veistubber, veier den kunne ha fulgt: vi ser det i de uavsluttede refleksjonene til fortelleren og Austerlitz, i sammenstillingen mellom de stedene de oppsøker og de stedene de bare nevner, og alle de historiene de bare antyder. Ved å følge disse stiene kan vår erkjennelse om historien som knytter seg til disse stedene, også utvides til steder vi kjenner fra våre egne omgivelser. På lignende måte som *Essais*, åpner boken slik for at leseren selv kan lage forbindelser mellom det hjemlige og kjente, og de stedene og hendelsene boken dreier seg rundt.

#### **6.4 Terezín**

I forlengelse av det Věra forteller ham, oppsøker Austerlitz fortbyen Terezín, stedet for transittleiren Theresienstadt. På lignende vis som fortelleren gradvis nærmer seg fort Breendonk, begynner Austerlitz med å vandre i Terezíns «snorrette» gater (s. 158), og slik Breendonk på tross av fortellerens forsøk på å nærme seg forblir uangripelig, er Terezín lukket for Austerlitz. Det han merker seg ved er en serie stengte dører og porter, «som alle, syntes jeg å merke, stengte adgangen til et mørke som ingen hadde trengt igjennom enda» (s. 159). Her er det også satt inn fotografier av lukkede porter og dører. Deriblant tre helsides bilder, som bryter opp teksten og tar leserens hele oppmerksomhet. For fortelleren er det først i møte med kasinoet i Breendonk at han får en inngang til stedet og dets historie, da gjennom forbindelsen som oppstår til hans egen fortid. Også i Terezín ser Austerlitz noe han drar kjensel på: etter å ha vandret en stund stanser han opp foran utstillingsvinduet i antikvariatet



ANTIKOS BAZAR. Blant de ulike tingene han legger merke til er et utstoppet ekorn, hvis tsjekkiske navn, *veverka*, han nå erindrer:

Und dann war da in einer schuhschachtelgroßen Vitrine auf einem Aststummel hockend dieses ausgestopfte, stellenweise schon vom Mottenfraß verunstaltete Eichhörnchen, das sein gläsernes Knopfauge unerbittlich auf mich gerichtet hielt und dessen tschechischen Namens – *ververka* – ich nun von weit her wieder erinnerte wie den eines vor langer Zeit in Vergessenheit geratenen Freunds. (s. 283-284)<sup>112</sup>

Austerlitz venter forgjeves på at noen skal åpne denne merkelig forretningen, og går etterhvert videre. Først nå oppdager han Gettomuseet, som han hittil har oversett. Og det er her, han for første gang konfronteres med forfølgelsens historie:

Ich studierte die Karten des großdeutschen Reichs und seiner Protektorate, die in meinem sonst hochentwickelten topographischen Bewußtsein immer nur weiße Flecken gewesen waren, folgte dem Verlauf der Bahnlinien die sie durchzogen, war wie geblendet von den Dokumenten zur Bevölkerungspolitik der Nationalsozialisten, von der Evidenz ihres mit einem ungeheuren, teils improvisierten, teils bis ins letzte ausgeklügelten Aufwand in die Praxis umgesetzten Ordnungs- und Sauberkeitswahns, erfuhr von der Errichtung einer Sklavenwirtschaft in ganz Mitteleuropa, von der vorsätzlichen Verschließung der Arbeitskräfte, von der Herkunft und den Todesorten der Opfer, auf welchen Strecken sie wohin gebracht wurden, was sie, zeit ihres Lebens, für Namen trugen und wie sie aussahen und wie ihre Bewacher. Das alles begriff ich nun und begriff es auch nicht, denn jede Einzelheit, die sich mir, dem, wie ich fürchtete, aus eigener Schuld unwissend Gewesenen, eröffnete auf meinem Weg durch das Museum, aus einem Raum in den nächsten und wieder zurück, überstieg bei weitem mein Fassungsvermögen. (s. 286-287)<sup>113</sup>

I møte med det som fremstilles i museet, forstår Austerlitz alt, men han forstår likevel ingenting. Når han kommer tilbake til Praha avlegger han Šporkova og Věra et foreløpig siste besøk. Austerlitz forteller henne hva han har sett i Terezín, og hun lytter med lukkede øyne til

---

<sup>112</sup> «Og så var det dette utstoppede ekornet som allerede var møllspist her og der, og som krøp sammen på en grenstump i en glassmonter på størrelse med en skoeske mens det holdt glassknappøynene sine ubønnhørlig festet på meg, og hvis tsjekkiske navn – *veverka* – jeg husket fra for lenge siden nå, lik navnet til en venn som har vært glemt i lang tid.» (s. 165)

<sup>113</sup> «Jeg studerte kartene over Det stortyske riket og dets protektorer, som alltid bare hadde vært hvite flekker i min ellers så velutviklede topografiske bevissthet, fulgte jernbanelinjene som skar seg gjennom dem, var som blendet av dokumentene om nasjonalsosialistenes befolkningspolitikk, av evidensen i ordens- og renhetsmanien deres, omsatt i praksis med en uhyre innsats som dels var improvisert, dels utpønsket ned til hver minste detalj, lærte om opprettelsen av en slaveindustri i hele Mellom-Europa, om hvordan man med vilje slet ut arbeidskraften, om ofrenes herkomst og dødssted, hvilke ruter de ble fraktet langs og til hvilke steder, hvilke navn de hadde båret mens de levde, og hvordan de og vaktene deres så ut. Nå forstod jeg alt, og likevel forstod jeg det ikke, jeg, som selv måtte bære skylden for at jeg hadde vært uvitende, fryktet jeg, for hver enkelthet som åpnet seg for meg mens jeg gikk gjennom museet, fra det ene rommet til det andre, og så tilbake igjen, oversteget lang min fatteevne.» (s. 167)

han spør henne om hva det tsjekkiske navnet for ekorn er:

Im Dämmer zurückgelehnt in ihren rotsamtenen Sessel, die müden Lider gesenkt, hörte sie mir zu, als ich erzählte, was ich gesehen hatte in Terezín. Ich fragte Věra auch nach dem tschechischen Namen des Eichhörnchens, und sie antwortete nach einer kleinen Weile, während der sich langsam ein Lächeln ausbreitete auf ihrem schönen Gesicht, daß es *veverka* heiße. Und dann erzählte mir Věra, sagte Austerlitz, wie wir im Herbst oft von der oberen Umgrenzungsmauer des Schönborngartens den Eichhörnchen zugesehen hätten beim Vergraben ihrer Schätze. Immer, wenn wir danach wieder nach Hause kamen, mußte ich dir, trotzdem du es von der ersten bis zu letzten Zeile auswendig kanntest, vorlesen aus deinem Lieblingsbuch, das vom Wechsel der Jahreszeiten handelte, sagte Věra und fügte hinzu, daß ich besonders an den Winterbildern, an den Hasen, Rehböcken und Rebhühnern, die reglos vor Staunen in der frisch verschneiten Landschaft standen, mich nie hätte sattsehen können, und immer, wenn wir zu der Seite kamen, sagte Věra, sagte Austerlitz, auf der davon die Rede war, daß der Schnee durch das Gezweig der Bäume herabrieselt und bald den ganzen Waldboden bedeckt, hätte ich zu ihr aufgeblickt und gefragt: Aber wenn alles weiß sein wird, wie wissen dann die Eichhörnchen, wo sie ihren Vorrat verborgen haben? *Ale když všechno zakryje sníh, jak veveryky najdou to místo, kde si schovaly zásoby?»* (s. 294-295)<sup>114</sup>

Ut fra alt Austerlitz har sett i Terezín er det bare en ting han kan spørre Věra om. Gjennom Věras fortelling blir ekornet – *veverka* – en forbindelse mellom Austerlitz' «lille» personlige historie og den «store» historien slik den er fremstilt i Terezín.<sup>115</sup> På lignende måte som fortelleren i møte med kasinoet i Breendonk gjenkjenner mennene som de gode fedrene og sønnene fra hans oppvekst, oppstår det her en konstellasjon mellom barnets omsorgsfulle spørsmål og bekymring, og det Terezín en gang var skueplass for; mellom det fattbare og det ufattelige. Denne konstellasjonen oppstår også for Věra, og i det rommet som slik skapes, kan hun fortsette sin fortelling: «Det var seks år etter at vi hadde tatt avskjed foran porten til messeområdet i Holešovice, fortalte Věra, at hun fikk vite at Agáta var blitt sendt østover i september 1944 sammen med et og et halvt tusen andre internerte i Terezín» (s. 171-172).

---

<sup>114</sup> «I skumringen, mens hun lente seg tilbake i den røde fløyelslenestolen og lukket de trette øyelokkene, hørte hun på meg mens jeg fortalte hva jeg hadde sett i Terezín. Jeg spurte også Věra om det tsjekkiske ordet for ekorn, og hun svarte etter en liten stund, mens et smil langsomt bredte seg i det vakre ansiktet hennes, at det var *veverka*. Og så fortalte Věra meg, sa Austerlitz, hvordan vi ofte hadde stått foran den øvre innhegningsmuren til Schönborn-haven om høsten og sett på ekornene mens de gravde ned sine skatter. Når vi kom hjem igjen, måtte jeg alltid lese høyt for deg fra yndlingsboken din, som handlet om årstidenes veksling, selv om du kunne den utenat fra første til siste linje, sa Věra og føyde til at jeg aldri kunne se meg mett på særlig vinterbildene: harene, råbukkene og rapphønene, som stod stive av undring i landskapet som var dekket av nysnø, og når vi kom til de sidene, sa Věra, sa Austerlitz, der det var tale om at snøen drysser ned gjennom grenene på trærne og snart dekker hele skogbunnen, hadde jeg alltid sett opp på henne og spurt: Men hvis alt blir hvitt, hvordan vet da ekornene hvor de har gjemt matlagene sine? *Ale když všechno zakryje sníh, jak veveryky najdou to místo, kde si schovaly zásoby?»* (s. 171)

<sup>115</sup> Begrepene «den store» og «den lille» historien har jeg fra Geir Pollens essay *Den store og den lille historien* (2004)

\*

Dette tekststedet er også et tydelig eksempel på hvordan den essayistiske fremgangsmåten vekselvirker med det å fortelle. Austerlitz går i møte med Terezín på en måte som ligner hvordan fortelleren nærmer seg Breendonk: prøvende, forsøksvis. De prøver begge å finne noe å feste seg ved, og Austerlitz merker seg ved ekornet. Men ikke før han trekker inn Věra og lar henne fortelle kan han knytte dette til sin egen historie. Og hun kan i sin tur fortsette sin fortelling i forlengelse av Austerlitz' vandrende tilnærming.

## 6.5 Gare d'Austerlitz

Under det siste møtet mellom fortelleren og Austerlitz i Paris, forteller Austerlitz at han har motatt en «underretning [...], hvor det het at Maximilian Aychenwald var blitt internert i leiren Gurs i slutten av 1942» (s. 240). Merkelig nok, sier han, hadde han få timer etter det siste møtet mellom han og fortelleren, i forbindelse med en stans i togtrafikken, byttet tog på Gare d'Austerlitz, og i den uvanlige stillheten som rådet der, fått en forutanelse om å ha kommet nærmere faren: «Jeg innbilte meg, sa Austerlitz, at jeg så ham, hvordan han lente seg ut av kupévinduet ved avreisen, og jeg så også de hvite dampskyene stige opp av lokomotivet, som møysommelig satte seg i bevegelse» (s. 241). I forbindelse med at farens siste adresse var lokalisert i Rue Barrault, ikke langt fra Gare d'Austerlitz, tenker han at faren dro herfra rett før tyskernes invasjon av Paris.

Som jeg tidligere har gjort oppmerksom på, oppsøkte Austerlitz Gare d'Austerlitz gjentatte ganger i forbindelse med studiene: «Denne stasjonen, sa Austerlitz, har for meg alltid vært den mest gåtefulle av alle stasjonene i Paris. Jeg tilbrakte mange timer der under studietiden og forfattet til og med et slags minneskrift om den» (s. 241). Og når han deretter vandrer halvveis i svime: «gjennom de labyrintiske gangtunnelene, over fotgjengerbroer, trapp opp og trapp ned» (s. 241), så glir opplevelsene fra vandringene i nåtiden sammen med minner fra den gang. Men på tross av dette så taler ikke stedet til ham – det eneste han får følelsen av er å befinne seg «på åstedet for en forbrytelse som ikke var sonet» (s. 242). Før de skilles for siste gang, utenfor metro Glacière, forteller Austerlitz at det «tidligere var store sumper utenfor her [...] hvor folk gikk på skøyter om vinteren, akkurat som foran Bishop's gate i London» (s. 243). Det siste vi får vite om Austerlitz' videre bevegelser er at han vil fortsette sin leting.

\*

Under deres første møte i stasjonsbygget i Antwerpen, avslutter Austerlitz utlegningene sine med å betone smerten i forbindelse med fabrikasjonen av speilene, noe som lar oss skimte et spor av smerte som løper gjennom alt han har sagt til da. Dagen etter fortsetter Austerlitz som han avsluttet kvelden før, og slik trekkes dette sporet videre inn i Schelde, og, ved å frembringe Valckenborchs maleri, til den kanarigule kvinnen som faller. I forbindelse med Liverpool Street station, nevner Austerlitz at det også her var islagte vann som for en tid ble anvendt som skøytebaner: «innbyggerne i London hadde snørt skinner av ben fast under sålene og gått på skøyter der, liksom Antwerpens innbyggere på Schelde» (s. 111). Slik lager han en forbindelse tilbake til Sentralstasjonen i Antwerpen, og som vi ser videreføres dette sporet når han avslutter sin fortelling om Gare d'Austerlitz med henvisning til at det også her engang var skøytebaner. Når Austerlitz nevner skøytebaner i forbindelse med disse jernbanestasjonene, frembringer jeg bildet av den kanarigule kvinnen som faller. Slik opprettes det en forbindelse mellom fallet som aldri ender, som «ingen eller ingenting kan gjøre [...] godt igjen» (s. 16), og jernbanestasjonene som Austerlitz tiltrekkes av og oppsøker i studiesammenheng, og som han nå igjen vender tilbake til. På denne måten lager Austerlitz i sin fortelling et spor som så å si løper parallelt med jernbanenettverket, et spor av smerte som binder sammen Austerlitz' studier og hans liv: at Agáta var nødt til å sende ham fra seg med jernbanen i sin tid, at han slik kom bort fra sine egne og seg selv. At Agáta selv ble sendt med tog til leirene i øst, og at det helst ikke var frivillig og til frihet at faren dro fra Gare d'Austerlitz.

Gjennom fortellerens og Austerlitz' essayistiske vandringer tar stedene til å tale: de nærmer seg dem på en gradvis og prøvende måte, de forsøker å finne holdepunkter, noe å feste seg ved, noe å knytte tilbake til, og ved å sammenstille bygg og steder, den lille og den store historien, tar stedene til å bety i seg selv og i sammenheng med hverandre; de blir skueplasser for historie, men også for menneskelig lidelse.

## Kapittel 7 Fortelleren og leseren

I de tre foregående kapitlene har jeg behandlet Austerlitz som den som forteller. Men alt han sier i boken er selvfølgelig formidlet av fortelleren, noe boken også minner oss på i form av det stadig gjentatte «sagte Austerlitz». Alle møtene mellom dem følger det samme mønsteret: Austerlitz forteller, fortelleren lytter. Ved en anledning bemerker fortelleren at han tar notater i etterkant av et møte. (Sebald 2004:85). Siste gang de møtes, utenfor Gare d'Austerlitz i Paris, overrekker Austerlitz fortelleren nøkkelen til leiligheten sin i Alderney Street, og sier at han kan ta inn der når han vil, «og studere svart-hvitt bildene, som var det eneste som ville bli tilbake av livet hans» (s. 243). Når fortelleren påbegynner nedtegnelsene har han altså disse notatene og fotografiene å ta utgangspunkt i. Men han inkluderer også egne vandring og bilder han selv må ha tatt eller samlet (jf. fotografiene fra Breendonk og de forskende blikkene innledningsvis.)

Som vi husker er fortelleren selv på reise første gang han møter Austerlitz, og i likhet med Austerlitz søker også han etter noe han ikke riktig vet hva er – når han foretar seg sine belgiske ekskursjoner er det, som han sier, «dels i studieøyemed, dels av andre grunner som jeg ikke helt kan gjøre rede for» (s. 7). I Austerlitz møter han en lærer han kan lytte til, og Austerlitz' foredrag gir undersøkelsene hans en retning, noe som vises ved at han oppsøker fort Breendonk. Hver gang han foretar seg sine planløse belgiske ekskursjoner etter dette første møtet støter han på Austerlitz, som uten videre gjenopptar sine foredrag. Så går det tyve år, og når de møtes igjen begynner Austerlitz å fortelle historien om livet sitt. En historie som etterhvert viser seg å være innfiltret i den europeiske historien og det landskapet de begge har gjort sine undersøkelser i. Det å lytte til Austerlitz' historie gir fortelleren igjen en retning, som nå blir det eneste han forfølger: fra dette gjensynet og til siste gang de møtes, er det denne historien som fortelles.

Som lesningen av de innledende vandringene viste oss, har fortelleren, som Austerlitz, en særegen evne til å formulere seg på en måte der det erindrede blir levende. Også i måten de strukturerer sine fortellinger ligner de hverandre: der Austerlitz vil forsøke å sette sin fortelling i en ordentlig rekkefølge, går fortelleren kronologisk frem: han begynner med vandringene i Antwerpen, leder oss videre gjennom en serie møter som inntreffer over en periode på tre år, og frem til deres siste møte i Paris i 1996. Og boken ender, som vi snart skal komme tilbake til, med at fortelleren igjen reiser til Antwerpen, for deretter å oppsøke fort Breendonk enda en gang. Fortelleren tar altså, som tidligere bemerket, med alt av deres

felles historie, men han lager også en «større» rammefortelling idet han inkluderer sine egne reiser før og etter møtene med Austerlitz

Før fortelleren gir ordet til Austerlitz første gang gir han, som vi husker, to frempek: han forteller at han blant de fotografiene han fikk overlevert av Austerlitz i 1996, ikke fant igjen fotografiene av speilene. Og deretter, at Austerlitz knapt den gangen, og heller ikke senere, fortalte mye om seg selv og sin livsvei; at de første møtene mellom dem hovedsakelig dreide seg om arkitekturhistoriske anliggender. På lignende måte som Austerlitz, bruker han frempek for å etablere punkter som han i løpet av fortellingen skal komme til. Og der det første frempeket etablerer fortellingens nåtid, viser det andre frempeket at samtalen mellom dem ikke *bare* skal dreie seg om arkitekturhistorie. Som vi husker sier Austerlitz at han, i sine studier rundt jernbanens arkitektur, aldri kan få tankene sine bort fra «avskjedens pine og angsten for det fremmede» (s. 16). Ved en senere anledning forteller han hvordan han ser jernbanestasjonene som «lykke- og ulykkessteder», noe fortelleren kobler til hans «jernbanemani» (s. 32), og kommenterer slik: «dette ble også den eneste antydning han tillot seg om sitt sjeleliv overfor meg [den gang]» (s. 32). Disse kommentarene kan ses i sammenheng med det andre frempeket: når fortelleren sier dette, vet han at det finnes en «dypere» forbindelse mellom Austerlitz og jernbanen, og gjennom dette frempeket gis leseren en første forutelse om at det finnes en slik forbindelse, og kan selv tenke og trekke linjer i forlengelsen av dette.

Ved hvert møte gjør fortelleren oppmerksom på hvor de befinner seg, hvor lenge det er siden sist de så hverandre, hvor de vandrer og hvor de er på vei. Slik gir han møtene en fysisk ramme og setter dem i sammenheng. I forlengelsen av dette kommer han med bemerkninger som: «[o]g slik han avsluttet den første kvelden, fortsatte Austerlitz også sine betraktninger neste dag» (s. 15). Eller: «[s]åledes gjenopptok Austerlitz også denne kvelden i baren på Great Eastern Hotel samtalen mer eller mindre der den en gang var blitt avbrutt» (s. 39). Dette setter bro over tiden som er gått, og er med på å befeste opplevelsen av at alt i boken henger sammen. Dermed åpnes det for å trekke forbindelser mellom alle elementene som inngår i teksten. Dette reflekteres også i bokens utforming: teksten møter oss i form av store sammenhengende blokker uten kapitteinndelinger og der de eneste «tekstlig» markerte bruddene er fire stjerner.

## 7.1 Fotografiene

Boken er også, som vi vet, gjentatte ganger brutt opp av innsatte bilder. Det er i alt 87 bilder i boken. De fleste av disse er svart-hvitt fotografier, men vi finner også reproduksjoner av plantegninger, mm. I *On Photography* (2001) skriver den amerikanske tenkeren Susan Sontag at et fotografi er en avbildning av virkeligheten: «A photograph passes for incontrovertible proof that a given thing happened» (Sontag 2001:5); et fotografi viser noe som finnes der ute (Sontag 2001:6). Sontag snakker også om nødvendigheten av å sette fotografiene inn i en kontekst: «A photograph that brings news of some unsuspected zone of misery cannot make a dent in public opinion unless there is an appropriate context of feeling and attitude» (Sontag 2001:17). I en mer grunnleggende forstand er det også tilfellet at et fotografi løsrevet fra enhver sammenheng, uten bildetekst eller annen forklarende kontekst, i prinsippet kan bety alt og ingenting: «[p]hotographs, which cannot themselves explain anything, are inexhaustible invitations to deduction, speculation and fantasy» (Sontag 2001:23).

Roller plantene spiller for Rousseau i *Rêveries* kan hjelpe oss å forstå fotografiernes betydning henholdsvis for Austerlitz, fortelleren og i siste instans for leseren. Som vi husker tar Rousseau med seg planter hjem fra sine konkrete vandringer, og ifølge ham selv kan han, bare ved å studere plantene i herbariet, hensette seg i landskapet og gjenopplive drømmeriet, selv lenge etter at de opprinnelige vandringene har utspilt seg. Austerlitz fotograferer på sine vandringer i det europeiske landskapet og tar slik med seg «biter» av dette landskapet hjem. Når fortelleren besøker ham i hans leilighet i Alderney Street, forteller Austerlitz om de mange forsøkene på å bruke fotografiene i minnearbeidet:

Austerlitz sagte mir, daß er hier manchmal stundenlang sitze und diese Photographien, oder andere, die er aus seinen Beständen hervorhole, mit der rückwärtigen Seite nach oben auslege, ähnlich wie bei einer Partie Patience, und daß er sie dann, jedesmal von neuem erstaunt über das, was er sehe, nach und nach umwende, die Bilder hin und her und übereinanderschiebe, in eine aus Familienähnlichkeiten sich ergebende Ordnung, oder aus dem Spiel ziehe, bis nicht mehr übrig sei als die graue Fläche des Tisches, oder bei es sich, erschöpft von der Denk- und Erinnerungsarbeit, niederlegen müsse auf der Ottomane. (s. 175-176)<sup>116</sup>

---

<sup>116</sup> «Austerlitz fortalte meg at han satt her i timevis mange ganger og la ut disse fotografiene eller andre han hentet frem fra samlingen sin, med baksiden opp, som når man la kabal, og at han så snudde dem ett for ett, hver gang like forbauset over det han fikk se, skjøv bildene frem og tilbake og over hverandre, ordnet dem etter familielikhet eller trakk dem ut av spillet, til bare den grå bordflaten var tilbake, eller han måtte legge seg ned på ottomanen, utslitt av tanke- og erindringsarbeidet.» (s. 103)

Verken det å betrakte fotografiene enkeltvis eller å se dem i sammenheng med hverandre ut fra familielikheter virker åpnende for Austerlitz, som hver gang er like «forbauset» over det han får se. Dette står i kontrast til hvordan Austerlitz ser sammenhenger, gjenoppliver og minnes nye ting når han *forteller* om livet sitt til fortelleren. For fortelleren er det annerledes: første gang han ser fotografiene under dette selvsamme møtet i Alderney Street, opplever han å dra kjensel på dem:

Es waren Aufnahmen darunter, die ich, sozusagen, schon kannte, Aufnahmen von leeren belgischen Landstrichen, von Bahnhöfen und Métroviadukten in Paris, vom Palmenhaus im Jardin des Plantes von verschiedenen Nachtfaltern und Motten, von kunstvoll gebauten Taubenhäusern, von Gerald Fitzpatrick auf dem Flugfeld in der Nähe von Quoy und von einer Anzahl schwerer Türen und Tore. (s. 175)<sup>117</sup>

Når fortelleren opplever fotografiene slik skyldes det at Austerlitz gjennom *sin fortelling* har satt dem inn i en kontekst, innenfor hvilken de tar til å tale for fortelleren.

Som vist i min lesning av *Rêveries* kan man identifisere tre ulike nivåer i Rousseaus bruk av planter. Først i forbindelse med vandringene hvor Rousseau kan drømme ved å vandre mellom plantene i et konkret landskap. Deretter i forbindelse med skrivingen: Rousseau tar også med seg planter hjem og setter dem inn i herbariet sitt. I skriveforetaket tenker han tilbake på tidligere vandringene, hvor plantene – og her kan vi tenke at han tar utgangspunkt i herbariet – blir punkter i et erindret landskap som lar ham vandre og drømme på nytt. Det tredje nivået i *Rêveries* kommer i det Rousseau skriver at han *bare* ved å studere plantene i sitt herbarium – hans «camera optica» – kan tre inn i landskapet fra den gangen.

Vi kan gjenfinne tre lignende nivåer i *Austerlitz*. Det første nivået er de konkrete vandringene hvor fotografiene ble tatt. Som vi har sett synes ikke Austerlitz å kunne gjøre bruk av disse fotografiene i sitt eget minnearbeid, men fordi fortelleren gjenkjenner det Austerlitz har fortalt ham i bildene, kan vi tenke oss at han også bruker dem i skriveforetaket, da for å tre inn igjen i og gjenopplive det landskapet de besøkte, sammen eller hver for seg, og hva Austerlitz den gang fortalte ham. Dette er det andre nivået. Det tredje nivået i *Austerlitz* er muliggjort av at fortelleren, i tillegg til å benytte fotografiene for å gjenopplive, også setter dem inn i teksten mens han skriver. Dette nivået oppstår altså først i møtet mellom boken og leseren, der det å bli konfrontert med fotografiene i den konteksten fortelleren

---

<sup>117</sup> «Her var bilder jeg allerede kjente, så å si; bilder av tomme belgiske landskaper, jernbanestasjoner og metroviadukter i Paris, palmehuset i Jardin des Plantes, forskjellige nattsvermere og møll, kunstferdig bygde dueslag, Gerald Fitzpatrick på flyplassen i nærheten av Quoy, og bilder av en rekke tunge dører og porter.» (s. 102)



skriver frem, kan bidra til at leseren *selv* kan bli en vandrende i det landskapet Austerlitz og fortelleren en gang vandret i.

Blant fotografiene fortelleren sier han drar kjensel på hos Austerlitz i Alderney Street er bilder av «en rekke tunge dører og porter» (s. 103). Det er naturlig å tenke at disse fotografiene er de samme vi senere blir stilt ovenfor i tekststedet hvor Austerlitz forteller om sin vandring gjennom Terezíns gater. I seg selv ville ikke disse fotografiene sagt oss noe annet enn nettopp dét: de er bilder av lukkede porter og dører som må finnes et sted. Men fordi fortelleren, på bakgrunn av det Austerlitz har fortalt ham om det han så i Terezín, setter fotografiene inn på dette stedet i fortellingen, blir leseren konfrontert med dem, og møter slik en lignende avstengthet som den Austerlitz her snakker om:

Am unheimlichsten aber schienen mir die Türen und Tore von Terezín, die sämtlich, wie ich zu spüren meinte, den Zugang versperrten zu einem nie noch durchdrungenen Dunkel, in welchem, so dachte ich, sagte Austerlitz, nichts mehr sich regte als der von den Wänden abblätternde Kalk und die Spinnen, die ihren Fäden ziehen, mit ihren hastig trippelnden Beinen über die Dielen laufen oder erwartungsvoll in ihren Geweben hängen. (s. 276-280)<sup>118</sup>

I den avstanden som oppstår mellom tekst og bilde, etableres det et rom hvor leseren selv kan lage forbindelser. Denne avstanden finnes som nevnt også mellom tekstens øvrige elementer, som i konstellasjonen av nokturnamaet og ventehallen i fortellerens innledende vandring, eller mellom det Terezín var skueplass for og Austerlitz' personlige fortelling om *veverka*.

## 7.2 Hvordan nærme seg Holocaust

Denne åpenheten gjør det også mulig å trekke linjer gjennom boken og diskutere noe av den overordnede tematikken. Med utgangspunkt i fortellerens innledende og avsluttende vandring vil jeg vise hvordan boken tematiserer det å nærme seg Holocaust.<sup>119</sup> Etter at fortelleren har møtt Austerlitz på sin vandring i Antwerpen reiser han, på grunn av noe Austerlitz nevner i sin utlegning om belgiske festningsanlegg, ut til fort Breendonk. Han gjør flere forsøk på å nærme seg stedet og dets historie, og gjennom å la oss ta del i hans prøvende fremgangsmåte kunne også vi erfare at mørket som omslutter dette stedet tetnet seg til. Når han i 1996 igjen oppsøker fortet, har det skjedd forandringer der. Det vil si, stedet er

---

<sup>118</sup> «Men det som virket mest uhyggelig i Terezín, var dørene og portene, som alle, syntes jeg å merke, stengte adgangen til et mørke som ingen hadde trengt igjennom ennå, og hvor, tenkte jeg, sa Austerlitz, det ikke lengre rørte seg noe annet enn kalken som flasset av fra veggene, og edderkoppene som strekker sine tråder, løper over taket med sine raskt trippende ben, eller henger forventningsfulle i sine spindelvev.» (s. 159)

<sup>119</sup> Ordet Holocaust nevnes ikke en eneste gang i boken.

uforandret, men besøkstallet har øket siden han var der sist: det står nå flere busser utenfor festningsanlegget, og barn løper inn gjennom porten til museet. Vi kan se dette som et bilde på hvordan vi vanligvis forholder oss til historien; i tro på at det er den riktige tilnæringsmåten oppsøker vi slike steder, vi konfronterer historien direkte. I kontrast til dette står fortellerens tilnærming første gang han var der, og hvordan han nærmer seg stedet nå.

Før de tar avskjed med hverandre for siste gang forteller Austerlitz om en kirkegård han først nylig har oppdaget så å si vegg i vegg med leiligheten sin i Alderney Street. I forlengelse av det Austerlitz forteller foretar fortelleren seg den innledende reisen på nytt:

Die Geschichte von dem Begräbnisplatz in der Alderney Street, mit der Austerlitz von mir Abschied genommen hatte, wollte mir nicht mehr aus dem Sinn, und es kann sein, daß ich deshalb auf der Rückreise in Antwerpen ausgestiegen bin, um mir noch einmal das Nocturama anzusehen und hinauszufahren nach Breendonk. (s. 415-416)<sup>120</sup>

Når han nå sier at han drar tilbake til Antwerpen, oppsøker nokturamaet<sup>121</sup> for deretter å reise ut til fort Breendonk, har disse ordene og stedene – som utenfor denne sammenhengen ikke ville sagt oss noe videre – fått mening innskrevet i seg i løpet av boken. Ved å nevne disse stedene settes dette mangfoldet av betydninger, sammenhenger, refleksjoner og historie i spill, og det åpnes slik for å tegne en mengde ulike konstellasjoner. Slik kan vi si at fortelleren, når han denne gangen ankommer Breendonk, imøtegår stedet og dets historie ut fra et nettverk av betydninger. Selv går han ikke inn den sorte porten til selve museet denne gangen, han stanser ved vollgravene. Men bevegelsen, tankevandringen, fortsetter i det han tar til å lese i en bok Austerlitz har gitt ham, *Heshel's kingdom*, skrevet av litteraturviteren Dan Jacobson. Boken handler om Jacobsons søking etter forfedrene sine. Å se ned i diamantgruvene i byen Kimberley, i Sør-Afrika, der han vokste opp – et dyp på mer en tusen fot – blir for Jacobson, sier fortelleren, et bilde på fortiden til familien og folket hans, som er gått under:

Wahrhaft schreckenerregend sei es gewesen, schreibt Jacobson, einen Schritt von dem festen Erdboden eine solche Leere sich auftun zu sehen, zu begreifen, daß es da keinen Übergang gab, sondern nur diesen Rand, auf der einen Seite das selbstverständliche

---

<sup>120</sup> «Historien om gravplassen i Alderney Street, som Austerlitz hadde fortalt om da han tok avskjed med meg, ville ikke slippe tankene mine, og det kan være grunnen til at jeg gikk av toget i Antwerpen på tilbakereisen, for nok en gang å se på nokturamaet og reise ut til Breendonk.» (s. 244)

<sup>121</sup> Ventehallen i Sentralstasjonen i Antwerpen kan han ikke oppsøke da den, noe han gjør oss oppmerksom på i bokens innledede vandringer, er gjort om til personalkantine.

Leben, auf der anderen sein unausdenkbares Gegenteil. Der Abgrund, in den kein Lichtstrahl hinabreicht, ist Jacobsons Bild für die untergegangene Vorzeit seiner Familie und seines Volks, die sich, wie er weiß, von dort drunten nicht mehr heraufholen läßt. (s. 420)<sup>122</sup>

Fortelleren har stanset foran vollgravene i fort Breendonk, men ved å trekke inn Jacobson og la *ham* tale, kan bevegelsen fortsette dit han ikke kan komme på egenhånd, frem mot denne avgrunnen. Og på lignende vis som sist gang han oppsøkte Breendonk, står han tilslutt ovenfor et ugjennomtrengelig mørke. Her, ved vollgravene i Breendonk vil jeg, inntil videre, forlate fortelleren, løfte blikket og se på boken og karakterene W.G. Sebald har skapt.

Bokens forteller har som nevnt sammenfallende biografi med W.G. Sebald selv. Allerede fra prosadiktet *Nach der Natur* er Holocaust et sentralt tema i Sebalds forfatterskap, først relatert til hans egen biografi, deretter i større grad knyttet til jødiske enkeltskjebner, noe vi ser i *Austerlitz*.

Til tross for at vi stadig oppsøker museer, studerer dokumentarisk materiale, leser bøker og ser fotografier og filmer, er det en utbredt forståelse i kulturen om at Holocaust som historisk hendelse ikke lar seg forstå.<sup>123</sup> Om det å skrive om dette, sier Sebald i et intervju:

I was, in pursuing these ideas, at the same time conscious that it's practically impossible to do this; to write about concentration camps in my view is practically impossible. So you need to find ways of convincing the reader that this is something on your mind that you do not necessarily roll out, you know, on every other page. The reader needs to be prompted that the narrator has a conscience, that he is and has been perhaps long time engaged with these questions. And that is why the main scenes of horror are never directly addressed. I think it is sufficient to remind people. Because we've all seen images, but these images militate against our capacity for discursive thinking, for reflecting upon these things. And also paralyze, as it were, our moral capacity. So the only way in which one can approach these things, in my view, is obliquely, tangentially, by reference rather than by direct confrontation. (Silverblatt 2010:80)

Det Sebald vektlegger her er tilnæringsmåten. Man kan bare nærme seg Holocaust indirekte, ved antydning og referanser. Dette har vi også sett i lesningen av *Austerlitz*: i Breendonk hvor fortelleren er «tettet på», stanser det bestandig opp. I møte med dette mørket kan han ikke annet enn å konstatere at alle disse historiene er glemt og at de vil forbli

---

<sup>122</sup> «Det var virkelig skrekkinngytende, skriver Jacobson, å se et slik tomrom åpne seg én fot fra fast grunn, og å innse at det ikke var noen overgang der, bare denne kanten; på den ene siden det selvfølgelig livet, på den andre siden det motsatte, som en ikke kunne forestille seg. Avgrunnen, dit ingen lysstråle trenger ned, er Jacobsons bilde av fortiden til familien og folket hans, som er gått under, og som han vet ikke lenger kan hentes opp igjen der nedenfra.» (s. 246)

<sup>123</sup> Se Anne Helene Guddal *Den aldri overlevde overlevelsen* (2008), s. 9.

utilgjengelige. Hvis vi tenker oss fortelleren som Sebalds stedfortreder kan vi nå se at bevegelsen fortsetter i det han lar Austerlitz komme til orde.

I Austerlitz har Sebald skapt en fiktiv karakter som har forbausende faglige kunnskaper om arkitektur og sivilisasjonshistorie, og som med sin måte å fortelle på blir fortellerens veileder inn i den europeiske historien; den eneste læreren han i voksen alder har kunnet lytte til. Samtidig har ikke Austerlitz på dette tidspunktet kjennskap til hvem han selv er, og hoveddelen av boken handler om Austerlitz' forsøk på å fortelle, og gjennom sine fortellinger, selv å skape sin historie. Gjennom Austerlitz settes også andre stemmer i tale, som må trekkes inn for å la ham komme dit han ikke kan gå på egenhånd. Og gjennom hans fortelling avdekkes det gradvis for oss at hans egen «lille» historie er innfiltret i den «store» europeiske historien.<sup>124</sup> På leting etter røttene sine oppsøker Austerlitz bygg og steder han tidligere oppsøkte i studiesammenheng, et europeisk landskap som på lignende måte som det litauiske landskapet Jacobson forteller at han gjør sine søk i, ikke bærer «spor etter forfedrene, overalt bare tegn på tilintetgjørelsen» (s. 246). Men gjennom hvordan Austerlitz forteller om sin søking, begynner stedene gradvis å bety noe for oss, som lesere. Drevet av en uforklarlig smerte oppsøker Austerlitz jernbanestasjoner og andre steder i studiesammenheng, denne smerten skrives også inn i de stedene han foredrar over. Når Austerlitz ikke lenger har studiene å gå ut fra trekkes han mot Liverpool Street station hvor han maner frem forhistorien til stasjonsbygget på en måte der denne blir en del av stedet. Og på leting etter noe som kan sette ham på sporet av sin far, trer det frem at det på tomten hvor det nye nasjonalbiblioteket i Paris troner i dag, tidligere sto lagerbygninger for eierløse gjenstander tatt fra jødiske hjem. Slik forandres stedene gradvis til åsteder, minnesteder.

Austerlitz minner oss også om alle de enkeltkjebner som er glemt. For å vise dette vil jeg gripe tilbake til det Austerlitz sier ved Schelde. Hver gang han befinner seg her så tenker han på den kanarigule kvinnen som faller på Valckenborchs maleri. For ham slutter hun ikke å falle, det kan aldri bli godt igjen. Det at denne scenen er i et maleri er ikke til hinder: for ham hører fallet til dette stedet like mye som om han hadde sett det med egne øyne, som om det hendte nå. Som jeg skrev i kapittelet om Stedene, så nevner Austerlitz ved hver jernbanestasjon de befinner seg ved at det også her var islagte vann i sin tid; også her, sier han, gikk de på skøyter, londonerne, pariserne. Slik trekkes det opp et smertespor som løper parallelt med jernbanenettverket, knyttet til damen som fortsetter å falle. Dette kan også leses

---

<sup>124</sup> Se Geir Pollen *Den store og den lille historien* (2004)

som en metakommentar til boken: ved å skrive Austerlitz inn i det europeiske landskapet skaper Sebald en bevissthet om alle de stedene som har slike historier knyttet til seg. Nettopp fordi Austerlitz og hans historie er fiktiv kan han bli en representant for alle de historiene som ikke kan bli fortalt, som er glemt: det var ikke akkurat slik, men det var noen som falt.

### 7.3 Bevegelsen som aldri kan avsluttes

Sist gang jeg omtalte fortelleren sto han – gjennom lesningen av Jacobsons bok – stilt ovenfor avgrunnen. Men bevegelsen fortsetter i det han følger Jacobson videre på hans reise:

Von der Stadt Kaunas, wo das Studio war, in dem Heschel seinerzeit photographiert wurde, berichtet Jacobson, daß die Russen um sie im ausgehenden 19. Jahrhundert einen Gürtel von zwölf Festungen anlegten, die sich dann 1914, ungeachtet der erhöhten Positionen, auf denen man sie erbaut hatte, ungeachtet der großen Zahl ihrer Kanonen, der Dicke ihrer Mauern und des Winkelwerks ihrer Gänge, als ganz und gar nutzlos erwiesen. Einige der Forts, schreibt Jacobson, seien später zerfallen, andere hätten den Litauern und darauf wieder den Russen zu Gefängnissen gedient. 1941 kamen sie in deutsche Hand, auch das berühmte Fort IX, in dem zeitweise Kommandostellen der Wehrmacht sich einrichteten und wo in den folgenden drei Jahren mehr als dreißigtausend Menschen ums Leben gebracht wurden. Ihre Überreste, so Jacobson, liegen hundert Meter außerhalb der Mauern unter einem Haferfeld. Bis in der Mai 1944 hinein, als der Krieg längst verloren war, kamen Transporte aus dem Westen nach Kaunas. Die letzten Nachrichten der in die Verliese der Festung Gesperrten bezeugen es. *Nous sommes neuf cents Français*, schreibt Jacobson, habe einer von ihnen in die kalte Kalkwand des Bunkers geritzt. Andere hinterließen uns bloß ein Datum und eine Ortsangabe mit ihren Namen: Lob, Marcel, de St. Nazaire; Wechsler, Abram, de Limoges; Max Stern, Paris 18.5.44. (s. 420-421)<sup>125</sup>

Og boken avsluttes med at han selv fysisk reiser videre: «til Mechelen hvor jeg kom fram etter at det ble mørkt» (s. 247). Dette blir en parallell til bokens åpning, der fortelleren ankommer Antwerpen, hvor han møter Austerlitz. I bokens åpne slutt blir det klart at forsøket ikke ender, at bevegelsen må fortsette. Hvis leseren, slik jeg har vist at boken legger opp til, har blitt en medvandrer, må også leserens vandring fortsette, uten noen mulig avslutning.

---

<sup>125</sup> «Om byen Kaunas, hvor det studioet lå som Heschel i sin tid var blitt fotografert i, forteller Jacobson at russerne på slutten av det 19. århundre anla et belte på tolv festninger rundt den, som så, i 1914, viste seg ikke å gjøre noen som helst nytte for seg, selv om festningene var plassert høyt i terrenget, hadde et stort antall kanoner, tykke murer og ganger som gikk på kryss og tvers. Noen av fortene, skriver Jacobson, var senere forfalt, noen hadde tjent som fengsel for litauerne og deretter russerne igjen. I 1941 kom de på tyske hender, også det beryktede Fort IX, hvor Wehrmachts kommandostillinger ble opprettet for en tid, og hvor mer enn tredve tusen mennesker ble drept i de neste tre årene. Levningene ligger under en havreåker hundre meter utenfor murene, skriver Jacobson. Til ut i mai 1944, da krigen for lengst var tapt, kom det transporter fra vesten til Kaunas. Det beviser de siste meldingene fra dem som var sperret inne i festningens fangehull. *Nous sommes neuf cents Français* har en av dem risset inn i den kalde kalkveggen i bunkersen, skriver Jacobson. Andre etterlot bare en dato og en stedsangivelse sammen med navnene sine: Lob, Marcel, de St. Nazaire; Wechsler, Abram, de Limoges; Max Stern, Paris 18.5.44.» (s. 246-247)



## Avslutning

I de foregående kapitlene har jeg vist frem ulike sider ved samspillet mellom det essayistiske og det fortellende i *Austerlitz*. Vi har på den ene siden sett hvordan fortelleren og Austerlitz, både konkret og i tankene, går frem på en prøvende og tidvis planløs måte, og at det trekkes inn en rekke ulike elementer som sammenstilles i konstellasjoner, i en undersøkelse som ikke har noen slutt. På den andre siden gjør både fortelleren og Austerlitz bruk av narrative grep for å strukturere sine essayistiske fortellinger. Før Austerlitz tar til å fortelle sin historie gir han seg selv holdepunkter i form av frempek og setter seg fore å sette sammen fortellingens bestanddeler i rekkefølge. Dette gir ham et utgangspunkt å fortelle ut fra og noe å forholde seg til som lar ham vandre essayistisk innad i det uoversiktlige terrenget som har vært hans liv frem til nå.

Vi har også sett hvordan det essayistiske og det fortellende vekselvirker: fortelleren og Austerlitz vandrer planløst i et europeisk landskap, og det å fortelle og å bli fortalt til gir vandringene retning og lar dem vandre dit de ikke ville kommet på egenhånd. Samtidig er det gjennom den essayistiske tilnæringsmåten det kan lages nye forbindelser, at ting kan ses i forhold til hverandre: det er gjennom sammenstillingen at fortelleren kan nærme seg Breendonk, og at Austerlitz kan nærme seg fortiden. Resultatet er en åpen essayistisk fortelling der leseren selv kan bli en vandrende og tenkende.

\*

Et emne boken tematiserer både på form- og innholdsplan er *tid*. På mange måter kan boken sies å yte motstand mot den tiden vi lar styre livene våre. Først i måten den er fortalt: vi har sett hvordan Austerlitz over store tidsrom kan ta opp igjen tråden fra deres forrige møte, hvordan det dveles ved detaljer, og fortelles på en måte der det erindrede igjen blir levende. Formen blir slik en kritikk av moderniteten der alt ustanselig skrider fremover, og boken søker å fastholde noe av det som forsvinner i denne bevegelsen. Innholdsmessig trer dette blant annet frem gjennom hvordan historie skrives inn i stedene, i et europeisk landskap som også fortsetter å forandre seg, der historiske spor hele tiden utviskes. Dette kan vi se eksempler på innad i boken, der ventehallen i Sentralstasjonen i Antwerpen i løpet av bokens narrative tid blir gjort om til personalkantine. *Austerlitz* forsøk på å fastholde stedenes

historie minner om de såkalte snublesteinene.<sup>126</sup> Hver av disse plakettene – som er lagt ned i brosteinen på steder der ikke bare menneskene for lengst er borte, men der også byggene ofte er revet – minner om en person som ble deportert fra dette stedet. Snublesteinene er slik spor som nekter å forsvinne: som *Austerlitz* minner de oss om den historien som hører disse stedene til.

Tidlig i *Austerlitz*' fortelling hører vi om hans historielærer André Hilary fra kostskoledagene. Hilary foredrar om Trekeiserslaget ved Austerlitz (den 2. desember 1805), og snakker i den forbindelse om det umulige ved nøyaktig å skulle gjengi hva som hendte den dagen: «Vår beskjeftigelse med historien, lød Hilarys tese, er en beskjeftigelse med ferdigfabrikkerte bilder som allerede er inngravert i hodene våre, og som vi stirrer vedvarende på mens sannheten ligger et annet sted, i en utkant intet menneske har oppdaget ennå» (s. 64). Med utgangspunkt i den fiktive karakteren Austerlitz forsøker ikke Sebald å gi oss *sannheten*, men gjennom konstellasjonene som tegnes åpnes det for en tenkning som ikke kunne ha blitt skrevet i klartekst; de essayistiske bevegelsene lar oss vandre til utkantene, åpner opp historien og gjør det mulig å sette den sammen på en annen måte.

Det er karakteristisk for *Austerlitz* at den rommer et stort mangfold. Dette vises både i *Austerlitz*' store kunnskaper og dveling ved detaljer, og på et mer overordnet plan i hvordan boken beveger seg innom alle slags domener: arkitektur, historie, litteratur, naturvitenskap, etc. Dette er også kjennetegnende for den essayistiske formen. Mangfoldet kan ses i sammenheng med hvordan *Austerlitz*' historie er merket av Holocaust. I 2013 var det 75 år siden Krystallnatten og 80 år siden nazistenes maktovertakelse i Tyskland. I Berlin ble dette markert med en rekke utstillinger under tittelen *Zerstörte Vielfalt. Berlin 1933-1938-1945*,<sup>127</sup> «ødelagt mangfold», hvor temaet var den ensrettingen i alle deler av samfunnet som fulgte etter nazistenes maktovertagelse og som blant annet muliggjorde forfølgelsen av jødene. I denne sammenhengen kan mangfold ses som motstand mot det totalitære, og i *Essais*, nærmere bestemt i *Des Cannibales*, så vi hvordan Montaigne åpner et emne og viser det frem så sammensatt og komplisert som det i virkeligheten er. Montaignes sammenstillinger forskyver referansene våre, lar oss se ting på nytt, bryter med verdivurderinger og hierarki – lar oss kort sagt vandre utenfor hovedveien. *Essais* er stadige forsøk der leseren i møte med verket selv kan bli en tenkende. I forbindelse med sin studie *Eichmann i Jerusalem* (2000)

---

<sup>126</sup> STOLPERSTEINE. (udatert). Hentet 4. januar, 2014, fra <http://www.stolpersteine.eu/>

<sup>127</sup> Se for eksempel: Deutsches Historisches Museum Berlin – Zerstörte Vielfalt. Berlin 1933 – 1938 - Ausstellung. (udatert). Hentet 4. januar, 2014, fra <http://www.dhm.de/ausstellungen/zerstoerte-vielfalt/>



skriver Hannah Arendt, i en artikkel fra 1971, at det eneste spesifikke karaktertrekk hun kunne spore hos Adolf Eichmann verken var ondskap eller dumhet, men en «quite authentic inability to think» (Arendt 1971:417). Som jeg skrev i forbindelse med de innledende vandringene i Antwerpen er den aktivt søkende holdningen, forsøket på å forstå, kjennetegnende for *Austerlitz*. I forsøket på å nærme seg Holocaust er boken samtidig klar på at dette mørket, et mørke leseren også blir stilt ovenfor, ikke lar seg forstå, men at bevegelsen, utprøvingen, tenkningen, likevel må fortsette.



## Litteratur

### Primærtekster

- Montaigne, M. de. (2009). *Essays*. (B. Vibe, Overs.). [Oslo]: Bokklubben.
- Montaigne, M. de 1533-1592. (2007). *Les essais*. (J. Balsamo, M. Magnien, & C. Magnien-Simonin, Red.). [Paris]: Gallimard.
- Rousseau, J.-J. (1972). *Les Rêveries du promeneur solitaire* (Édition de Samuel Sylvestre de Sacy.). Gallimard -mémo.
- Rousseau, J.-J. (1995). *Den ensomme vandrers drømmerier*. (B. Huse, Trans.). [Oslo]: Bokvennen.
- Sebald, W. G. (2003). *Austerlitz*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Sebald, W. G. (2005). *Austerlitz*. (G. Pollen, Trans.). [Oslo]: Gyldendal.

### Andre verker

- Améry, J. (1966). *Jenseits von Schuld und Sühne: Bewältigungsversuche eines Überwältigten*. München: Szczyzny.
- Améry, J. (1994). *Ved forstandens grenser: en overlevendes forsøk på å overkomme det umulige*. (L. Tømte, Overs.). Oslo: Document.
- Angier, C., & Sebald, W. G. (2010). Who Is W. G. Sebald? (interview). In *The emergence of memory: conversations with W.G. Sebald*. New York: Seven Stories.
- Arendt, H. (1971). Thinking and moral considerations: A lecture. *Social Research*, 417–446.
- Arendt, H. (2000). *Eichmann i Jerusalem: en rapport om ondskapens banalitet*. (J. L. Mowinckel, Overs.). [Oslo]: Bokklubben dagens bøker.
- Bale, K. (1999). Om det essayistiske: hos Montaigne og Benjamin. *Nytt Norsk Tidsskrift*, 16(1), S.[40]–52.
- Bale, K. (2003). *Tekstens temperering: Michel de Montaignes essayistiske fremstillingsmåte*. Oslo: Pax.
- Cawood, M. J. (2011). *Sites of Pain: Trauma, Landscape and Architecture in WG Sebald's Austerlitz*. Hentet 4. januar 2014, fra <http://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2011/05/mcawoodepaper.pdf>
- Compagnon, A. (1993). *Chat en Poche: Montaigne et L'allégorie*. Éditions du Seuil.
- Cuomo, J., & Sebald, W. G. (2010). A Conversation with W. G. Sebald (interview). In *The emergence of memory: conversations with W.G. Sebald*. New York: Seven Stories.
- Deutsches Historisches Museum Berlin – Zerstörte Vielfalt. Berlin 1933 – 1938 - Ausstellung. (udatert). Hentet 4. januar, 2014, fra <http://www.dhm.de/ausstellungen/zerstoerte-vielfalt/>
- Friedrich, H. (1991). *Montaigne*. (D. Eng, Overs., P. Desan, Red.). Berkeley: University of California Press.
- Fuchs, A., & Long, J. J. (2007). *W.G. Sebald and the writing of history*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

- Guddal, A. H. (2008). *Den aldri overlevde overlevelsen: om vitnesbyrdlitteraturen fra konsentrasjonsleirene*. Universitetet i Bergen, Bergen.
- Haagensen, O. (2007). *Mer enn et hjerte eller et øye kan holde ut: en lesning av W.G. Sebalds fortelling "Paul Bereyter."* Universitetet i Oslo, Oslo.
- Hagerup, H. (1995). Innledning. *Den ensomme vandrers drømmerier* (s. 5–21). [Oslo]: Bokvennen.
- Horatius Flaccus, Q. (1997). *Brevet om diktetkunsten*. (S. Østerud, Overs.). Oslo: Aschehoug.
- Jacobson, D. (1999). *Heshel's kingdom*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
- Jordheim, H. (2010). Stil og historiemetafysikk. *Vinduet - Gyldendals Tidsskrift for Litteratur*, 64(1), 72–75.
- Krefting, E. M. (2005). *I begynnelsen er følelsen: en studie av eksistensfølelsen som grensefigur i fransk tekst og tenkning fra Malebranche til Rousseau*. Det humanistiske fakultet, Univ. i Oslo, [Oslo].
- Long, J. J. (2007). *W.G. Sebald: image, archive, modernity*. New York: Columbia University Press.
- Melberg, A. (2013). *Essayet*. Oslo: Universitetsforl.
- Pollen, G. (2004). Den store og den lille historien. Om W. G. Sebald og hans roman Austerlitz. *Prosa - Faglitterært Tidsskrift.*, (4).
- Rousseau, J.-J. (1966). *Emile, ou De l'éducation*. Paris: Garnier/Flammarion.
- Rousseau, J.-J. (1967). *Julie, ou La nouvelle Héloïse*. Paris: Garnier-Flammarion.
- Rousseau, J.-J. (2001). *Du Contrat social*. Paris: GF Flammarion.
- Rousseau, J.-J. (2005). *Les confessions*. Paris: Gallimard.
- Rousseau, J.-J. (2011). *Rousseau juge de Jean-Jacques: dialogues*. Paris: Honoré Champion.
- Sebald, W. G. (1988). *Nach der Natur: ein Elementargedicht*. Nördlingen: Greno.
- Sebald, W. G. (1990). *Schwindel, Gefühle*. Frankfurt am Main: Eichborn.
- Sebald, W. G. (1992). *Die Ausgewanderten*. Frankfurt am Main: Eichborn.
- Sebald, W. G. (1995). *Die Ringe des Saturn eine englische Wallfahrt*. Frankfurt am Main: Eichborn.
- Sebald, W. G. (2006). *Campo Santo*. London: Penguin.
- Sebald, W. G., & Schwartz, L. S. (2010). *The emergence of memory: conversations with W.G. Sebald*. New York: Seven Stories.
- Seitz, S. (2011). *Geschichte als bricolage: W.G. Sebald und die Poetik des Bastelns*. Göttingen: V&R unipress.
- Sellevold, K. (2009). Innledende essay. I *Essays* (s. IX–L). [Oslo]: Bokklubben.
- Silverblatt, M., & Sebald, W. G. (2010). A Poem of an Invisible Subject. In *The emergence of memory: conversations with W.G. Sebald*. New York: Seven Stories.
- Simon, C. (1997). *Le jardin des plantes*. Paris: Les éditions de minuit.

- Sontag, S. (2001). *On Photography*. New York: Picador USA : Farrar, Straus and Giroux.
- Starobinski, J. (1971a). *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle*. Paris: Gallimard.
- Starobinski, J. (1971b). Rêverie et transmutation. I *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle* (s. 415–429). Paris: Gallimard.
- Starobinski, J. (1993). *Montaigne en mouvement* (Ed. rev. et complétée.). Paris: Gallimard.
- Starobinski, J. (1994). *Montaigne i rörelse*. (J. Stolpe, Overs.). Stockholm: Atlantis.
- STOLPERSTEINE. (udatert). Hentet 4. januar, 2014, fra <http://www.stolpersteine.eu/>
- The Führer Gives a City to the Jews. (udatert). Hentet 4. januar, 2014, fra [http://jewishfilm.org/Catalogue/films/city\\_to\\_the\\_jews.htm](http://jewishfilm.org/Catalogue/films/city_to_the_jews.htm)
- Wåhlberg, M. 1980-. (2011). *Opplysningens sorte får: Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)*. Oslo: Humanist forl.
- Zisselsberger, M. (2010). *The undiscover'd country: W.G. Sebald and the poetics of travel*. Rochester, N.Y: Camden House.