**Ingrid Nielsen (2004):**

**En fortolkning av Max Sebalds roman *Austerlitz***

Det sies at Max Sebalds litterære prosatekster blander fiksjon og fakta, og at den suksessen som Sebalds prosa har hatt – særlig etter utgivelsen av *Austerlitz* i 2001, som også vil si: etter at han døde i en bilulykke i desember samme år – vitner om at den svarer for vår tids ”virkelighetshunger”. Og riktig nok: Hans relativt få litterære prosatekster – bare fire i tallet – utspiller seg i byer og landskap som kan etterspores i den faktiske verden; hovedpersonene – som ofte likner på forfatteren selv, har det blitt hevdet – tar inn på hotell som, om man vil, kan gjenfinnes i det virkelige, det refereres til faktiske historiske hendelser og litterære verk. Dessuten bekreftes det fakutelle i Sebalds prosa, sies det, av hans særegne bruk av fotografier og snapshots, som om bildene beviser at dette er en skrift som er festet i faktiske personer og steder. – Jeg tenker det annerledes. Også fordi romanen *Austerlitz*, som det skal handle om her, faktisk selv problematiserer viljen til å holde seg fast, viljen til å fremholde eksistensen som ren positivitet. Hos Sebald , og i særlig grad i romanen *Austerlitz*, som det skal handle om her, er den ”gjenkjennelige verden” – og også de fotografiene i den som en gang var ment å representere det værende – full av revner ut mot noe som ikke kan gripes av språket, mot det virkeliges ”utside”. Ja, i Sebalds univers synes det ”faktiske” *her* stadig å romme muligheten for et *ikke-her*; for imaginære tilsynekomster av det som ikke er, som ikke er *her,* eller som ikke er *lenger*, som er glemt og forsvunnet. Et besøk i den zoologiske haven i Antwerpen, en BBC-radiodokumentar eller et tilfeldig møte i en ventehall i Belgia kan i Seblads skrift åpne for erfaringer som ikke kan innordnes i de fenomenale virkelighetsmodellene som lar oss beholde verden som et positivt sted for oss, de levende. Min tanke blir således at Sebalds fiksjonsprosa tar til i det gjenkjennelige – for *slik* å oppsøke og nærme seg det gjenkjenneliges utside. For i min tolkning er *Austerlitz* ikke en roman om det faktiske – som vi holder oss fast i her og nå – men en roman om det risikable forsøket på å se inn i mørket, om å fortelle for å tilbakelegge distansen til det ukjente, om å nærme seg den utsiden som både er språkets og eksistensens utside.

I romanen *Austerlitz* viser hovedpersonen, arkitekturhistorikeren Jacques Austerlitz en stor omsorg nettopp for det gjenkjenneliges ”utside”, for sprekkene og tomrommene i det kjente. Han forteller om hvordan han i timevis kan vandre rundt i justispalasset i Brussel, et monumentalt byggverk som utgjør ”den største opphopningen av stenblokker i hele Europa”, som det heter. Vandringen i den lovsettende maktens korridorer gir Austerlitz anledning til å dvele ved menneskets hang til å skape umåtelige monumenter over egen makt, som i et forsøk på å motvirke sin egen forgjengelighet. Men Austerlitz bemerker, at et sted i oss selv, vet vi at ”de byggverkene som var vokst ut i det overdimensjonerte, allerede kaster skyggene av sin kommende ødeleggelse foran seg.” (s. 20) Samtidig rommer denne monumentale symbolbygningen, forteller Austerlitz videre, korridorer og trapper som ikke føre noe steds hen; der er rom uten dører, blindganger, sjaktliknende, indre gårdsrom uten dagslys. Disse tomrommene representerer ”maktens innerste hemmelighet”, bemerker A. Samtidig synes Austerlitz’ dragning mot disse tomme rommene, og mot avstengte ventehaller og jernbanestasjoner også å åpne for intense og uforklarlige følelsesstormer. Ja, som om han dras mot steder som setter ham i relasjon til noe uforståelig: ”Ikke sjelden”, forteller fortelleren om A, ”hadde han på jernbanestasjonene i Paris […] havnet i de farligste og for ham fullstendig ubegripelige følelsesstrømmer.” (s. 32).

A fremstår altså som en gåtefull skikkelse, hans essaystiske refleksjoner om arkitektur er bemerkelsesverdige, og hans elegiske tone gir hans betraktninger et sjeldent ettertrykk. Vi må likevel ikke overse dét at Austerlitz først og fremst fremstår slik gjennom romanens navnløse forteller; det er han som forteller om Austerlitz og om de merkverdige møtene med ham over et tidsspenn på 30 år. Nettopp fordi det er lett å rives med av Austerlitz’ refleksjoner og ikke minst av hans *skandaløse* *historie*, som jeg etter hvert kommer til, og som etter hvert opptar det meste av romanens tekstflate, er det lett å overse fortelleren, som vi egentlig får vite lite om. Jeg mener likevel at fortellerens innstendige trang til å fortelle om Austerlitz – og hans manglende evne til å fortelle om seg selv – er viktig for å forstå hva som egentlig står på spill i denne romanen.

Jeg vil derfor rette oppmerksomheten mot den første scenene i romanen, som etablerer selve den erfaringsmodusen som fortellingssekvensene i denne romanen kan sies å kretse rundt. Fortelleren åpner med å fortelle at han ”ikke helt kan gjøre rede for” hvorfor han gjentatte ganger på 60-tallet la ut på reise; han kan altså ikke forklare og gi språk til hva som drev ham ut på vandring, som, forteller han, ”alltid førte meg svært langt ut i det fremmede.” Som jeg skal vise, er fortelleren i denne romanen også en som drives ut på vandring i språket; som kaster ordene fremfor seg i en fortelling som sannelig fører ham ”langt ut i det fremmede”. Det er en fortelling som handler om Jacques Austerlitz, som han møter, helt tilfeldig, i en ventehall i Antwerpen. Foranledningen til dette møtet, og altså også til hans fortelling om Austerlitz, er at en intens følelse av uvelhet har ført ham – ”på ustø skritt”, som han skriver – inn i den zoologiske hagen, nærmere bestemt inn i det såkalte nokturamaet, der det befinner seg ulike slags nattdyr og nattfugler; altså skapninger som er våkne når menneskene sover og er borte. Når fortelleren har vent seg til det kunstige halvmørket i nokturamaet kan han skjelne underlige dyr – halvaper, hubroer og pungrotter; de gjennomtrenger mørket med sine påfallende store, *ufravendte* øyne; nattdyrene stirrer på ham – gjennom mørket. Denne åpningsscenen er en fortettet figur for det som skal komme til å bli en viktig erfaringsmodus i denne romanen: den ustø, usikre bevegelsen inn i et mørke, som for så vidt befinner seg like i nærheten av dagens / lysets? travle hverdag. Det er et mørke hvor nattens underlige skapnader stirrer på den levende, liksom over en avgrunn.

Etter denne åpningsscenen er det altså at fortelleren for første gang møter Austerlitz i ventehallen på jernbanestasjonen i Antwerpen, og de innleder et, tja, vennskap eller kanskje mer presist: en fortellerelasjon. Sporadisk og ofte helt tilfeldig møtes de i små og store byer i Europa. Og Austerlitz forteller, i de første møtene først og fremst om arkitektur. Inspirert av Austerlitz’ arkitekturhistoriske refleksjoner, drar fortelleren ut til festningen Breendonk, som fungerte som tysk straffeleir under andre verdenskrig. Og han vandrer rundt i det han opplever som et totalt uoversiktlig, labyrintisk byggverk, som han overhodet ikke kan forbinde med noen menneskelig sivilisasjon, så fremmedartet virker det. Midt i dette umenneskelige, fremmedartede blir han stående og stirre inn i et fangehull, og han merker egne erindringsbilder stige frem: ”Idet jeg stirret ned i denne gropen, på bunnen i den som sank dypere og dypere ned, virket det som, […] steg bildet av bryggerhuset vårt i W. opp av dypet, og samtidig, fremkalt av jernkroken som hang i et tau ned fra taket, bildet av slakteriet som jeg alltid måtte gå forbi på vei til skolen, […].” (s. 25) Og fortelleren legger til: ”Ingen kan nøyaktig forklare hva som skjer i oss når døren som skjuler barndommens skrekk, rives opp.” (s. 25). Hva denne barndommens skrekk *er* for ham, får vi ikke vite; den kan være forbundet med slakteriet, med jernkroken, men hva skrekken består i, det er ”uforklarlig”, sier fortelleren, altså taust. Fortelleren synes her altså å stå overfor noe som ikke kan fortelles. Sekvensen av fragmenterte erindringsbilder avsluttes i en påtrengende, sanseintens angsttilstand: ”[…] en svart stripe begynte å sitre foran øynene mine og jeg måtte lene pannen mot veggen som var sandete, dekket av blålige flekker og kalde svetteperler” (s. 26) Dette konfuse og uoversiktlige bildet – og dette er altså ganske tidlig i romanen – er faktisk det siste fortelleren egentlig forteller om seg selv. Det er påfallende at fortelleren fra nå av konsentrerer seg helt og fullt om å fortelle hva Austerlitz forteller. Det skjer med andre ord en iøynefallende dreining bort fra fortellerens beretning om seg selv til en fortelling om A. Min tanke er at forfatteren i og med denne dreiningen – gjennom å vende seg bort fra seg selv – forsøker å nærme seg og gi språk til dette som han innledningsvis skriver at han ikke helt kan gjøre rede for og som ikke kan fortelles ut fra jegets status som subjekt, som førsteperson.

Så hvilken fortelling er det så som fortelles om A? Det er en fortelling som for det første springer ut av møter som fortelleren selv bemerker er ”ubegripelig tilfeldige”: Hver gang fortelleren er på en av sine ”helt og holdent planløse reiser”, som han bemerker, støter de på hverandre, i et industrikvarter i utkanten av en ubetydelig by i Belgia eller på en nattferje over den engelske kanal. Av ulike grunner mister de imidlertid kontakten i over 20 år. Og interessant nok forteller ikke fortelleren noe om sitt eget liv i denne perioden; det er som om han ikke kan fortelle i Austerlitz’ fravær; han konstaterer bare at ”en vond tid hadde brutt inn over ham” i denne perioden, uten å ville eller kunne gjøre rede for hva denne bestod i.

Den dagen fortelleren igjen ser A, i en bortgjemt bar i London, har han vært hos en øyelege pga svekket synsevne; alle figurer og landskap han har vært fortrolig med i hver minste detalj har løst seg opp i ”mørke forvridde former”, som han forteller (s. 33). Og med disse forvridde formene på netthinnen er det altså han igjen ser A. Og han lamslås av ”*A' uforutsette gjenkomst*” (s. 38); slik formulerer han seg. Når de nå møtes, snakker ikke Austerlitz om arkitektur, men om sin fortid, slik han ganske nylig har avdekket den. Han begynner slik: ”Fra barndommen og ungdommen, […] har jeg ikke visst hvem jeg er i virkeligheten er.” Den historien Austerlitz etter hvert forteller om sin fortid – og som altså fyller resten av romanen – har reddsomme berøringspunkter med den moderne historiens gru – den systematiske utryddelsen av jødene. Slik sett utdyper den vår innsikt i den menneskelige lidelsen i vår egen nære fortid. Samtidig har denne lidelsen – slik den fortelles av Austerlitz – også implikasjoner som angår forholdet mellom kroppslighet og språklighet, erkjennelsestrang og dødelighet.

A forteller hvordan han, da han vokste opp i Wales, aldri følte seg helt til stedet i sitt eget liv, og at han aldri ble kvitt følelsen av at noe som var svært tydelig i ham, var skjult (s. 49). Nærværet av dette ukjente i ham selv synes å dra ham mot imaginære underverdener og ikke-steder. Når han som barn dro forbi demningen som engang oversvømte landsbyen Llanwddyn, forestiller han seg hvordan menneskene stadig vekk sitter i husene sine og går omkring i gatene – under vann altså – men ”uten å kunne snakke og med altfor vidåpne øyne”. Austerlitz forteller også om sin hang – også etter at han som 15-åring får vite at han er adoptert – til å fordype seg i erfaringer av tidløshet, som da han under et besøk på et slott trer inn i et biljardrom som har stått avstengt siden 1813; alt urørt og uforandret. Han forteller: ”Det var som om tiden, som jo renner ugjenkallelig bort, hadde stått stille her, som om årene vi hadde lagt bak oss, fremdeles lå i fremtiden, […].” (s. 91) Det er altså mulig – slik Austerlitz erfarer det – å tre inn i et avsondret rom der fortiden er bevart som nåtid, noe som også blir viktig i Austerlitz’ senere avdekking av sin fortid. Et eksempel på en annen – både liknende og annerledes – hendelse, er når han som ung mann betrakter *de på samme tid fremtredende og forsvinnende* figurene som de siste solstrålene skaper på en murvegg: ”De sparsomme mønstrene som dukket opp på den lyse flaten, det ene etter det andre, hadde noe glidende, forsvinnende, som aldri strakte seg ut over tilblivelsens øyeblikk, […], og likevel kunne man her, i disse flekkene av sol og skygge som hele tiden grupperte seg på nye måter, se fjelllandskap med breelver og ismarker, fjellvidder, stepper, ørkener, […].”(s. 107) Å se solflekker på en murvegg omdannes til imaginære verdener – de finnes ikke virkelig, men de kan like fullt komme til syne på veggen – dét synes for Austerlitz å være tilskyndet av en gjennomtrengende nødvendighet. For, slik jeg tolker romanen, er disse fortalte episodene ikke bare hendelser i Austerlitz’ liv, som han videreforteller til romanens forteller. De har nemlig også et allegorisk betydningsnivå som angår dette tydelige, men likevel skjulte i ham selv; denne kroppslige fornemmelsen som er språkløs. De ulike episodene som Austerlitz forteller om, kan leses som forsøk, som språklige og fortellende forsøk på å nærme seg dette ukjente og språkløse i ham selv, dette som er nærværende i ham som glemsel. Slik jeg tolker disse fortellingssekvensene om irreelle imaginasjoner og erfaringer av tidløshet er de fremfor alt Austerlitz’ forsøk på å binde språk og gi gestalt og form til dette glemte, formløse som han ikke får tak i. Lest slik, fremstår disse opplevelsene og hendelsene – og det er flere enn dem jeg har nevnt her – som en serie utvidedede metaforer, altså som om det er noe ved dette avstengte biljardrommet, ved figurene på murveggen og ved den oversvømte byen der dødningene ennå går rundt som *likner* på dette som Austerlitz har i seg som kroppslig fornemmelse. Mer presist: Austerlitz’ fortellinger fremstår som katakreser. En katakrese er jo en språklig figur som brukes der det ikke finnes egentlige ord. Tolket slik blir Austerlitz’ fortellinger et forsøk på å strekke det kjente språket ut i noe ukjent og formløst. Jeg skal konkretisere med en annen episode. Austerlitz forteller at han som ung satt en sommernatt med noen venner, rundt en glødelampe, og så titusener av møll komme flyvende, som ut av mørke intet: ”Vi kunne ikke fri oss”, forteller A, ”for forundring over mangfoldet til disse virvelløse vesenene som ellers er skjult for blikket vårt,” (s. 80) (Og vi kan jo merke hvordan denne episoden speiler og gjentar romanens åpningsscene i nocturamaet; der ”lever” også et mangfold av skapninger i natten.) Vel. Disse møllene synes å trekke etter seg lysende etterskinn, som blir hengende i luften i underlige mønstre, som en flyktig gåtefull skrift. Møllenes ”*spøkelsesspor*”, slik formulerer Austerlitz seg, er egentlig bare forårsaket av vårt øyes treghet, forteller A; det er et uvirkelig fenomen som lar det irrelle vise seg i den reelle verden. Så legger han til: ”Og slike uvirkelige fenomener vekker våre dypeste følelser.” Det synes altså å være en slags likhetsrelasjon mellom de uvirkelige, men like fullt synlige lysmønstrene i luften og hans dypeste følelser. Men presist hva i Austerlitz er det disse lysende mønstrene likner? Dét blir stående åpent. Og dessuten: Hva i denne episoden likner på Austerlitz’ dypeste følelser? Dette at de vrimler frem fra mørket, som ut av intet? Eller dette at de lysstripene danner en uleselig skrift i luften? Eller kanskje møllenes navn: ”dødningshoder og spøkelsesmøll”? Dét kan vi ikke vite. Forsøket på å *gripe* det språkløst ukjente, ender i *betydningsspredning*. Austerlitz’ fortelling om møllene – og om de imaginære skyggeverdenene på veggen, og om det avstengte biljardrommet, og de andre fortellingene, som ikke er nevnt her – blir således stående som *tentative* *katakreser*, som *mulige* *utkast* til språk som kan gripe dette ugripelige i A.

Og kanskje er det nettopp fordi fortellingene blir stående som det, som forsøksvise henvisninger – men altså: til hva? – at det blir nødvendig å fortelle videre, for slik å kunne skape nye utkast. Tolket slik, blir ikke Austerlitz’ fortelling en suksessiv tilnærming til sannheten om sin /hans? fortid, men snarere en rekke av språklige forsøk på å treffe dette ukjente i A. Austerlitz befinner seg altså – slik tolker jeg det – i den paradoksale situasjonen dermed i en tilstand av ikke å ha noe å skrive (som han alt kjenner forekomsten av), å ikke ha et relevant språk å skrive det med, og av å være tvunget av en ytterste nødvendighet å fortsette å fortelle. Kort sagt: Det er mulig å tenke at umuligheten av å fortelle (sikkert) blir til fortelling. Det er i så måte tankevekkende at Austerlitz’ fortellinger, om møllene rundt lampen, om den oversvømte landsbyen, som er så – ja, gripende, og viktige, synes de å være, og som er formet så presist, elegisk, samtidig kan tenkes å være fullstendig ”mislykket”, med tanke på hva de ikke evner å favne. Den fullkomne gjennomføringen av fortellingen – og dens tomhet – *kan* tenkes å være ett. –

Min tanke om at Austerlitz’ katakreser ikke gir ham noen substansiell innsikt i dette ”kjente ukjente”, kan understøttes av at han etter hvert plages og slites så intenst at han mister språket; han erfarer det som usammenhengende, fremmedartet og tilfeldig: ”Jeg så ingen sammenheng noe sted lenger, setningene løste seg opp i bare enkeltord, ordene i en tilfeldig rekke av bokstaver, bokstavene i fragmenterte tegn.” (s. 107) Det festet i verden som språket tilbyr, svinner for A, det virker irrelevant, som om ordene bare har vært et ynkelig forsøk på å redde seg fra intetheten: ”Hele tiden tenkte jeg at en setning som dette, det er bare noe som gir seg ut for å være meningsfullt, i virkeligheten en nødløsning, kanskje, noe som har vokst ut av vår uvitenhet, noe vi benytter for å famle oss gjennom mørket som omgir oss, i blinde, slik mange sjøplanter og -dyr gjør med fangarmene sine.” (s. 107) Og slik, uten språk, bega Austerlitz seg ut på vandringer i London, hele nettene vandret han, mens alle sov, som om han selv var blitt et slags nattdyr som stirret på husene hvor de sovende tror de ligger ”tildekket og trygt under tak”, bemerker Austerlitz, ”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) Vi gjenkjenner Austerlitz’ tanke: At forestillingen om trygghet, om å være festet her, i det faktiske, egentlig skjuler frykten for det ukjente, for det kommende ”*hjemlandet*” som den levende er på vei til, liksom jødene var på vei til *sitt* ukjente hjemland når de vandret i ørkenen. Det som likevel er viktigst her, er at Austerlitz etter disse vandringene, når blikket hans så å si hadde vendt seg til mørket, ”i øyeblikk når jeg var særlig svak”, som han forteller, var utsatte for noen sansebedrag, nærmere bestemt: for ”bilder fra en bleknet verden”. Han ser for seg farger og former, en hestedrosje fra Spitalfields, en kvinne i kjole fra trettitallet. I Austerlitz’ utmattede, passive og jeg-svake tilstand, på grensen mellom dag og natt, og på grensen av språket, synes han altså å være reseptiv for imaginære tilsynekomster som setter ham på sporet av sin fortid. Han adlyder impulsen til å dra til Liverpool Street Station, som han ofte og av uforklarlige grunner har vært trukket mot. I et avstengt venterom slås han plutselig av en slags visshet om at nettopp dette rommet inneholder ”alle timene i fortiden min, alle de undertrykte redslene og ønskene mine gjennom tidene”. Og der, i en slags ekstatisk erfaring – han ”står ut av seg selv” – ser han for seg seg selv som femåring, med en liten ryggsekk på fanget, idet han hentes av sine walisiske adoptivforeldre. – Via ytterligere grenseerfaringer og tilfeldigheter ledes Austerlitz etter hvert til Praha, der han etter et nitidig arbeid i arkiver finner sin gamle barnepike Vera. Hun er, forteller A, på samme tid fremmed og ”uendelig kjent”. Hun leder ham inn i sin leilighet der alt har stått uforandret i 60 år; møblene, bokskapet, kamelhårsteppet; alt er som da Austerlitz var barn. Og Austerlitz får endelig høre om sin fortid, sin barndom. Det merkelige er at han ikke gjenkjenner dette hun forteller; hun forteller på et vis om en JA som er ham fremmed, ikke-kjent, og som likevel er ham selv. Blant annet viser hun ham blant annet fotografi av ham selv, fra da han var 5, der han er/var utkledd som pasje til et maskeball. Han gjenkjenner overhodet ikke bildet: ”Jeg studerte hver detalj [av bildet] med forstørrelsesglass, uten noen gang å finne det minste holdepunkt.” Og nettopp det billedmessige nærværet av denne fremmede 5-åringen, denne ”fortidens gjenkomst”, som samtidig er ham selv, altså ham selv som fremmed, som en annen, lar Austerlitz erfare nåtiden som ”out of joint”. Bildet får ham til å tenke at det i virkeligheten er vi som befinner oss i live som ”i de dødes øyne er uvirkelige vesener som bare av og til er synlige” (s. 155/156) I Austerlitz’ imaginasjon er altså de levendes solide her og nå er perforert av blikk fra utsiden. Ja, kanskje ikke helt ulikt slik også fortelleren innledningsvis, i nokturamaet, blir betraktet av nattdyrenes ”ufravendte, granskende blikk”.

Nettopp den ikke-levendes blikk på den levende, blir etter hvert også viktig i hva Vera videre forteller, nemlig at han jødiske mor, skuespilleren Agata, i 1939, da Auzterlitz er 5 år, sender ham bort med tog, en såkalt Kindertransport, til England; planen hennes var å reise etter. Men Agata får aldri reist; situasjonen i Praha blir etter hvert helt prekær for jødene, forteller Vera til Auzterlitz, som altså forteller dette til romanens forteller, la oss ikke glemme lagene av fortellestemmer som legger seg utenpå hverandre i denne romanen. Vel, Vera forteller om hvordan jødenes rettigheter og bevegelsesfrihet i løpet av kort tid ble radikalt innskrenket, før Agata til slutt deporteres til konsentrasjonsleiren Teresienstadt. Austerlitz reiser ut dit, til det som nå er byen Terezín, og finner en by som synes bortimot forlatt; han finner ingen spor etter moren, bare en uhyggelig tomhet. Og han legger til: ”Men det som virket mest uhyggelig i Terezin, var dørene og portene, som alle, syntes jeg å merke, stengte adgangen til et mørke som ingen hadde trengt igjennom ennå, […]. ” (s. 159) Det synes altså å være et ennå uerfart mørke i denne byen. Austerlitz skal etter hvert skal komme til å se inn i det.

For etter grufulle angstanfall, sammenbrudd og hospitalisering, begynner Austerlitz å studere opprettelsen, utviklingen og den indre organiseringen av Theresienstadt; noe han òg forteller om; han leser om hvordan mennesker ble sortert ut for vidersending med mappen sin stemplet ”Rückkehr nicht erwünscht”/”tilbakesending uønsket”. Og ikke minst: han forteller om hvordan det i denne leiren ble anlagt plener og gangstier, bygd teatersal og kafeer – alt som en forberedelse til Røde Kors-kommisjonens visitt 1944, slik at den kunne vises frem som en idyllisk landsby, med kafeer, verksteder, blomsterkasser, noe som, bemerker Austerlitz, ”muligens til og med forførte mange av sine innvånere, eller i alle fall fylte dem med visse forhåpninger” (s. 203). Austerlitz oppsporer også den propagandafilmen som nazistene lagde fra Theresienstadt. Han tenker seg – før han ser filmen – at han der skal få øye på sin mor; at han endelig skal stå ansikt til ansikt med henne, endelig gripe henne – som nærvær: ”Jeg innbilte meg også, sa Austerlitz, at jeg så henne på gaten i sommerkjole og tunn gabardinkåpe: alene i en gruppe med flanerende ghettoinnbyggere hadde hun kurs rett mot meg og kom nærmere skritt for skritt, til hun til slutt, mente jeg å merke, var trådt ut av filmen og gikk over i meg.” (s. 204) – Austerlitz tenker seg altså at han endelig skal kunne legge bak seg distansen til henne han har vært adskilt fra i så mange år, ja, at han virkelig kan møte den døde, ikke bare representert gjennom ord, men i et fullt nærvær.

Så hva skjer når han endelig ser filmen? Når Austerlitz endelig skulle være fremme ved det punktet som hele hans fortelling har gått mot, hva er det da han får se – i denne filmen som han forteller han senere har sett ”*om og om igjen*”? Når han ser den 14 minutter lange filmen flimrer ansiktene forbi i rasende fart. Så han får laget en 4 ganger så lang slowmotion-versjon; slik skal han virkelig få muligheten til å gjenkjenne – og møte – sin mor igjen. Og hva han ser er først dette: ”Det så nå ut som om mennene og kvinnene i verkstedene arbeidet i søvne, så lang tid tok det før de hadde ført nålen med tråden opp i været mens de sydde, så tungt senket øyenlokkene seg, så langsomt beveget de leppene og så de opp mot kameraet. Det virket som om de svevde når de gikk nå, som om føttene deres ikke lenger berørte bakken. Kroppsformene var blitt uskarpe og hadde løst seg opp i kantene, […]” (s. 207/208) Hva som kommer til syne er dette: At dette er mennesker som har falt ut av verden, ut av det faktiske og positive *her*. Ikke fordi de simpelthen er døde; de syr jo, de beveger leppene – langsomt. Snarere: Det er døden i dem som kommer til syne. Når de arbeidssomme kroppene kommer til syne som livløse gjenferd, og de avgrensende kroppsformene synes å ha gått i oppløsning, så fremtrer også menneskets umenneskelige og fravendte side.

Og Austerlitz forteller videre: ”Men det uhyggeligste i denne slowmotion-utgaven var forandringen av lydene”: den lystige polkaen fremstår som en grotesk sørgemarsj, og cancanen som ”full av gru”; av den skingrende kommentatorstemmen – som forteller om frydefulle Therseienstadt – oppfatter man bare en ”truende knurring”, forteller Austerlitz. Det var som om lydene strømmer fra en ”underjordisk verden”, sa Austerlitz, og dette er en viktig passasje, slik jeg tolker romanen, *”en underjordisk verden dit ingen menneskestemme noen sinne har steget ned”.* Den menneskelige stemmen, fortellestemmen, kan altså aldri nå eller gripe denne underverdenen. Austerlitz’ fortelling har kommet til en punkt der fortellingen blir umulig. Her når fortellingen – som siden åpningen i nokturamaet har vært en serie forsøk på å trenge inn i natten, *å se tilbake*, kunne det vært fristende å legge til – frem til et punkt der den aldri kan nå inn. Eller sagt annerledes: Fortellingen når frem til det punktet der *tausheten* begynner å tale – nettopp gjennom fortellingens manglende evne til å trenge ned i denne nattlige underverdenen.

Taushetens uhygge fortettes uendelig når Austerlitz stanser ved bildet av en eldre mann, og i bakgrunnen, ”nesten uten å skille seg fra den svarte skyggen som omgir det”, ser sin mor, ser Agata. – ”Hun ser akkurat slik ut som jeg forestile meg skuespillerinnen Agáta, etter de utydelige minnene og de få andre holdepunktene jeg har i dag, og jeg ser om og om igjen på dette ansiktet som er like fremmed som kjent for meg, sa Austerlitz.” (s. 210) Den Agata som Austerlitz drømte om å kunne møte og gli sammen med, kan ses i filmen, *her*, men ikke nås; hun er *der*, i en underverden som fortellingen ikke når frem til. Slik er det også Agatas *tause* tilsynekomst som kan ses: Hun ses som *navnløs*, som utilgjengelig for ethvert forsøk på å holde henne fast i språk. Hun trer frem – men som et fravær, som aldri kan tillempes dagens forløp; Agata på filmen er *både* uforanderlig *og* ren flyktighet; hennes billedmessige tilsynekomst tilhører et rom som på én og samme tid er tom repetisjon *og* rasende tid : Austerlitz ”spoler båndet tilbake *gang etter gang*, og ser tidsangivelsen i det øverste hjørnet til venstre på billedskjermen, tallene som dekker en del av pannen hennes, minuttene og sekundene, fra 10:53 til 10:57, og hundredelene av sekundene, *som ruller så fort at man ikke kan tyde og fastholde dem.”* (s. 210)

Det er en uhyggelig scene, dette: Austerlitz som ser inn i en underverden der han får øye på sin mor, og som altså nesten ikke kan skilles fra den skyggen hun trer frem fra. De antikke dødsrikefortellingene synes å klinge med her; jeg tenker på Vergils Æneas som skimter vakre – men døde – Dido blant skyggene i Hades, og jeg tenker ikke minst på Orfeus som synger seg inn i dødsriket for å hente sin elskede Eurydike, og som smertelig erfarer – som Austerlitz – at det ikke er mulig å favne den døde i døden. Romanen *Austerlitz* unnviker likevel mytens gyldne skjær; Austerlitz’ fortelling om sitt ”besøk” i dødsriket Theresienstadt, gir nemlig et slags? språk til en historisk lidelse: den nazistisiske utryddelsen av jødene. Og den gir språk til denne lidelsen nettopp ved å erkjenne – og holde frem – at *denne* avgrunnen ikke kan representeres, fortelles. Den dødsens Agata tvunget til å spille munter landsbyboer på kafé; dét kan det ikke fortelles om. Også slik har denne romanen en omsorg for ”utsiden”, for de erfaringene som ikke kan ordnes til fortelling. Eller til kommunikasjon.

Austerlitz er faktisk opptatt av liknende problemstillinger i de siste samtalene med fortelleren; om hvordan vår tid har et stadig mer påtrengende behov for ”å gjøre slutt på alt som er levende ved fortiden”; altså behov for å manifestere seg på en slik måte at det positive her og nå fremstår som triumferende absolutt, uten noen ”utside”, uten noen stirrende blikk fra mørket. Det nye Biblioteque Nationale i Paris – som er ment å samle kunnskap og informasjon – er for eksempel , forteller A, ubrukelig ”i jakten på sporene etter min far som forsvant i Paris”, og arter seg for Austerlitz som en manifestasjon av viljen til å begrave og utradere den historiske erfaringen som biblioteket helt bokstavelig er reist på: Biblioteket er bygd på tomten der nazistene under 2. verdenskrig lagret konfiskerte, jødiske eiendeler. Det er dette Austerlitz snakker om før han legger i vei, nå på søk etter sin far. For selv om Autserlitz’ syn av filmen fra Theresienstadt kan sies å markere grensen for hva den levende kan nå, synes han likevel å være tvunget til å søke videre. Som fortelleren.? Slik som også fortelleren er det.? På et påfallende umerkelig og udramatisk og *uavsluttet* vis forsvinner Austerlitz dermed ut av fortellerens fortelling. Selv om *romanen* slutter, så *avbrytes* bare fortellingen, den *avsluttes* ikke. Fordi, tenker jeg, den aldri fikk favnet om denne utsiden som den hele fortellingen om Austerlitz er et søk henimot.

Så kan det være på tide å spørre igjen: Hvem er denne Austerlitz, hvis nærvær synes nødvendig for at fortellingen skal drives fremover? Eller mer presist: Hvor kommer Austerlitz fortelling fra? Det forblir noe merkelig anonymt ved Austerlitz: Selv når han forteller om sin fortid og sitt livsløp, så er det hele tiden et anstrøk av noe ”fremmed” i denne stemmen; den blir aldri ”fortrolig”, selv der han avdekker sin dypeste lidelse. Og kanskje er det dette som vekker min mistanke om – eller åpner muligheten for – at Austerlitz er et forsøk på å opprette? en imaginær, oppdiktet posisjon i jegets fortelling. Én ting er det påfallende usannsynlige i at de tilfeldigvis møtes på bortgjemte steder og barer. Noe annet er det at fortelleren helt tidlig i romanen bemerker at Austerlitz ”aldri betrodde meg mye om sin opprinnelse og livsvei”. For er det noe fortelleren hevder at Auserlitz, der i den dunkle baren, begynner å fortelle ham, så er det nettopp den lange og innviklede historien om sin opprinnelse og livsvei. Det kan også være ting som tyder på – men sikker er det altså ikke mulig å være – at Austerlitz er en språklig tildragelse som er skapt av brokker i fortellerens verden. Øyelegen han var hos umiddelbart før han igjen så Austerlitz’ ”gjenkomst” var tsjekkisk – slik også Austerlitz snart skal komme til å fortelle at han opprinnelig er. ((Og fortelleren tenker at rommet der øyelegen utfører noen svært ubehagelige optiske undersøkelser likner kupeen i en sovevogn; nattlige togreiser viser seg å spille en viktig rolle i Austerlitz’ fortelling om sitt liv.)) Noen steder er det også i seg selv ubetydelige ”sprekker” i fortellingen om Austerlitz, som like fullt forsterker tanken om at hans fortelling er skapt av språklige tildriv. Som da Vera forteller – altså inni fortellerens fortelling om Austerlitz’ fortelling – om da Agata ble deporteret, og hun bemerket at ”[e]nnå i fjor sommer reiste vi herfra og til Marienbad.” Det er vanskelig å unngå å tenke at denne replikken like gjerne kan være et språklig tildriv fra tittelen på Alain Resnais' kjente film ”I fjor i Marienbad”. Det er kan hende en detalj i tekstveven, men tilstrekkelig til at den mimetiske illusjonen brester, slik at mistanken vekkes: Er ordene jeg nå leser egentlig – ord? Som ikke har noen grunn, noe feste i det gjenkjennelig menneskelige? Er Austerlitz’ fortelling egentlig en slags momentan, lysende skrift i tomme, mørke luften, uten grunn og uten realitet? Hvor menneskelig er denne fortellingen, hvis den er skapt av språklige tildriv mer enn av menneskelige handlinger? Tidvis finnes det også små, men uunngåelig merkbare forskyvninger mellom selve teksten og fotografiene: Som når Austerlitz forteller at han en dag *nøyaktig* *klokken* *seks* slo opp i et amerikansk tidsskrift og støtte på et fotografi som viste rommet hvor mappene til fangene i Thersienstadt i dag blir oppbevart. Når vi ser på det fotografiet i romanen *som skal forestille* dette som Austerlitz forteller om, og oppdager at det er vegguret på *fotografiet* som viser nøyaktig klokken seks, ja, hvor ”mimetisk” og ”virkelighetsrefererende” kan da fortellingen om da Austerlitz fant dette fotografiet være? Også de tydelige allegoriske trekkene i Austerlitz’ fortelling, som i sekvensene om de svermende møllene og om det avstengte biljardrommet, understøtter tanken om at Austerlitz’ fortelling er *figurlig*, altså at den ikke bare er en endefrem, mimetisk fremstilling av ”noe som har skjedd”, men at den *også* er en språkhandling, kastet ut som et søk etter noe som det ikke finnes språk for. Slik kan Austerlitz selv betraktes som en katakrese, som et forsøk på å gi språk til en språkløse lakune. Ja, Austerlitz’ fortellestemme kan tenkes som en bortvendt, imaginær mulighet i fortellerens stemme; ja, et slags spøkelse som opptar en irrell ”plass” som ingen ”bebor”. Om denne stemmen ikke akkurat er ”knurrende”, som fortellestemmen i filmen om Theresienstadt er det, så fremtrer den like fullt som en ikke-nærværende stemme – som er nærværende nettopp som dét. Og Veras stemme i Austerlitz’ stemme, blir ikke hun så å si ennå en ny spøkelsesmessig fold i romanen?

Samtidig har Austerlitz’ fortelling også en påfallende sterk ”mimetisk” effekt. Det er uunngåelig ikke å dras inn i forestillingen om at denne romanen virkelig gir oss den skandaløse historien om Austerlitz’ liv. Og kanskje bør vi heller ikke stritte imot en slik ”mimetisk” lesning. For er ikke den mimetiske lesningen egentlig en imaginerende lesning? Når vi lar ordene føre oss av gårde, når vi tror at de gir oss nærværet av noe virkelig, trekkes vi ikke da inn i *imaginære* forløp og hendelser? Jeg tenker slik: At det nettopp er når vi rives med av ordene, at vi står i fortellingens eget begjær etter å la ordene finne frem – ”langt ute i det fremmede”. Om vi skulle tro at dét handler om virkelighetshunger, er det kanskje angsten for å miste festet *her*, som taler i oss. Men om vi kunne vende oss, og se oss selv rives med av Austerlitz’ fortelling, se oss selv føres bort fra oss selv, ((og fra realitetsprinsippet som sier at det vi leser er ord)), så kunne vi kanskje også se oss selv i begjær etter ”utsiden”? Ja, hvem er vi, når vi leser, og stirrer mot bokstavene med ”ufravendte øyne”, for å si det med romanen, og – bortvendt fra oss selv – trekkes mot disse imaginære skapningene som synes å leve?