

At ophæve verdens vægt

Om nostalgi og nærvær hos W.G. Sebald¹

Ser man sig for i forskningslitteraturen, receptionen og diverse omtaler af den tyske forfatter W.G. Sebalds værk, vil man hurtigt opdage, at det – værket – handler om krig, ødelæggelse, erindring, traume, og at historien kort sagt er en katastrofe. Desuden vil man snart vide, at værkets dominerende emotionelle tone er melankolsk.² Det er der intet underligt i, for tonen i Sebalds prosa er jo netop melankolsk. Men ikke kun. Denne artikel vil vise, at der findes andet og mere hos Sebald end den omtalte melankolske omgang med fortidens mildt sagt problematiske sider. Hos Sebald findes nemlig også passager af ligefrem paradisisk nærvær, lys og varme; passager, som hans karakterer og fortællere mindes med nostalgi. Artiklen er ikke primært udformet som en kritik af den omtalte Sebald-reception, men som et supplement til den. Derfor går jeg kun i ringe grad i direkte *clinch* med Sebald-forskningen, men søger i stedet at vise nostalgis relevans i en nærlæsende tilgang til to af Sebalds værker: *Saturns ringe* (1995) og *Austerlitz* (2001).

Indledningsvis vil jeg ganske kort berøre det melankolske og katastrofale hos Sebald, hvorefter jeg vil komme til sagen i en analyse af nogle i denne sammenhæng centrale passager fra *Saturns ringe* og *Austerlitz*. Analyserne har til hensigt at underbygge min indledende påstand: at beskrivelsen og forståelsen af Sebalds værks erindringsarbejde bør suppleres med nostalgis blik for fortidens lyse, lette og “positive” sider, der dog, skal det vise sig, aldrig er “rene”, men altid rummer en form for distance til sig selv som nostalgi. Ved således at fokusere på nostalgien hos Sebald vil artiklen bidrage til at nuancere billedet af det erindringsarbejde, som Sebalds værker udfører og dermed også bidrage til en mere detaljeret og facetteret forståelse af dem. Med nostalgibegrebet som baggrund kan vi simpelthen få øje på nye aspekter af værket. Vi kan få øje på en varme og lethed, en anderledes tone, og vi kan se, hvordan Sebald ikke bare inkorporerer nostalgiske elementer, men også på en vis måde diskuterer, hvilken form for erindringsmåde nostalgien er.

Den katastrofale historie og dens smertefulde spor

I en ofte citeret passage fra *Austerlitz* taler hovedpersonen af samme navn om de “[s]mertespor, der [...] i utallige fine linjer strækker sig gennem historien” (Sebald 2003, 19). Langs disse smertespor vandrer ikke kun Austerlitz, men stort set alle Sebalds karakterer og fortællere, når de – helst til fods – bevæger sig rundt i Europa.³ Smertesporerne forgrener sig ikke blot gennem historien, men gennem hele Europa som det jernbanenet, litteraterne Frederik Tygstrup og Isak Winkel Holm har kaldt et “diskret mindesmærke” om udryddelsen af de europæiske jøder (Holm og Tygstrup 2007, 102). Hos Sebald er fortiden konstant til stede som spor, man kan følge, beskrive og fortolke i et forsøg på om ikke at lære af historien så at lære at leve i og med historien.

Dette, at leve med historien, er imidlertid ikke nemt, for denne historie er som nævnt en katastrofe hos Sebald. Mere end én kritiker har fremhævet relevansen af Walter Benjamins historiefilosofi og særligt hans “historiens engel” for det historiesyn, der udtrykkes i Sebalds værk. Eksempelvis skriver germanisten Karin Bauer: “Like Walter Benjamin’s angel of history, Austerlitz gazes with a mixture of curiosity and horror at the debris of history piling up before his eyes as he is blown backwards into an uncertain future” (Bauer 2006, 233). Den storm, som blæser historiens engel ind i fremtiden, kaldes hos Benjamin “fremskridt”, og det er klart, at fremskridtsprocessen også hos Sebald er “én eneste katastrofe, der uafslædigt hober ruin på ruin”, som Benjamin skriver (Benjamin 1973a, 185).⁴ Det er denne katastrofale historie, der hos Sebald beskrives på en mørk, pessimistisk og melankolsk måde.

Ruin på ruin og et glimt fra en vindmølle: nostalgi i *Saturns ringe*

Det er altså veldokumenteret i den videnskabelige litteratur om Sebald, at han ser den moderne verden som ruineret eller beskadiget, og at han ser historien som en katastrofal ophobning af ødelæggelse. I *Saturns ringe* præsenteres vi for dette melankolske historiesyn for fuld skrue. Her vandrer Sebald-fortælleren således gennem et udsnit af den moderne verden og ser ødelæggelse, beskadigelse og ruiner overalt.

Men mellem ruinerne ligger der noget og glimter. En rest, et fragment af noget mere “helt”, noget (endnu) ikke ødelagt. I et interview peger Sebald netop i retningen af en sådan mere “hel” verden ved at afbryde interviewerens, Steve Wasserman, der taler om “a certain kind of requiem for a lost agrarian world” i Sebalds værk. “Yes”, afbryder Sebald, og fortsætter så:

“ One can regret it although one knows it’s unavoidable because it is just a fact of societal and natural evolution that things should have come to this pass. Well, if you know landscapes intimately, say the landscape of the Upper Rhine where it comes out of Lake Constance and then turns the corner at Basle and moves northward, or the Danube before it gets to Vienna and after, between Vienna and Budapest, and if you have a recollection, at least a mental one, of what these landscapes looked like fifty, [a] hundred, two hundred years ago and see how they have been sanitized now, straightened out, control-

led, hemmed in, then you do realize that much has been lost and what's been lost is some kind of freedom and some form of beauty which we no longer have access to. (Wasserman 2011, 370)

Hvis man har en form for erindring om landskaberne, som de så ud før i tiden, så vil man begræde beskadigelsen af disse landskabers skønhed og frihed. I hvert fald er det netop dét, fortælleren i *Saturns ringe gør* – eksempelvis i andet kapitel:

“ Bortset fra en enkelt rønne her og der ses ikke andet end græs og bølgende siv, et par nedsunkne pilegrene og nogle ødelagte kegleformede murstensbygninger, som efterladenskaber fra en uddød civilisation, hvilket er alt, hvad der er tilbage af de talløse vindpumper og vindmøller, hvis hvide sejl roterede over markerne ved Halvergate og langs hele kysten frem til årtierne efter Første Verdenskrig, hvor de blev lukket ned, hver og én, den ene efter den anden. Det er svært at forestille sig i dag, fik jeg engang at vide af en, der fra sin barndom huskede, hvordan sejlene drejede rundt, så vindmøllernes hvide flade oplyste landskabet som et lille lyspunkt, der giver liv til et malet øje. (Sebald 2011, 37-38)

Der er altså en “vindmølletid”, som en eller anden fortæller Sebald-fortælleren om. Lidt længere fremme funderer fortælleren så:

“ Og nu var der intet tilbage, ingen, ingen stationsforstander med skinnende uniformskasket, intet personale, ingen kusk, ingen gæster af huset, ingen jagtselskaber, ingen gentlemen i uopslidelig tweed eller ladies i elegante rejsedragter. Det tager blot et eneste forfærdende sekund, har jeg ofte tænkt, og en hel epoke forsvinder. (Sebald 2011, 39)

I det første citat understreges ødelæggelsens processuelle, gradvise karakter, idet møllerne lukkes ned en efter en, mens det i det sidste citat er en hel tidsalder, der forsvinder på et enkelt “forfærdende sekund”. Denne tidsalder rummede stationsforstandere med “skinnende uniformskasket”, mænd i “uopslidelig Tweed” og damer i “elegante rejsedragter”. Adjektiverne – skinnende, uopslidelig, elegant – fremhæver nogle kvaliteter ved fortiden, som er gået tabt, og den gradvise eller pludselig ødelæggelse af henholdsvis “vindmølletiden” og “tidsalderen” resulterer i tomhed – “og nu var der intet tilbage, ingen”, som der står.

I disse citater ser Sebald-fortælleren egentlig intet ud over et par nedsunkne pilegrene og ødelagte bygninger, men denne nutidens tomhed synes at aktivere imaginationen, så den fyldes ud med fortidens forestillede fylde. Fraværet bliver en tom plads, som Sebald-figurens erindring og forestillingsevne kan udfylde, og som hans tekst udfylder. Vi kan knap forestille os det i dag, siges det til Sebald-fortælleren, men det er ikke desto mindre præcis det, han gør. Et sted står der for eksempel: “Engang måtte tingene have været anderledes her, tænkte jeg” (Sebald 2011, 39). Fortælleren forestiller sig altså, at tingene engang var anderledes, og denne forestilling tager form som en rigere fortid med elegante rejsedragter og uopslidelig tweed. Igen synes historiesynet at være kongenialt med Walter Benjamins. Det, fortælleren savner her, kan nemlig forstås som en art “aura” i Benjamins betydning af ordet. I essayet “Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder” betegner Benja-

min aura som alt det, der går tabt, når et kunstværk kan reproduceres i det uendelige; han taler om ægthed, integritet og kunstværkets "Her og Nu" (Benjamin 1973b, 62). Denne aura har imidlertid ikke kun at gøre med kunstværker, men handler om en mere almen løsrivelse fra tradition og historie, og det er her, aura-begrebet bliver relevant for Sebald. Det, fortælleren klager over i passagen med den uopslidelige tweed, er jo netop, at den verden, han ser omkring sig, er tom i modsætning til fortidens auratiske fyldighed. Mens vi er ved lighederne mellem Sebald og Benjamin, kan man tilføje, at der også hos Benjamin findes en form for nostalgi, ikke mindst i *Barndom i Berlin omkring år 1900* (1950).

Benjamins tilstedeværelse hos Sebald indikerer en mere generel pointe i Sebalds brug af referencer og intertekstualitet. Hans værker er rige på im- og eksplicite citater og henvisninger til Dante, Kafka, Nabokov, Joseph Roth og Benjamin især, og på denne måde "indsamler" Sebald dele af litteraturhistorien i et litterært værk, der jo netop konstant kredser om erindring og glemsel. Hans medtænkning af Benjamin er med andre ord et memento om en vigtig skikkelse i litteratur-, filosofi- og kulturhistorien og dermed en måde at bevare historien på.

I det citerede interview ovenfor taler Sebald om "a recollection, at least a mental one, of what these landscapes looked like fifty, [a] hundred, two hundred years ago". Det giver mening at forstå denne "mentale erindring" som netop den forestillingsevne, der er på spil i citaterne fra *Saturns ringe*. Et sted i erindringen ligger altså en verden, der er skønnere og mere fri, men for at nå den, må man aktivere forestillingsevnen eller imaginationen, der kan kaldes "nostalgiserende", idet den fremkalder et billede af fortiden som et smukt og "helt" modbillede til "nutidens" tomhed.

Når jeg taler om et tomt "nu" og et fyldigt "før" sigter det til den nostalgiserende imagination og ikke til den konkrete historie. Logikken i Sebalds negative historiefilosofi siger os, at "før" altid vil være lidt mindre ødelagt end "nu", men den nostalgiserende imagination synes snarere at bryde med historiens forløb og skabe nogle stillestående billeder af en bedre tid *uden for* historien. Nostalgien bygger på en opdeling af tiden i et mangelfuldt nu og en mere rig og værdifuld fortid, man kan længes mod – et lineært og progressivt tidsforløb – men den skaber også nogle lommer af samtidighed ved siden af denne fremadskridende tid.

Her er det på sin plads at præcisere mit nostalgibegreb. I passagen, hvor fortælleren længes efter elegante rejsedragter og uopslidelig tweed, er det ikke utænkeligt, at nogle vil høre en form for ironi og dermed en reflektiv distance til den nostalgiserende imagination. En sådan ironi kan synes uforenelig med nostalgien, men er det kun, hvis man opererer med en bestemt type nostalgibegreb, nemlig det, den russiske litterat, Svetlana Boym, kalder "restorative nostalgia". Denne type nostalgi er, ifølge Boym, dødsens alvorlig, og den sigter efter en total genskabelse af fortiden. I modsætning hertil står det, Boym kalder den reflektive type, der anerkender tidens irreversibilitet, interesserer sig for rester og fragmenter og *kan* være humoristisk og ironisk. "It [reflective nostalgia] reveals that longing and critical thinking are not opposed to one another, as affective memories do not absolve one from compassion, judgment or critical reflection" (Boym 2001, 49-50), skriver Boym sammenfattende. Når Sebald-fortælleren længes efter en mere fyldig fortid, sker det i klar

bevidsthed om, at denne fortid er endegyldigt ovre og ikke kan genskabes, og det sker i en tone, der læner sig op ad en form for (selv)ironisk og reflektiv udstilling af egen nostalgi som netop nostalgisk. Det er væsentligt at påpege, at nostalgien hos Sebald således ikke er restorativ og megaloman, men netop reflektiv i sit fokus på fragmentet og resterne – som vi så det i citaterne fra *Saturns ringe*. De nostalgiske passager hos Sebald indgår i et værk, der er hyperbevidst om, at tiden er gået, og at man ikke kan vende tilbage – højst samle historiens rester op i erindrings litteratur.

Når vi nu har set, at der blander sig en vis – reflektiv – nostalgi i de forskellige erindringsmodi, som *Saturns ringe* fortolker fortiden med, vil jeg se på, om der også findes et positivt valoriseret sted; et sted, man måske oven i købet nostalgisk kan “vende hjem” til. Dette, at vende hjem, er relevant for denne artikel, fordi ordet nostalgi stammer fra *nostos*, der betyder hjemkomst, og *algia*, der betyder længsel eller smerte. Nostalgi er altså længsel efter at vende hjem, og mens ordet i dag forstås som en sentimental længsel – ikke så meget efter et sted, som efter en tid (det kunne være “vindmøllertiden”) – så er også ordets oprindelige betydning med vægt på stedet relevant i denne artikel. I det følgende handler det altså om nostalgi som en længsel efter at vende hjem til et særligt *sted*.

Det lader sig næppe gøre at tænke et historisk punkt, der ligger absolut *før* ødelæggelsesprocessen hos Sebald, for ødelæggelsesprocessen er synonym med historien. Det betyder også, at hvis man skal tænke sig et sted, der ikke er præget af denne ødelæggelse, så må det være et ikke-historisk sted, med andre ord et utopisk sted, et ahistorisk ikke-sted. Fortælleren “Sebald”, som vi møder i *Saturns ringe*, er en vandrer og hjemløs som alle andre vigtige karakterer hos Sebald, men ikke desto mindre findes der også for ham et anelsesvist hjem, et sted, som igen ikke er konkret og faktisk, men forestillet. I slutningen af 8. kapitel sidder Sebald-fortælleren på molen ved Orford og venter på en færgemand:

“Orfords tage og tårne blev synlige over trætoppene og forekom så tæt på, som kunne jeg række hånden ud og røre ved dem. *Dér*, tænkte jeg, *hørte jeg engang hjemme*. Og pludselig var det, som om jeg gennem det stadig mere blændende modlys og de svindende farver så sejlene på de for længst forsvundne vindmøller, der gravitetisk drejede sig i vinden. (Sebald 2011, 240. Min kursivering)

Det, jeget ser ind i her, er en utopi, der produceres af forestillingen om at have haft hjemme “*dér*” og af forestillingen om “vindmøllertiden” fra kapitel to. Det “tænkte jeg”, der i kapitel to hang sammen med beskrivelsen af de positivt valoriserede (for)tider – “vindmøllertiden” og tidsalderen med de elegante herrer og damer – hænger her sammen med et sted. Det er dog ikke “her”, men “*dér*” – tæt på, men lige netop uden for rækkevidde – at han havde hjemme; et sted, hvor han netop ikke befinder sig, et sted, der er uden for rækkevidde, et sted, som man kun kan tænke sig til og nostalgisk længes efter: “*Dér*, tænkte jeg, *hørte jeg engang hjemme*”.

Sebald-figurens forestilling om et hjemsted leder i citatet til, at vindmøllerne, der jo tidligere knyttedes til fortidens liv og fylde, dukker op igen: “pludselig var det, som om jeg [...] så sejlene på de for længst forsvundne vindmøller”. Det indre syn af

vindmøllerne dukker frem i takt med, at det ydre, sanselige syn blændes af stigende modlys “det stadig mere blændende modlys”, så der sker en bevægelse fra ydre syn til indre forestilling, fra perception til imagination. I det ydre ses tomheden, der bliver et tegn på det, der var – hvilket Sebald-fortælleren så kan skue i sit indre. Jo mindre han kan se den faktiske virkelighed, des mere kan den indre, nostalgiserende forestilling komme til.

I afsnittet med vindmøllerne i kapitel to fortælles det, at vindmøllernes sejl oplyser landskabet, og der står: “Og når de små lyse punkter falmede, falmede hele området sammen med dem” (ibid., 38). Vindmøllernes lys holder landskabet i live, og med vindmøllernes forsvinden visner landskabet. Når Sebald-figuren således i kapitel otte ser først et hjem og så igen disse vindmøller, genoplives landskabet i tanken, og det understreger, at fortiden forbindes med et liv og en fylde, som ikke længere er til stede i nutiden. Det er med andre ord et nostalgisk blik på historien. Vindmøllesejlene er hvide faner i øjet, de bliver en del af det seende øje frem for af det sete landskab og kan betragtes som en art nostalgis troldsplint i øjet. Gennem dette blik kan vi danne os forestillede billeder af, hvad der er tabt i historien. Gennem dette blik kan vi ane muligheden for et hjem. Og så langt kan vi bevæge os videre til *Austerlitz*, hvor vi ikke blot aner et hjem, men finder frem til hele to.

Odysseus og paradiset: nostalgi i *Austerlitz*

Banegården Liverpool Street Station spiller en afgørende rolle i Sebalds forfatterskab. Det er således også på denne banegård, at protagonisten Jacques Austerlitz begynder sin hjemkomst til det, der viser sig at være hans “første barndoms sted”, som det hedder i romanen. Kunst- og arkitekturhistorikeren Jacques Austerlitz er den gådefulde protagonist, som den navnløse fortæller fører en afbrudt samtale med over årtier, og hvis historie gradvist oprulles i romanen *Austerlitz*. Hans barndomssted er Prag, hvor det ene af romanens to hjem findes. En dag står Austerlitz på banegården og følger i en pludselig indskydelse en mand ind i ventesalen, Ladies Waiting Room, i en afsides liggende del af banegården. Indgangen til denne ventesal bliver en symbolsk tærskel til den personlige fortid, som Austerlitz så længe har fortrængt:

“ Faktisk havde jeg en følelse, sagde Austerlitz, som om ventesalen, i hvis midte jeg stod som blændet, rummede alle min fortids timer, alle mine så længe undertrykte, udslukte ængstelser og ønsker, som om det sorthvide rombemønster i stenpladerne under mine fødder var banen til slutspillet i mit liv, som om det strakte sig over hele tidens flade. Måske var det også derfor, jeg i salens halvskumring så to midaldrende personer, klædt i tredivernes stil, en kvinde i en let gabardinefrakke, med en hat sat skævt på frisuren, og ved siden af hende en mager herre, der havde mørk habit på og præsteflip om halsen. Ja, og jeg så ikke bare præsten og hans kone, sagde Austerlitz, jeg så også drengen, som de var kommet for at hente. Han sad alene ude til siden på en bænk. (Sebald 2003, 178-179)

I ventesalen er tiden et rum, hvor Austerlitz kan se sin fortid. Den er et erindringsrum også i den forstand, at den i det ydre synliggør det, som Austerlitz så længe har fortrængt i sit indre. Tiden rumliggøres, men det er vigtigt at understrege, at

Austerlitz ikke kan se hele sin fortid, kun et element af den, som udstikker retningen for hans videre udforskning. I ventesalen åbner fortiden sig for Austerlitz, og han kan begynde efterforskningen af sin herkomst, som også bliver en hjemkomst til barndommens sted: Prag. Det er både en rejse i det ydre og i det indre, for Austerlitz knytter herkomst og identitet tæt sammen.

Indblikkene i fortiden slår ned i Austerlitz som epifanier, hvor en art slør af glemsel – eller rettere: fortrængning – med ét rives bort, og han kan se klart. Under et besøg i et antikvariat hører han således to stemmer i radioen samtale om, hvordan de i 1939 som børn blev sendt til England med en særtransport. Austerlitz fortæller videre:

“ [F]ørst da den ene gav sig til at tale om, at hendes transport [...] færgen PRAGUE fra Hoek van Holland var gået over Nordsøen til Harwich, vidste jeg hinsides enhver tvivl, at disse erindringsbrudstykker også hørte hjemme i mit eget liv. (ibid., 185)

Pludselig ved han, at også han er kommet til England med dette skib. Indehaveren af antikvariatet hedder i øvrigt Penelope, ligesom Odysseus' hustru, og dermed trækker Sebald på selveste ur-nostalgikeren i den europæiske litteratur. Austerlitz' hjemkomst farves altså af en klassisk hjemkomst- eller nostos-diskurs. Den pludselige åbenbaring lader Austerlitz indse, at han stammer fra Prag, og som han fortsætter beretningen: “bare nævnelser af navnet på denne by i denne sammenhæng var nok til at overbevise mig om, at jeg nu måtte vende tilbage dertil” (ibid., 187). Austerlitz foretager da denne rejse tilbage til barndomshjemmet, en lille lejlighed i gaden Šporkova nr. 12: “Og sådan, sagde Austerlitz, fandt jeg, næppe ankommet til Prag, min første barndoms sted, af hvilket ethvert spor var udslettet i min hukommelse, så langt jeg kunne tænke tilbage” (ibid., 197). Denne hjemkomst bliver, ligesom opholdet i ventesalen på Liverpool Street Station, en åbning af Austerlitz' erindring: “[D]et var som om min erindring åbnede sig for mig, ikke ved eftertankens anstrengelse, men gennem mine så længe bedøvede og nu atter vågnede sanser” (ibid.). Via den erindringsåbnende begivenhed i ventesalen og Penepoles antikvariat er Austerlitz som en anden Odysseus blevet “suget” tilbage til sit Ithaka, Prag, “hans første barndoms sted”.

Hjemkomstscenen falder præcis midt i romanen, så (også) i kompositorisk forstand er den det centrum, hvormed hele historien drejer. Dog, da han kommer hjem, synes det centripetale sug, der har ført ham hjem, at slå om i centrifugal afstødning, der igen sender ham bort fra Prag – på vandring i opsøgningen af sine forældres livshistoriers afslutning. Barndommens første sted er en magnetisk midte, der skifter pol midt i bogen, da Austerlitz fysisk berører denne midte, for nu at bruge en anden metafor.

Tilbagekomsten til Prag betyder afslutningen på Austerlitz' oprindelige eftersøgning af sin herkomst og identitet, men hjemkomsten er også et omslag, der transformerer Austerlitz' individuelle traume til et kollektivt. Som Tygstrup og Holm skriver: “Den private katastrofe trækker den kollektive katastrofe med sig, og fra at være et enkelt individ, som skal forsøge at forsone sig med sin historie, bliver han en repræsentant for en kultur, som selv er fuld til kanten af uforsonet fortid” (Holm

og Tygstrup 2007, 112). Hjemkomsten er ikke blivende, men en station på den vandring, der potentielt søger at afdække Europas historie fra Anden Verdenskrig og frem og som derfor naturligvis aldrig når til ende.

Austerlitz' hjemkomst til Prag er utvivlsomt en *nostos* efter odysseusk mønster, men den er ikke drevet af nostalgi. Det andet af to hjem, nemlig Andromeda Lodge, er til gengæld forbundet med nostalgi.⁵ Andromeda Lodge er Austerlitz' ven Gerald's barndomshjem, hvor Austerlitz holder ferie om sommeren. I en lang passage, en ren pastorale på over tyve sider, beskrives huset og dets indbyggere og omegn som et idyllisk sted, der, fornemmer man klart, kunne have været Austerlitz' "Wahlheimat". Hans erindring om stedet er varm og idylliserende, fuld af lovprisning og længsel. Austerlitz indleder sin beretning om det med at sige: "I dag ville jeg ønske [...] at jeg kunne være forsvundet sporløst i den fred, som herskede uafbrudt dér" (Sebald 2003, 104). Andromeda Lodge er et utopisk ikke-sted med evig fred, og som vi skal se i det følgende, ophøjes det til en art paradis.

Bare rejsen dertil er lykkebringende for Austerlitz, og som han – den evigt rejssende – siger: "Bedre rejser end dengang [...] har jeg aldrig siden haft" (Sebald 2003, 105). Ifølge familieoverleveringen besøgte selvste Darwin i sin tid stedet og priste den "paradisiske udsigt" fra huset. Det samme gør Austerlitz: "Udsigten fra værelset med det blå loft, som Adela [Gerald's mor] altid betegnede som mit værelse, grænsede i sandhed til det overvirkelige" (ibid., 125). Det er altså et overvirkeligt sted, eller rettere: en utopi eller ikke-sted, hvor Austerlitz har følelsen af at være "i en anden verden" (ibid., 107). Det er præget af uafbrudt fred og ligger således uden for den ødelæggende historie, der ellers hersker hos Sebald. For at slå en tråd tilbage til behandlingen af *Saturns ringe* kan man sige, at det ikke ligger i historien, men snarere i en nostalgisk "Guldalder-tidsboble" ved siden af den progressive tid. Opholdet på Andromeda Lodge fungerer i Austerlitz' erindring som en pause af fred og harmoni i et forløb, der er domineret af ødelæggelse og forgængelighed. Det er i øvrigt værdt at bemærke, at den overvirkeligt smukke udsigt betragtes fra et rum, der kaldes "mit værelse". Det overvirkelige forbindes altså i Austerlitz' erindring med det at have hjemme et bestemt sted.

Andromeda Lodge er et fredeligt sted med en frodig have, hvor der vokser et utal af sjældne planter. Også stedets fauna er mangfoldig: Der er kakaduer, som det er "vidunderligt" at iagttage og en spraglet rigdom af møl og sommerfugle. Austerlitz erindrer altså fortiden på Andromeda Lodge som så "fyldig", eksotisk og smuk, at det bliver paradisisk. Stedets paradisiske karakter understreges af Austerlitz' beskrivelse af lyset over stedet på varme sommerdage:

“ I en perlegrå dis opløstes samtlige former og farver; der var ikke længere nogen kontraster, ikke nogen afskygninger, kun flydende, af lyset gennempulserede overgange, en eneste udflyden, hvorfra kun de allerflygtigste fænomener dukkede op. (ibid., 126)

Alt dette lys giver ham "noget i retning af en følelse for evigheden" (ibid.). Det, han skuer, er selve det eviges lys, og passagen har en prominent forgænger i litteraturhistorien i 33. sang af Dantes "Paradiset", hvor digteren netop erindrer, at han skuede et lys så klart og vidunderligt, at alt syntes at flyde sammen i evigheden.⁶

Det kan synes en smule overdrevet, at Andromeda Lodge beskrives som et så vidunderligt sted, men netop overdrivelsen peger på passagens reflektivt nostalgiske karakter. Overdrivelsen tjener til at pege på, at nostalgien forskønner fortiden og placerer den i en blændende boble uden for den lineære tids ødelæggende mørke. På den måde ligger der også her – ligesom i *Saturns ringe* – en implicit afstand til og bevidsthed om det nostalgiske blik og en tydelig markering af, at her er det netop nostalgi, der er på spil.

Austerlitz' erindring om det evige lys fuldbyrder det, som Gerald's grandonkel, naturforskeren Alphonso, søger at opnå ved i stedet for glas at indsætte et gråt silkevæv i sine briller. På den måde tvinger han sig selv til at se anderledes på tingene. Spørgsmålet om, hvordan vi ser på verden, er et hovedmotiv i romanen, hvor de første af de mange indlejrede fotografier viser fire sæt øjne, der stirrer ud på læseren. Senere oplever fortælleren en række synsforstyrrelser, hvor hans blik bliver sløret i midten, og hvor han kun kan se klart i periferien af sit synsfelt. Romanen kredser altså om dét at se, og den lange passage om Andromeda Lodge kan læses som et forsøg på at obstruere den naturlige eller intuitive måde at se på tingene på og indstifte et andet blik. Det er det, Alphonso gør med sit silkevæv, der ophæver "verdens vægt" (ibid., 116-118), hvilket Sebald i et interview fra 1996 erklærer som mål for sin litterære virksomhed: "at beskrive de tunge ting på en måde, så de mister deres vægt" (Siedenberg 1997, 147. Min oversættelse). Passagen om Andromeda Lodge kan altså læses som et andet blik på verden; et blik, der søger at ophæve den vægt og tyngde, som ellers dominerer romanen *Austerlitz*. Passagen er dermed en undtagelse i værket, men det er en vigtig undtagelse: et lyspunkt, der sætter romanens mørke i relief.

Austerlitz' erindring, "som tydeligvis bevægede ham stærkt" (Sebald 2003, 116), om dette idylliske og utopiske sted, er et klart eksempel på en nostalgi, der opløfter stedet til et ideal, som løsriver sig fra historien. Det vil sige, at det utopiske sted overlever og slibes til perfektion i erindringen, mens det går under i tiden, og dets skønhed ses gennem tabets melankoli – erindringen derom bevæger Austerlitz. Andromeda Lodge tager sig også ud som et hjem i erindringen, og med dets karakter af evig fred, blændende lys og en opløsning af verdens vægt forbinder det sig naturligvis til døden. Sådan ligger også Andromeda Lodge, overvirkeligt smukt ved havet og objekt for den klareste nostalgiske passage i hele Sebalds forfatterskab og som en form for realisering af Sebalds ideal om at løfte virkelighedens tyngde. Før det hele opløfter sig til harmoni, er det nødvendigt at fastholde nuanceringen af billedet og forbindelsen til døden. Som altid hos Sebald er billedet fyldt af nuancer, og idyllen Andromeda Lodge punkteres da også flere steder af noget foruroligende og mørkt. Forbindelsen til døden har jeg etableret, og den forstærkes af mindst to ting. For det første fortæller Alphonso om, hvordan store sværme af tørstende natsværmere drukner i forsøget på at lande på en flods vandspejl og drikke af vandet. For det andet er Andromeda i mytologien en figur, der lækkes til en klippe ved havet for at blive ofret til et havuhyre.

I Inger Christensens *Sommerfugledalen* (1991) stiger sommerfuglene op, "som farvestøv fra jordens varme krop" (Christensen 2001, 471). En lignende løftelse, levitation, præger Andromeda Lodge, men det kontrasteres med dødens nærvær og det modsatrettede druknemotiv, som både natsværmerne og Andromeda-myten

peger på. Igen tjener nuanceringen til at vise, hvordan nostalgien hos Sebald ikke er ren og "selvsikker" – kort sagt: restorativ – men ustabil og skrøbelig; reflektivt flaksende.

Traume og nostalgi: harmoni og dissonans i den sebaldske akkord

Sebald-receptionen har som nævnt især interesseret sig for temaer som melankoli, ødelæggelse, traume og Holocaust, men både litteraten Kasper Green Krejberg og germanisten Ben Hutchinson påpeger den omtalte lethed som et brud med den dominerende stemning af melankoli og undergang hos Sebald – selvom de kun kommer meget sporadisk ind på nostalgien (Krejberg 2012, 251; Hutchinson 2009, 146). På baggrund af ovenstående kan vi dog nu beskrive den så ofte fremhævede melankolske grundtone hos Sebald som en "harmoni" med plads til nostalgisk "dissonans", der sådan set blot gør værket endnu mere interessant. Stormen hos Benjamin, som jeg indledte med, udgår fra paradiset, og selvom historien er en katastrofe, så er der – hos både Benjamin og Sebald – enkelte fragmenter af noget paradisisk blandt murbrokkerne: hos Benjamin er der smukke steder i barndommens Berlin, hos Sebald-fortælleren i *Saturns ringe* er der forestillingen om en fyldig fortid, og hos Austerlitz er der erindringen om Andromeda Lodge. Det er vigtigt at få nostalgien med, fordi den peger på lyspunkter og en lethed i Sebalds univers, der ellers er domineret af ødelæggelse og melankoli. Det har dog vist sig i ovenstående læsninger, at nostalgien ikke bare er lys og let, men hele tiden rummer en bevidsthed om historiens ødelæggende gang. Den rummer plads til mørke elementer: eksempelvis død og drukning i passagen om Andromeda Lodge.

Det kan til tider synes, som om nostalgi og melankoli simpelthen smelter sammen,⁷ men det har været nødvendigt at skelne, fordi nostalgien på en anden måde end melankolien har et objekt, er intentionel. Litteraten Sylwia D. Chrostowska skelner mellem melankoli og nostalgi netop med dette objekt: "If, in its broadest sense, melancholy is an unfocused depressive or ruminative state – a sense of loss, vague because it lacks a clearly defined object-image – nostalgia is always for something more or less defined" (Chrostowska 2010, 67). Nostalgien hos Sebald har visse steder en ironisk undertone, og visse steder synes den at være lys og let. Den minder om melankoliens triste sorgfuldhed, men den peger også på nogle elementer, som melankolien ikke får øje på: fortidens fylde og de lette og lyse øjeblikke i idyllen Andromeda Lodge. Det er således ikke et spørgsmål om at vælge mellem enten melankoli eller nostalgi, men om at indse, at disse emotioner væver sig ind og ud af hinanden hos Sebald, og at det alligevel kan være gavnligt at skelne, fordi nostalgien kan hjælpe os med at få øje på nye aspekter i Sebalds værk. Og det gælder ikke kun Sebalds værk. Det kan også gælde som en generel opfordring til at medtænke nostalgien i kulturelle undersøgelser af erindring.

Passagen om Andromeda Lodge handler om at kaste et anderledes blik på tingene, og jeg har forsøgt det samme: at lade nostalgien være et slør i mine briller, en troldsplint i øjet, som kaster et andet blik ind i Sebalds værk. Det er nok domineret af det traumatiske, af melankoli og pessimisme, men lethed og nostalgi er vigtige undtagelser i et værk, der som få andre viser os erindringen i aktion. Det viser os erindringen i aktion; dens enorme betydning for, hvem vi var, er og bliver.

Noter

- 1 Denne artikel bygger på en del af min ph.d.-afhandling *De hjem søgende og de hjem søgte. Eksil og hjemkomst hos Joseph Roth, Herta Müller og W.G. Sebald*, som jeg forsvarede på Københavns Universitet i september 2014. Jeg vil desuden gerne takke de studerende på kurset "W.G. Sebalds *Austerlitz*" på Københavns Universitet, efteråret 2015, for de mange gode, engagerede og inspirerende diskussioner, vi har haft om romanen.
- 2 Jeg vil ikke opregne en lang række eksempler her – enhver, der har lyst, kan finde dem selv – men blot nævne, at Sebald i et interview udtrykte en vis frustration over en form for rutinemæssig brug af ordet melankoli i forbindelse med hans værker: "When these books were first published in Germany, the sales label that was attached to them was melancholy, to the degree that I got quite sick of it" (Cook 2011, 361). Som det vil fremgå, søger jeg ikke som sådan et opgør med de "melankolske" læsninger af Sebald, men jeg er inspireret af Sebald-citatet her til at forsøge at se lidt anderledes på værket og spørge, om den rutinemæssige brug af ordet melankoli, som Sebald beklager sig over, skygger for andre og vigtige aspekter.
- 3 Hans fortællere er oftest del af fortællingen og derfor også karakterer i den. Når jeg skriver "Sebalds karakterer" inkluderer det altså som regel fortælleren.
- 4 Sebald nævner englen og citerer fra dette afsnit i Sebald 2005, 73-74.
- 5 I denne sammenhæng ser jeg bort fra Austerlitz' "hjem" hos præsteparret i Wales. Dette hjem forbindes i romanen alene med kulde, sorg og fremmedgørelse.
- 6 Dante optræder i øvrigt flere gange hos Sebald, blandt andet og mere eksplicit end dette sted i *Højde. Skræk*. (1990), hvor fortælleren hallucinerende ser et glimt af ham.
- 7 Nostalgi og melankoli sammenstilles ofte i forskningslitteraturen. Eksempelvis hos historikeren Peter Fritzsche, hvor nostalgien er melankolsk (Fritzsche 2004, 65) og hos Svetlana Boym, hvor nostalgien har "elements of both mourning and melancholia" (Boym 2001, 55). Her trækker Boym på en klassisk, freudiansk skelnen mellem sorg og melankoli, hvor sorgen er kendetegnet ved at have et klart defineret objekt, som er tabt, mens det tabte ikke er klart defineret i melankolien. Netop dette manglende objekt i melankolien bruger jeg i det følgende til at adskille den fra nostalgien.

Litteratur

- Benjamin, Walter (2000): *Barndom i Berlin omkring år 1900*, København: Rævens sorte bibliotek.
- Benjamin, Walter (1973a): "Historiefilosofiske teser", i *Kulturindustri. Udvalgte skrifter*, København: Rhodos.
- Benjamin, Walter (1973b): "Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder", i *Kulturindustri. Udvalgte skrifter*, København: Rhodos.
- Bauer, Karin (2006): "The Dystopian Entwinement of Histories and Identities in W.G. Sebald's *Austerlitz*", i Denham, Scott; McCulloh, Mark (red.): *W.G. Sebald. History – Memory – Trauma*, Berlin & New York: Walter de Gruyter.
- Boym, Svetlana (2001): *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books.
- Christensen, Inger (2001): *Samlede digte*, København: Gyldendal.
- Cook, Jon (2011): "Lost in Translation?", i Jo Catling og Richard Hibbitt (red.): *Saturn's Moons. W. G. Sebald – A Handbook*, London: Legenda.
- Chrostowska, Sylwia D. (2010): "Consumed by Nostalgia?", *SubStance* 2, 39. årg., 52-70.
- Fritzsche, Peter (2004): *Stranded in the Present: Modern Time and the Melancholy of History*, Cam-

bridge, MA: Harvard University Press.

Holm, Isak Winkel; Tygstrup, Frederik (2007): "Livets rum, erindringens form. W.G. Sebalds Austerlitz og vidnesbyrdlitteraturen", *Passage* 58, 97-116.

Hutchinson, Ben (2009): *W.G. Sebald – Die dialektische Imagination*, Berlin & New York: Walter de Gruyter.

Krejberg, Kasper Green (2012): *Krigens poetiske potentialer. Jünger, Sebald og kampen og kroppen i moderne krigslitteratur*. Upubliceret ph.d.-afhandling.

Sebald, W.G. (2003): *Austerlitz*, oversat af Niels Brunse, København: Tiderne skifter.

Sebald, W.G. (2005): *Luftkrieg und Literatur*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Sebald, W.G. (2011): *Saturns ringe*, oversat af Claus Bratt Østergaard, København: Tiderne skifter.

Siedenberg, Sven (1997): "Anatomie der Schwermut: Interview mit W.G. Sebald", i Loquai, Franz (red.): *Porträt: W.G. Sebald*, Eggingen 147. Min oversættelse.

Wasserman, Steve (2011): "In This Distant Place. A Conversation with Steve Wasserman", i Catling, Jo; Hibbitt, Richard (red.): *Saturn's Moons. W. G. Sebald – A Handbook*, London: Legenda.