

Fiktionens brugbare hestelort

Om Kurt Vonneguts *Slaughterhouse-Five*

RASMUS BLOK

Da solen stod op over landet, og Lot var kommet til Soar, lod Herren svovl og ild regne ned over Sodoma og Gomorra fra Herren i Himlen. Han ødelagde disse byer, ja, hele Jordan-dalen, alle, der boede i byerne, og alt, der voksede på markerne.

Men Lots kone så sig tilbage, og hun blev til en saltstøtte.

Første Mosebog, kap. 19

Tressernes fiktion i Amerika var ikke blot meget spændende og overvældende i omfang, den undergik også en fundamental forandring af stil og værdi, der var forårsaget af en kulturel forandring. Der har været mange slagsmål om, hvorfra denne forandring kom. I sin roman, *The Death of the Novel* (1969), skriver Ronald Sukenick i indledningen om hvorfor konventionel, og selv moderne fiktion - narrationer baseret på sociale livsformer, naturvidenskab, psykologi, myter etc. - synes at være kørt af sporet:

Fiktion konstituerer en måde at se verden på. [...] Realistisk fiktion forudsætter kronologisk tid som medium for et narrativt plot, en ikke-reducerbar psyke som subjekt for dens karakterisering, og frem for alt, den ultimative, konkrete virkelighed af tingene, som objekt og rationale

for dens beskrivelse. I den post-realistiske verden er alle disse absolutter blevet absolut problematiske.

Han forklarer yderligere; at virkeligheden blot er vores erfaring, og at objektivitet selvfølgelig er en illusion. Litteraturen eksisterer som sådan ikke. Der eksisterer kun læsninger og beskrivelser, ting der foretages på lige fod med at spise, for at slå-tiden ihjel. Men fiktionen kan spille en mere prima! rolle og i sin reneste form blive en kreativ epistemologisk bestræbelse, der genopbygger menneskets anstændighed, og placerer det i centeret fra hvilket enhver fornemmelse af virkelighed følger. Sukenicks ide stemmer overens med (ava!)-t-garde-tænkningen, og hans tanker om sprogets fikcionalitet er meget lig dette århundredes sprogteorier, fra Saussure til Derrida. Men hvordan udtrykkedes denne forandring i populære former, og hvilke nye kulturelle værdier stod bag den?

Kurt Vonneguts tresser-fiktion er måske det populære artefakt, der er det bedste eksempel på den amerikanske kulturelle forandring. Igennem tresserne blev Vonnegut både nedgjort som forfatter for ikke at være intellektuel nok og anset som utilstrækkelig kommerciel blandt forlæggerne. Således haltede hans fiktion i mange år. Men i 1969 udgav Vonnegut *Slaughterhouse-Five*, der så perfekt fangede Amerikas forandrede humør, at dens historie og struktur blev bedst-sælgende metaforer for en ny tid. *Slaughterhouse-Five* var lige den form for genopfindelse som Sukenick søgte efter i den postmoderne fiktion, og var den første udbredte populære roman, der som vi skal se, afstod fra en traditionel struktur med liniær tid og solidt fikserede rum.

Centralt for Vonneguts værk står påmindelsen til læseren om, at fiktionen er en provisorisk virkelighed og ikke en klippefast sandhed. For at afspejle den nye verden og indtage sin fiktionselle positur; opfandt Vonnegut bl.a. science fiction-forfatteren Kilgore Trout og den fiktive planet Tralfamadore. Trout og tralfamadorianerne dukker op og forsvinder ud og ind i Vonneguts værk, men tilvejebringer en række uskreve, dog eminent citerbare værker og visdomme. Som metafiktionelle konstruktioner har Trout og tralfamadorianerne frihed til at gøre hvad Vonnegut kun gør un-

derforstået - undersøge livets fakta påny og se hvordan de har forandret sig, og derefter hjælpe med til at modificere vores perception af den provisoriske virkelighed og gøre den meningsfuld. Virkeligheden var en beskrivelse. Det var den opdagelse gennemsnits-amerikaneren gjorde i tresserne, da gamle myter om personlighed og national karakter blev væltet.

Vonneguts mest udfordrende værk, *Slaughterhouse-Five*, blev publiceret under den amerikanske selvtilids lavpunkt - Vietnamkrigen. Det er en roman fyldt med barsk humor, som samtidig afviser konventionelle opfattelser af tid og rum, lige så vel som antagelsen af national uskyld og ophøjet indre amerikansk selvværd. Men den bibeholder sin grundfæstning i mere simple amerikanske middelklasse-værdier og håb, og ud af den følelse hjalp den med til at genopfinde romanen og også genforme landets fantasi da det passerede fra et stadie i historien til et andet.

Slaughterhouse-Five

Slaughterhouse-Five var Vonneguts sjette roman. I den viste Vonnegut sig for første gang, i en bog, der synes at konkludere og opsummere de fem tidligere. *Slaughterhouse-Five* var den adresse, hvor Vonnegut arbejdede som krigsfange, og hvorfra han kunne bevidne bombardementet af Dresden. Efter oplevelsen forpligtede han sig selv på, at destruktoren af Dresden skulle blive genstand for hans første roman. Men han opdagede, at det syn på en måde lå uden for sproget.

I bogens første kapitel beskriver fortælleren hvordan han gennem årene har prøvet at sætte en version sammen og skrive en roman, og at dette nu endelig er lykkedes. Men den er "kort og rodet og forvirret, Sam, fordi der ikke er noget intelligent, man kan sige om en massakre",¹ skriver han undskyldende. Vi introduceres samtidigt til fortællerens gentagne mareridts om rædslerne i Dresden.

I det andet kapitel begynder historien om Billy Pilgrim. Under Anden Verdenskrig bliver Billy assistent for en feltprest, og i 1944 tabes han bag fjendens linjer sammen med den sadistiske soldat Roland Weary. Billy ønsker at opgive både krigen og livet, og går her for første gang "galt i tiden".

Billy fanges af tyske soldater (de redder ham faktisk fra at blive slået ihjel af Roland Weary). Da Weary dør, lover hans paranoide ven Paul Lazzaro, at han vil hævne sin ven Weary og få Billy slået ihjel. Sammen med andre amerikanske og russiske krigsfanger installeres Billy i en lejr med halvtreds engelske officerer. Her beordres Billy til at arbejde i Slagtehal Fem med at fremstille vitaminberiget honning til gravide kvinder. Som fange møder han nazisten Howard Campbell og den anstændige amerikaner Edgar Derby, der senere skydes for at stjæle en tepotte.

Efter krigen vender Billy tilbage til sin hjemby, Illum og færdiggør sin optikeruddannelse. Han gifter sig med datteren til skolens grundlægger, Valencia og får to børn. Der opdager han, at han er blevet afhængig af at gå "galt i tiden". Måske af den årsag indskrives Billy i 1948 på et sindsygehospital. Her møder han Eliot Rosewater, der introducerer Billy til Kilgore Trouts science fiction-romaner, som refereres i teksten. Bl. a. *Maniacs in the Fourth Dimension* og *The Gospel from Outer Space*.

Det næste tidsrum vi møder Billy i er 1967, da han under sin datters bryllup kidnappes af en flyvende tallerken fra Tralfamadore. Han bringes til deres planet, og føres sammen med filmstjernen Montana Wildhack til et tralfamadoriansk Zoo. Der agerer de studieobjekter for tralfamadorianerne. Året efter i 1968 overlever Billy et flystyrt, hvor alle undtagen han dræbes. Da Valencia hører nyheden, skynder hun sig mod hospitalet, men involveres i en færdselsulykke og dør af kulilte-forgiftning. Under hospitalsopholdet efter ulykken, møder Billy militærhistorikeren Bertram Copeland Rumfoord, som er ved at skrive en endelig historisk beretning, der retfærdiggør bombningen af Dresden, som en militær nødvendighed. Den 13. februar 1976, nøjagtig enogtyve år efter bombardementet af Dresden, skydes og dræbes Billy formodentlig af en mand hyret af Paul Lazzaro, under et offentligt møde i Chicago, hvor Billy skulle tale over emnet "flyvende tallerken og tidens sande natur".

Det sidste kapitel i romanen vender tilbage til fortællerens og romanens nutid. Fortælleren giver her eksempler på nutidens realiteter. Bl. a. mordet på Martin Luther King og Robert Kennedy og kalkulationen af, at der i år 2000 vil være s_{y_v} milliarder men-

nesker på jorden. „Og de vil vel alle leve menneskeværdigt“, bemærker fortælleren ironisk. Romanen slutter med et billede af Billy i foråret 1945 udenfor Dresden. Krigen er slut.

Kosmologisk determination

I *Slaughterhouse-Five* behandler Vonnegut en kosmologiske determinisme, ifølge hvilken menneskelig adfærd er bestemt af kosmologiske kræfter. Her som et kosmologisk princip om en forudbestemt orden. Betingelsen for den kosmologiske orden er, at i et større kosmisk perspektiv, eksisterer den frie vilje ikke, da alt hvad der eksisterer er bestemt til at eksistere i henhold til universets struktur. Tingenes orden er givet. Alle væsner er kort og godt „indespærret i dette øjeblikks rav. Der eksisterer ikke noget *hvorfor*.“ (p. 79). I *Slaughterhouse-Five* har rumvæsnerne fra Tralfamadore vendt dette til deres fordel gennem tidsrejser. De ignorerer deres oprørende oplevelser, og "tilbringer evigheden med at se på behagelige øjeblikke" (p. 117). Det kosmologiske princip om en forudbestemt orden er således også gældende for tiden. Også tiden er "fanget i rav", og fordrer således en samtidighed. Alt eksisterer i et 'nu'. Tidens flyden eksisterer ikke.

Et citat fra det berømte Playboy-interview kan måske opklare, hvordan Vonnegut både tror på og er skeptisk overfor begrebet om samtidighed, som den kosmologiske orden antyder for ham.

Playboy: I nogle af dine bøger - især *The Sirens of Titan* og *Slaughterhouse-Five* - er der en seriøs ide om at alle øjeblikke eksisterer samtidigt, hvilket antyder at fremtiden ikke kan forandres ved hjælp af en villet handling i nutiden. Hvordan passer et ønske om at forandre tingene med dette?

Vonnegut: Du forstår, selvfølgelig, at alt hvad jeg siger er hestelort.

Playboy: Selvfølgelig.

Vonnegut: Men vi lever faktisk vores liv simultant. Det er *fakta*. Du er her som barn og som gammel mand. [...]

Playboy: Det synes stadig at være paradoksalt.

Vonnegut: Det er fordi, det jeg lige har sagt til dig er hestelort. Men, ser du, det er en brugbar, trøstende form for hestelort.[...] Og vi har friheden til at lave trøstende løgne.²

Vonneguts udgangspunkt er menneskets tilstand. På trods af sin deterministiske indstilling, har mennesket fri vilje nok til at benytte fantasien. Kan han skabe en fiktion med en kosmologisk orden og lindre menneskets tilstand, er han parat til at 'tro' på den, selvom han paradoksalt nok er klar over dens fiktive karakter.

Billy Pilgrim udviser en tro på et kosmologisk princip om en forudbestemt orden og eksistensen af rumvæsner, der determinerer livet på jorden. Men romanens narrative form og ideen om kosmologisk determinisme undergraves ikke desto mindre af, at Billy Pilgrim synes mentalt forstyrret - dvs. lider af granatchok og senilitet. Men ultimativt, selvfølgelig, er Billy determineret af fortælleren, der tydeligt er baseret på Vonneguts biografi. Det deterministiske motiv viser det forhold, at fortælleren, selvom vedkommende er skeptisk overfor Billys ide om kosmologisk determinisme, er yderst påvirket af selvsamme i strukturen af den roman, som han fortæller, i sine kommentarer til handlingen, og i sine karakteriseringer. „Der er næsten ingen personer i denne fortælling“, indrømmer han, „fordi de fleste mennesker i den er så syge og i så høj grad enorme krafters ligegyldige legetøj“ (p. 160). Selv Vonneguts egen narration er bestemt af ydre kræfter i den forstand, at han trækker stærkt på en række kilder til romanen.

Mikstur af autobiografi og fiktion

Af alle Vonneguts romaner har *Slaughterhouse-Five* været den mest kontroversielle. Nogle synes den er ringe skrevet,³ andre anser den som Tony Tanner "en mesterlig roman".⁴ Selvom de fleste kritikere idag tenderer mod Tanners syn, kan det være frugtbart at blive lidt ved den modsatte påstand, der som regel stammer fra kritikerens forvirring med hensyn til romanens narrative perspektiv. Bestemmelsen af forfatterens position, det narrative perspektiv, må være nøglen til en formal analyse af hvad der l_{g_n} er en sammenblanding af autobiografi og fiktion i *Slaughterhouse-Five*.

Først var kritikerne tilfredse med at præsentere det biografiske element og registrere Vonneguts "intrusions". Dette

skyldtes den almindelige fejltagelse at betragte romanen som værende konventionel, med en forudgående introduktion. Selv seriøse kritikere som Peter J. Reed og James Lundquist kalder det første kapitel for "prolog" og "forord". Det er afgørende for en analyse af det narrative perspektiv i romanen at indse, at der ikke er nogen introduktion. Hvad der ses som en autobiografisk prolog, konstituerer således kapitel 1 og er betitlet derefter.

Hvad der kan have snydt er, at det første afsnit i romanen er tydeligt forskelligt fra andet i Vonneguts forrige fiktion. Det viser nogle træk, der er typiske for hvad vi kan betegne som romanens autobiografisk inspirerede passager, til forskel fra de tydeligt fiktionelle.

Det hele er mere eller mindre rigtigt sket. Det om krigen er i hvert fald i temmelig høj grad sandt. En fyr, jeg kendte, blev *virkelig* skudt i Dresden for at have taget en tepotte, der ikke var hans. En anden fyr, jeg kendte, truede *virkelig* med at få sine personlige fjender skudt af lejemordere efter krigen. Og så videre. Jeg har lavet om på alle navnene (p. 7).

Et slående træk er afsnittets hverdagsagtige natur. Det er synlig i de enkelte ord ('fyr', 'mere eller mindre', 'temmelig', 'og så videre'), og i brugen af kursiv ('*virkelig*').

Et andet nyt træk er romanens meget personlige kvalitet. Det var førstepersons-journalistikken, som Vonnegut vendte sig mod i 1965, der gav ham det fortællende "jeg", som tillader personlige erindringer og metatekstuelle kommentarer. I *Slaughterhouse-Five* etablerer det fortællende "jeg" med det samme sig selv som en slags forfatter-fortæller. De autobiografiske toner er så stærke, at kritikere, som sagt, har læst det som en autobiografisk indledning. Når fortælleren kommenterer den autobiografiske baggrund, laver han en distinktion mellem virkelige personer og fiktionelle figurer. Hans hævde af, at "Det om krigen er i hvert fald i temmelig høj grad sandt" er ikke ironisk. Vonnegut har virkelig oplevet The Battle of Bulge og bombningen af Dresden, og det er på en måde ham, som laver distinktionen mellem virkelige personer og fiktive figurer, ved at ændre deres navne. Kapitel 1 indeholder desuden et antal autobiografiske detaljer om Vonne-

guts liv efter krigen. Fra hans hjemsendelse i maj 1945 til "nuet", hvor han færdiggør *Slaughterhouse-Five*. Ligeledes forholder det sig med en anden autobiografisk inspireret sektion i romanen, den første del af kapitel 10, hvor Vonneguts romanskrivning er dateret gennem benævnelsen af historiske begivenheder, mordet på Martin Luther King og Robert Kennedy.

Det narrative perspektiv i *Slaughterhouse-Five* er mere radikalt, end blot det at inkludere to autobiografiske sektioner og nogle få indtrængninger i narrationen, sådan som Jerome Klinkowitz ser det.⁵ Det er en roman, hvor forfatteren som fortæller er inde i forfatterens roman. Fortælleren er allestedsnærværende, men er ikke "Vonnegut" i anførselstegn, og heller ikke den virkelige Vonnegut, som Bo Petterson tolker det.⁶ Fortælleren er en iscenesat forfatterfigur, der ligger meget tæt op af den virkelige forfatter Kurt Vonnegut. Han er en forfatter-fortæller, der låner en masse træk fra forfatteren Vonnegut. Denne forfatter-fortæller vil jeg betegne Vonnegut*, for at påpege ligheden og samtidig antyde forskellen. Romanen er tillige ikke en fortælling i fortællingen, som John Somer hævder, da *Slaughterhouse-Five* ikke har nogen ramme. De sidste sider i romanen omhandler således ikke Vonnegut, men Billys oplevelser efter krigen. De autobiografisk inspirerede sektioner fletter sig sammen med fiktionen, og romanen er derfor ultimativt en ny sammensætning af autobiografi og fiktion, der ligeså meget har fokus på det at skrive, som på krigen. I et interview gav Vonnegut selvsamme pointe.

Jeg korn hjem i 1945, startede med at skrive om det, og skriv om det, og skrive om det og SKRIV OM DET. Denne tynde bog [*Slaughterhouse-Five*] er om hvordan der er at skrive om den ting [the firebornbing of Dresden].[...] Bogen er en proces af tyve år med sådant et liv med Dresden og efterspillet.⁷

Jeg forveksler ikke forfatteren Vonnegut med fortælleren i romanen. Pointen er, at *Slaughterhouse-Five* er en blanding af autobiografi og fiktion, hvor de traditionelle distinktioner mellem dem ikke holder. Ifølge titelbladet er bogen "en roman", men den "er skrevet nogenlunde på den[/] telegrafiske, skizofrene måde[/]

man bruger planeten Tralfamadore". I nogle sektioner er den tydeligt autobiografisk inspireret - hvilket den synligt er - for tælleren agerer lige så meget forfatteren, som i enhver anden autobiografi.

I de autobiografisk inspirerede sektioner fokuserer Vonnegut* på sit liv, får sine fakta rigtig placeret og ændrer ikke på navnene. Hvad jeg ønsker at vise er, at den autobiografiske fortællers tone og kontrol er identisk med fortælleren i de fiktionelle sektioners tone og kontrol, og at han - Vonnegut* - fortæller romanen som et hele. Hvad der skal i anførselstegn er ikke Vonnegut, men genre "roman". Man bør være istand til at se forskellen mellem en autobiografisk forfatter-fortæller (Vonnegut*), der entrerer en fiktionel historie som *Slaughterhouse-Five*, og en fiktioneliseret forfatter-som-fortæller (,Vonnegut"), der blot ligner sin skaber, som det er tilfældet i Vonneguts efterfølgende roman *Breakfast of Champions*.

Det hverdagsagtige ordvalg i de fiktionelle sektioner i *Slaughterhouse-Five* passer sammen med de autobiografisk inspirerede sektioner og burde være fyldestgørende til at foreslå, at der kun er en fortæller i bogen. I kapitel 1 henvender Vonnegut* sig til læseren: „Jeg vil meget nødig sige, hvad denne her lille usle bog har kostet mig af penge og ærgelse og tid", og det andet kapitel starter med "Hør efter" (p. 2, 20). Vonnegut* snakker mere end at han skriver til os.⁸ Den korte påmindelse om at lytte gentages to gange, for at understrege fortællerens personlighed. Vonnegut distancerer aldrig sig selv fra narrationen ved at skabe en fiktionel naiv fortæller, men ved at berette om sine mest pinefulde oplevelser i en fiktionel historie og ved den allestedsnærværende tone af afsondrethed. Denne tone er sammenfattet af de fatalistiske kommentarer, ved allestedsnærværelsen af død, „Sådan går det".

Frasen "Sådan går det" viser sig over hundrede gange, og efterfølger næsten enhver benævnelse af død eller opløsning i romanen. Fra doven champagne og udryddelsen af bakterier, til mordet på Robert Kennedy og massakren på Dresden. Det er vigtigt at bemærke, at selvom Billy lærer frasen på Tralfamadore, gør han ikke en gang brug af den. Men Vonnegut*, derimod, bru-

ger den overalt i romanen - inklusiv de autobiografisk inspirede sektioner. Grænsen mellem fakta og fiktion overskrides dermed i begge retninger. Vonnegut* invaderer Billysfiktionelleverden med indtrængende kommentarer om den sande værdi af hvad visse figurer beretter, men omvendt gennemtrænger Billys fatalistiske åbenbaring- „Sådan går det" - Vonneguts* fantasi og den roman den producerer. Vonneguts* tone og ordvalg er grundigt etableret på begge narrative niveauer og foistærker sammenhængen af romanen som en helhed.

Vonnegut vs. Billy

I slutningen af kapitel 1 forbereder Vonnegut* læseren på bogens fiktive element, ved at afsløre dens første og sidste sætning. Han hævder, at hans "krigsbog" starter med den første sætning i kapitel 2. Det kommer ikke som nogen overraskelse, at Vonnegut* i begyndelsen af fortællingen om Billy Pilgrim, hævder sin tilstedeværelse ved at påberåbe sig opmærksomhed. Han står fast på, at han ikke skal forveksles med Billy, der tror han er "gået galt i tiden". Vonnegut* udtrykker derimod tvivl overfor dette:

[Billy] har set sin fødsel og død mange gange, *siger han*, og han besøger alle begivenhederne ind imellem i tilfældig orden.

Siger han (p. 28; kursiv tilføjet).

Vonneguts* skeptiske kommentar - „siger han" - adskiller ham fra Billy, men tjener omvendt også som en forbindelse. Det er som om Billy fortæller Vonnegut* historien om sit liv, og det er denne historie, der konstituerer fiktionen i *Slaughterhouse-Five*. Flere gange under Vonneguts* historie om Billy Pilgrim, gentager han sin skeptiske attitude overfor hvad Billy "siger". Andre steder citerer han Billy med samtykke og kommenterer: „Det var sandt" (p. 116). Denne besættelse af sandfærdighed får ham til at synes en objektiv reporter af Billys oplevelser. Men man skal ikke lade sig narre. Vonneguts* alvidenhed ligner enhver anden fiktionel fortællers. Ikke blot kender han figurernes tanker og følelser, men han afbryder også sin fortælling for at supplere med baggrundsinformation. Eksempelvis supplerer Vonnegut* med

en afsides replik, da Eliot Rosewater, Billys sengekammerat på sindsygehospitalet klager over, at det er umuligt at få fat på den fiktive forfatter Kilgore Trout:

Med hensyn til Kilgore Trouts opholdssted: han boede i Illum, Billys hjemby, venneløs og foragtet. Billy ville komme til at træffe ham engang (p. 111).

Forfatteren Vonnegut vover endda at entrere eksplicit i historien om Billys liv. De gange han refererer til sig selv som "Jeg" eller „mig", er alle forbundet med Billys krigsoplevelser. I tre scener, er han sammen med Billy blandt en flok krigsfanger. Først på vej ind i en kassevogn ved den tyske grænse, dernæst stoppende i kassevognen ved en fangelejr og til sidst på vej ud af kassevognen da de ankommer til Dresden. Således bliver Vonnegut selv transporteret til Dresden sammen med Billy og stadfæster der-> ved den autobiografiske baggrund for Billys liv.

Vonneguts biografi determinerer Billy metafiktionselt, idet Billys liv trækker på sin skabers. På den ene side er begge født i 1922, har gået i gymnasium og senere på universitetet, før de lod sig indrullere i hæren og drog i krig i 1944. Begge blev taget til fange under The Battle of Bulge og oplevede bombardementet af Dresden. På den anden side ønsker Vonnegut ikke at forveksles med sin romans hovedperson. Billy er født i Illum, NY, en fiktiv by. Han er assistent for en feltpræst under krigen og bliver senere optiker.

Fra den afstand, som sådanne forskelligheder skaber, kan Vonnegut konfrontere krigens rædsler. I sin historie om Billy Pilgrim, kan han også fortælle en historie med bredere allegoriske implikationer end en autobiografisk beretning kan tilvejebringe. På en måde bliver det på begge måder, da både Billys og hans oplevelser er sat i forgrunden. I midten af det sidste kapitel smelter Vonnegut* sine egne oplevelser sammen med Billys.

Billy rejste også tilbage til Dresden imens, men ikke i nutiden. Han rejste dertil i 1945, to dage efter at byen var blevet udslettet. Nu blev Billy og de andre ført ind i ruinerne af deres vagtposter. Jeg var med. O'Hare -

var med. Vi havde tilbragt de sidste to nætter i den blinde kroværts stald (p. 205; kursiv tilføjet).

Vonnegut* sammensmelter her autobiografi og fiktion. Virkelige mennesker, ligesom Vonnegut og hans soldaterkammerat O'Hare, bestyrker sandheden af den fiktive historie. Intet andet sted i romanen vover Vonnegut* sig tættere på bombningen af Dresden. Hverken i sine autobiografiske erindringer eller i sin fiktive historie beskrives bombningen. Både for Billy og Vonnegut* danner de mest ødelæggende personlige oplevelser et tomrum. Det som Vonnegut et andet sted har betegnet som "et komplet tab af erindringen om hvordan det var".⁹ Vonnegut og Billy rejser til Dresden og dukker frem af deres ly sammen, men mest afgørende er de smeltet sammen af deres rædsel for tomrummet i deres hukommelse. Ved at skrive *Slaughterhouse-Five* er Vonnegut istand til at mane minderne og dette tomrum, der omgiver det, bort.

Perspektivformer

I *Slaughterhouse-Five* benytter Vonnegut forskellige perspektivformer, der fremhæver romanens opsplittede karakter. Sammen med den kronologiske opsplitning - vi springer frem og tilbage i tid og plot - tjener de forskellige perspektiver til at holde historien om Billy Pilgrim på afstand, mens Vonnegut* forfægter rollen som fortæller og samler af romanens fiktion og non-fiktion.

Romanens tale-agtige og rytmiske natur skyldes polysyndeton, gentagende brug af skiftende konjunktioner så som "og". Repetitionen af fraser som "Sådan går det" og "Og således" bidrager til den muntlige stil. Det samme er gældende for de syntaktiske paralleller, der indeholder to eller tre ord: „Han var lykkelig. Han var varm" og "Det var mig. Det var undertegnede" (p. 188, 125). Tilsammen skaber det en enkelt stil med et mundtlig præg.

Slaughterhouse-Five's appel til læsernes sanser er også tydelig i dens billedsprog. F.eks. lugten af "sennepsgas og roser", følelsen af kolde fødder („blå og elfenbenshvide"), og lyden af "en stor gøende hund". *Slaughterhouse-Five* udvider sin følelsesmæssige

rækkevidde ved hjælp af sådanne poetiske former, men benytter samtidigt essayistiske indlæg og resumeer til at øge sin intellektuelle rækkevidde. Bl.a. gengives dele af et essay om romanens død og to af Billys læserbreve i teksten.

Med tre illustrationer i romanen udvikler Vonnegut *Slaughterhouse-Fives* visuelle perspektiv. En triviell besked malet med lyserød maling på væggen af et latrin, synes for den berusede Billy "et magisk gardin". En gravskrift som Billy blot kommer i tanke om fylder en hel side, og Billys fantasiliv på Tralfamadore er dokumenteret af en tegning af "The Serenity Prayer", ingraveret i et hjerteformet smykke hængende mellem Montana Wildhacks bryster.

Disse forskellige perspektiver bidrager til *Slaughterhouse-Fives* opsplittede karakter, og er med til at udviske skellet mellem autobiografi og fiktion. Som fortæller synes Vonnegut* mere fiktiv, og fortællingen om Billys liv mere virkelig.

Den perspektivform som Vonnegut bruger mest overbevisende er den citerende, inklusiv henvisning og reference. Sammen med tidsskiftene skaber dette referentielle overflødhedshorn de fleste forandringer i romanens perspektiv. Citater og metafiktionelle passager er ikke noget nyt i Vonneguts romaner, men indtil dette tidspunkt har deres kilder været næsten entydigt fiktive. I *Slaughterhouse-Five* benytter Vonnegut tillige en række historiske.

Citationen af historiske kilder er koncentreret i to hovedsektioner. Slutningen af kapitel 1 og begyndelsen af kapitel 9. Vægten ligger hovedsageligt på rædslen ved krig og død. De historiske citater i første kapitel sætter tonen for romanen, ved at pointere den allestedsnærværende død og destruktion af menneskets historie. Det er mindre tydeligt, at de historiske citater undgår destruktoren af Dresden - og Anden Verdenskrig som et hele. Ikke før Billy oplever bombningen af Dresden i kapitel 8, bliver sandheden om hans oplevelser sammenflettet med historiske dokumenter herom og Vonneguts tilstedeværelse. Når Vonnegut citerer forordet og introduktionen til David Irvings *The Destruction of Dresden*, må det erindres, at Irving blev kendt som den første seriøse historiker, der vovede at skrive om det hans kolle-

gaer havde fejlet ind under gulvtæppet. Vonneguts pointe er her ligeledes at korrigere den dominerende pro-allierede historiske dokumentation.

Selvom Vonnegut¹⁰⁰ afstår fra at kommentere de historiske citater - bortset fra hans allestedsnærværende "Sådan går det" - er de tendentiøse på andre måder. Først og mest synligt, ved selve valget af dem. F.eks. er citatet fra præsident Trumans bekendtgørelse af brugen af den første atombombe fra en specielt heftig sektion i hans tale. For det andet igennem konteksten til dem. De er indlejret i en roman, som illustrationer for enten Vonnegut biografi eller fortællingen om Billy Pilgrim. For det tredje i sammenblandingen med fiktion, som Vonnegut ikke kan afstå fra. Den højtrangerede officer, der skrev de introducerende kommentarer til *The Destruction of Dresden* er tilsyneladende venner med den fiktive stupide historieprofessor Bertram Rumfoord.

En del litterære kilder er fremmanet af referencer til en lang række af forfattere. Fra klassikere som Horats, Goethe, Blake og Dostojevskij til moderne forfattere som O'ne, Roethke og Mailer. Netværket af referencer til litteraturhistorien sætter vedvarende kulturelle værdier op mod allestedsnærværelsen af død. Omvendt understreger citaterne fra de populære kilder Vonneguts - og Billys - gennem-amerikanske baggrund, idet de forekommer både i de autobiografisk inspirerede og fiktionelle sektioner.

Således relaterer perspektiverne, der er fremskaffet på andre måder end narrationen, sig til den vigtige distinktion mellem Vonnegut og Billy Pilgrim. De fleste perspektiver viser sig både i de autobiografisk inspirerede og fiktionelle sektioner og bekræfter en enkelt fortællers syn i romanen. Men omvendt tjener de også til at slette linjen mellem autobiografi og fiktion. Virkelige begivenheder rapporteres af en retorisk stemme med poetiske effekter. Billys breve påvirker Vonneguts¹⁰¹ syn. Billys tanker er erkendt som en illustration. Virkelige personer skaber venner med fiktive figurer. Og for at komplicere forholdene yderligere, ekstrapolerer en fiktiv forfatter (Kilgore Trout) fremtiden i sine romaner, og påvirker således den fiktive figur (Billy Pilgrim) fantasi, der påvirker hans fortæller (Vonnegut¹⁰²) af hvem hans skaber

(Vonnegut) udleder sin struktur til romanen, de alle fire kommer til'syne i.

En strukturel 'gestalt'

Vi har set forskellige måder hvorpå de autobiografisk inspirede og fiktionelle sektioner hænger sammen. Men de forskellige fiktionelle tidsniveauer hænger også sammen gennem kronologisk inkonsistens og forskellige referencer, der tilføjer et sidste 'touch' til romanens strukturelle helhed. F.eks. gifter Billy og Valencia sig i 1948, men fejrer deres attenårs bryllupsdag i 1964, og Edgar Derby er 44 år, da han kommer til fangeleiren, men hævdes senere samme dag at være 45 år. Vonneguts svaghed med tid, hvilket i denne roman er så gennemtrængende, at det virker bevidst, viser, at en konventionel opfattelse af kronologisk orden ikke holder. Istedet understreger det den tralfamadorianske samtidighed af tid.

Vonneguts inkonsistente strukturering af fakta går tillige hinsides kronologien. Først har tralfamadorianerne grønne øjne, men senere er deres øjne gule. Ifølge resumeet er Billy den eneste overlevende fra flystyrtet, men senere siges co-piloten også at have overlevet. Til trods for, at nogle inkonsistenser kan skyldes Vonneguts fejl, bryder den rigelige mængde af dem loven om kronologi og logik, og får fiktionen til at sejre over fakta.

De forskellige perspektiver og den kronologiske inkonsistens vil normalt forstyrre narrationen, men i *Slaughterhouse-Five* tilvejebringer det istedet en sammenhæng. Sammen med den kronologiske opsplitning iværksat af gentagne skift imellem tidens niveauer, dannes der omvendt en helhed. En slags 'gestalt' af samtidighed, i lighed med bøgerne på Tralfamadore. Billy får på et tidspunkt lejlighed til at studere en af disse:

Billy kunne selvfølgelig ikke læse tralfamadoriansk, men han kunne i det mindste se, hvordan bøgerne var arrangeret - i små kl_yn ger af symboler, der var adskilt af stjerner. Billy bemærkede at kl_yn gerne kunne have været telegrammer.

„lige netop," sagde stemmen.

„Er de da telegrammer?"

"Der er ingen telegrammer på Tralfamadore. Men De har ret: hver gruppe symboler er en kort og indtrængende meddelelse" (p. 90).

Ligesom de tre illustrationer fremstår som symboler i romanen, dukker hver enkelt tidsniveau, hver lille opsplittet del af *Slaughterhouse-Five*, frem som en klump af symboler. De udgør telegrammer, der modsvare den konventionelle romans sædvanlige narrationsform. De fortæller således ikke noget om sammenhængen, men fortæller noget i sig selv hver især, og set under et skaber de et mere 'rigtigt' billede. Således forklarer tralfamadorianeren videre til Billy:

Der er ikke noget bestemt indbyrdes forhold mellem meddelelserne, bortset fra at forfatteren har udvalgt dem omhyggeligt, så de fremkalder en genspejling af livet, der er smuk og overraskende og dybtborende, når man ser dem alle sammen på en gang (p. 90).

Vonnegut strukturerer sin roman i overensstemmelse med tralfamadorianerne. Han telegraferer til os. Hans roman er en række af små telegrammer, han nøje har udvalgt, for derigennem at fortælle om Billys, men ultimativt sine egne oplevelser. Vonnegut stræber efter at producere "en genspejling af livet", der kan overgå den allestedsnærværende død og samtidigt være smukt, overraskende og dybt.

Væsnerne fra Tralfamadore

I *Slaughterhouse-Five* lærer Billy den kosmologiske determinisme fra tralfamadorianerne fra planeten Tralfamadore - OR FATAL DREAM, som Lawrence Broer påpeger Tralfamadore kan være et anagram for.¹⁰ Igennem hele *Slaughterhouse-Five* sås der da også tvivl om Billys tilstand. Drømmer eller dagdrømmer Billy, og eksisterer tralfamadorianerne virkelig?

Hvad enten disse væsener eksisterer eller ikke, så synes de virkelige for Billy. Af dem lærer han, at livet i universet følger en forudbestemt orden. „Det er kun på Jorden, man snakker om fri vilje“, fortælles han af tralfamadorianerne, der, bekendt med mere end hundrede beboede planeter, forundres over selve ideen

(p. 88). Ifølge tralfamadorianerne har to begivenheder således tidsmæssigt heller ikke nogen forbindelse - „ingen moral, ingen årsager, ingen virkning" (p. 90). Tid er ikke blot uden betydning, men de hævder at universets ur er fikseret, uforanderlig, og immun overfor menneskelig indgriben. Begivenhederne er uundgåeligt struktureret til at blive på den måde de er og påvirkes ikke af advarsler og forklaringer. Vi er alle "indespærret i dette øjeblikks rav. Der eksisterer ikke noget *hvorfor*" (p. 79).

Denne visdom viser sig så omfattende og tillokkende, at den næsten inkorporerer alt i Billys liv. Selv døden. Uden tid eksisterer alt på samme tid, og livet har således "ingen start, ingen midte, ingen afslutning" og betragtes af tralfamadorianerne på samme måde som vi betragter Rocky Mountains (p. 90). „Alle øjeblikke, i fortiden, nutiden og fremtiden, har altid eksisteret, og vil altid eksistere" (p. 31). Tralfamadorianerne får således Billy til at tro, at døden ikke betyder noget, fordi ingen virkelig dør.

Nøglen til at forstå tralfamadoirianerne findes i deres fysiske attributter. De er i *Slaughterhouse-Five* beskrevet således:

De var tres centimeter høje og grønne og formede som vaskesugere. Deres sugeskåle var på jorden, og deres skafter, der var fantastisk smidige, pegede i reglen op mod himlen. Øverst på hvert skaft var der en lille hånd med et grønt øje i håndfladen (p. 31).

„Vaskesugere" er det almindelige husholdningsredskab, bestående af en gummi-sugekop påmonteret enden af en træstav. Den bruges til at rense tilstoppede afløb. Bogstaveligt talt til at løse ophobet lort og snavs i kloakrør.

Tralfamadorianernes symbolske funktion er derfor at rense rørerne ikke blot i Billys opfattelsesevne, men også i teksten. Løsne forstoppelsen i Billys syn og fantasi, ved at frigøre ham og teksten for historiske og sociologiske fikseringer. Billys soldaterkammerat Roland Weary prøver bogstavelig talt at 'beat the living shit out of him', men kun tralfamadorianerne, gennem usntimental kynisk logik har succes med at fjerne skidt i Billys bevidsthed. Som et menneskeligt stykke skidt siddende fast i de kosmologiske rør, bliver Billy således "unstuck in time"¹¹ og

han får samtidigt rensat sine perceptioner, så han kan indse dødens ubetydelighed og tidens sande natur.

Som en projektion af Vonneguts egen tilstand kunne rensningen af Billys rør' markere Vonneguts egen accept af livets rædsler, som noget han må ligge bag sig. At Vonnegut har vasket rædslerne og skylden fra Dresden af sin bevidsthed, og accepteret menneskets kapacitet for det onde, og dets hjælpeløshed med hensyn til at gøre tingene bedre, som var det kontrolleret af en ydre kraft. En del kritikere er enige om, at den trættende klage "Sådan går det", som Billy lærer på Tralfamadore, netop viser forfatterens egen accept.

Intet synes længere fra pointen af Vonneguts roman end at tro, at tralfamadorianerne taler for forfatteren. Den tralfamadorianske visdom og frasen "Sådan går det" er en åbenbaring af forfatterens egen fortvivelse over disse enorme deterministiske kræfter, der gør alle romanens figurer til kastebolde. Samtidigt undergraver Vonnegut* hele tiden eksistensen af tralfainadorianerne gennem en vedholdende skepsis overfor Billys tralfamadorianske påstande. Disse kritikere må vælge at se bort fra, at fortrøstningen i den tralfamadorianske fatalisme er skrækkeligt fyldt med fælder og kun tjener til at forstærke Billys afstumpethed. At Billy ikke bliver et helbredt, men tværtimod indelukket og afstumpet menneske. Tralfamadorianernes visdom leder i sidste ende til en form for moralsk paralyse, der udelukker forpligtelse og handling. Billys flugt fra ansvaret leder således direkte til hans åndelige tomrum og udtrykkes mest synligt i hans konstante intetsigende bemærkninger: „Alt er iorden" og "Alt er OK".

Ved at citere Reinhold Niebuhrs berømte "Serenity Prayer" to gange, fremskaffer Vonnegut tværtimod en moralsk retningslinje, der modarbejder den tralfamadorianske fatalisme og viser en vej udenom. „Serenity Prayer" udtrykker på en gang accept og ikke accept af fatalismen og viser meget smukt Vonneguts syn på menneskets kompleks mellem fri vilje og determinisme:

Gud give mig
sjælefred til at tage imod
det jeg ikke kan lave om på

mod
til at forandre de ting jeg kan
og altid visdom nok
til at se
forskell
(p. 64 & 202).

Billy bliver til sidst i sin sløvede eksistens, buret inde i den tralfamadorianske Zoo, gjort til dukke og adlydende rumvæsner, hvis egen verden både fysisk og moralsk er steril. Han bliver selve legemliggørelsen af hvad Vonnegut har advaret mod i årevis. Isoleret fra sin smerte har Billy simpelthen abdiceret fra sin humanitet, solgt sin værdighed og integritet for en illusion om behagelighed og sikkerhed.

Med Billys accept af det tralfamadorianske miljø, lukkende øjnene for enhver ubehagelighed i verden - mere end nogensinde en kasterbold mellem de enorme kræfter overalt i livet - kan Vonnegut redde sin egen forstandighed gennem kunstens terapeutiske proces. At dette lige så meget er Vonneguts Ilddåb, som det er historien om Billy er måske den altoverskyggende sandhed om *Slaughterhouse-Five*. Billys regression er Vonneguts progression. Vonnegut afstiver sin egen forstandighed ved at se direkte ind i Dresdens ild - hans længe ventede "pligtdans med døden". Ligesom Lots kone har han forsvaret sin humanisme¹² og dermed frigjort sig selv fra den selvfængslende tralfamadorianske fatalisme. Vonnegut ved, at tralfamadorianerne blot er os selv - et passende symbol på vores planets mekaniske sindsyge. Han ved også, at med tilstrækkelig fantasi og hjerte, kan vi afmontere vores eget selvfængslende maskineri og blive hvad vi vælger at blive.

Metafiktionelt kalejdoskop

Det meste af Vonneguts produktion - både noveller og romaner - genlyder ofte i hans romaner, men *Slaughterhouse Five* er den med de fleste ekkoer. En af årsagerne hertil er evident, idet Vonnegut gennem de forrige tyve år prøvede at skrive romanen om sine Dresden-oplevelser. Men ikke før *Slaughterhouse-Five* kunne

de komme helt ud. Derfor er mange af hans fem forrige romaners aspekter inkluderet i *Slaughterhouse-Five*.

Slaughterhouse-Fives ontologisk usikre verden er interessant grundet de fleste genopdannede figurer er forandret. Det heraklitiske aspekt af den verden Vonnegut genopfinder, er intet sted så synlig som i denne roman. De figurer der genopdukker - Campbell og hans kone fra *Mother Night* og Eliot Rosewater og Kilgore Trout fra *God Bless You, Mr. Rosewater* - er næsten de samme, og er kun ændret i nogle få detaljer. En anden figur, Bertram Copeland Rumfoord, ligner Winston Niles Rumfoord fra *The Sirens of Titan*. Det er signifikant, at de tralfamadorianerne, der i denne roman viste sig som robotter, i *Slaughterhouse-Five* dukker op formet som "vaskesugere".¹³

En fuld liste af hentydninger - motiver, begivenheder, objekter, fraser - ville for *Slaughterhouse-Five* blive alenlang. Lad os i stedet begrænse os til at bemærke, hvordan bombningen af Dresden er foregrebet i Vonneguts tidligere romaner. Det er den bl. a. med destruktionen af Illium i *Player Piano*, Marskrigen i *The Sirens of Titan*, Anden Verdenskrigs bombardementer i *Mother Night*, ice-nine-apokalypsen i *Cat's Cradle* og ildstormen, som Eliot Rosewater fantaserer om, forårsaget af hans læsning om bombningen af Dresden, i *God Bless You, Mr. Rosewater*.

Slaughterhouse-Five er som sagt ikke blot invaderet af Vonnegut som forfatter-fortæller og af hans tidligere fiktion. Den er også gennemtrængt af citater af og referencer til fiktive og non-fiktive kilder. Men ikke alle fiktive kilder er nævnt eksplicit. Stanley Schatt har i sin studie sporet nogle paralleller og kontraster til John Bunyans *Pilgrim's Progress*, hvis enkle karaktertræk kan have inspireret Vonnegut til sin simple karakteriseringsmetode og dens drømmeform til motivet om blandingen af søvn og vågen tilstand.¹⁴ Ligeledes bemærker Charles B. Harris et psykologisk slægtskab mellem *Slaughterhouse-Five* og Melvilles *Moby-Dick*, idet begge inkluderer en række fejl og inkonsistenser, der kan tillægges fortælleren. Tillige med deres strukturelle parallelitet, inkluderer Vonneguts roman også nogle mulige hentydninger til *Moby-Dick*. Bl.a. starter epilogen i *Moby-Dick* med et citat fra Job: „Og jeg alene udslap, at jeg kunne fortælle dig

derom".¹⁶ Parallelt hævder Vonnegut på titelbladet, at han bevidnede bombningen af Dresden og "overlevede, så han kunne fortælle denne historie".

Et andet bud på en central kilde til den tralfamadorianske determinisme i *Slaughterhouse-Five*, synes at være Dostojevskijs novelle "En latterlig mands drøm". Det var den russiske kritiker, N. Gubko der først pointerede forbindelsen mellem "Et latterligt menneskes drøm" og *Slaughterhouse-Five*. Nærmere betegnet parallellen mellem den eskapistiske natur af Dostojevskijs fortællers rejse til en anden planet og Billy Pilgrims tralfamadorianske fantasi i Vonneguts roman. Begge har problemer med at skelne mellem søvn og vågen tilstand og tror at stifte bekendskab med fremmede rumvæsner, der besidder en overlegen indsigt, om hvilken de begge ønsker at berette efterfølgende.

Vonneguts brug af kilder, især "En latterlig mands drøm", tilkendegiver *Slaughterhouse-Fives* koncept. Det centrale perspektiv om en kosmologisk determinisme er tilsyneladende afgrænset af en fysiologisk determinisme, idet den synes at være den forstyrrede hovedpersonens ide. Denne ide præsenteres af en forfatterfortæller, der metafiktionelt determinerer fortællingen om protagonisten, ved at summere hans liv i starten af de fiktionelle sektioner. Yderligere er fiktionen utvivlsomt determineret af metafiktion, i den forstand, at den trækker kraftigt på forskellige fiktionelle kilder til plot, navne og narrativ perspektiv. Med andre ord, selvom Vonnegut spiller dukkefører, er han selv inspireret og determineret ikke kun af den kosmologiske determinisme i sin protagonists fantasi, men også af kilderne historien trækker på.

Meningsproduktion

Der er ingen fornuftig grund til, at den toogtyveårige Vonnegut overlevede destruktoren af Dresden. Der er ingen mening for ham at finde, når han undersøger omstændighederne for begivenheden. De ti efter hinanden følgende kapitler i hans roman *Slaughterhouse-Five* har vist dette på en måde, der til fulde tilfredsstiller læseren, fordi selv samme har været deltagere i forfatterens kamp.

Vonneguts forsøg på at skræve over meningsløsheden er en stor risiko, med *Slaughterhouse-Five* som indsats, og hans succes med at frembringe et fuldt realiseret litterært værk er det vigtige mål for denne bog. Voi:meget oplevede den største massakre i moderne historie og følte sig forpligtet til at bevidne hændelsen. Han var forfatter og valgte at benytte litteraturen som sin udtryksform. Han gav derfor sig selv opgaven at skrive *Slaughterhouse-Five*.

I bogen er næsten enhver romankonvention modificeret, omvendt eller helt bortkastet. Titelbladet nægter f. eks. at stoppe, og tilføjer til titlen "*Eller Børnekorstoget*". Selv dette er ikke nok, og undertitlen "En pligtdans med døden" tilskrives. Vonnegut underskriver sig selv som forfatter, men vil ikke lade sit navn stå alene. I stedet fylder han titelbladet med en vidtløftig beretning om hvem han er, hvor han har været, og hvad han har tænkt sig i denne roman. Resultatet er, at læseren bliver engageret i historien om Dresden, før den egentlig begynder. Dvs. før titelbladet er vendt, dedikationer og mottoer er passeret og kapitel 1 begynder. Men *Slaughterhouse-Fives* første kapitel lader som nævnt hånt om en anden konvention, ved ikke at give os en opdigtet figur i et hypotetisk sæt af hændelser, men istedet en fortæller, der er meget svær at skelne fra Vonnegut selv - manden der blev beskrevet så omhyggeligt på titelbladet, og som fortæller os at „Det hele er mere eller mindre rigtigt" (p. 7). Ikke før kapitel 2 begynder fortællingen om Billy Pilgrims oplevelser før, efter og U)der krigen. Fra kapitel 2 til og med kapitel 9, fortsætter disse oplevelser, men ikke i kronologisk orden, men med Billy transporteret frem og tilbage i tiden, for at opleve hele sit liv i et uendeligt 'nu' og med indtrængninger af forfatteren. Selv da er romanen ikke færdig, for der resterer et kapitel 10 i hvilket en fikionaliseret Vonnegut tilsynekommer, for at fortælle hvordan han, med disse sider slutter narrationen og fortæller læseren hvad der lige er sket i det samtidige amerikanske liv.

Men det at Vonnegut ikke kan eller 'fejler' i at skrive en konventionel roman om krigen, betyder ikke, at enten krigen eller hans forsøg på at skrive om den, har været meningsløs. At fremstille en mening om årsag og betydning, vil være at farve disse

begivenheder med hans egne fordomme. *Slaughterhouse-Five* forbliver derimod det mindst dømmende en bog kan være. I stedet er alle forudsætninger fjernet, selv de mest oplagte fundamentale forudsætninger omhandlende tid og rum, så den imaginære oplevelse af at arbejde med Dresdens skæbne kan ske med så få indtrængninger som muligt.

Den, Vonnegut konfronterer i slutningen af bogen, er sig selv. Han arbejder side om side med sin soldaterkammerat, O'Hare og Billy Pilgrim for at opgrave de døde og kremere dem. Han understreger atter sin besættelse af romanens narrative stemme, da denne fortæller om krigens slutning og forårets tilbagekommen. Undervejs har Vonneguts roman-form etableret, at når det kommer til imaginære oplevelser, kan fortiden, fremtiden og nutiden bladres i frem og tilbage, så let som en bog. Vonnegut kan endda vise Billys død i 1976, selvom han skriver romanen i 1968 og udgiver den i 1969. Meningen med Vonneguts bog bliver dens produktion. Selvom produktionshandlingen er blevet genereret af en begivenhed uden mening, er dets resultat lige så gyldigt som noget kunstværk kan være.

I starten af *Slaughterhouse-Five* fortæller Vonnegut* sin ven O'Hare om romanens klimaks og den absurde ironi, der samtidig ligger i; at Edgar Derby efter krigen lovligt dømmes og skydes for, midt iblandt Dresdens ruiner og alle de døde, at have stjålet en tepotte.

Men ifølge Vonnegut selv er der en ultimativ ironi, som overgår denne. I 1976 skrev Vonnegut et forord til en sær-udgave af *Slaughterhouse-Five*, der senere blev optrykt i hans essay-samling *Palm Sunday*. Heri opridser Vonnegut den ultimative ironi i sin historie om Dresden. Militærhistorikerne har fastslået, at destruktionen af Dresden ikke ødelagde betydelige tyske ressourcer, destruerede deres telekommunikation, eller nedbrød deres vilje til at kæmpe. Den hjalp ikke den russiske offensiv, eller hjalp de amerikanske hæres fremmarch mod øst. Ikke en kz-fanges skæbne blev ændret til det bedre, og ikke et amerikansk, russisk eller britisk liv blev reddet deraf. Den ultimative ironi ligger i, at ud af hele angrebet og destruktionen af Dresden, var der kun et menneske, der profiterede.

Massakren på Dresden, uhyrlig omkostningsfuld og omhyggeligt planlagt, var så meningsløs, at der i enden kun var et eneste menneske på denne planet, der fik fordel af den. Jeg er denne person. Jeg skrev denne bog, der indtjente en masse penge til mig og opbyggede mit omdømme til det, det er nu.

På den ene eller anden måde tjente jeg to eller tre dollars for hver dræbt person. Sikken en profession jeg er i!

Sammenhængen

Vonnegut tager en novelle af Dostojevskij, opdaterer dens science fiction-fantasi, tematisk og formmæssigt, ved at introducere et kalejdoskop af metafiktion ind i en detaljeret og udførlig blanding af autobiografi og fiktion. Han fortæller historien om Billy Pilgrim i tilfældige scener på forskellige tidsniveauer, og anvender inkonsistens som et greb til at tilvejebringe ontologisk usikkerhed. Vonnegut iscenesætter sig selv som forfatter-fortæller, en fortæller der læner sig meget op ad den virkelige forfatter. Vonnegut benytter denne forfatter-fortæller til at skabe autensitet og historisk intensitet til sin historie om Anden Verdenskrig og Dresden, som ellers let ville kunne falde ud som parodisk komedie eller absurd og kynisk. På denne måde er det muligt for læseren at føle sig ind på den ellers totalt meningsløse og sindssyge historie.

På den anden side er forfatter-fortælleren tilføjet så mange undergravende og korrigerende aspekter i teksten, at han ikke kan forveksles med forfatteren Vonnegut i kød og blod, der beretter om sit livs store traume. Styrken i dette spændingsforhold er, at man ikke kan slippe for at læse romanen autobiografisk samtidig med den også er fiktiv og burlesk. Hermed åbnes der op for et patetisk og dybfølt forsøg på at forstå det ubeskrivelige - bombardementet og massakren af Dresden. Dette spændingsforhold opretholdes gennem to poetikker, der sættes op mod hinanden. På den ene side en klassisk dannelsesformel, med en insisteren på kronologisk rækkefølge og forløb, og på den anden side den tralfamadorianske roman bestående af telegrammer uden sammenhæng, uden årsagskæde. Samtidigt benytter Vonnegut tralfamadorianernes symbolske funktion - at rense rørene - til at

løsne og frigive skylden. Ingen får lov til at bære skylden for det hele.

Tralfamadorianernes visdom er selvfølgelig "hestelort". Men det er som Vonnegut påpeger i Playboy-interviewet "brugbart" hestelort. Det fanger læseren i en etiske spænding mellem fatalismen og den frie vilje og stiller vedkommende overfor et individuelt ansvar. Læseren tvinges til at tage stilling og ansvaret på sig. Det er bl.a. derfor Vonnegut føles så vedkommende, og en af grundene til at han blev så populær. Vonnegut gen-opfandt *Slaughterhouse-Fives* verden, og dermed romanen, og lod sig således genføde påny.

Imod slutningen af Yonneguts roman høres Eliot Rosewater sige: „alt hvad der var at vide om livet fandtes i *Brødrene Karamasov*. [...] 'Men det er ikke *nok* mere,'" (p. 102). Billy møder Rosewater på sindsygehospitalet for krigsveteraner, hvor de finder "science fiction [...] en stor hjælp" i deres forsøg på at "digte sig selv og deres univers om" (p. 102). At Billy og Eliots gen-opfindelse finder sted på et hospital for veteraner er afgørende for romanens sociale kontekst. Skrevet og publiceret under Vietnamkrigen, blev *Slaughterhouse-Five* læst som en pascifistisk kommentar. Både som Vonneguts forsøg på at uddrive de traumatiske oplevelser fra Anden Verdenskrig, og som en kommentar på nyteløsheden af The Childrens Crusade, som det tyvende århundredes krige var blevet til. Således er et af romanens vigtigste aspekter dens iboende sociale kritik. Vonnegut udviser ikke en fatalistisk holdning i stil med Billys tralfamadorianske ide, som mange kritikere tror. Han fortæller sin historie og distancerer sig på samme tid fra sig selv og sin tekst og peger dermed på; at problemet ikke begrænser sig til ham. For ham og Billy er det for sent at gøre noget ved den krig de har oplevet, men der er håb for læseren. Det er hvad den sidste scene i romanen handler om:

Og så en morgen stod de op og opdagede, døren ikke var låst. Den anden verdenskrig var forbi i Europa.

Billy og resten af dem gik ud på den skyggefulde vej. Træerne var ved at springe ud. Der foregik ikke noget derude, der var ingen trafik af nogen art. Der var kun et køretøj, en forladt vogn, der blev trukket af to heste. Vognen var grøn og ligkisteformet.

Fuglene snakkede.

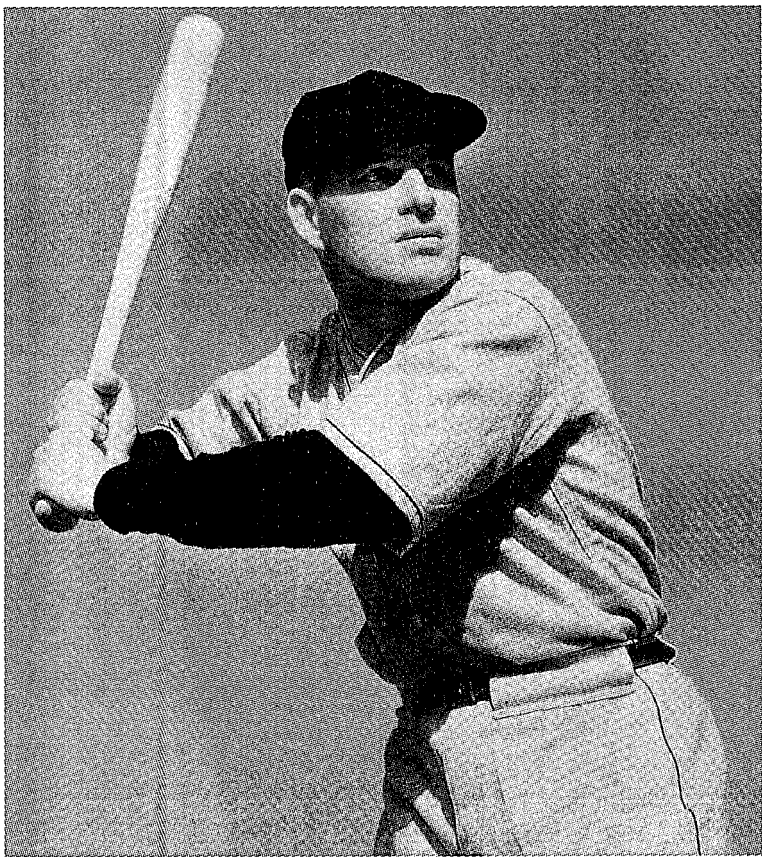
En fugl sagde til Billy Pilgrim: „Puuu-ti-hviit?“ (p. 207).

Fuglen kan spørge om hvad der er sket og hvorfor, men vigtigst af alt er dens simple form for kommunikation - den bekræfter at livet går videre.

Dette sammensatte billede sammenfatter alt hvad der faktisk er at se i den ydre verden, hvad angår Vonnegut. Resten er fantasi. De fakta der trodser forklaring er bragt ind i samme ramme med fiktioner udenfor verifikation. Det punkt hvori fakta og fiktion hænger sammen er Vonnegut selv, den oplevende og drømmende mand, der skrev bogen.

Noter

1. Kurt Vonnegut: *Slagtehal Fem eller Børnekorstoget*, p. 24. Hvor ikke andet er bemærket, refererer sidetallene i parentes til Arne Herløv Petersens oversættelse.
2. Kurt Vonnegut: *Wampeters, Foma & Granfallons*, p. 239. Egen oversættelse.
3. Eksempelvis synes David Goldsmith, at *Slaughterhouse-Five* er Vonneguts dårligst skrevne roman. Se David H. Goldsmith: *Fantast af Fire and Ice*, p. 30.
4. Se Tony Tanner: *City af Words*, p. 200.
5. Se Jerome Klinkowitz: *Slaughterhouse-Five*, p. 21.
6. Se Bo Pettersson: *The World according to Kurt Vonnegut*, p. 237.
7. Joe David Bellamy and John Casey: „Kurt Vonnegut, Jr.” in William R. Allen: *Conversations with Kurt Vonnegut*, p. 163. Egen oversættelse.
8. Tony Tanner var måske den første til at bemærke dette. I sit kapitel „The Uncertain Messenger” i *City af Wards*, fremhæver han ordet "Listen" (da. „Hør efter”), der skal gøre os opmærksomme på Vonnegut, der som telegrafist, om ikke direkte taler, så sender meddelelser til os. Tony Tanner: *City af Wards*, p. 197.
9. Kurt Vonnegut: *Wampeters, Foma & Granfallons*, p. 262. Egen oversættelse.
10. Se Lawrence R. Broer: *Sanity Plea*, p. 87.
11. På amerikansk hedder det at Billy "comes unstuck in time". Her er kommer den danske oversættelse til kort, da det amerikanske ord 'unstuck' både betegner noget der løsnes og noget der går galt. I den henseende løsnes Billy via tralfamadorianernes egenskab fra rørene og tiden.
12. I første kapitel forklarer Vonnegut*, at han elsker Lots kone, fordi hun på trods af advarslen, vendte sig om og så på destructionen af Sodom og Gomorrah: „Men hun så sig alligevel tilbage, og det elsker jeg hende for, fordi det var så menneskeligt” (p. 27).
13. Forandringen i tralfamadorianernes skikkelse, skete i *God Bless Yau, Mr. Rasewater*, hvor tralfamadorianerne første gang refereredes til som "a plumber's friend" (da. „vaskesugere”) i en gengivelse af en roman skrevet af Kilgore Trout.
14. Se Stanley Schatt: *Kurt Vonnegut, Jr.*, pp. 83-4.
15. Se Charles B. Harris: *Contemporary American Novelists af the Absurd*.
16. Herman Melville: *Moby-Dick*, p. 265.
17. Kurt Vonnegut: „A Nazi City Mourned at some Profit” in Kurt Vonnegut: *Palm Sunday*, p. 302. Egen oversættelse.



FOCI Image Library