

«Je suis un homme comme les autres, je suis un homme comme vous»

Les Bienveillantes og den romantiske ironien

Eivind Myklebust



Masteroppgåve i allmenn litteraturvitenskap

Det humanistiske fakultetet

Institutt for litteratur, områdestudier og
europeiske språk

Rettleiar: Inger Østenstad

UNIVERSITETET I OSLO

15. mai 2014

© Eivind Myklebust

2014

«Je suis un homme comme les autres, je suis un homme comme vous» –

Les Bienveillantes og den romantiske ironien

Eivind Myklebust

<http://duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Samandrag

I denne oppgåva les eg Jonathan Littells *Les Bienveillantes* (2006) med særskilt omsyn til ironien i romanen. Samstundes utforskar eg spørsmålet om litteraturen og det vonde – om tilhøvet mellom etikk og estetikk i skjønnlitteraturen – i den særskilde samanhengen som Holocaustlitteraturen utgjer. I innleiinga plasserer eg undersøkinga i samband med viktige problemstillingar i vår tid, som er ei tid «etter vitnesbyrdet», der dei siste overlevande etter Holocaust er i ferd med å forlate oss. Kva kan litteraturen vere og gjere i ei slik tid?

Les Bienveillantes er kjenneteikna på same tid av historisk presisjon og diktarleg fantasi. Den skapar både nærleik og avstand til nazisten og førstepersonsforteljaren Max Aue. Nærleiken er ofte utfordrande og provoserande, men romanen maktar samstundes å halde avstand. Korleis skapar *Les Bienveillantes* denne avstanden, til Aue og nazistane så vel som til seg sjølv som litterær konstruksjon? Kva verknad får avstanden på lesaren si etiske og estetiske fortolking og vurdering av romanen?

Eg legg Friedrich Schlegel si forståing av den romantiske ironien til grunn for å utforske desse spørsmåla. Samstundes dreg eg vekslar på Paul de Man si nylesing av Schlegel, samt Maurice Blanchots omgrep om «det litterære rommet» for å spegle den meir postmoderne ironien ein møter i Littell sin roman. Romanen – til liks med katastrofen den framstiller – endar ikkje i opplysing, men går snarare i oppløysing. Særskilt undersøker eg to viktige ironiske «stadar» i romanen – forteljarrøysta og intertekstane.

I undersøkinga av forteljarrøysta freistar eg klårgjere skilja mellom forteljar, implisitt forfattar og forfattar med hjelp av James Phelan sin retoriske narratologi. Slik kan ein lettare skildre forteljaren si upålitelege forteljing, og såleis lesaren si etiske vurdering av han. Vidare syner eg korleis Littell går inn i «det litterære rommet» og skapar ein infamøs forteljar som vekkjer både sympati og antipati. Her samanliknar eg Aue med nokre av Louis-Ferdinand Céline sine forteljarar.

Intertekstane undersøker eg med stønad i Mikhail Bakhtin sitt heteroglossi-omgrep. Eg supplerer Jonas Grethlein si lesing av *Oresteia*-interteksten ved å vektleggje det parodiske. Vidare dreg eg inn ein annan intertekst, Mikhail Lermontovs *A hero of our time*, for å syne mangfaldet i den parodiske og ironiske representasjonen, og samstundes den romantiske konteksten denne interteksten dreg med seg.

Takk til

Inger Østenstad for trygg rettleiing, konstruktiv kritikk og oppmuntrande heiarop.

Kristian Lødemel Sandberg for stødig korrekturlesing og gode samtalar.

Seán Erik Scully for IT-hjelp og eit langtekkeleg lynkurs i Word.

Anna Sunniva Sørbø, bibliotekarvikar på Ivar Aasen-tunet, for å spore opp torturistane Clemens og Weser i ei bok av Victor Klemperer.

Tuva Maria Engdal for tolmod og latter.

Og alle som gjorde at livet levde, også under arbeidet med denne oppgåva, i Paris, Oslo og Ørsta.

Innhald

Samandrag	iii
Takk til	v
Innhald	vii
1 Etter vitnesbyrdet	1
1.1 Det umoglege vitnesbyrdet	1
1.2 Ei tid for alt	3
1.3 Ein skandalesuksess	8
1.4 Litteraturen og det vonde	10
1.5 Problemstilling	14
1.6 Struktur	15
2 <i>Les Bienveillantes</i> og den romantiske ironien	16
2.1 Ironisk mangfald	16
2.2 Paratekstane som inngang til ironien i <i>Les Bienveillantes</i>	17
2.3 Den doble kommunikasjonen i opningssetninga	25
2.4 Schlegel og den romantiske ironien.....	27
2.5 Paul de Man og «omgrepet» ironi	33
3 Det litterære rommet	40
3.1 Fordobling og ironi	40
3.2 Forteljning som retorikk	41
3.3 Forfattaren og det litterære rommet	54
3.4 Céline og Littell: den apokalyptiske latteren	62
4 Max Aue – ein romantisk helt?	75
4.1 «Un récit hybride»: <i>Les Bienveillantes</i> og intertekstane	75
4.2 Intertekst og ironi.....	76
4.3 Bakhtin og heteroglossien: det parodiske og det ikkje-parodiske	78
4.4 Ironi og parodi	83
4.5 Orestes og Aue: den tragiske helten	86
4.6 Aue mellom Lermontov og Petsjorin: den romantiske helten	94
5 Avsluttande ord	101
5.1 Nærleik og avstand	101
5.2 Samanfating	102
5.3 Holocaust og «det uforståelege».....	103
Litteratur	105
Vedlegg 1	111
Vedlegg 2	111
Vedlegg 3	112

1 Etter vitnesbyrdet

*Niemand
zeugt für den
Zeugen.*

Paul Celan, «Aschenglorie» (Celan 1967: 68)

1.1 Det umoglege vitnesbyrdet

I 2014 er det berre éin attlevande av dei norske jødane som 26. november 1942 blei sende med DS «Donau» frå Oslo til Stettin, og vidare til Auschwitz. Samuel Steinmann frå Oslo var i dei første etterkrigsåra taus om det han hadde opplevd, men etter at han byrja å fortelje, har han stadig nyansert, supplert og reflektert kring det han tidlegare har fortalt; historia hans er fortalt, men må forteljast igjen. Men korleis fortelje når tidsvitna ikkje lenger er blant oss, når berre vitnesbyrda står att? Tapet av denne kjelda til kunnskap om dei spesifikke historiske omstenda – så vel som til filosofiske, og særskilt etiske, innsikter – er uerstatteleg. Dei sanne røynslene gir tidsvitnet sitt vitnesbyrd ei særeiga kraft, og denne krafta vil stå ved lag så lenge vitnesbyrdet blir preservert, om det er i kunsten, i historieskrivinga eller i minnet til dei som har lytta. Historiene må forteljast på nytt, også av dei som ikkje har førstehandsrøynsle med hendingane. Bøker som Art Spiegelmanns *Maus* og Bjørn Westlies *Fars krig* syner denne overgangen: i begge jaktar sønene på fedrene sine historier, i frykt for at det snart er for seint. Litteraturen og kunsten, som del av vårt kollektive minne, har si viktige rolle å spele.

I vitnesbyrdlitteraturen etter Holocaust¹ har fiksjonen ofte blitt problematisert, og den historiske røyndomen har på ein grunnleggjande måte lagt føringar for korleis ein kan representere katastrofen (Lothe m.fl. 2012: 3–8, Felman og Laub 1992: 59–63). Men det legitime kravet om å kontekstualisere teksten må supplerast med eit krav om å tekstualisere konteksten, som Shoshana Felman og Dori Laub peikar på i føreordet til *Testimony*. Dei historiske hendingane er ikkje overleverte i nøytral form, men snarare omarbeidde eller omsette til skrift – til tekst (Felman og Laub 1992: xiv–xv). Samstundes har tanken på at røynsla skal kunne uttrykkjast estetisk for mange vore vanskeleg å godta. Theodor Adorno si

¹I *Remnants of Auschwitz* gjer Giorgio Agamben oss merksame på at ordet «Holocaust» ikkje er uproblematisk. Ordet si semantiske historie tilhøyrer for det meste kristendomen, og er i det gamle testamentet nytta om brennoffer. Agamben har to etymologiske poeng: «First, early on, the Church Fathers used the term in its literal sense as a polemical weapon against the Jews, to condemn the uselessness of bloody sacrifices (...). Second, the term "holocaustum" is extended as a metaphor to include Christian martyrs, such that their torture is equated with sacrifice (...). Christ's sacrifice on the cross is thus ultimately defined as holocaust» (Agamben 2002: 29). Vidare er det hebraiske ordet "Shoah" også ein eufemisme, men i motsetnad til "Holocaust" er det ikkje spottande. Agamben nyttar difor ikkje "Holocaust": «Not only does the term imply an unacceptable equation between crematoria and altars; it also continues a semantic heredity that is from its inception anti-Semitic. This is why we will never make use of this term» (Agamben 2002: 31). Eg kan berre sitere Primo Levi for å forsvare min bruk av ordet her: «I do not like it. But I use it to be understood» (Levi sitert i Agamben 2002: 28).

ofte misforståtte frase om at ein ikkje kan skrive dikt etter Auschwitz,² er kanskje det første ein kjem i hug, men i denne samanhengen er det like relevant å sitere Elie Wiesel, som opplevde konsentrasjonsleirane frå innsida: «A novel about Auschwitz is not a novel – or else it is not about Auschwitz» (sitert av Hillis Miller i Lothe m.fl. 2012: 23). Ifølgje J. Hillis Miller har Imre Kertész hevda noko liknande om sin sjølvbiografiske roman *Sorstalanság* (*Uten skjebne* 2002), nemleg at romanen verken er sjølvbiografisk eller ein roman (Hillis Miller i Lothe m.fl. 2012: 24).

For Hillis Miller vil alle som skriv om Holocaust støyte på ein dobbel blindveg. For det første er det noko ved Holocaust som unndreg seg tanken. Det å skulle representere sine egne røynsler frå Auschwitz i skrift eller tale, må naudsynleg reflektere den paradoksale sanninga som Giorgio Agamben i *Remnants of Auschwitz* kallar «Levi's paradox» (Agamben 2002: 150). Sinnbiletet på dette paradokset finn ein ifølgje Agamben i «Der Muselmann», eit namn som blei nytta om dei fangane som var brotne ned, ikkje berre til grensa mellom død og liv, men også til grensa mellom det menneskelege og det umenneskelege (Agamben 2002: 55). Dei som opplevde normaltilstanden i Auschwitz, kan ikkje vitne om den, fordi normaltilstanden i Auschwitz innebar det å bli gassa og kremert. Slik kan Agamben formulere paradokset: «The survivors bore witness to something it is impossible to bear witness to» (Agamben 2002: 13). At vitnet likevel snakkar, er altså ikkje eit prov mot Levis paradoks, men snarare den ekstreme stadfestinga av det. Når vitnet snakkar, er det som ein person som *har vore nære* den opplevinga som ligg i kjerna av Auschwitz; vitnet vitnar *i staden for* det «komplette», «sanne» eller «absolutte» vitnet (Agamben 2002: 150).³

[W]e may say that to bear witness is to place oneself in one's own language in the position of those who have lost it, to establish oneself in a living language as if it were dead, or in a dead language as if it were living – in any case, outside both the archive and the corpus of what has already been said. (...) the poetic word is the one that is always situated in the position of a remnant and that can, therefore, bear witness. Poets – witnesses – found language as what remains, as what actually survives the possibility, or impossibility, of speaking (Agamben 2002: 161)

²«Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben» (Adorno, 1977:30). I *Göra ont* skriv Anders Johansson at Adorno si formulering framstår som meir og meir paradoksal, eller aporetisk, kvar gong Adorno kjem attende til den. Ein kan ikkje skrive poesi etter Auschwitz i freistnad på å gjere noko godt att for offera. Samstundes krev den vedvarande lidinga at ein gjer nett det (Johansson, 2010:104–105). Adorno si formulering er ifølgje Johansson eit krav om å ta den konkrete, fysiske lidinga på alvor. Her kan kunsten nå noko som filosofien ikkje kan. Etter Auschwitz kan ikkje kunsten vere metafysisk og empirisk, men materiell og etisk: «Inte för att konsten skulle stå utanför den rationalitet, reifikasjon och våldsamhet som det begreppsliga tänkandet är en del av, utan för att den genom sin materialitet tvärtom står närmare våldet och lidandet» (Johansson 2010: 106).

³Slik blir vitna, «the remnants of Auschwitz» som Agamben kallar dei, verken dei døde eller dei overlevande, dei «drukna» eller dei «redda» som Levi skreiv, men snarare det som står i mellom dei (Agamben 2002: 164).

Den andre blindvegen som Hillis Miller dreg fram, er det Agamben nærmar seg i dette sitatet, nemleg det å skape røynsler frå Holocaust om til språklege og estetiske uttrykk: «The more successful the novel is as a novel, the further away it may be from Auschwitz» (Hillis Miller I Lothe m.fl. 2012: 26). Når Hillis Miller nærles Kertész sin roman, er det likevel nettopp i eit argument om at romanforma til Kertész gjer det mogleg for han å bere vitne om Auschwitz. Wiesel og Kertész sine påstandar må forståast som uttrykk for eigne røynsler og vanskar med å representere Holocaust, og som ei spegling av ein heilt grunnleggjande problematikk knytt til Holocaust og vitnesbyrd. Dei kan likevel ikkje stå som gyldige generaliseringar om litterære freistningar på å nærme seg katastrofen. Det at Wiesel sin roman er publisert nettopp som roman, og at Kertész, ifølgje Hillis Miller, har omtala alle vitnesbyrd om Auschwitz som fiksjonar, talar for at dei to forfattarane og tidsvitna er fortrulege med dette paradokset.

Kanskje kan ingen vitne for vitnet, som Paul Celan skriv i «Aschenglorie». Men det tyder ikkje at ein kan la vere å freiste. Utan freistningar på å reformulere dei innsiktene om Holocaust vi har nådd, mistar vi grunnlag for å nå nye. Om ingen vitnar for vitnet, etter vitnesbyrdets tid, kven skal då formidle ei av det 20. hundreåret sine skilsetjande hendingar for nye generasjonar? Som forteljaren i Borges-forteljinga «El testigo» spør: «pero una cosa, ou un número infinito de cosas, muere en cada agonía, salvo que exista una memoria del universo (...) ¿Qué morirá conmigo cuando yo muera (...)?» (Borges 1965: 33–34)

1.2 Ei tid for alt

Det å vitne for vitnet ligg i det kollektive minnet sin natur.⁴ Utvilsamt går noko tapt, men kan også noko vinnast? Kan det opne seg nye moglegheiter for representasjonen av Holocaust etter at vitnesbyrdets tid er over? Det som sette meg i gang med denne oppgåva, var nettopp ein fascinasjon for nyanserikdomen, krafta og motet til å tenkje det utenkjelege, som eg møtte under lesinga av *Les Bienveillantes*. Romanen er skriven på fransk av ein amerikanar utan personlege eller familiære røynsler frå Holocaust.⁵ Dei einaste banda Jonathan Littell har til

⁴Omgrepet «kollektivt minne» kjem frå Maurice Halbwachs, som sjølv døyde i Buchenwald (Halbwachs 1950, Novick 2000: 3). *La mémoire collective* kom ut posthumt i 1950, og omgrepet har blitt viktig i Holocaust-historiografien. I introduksjonen til *The Holocaust in American life* utdjuar Peter Novick at det kollektive minnet ikkje er reint historisk, og ikkje berre gjeld den historiske kunnskapen som eit kollektiv deler. I motsetnad til det å forstå noko historisk, og med det å ta høgd for det fleirtydige og komplekse i materialet, samt ulike perspektiv på dette materialet, er det kollektive minnet på ein grunnleggjande måte forenklande, og difor også ahistorisk. Ifølgje Novick er eit minne kjenneteikna nett av at fortida blir forma av notida – at fortida kjem «attende» i notida – og i eit kollektiv vil minnet alltid vere prega av dei førestillingane som kollektivet har om seg sjølv i notida (Novick 2000: 3–5). Denne problematikken ligg sjølvstilt til grunn for alle freistningar på å vitne for vitnet – også for *Les Bienveillantes*.

⁵Han har rett nok jødiske besteforeldre.

folkemordet, er arbeidet hans i ulike humanitære organisasjonar, eit arbeid som har gjort han til vitne i mange av dei verste folkemorda mot slutten av det 20. hundreåret (Lemonier 2007: 14). Dette er ikkje direkte band, men forklarar i det minste interessa for nokre tema i Littell sin roman: tilhøvet mellom individuell og politisk vald, død og vondskap. Spørsmålet om Holocaust kan samanliknast med andre folkemord, drøftar eg ikkje her, men det er verdt å merke seg at slike samanlikningar kan ha vore sentrale for forfattaren sitt engasjement med materialet. Også forteljaren, nazisten Max Aue, er oppteken av slike spørsmål. Allereie i prologen drøftar han talet på døde i andre verdskrig på tysk og sovjetisk side (Littell 2006: 27–31), samanliknar Holocaust med franskmennene sine gjerningar i Algerie (Littell 2006: 31), og tek avstand frå Raphael Lemkin sitt folkemordomgrep (Littell 2006: 34).

Samanlikningane syner det kompliserte tilhøvet mellom forfattaren og forteljaren i *Les Bienveillantes*, og som eg snart kjem attende til, har ei utilstrekkeleg forståing av dette vore grunnlag for feilslått kritikk og moralsk fordøming av forfattaren så vel som romanen.

Ei mogleg forklaring på kritikken, er måten romanen nyttar det historiske materialet på. *Les Bienveillantes* er bygd opp kring eit vell av historiske, i tillegg til filosofiske og litterære, kjelder. Claude Lanzmann, skaparen av dokumentarfilmen *Shoah* (1985), var kritisk til romanen, men rosa den for historisk presisjon: ikkje ein einaste feil finn han i romanen (Michaels 2013: 916). Det er rett nok ein veldokumentert roman, men det er like fullt vågalt å kalle den historiske framstillinga lytefri.⁶ Laurent Binet tek opp slike spørsmål i romanen *HHhH*, der han mot slutten når ei innsikt om si eiga skriving: «Je crois que je commence à comprendre: je suis en train d'écrire un *infra roman*» (Binet 2009: 327).⁷ Kapittelet er eit av dei kortaste i romanen, og kjem rett etter at Binet har omtala *Les Bienveillantes*:

J'ai lu dans un forum un lecteur très convaincu qui disait à propos du personnage de Littell: "Max Aue sonne vrai parce qu'il est le miroir de son époque." Mais non! Il sonne vrai (pour certains lecteurs faciles à blouser) parce qu'il est le miroir de notre époque: nihiliste postmoderne, pour faire court. (...) Comment n'y avais-je pas pensé plus tôt? Soudain, j'y vois clair: Les Bienveillantes, c'est "Houellebecq chez les nazis", tout simplement. (Binet 2009: 326–327)

Michel Houellebecq synest for Binet å representere den postmoderne nihilisten som er spegla i Max Aue sine mange grenseoverskridingar. Det viktige i denne samanhengen er at Binet, hovudperson i eigen roman, forstår at han ikkje eigentleg freistar å skape skjønnlitteratur.

⁶Det blir til dømes hevda at attentatet mot Reinhard Heydrich i Praha blei gjennomført 29. mai (Littell 2006: 328). I røynda hendte dette 27. mai. Dødsdatoen 4. juni er korrekt.

⁷Mykje av det Binet opphavleg hadde skrive om Littell blei fjerna frå romanen, men er seinare publisert her: <http://www.themillions.com/2012/04/exclusive-the-missing-pages-of-laurent-binets-hhhh.html>. *HHhH* handlar nettopp om attentatet på Heydrich, og Binet lét seg irritere av at Littell rotar med datoane: «I cannot believe my eyes. Okay, okay, it's only a date. But for me, it's a bit like being told that the Bastille was stormed on July 12, or that the United States declared its independence on July 6» (Binet 2012).

Tidleg i romanen kritiserer han Robert Merle for hans biografiske roman om Rudolf Höß, *La mort est mon métier*: «Robert Merle essaie de deviner – je dis deviner, pas comprendre – comment on devient commandant d'Auschwitz» (Binet 2009: 35). Dette er ikkje føremålet til Binet: «Je n'ai pas cette intention – je dis intention, pas ambition – avec Heydrich» (Binet 2009: 35). At Heydrich, eller «Jøden Süß»⁸ som Binet kallar han, skulle ende opp som den farlegaste mannen i Det tredje rike, som ein sentral planleggjar av Holocaust, «[q]ui aurait pu deviner une chose pareille?» (Binet 2009: 35).

Binet heng seg difor opp i detaljar, og det tydeleggjer kvar Littell skil seg frå Binet, og også frå den meir tradisjonelle historiske romanen *La mort est mon métier*, der Merle nyttar realistiske verkemiddel for å byggje opp eit univers kring Höß. Slik jaktar han på den historiske sanninga om Höß, «homme de devoir» (Merle 1972: iii), enda om han gjer det i ei litterær form. Binet vil også finne sanninga, men endar opp med å skrive ein roman om vanskane han har med å finne denne sanninga. Littell vil på si side først og fremst skape skjønnlitteratur, og såleis nærme seg ein annan type sanning. Han dreg sjølv fram Maurice Blanchots omgrep om «Det litterære rommet» for å skildre freistnaden på å skape ei ny litterær røynsle (Blumenfeld 2006). Blanchot sitt omgrep kjem eg grundig attende til i kapittel 3. Binet sine innvendingar er iallfall tydeleg påverka av hans eigen strid med å fortelje historia om attentatet på Heydrich utan å gjere den til fiksjon. Difor kritiserer han til dømes Littell for å dikte opp at Paul Blobel køyrer Opel, og med det redusere røyndomen til fiksjon: «Jonathan Littell's novel (...) lost all credibility as a reflection on history from the moment its author chose to use a fictional protagonist. (...) I will, of course, apologize if it turns out that Blobel really did drive an Opel. But fundamentally, it wouldn't change a thing» (Binet 2012).

Binet stiller like fullt interessante spørsmål, meir knytt til fortolking av historiske kjelder enn til presisjonen i detaljane. Det same gjorde Lanzmann då han kritiserte romanen for å vere usannsynleg. Overgriparar som Aue vil rett og slett ikkje snakke om det dei har gjort, hevda Lanzmann. I etterordet til Littell si bok *Le sec et l'humide* hevdar derimot Klaus Theweleit at bødlar snakkar villig seg i mellom, om enn ikkje framfor kamera (Littell 2008: 132).⁹ Littell fortel nok ikkje «comment ça s'est passé», som Aue hevdar å gjere i opninga av romanen, og Binet har rett i at *Les Bienveillantes* først og fremst handlar om korleis

⁸*Jud Süß* er namnet på ein roman av Lion Feuchtwanger frå 1926, filmatisert av Veit Harlan i 1940, og nytta som antisemittisk propaganda av nazistane. Binet omtalar her Reinhard Heydrich som «le Juif Süß» fordi det gjekk rykte om at Heydrich hadde jødisk avstamming: stefaren til Heydrich sin far heitte «Süß» til etternamn.

⁹Joshua Oppenheimers dokumentarfilm «The act of killing» (2012) syner nettopp korleis overgriparar i høgste grad vil snakke etter folkemord. I Indonesia sit framleis overgriparane med makta etter folkemordet i 1965–66, og Anwar Congo er meir enn villig til å fortelje, i tillegg til å iscenesetje og lage film av det han har gjort.

forfattaren førestiller seg at det gjekk føre seg (Binet 2012). Men er ikkje slike innvendingar retta mot eit faktum, eit naudsynleg vonde, i tida etter vitnesbyrdet? Og er det eigentleg eit vonde om historiene i større grad blir frigjorde frå historiske sanningspretensjonar (utan at dei med det er historisk uvesentlege) og vurderte ut ifrå sine litterære kvalitetar? I *Tchétchénie, an III* synest Littell å stadfeste innsiktene om det umoglege i å vere eit «sant» vitne:

Chacun, bien entendu, est empêtré dans ses propres représentations, cela je le savais bien; mon erreur était de penser que les miennes étaient plus proches du réel que les leurs. Et qui sait quelque chose du réel? Le réel, c'est deux balles dans la tête. Et seuls ceux à qui cela est arrivé ont pu voir (...) le réel fondre sur eux de tout son poids, écrasant toute représentation, pour toujours.» (Littell 2009: 24)

Den røyndomen Littell skildrar i *Les Bienveillantes*, er ikkje tilgjengeleg for oss, anna enn som tekst som må tolkast og setjast i samanheng. Sjølv i tekstane finst det aporiar som vi aldri kan nå forbi.¹⁰ Martin Heidegger har formulert ein slik apori i sine tankar om døden som ein ontologisk føresetnad for «Derværen» sine moglegheiter til å forstå seg sjølv til fulle: «Solange das Dasein als Seiendes ist, hat es seine “Gänze“ nie erreicht» (Heidegger 1972: 236). Men når derværen når døden, og såleis har nådd heilskapen sin, mistar den samstundes «der-ets» væren: «Der Übergang zum Nichtmehrdasein hebt das Dasein gerade aus der Möglichkeit, diesen Übergang zu erfahren und als erfahrenen zu verstehen» (Heidegger 1972: 237). Det same problemet med forståinga møter ein i den andre sin død: «Wir erfahren nicht im genuinen Sinne das Sterben der Anderen, sondern sind höchstens immer nur “dabei“» (Heidegger 1972: 239). Hjå Littell fører ikkje det umoglege i genuint å erfare døden til ei epikureisk likesæle andsynes døden. Forholdet til døden er snarare den berande bjelken i freistnaden på å forstå Holocaust: om døden kan ein berre vitne i den andre sin stad.

Desse filosofiske problema synest med andre ord å vere innreflekterte i Littell si litterære framstilling av det historiske materialet kring Holocaust. Romanen hans er ikkje ein historisk roman i tradisjonell forstand, men meir i slekt med det Linda Hutcheon har kalla «historiographic metafiction» (Hutcheon 1988). Jonas Grethlein har omtala tilhøvet mellom det historiske og det litterære slik: «Littell's novel balances factual information with aesthetic presentation and creates a strong mimetic dimension, while, at the same time, marking its own constructedness» (Grethlein 2010: 567). Denne typen paradoksale kopling av fiksjon og fakta ligg til grunn for Hutcheon sitt omgrep, som ho i kortform definerer som «those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay

¹⁰Her nyttar eg ikkje «apori» i den retoriske tydinga, men i den utvida tydinga som til dømes Jacques Derrida og Paul de Man nytta omgrepet i: «en spenning mellom hva en tekst tilsynelatende ønsker å uttrykke og hva språket faktisk uttrykker» (Lothe m.fl. 2007: 13). Eg knyt det spesifikt til Holocaust, og drøftar difor ikkje om omgrepet er gyldig for ein kvar tekst, men berre for Littell sin freistnad på å representere Holocaust.

claim to historical events and personages» (Hutcheon 1988: 5). Det sjølvrefleksive i *Les Bienveillantes* finst på fleire område. Littell lèt til dømes ein memoarskrivar føre ordet, og minner oss slik om dei narrative aspekta ved historieskriving. Verken Aue eller Littell sår tvil om at dei historiske hendingane har hendt, men stiller spørsmål ved korleis vi fortolkar og formidlar dei, og om kva slags ideologiske vilkår som legg føringar for fortolkinga og formidlinga.¹¹ Også dei skjønnerlitterære intertekstane bidreg til det sjølvrefleksive aspektet ved romanen, som samtalar eksplisitt med eit vell av tekstar. Særskilt Aiskylos' *Oresteia*, Mikhail Lermontovs *A hero of our time*, og romanane til Louis-Ferdinand Céline har fanga interessa mi her, og dei blir viktige i kapittel 3 og 4. Samanlikning og utforsking av mellomtekstlege relasjonar ligg i kjerna av fagfeltet, og i møte med denne romanen er det vanskeleg å sjå føre seg gode tolkingar som ikkje tek omsyn til teksten sine tekstlege samtalepartnarar. Kanskje har Graham Allen rett når han hevdar at «the literary work can now only be understood in a comparative way» (Allen 2000: 12). Intertekstane understrekar iallfall det fiktive ved *Les Bienveillantes*, og stiller opp sterke kontrastar til dei historisk presise og realistiske delane. Samstundes smittar dei over på den historiske representasjonen, og understrekar det narrative i forminga av dette materialet. Når Aue bit Adolf Hitler i nasen, og insisterer på at dette verkeleg har hendt, trass i at historikarar som Hugh Trevor-Roper eller Alan Bullock aldri nemner episoden, blir det tydeleg at det historiske stoffet ikkje er upåverka av det fiktive: «Pourtant, je vous l'assure, cela a eu lieu», seier Aue (Littell 2006: 1370). Koplinga mellom det historiske stoffet og den ironiske bruken av intertekstar fordrar ei viss tilnærming til denne fiksjonen. Som Linda Hutcheon skriv: «The questions of history and ironic intertextuality necessitate a consideration of the entire «enunciative» or discursive situation of fiction» (Hutcheon 1988: 40). I kapittel 3 ser eg på dette i tilhøvet mellom forteljaren og den implisitte forfattaren, og i kapittel 4 gir eg intertekstane grundigare omtale.

Kanskje har ei utilstrekkeleg forståing av det Hutcheon kallar den «diskursive situasjonen» ført til ei viss forvirring og rådløyse i nokre av dei etiske vurderingane av *Les Bienveillantes*. Dette er iallfall eit av Ruth Amossy sine poeng. Det utfordrande ved å lese *Les Bienveillantes* er knytt til romanen sitt «dispositif d'énonciation» (Amossy 2010: 45). Ein SS-offiser fortel historia si, og har nærmast monopol på den direkte kommunikasjonen i romanen, men som Amossy påpeikar er dette monopolet illusorisk: subjektet i teksten er per definisjon fordobla i ein hovudperson i fortida og ein forteljar i forteljinga si notid. Bak denne

¹¹For ei god framstilling av historiefortolkinga sine politiske føresetnadar, sjå Hayden White sin artikkel «The politics of historical interpretation: Discipline and de-sublimation» (White 1987: 81).

fordoblinga ligg det endå ei fordobling, som Amossy kallar «un narrateur invisible et inaudible (...), celui qui écrit le texte et que le public rapporte à l'auteur dont le nom, Littell, figure sur la couverture» (Amossy 2010: 46). I eit anna vokabular har ein med ein implisitt forfattar å gjere. Denne instansen, «narrateur-auteur», grip ikkje direkte inn i Aue sin narrasjon, men lèt seg spore i meir «diskrete tekstlege spor»¹². Ei forståing av denne fordoblinga er heilt essensiell for å sjå forbi den direkte tydinga til utsegnene i romanen, og heller skimte avstanden romanen skapar til desse utsegnene. Romanen spelar ikkje på lag med forteljaren, men undergrev narrasjonen hans ved hjelp av motstridande røyster: «Chaque énonciation est ainsi prise dans une orchestration polyphonique qui en complexifie le sens et la portée» (Amossy 2010: 46). Etter mi meining har ei manglande forståing for denne fordoblinga ført ei rekkje kritikarar til å fordøme romanen som umoralsk.

1.3 Ein skandalesuksess

Den mest prinsippfaste og resolute fordøminga av *Les Bienveillantes* finn ein i Édouard Husson og Michel Terestchenko si bok *Les Complaisantes* (Husson og Terestchenko 2007). Forfattarane meiner at salstala og dei gode omtalane av romanen vitnar om ei forvitring av estetisk og moralsk sans (Husson og Terestchenko 2007: 16). Dei legg tidleg fram eigne synspunkt på skiljet mellom vitnesbyrd og fiksjon, og hevdar at for fiksjonen er «les camps de la mort» ein farleg stad å nærme seg. Medan vitnesbyrdet kan ha ein positiv funksjon ved å skildre det «umenneskelege» i eit «menneskeleg» språk, er dette meir problematisk i fiksjonen: «[la fiction de l'écrivain] produit une chose mentale qui n'est en rien semblable à l'expérience vécue et que lui-même n'a pas faite» (Husson og Terestchenko 2007: 14). Husson og Terestchenko har vanskar med å godta samanblandinga av fiksjon og fakta (Husson og Terestchenko 2007: 31), og dei avskyr estetiseringa av vald i romanen (Husson og Terestchenko 2007: 99). Bak begge desse innvendingane ligg ei manglande evne til å skilje Aue sin kommunikasjon frå den implisitte forfattaren sin kommunikasjon, eller den usynlege og uhøyrelege forteljaren sin kommunikasjon, som Amossy skriv. Dei hevdar til dømes at Aue si verdsoppfatning aldri blir motsagd i romanen: «il est fréquent que l'assimilation des Juifs au «bolchevisme», un lieu commun de la propagande nazie, soit reproduite sans rien qui permette au lecteur naïf d'identifier le cliché» (Husson og Terestchenko 2007: 38). Det er rett at den nihilistiske verdsoppfattinga til Aue terroriserer lesaren, og at romanen kan opplevast

¹²«des traces scripturales discrètes» (Amossy 2010: 46).

som klaustrofobisk og svært mørk. Men det er på ingen måte rett at stereotypiar og klisjéar blir stadfesta og reproduserte i romanen. Kanskje er det difor dei legg til at dette gjeld «den naive lesaren», og seinare «den uinformerte lesaren»? Dei siterer Aue: «Or les juifs, *unser Unglück*, me poursuivaient comme un mauvais rêve», og kommenterer: «le lecteur non informé ne saura jamais que «*Die Juden sind unser Unglück*», «les Juifs sont notre malheur», était un slogan favori des nazis» (Husson og Terestchenko 2007: 42–43). Dei må sjølv omsetje det tyske slagordet i kursiv til fransk, og både framandspråket og kursiveringa burde utvilsamt sett dei på sporet av avstanden som blir skapt til Aue sine ord. Korleis signalisere ein slik klisjé, om ikkje nettopp slik Littell gjer det? Kritikken til Husson og Terestchenko kjem seg aldri over slike avgjerande hinder, og dei oppsummerer mykje i dette avsnittet:

le roman est tout entier traversé par une absence de distance entre le narrateur et l'auteur, une espèce d'immédiateté du récit rédigé au premier degré et que Littell ne nous invite pas à décoder dans ce qu'il a de pervers et de faux, de convenu ou de mensonger. Les références implicites aux analyses historiques et psychosociologiques sur les mécanismes de l'obéissance destructrice, sur la diversité du comportement des bourreaux, sont nombreuses et aisément identifiables, mais, mises dans la bouche du narrateur, elles ne l'éclairent nullement sur la compréhension de ses propres actions, en sorte que ce savoir est simplement exposé là, comme pour faire le beau, l'intelligent ou le savant, sans travailler la narration de l'intérieur. (Husson og Terestchenko 2007: 159–160)

Som ein ser, er ikkje lesinga deira særleg velvillig, og eg trur eit slikt litteratursyn, om ein tek implikasjonane av det, kan få alvorlege konsekvensar for det litterære mangfaldet så vel som for korleis samfunnet handsamar meiningar og uttrykk som ligg utanfor den breie konsensus. Husson og Terestchenko er medvitne dei implisitte referansane, men tek ikkje konsekvensen av dei. Med denne motviljen gjer dei ein høgst fleirtydig, ironisk og sjølvrefleksiv roman til ein eintydig, fullstendig alvorleg og, følgeleg, utoleleg roman.

Den israelske historikaren Saul Friedländer, forfattaren av det autorative tobandsverket om Holocaust *Nazi Germany and the jews – The years of persecution, 1933–1939* (1. Band 1997) og *The years of extermination, 1939–1945* (2. Band 2007), stiller seg òg kritisk til *Les Bienveillantes*. Under ein samtale med tittelen «Trends in the historiography of the Holocaust» på Universitetet i Oxford kritiserer han Littell for «the crude kind of pleasure he takes in fecal descriptions». Dette er likevel ikkje det største problemet han har med romanen:

What bothered me is that he gives a kind of mythical sub-text (...) first, this kind of person like the SS-hero of the story never existed and could not have existed (...) it is a totally constructed idea of somebody seeing everything. But then, (...) it is all a greek tragedy, which is a mythification, and on top of it, or below it, the kind of gross descriptions. (Friedländer 2012)

Samstundes som han, til liks med Husson og Terestchenko, reagerer på grufulle skildringar, og, til liks med Lanzmann, med rette oppfattar Max Aue som ein usannsynleg person, er det først og fremst mytologiseringa av historia han kritiserer. Friedländer sitt feilgrep blir tydeleg når han seinare omtalar romanen som «just a historical novel». No får han ikkje tilstrekkeleg

med tid til å forklåre seg i samtalen, men utsegna vitnar like fullt om at han ikkje tek omsyn til denne «mytologiseringa», men snarare dogmatisk avviser den på grunn av romanen sitt utfordrande forhold til den rådande moralen, og ikkje minst: til det vonde.

1.4 Litteraturen og det vonde

«Kan en litterær tekst vere uetisk? Jeg holdt på å si, jeg skulle ønske den kunne, men jeg er ikke sikker på om den kan» (Sæterbakken 2012: 92). I «Litteraturen og det etiske» går Stig Sæterbakken til kjerna i dette spørsmålet. Han spør ikkje om litteratur kan handle om det vonde, men om den kan *vere* vond, om den kan «representere noe moralsk forkastelig ved å fremstå med, eller virke gjennom ondskapens attributter» (Sæterbakken 2012: 92). Med andre ord: er det ein motsetnad mellom vondskapen sin uorden og kaos og teksten sin strukturerande komposisjon – språket sin orden i det litterære verket?

Sæterbakken skildrar Georges Batailles tanke om «det helt ville verket» som eit paradoks, som ein freistnad på å «oppnå full bevissthet om noe som (...) bare raseriet kan nå fram til» (Sæterbakken 2000: 93).¹³ Når han seinare i essayet skal gi døme, dreg han fram Louis-Ferdinand Céline, forfattere av fleire høgdepunkt i den franske litteraturen, men også av antisemittiske pamflettar som må reknast som etiske lågmål i den same litteraturen. Sjølv om romanane til Céline ofte er hatske og destruktive, og syner fram uforsonlege etiske posisjonar, er det klår skilnad på verknaden det har i romanane og i pamflettane. I fiksjonen etablerer han ein avstand til stoffet som er framand for pamflett-litteraturen. Samstundes er det vanskeleg å sjå store stilistiske skilnadar mellom romanane og pamflettane. For Sæterbakken skriv både Céline og Joseph Conrad godt om det vonde, men han finn ei særeiga «uro» hjå Céline: «en uro og en uryddighet i syntaksen, en vaklevorenhet og inkonsekvens i selve setningsbygningen, full av plutselige tilsynelatende umotiverte brudd, skamløse analogutier, avbrytelser, ville skift...» (Sæterbakken 2012: 106). Er det grunn til å tenkje denne uroa som eit høveleg uttrykk for stoffet Céline presenterer? Sæterbakken meiner iallfall at den store skilnaden på Conrad og Céline, er at sjølve uttrykket er fleirtydig hjå Céline:

¹³Bataille skriv til dømes om Marquis de Sade i *La littérature et le mal*: «C'est que l'essence de ses ouvrages est de détruire: non seulement les objets, les victimes, mis en scène (...), mais l'auteur et l'ouvrage lui-même» (Bataille 1957: 82). Ifølgje Bataille koplår Sade slik «du Bien avec le Mal (...) du cri le plus fort avec le silence» (Bataille 1957: 82). Det viktige her, er tanken som Sæterbakken heng seg opp i, nemleg medvitet om det som berre raseriet kan nå fram til: «Sade (...) eut pour fin d'atteindre la conscience claire de ce que le "déchaînement" atteint seul (mais le "déchaînement" mène à la perte de la conscience), à savoir de la suppression de la différence entre le sujet et l'objet» (Bataille 1957: 87). Sade sine bøker syner såleis entusiasme og iver for «det umoglege» (*l'impossible*) og «det motsette av livet» (*l'envers de la vie*) (Bataille 1957: 91).

utseiingsforma er ikkje stabil og opplysende, men ustabil og oppløysande (Sæterbakken 2012: 106). Til dømes i *Nord*, andre del av den «tyske trilogien» (*D'un château l'autre*, *Nord* og *Rigodon*), er Dr. Céline si undersøking av eit kadaver skildra på ein illustrerande måte:

[L]e Landrat Simmer... il vit plus, il a bu la tasse et pas que ça!... étranglé qu'ils l'ont, en plus!... on lui dénoue la corde du cou... un gros cordon de soie... où ils ont trouvé cette soie?... ça c'est une énigme (...) d'abord, ils l'ont assommé (...) ils l'ont garrotté, et puis étranglé... mais le coup de pioche d'abord, sans doute (...) ils l'ont mis à l'eau après (...) j'ordonne ce qu'il faut... qu'ils lui appuient sur le ventre, sur l'estomac... fort! (...) qu'il vomisse!... rien!... il est très froid... mouillé, forcément... raide comme s'il était mort des heures... ce que je comprends pas bien (...) le visage est calme, pas crispé, jaunâtre... y a pas eu lutte (...) ils savent tout!... rien ils savent, menteurs! (...) même le Landrat là dans la mare devait pas se douter (Céline 1960: 531–532)

Det er ikkje berre enkelt å få grep om episoden. Språket sprikar, og er fullt av innskot og både inn- og utfall. Tydinga ligg ofte implisitt uttrykt i tilsynelatande sjølvmotseiande setningar som «ils savent tout!... rien ils savent, menteurs!», der første del må forståast som «dei visste alt!» og andre del som «dei sa dei ikkje visste noko, løgnarane!». Eg kjem attende til Céline i kapittel 3. Det viktige her er at Sæterbakken insisterer på at samanhengen mellom form og innhald har tilsvar i samanhengen mellom estetikk og etikk (Sæterbakken 2012: 107). Men Sæterbakken er svært vag om nøyaktig kva som konstituerer denne samanhengen. Han skriv at det fleirtydige «presser språket ut mot grensen til noe, et noe som det er vanskelig riktig å fatte omfanget av» (Sæterbakken 2012: 106). Det blir aldri heilt klårt kva dette «noko» som Céline sitt språk nærmar seg, er. Sæterbakken skriv om ein «tredje stad» i språket, mellom det å skrive godt og det å skrive dårleg, der språket opnar seg mot noko som ikkje kan fangast inn i omgrep som «godt» og «vondt», «etisk» og «uetisk», «verdifullt» og «meningslaust»: «det er dette stedet, først og fremst, som er litteraturens sted» (Sæterbakken 2012: 107). I eit anna essay skriv han òg om denne staden: «Litteraturen er det stedet der vi kan tale fritt om alt dette» (Sæterbakken 2012: 45). Med «dette» meiner han, mellom anna, vald og død, og dei mange formene til vondskapen som både omgir og er del av oss.

Kanskje kan eit perspektiv som tilsynelatande står i motsetnad til Sæterbakken sitt, klårgjere saka. Den danske filosofen, teologen og presten Knud Ejler Løgstrup vigde mykje tankeverksemd til grunnlagsetikk, og mellom anna i *Kunst og etik* (1961) skriv han om den typen problemstillingar som Sæterbakken tek opp. Spørsmålet som reiser seg når ein freistar å tenkje kunst og etikk i samband med kvarandre, er likt for Løgstrup og Sæterbakken: «Er det etisk set onde og destruktive også ukunstnerisk?». Men konklusjonen er radikalt ulik hjå Løgstrup: «På det spørsmål vil jeg svare ja» (Løgstrup 1966: 10). Løgstrup meiner ikkje at kunst som tematiserer det vonde, med det gjer seg umoralsk. Det er perspektivet som blir lagt på det vonde, som er avgjerande. Kva dette perspektivet må innebere, er Løgstrup også klår på: «dom og forkastelse» (Løgstrup 1966: 10). Det kan vere freistande å forkaste Løgstrup

sine perspektiv og døme han som moralist, men eg meiner forståinga hans av det etiske i det minste kan nyansere Sæterbakken sine påstandar. «Bliver etikken til en serie underbundne og afsnørede forskrifter og normer, er det vitterligt et overgreb at anlægge etiske synspunkter i sin bedømmelse af et kunstverk» (Løgstrup 1966: 10), skriv Løgstrup, og syner med det at «dom og forkastelse» ikkje er fullt så enkelt og eintydig som ein kunne tru.

Det viktige for Løgstrup er at ei kald og perspektivlaus skildring av vondskap aldri kan bli kunst. Men fordøminga og forkastinga av det destruktive treng ikkje uttalast eller demonstrerast i kunstverket: «Den ligger alene i perspektivet, og perspektivet er tavst. Kunst er ikke forkyndelse» (Løgstrup 1966: 11). Kva kjenneteiknar så dette perspektivet? For Løgstrup handlar spørsmålet om sanning, og han legg som premiss at løgna er kunstverkets emne og innhald. «Det er simpelt hen helt umuligt, og det af rent kunstneriske grunde, at behandle løgneren under en godtagelse af den, da det ville ophæve det kunstneriske sandhedskrav, gøre det meningsløst» (Løgstrup 1966: 11), skriv han, og legg til: «Så ugørligt det er at stille sandfærdigheden i løgnens tjeneste, så ugørligt er det at stille skabelsen i destruktions tjeneste» (Løgstrup 1966: 11). Ein kan innvende at Løgstrup forvekslar eit filosofisk eller historisk sanningsomgrep med eit litterært, til dømes slik det er forstått frå Aristoteles via Sidney til moderne tenkjarar som Richard Gaskin og Peter Lamarque. Men for å syne sanninga om løgna, må løgna kome til syne som løgn. Dette synest Løgstrup og Sæterbakken å einast om. Det minner ialfall om tankegangen til Sæterbakken då han inviterte Holocaustfornektaren David Irving til Norsk Litteraturfestival i 2008. Under temaet «sanning» ville han presentere Irving som sanningsfornektar og historieforfalskar i det som blei mistenkt for å vere eit arrangert orwellsk «tominuttershat» (Snoen 2008). Men sjølv om invitasjonen var til ein litteraturfestival, var det nettopp ein historikar (eller «historikar») sine løgner han ville setje i sanningas lys. I spørsmålet om «litterær sanning», framstår derimot Sæterbakken som prinsippfast og kompromisslaus: litteraturen treng ikkje ta eit «godt» perspektiv; ein står fri til å uttrykkje det vonde som vondt. Men, som han skriv om forteljaren i Poe-novella «The tell-tale heart», er ikkje dette naudsynleg i vondskapens teneste: «Hadde han klart å uttrykke det onde, klart å opparbeide seg en bevissthet om den onde impuls, “det onde jeg“, ville – kanskje – mordet ha vært overflødig» (Sæterbakken 2012: 47).

Sæterbakken sine perspektiv er ofte oppfatta som nihilistiske, men her skimtar ein verdiane som ligg under. Ved å framstille det vonde i språket, kan ein unngå det vonde i handling – ikkje mindre! Ei slik tru på litteraturen sine nærast frelsande eigenskapar finst knapt hjå Løgstrup. Løgstrup er rett nok ikkje redd for den litteraturen som er kalla

«nihilistisk». Hjø forfattarar som Gottfried Benn, Luigi Pirandello og Jean-Paul Sartre finn han kunstverk som ikkje skjuler «det oprør og den smerte, som de er udsprungne af» (Løgstrup 1966: 11). Det syner seg likevel ein fundamental skilnad mellom Sæterbakken og Løgstrup her. For Sæterbakken er ikkje litteraturen etisk eller uetisk i seg sjølv, medan den for Løgstrup er nettopp det: «Etikken kommer ikke udefra, som om den skulle være en særlig region, der stiller en række særlige bud og forbud til kunsten, der skulle være den fremmede. Nej, de etiske krav kommer indefra, fra kunstens eget væsen» (Løgstrup 1966: 11).

Då eg først las *Les Bienveillantes*, opplevde eg at Løgstrups «gode perspektiv» tydeleg var til stades. Samstundes var eg fascinert nett av kor «taust» det var. I arbeidet med romanen har eg ynskt å nå fram til svar på spørsmålet om litteraturen i seg sjølv kan vere etisk eller uetisk. Problemstillinga mi, som eg snart skal presentere, spring ut ifrå ei undring over dette og tilgrensande spørsmål. Spørsmålet er sjølvsgatt for omfattande til å gi fullgodt svar på her, men målet er å utforske rommet der spørsmålet melder seg. Eg les *Les Bienveillantes* med eit særleg blikk for korleis romanen forhold seg til denne «grensa til noko» som Sæterbakken skriv om, eller til det «tause perspektivet» som Løgstrup krev i litteraturen. Omgrepet «ironi» melde seg tidleg som ein nyttig reiskap for tanken. Ein av dei grunnleggjande eigenskapane til ironien, er distanseringa, som synest uvurderleg for å skildre *Les Bienveillantes* sin verknadsmåte. Eg nyttar her fleire ord og uttrykk for denne eigenskapen, til dømes «avstand» og «distanse», «å skape avstand/distanse», «å ta avstand» og «å distansere», og så vidare.

I «Litteraturen og det onde» hevdar Karl Ove Knausgård at ironi er eit av romanens viktigaste kjenneteikn: «Ikke i den gjengse forstanden av ordet, altså at den mener det motsatte av det den sier, men på den måten at den overalt etablerer avstander» (Knausgård 2013: 310). Samstundes er nettopp nærleiken til det einskilde mennesket romanens (og skjønnlitteraturens) unike styrke for Knausgård. Mennesket sjølv er målet i skjønnlitteraturen, skriv han, og følgjer opp påstanden med eit spørsmål: «Hvorfor menneskeligjøre det onde?» (Knausgård 2013: 327). Spørsmålet gjeld kva slags «sanning» ein kan finne hjå forfattarar som skriv inngåande og skruppellaust om det vonde. Sæterbakken si tru på litteraturen sin fundamentale fridom, ei tru også Knausgård står støtt i, inneber nettopp fridom til å stille seg over steile motsetningar som godt/vondt, rett/gale, moralsk/umoralsk – og til å skrive om det menneskelege, «ikke slik det burde eller skulle være, men slik det er, ikke for alle, ikke overalt, men akkurat her, for akkurat denne» (Knausgård 2013: 331). Det magiske ordet blir,

som ofte elles, «innleving». Men for Knausgård er ikkje innleving ei enkel empatiøving:¹⁴

Denne innlevelsen står i det godes tjeneste, og er det motsatte av ideologi (...) men skulle denne innlevelsen stå i det ondes tjeneste, det vil si uttrykke holdninger vi-et tar avstand fra, ville den fortsatt være det motsatte av ideologi, og denne egenskapen, til å komme helt inn til den enkeltes verden, der overbygningen styrter sammen i hverdagen, er litteraturen alene om, og så umistelig er denne egenskapen, ikke minst i denne kulturen, som hver dag fylles av ideologiproduksjon fra alle tenkelige medier, at vi ikke har råd til å nekte oss noe i den, selv det vi avskyr og frykter mest av alt (Knausgård 2013: 333)

Her nærmar vi oss kjerna av problemet, og ei problemstilling kan formulerast.

1.5 Problemstilling

I *Les Bienveillantes* kjem vi nær personen og første-personsforteljaren Max Aue, og samstundes det nazistiske statsapparatet han er del av. For kritikarar som Husson og Terestchenko er denne nærleiken ein leik med elden. Men forholdet vårt til Aue og nazistane er utvilsamt også prega av avstand. Avslutninga på prologen syner klårt denne vekslinga mellom nærleik og avstand. Her formulerer Aue den sentrale «påstanden» i romanen: «Je suis un homme comme les autres, je suis un homme comme vous. Allons, puisque je vous dis que je suis comme vous!» (Littell 2006: 43). I møte med påstanden arbeidar lesaren kontinuerleg med spørsmål om kvar han står nær og kvar han står fjernt frå Aue.

Korleis skapar *Les Bienveillantes* avstand til Aue og nazistane, og samstundes til seg sjølv, både som ei form for historieskriving og som fiksjon? Kva verknad har denne avstanden, både etisk og estetisk, på lesaren si fortolking og vurdering av romanen?

Hypotesen min er at romanen er gjennomsyra av ei form for ironi som har utspring i filosofien til Friedrich Schlegel, og som i dag er kalla «romantisk ironi». Den romantiske ironien i *Les Bienveillantes* kan studerast frå fleire vinklar, men eg har her valt å utforske den gjennom to sentrale element i romanen: forteljarrøysta og intertekstane.

Den romantiske ironien til Schlegel fangar inn den fundamentale verknadsmåten til *Les Bienveillantes*, men på eit visst punkt treng den likevel eit supplement eller ei nytolking. For Schlegel gir litteraturen moglegheit til å transcendere sjølvet og nå medvit om kaoset i universet. Samstundes understrekar Schlegel det uoppnåelege i eit slikt prosjekt, og nettopp difor skriv han om eit «medvit» om kaoset, og ikkje om ei «ordning» av kaoset. Ironien verkar såleis som ei uendeleg tilnærming til det uoppnåelege. I *Les Bienveillantes* blir

¹⁴Til dømes hevdar Steven Pinker i *The better angels of our nature* at lesing kan vere ein slags «empatiteknologi»: «Reading is a technology for perspective-taking (...) "empathy" in the sense of adopting someone's viewpoint is not the same as "empathy" in the sense of feeling compassion toward the person, but the first can lead to the second by a natural route» (Pinker 2011).

freistnaden på å forstå Holocaust synt fram nettopp som uoppnåeleg. Paul de Man sitt supplement til Schlegels definisjon av ironi understrekar dette og reiser viktige spørsmål som kan utforskast i lesinga av *Les Bienveillantes*: er det «uforståeleg» naudsynleg eit vonde? Treng freistnaden på å forstå det uforståeleg vere fåfengd og meiningslaus?

Forteljarrøysta er ein av stadane der denne ironien kjem til uttrykk. Maurice Blanchots omgrep om «det litterære rommet» er til hjelp for å forstå korleis Littell går inn i rolla som Aue og både skapar nærleik og avstand til han, medan Martin von Koppenfels' omgrep om den «infamøse forteljaren» skildrar korleis Aue både vekkjer sympati og antipati hjå lesaren.

Intertekstane syner også at romanen skapar avstand både til Aue og til seg sjølv som litterær diskurs. Frå og med tittelen er *Oresteia* ein intertekst som påverkar romanen både tematisk og strukturelt. Men denne interteksten står også ved sidan av meir parodisk innskrivne tekstar. *A hero of our time* tydeleggjer dette, og syner korleis intertekstane pregar Aue si sjølvforståing, men samstundes gjer lesaren kritisk til denne sjølvforståinga.

1.6 Struktur

I kapittel 2 nyttar eg paratekstane til *Les Bienveillantes*, og opningssetninga i romanen, for å nærme meg Schlegel si forståing av den romantiske ironien. Eg greier vidare ut om Schlegel og den romantiske konteksten han stod i, før eg avslutningsvis presenterer Paul de Man sitt supplement til Schlegel sin definisjon av ironi.

I kapittel 3 tek eg utgangspunkt i James Phelan sin retoriske narratologi for å klargjere skilja mellom forteljar, implisitt forfattar og forfattar. Eg undersøker så Aue si forteljarrøyst frå to vinklar. Dei to ulike innfallsvinklane kan kaste lys over den implisitte forfattaren, som er eit nyttig omgrep for å skildre avstanden (eller avstandane) romanen set opp, og som såleis er uunngåeleg for å forstå romanen sin estetikk og etikk på ein nyansert måte. Først ser eg på korleis forfattaren går inn i Blanchots «litterære rom». Vidare ser eg meir konkret på forteljarrøysta sitt uttrykk i teksten i ei samanlikning med Céline sine førstepersonsforteljarar.

I kapittel 4 tek eg føre meg eit utval av dei mange intertekstane i *Les Bienveillantes*. Eg undersøker banda mellom ironi og intertekstualitet, og med utgangspunkt i Mikhail Bakhtins omgrep om «heteroglossi», samt omgrepet parodi, tek eg føre meg *Les Bienveillantes* sine band til Aiskylos' *Oresteia* og Mikhail Lermontovs *A hero of our time*.

2 *Les Bienveillantes* og den romantiske ironien

[S]i l'ironie est un mode d'écriture, elle est aussi un mode de lecture
(Schoentjes 2001: 107)

2.1 Ironisk mangfald

Max Aue er ein ironikar. Frå og med opninga av romanen nyttar han eit stort register retorisk-ironiske grep. Han gjer bruk av verbal ironi og situasjonsironi for å overtale tilhøraren, i tillegg til ein meir grunnleggjande sokratiske ironi for å nærme seg sanninga.¹⁵ Blant dei fire kategoriane som Pierre Schoentjes presenterer i *Poétique de l'ironie* (Schoentjes 2001: 26), er det likevel den romantiske ironien som synest mest dekkjande for *Les Bienveillantes*. Aue er nemleg ikkje åleine om den ironiske kommunikasjonen; bak røysta hans ligg det ein meir fundamental ironi som modifierer sjølvframstillinga hans og framstillinga han gir av den personlege historia si, så vel som historia om andre verdskrig, og av filosofiske, politiske og etiske spørsmål. I dette kapittelet vil eg legge den romantiske forståinga av ironi til grunn, for slik å fange inn den grunnleggjande ironiske stemninga i *Les Bienveillantes*.

Ifølgje Schoentjes er paratekstar ofte tydelege indikatorar på ein ironisk intensjon bak teksten (Schoentjes 2001: 177). Eg vil halde diskusjonen om intensjonsomgrepet til side; det viktige er at paratekstane gir innblikk i den doble retoriske situasjonen i narrativet, der forfattaren kommuniserer til publikumet sitt gjennom forteljaren sin kommunikasjon til *sitt* publikum.¹⁶ Dei to avsendarane har ikkje naudsynleg same føremål med å fortelje, og spenninga mellom dei kjem til uttrykk i teksten. Paratekstar står på «terskelen» mellom teksten og konteksten,¹⁷ og det fleirtydige ved *Les Bienveillantes* sine paratekstar bidreg såleis

¹⁵Eit godt døme på verbal ironi finn ein i avslutninga av kapittelet «Allemands I et II», der Aue er utstasjonert i Einsatzgruppene på austfronten i Ukraina, på Krimhalvøya og i Kaukasus. Etter fleire hundre sider med realistiske og detaljerte skildringar av avrettingsmetodar og massedrap, endar kapittelet brått med ei italiensk setning i kursiv: «*Finita la commedia*» (Littell 2006: 484). Eg kjem attende til denne setninga, som er eit sitat frå Lermontovs *A hero of our time*, i kapittel 4. Situasjonsironien får ein verkeleg kjenne tidlegare i same kapittel. Aue deltek i masseavretting, og perspektivet er hjå Aue og dei andre nazistane. Offerar sine lidingar blir nærmast fullstendig oversett gjennom fleire sider med forferdelege skildringar. I avslutninga av avsnittet kjem det likevel eit kort, men – med si lågmælte underdriving – effektivt uttrykk for offerar si liding: «Près de la fosse, l'un des Juifs se mit à pleurer» (Littell 2006: 132). Aue uttrykkjer eit slags program for den sokratiske ironien i prologen: «je suis resté de ceux qui pensent que les seules choses indispensables à la vie humaine sont l'air, le manger, le boire et l'excrétion, et la recherche de la vérité. Le reste est facultatif» (Littell 2006: 16)

¹⁶James Phelan nyttar i *Living to tell about it* «narratee» om forteljaren sitt publikum og «authorial audience» om forfattaren sitt publikum (Phelan 2005: 18). Eg nyttar her «tilhørarar» om førstnemnde og «lesar» om sistnemnde. Eg kjem grundig attende til dette i neste kapittel, og omtalar difor ikkje Phelan sin retoriske narratologi her.

¹⁷Gérard Genette si bok om paratekstar heiter nettopp *Seuils*. I introduksjonen siterer han J. Hillis Miller om tydinga til «para»: «*Para* est un préfixe antithétique qui désigne à la fois la proximité et la distance, la similarité et la différence, l'intériorité et l'extériorité (...). Une chose en *para* n'est pas seulement à la fois des deux côtés de la frontière qui sépare l'intérieur et l'extérieur: elle est aussi la frontière elle-même» (Genette 1987: 7).

til å manifestere den ironiske avstanden mellom forfattar og forteljar. I opningssetninga er vi over terskelen, og avstanden blir endå tydelegare.

Vidare nærmar eg meg den romantiske ironien, slik Friedrich Schlegel presenterer den i fragmenta sine. Ironiomgrepet hans er uskiljeleg frå det estetiske programmet hans, og eg presenterer dei difor samla. For Schlegel var ironien ein «permanent parabase» (Schlegel 1963: 85), og det er særskilt denne forståinga av ironi som ein sjølvrefleksiv og -kritisk estetisk praksis eg meiner er til hjelp i tolkinga av *Les Bienveillantes*. To nærskylde ironiske prinsipp hjå Schlegel, illusjonsbrot og kritisk avstand, blir viktige som bakteppe for dei følgjande kapitla.

I «The Concept of Irony» gjer Paul de Man ei nylesing av Schlegel, og byggjer vidare på ironiomgrepet hans. Innsiktene om «det uforståelege» synest også relevante for måten *Les Bienveillantes* framstiller Holocaust på.

La paratextualité, on le voit, est surtout une mine de questions sans réponses
(Genette 1982: 11)

2.2 Paratekstane som inngang til ironien i *Les Bienveillantes*

Mellom dei vanlegaste typane paratekstar finn ein tittelen, undertitlar, føreord, fotnotar, vedlegg og tileigningar, men også intervju, brevvekslingar og dagbøker der forfattaren omtalar boka. Omgrepet er vanskeleg å avgrense, og ein kan spørje seg om kva som eigentleg kan utelukkast frå paratekstane, som med Genette inneber

un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non (...) dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui [le texte] appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort: pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa «réception» et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre. (Genette 1987: 7)

Her er det nok å rette merksemda mot det Genette kallar «péritexte» og utelukke det han kallar «épitexte» (Genette 1987: 11). Med førstnemnde siktar han til dei ulike elementa som materielt sett er på «innsida» av verket, som i dei seks første døma ovanfor. Dei tre siste døma tilhøyrer epitekstane, og ligg alle materielt sett på «utsida» av verket. Sjølv om eg her plasserer dei på innsida og utsida av verket, er det som særmerkar paratekstane, nettopp at dei verken er innanfor eller utanfor verket. Som nemnt står dei på «terskelen» mellom teksten og konteksten, og peikar såleis på viktige band mellom verket og samanhengen det verkar i.

Genette understrekar at paratekstar først og fremst er funksjonelle i samspel med teksten dei tilhøyrer (Genette 1987: 17). Eg vil ta føre meg den ironiske funksjonen til nokre av *Les Bienveillantes* sine paratekstar. Slik vonar eg å gi ein inngang til ironien i romanen, og leggje grunnlag for ein detaljert omtale av ironiomgrepet.

Tittelen

«Les Bienveillantes» er ei bokstaveleg fransk omsetjing av *Evmenidene*, det siste stykket i Aiskylos sin trilogi *Oresteia*. Aiskylos sin tittel er ein antifrase, i form av ein eufemisme, som grekarane nytta om «erinyene» for ikkje å omtale desse skremmande hemngudinnene med deira rette namn (Jauer 2008: 4). I tillegg til å kople denne eufemismen til det nazistiske persongalleriet, og såleis understreke motsetnaden mellom nazistane si sjølvforståing som velvillige, idealistiske frelsarar og handlingane dei faktisk utførte,¹⁸ alluderer altså tittelen til myten om Orestes, som såleis får viktig innverknad på både tematikk, plot og struktur i romanen. Tittelen er det Genette kallar «tematisk». Den angir innhaldet i romanen, til skilnad frå «rematiske» titlar som angir formlege aspekt (Genette 1987: 82–83).¹⁹ Men gjennom sitt «thème» antydar tittelen også sitt «rhème». Allusjonen til Orestes-myten presenterer nettopp ein gresk tragedie som intertekst. Tittelen er med andre ord implisitt rematisk. Den refererer ikkje direkte til noko generisk drag ved romanen, men den greske tragedien generelt og *Oresteia* spesielt får innverknad også på form og struktur i romanen. Genette påpeikar at tittelallusjonar ofte gir teksten eit fleirtydig preg og opnar den for fortolking:

Autre facteur d'ambiguïté: la présence dans l'œuvre d'une œuvre au second degré à laquelle elle emprunte son titre, en sorte que l'on ne peut dire si celui-ci se réfère thématiquement à la diégèse, ou, de façon purement désignative, à l'œuvre en abyme. (Genette 1987: 88)

Han utdjuar likevel ikkje om funksjonen til fleirtydige tittelallusjonar. *Les Bienveillantes* er rett nok ikkje tittelen på Aiskylos sin tragedie; på fransk heiter stykket *Les Euménides*; men tittelen får like fullt denne doble funksjonen som Genette forlèt utan å utforske, først tematisk for diegesen, vidare både tematisk og rematisk andsynes verket den refererer til. Med andre ord har tittelen også ein konnotativ funksjon (Genette 1987: 97), og tilfører indirekte teksten ein annan tekst, og med det «le prestige d'une filiation culturelle» (Genette 1987: 95). Tittelen presenterer *Oresteia* som mytologisk grunnstoff for teksten, og legg eit tragisk skjema under

¹⁸Når Max Aue vaknar etter å ha blitt skoten i hovudet i Stalingrad, omtalar han seg sjølv som ein kristusfigur, som «nouvel Adam» (Littell 2006: 619). Sjølv om nazistane sin «idealisme» er meir kompleks handsama i *Les Bienveillantes*, er det interessant å samanlikne tilhøvet mellom tittelen og romanteksten med Georges Bernanos si utsegn om sin eigen roman *La Joie*: «On y trouve de tout, sauf de la joie» (Genette 1987: 87).

¹⁹«Thématique» og «rhématique». Genette sitt døme er Charles Baudelaires *Le Spleen de Paris – Petits Poèmes en prose*, der den første tittelen er tematisk og den andre rematisk. Han låner termane frå lingvistikken, og påpeikar sjølv at overføringa ikkje er problemfri (Genette 1987: 82). Skiljet mellom tematisk og rematisk forenkler til ein viss grad forholdet mellom innhald og form, og sjølv om han har ei vid forståing av kva ein rematisk tittel kan vere, fokuserer han hovudsakleg på «generiske» titlar, altså titlar som syner til verket sin sjanger, eller til andre overordna sjangermessige drag. No er ikkje Genette sikker på om tematiske og rematiske titlar har to distinkte funksjonar, eller snarare to typar av den same funksjonen (Genette 1987: 83), og han samlar dei difor under ein «deskriptiv» funksjon (Genette 1987: 93).

den. Til dømes gjer parallellane til *Oresteia* at morsdrapet blir ei heilt sentral hending, trass i at Aue deltek i fleire drap som er minst like grufulle.

Hovudsakleg står romanen seg på Aiskylos sin versjon av Orestes-myten, men Sofokles' og Evripides' versjonar av det same mytologiske stoffet, begge med tittelen *Elektra*, spelar også med.²⁰ Med andre ord presenterer tittelen ein myte som romanen må lesast opp mot, og som difor modifierer forteljinga. Mellom anna understrekar den intertekstuelle relasjonen det fiktive ved romanen. Den reiser også ein viktig fortolkingsproblematikk. *Les Bienveillantes* refererer nemleg også til andre versjonar av Orestes-myten, i tillegg til dei greske. I *Sarabande* er til dømes Max Aue attende i Paris etter Stalingrad. Før han reiser vidare til Auschwitz, les han Maurice Blanchots essay om Jean-Paul Sartre sitt skodespel *Les Mouches* (Littell 2006: 713–714, Sartre 1947). *Les Mouches* er bygd opp kring Orestes-myten, og slik spelar moderne fortolkingar av myten med. Denne fortolkingsproblematikken modifierer romanen si overflatemeining, og får gjenklang i at det ikkje så mykje er Holocaust i seg sjølv, som dei ulike fortolkingane av Holocaust som blir ironisert over og problematisert (Jauer 2008: 1). Det er talande at Aue, som legg fram si heilt bestemte fortolking av Holocaust, på ein grunnleggjande måte synest å misforstå Blanchots essay.

Det er ikkje tittelen i seg sjølv som løftar fram alt dette. Tittelen i seg sjølv er sjeldan ein direkte indikator på ironi (Schoentjes 2001: 178). Men i samspel med teksten får denne parateksten sin ironiske funksjon: den løftar fram Orestes-myten som eit tydeleg ironisk korrektiv til dei realistiske og historisk presise skildringane.

Tileigninga

Tileigninga «Pour les morts» er også merka av ironi. Den er i alle høve mindre eintydig enn det Yves Boisseleau noko overraskande hevdar i ein artikkel om ironien i *Les Bienveillantes*: «Littell ne vise jamais, ce qui serait insupportable, les victimes de la Shoah, comme feignant de le croire les adversaires d'un livre dédié au contraire à la mémoire des morts» (Boisseleau i Clément 2010: 277). Eg er samd i at offera frå Holocaust ikkje er offer for ironien i romanen,²¹ men meiner Boisseleau gjer det for lett når han dreg fram tileigninga som prov på det. For kven er dei døde som den refererer til? Er det seks millionar jødar? Inkluderer den også andre offer for nazismen, sigøynarar, homoseksuelle, mentalt og fysisk handikappa?

²⁰I «Courante» finn til dømes Aue ei utgåve av Sofokles' *Elektra* (Littell 2006: 589).

²¹Dei er sjølv sagt offer for mange av Max Aue og dei andre nazistane sine ironiske kommentarar. På eit overordna nivå er det likevel nazistane som er offer for ironien i *Les Bienveillantes*. Det er eit interessant spørsmål om også lesaren er offer for den, slik Schoentjes hevdar er vanleg (Schoentjes 2001: 190–193).

Gjeld tileigninga soldatane frå den andre verdskrigen? Tyske og japanske så vel som franske og britiske? Eller er det ei tileigning til dei døde frå alle tider, «an homage to the dead in virtue of a literary religion inherited from Genet, Bataille and Blanchot» (Coquio i Barjonet 2012: 77)? Boisseleau gjer iallfall ei hurtig slutning når han hevdar at tileigninga på ein eintydig måte syner til offera. Dette er sjølv sagt ei svært mogleg – og på ein viktig måte gyldig – tolking av tileigninga. Likevel syner nettopp det usikre kring kven tileigninga er meint til, eit viktigare og meir karakteristisk drag ved romane. Meininga kan ikkje stadfestast endeleg, og lesaren må pendle mellom motstridande tolkingar utan å finne fast grunn.

For kven kjem eigentleg tileigninga frå? Er den frå Littell eller forlaget hans? Eller frå Max Aue? Tileigningar er å rekne som performative utsegn, altså utsegn som ikkje berre skildrar røynda, men også verkeleggjer denne røynda i og med skildringa av den (Genette 1987: 17). Slik eg ser det, gjer «Pour les morts» ein ironisk vri på denne typen performative utsegn ved å tileigne romanen til dei døde utan å spesifisere kven dei døde er. Der Toni Morrisons *Beloved* opnar med «Sixty million and more» (Morrison 2005), ein klår referanse til talet på drepne slavar i slavetida, synest «Pour les morts» – med tanke på forteljaren i romanen – å iscenesetje det fleirtydige. Tileigninga ville utvilsamt blitt forstått annleis om den lydte «Pour les six millions morts». Ei slik tileigning ville også fjerna mistanken om at det er Aue, og ikkje Littell, som er avsendaren, all den tid han sår tvil om dei nøyaktige dødstala i prologen. Kan tileigninga vere ein del av memoarane? Kven er då «les morts»?²² Er det kollegaane hans eller dei verkelege offera? Angrar Aue? Tileigninga aktiviserer lesaren, som under lesinga søkjer svar på slike spørsmål, og vidare freistar stadfeste kvar avsendaren (av tileigninga) sin sympati ligg. Kvar ligg i så fall forfattaren sin sympati? Gjennom blandinga av alvor og ironi opnar tileigninga for det Schoentjes meiner er den litterære ironien sitt fremste kjenneteikn:

[E]n confrontant le lecteur à des significations en contradiction, elle sollicite l'interprétation (...). [L]'ironie ne sera véritablement ironie que lorsqu'elle saura créer un moment d'ouverture dans le texte et permettra ainsi au lecteur de s'impliquer dans l'œuvre (Schoentjes 2001: 320)

Ei tileigning er ikkje berre ein bodskap frå ein avsendar til ein mottakar; det er ei offentleg (tale)handling som lesaren er vitne til (Genette 1987: 137). Denne (tale)handlinga er alltid i verket sin teneste: i møte med den fleirtydige tileigninga, der verken avsendar eller mottakar er eintydige storleikar, blir lesaren dregen inn i verket for å finne meininga bak.

Kapitteltitlane

²²Ville Aue ha tileigna den til 26,6 millionar døde, sidan det er talet han legg fram i prologen? (Littell 2006: 29)

Dei musikalske kapitteltitlane, «Toccat», «Allemandes I et II», «Courante», «Sarabande», «Menuet (en rondeaux)», «Air» og «Gigue», refererer til ulike barokke musikkstykker med dansekarakter, og er alle vanlege satsar i ein suite. Ved første augekast ser titlane ut til å vere rematiske. Dei antydar formlege drag ved dei einskilte kapitla, til dømes rytme, tempo og stemning. Men dei har utvilsamt også eit tematisk aspekt. Dei peiker på musikken som eit viktig motiv i romanen, og i så måte har dei ein liknande funksjon som hovudtittelen. Medan referansen til Orestes-myten er direkte, refererer ikkje kapitteltitlane til ein spesifikk suite (Jauer 2008: 6–7),²³ og dei har såleis ein mindre konkret funksjon enn hovudtittelen.

Funksjonen er like fullt viktig. Kapitteltitlane etablerer eit forhold mellom nazistane og den danna kulturen som musikken her representerer. I «Djevelen i musikken» hevdar Stein Sørensen at musikken sin «orden» blir kopla til dei katastrofale hendingane som romanen fortel om. Kanskje tolkar han musikken i overkant bokstaveleg når han skriv at musikken syner til «instrumenteringa» av dei nazistiske krigsbrotverka (Sørensen 2010), men titlane dannar i alle høve ei tematisk kopling mellom danning og barbari, og legg det som bakteppe for heile romanen. Også Annick Jauer dreg fram musikken som ein viktig «ironisk stad»²⁴ i *Les Bienveillantes*, og kapitteltitlane er utvilsamt viktige for å setje lesaren på sporet av dei mange referansane til musikk. For Jauer er også desse referansane fleirtydige:

elles renvoient à l'art et à la culture et à leur dévoiement par les nazis et tous les régimes totalitaires. Mais elles renvoient aussi au goût des Allemands pour cet art, goût qui illustre cette "passion de l'absolu" qui est censée être leur apanage. Comme si la musique était la face positive de cette passion de l'absolu, et le totalitarisme la face négative, mauvaise (Jauer 2008: 6)

Samla syner dei ifølgje Jauer til ein «søken etter det absolutte»²⁵, både hjå nazistane, mennesket og forfattaren. Kanskje er den musikalske komposisjonen samstundes ein metafor for Aue sin komposisjon i minnearbeidet og for Littell sin romankomposisjon? Det skapar ei urovekkjande binding mellom desse komposisjonane og den nazistiske «komposisjonen» av folkemordet. Kapitteltitlane forstyrrer blikket vårt på dei grufulle hendingane som blir skildra, og ved å kople estetikk til masse mord framprovoserer dei emosjonell effekt og etisk vurdering. Kvar er musikken i massegravene på austfronten? Ein tenkjer helst ikkje på Bach i ein slik samanheng. Men er danning verkeleg eit forsvar mot barbari?

²³Det er rett nok fleire kandidatar blant Bach sine hundretals suitar. Marc Lemonier meiner at *BWV 828 – Partita nr. 4 i D-dur* er den suiten som liknar mest. Skilnaden her er at «Toccat» er erstatta av ein «Ouverture», og at arien kjem tidlegare i suiten enn kapittelet «Air» gjer i *Les Bienveillantes*. Med tanke på at suiten er del av Bach sine *Suites allemandes*, er ikkje dette ei usannsynleg kopling (Lemonier 2007: 22). Stein Sørensen nemner på si side dei franske suitene til Bach som moglege førelegg, noko som heller ikkje er usannsynleg (Sørensen, 2010). *Les Bienveillantes* er nettopp ein fransk-tysk «suite».

²⁴«Lieu ironique» (Jauer 2008: 6–7)

²⁵«Quête d'absolu» (Jauer 2008: 7)

Kapitteltitlane får også verknad på Max Aue sine mange refleksjonar kring estetikk.²⁶ Aue er ein estetikar, noko som ofte blir understreka, til dømes i samtale med Lucien Rebatet og Robert Brassilach om fascistisk litteratur (Littell 2006: 721), i diskusjon med Baron von Üxkull om klassisk musikk (Littell 2006: 706–709), eller når han les Stendhal, Blanchot eller Flaubert (Littell 2006: 261, 713, 1250). Interessant nok har han også smak for meir lågkulturell litteratur, til dømes Edgar Rice Burroughs (Littell 2006: 248). Den estetiske dømekrafta hans blir stilt opp mot den moralske og politiske, og desse i utgangspunktet skilde diskursane smittar kvarandre. Kan Aue sine tankar om kunst og litteratur lausrivast frå barbariet som omgir han, og som han sjølv deltek aktivt i? Lesaren blir konfrontert med spørsmål om tilhøvet mellom massedrap og litteratur, mellom etikk og estetikk. Her trer *Les Bienveillantes* tydeleg fram som «une œuvre qui garde le caractère ironique d'une énigme et ne se révèle que par l'interrogation qu'elle propose», som Aue siterer frå Blanchot sitt essay om *Moby Dick* (Littell 2006: 714, Blanchot 1971: 274). Aue sin påstand om at han er som oss, får større kraft idet lesaren blir konfrontert med egne estetiske og etiske verdiar.

Fotnoten og vedlegga

Les Bienveillantes druknar lesaren i detaljar om alt frå organisasjonsstruktur til avrettingsmetodar, og slepp ikkje taket før forteljinga er over. Aue fører ordet, styrer blikket vårt og leier tankane våre: «le point de vue du bourreau (...) envahit la totalité de l'espace romanesque et se maintient sur 900 pages sans aucun appel d'air, sans intervention extérieure»

²⁶Eit fotografi av den russiske jenta Zoja Kosmodemjanskaja, tatt av Pravda-journalisten Sergey Strunnikov i 1941, skal ha inspirert Littell til å skrive romanen (Garcin 2006). Sjå fotografiet i vedlegg 1. I romanen dukkar motivet frå fotografiet opp, utan at sjølv fotografiet er nemnt: «C'était une jeune fille assez maigre, au visage touché par l'hystérie, encadré de lourds cheveux noirs coupés court, très grossièrement, comme au sécateur» (Littell 2006: 262). Det er ein urovekkjande episode, der soldatane kyssar den russiske jenta etter tur. Rett før episoden har Aue fortalt at han ofte var til stades under avrettingsseansar, men at han sjølv aldri utførte avrettingar: «Je ne tirais pas, mais j'étudiais les hommes qui tiraient» (Littell 2006: 261). Når det blir Aue sin tur til å kysse jenta, er han derimot med på leiken. Kysset blir så intenst at jenta må vri hovudet sitt unna han. Soldatane heng henne, men minnet forlèt ikkje Aue med det første: «Des jours durant je réfléchis à cette scène étrange; mais ma réflexion se dressait devant moi comme un miroir (...). Le corps de cette fille aussi était pour moi un miroir (...). Ses cheveux rêches formaient une crête de méduse autour de sa tête et elle me semblait fabuleusement belle, habitant la mort comme une idole, Notre-Dame-des-Neiges» (Littell 2006: 263). Slik eg ser det, ligg nøkkelen i episoden i Aue sine refleksjonar mellom avrettingsseansen og overgrepa mot jenta. Aue si rolle i avrettingane gir han kjensla av å overskride grenser: «En m'infligeant ce lamentable spectacle, pressentais-je, je ne visais pas à en user le scandale, le sentiment insurmontable d'une transgression, d'une violation monstrueuse du Bien et du Beau» (Littell 2006: 262). Refleksjonen vitnar om ein estetikk knytt til det heslege, og slektar på Baudelaire si skildring av eit kadaver i diktet «Une charogne» (Baudelaire 1999: 77–79). Den vakre kvinna fortryllar Aue: «Je me calcinai, mes restes se transformaient en statue de sel» (Littell 2006: 263). Saltstøttemotivet er mellom anna kjent frå bibelhistoria om Lot og døtrene hans, som igjen har klåre parallellar til historia om Orfevs og Evrydike, og med referansen til Medusa blir det endå tydelegare at Aue mytologiserer episoden. Spegelmotivet understrekar vidare at Aue her reflekterer over seg sjølv som litterær konstruksjon, og med referansen til Notre-Dame-des-Neiges blir den urovekkjande meininga i episoden klår: kunsten kan stå som eit monument over dei døde, men korleis kan ein tole dette om kunstnaren er implisert i drapet?

(Amossy 2010: 50). I ein artikkel om det tyske språket sin funksjon i *Les Bienveillantes* hevdar Martin von Koppfels at romanen manglar ein «marg» som syner den etisk og stilistisk ansvarlege forfattaren utanfor teksten: «The first-person narrator is the scapegoat that receives the reader's beating in the author's stead» (Koppenfels 2010: 930). Han dreg likevel fram to detaljar som motarbeider førstepersonsforteljarens nærmast altoverskuggande dominans, begge blant romanen sine paratekstar. Den første detaljen er den einaste fotnoten i romanen, som ein finn i byrjinga av kapittelet «Allemandes I et II» (Littell 2006: 48). Den andre er det fotnoten syner til, nemleg eit vedlegg bak i boka som inneheld ei ordliste (Littell 2006: 1393–1401) og ein tabell med oversikt over tyske og franske militære gradar (Littell 2006: 1403). Fotnoten er tilsynelatande ein «vanleg» fotnote:

L'auteur négligeant souvent d'expliquer de nombreux termes du vocabulaire militaire et administratif allemand, peu connus en dehors des milieux spécialisés, nous avons jugé souhaitable d'ajouter un glossaire et une table des grades à la fin du volume, et invitons le lecteur à s'y reporter (N. d. É.) (Littell 2006: 48).

Saman med fotnoten, er ordlista og tabellen dei einaste delane av boka som ikkje er fortalde med Aue si røyst. Fotnoten er eit tydeleg illusjonsbrot, som nemnt eit av ironiens viktigaste kjenneteikn ifølgje Schlegel (Schlegel 1963: 85). Med Genette kan ein seie at illusjonsbrotet får effekt av eit «coup de pistolet référentiel dans le concert fictionnel» (Genette 1987: 337).

Det er likevel grunn til å spørje om fotnoten og vedlegga ikkje er ironiske også på ein annan måte. Ved å kommunisere ein bodskap frå forlag til lesar, iallfall tilsynelatande, blir dei ståande som fiksjonsmarkørar andsynes det realistiske og referensielle, men like fullt litterære språket som pregar forteljinga. Dei dreg merksemda mot romanen som ein litterær konstruksjon. Med den historisk presise og ofte skrekkeleg realistiske stilen til Littell i minne, må vi kanskje også snu om på Genette sin frase: paradoksalt nok får desse paratekstane også verknad som eit fiktivt pistolskot under ein referensiell konsert. Det er særskilt to element som gir dei ein slik funksjon. For det første kan ein ikkje vere sikker på at fotnoten kjem frå Littell sitt forlag Gallimard, og ikkje frå eit oppdikta forlag i forteljinga, og vidare at «L'auteur» som fotnoten refererer til er forfattaren av *Les Bienveillantes* og ikkje forfattaren av memoarane. Med andre ord kan ein spørje seg om avsendaren er eit fiktivt forlag som har gitt ut Max Aue sine memoarar. Med memoarane til nazistar som Albert Speer, Rudolf Höß og Walter Schellenberg i minne, er ikkje dette utenkjeleg. Det andre elementet er kanskje mindre spekulativt: om fotnoten faktisk er «ekte», og ikkje del av Aue sine memoarar, korleis veit vi at det er Gallimard som har plassert den her, og ikkje Littell sjølv? Fotnoten dukkar

først opp i andre kapittel, sjølv om Aue også i første kapittel nyttar termar som dukkar opp i ordlista.²⁷ Kvifor er ikkje fotnoten plassert i det første kapittelet? Det er inkonsekvent, noko som også syner seg i det at ordlista knapt er dekkjande for dei mange termene som dukkar opp i romanen. Kvifor er nokre termar ekskluderte? Kunne ikkje ord som «STO» (Littell 2006: 1390), «Oberkriegsverwaltungsrat» (Littell 2006: 442) eller «Waffen-SS» (Littell 2006: 943) i like stor grad som «Arbeitseinsatz» og «SS» trengt ei forklaring? Også ordbruken i fotnoten gir den eit performativt preg. Ordlyden «L'auteur négligeant d'expliquer» minner om at slike tilføyningar frå forlaget oftast er posthume (Genette 1987: 339), og ikkje fullt så vanlege i debutromanar. Kunne ikkje forfattar og forlag blitt samde om dette før boka gjekk i trykken, og anten forklårt orda i teksten,²⁸ eller tilført ein fotnote som både forfattar og forlag stod ansvarleg for? Det kan synest som at Littell, og ikkje forlaget, har plassert fotnoten der, at det er det Genette noko upresist kallar ein «fiktiv fotnote» (Genette 1987: 342). Meir presist snakkar Genette om «La note auctoriale dénégative, ou pseudo-éditoriale», og peikar på at slike fotnotar er ein viktig stad for å oppdage kommunikasjonen frå forfattar til lesar (Genette 1987: 342)²⁹. Dette kan vanskeleg stadfestast endeleg, og det er slett ikkje sikkert at det er tilfelle, men moglegheita for at det på sett og vis ikkje er ein paratekst, men ein del av teksten som poserer som paratekst, gjer i det minste lesaren mistenksam til overflata av romanen.

Det handlar ikkje naudsynleg om å finne ut av om fotnoten tilhøyrrer paratekstane eller ikkje, men om det er tenleg for lesinga å forstå den som paratekst: «“Le paratexte“ n'existe pas à proprement parler, on choisit plutôt de rendre compte en ces termes d'un certain nombre de pratiques ou d'effets, pour des raisons de méthode et d'efficacité, ou, si l'on préfère, de rentabilité» (Genette 1987: 345). I *Les Bienveillantes* dreg paratekstane oss inn i det fleirtydige og ironiske, og heller ikkje romanteksten gir eintydige svar. Tvert imot reiser den stadig nye spørsmål, og tvingar lesaren til å vurdere og ta stilling til problematikken som Aue reiser, og til problematikken som blir reist over hovudet på han. I ein samtale på École Normale Supérieure skildra Julia Kristeva *Les Bienveillantes* som ein roman som tek lesaren som gissel frå tittelen av og heilt til slutt.³⁰ Ironien er ein rømmingsveg frå denne gisselsituasjonen. Yves Boisseleau har skildra ironien som sokratiske, som ein del av Littell sitt didaktiske prosjekt (Boisseleau i Clément 2010: 277). Det er mykje å hente frå Boisseleau si

²⁷Til dømes nemner han «OKH» (Oberkommando des Heeres), rett nok med ei kort forklaring i parentes (Littell 2006: 28) og «SP» (Hauptamt Sicherheitspolizei) (Littell 2006: 36). Begge termene dukkar opp i ordlista.

²⁸Det er då også gjennomgåande at Aue nyttar tyske ord, med ei forklaring på fransk i ei innskoten leddsetning.

²⁹«Le discours auctorial-narratorial»

³⁰Samtalen om *Les Bienveillantes* frå École Normale Supérieure kan sjåast her:

http://www.diffusion.ens.fr/data/video-mp4/2007_04_24_littell.mp4

lesing av romanen, men omgrepet om sokratiske ironi synest utilstrekkeleg for å skildre mangfaldet av ironi i *Les Bienveillantes*. I det følgjande vil eg difor ta utgangspunkt i den første setninga i romanen, for så å presentere den romantiske forståinga av ironi. Schlegel sitt ironiomgrep fangar betre inn dei sjølvrefleksive og kritiske aspekta ved romanen enn det den sokratiske ironien gjer. Som Paul de Man seier det: «[I]f you are interested in the problem and the theory of irony, you have to take it in the German tradition» (de Man 1996: 167).

Frères humains, laissez-moi vous raconter comment ça s'est passé
(Littell 2006: 13)

2.3 Den doble kommunikasjonen i opningssetninga

I det korte opningskapittelet «Toccata» møter vi Max Aue som inntek rolla som forteljar. Ei rekkje spørsmål reiser seg med det same. Kvifor fortel Max Aue no, omkring tretti år etter krigen? Korleis fortel han historia si? Kva utelèt han, og ikkje minst: kan vi lite på han? Gjennom Aue sine refleksjonar kring valet sitt om å fortelje blir dei narrative aspekta ved forteljinga understreka, og det blir tydeleg at dette er ei historie som ikkje berre handlar om Holocaust, men også om historiografiske spørsmål knytt til Holocaust; om minne, vitnesbyrd og historiefortolkning. «Je suis une véritable usine à souvenirs. J'aurais passé ma vie à me manufacturer des souvenirs, même si l'on me paye plutôt, maintenant, pour manufacturer de la dentelle» (Littell 2006: 14), seier Aue, og koplår såleis nedskrivinga og utforminga av minna til arbeidet som føregår på fabrikk der han er direktør. Fabrikasjonen av blonder, «cette ravissante et harmonieuse création de l'homme» (Littell 2006: 25), blir ein metafor for minnearbeidet, og Aue si forteljing blir tydeleggjort som narrativ konstruksjon. Som Antoine Jurga syner i «La dentellerie du réel», har Littell verkeleg nytta dei historiske arkiva på ulike måtar i denne fiksjonen (Jurga i Clément 2010: 47). Jurga framhevar til dømes at Littell ikkje berre stør seg på ein omfangsrik litteratur om Holocaust, men at han også lagar ekfrasar av fotografisk og filmatisk dokumentasjon.³¹ Men som bruken av fotografiet av Zoja Kosmodemjanskaja vitnar om, er det historiske materialet vove saman på ofte overraskande måtar. Trass i at romanen har ein stor detaljrikdom og historisk presisjon, er det tydeleg at Littell har sikta på andre kvalitetar enn realisme og historisk truverd når han har narrativisert stoffet. Det er nett dette Aue sin refleksjonen over seg sjølv som ein «minnefabrikk» gjer klårt: *Les Bienveillantes* er ein roman som reflekterer kring seg sjølv og har metafiktive drag.

I artikkelen «Performing a perpetrator as witness» skildrar Susan Rubin Suleiman *Les*

³¹Filmar som *Shoah* av Claude Lanzmann og *Nuit et brouillard* av Alain Resnais synest til dømes å ha vore viktige i arbeidet med romanen.

Bienveillantes som ein dobbel narrativ performance (Suleiman i Lothe m.fl. 2012: 103). I prologen møter vi Aue i notida på det ekstradiegetiske nivået, der han inntek rolla som historisk vitne. Vi følgjer han gjennom vitnesbyrdet om fortida, som føregår på det diegetiske nivået. Slik er Aue både forteljar i notida og hovudperson i fortida; han isceneset seg sjølv som hovudperson. Han er det James Phelan kallar ein «character narrator», som eg her omtalar som førstepersonsforteljar.³² Men romanen er også ein performance frå forfattaren si side. Som også Amossy peikar på, inntek Littell rolla som Aue, og bak Aue sin kommunikasjon til tilhøyrarane, kommuniserer Littell med sin lesar. Suleiman understrekar at det her gjeld Littell som implisitt forfattar – eller «konstruert» eller «dedusert» forfattar, som ho føretrekk – og ikkje den faktiske personen Littell (Suleiman i Lothe m.fl. 2012: 102–104). Det er med andre ord forfattaren, slik han kjem til syne for lesaren av teksten, Suleiman er interessert i.

Denne doble kommunikasjonssituasjonen er viktig av fleire grunnar, og eg omtalar den grundig i neste kapittel. Den viktigaste er at kommunikasjonen mellom den implisitte forfattaren og lesaren hovudsakleg er uttrykt på ein indirekte måte, oftast gjennom ulike former for ironi: «Le lecteur est invité à trouver un ancrage dans l'interdiscours qu'il se doit de reconstruire à partir de ses connaissances propres, et à travers lequel s'instaure la communication avec une instance narrative qui surplombe le “je”» (Amossy 2010: 50). Den første setninga i romanen er eit godt døme på dette. På overflata er kommunikasjonen monofon: «Frères humains, laissez-moi vous raconter comment ça s'est passé» (Littell 2006: 13). Men ser ein nærare på setninga, oppdagar ein at den også ber med seg tallause allusjonar. Bak Aue si dominerande røyst ligg det eit kor av andre røyster. Linjer som «Frères humains qui après nous vivez» av François Villon³³ og «– Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère» av Charles Baudelaire (Villon 1973: 191–192, Baudelaire 1999: 50), samt tittelen på Albert Cohen si sjølvbiografiske forteljing *Ô vous, frères humains* (Cohen 1988) ligg løynd under teksten og modifierer overflata. Sitatet er også i dialog med *Lolita*, der Nabokov lèt Humbert tiltale lesaren slik: «Reader! Bruder!» (Nabokov 2011: 298). Ei viss kopling til opninga på Louis-Ferdinand Célines *Voyage au bout de la nuit* kan også skimtast: «Ça a débuté comme ça» (Céline 1952: 7). Littell og Céline skildrar begge vondskapen i dei store

³²Eg vel her å nytte denne termen, trass i den manglande presisjonen som Phelan påpeikar. Alle personar i ein roman kan seie «eg», sjølv om førstepersonsforteljaren også nyttar «eg». Genette vel difor «homodiegetisk forteljar», ein term Phelan meiner er for spesialisert. På norsk er førstepersonsforteljar meir forståeleg enn berre «personforteljar» eller «karakterforteljar». Eg held meg difor til termen, og presiserer der det måtte bli naudsynt.

³³Frå balladen «L'épithaphe de Villon – En forme de ballade», også kjend som «Ballade des pendus».

verdskrigane, som dei reduserer til eit «ça» (Ferdjani i Clément 2010: 263, Koppenfels i Barjonet 2012: 143). Det mykje brukte slagordet frå mellomkrigstida «Plus jamais ça» kling også med, og blir gjort til skamme når Aue legg ut om korleis «ça» har skjedd igjen. På overflata snakkar altså Aue til lesaren som ein del av menneskeslekta, men med dei mange allusjonane påkallar romanen ulike diskursar knytt til brotsmenn, «det hesleges estetikk», offer, upålitelege forteljarar og hatske forteljarar, for berre å nemne nokon. Dette gjer – enkelt sagt – forholdet vårt til Max Aue og forteljinga hans meir komplisert enn ved første augekast. Førstepersonsforteljing er, som Phelan skriv, ein indirekte kunst (Phelan 2005: 1).

Eg kjem attende til både den doble kommunikasjonssituasjonen og intertekstualiteten som opningssetninga vitnar om i dei neste kapitla. Først er det naudsynt å få betre grep om ironiomgrepet gjennom ein presentasjon av Schlegel sin estetikk.

[C]ette ironie est une ivresse de la subjectivité transcendante
(Jankélévitch 1964: 16)

2.4 Schlegel og den romantiske ironien

Det er like viktig å ha eit system som å ikkje ha det, hevda Schlegel i eit av mange paradoks.³⁴ Schlegel er ein av dei mest motsetnadsfylte tenkjarane frå den tyske romantikken, og både livet og verket hans ber preg av ei pendling mellom ytterpunkt, om det er som diktar eller filosof, radikal eller konservativ, revolusjonær eller religiøs (Læg Reid 2006: 73). «Alles was etwas werth ist, muss zugleich diess sein und das Entgegengesetzte» (Schlegel 1963: 82), skriv han, og syner at han er medviten det som kritiske røyster kanskje heller vil kalle vingling enn pendling. Kva ligg bak denne konstante vekslinga mellom motstridande posisjonar?

Om det finst ein kjerne i Schlegel sin filosofi, er den ironisk. «Ironie ist die Form des Paradoxen», skriv han i eit fragment (Schlegel 1967: 153), og klårgjer såleis kva som ligg bak dei paradoksale formuleringane. I kvardagsleg tyding er ironi ofte identisk med ei form for verbal ironi, der ein seier det motsette av det ein «eigentleg» meiner, og der det «eigentlege» er hinta om gjennom tonefall, gestar eller liknande markørar. I denne tradisjonelle forståinga er ironi eit retorisk grep, eller ein trope (Behler 1993: 142–143, Schoentjes 2001: 18–20, 100). Trope tyder «vending», og det ironiske språket er såleis tradisjonelt forstått som ei vending bort frå den bokstavlege meininga mot den figurlege meininga (de Man 1996: 164–165). Det klassiske dømet er å nytte rosande ord for å kritisere, eller omvendt, å nytte kritiske ord for å rose. Denne dominerande forståinga av ironi finn ein også i litteraturvitskapen. Wayne C. Booth har til dømes grundig studert ironi som eit retorisk grep i *A Rhetoric of Irony* (Booth

³⁴«Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben, und keins zu haben.» (Schlegel 1967: 173)

1974), der han presenterer omgrepa «stabil» og «ustabil» ironi³⁵. Sistnemnde slektar på den romantiske forståinga av ironi, men det er påfallande at Booth elles hoppar bukk over Schlegel, og at ein tenkjar som har gitt viktige bidrag til den filosofiske og estetiske forståinga av ironi ikkje slepp til med anna enn eit relativt ufarleg sitat: «Irony is no joking matter» (Schlegel sitert i Booth 1974: 230). Hadde Booth tatt tilstrekkeleg omsyn til Schlegel og arven etter han, kunne han vanskeleg ha handsama ironiomgrepet på den måten han gjer.

For Schlegel var ironi del av eit større program som sameina filosofi og poesi.³⁶ Det var ei eiga verdsåskoding og eit uttrykk for ein fundamental fridom (Schoentjes 2001: 100). Schlegel stør seg særleg på to tidlegare forståingar av ironi i dette programmet. For det første tek han med seg den klassiske tanken om ironi som ein kritisk motsetnad. Nettopp det å seie noko, men samstundes det motsette, ligg innbaka i denne tradisjonen. Det er likevel den sokratiske ironien sin løynde og kløktige framgangsmåte som blir viktigast for Schlegel. Ovanfor samtalepartnarane utgir Sokrates seg for å vere uvitande, medan han i røynda styrer dialogen i den retninga han vil. Det er nettopp slik, ved indirekte å håne dei, at han utfordrar etablerte, men falske verdier og sanningar (Schoentjes 2001: 102–103), og gjennom det når sann innsikt. Dei sokratiske dialogane blir såleis førelegg for Schlegel si oppvurdering av romanforma,³⁷ og den sokratiske ironien det moderne mennesket sitt språk (Behler 1993: 106).³⁸ Men som Pierre Schoentjes påpeikar er Schlegel også ein motsetnad til Sokrates (Schoentjes 2001: 103). Den sokratiske dialektikken er for Schlegel ei umoglegheit. Ironien kan aldri nå ei syntese, men pendlar fram og attende mellom motpolane den sett opp. Denne pendlinga er knytt til omgrepet om «det uendelege»³⁹, som er viktig i Schlegel sin filosofi. Tanken om ei uendeleg utvikling mot det perfekte henta Schlegel frå Nicolas de Condorcet, men i Schlegel si tapping blir den omskapt til idéen om ein uendeleg og progressiv universalpoesi (Behler 1993: 106–107).⁴⁰ Her lèt eg tanken hans om universalpoesien ligge.

³⁵«Stable irony» og «unstable irony» (Booth 1974:3, 240)

³⁶Schlegel skriv tydelegast om dette programmet i fragment 42 (Schlegel 1967: 152), men dreg også fram samankoplinga av filosofi og poesi i andre fragment. Sjå til dømes Schlegel 1967: 267.

³⁷Schlegel oppfatta romanen som sin tids sokratiske dialogar. Sjå Lyceum-fragment 26 (Schlegel 1967: 149).

³⁸Sjå Lyceum-fragment 108 for Schlegel si verdsetjing av den sokratiske ironien (Schlegel 1967: 160).

³⁹Ifølgje Sissel Lægred uttrykkjer kategorien «det uendelege» det «etterlengtede sluttpunktet all romantisk følelse og tenkning streber mot» (Lægred 2006: 78). Det må understrekast at dette sluttpunktet nettopp er etterlengta, og som eg kjem attende til i slutten av dette kapittelet, blir det uoppnåelege viktig for Paul de Man si lesing av Schlegel i «The Concept of Irony» (de Man 1996).

⁴⁰I Atheneum-fragment 116 skildrar Schlegel denne poesien som ei sameining av alle litterære sjangrar, av filosofi, poesi og retorikk, og av poesi og prosa. Poesien kan bli ein spegel for heile verdsåskodinga i epoken («ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden») (Schlegel 1967: 182). Sluttformuleringa er velkjend: «Die romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art, und gleichsam die Dichtkunst selbst ist: denn in einem gewissen Sinn ist oder soll alle Poesie romantisch sein» (Schlegel 1967:

Det viktige er at denne pendlinga mellom motsetnadar speglar det kaotiske universet som omgir oss, og vidare at ironien ikkje er den endelege ordninga av dette kaoset, men heller medvitet om det,⁴¹ og difor å forstå som ei uendeleg tilnærming til det uoppnåelege.

I Lyceum-fragment 42 utdjupar Schlegel om ironien si rolle i denne tilnærminga, og understrekar den sentrale plassen den har i filosofien og i litteraturen (Schlegel 1967: 152). Berre litteraturen⁴² kan nærme seg filosofien sine høgder og gripe dette kaoset. Også Schlegel understrekar det systematiske og objektive i filosofien. Samstundes er den nye tida kompleks og uoversiktleg for Schlegel, og den kan ikkje forklarast tilstrekkjeleg ved hjelp av filosofisk systematikk (Læg Reid 2006: 81). Det usystematiske og subjektive er uungåeleg – også i filosofien spelar fantasien og førestillingsevna ei viktig rolle. Slike subjektive element er hjå Schlegel sidestilt med objektive og rasjonelle element (Behler 1993: 78). Faktisk oppfattar han førestillingsevna som ei meir grunnleggjande evne enn fornuftsevna, og rasjonalitet og fornuft kan såleis først oppstå etter at ein har danna seg eit subjektivt, og, som Ernst Behler skriv, «poetisk» forhold til omverda (Behler 1993: 78).⁴³ Dette er bakgrunnen for at Schlegel kallar filosofien «ironiens sanne heim»⁴⁴. Ingen stad kjem dette klårare til uttrykk enn i den filosofiske dialogen⁴⁵. Eg har nemnt banda mellom den sokratiske dialogen og romanen,⁴⁶ og desse banda gjer det klårare at også litteraturen, i den grad den maktar å gjere ironien til ein integrert del av seg sjølv, kan nærme seg det uendelege. Schlegel dreg ofte fram romanar som døme på dei høgaste litterære uttrykka i si tid, til dømes Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Schlegel, 1967:198). I eit anna fragment skriv han at romanen pregar heile den moderne poesien (Schlegel, 1967:188). I denne høgste og beste litterære forma finn Schlegel ironiens «guddomlege anding».⁴⁷ Til liks med filosofien, men til skilnad frå retorikken, kan litteraturen – i heilskapen, og ikkje berre enkeltpassasjar – vere gjennomsyra av ironi. Den kan skape

183). I neste kapittel handsamar eg særleg ein annan idé i dette fragmentet, ein idé som Blanchot sitt «litterære rom» slektar på, og som Schlegel uttrykkjer når han skriv at den romantiske poesien kan fortape seg i det den representerer: «Sie kann sich so in das Dargestellte verlieren (...) und doch gibt es noch keine Form, die so dazu gemacht wäre, den Geist des Autours vollständig auszudrücken» (Schlegel 1967: 182).

⁴¹ «Ironie ist klares Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos» (Schlegel 1967: 263).

⁴² Schlegel skriv poesi, og nyttar tragedien som døme. Det er altså ikkje spesifikt lyrikken han tenker på, og eg nyttar difor «litteratur» synonymt med «poesi» her.

⁴³ Behler påpeikar at mange kritikarar av Schlegel tolkar dette som eit poetisk opprør mot hegemoniet til fornufta, men at det er meir korrekt å forstå det som ein freistnad på å likestille førestillingsevna med fornufta, og samstundes understreke at dei er ulike evner (Behler 1993: 79).

⁴⁴ «die eigentliche Heimat der Ironie» (Schlegel 1967: 152)

⁴⁵ «in mündlichen oder geschriebenen Gesprächen», skriv Schlegel (1967: 152).

⁴⁶ I «Epos og roman» dreg også Mikhail Bakhtin fram den sokratiske dialogen som ein av romanen sine viktigaste forløparar (Bakhtin 2003).

⁴⁷ «Es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im Ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen» (Schlegel 1967: 152)

medvit om kaoset i universet, og såleis nærme seg «det Absolutte»⁴⁸, som Schoentjes nyttar synonymt med det «uendelege». Dette «Absolutte» hjelper oss her til å førestille oss det «uendelege» på ein annan måte. Det absolutte er sjølvvet som maktar å stille seg over sine egne røynsler, eit sjølv som er tufta på ein fundamental fridom. Som eg kjem attende til i slutten av dette kapittelet, utviklar Schlegel sin estetikk i samtale med Johann Gottlieb Fichte sin filosofi om sjølvvet, og på mange måtar overfører han Fichte sine tankar om sjølvvet som ein språkleg kategori til sine egne tankar om sjølvvet som ein røynslekategori. I litteraturen er sjølvvet såleis tufta på forfattaren sin fundamentale fridom; på skaparmakta. Ironien er uttrykket for denne fundamentale fridomen, og den legg seg som eit slør over litteraturen. Den er både i heilskapen og i detaljen, og det er dette allestadsnærverande Schlegel tenkjer på når han skriv om ironiens «guddomlege anding» i litteraturen. Eg trur likevel at ein kvar lesar vil spørje seg om korleis denne guddomlege andinga meir konkret kjem til uttrykk i teksten.

Eg har medvite latt vere å omtale Schlegel sin definisjon av ironi nærare. Det estetisk-filosofiske grunnlaget hans er nemleg viktig for å få grep om denne definisjonen. «Die Ironie ist eine permanente Parekbase», skriv Schlegel, noko kryptisk, i eit av dei filosofiske fragmenta (Schlegel 1963: 85). Parabasen blir her samstundes eit døme på og ein metafor for den indre, ironiske stemninga som er altomfattande i verket.⁴⁹ Parabasen er ein teknikk frå det greske dramaet, der koret bryt inn i handlinga for å kommunisere direkte til publikum. I nyare dramatik er omgrepet nytta om ei kvar form for illusjonsbrot, og teknikken blir nytta av forfattaren for å kommunisere direkte til publikum og samstundes tematisere tilhøvet mellom røyndom og fiksjon (Lothe m.fl. 2007: 164–165). Moderne variantar av parabasen finn ein til dømes i lesartiltalen i romansjangeren og i voiceover-teknikken frå filmkunsten. Effekten er ifølgje Schoentjes alltid den same: handlingstråden blir broten, og ironien blir utvikla i denne svekkinga av «mimesis» (Schoentjes 2001: 60). Etter ein slik parabase kan den narrative illusjonen aldri heilt bli den same; ironien tek grep, og lesaren møter enkeltelementa i historia på ein mindre eintydig måte. Men som nemnt ligg ikkje ironien berre i enkeltelement, men også i heilskapen. Det permanente illusjonsbrotet signaliserer nemleg forfattaren sitt frie og kritiske forhold til sitt eige verk. Han er både skapar og observatør, og denne fordobla rolla set sitt preg på litteraturen. Schoentjes påpeikar at også lesaren er sentral i verkeleggjeringa av

⁴⁸«L'Absolu» (Schoentjes 2001: 104)

⁴⁹Schlegel skil mellom utsida og innsida av det litterære verket. Til innsida knyter seg ei grunnleggjande rørsle i ironien, nemleg vekslinga mellom entusiastisk nærleik og kritisk avstand, skaparmakt og sjølvavgrensing. Slik reiser ironien verket over forfattaren: «Im Innern, die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigene Kunst, Tugend, oder Genialität» (Schlegel 1967: 152). Til utsida knyter seg meir konkret ironiske nedslag: teknikkar og grep som får verknad av illusjonsbrot og sjølvrefleksjon.

ironien (Schoentjes 2001: 105). Lesaren har ein fundamental fridom andsynes verket, og må samstundes samarbeide med det og plassere seg i kritisk avstand til det. Han må leve seg inn i fiksjonen, men aldri miste verket sin status som fiksjon av syne (Schoentjes 2001: 108). Lesaren må med andre ord også arbeide med både nærleik og avstand til verket. At både forfattaren og lesaren må vere kritiske observatørar forklårer Schlegel sin definisjon av ironi som permanent parabase. Den poetiske sjølvrefleksjonen står sentralt: skaparen må stå fram saman med det skapte; portrettøren saman med den portretterte (Behler 1993: 139). Eller som Schoentjes skriv: «L'ironie, c'est l'accentuation constante du caractère fictif, artificiel de toute fiction au-delà de son ambition de réalisme» (Schoentjes 2001: 109).

Schlegel sitt ironiomgrep omfamnar såleis dei sjølvrefleksive sidene ved litteraturen, og like eins det kritiske potensialet i den. For Schoentjes er desse sidene ved Schlegel sin ironi knytte til to samanvovne «teknikkar» eller «prinsipp» (Schoentjes 2001: 111). Den eine teknikken er det nemnde illusjonsbrotet.⁵⁰ For Schlegel er dette som nemnt knytt til utsida av det litterære verket, og dømet hans er klovne-figuren frå det italienske commedia dell'arte-teatret. Det er eit konkret uttrykk for den altomfattande ironiske stemninga, og det opnar for meir livleg kommunikasjon. Forteljaren stig på ulike måtar ut av rolla si, og dreg samstundes lesaren ut av si tilvande rolle som «stille» lesar og aktiviserer han som kritisk deltakar i teksten (Schoentjes 2001: 113). Eg kjem attende til fleire døme frå *Les Bienveillantes* i dei neste kapitla, men her kan ein liten kommentar frå Max Aue i «Toccata» illustrere den illusjonsbrytande sjølvrefleksjonen som er til stades frå byrjinga av: «Voilà que je deviens livresque; c'est un de mes défauts» (Littell 2006: 26). Den andre teknikken kallar Schoentjes ei «kritisk distansering».⁵¹ Schlegel knyter som nemnt denne til den indre stemninga i verket, og den er på same tid ein føresetnad for og ein konsekvens av illusjonsbrotet. Den indre stemninga er som nemnt større enn forfattaren. I verket fordoblar forfattaren seg sjølv og blir skapar og observatør (eller arbeidar og dommar som Marcel Proust skriv i *La prisonnière*⁵²). Fordoblinga tek form av eit objektivt korrektiv til den subjektive innlevinga, og den sjølvrefleksjonen det medfører gir verket kvalitetar som er større enn forfattaren sjølv. Den romantiske helten er eit av Schoentjes sine døme på korleis fordoblinga kjem til uttrykk i verket, og særskilt dreg han fram Lord Byrons *Don Juan* som eit verk som er gjennomsyra av

⁵⁰«La rupture de l'illusion»

⁵¹«La distanciation critique»

⁵²«[L]es plus grands écrivains ont manqué leurs livres, mais, se regardant travailler comme s'ils étaient à la fois l'ouvrier et le juge, ont tiré de cette autocontemplation une beauté nouvelle, extérieure et supérieure à l'œuvre, lui imposant rétroactivement une unité, une grandeur qu'elle n'a pas» (Proust sitert i Schoentjes 2001: 116).

romantisk ironi (Schoentjes 2001: 116). I kapittel 4 vil eg drøfte dette nærare i samband med ein av dei viktigaste intertekstane i *Les Bienveillantes*, nemleg Lermontovs *A hero of our time*. Forteljaren Petsjorin er nett ein romantisk, eller meir presist, ein «byronsk» helt, og i Lermontov sitt føreord blir det paradoksale forholdet, prega av både avstand og nærleik, mellom Lermontov og helten hans stilt til skode:

A Hero of Our Time, gentlemen, is indeed a portrait, but not of a single individual; it is a portrait composed of all the vices of our generation in the fullness of their development. You will tell me again that a man cannot be as bad as all that; and I shall tell you that since you have believed in the possibility of so many tragic and romantic villains having existed, why can you not believe in the reality of Pechorin? If you have admired fictions far more frightful and hideous, why does this character, even as a fiction, find no quarter with you? Is it not, perchance, because there is more truth in this character than you would desire there to be? (Lermontov 2002: 2)

Den kritiske avstanden og den sjølvkritiske granskinga kjem også til uttrykk på andre måtar. I *Les Bienveillantes* er dei til dømes uttrykt gjennom brot med lesarforventingane og samanstilling av formlege eller estetiske motsetnadar. Når Max Aue drep sin beste ven Thomas på slutten av romanen, bryt det med dei etablerte parallellane til Orestes-mytten. Venskapen mellom Orestes og Pylades får aldri ei slik avslutning, og handlinga blir difor tilsynelatande motivlaus og irrasjonell andsynes det mytologiske bakgrunnsstoffet. Rett før dette drapet har Thomas tatt livet av Clemens, og Aue si handling blir eit innfløkt bilete på flukta hans frå det politiske systemet han har vore del av: «je restais seul avec l'hippopotame agonisant, quelques autruches et les cadavres, seul avec le temps et la tristesse et la peine du souvenir, la cruauté de mon existence et de ma mort encore à venir. Les Bienveillantes avaient retrouvé ma trace» (Littell 2006: 1390). Med drapa på Clemens (og Weser) og Thomas blir den mytten Aue har levd ut, brått utsletta. Aue si vinning er Thomas sine franske papir, som sikrar flukta frå krigen og krigsoppgjeret. Men samstundes som «furiane», dei velvillige Clemens og Weser, blir drepne, gjenoppstår «dei velvillige» på eit anna nivå som minna og samvitet som plagar Aue resten av livet: «je me souviens encore parfaitement des deux corps couchés l'un sur l'autre dans les flaques, sur la passerelle, des animaux qui s'éloignaient» (Littell 2006: 1390). Minnet forlèt han ikkje i tida etter krigen, og nettopp slik blir memoarane vi les til. Her bit historia i ein viss forstand seg sjølv i halen, og med kjennskap til Aue sine handlingar stiller lesaren seg kritisk til formidlinga av hans eiga historie. Også samanstillinga av ulike sjangrar og motstridande estetiske praksisar, skapar ein slik kritisk avstand. Eg kjem attende til fleire døme på slike samanstillingar, mange av dei knytt til korleis den historisk presise realismen både utfordrar og blir utfordra av dei mytologiske elementa, men også av tilstandar knytt til medvitslause: draumar, hallusinasjonar og tap av hugs.

Det bør vere tydeleg at dei to teknikkane Schoentjes finn i Schlegel sitt ironiomgrep er

samanvovne og egentleg uskiljelege. Likevel har dei fått ulike konsekvensar i arven etter Schlegel. Medan Schlegel si forståing av illusjonsbrotet har ført til eit auka medvit om det kunstige ved kunsten, og såleis blitt viktig for dei metafiktive draga ved litteraturen i vår tid, har omgrepet om kritisk avstand, fordoblinga av sjølvvet i ein objektiv instans som vurderer og modifierer den subjektive instansen, ført til ei gradvis fragmentering av sjølvvet (Schoentjes 2001: 111). Både fragmenteringa av sjølvvet og den sjølvmedvitne kunsten når sitt høgdepunkt med postmodernismen, og slik sett må *Les Bienveillantes* kallast ein postmoderne roman.

*Definitional language seems to be in trouble when irony is concerned
(de Man, 1996:165)*

2.5 Paul de Man og «omgrepet» ironi

Schlegel sitt ironiomgrep fangar på ein grunnleggjande måte inn korleis *Les Bienveillantes* utfordrar seg sjølv. Både representasjonen av den historiske epoken kring Holocaust og den nye mytologien som blir skapt kring Aue, blir svekt gjennom ulike former for illusjonsbrot og andre element som skapar kritisk avstand til romanteksten. På eit visst punkt kjem likevel Schlegel sine tankar til kort andsynes ei viktig rørsle i *Les Bienveillantes*. Medan Schlegel sin romantiske ironi er eit middel for å skape «transcendental poesi», og såleis for sjølvvet til å overstige sine eigne grenser (Behler 1993: 138),⁵³ er ikkje rørsla i *Les Bienveillantes* oppover og utover mot ei sameining av fornuft og fantasi. Snarare styrtar romanen mot avgrunnen, og moglegheita for fullgod forståing blir undergraven saman med Aue og den nazistiske utopien han held fast i. Noko anna er kanskje utenkjeleg når ein har med ein roman om Holocaust å gjere. Den fullstendinge oppløysinga i *Les Bienveillantes* speglar i alle høve kollapsen i den vestlege verda si sjølvforståing, og dei epistemologiske så vel som etiske og estetiske omveltingane det førte med seg. Men er desse tankane egentleg usameinelege med Schlegel? I «The Concept of Irony» gjer Paul de Man ei nylesing av det allereie omtala Lyceum-fragment 42, men også av Lyceum-fragment 37, der påverknaden frå Fichte sin filosofi om sjølvvet er tydeleg. De Man reaktualiserer også nokre av dei sentrale innsiktene frå essayet «Über die Unverständlichkeit» og aksentuerer såleis det Ernst Behler kallar for det «hermeneutisk uuttømmelege»⁵⁴ i Schlegel sin filosofi.

De Man sin artikkel er bygd opp kring banda mellom Schlegel og Fichte. Filosofien til Fichte er nemleg viktig for å forstå det sjølvrefleksive og illusjonsbrytande i Schlegel sitt

⁵³Behler påpeikar at «transcendental poesi» berre er ein av fleire måtar å omtale dette fenomenet hjå Schlegel på. Schlegel nyttar då også omgrepet analogt med «der philosophischen Kunstsprache», som han skriv i Atheneum-fragment 238 (Schlegel 1969: 204, Behler 1993: 138–139).

⁵⁴«Hermeneutic inexhaustibility» (Behler 1993: 174)

ironiomgrep (Behler 1993: 138), og særskilt Fichte si forståing av sjølv, språk og domfelling får direkte innverknad hjå Schlegel. De Man freistar å gripe fatt i det ufattelege ved ironien, og problematiserer såleis den tradisjonelle forståinga av omgrepet. Faktisk problematiserer han om ironi i det heile kan kallast eit «omgrep», altså om ein eigentleg kan gripe om dette «omgrepet». Det fundamentalt og uendeleg unnvikande ved ironien gjer den snarare til ei gåte (de Man 1996: 163–164). Om ironien er ein trope, må den vere «tropenes trope», idet den dekkjer alle andre troper. De Man vedgår likevel at dette ikkje er ein definisjon, og påpeikar at ironi synest umogleg å definere: «definitional language seems to be in trouble when irony is concerned» (de Man 1996: 165). Ironisk nok byggjer likevel de Man vidare på Schlegel og utarbeider ein eigen definisjon av ironi, og når han hevdar at definisjonen ikkje vil gjere oss mykje klokare, må nok også dette forståast ironisk. Definisjonen skapar om eller utviklar Schlegel sitt omgrep i retning av ei poststrukturalistisk undergraving av meining og forståing.

I Lyceum-fragment 37 finn de Man gjenklang av Fichte. Fragmentet har ei estetisk problemstilling; det handlar om korleis ein kan skrive godt: «Um über einen Gegenstand gut schreiben zu können, muß man sich nicht mehr für ihn interessieren» (Schlegel 1967: 151). Når forfattaren er «kreativt inspirert og entusiastisk», mistar han evna til «sjølvavgrensing».⁵⁵ Denne sjølvavgrensinga er ein føresetnad for forfattaren sin fridom, og såleis for skaparmakta hans: «überall, wo man sich nicht selbst beschränkt, beschränkt einen die Welt» (Schlegel 1967: 151). Men vi kan berre avgrense oss sjølve på dei områda der vi har ei «uendeleg makt» til «sjølvskaping og sjølvdestruksjon».⁵⁶ Allereie her kjenner ein att Schlegel sin smak for paradokset: sjølvavgrensing er ein føresetnad for fridom, og samstundes er fridom ein føresetnad for sjølvavgrensing. Men ironien sluttar ikkje her. Schlegel har nemleg tre råd som delvis motseier det han sjølv har sagt om den viktige sjølvavgrensinga. For det første må ikkje forfattaren begrense det vilkårlege og irrasjonelle, men opphøge det til noko naudsynleg og rasjonelt. Om ikkje trengjer ufridomen seg på, og sjølvavgrensinga blir til rein sjølvdestruksjon. For det andre må ikkje forfattaren streve etter sjølvavgrensing frå byrjinga av, men heller la kreativiteten og entusiasmen mognast fritt. Endeleg skriv Schlegel ironisk at sjølvavgrensinga ikkje må overdrivast.⁵⁷ Han legg fram to motstridande posisjonar, spontanitet og avgrensing, og fører dei saman. De Man skildrar dette som «a kind of economy of enthusiasm and control in the act of writing» (de Man 1996: 171), og koplar det vidare til

⁵⁵«Erfindet und begeistert», «Selbstbeschränkung»

⁵⁶«Unendliche Kraft», «Selbstschöpfung und Selbstvernichtung»

⁵⁷«man muß die Selbstbeschränkung nicht übertreiben» (Schlegel 1967: 151)

Schlegel si pendling mellom klassisisme og romantikk: «a mixture of classical restraint with romantic abandon» (de Man 1996: 171).⁵⁸

Vokabularet om sjølvvet låner Schlegel frå Fichte. Sjølvskaping, sjølvdestruksjon og sjølvavgrensing er dei tre elementa i den før-hegelianske dialektikken hans. Men ifølgje de Man er Fichte sin filosofi om sjølvvet ofte misforstått som ein «sjølvets fenomenologi». Han meiner at sjølvvet hjå Fichte ikkje er del av ein subjekt-objekt dialektikk, men snarare ein logisk kategori og ein føresetnad for ein kvar dialektikk (de Man 1996: 172). Med andre ord er det sjølvvet som det «språklege» absolutte, heller enn det «røynslemessige» absolutte, Fichte skildrar, og såleis bør denne dialektikken kanskje skildrast som «før-dialektisk» så vel som «før-hegeliansk».⁵⁹ Schlegel sin bruk av Fichte er likevel ei overføring av ein språkleg, logisk kategori til ein røynslemessig kategori. Sjølvvet si «setjing»⁶⁰ i språket får tilsvar i forfattaren sin freistnad på stige over sine eigne røynsler i litteraturen (de Man 1996: 177).⁶¹ Det er nemleg i språket at sjølvvet blir sett, og det blir såleis på same tid byrjinga på ei logisk utvikling og utviklinga av ein logikk: «Language posits radically and absolutely the self, the subject, as such» (de Man 1996: 173). Slik får Schlegel si oppmoding om ikkje å utelukke det vilkårlege og det irrasjonelle i skapingsprosessen eit tydeleg føremål: i skapinga kan forfattaren setje fram ein ny logikk som utfordrar og utvidar den rådande logikken.

Men når sjølvvet blir sett i språket, blir det også sett ein motsetnad, ein negasjon av sjølvvet. Det er viktig å understreke at dette ikkje er ei nekting eller oppheving av sjølvvet, men nettopp ei setjing av «ikkje-sjølvvet», altså av alt det som ikkje tilhøyrer sjølvvet – ein negasjon i positiv forstand (de Man 1996: 173). Det tyske ordet «Selbstvernichtung» gjer dette klårare enn det engelske «selfdestruction» (som de Man nyttar) og det norske «sjølvdestruksjon» (som eg nyttar her). På norsk vil kanskje «tilinkjegjering» hinte om kva Fichte har i tankane, idet det signaliserer den aktive og positive rørsla i negasjonen. Ifølgje de Man er ikkje sjølvvet og ikkje-sjølvvet tese og antitese i ein dialektikk. Han kallar den opprinnelege setjinga av sjølvvet og ikkje-sjølvvet for ei tom posisjonering, ei posisjonering som ein i seg sjølv ikkje kan

⁵⁸Også Behler held fram Schlegel si interesse for skiljet mellom klassisisme og romantikk, antikken og moderniteten: «the former oscillation between Romanticism and classicism, modernity and antiquity, transforms itself into different modes of intellectual inter- and counteractions, such as infinity and limitation, exuberance and restraint, self-creation and self-annihilation (Behler 1993: 132–133).

⁵⁹Ayon Roy går grundig gjennom debatten om de Man sin kritikk av den hegelianske dialektikken i «Hegel contra Schlegel; Kierkegaard contra de Man» (Roy 2009). På grunn av denne oppgåva sitt omfang, tek eg ikkje tak i denne debatten her, men vil berre påpeike at eg oppfattar Roy sin gjennomgang av Hegel og Schlegel som meir overtydande enn gjennomgangen av Kierkegaard og de Man.

⁶⁰«Setzen»

⁶¹De Man skriv paradoksalt nok at ei slik omsetjing av denne språklege, logiske kategorien til ei meir konkret røynsle slett ikkje er legitim, men at den likevel kan gjerast (de Man 1996: 175).

felle dommar over. «Domfelling», det å konstatere likskapar eller ulikskapar, blir først eit spørsmål med det tredje stadiet i Fichte si forståing av sjølvvet. Dei to motsetnadane, sjølvvet og ikkje-sjølvvet, vil nemleg kome i kontakt med kvarandre, og såleis avgrense «eigenskapar»⁶² hjå kvarandre. Det er først her at moglegheita til å felle dommar om sjølvvet dukkar opp, ifølgje de Man, som vidare påpeikar at samanlikning, utskiljing av likskapar og ulikskapar, er føresetnadar for å utvikle eit språk og ein logikk ut ifrå sjølvvet (de Man 1996: 173–174). Her stig Schlegel si – rett nok ironiske – oppvurdering av sjølvavgrensing klårt fram. For å felle dommar må ein avgrense, og avgrensinga blir såleis ein føresetnad for forfattaren sin fundamentale fridom i skapinga.

De Man dreg også fram Fichte sin distinksjon av dommar, i første omgang mellom syntetiske eller analytiske.⁶³ Begge spring ut av eit motsetnadsprinsipp, og set i gang ein sirkulasjon av eigenskapar. I domfellinga, som kviler på samanlikning og stadfesting av ulikskapar mellom to eller fleire einingar, blir dei ulike einingane sine eigenskapar på same tid isolerte og utveksla. For de Man er denne strukturen identisk med strukturen til metaforen spesielt og troper generelt (de Man 1996: 174). Det er på dette punktet at de Man sin artikkel overraskar. På same måte som Schlegel i *Lucinde* samstundes skildrar eit filosofisk argument og eit fysisk, seksuelt forhold (de Man 1996: 168–169), skildrar de Man samstundes eit epistemologisk system der eigenskapar sirkulerer og eit epistemologisk system der troper sirkulerer. Men hjå Fichte finst det også eit tredje kjenneteikn ved dommar, ifølgje de Man. Dei er ikkje berre anten syntetiske eller analytiske, men impliserer også alltid ein tetisk dom. Tetiske dommar er sjølvrefleksive, og måler seg ikkje mot noko anna enn seg sjølv. Det klassiske dømet er den mest grunnleggjande dommen «Eg er». Men slike tetiske dommar treng ikkje naudsynleg vere uttrykte i første person. «Mennesket er fritt» er Fichte sitt døme (de Man 1996: 174–175). Denne dommen er meir enn berre syntetisk eller analytisk. Om ein følgjer Fichte sin logikk for domfelling, blir dommen ei logisk umoglegheit: om ein reknar den som ein syntetisk dom, føreset den at det finst menneske som ikkje er frie, og dommen sparkar bein på seg sjølv. Om ein reknar den som ein analytisk dom – forstått slik at mennesket, i motsetnad til alle andre skapningar, er fritt – føreset den nettopp at det finst andre skapningar som er frie på same måte som mennesket, og det gjer det ikkje, slår de Man

⁶²«Acts of judgement», «Merkmale» (de Man 1996: 173)

⁶³Syntetiske dommar, som seier at ein ting er lik ein annan, har alltid som utgangspunkt ein ulikskap som skil dei: for at A skal vere lik B, må det minst vere éin X som gjer at dei ikkje er identiske. Motsett har analytiske dommar (negative dommar som seier at ein ting er ulik ein annan) ein likskap som sameinar dei som utgangspunkt: for at A skal vere ulik B, må det minst vere éin X som A og B har til felles (de Man 1996: 174).

fast (de Man 1996: 175). Dommen «mennesket er fritt» må difor reknast som tetisk, og den får struktur som ein «asymptote», altså ei linje som nærmar seg ein nulldistanse til ei kurve, men som aldri når den. Fridomen er med andre ord uoppnåeleg, men i denne tetiske domfellinga må mennesket like fullt nærme seg den uoppnåelege fridomen i det uendelege. Hjø Schlegel er den fundamentale fridomen i sjølvskapinga og sjølvdestruksjonen knytt til tanken om sjølvavgrensing, og, som ein ser, er sjølvavgrensing ein grunnleggjande sjølvrefleksiv praksis.

Det er desse logiske abstraksjonane Schlegel omset til meir konkrete røynslekategoriar. Sjølv et som logisk kategori blir såleis til sjølv et som ein røynslekategori, og der sjølv et hjå Fichte kan setjast i språket, kan sjølv et hjå Schlegel setjast som eit transcendentalt over-sjølv; eit sjølv som står over sine egne røynsler, og som såleis kan innehalde alle moglege moglegheiter, alle moglege røynsler, alle moglege sjølv. Sjølv om de Man følgjer Schlegel si omsetjing, er han heile tida klår på at denne omsetjinga eigentleg ikkje lèt seg gjere. Systemet er ikkje ei konkret røynsle, men nettopp eit lingvistisk system. Han les som nemnt Fichte si epistemologiske utgreiing om sjølv et og dommane som ei spegling av ei epistemologisk utgreiing om troper, og det er såleis eit tropologisk system, så vel som eit epistemologisk system om sjølv et, som utgangspunkt for domfelling. Dette tropologiske systemet er vidare eit performativt system, idet det er basert på ei opprinneleg setjing⁶⁴ av sjølv et, som vidare gir systemet moglegheit til å danne seg. Ut ifrå denne opprinnelege setjinga veks det tropologiske systemet fram som i ein «anamorfose» (de Man, 1996:176). Men ein må spørje seg: kva slags system er dette, meir konkret?

De Man skildrar det som ein allegori. Det er eit narrativ om samhandlinga mellom tropen og ei opprinneleg, performativ setjing av sjølv et, eit narrativ som difor også tek form av ein teori om narrativ og som har ein narrativ kronologi: «the story of the comparison and the distinction, the story of the exchange of the properties, the turn where the relation is to the self, and then the project of the infinite self» (de Man 1996: 176). Tropen som blir sett, skapar ein ny logikk, eit nytt språk, og denne språklogikken opnar for danninga av nye troper. Her ser ein den samtidige isoleringa og utvekslinga i sirkulasjonen av eigenskapar. Det er vidare eit fundamentalt negativt element ved narrativet. Sjølv et kan aldri fullstendig sannkjenne kva det er utan ikkje-sjølv et, og dei tetiske dommane når aldri noko stabilt grunnlag. På same måte kan ikkje forfattaren skape utan å distansere seg frå verket, utan å gjere verket til ein negasjon av sjølv et (de Man 1996: 177). Nettopp her ligg kjerna i de Man sitt supplement til

⁶⁴«An original act of positing» (de Man 1996: 176)

Schlegel, og i neste kapittel utforskar eg korleis Maurice Blanchot sitt omgrep om «det litterære rommet» står i samband med dei fundamentalt negative aspekta ved *Les Bienveillantes*. Den litterære skapinga (på same måte som sjølvskapinga hjå Fichte) er i alle høve ei pendling mellom identitet og skilnad; det er, som nemnt, ei uendeleg tilnærming til det uoppnåelege. Arabesken er Schlegel sitt bilete på dette, og for de Man passar denne figuren – med sine samanhengande, men komplekse mønster og evige utviding – også som bilete på det tropologiske systemet. Også tropene blir til i samband med sin eigen negasjon, og pendlar såleis mellom identitet og skilnad. Paradokset i metaforen synleggjer dette. Ein metafor er nettopp ikkje det den gir seg ut for å vere, samstundes som den sjølvsgt reint bokstavleg er det: «Rose is a rose is a rose is a rose», som Gertrude Stein skreiv (Stein, 1968:187). For Schlegel er det denne pendlinga mellom sjølvet og ikkje-sjølvet, forfattaren og verket, som sikrar «ironiens guddomlege anding» i litteraturen og såleis medvitet om det fullstendige og uendelege kaoset i universet.

De Man knyter denne uendelege pendlinga til Schlegel sitt essay «Über die Unverständlichkeit» (Schlegel 1967: 363), og utarbeider eit supplement til Schlegel sin definisjon av ironi, ein poststrukturalistisk vri på den romantiske ironien, med eit språk- og erkjenningskritisk fokus. «Irony is the permanent parabasis of the allegory of tropes» (de Man 1996: 179), skriv han, og understrekar slik det umoglege i å nå ei fullstendig forståing av språklege utsegner. Dette er også grunnen til at de Man stiller seg tvilande til om ironi i det heile er eit omgrep. Ironien kan ikkje gripast, men er nettopp kjenneteikna ved å unndrage seg omgrepet og såleis bli verande i det uforståelege. Som nemnt forstår de Man narrativet om sjølvet som blir sett i språket samstundes som eit narrativ om det tropologiske systemet; som ein allegori om tropar. Ironien bryt denne narrative illusjonen, og kan med Schlegel kallast «eine wirklich transzendente Buffonerie» (Schlegel 1967: 152). De Man sitt supplement (at den permanente parabasen råkar «the allegory of tropes») er ein allegori som er bygd opp av tropar, med andre ord ein allegori slik vi vanlegvis forstår den, som ein utvida metafor eller ei kjede av symbol. Men allegorien er også nettopp ein allegori *om* troper, eit samanhengande narrativ om samspelet mellom identitet og skilnad mellom tropene i det tropologiske systemet de Man har skildra. Ironi blir såleis ei underminering av dette narrativet, eller meir presist: Ironi er eit kvart narrativ si konstante underminering av seg sjølv. Det ligg nemleg ei dobbel tyding i «of» i den første delen av de Man sin definisjon: «the permanent parabasis *of* the allegory of tropes». Det er den permanente parabasen, den konstante undermineringa, av allegorien om troper. Men denne permanente parabasen tilhøyrrer allegorien om troper sjølv.

Med ironi sparkar narrativet bein på seg sjølv; litteraturen sparkar bein på seg sjølv:

So one could say that any theory of irony is the undoing, the necessary undoing, of any theory of narrative, and it is ironic, as we say, that irony always comes up in relation to theories of narrative, when irony is precisely what makes it impossible ever to achieve a theory of narrative that would be consistent (de Man 1996: 179)

Det kan sjølvsagt drøftast kor gyldig de Man si tolking av Schlegel er. Ayon Roy meiner til dømes at de Man ikkje er tilstrekkeleg lydhør for Hegel sin kritikk av Schlegel, og hevdar at han for enkelt avfeiar kritikken som «ei ufarleggjering av ironiomgrepet» ved å reduserere det til «eit stadium i ein historiedialektikk» (Roy 2009: 108). For diskusjonen om ironien sin verknadsmåte er dette sjølvsagt ei svært viktig innvending. Om ironien er del av ein dialektikk, og om den gjennom denne dialektikken kan nå ei syntese, har det store konsekvensar for dei hermeneutiske spørsmåla knytt til omgrepet. Er verkeleg ironien ein garantist for det uforståelege? Kan ein aldri finne trygg grunn der ironien verkar?

I denne samanhengen synest likevel ikkje innvendinga å råke så hardt. Freistnadane på å forstå Holocaust vitnar stadig om problem med å nå ei fullgod forståing, og det er nett desse problema *Les Bienveillantes* speglar. De Man si lesing av Schlegel framstår også som rettvis andsynes Schlegel, all den tid han understrekar nettopp det uforståelege som eit berande element i verdsåskodinga.⁶⁵ I «Über die Unverständlichkeit» påpeikar Schlegel at orda ofte forstår seg sjølv betre enn dei som nyttar dei, og han spør om det uforståelege verkeleg er så forkasteleg og dårleg. I Atheneum-fragment 267 formulerer han dette på ein mindre provoserande måte, med gjenklang av Sokrates sin tanke om at jo meir ein veit, jo meir veit ein at ein ikkje veit: «Je mehr man schon weiß, je mehr hat man noch zu lernen. Mit dem Wissen nimmt das Nichtwissen in gleichem Grade zu, oder vielmehr das Wissen des Nichtwissens» (Schlegel 1967: 210). I neste kapittel syner eg korleis *Les Bienveillantes* speglar desse innsiktene i freistnaden på å representere Holocaust. For de Man si understreking av det umoglege i å nå ein fullgod definisjon av ironi, og samstundes det umoglege i å nå ei fullgod forståing av eit litterært verk, er på ingen måte for ei falliterklæring å rekne. I tråd med viktige hermeneutiske innsikter må heller freistnaden på å forstå gjentakast i det uendelege (Læg Reid 2006: 283): «[It] doesn't mean that we don't have to keep working on it, because that's all we can do» (de Man 1996: 179).

⁶⁵I «Über die Unverständlichkeit» skriv Schlegel: «Ja das Köstlichste was der Mensch hat, die innere Zufriedenheit selbst hängt, wie jeder leicht wissen kann, irgendwo zuletzt an einem solchen Punkte, der im Dunkeln gelassen werden muß, dafür aber auch das Ganze trägt und hält, und diese Kraft in demselben Augenblicke verlieren wurde, wo man ihn in Verstand auflösen wollte. Warlich, es würde euch bange werden, wenn die ganze Welt, wie ihr es fodert, einmal im Ernst durchaus verständlich würde. Und ist sie selbst diese unendliche Welt nicht durch den Verstand aus der Unverständlichkeit oder dem Chaos gebildet?» (Schlegel 1967: 370).

3 Det litterære rommet

Et av romanens viktigste kjennetegn er at den er ironisk. Ikke i den gjengse forstanden av ordet, altså at den mener det motsatte av det den sier, men på den måten at den overalt etablerer avstander, hvorav den kanskje vesentligste er den mellom «jeg» og den som skriver «jeg» (Knausgård 2013: 310)

Within me there are two persons: one of them lives in the full sense of the word, the other cogitates and judges him (Lermontov 2002: 163)

3.1 Fordobling og ironi

Ei lesing av *Les Bienveillantes* må ha grunnlag i ei nyansert forståing av forholdet mellom den implisitte forfatteren og forteljaren, og forteljesituasjonen er difor eit naturleg utgangspunkt for å undersøkje ironien i romanen. Kven er forteljaren? Kva kjenneteiknar røysta hans, og korleis kommuniserer han med publikum? Slike aspekt ved forteljesituasjonen må sjølvstund undersøkjast, men i *Les Bienveillantes* føregår det også ein kommunikasjon over hovudet på forteljaren. Som lesar må ein utleie ein implisitt forfattar for å nærme seg, om ikkje «bodskapen», så i det minste ei rettviss vurdering av dei etiske problemstillingane i og ved romanen. Eit sentralt argument i denne oppgåva er at det å forstå ironien i romanen også er nøkkelen til å forstå dei ofte utfordrande etiske problemstillingane som romanen reiser. Men korleis kjem ironien til uttrykk, og korleis påverkar den lesaren sitt forhold til forteljaren og hovudpersonen? Og vidare, er ironien eksplisitt eller implisitt? Svaret på det siste er nok «både-og» heller enn «anten-eller», men sjølv der ironien er eksplisitt uttrykt, er den sjeldan eintydig etisk rettleiande, noko som gjer romanen tidvis uuthaldeleg å lese. I neste kapittel tek eg føre meg den ironiske og parodiske verkemåten til nokre av intertekstane i romanen. Men først er det naudsynt å kaste lys over forteljaren og den utfordrande forteljesituasjonen, noko eg vil gjere med utgangspunkt i ein grunnleggjande mekanisme både i og bak narrasjonen, nemleg fordoblinga.⁶⁶ På eit nivå er dette ei fordobling av forfatteren Littell og den rolla han spelar når han skriv «eg» i romanen. Som Susan Rubin Suleiman skildrar det, trer Littell inn i rolla som Max Aue.⁶⁷ Det «eg»-et vi møter i *Les Bienveillantes* er med andre ord ikkje berre seg sjølv; gjennom Aue snakkar også Littell. Vidare skjer det også ei fordobling av romanpersonen Aue – ei fordobling som blir eksplisitt når Aue skriv «eg» i memoarane sine og tek rolla som tidsvitne (Suleiman i Lothe m.fl. 2012: 102). I opningskapittelet, og fleire andre stadar, møter vi Aue i skrivesituasjonen, der han ofte kommenterer memoarskrivinga. Slik er skrivehandlinga, og fordoblinga som vitne i fortida og forteljar i notida, eksplisitt

⁶⁶Ruth Amossy påpeikar som nemnt også denne viktige og doble fordoblinga av eg-et (Amossy 2010: 45–46).

⁶⁷Suleiman kallar dette ein «performance». Eg nyttar «tre inn i/ta/spele ei rolle» synonymt med «performance».

tematisert, og dei metafiktive draga ved romanen tydeleggjort. Men fordoblinga er også tematisert på andre måtar, til dømes i spegelmotivet og i tvillingmotivet, som eg kjem attende til.⁶⁸

Luc Rassin understrekar at ei tolking av *Les Bienveillantes* må ta utgangspunkt i detaljerte utgreiningar av dei narratologiske dataa for å unngå overflatiske tolkingar som gjer Littell til Aue sitt talerør (Rassin i Barjonet 2012: 99). Dette er eg samd i, men meiner like fullt at ein kan syne det som burde vere openbert, at Aue i større grad er Littell sitt talerør enn omvendt, utan å ty til eit detaljert narratologisk vokabular. James Phelan si retoriske tilnærming til narratologien kan vere like fruktbar. Gjennom ei drøfting av kommunikasjonssituasjonen i *Les Bienveillantes* vil eg her presentere tre viktige omgrep frå Phelan sitt vokabular: implisitt forfattar, upåliteleg forteljing og etisk posisjonering.

Vidare vil eg angripe den fordoblinga som skjer med Littell si skrivehandling frå to kantar. Eg undersøker først meir filosofisk kva som ligg bak Littell sin «performance» i samtale med Maurice Blanchot og hans «litterære rom». I Blanchot sitt forhold til romantikken kjem det til syne interessante førestillingar om forholdet mellom forfattaren og det litterære verket, og det er særskilt her at banda til Schlegel sin filosofi blir tydelege.

Eg vil så sjå nærare på korleis fordoblinga Littell/Aue meir konkret er konstituert i teksten, og tek føre meg Aue som eit døme på det Martin von Koppenfels kallar ein «infamøs førstepersonsforteljar». Både røysta og haldninga til Aue minner om ei rekkje av Louis-Ferdinand Céline sine forteljarar, trass i dei store stilistiske skilnadane mellom Littell og Céline. Der Céline skildrar krig og destruksjon i ein umiskjenneleg musikalsk stil, gjer Littell bruk av visuelle strategiar for å framstille apokalypsen. Dei har likevel sams at eit ruinert verdsbilete blir karnevalisert, ironisert over og parodiert. Eg tek særskilt føre meg korleis den romantiske ironien kjem til uttrykk i forholdet mellom forteljaren og tilhøyraren, samt i hølmetaforen, ein metafor for tomheit, frávær og død, som dukkar opp fleire stadar i *Les Bienveillantes*, og som ofte knyter seg til det Julia Kristeva har kalla «abjeksjon».

3.2 Forteljing som retorikk

I *Living to tell about it* (Phelan 2005) utarbeider James Phelan eit teoretisk rammeverk for førstepersonsforteljingar, med eit tilhøyrande narratologisk vokabular til bruk i analyse. Han tek særskilt føre seg etiske konsekvensar som ulike narrative teknikkar kan ha i forteljande

⁶⁸Blant mange døme er fordoblinga kanskje tydelegast tematisert når spegelen blir metafor for Max og Una si kroppsslege samanslutning: «et nos petits corps devenaient un miroir l'un pour l'autre» (Littell 2006: 581).

tekstar. Phelan tek utgangspunkt i dei litterære tekstane sin kommunikasjonssituasjon, og modellen hans er såleis retorisk heller enn formalistisk. I tillegg til «implisitt forfattar», er «upåliteleg forteljing» og «etisk posisjonering» dei sentrale omgrepa i modellen hans.

Med desse omgrepa bør det vere klårt at Wayne C. Booth, og boka hans *The rhetoric of fiction*, er ein viktig samtalepartner for Phelan. Omgrepa implisitt forfattar og upåliteleg forteljar er henta frå Booth, og meir grunnleggjande har Phelan adoptert den retoriske framgangsmåten hans, der narrativ blir forstått som ei retorisk handling: «[S]omebody telling somebody else on some occasion and for some purpose(s) that something happened (Phelan 2005: 18). Phelan studerer korleis forfattaren tek i bruk narrative teknikkar for å skape ei rekkje kognitive, fysiske, emosjonelle og etiske effektar hjå publikum, og drøftar med andre ord både avsendaren, budskapet og mottakaren. Vidare oppfattar han formlege element som samanvovne med etiske spørsmål, sidan narrative teknikkar alltid fordrar emosjonell respons, som igjen fordrar etisk refleksjon. Phelan meiner også at den retoriske tilnærminga fangar inn den grunnleggjande mekanismen bak danninga av litterær mening, der meininga er å finne i ein «feedback loop between authorial agency, textual phenomena (including intertextual relations), and reader response» (Phelan 2005: 18). Eg skal ikkje diskutere Phelan sine hermeneutiske påstandar her, men berre påpeike at tilnærminga hans i det minste tydeleggjer korleis dei tre punkta på den retoriske triangelen (forfattar, tekst og lesar) både påverkar og lèt seg påverke av kvarandre. Denne gjensidige påverknaden er viktig for å møte dei etiske problema som *Les Bienveillantes* reiser.

Den implisitte forfattaren

Førstepersonsforteljing er, som nemnt, ein indirekte kunst: «[A]n author communicates to her audience by means of the character narrator's communication to a narratee» (Phelan 2005: 1). Det viktige blir difor å skilje mellom forfattaren og forteljaren sin budskap til sine respektive publikum. Samstundes som kommunikasjonen gjer lesaren til implisitt lesar, gjer den også forfattaren til implisitt forfattar, sidan lesaren einast kan dedusere eit bilete av forfattaren og intensjonane hans ut ifrå teksten sjølv. Slik er i det minste den forståinga av implisitt forfattar som er presentert i *Litteraturvitenskapelig leksikon*:

betegnelse for det bildet av forfatteren som leseren kan danne seg under lesningen av teksten (...). Den implisitte forfatteren er altså en abstrakt størrelse – en konstruksjon leseren lager på grunnlag av alle tekstkomponentene slik disse presenteres i diskursen. (Lothe m.fl. 2007: 96)

Som vi skal sjå nyttar Phelan omgrepet noko annleis. Der dei fleste definisjonar av implisitt forfattar skil skarpt mellom forfattaren utanfor teksten og den implisitte forfattaren i teksten,

freistar Phelan å gjere grensa meir flytande, utan med det å gjere ei intensjonell feilslutning.

Mange har påpeika forteljarstemma sin dominans i *Les Bienveillantes*, og at det tilsynelatande ikkje finst eit «kommentatorspor» som følgjer Aue si røyst og korrigerer han. Koppenfels skriv til dømes: «Since the borders of Aue's ego coincide with those of the text, there is no margin in which an ethically or aesthetically accountable authority may reside outside the text» (Koppenfels i Barjonet 2012: 146). Som nemnt i førre kapittel trekk han i ein annan artikkel fram to detaljar som utfordrar dette, nemleg fotnoten og det fotnoten syner til. Han har likevel rett i at romanen er klaustrofobisk i måten den tvingar lesaren til å vere Aue sin tilhøyrar gjennom 1400 sider. Luc Rassin er også samd i at Aue monopoliserer den narrative røysta, i det minste sett frå ein mekanisk narratologisk ståstad (Rassin 2012: 101). Men også Rassin finn delegitimerande element som utfordrar Aue si røyst i teksten (Rassin 2012: 101–104), samt mot-diskursar som utfordrar monopoliseringa av romandiskursen frå nazistane si side (Rassin i Barjonet 2012: 104–106). Han granskar også sjølve forteljarrøysta for slike modifierande element (Rassin i Barjonet 2012: 106–108). Før eg omtalar dette, er det naudsynt å understreke den viktige rolla som den implisitte forfattaren spelar om ein skal forstå forholdet mellom etikk og estetikk i romanen. Som Phelan skriv, er det å konstruere eit bilete av den implisitte forfattaren heilt sentralt i retoriske lesingar (Phelan 2005: 216).

Phelan omdefinerer Wayne Booth sitt omgrep: «[T]he implied author is a streamlined version of the real author, an actual or purported subset of the real author's capacities, traits, attitudes, beliefs, values, and other properties that play an active role in the construction of the particular text» (Phelan 2005: 45).⁶⁹ Som ein ser, vektlegg Phelan at forfattaren konstruerer den implisitte forfattaren idet han konstruerer teksten, heller enn at lesaren gjer det under lesinga. Dei fleste narratologar som følgjer Booth, har freista å gjere den implisitte forfattaren til ein tekstleg funksjon heller enn sjølvstendig aktør, hevdar Phelan, og dreg fram Seymour Chatman og Shlomith Rimmon-Kenan som døme. Sistnemde dreg til dømes nytte av førstnemnde sitt syn på den implisitte forfattaren som eit «det» utan røyst som kommuniserer til lesaren gjennom andre røyster (Phelan 2005: 40). Slik blir den implisitte forfattaren avpersonalisert og gjort til eit sett normer nedfelt i teksten, som lesaren (re)konstruerer på grunnlag av dei tekstlege elementa. For Phelan gjer dette at den implisitte forfattaren verken kan kallast implisitt eller forfattar (Phelan 2005: 41). Det same blir resultatet av Ansgar Nünning sin modell, som erstattar omgrepet med det han kallar «den

⁶⁹Phelan utviklar definisjonen i ei drøfting av Booth, Chatman, Rimmon-Kenan, Genette, Bal og Nünning sine definisjonar (Phelan 2005: 38–49).

strukturelle heilskapen»⁷⁰. I motsetnad til Genette, som meiner omgrepet er overflødig (Phelan 2005: 41), argumenterer Phelan for nytteverdien i det. For det første fangar det inn noko essensielt ved lesing og skriving. Forfattarar skapar versjonar av seg sjølv når dei skriv, og like eins oppfatar lesaren ein tekst som kommunikasjon frå ein ekte person. Vidare framhevar omgrepet at denne kommunikasjonen skjer gjennom ein instans som slett ikkje er identisk med forfattaren. Den retoriske definisjonen av omgrepet gjer det også klårt at forfattaren sin biografi kan vere både relevant og urelevant for analysen av kommunikasjonssituasjonen (Phelan 2005: 46–47). Ifølgje Phelan har Booth ein tendens til å sjå på implisitte forfattarar som etisk overlegne dei som har skapa dei (Phelan 2005: 39). Det er godt mogleg dette er tilfellet også for *Les Bienveillantes*, men det viktigaste er likevel at den implisitte forfattaren er etisk overlegen forteljaren. Like fullt kan enkelte biografiske opplysingar om Littell i det minste setje lesaren på sporet av den ironien som pregar romanen, og som uttrykkjer gapet mellom den implisitte forfattaren og forteljaren. Ein treng ikkje leite etter detaljerte forfattarintensjonar, men ein kan like fullt vere open for element som antydar ironisk intensjon. Som Pierre Schoentjes skriv:

Dans le domaine de la littérature, il existe toutefois des lieux privilégiés où l'auteur peut chercher à montrer ses intentions, et donc à signaler l'ironie de son ouvrage. Les éléments périphériques au texte peuvent révéler l'intention ironique (Schoentjes 2001: 177).

I førre kapittel tok eg føre meg paratekstane til romanen, men omtala ikkje forfattarnamnet, som tilhøyrrer romanen sine peritekstar. Forfattarnamnet kan opne ein kontekst for teksten; det knyter til seg ei rekkje epitekstar, til dømes intervju, biografiartiklar og andre bøker frå forfattaren.⁷¹ Ein kan framheve det enkle faktum at Littell har signert romanen med eige namn. Genette gir dette fenomenet namnet «onymat» for å understreke at også det er eit medvite val frå forfattaren si side, til liks med bruken av «pseudonymat» og «anonymat»: «[C]'est le moyen de mettre au service du livre une identité, ou plutôt une «personnalité», comme dit bien l'usage médiatique» (Genette 1987: 43–44). I tillegg til at namnet signaliserer kjønn og hintar om nasjonalitet, er det òg relevant å merke seg at namnet til Littell ved publiseringa av *Les Bienveillantes* ikkje knytte seg til ein forfattarskap, sidan han ikkje hadde publisert noko tidlegare.⁷² Det er nok å påpeike at forfattarnamnet ville hatt

⁷⁰«The structural whole» (Nünning i Phelan 2005: 42–43)

⁷¹I *Le sec et L'humide* (Littell 2008) presenterer Littell til dømes den belgiske fascisten Léon Degrelle, som også er ein person i *Les Bienveillantes*. Som eg kjem attende til, er drøftinga av Léon Degrelle sin fascinasjon for Tintin interessant med tanke på den Dupont og Dupont-aktige duoen Clemens og Weser.

⁷²Littell gav rett nok ut ein science-fiction- eller såkalla «cyberpunk»-roman, med tittelen *Bad Voltage* i 1989 (Lemonier 2007: 14). Littell har sjølv tatt avstand frå romanen, og «fjerma» den frå forfattarskapen sin. På

høgst ulik funksjon om romanen var signert «Claude Lanzmann», «Günter Grass» eller «Maximilien Aue», på grunn av den biografiske informasjonen som knyter seg til namna. No er det ikkje mykje vi veit om Littell, men blant det vi veit, finst det element som gjer den typen kritikk som Husson og Terestchenko kjem med, mindre råkande. Littell er amerikansk, men vaks delvis opp i Frankrike, noko som forklårar at romanen er skriven på fransk. At han ikkje meistrar tysk, kan òg vere verdt å nemne med omsyn til den fetisjerande funksjonen som det tyske språket har i romanen.⁷³ Vi veit vidare at han har jobba i humanitære organisasjonar i fleire år, til dømes i Action Against Hunger (1993–2001). Her har han opplevd fleire av dei verste folkemorda i vår tid på nært hald, til dømes i Bosnia, Rwanda, Tsjetsjenia og Afghanistan. Endeleg veit vi at han no arbeider som rådgivar for ulike humanitære organisasjonar (Lemonier 2007: 13–15). Det at store delar av Littell sitt liv har handla, og framleis handlar om å motverke folkemord og tilgrensande katastrofer, er i det minste ein indikator på at historia hans om ein tysk-fransk nazist er prega av ein viss ironisk avstand, utan at ein med det treng overdrive relevansen dette har i møte med teksten.

Phelan understrekar at den implisitte forfattaren ikkje berre har ein versjon av forfattaren sitt medvit, men også av hans umedvitne, og såleis at han kan vere både etisk under- og overlegen forfattaren på ulike område. Det sentrale er at den implisitte forfattaren er «the constructive agent of the text» utan dermed å vere identisk med forfattaren (Phelan 2005: 47). Den implisitte forfattaren er flytta ut av teksten i den retoriske modellen til Phelan, men den implisitte lesaren blir verande i teksten. Slik gjer Phelan spørsmålet om forfattarintensjon, slik den er realisert i teksten, gyldig, utan å gjere det til den einaste eller avgjerande faktoren for teksten si tyding. Som nemnt blir tydinga for Phelan til i ei veksling mellom tre punkt på den retoriske triangelen: forfattaren sin «aktørskap» eller «agens»⁷⁴ (gjennom den implisitte forfattaren), tekstlege fenomen og lesaren sin respons. Når Phelan vel å flytte den implisitte forfattaren ut av teksten, er det på grunn av spørsmålet om upåliteleg forteljing. Det viktigaste ved Phelan sin implisitte forfattar, er at han er kjelda til å oppfatte og forstå denne typen forteljing (Phelan 2005: 49). Lesaren som utleier inkonsistens i forteljinga og tolkar det som

biografisida i *Les Bienveillantes* er *Les Bienveillantes* interessant nok omtala som «sa première œuvre littéraire».

⁷³Littell stadfestar den manglande tyskkunnskapen i eit intervju med Samuel Blumenfeld (Blumenfeld 2006). Den fetisjerande funksjonen skildrar Koppenfels godt i sin konklusjon til artikkelen «Kommissbrot: Jonathan Littell's Glossary»: «Nazi euphemisms have developed a provocative potential that is partly independent of their meaning. This is the main reason for the vast numbers of Germanisms marching through Littell's prose. These words are linguistic fetishes which, whether we like it or not, have long become part of an international Nazi pop (...). One essential condition for the fetish function of these words is (...) their being foreign words, which allows reading them as absolute barbarisms. This considerably relieves the strain on readers. Unfortunately, however, this relief cannot be translated into German» (Koppenfels 2010: 939).

⁷⁴«Authorial agency» (Phelan 2005: 47).

teikn på at forteljaren er upåliteleg, føreset ifølgje Phelan ein instans som har skapa desse teikna (Phelan 2005: 48). Møtestaden for lesar og forfattar kallar han «konseptuelt skjema»:

[I]f readers need conceptual schema to construct interpretation, authors also need conceptual schema to construct structural wholes. In other words, writers work not just with words, sentences, characters, events, settings, and narrative discourse; they also work with conceptual schema as they find principles for structuring the elements of narrative. In rhetorical reading, part of the reader's task is to reconstruct the conceptual schema that give the text its particular shape (Phelan 2005: 49)

Når eg her har valt å presentere Phelan sin modell for den implisitte forfattaren, er det ikkje fordi den er eit fullgodt grunnlag for å tolke *Les Bienveillantes*. Som eg var inne på i samband med Schlegel og de Man i førre kapittel, og som eg kjem attende til seinare, unndreg *Les Bienveillantes* seg på grunnleggjande vis endelege og uttømmande tolkingar, og det å rekonstruere eit fullstendig «konseptuelt skjema» er mest for utopisk å rekne. Eg trur likevel at Phelan sin modell gir verdifulle innsikter og gode reiskapar til å handsame meir konkrete spørsmål knytt til upåliteleg forteljning, samt dei etiske utfordringane det fører med seg.

Upåliteleg forteljning og etisk posisjonering

I utarbeidinga av definisjonen på «implisitt forfattar» rettar Phelan merksemd mot særleg komplekse kombinasjonar av påliteleg og upåliteleg forteljning. I tråd med sin retoriske modell, ser han på forfattaren, budskapet og lesaren si rolle i kommunikasjonssituasjonen. Han legg Wayne C. Booth sin definisjon av upålitelege forteljarar til grunn: «I have called a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say the implied author's norms), *unreliable* when he does not» (Booth 1983: 158–159). Men Phelan utdjuar òg korleis lesaren utleier og vurderer (u)pålitelegheita. For Booth kan forteljaren vere upåliteleg både om fakta og verdier. Det er med andre ord ikkje berre ved å presentere ukorrekte «fakta» at forteljaren er upåliteleg, men også ved å kommunisere verdier som skil seg frå den implisitte forfattaren sine verdier (Phelan 2005: 33). Phelan utvidar definisjonen ytterlegare ved å leggje til at det ikkje berre gjeld fakta og verdier, men også om det forteljaren seier om ei hending, ein person, tanke eller ting, eller andre element i den narrative verda, vik frå korleis den implisitte forfattaren ville ha omtala dei (Phelan 2005: 49). Han legg vidare vekt på at den upålitelege forteljninga er noko lesaren må slutte seg til i møte med glipla mellom forteljaren og den implisitte forfattaren. Det å oppdage denne glipla kan vere utfordrande hjå den samansette typen forteljar som Aue er. Ofte vil ei slutning om forteljaren si (u)pålitelegheit innebere det å avgjere om forteljaren fortel mindre enn han veit, eller om han rett og slett ikkje veit, ikkje er medviten eller fortrengjer det han ikkje fortel (Phelan 2005: 34). Det er også hjelp i å skilje mellom forteljaren sine oppgåver: rapportering,

fortolking og evaluering, som Phelan kallar dei tre aksane forteljaren kan vere upåliteleg langs (Phelan 2005: 50). Med andre ord kan spørsmålet om forteljaren er påliteleg på ingen måte lausrivast frå personlegdomen til hovudpersonen, handlingane han utfører og det som hender han. Forfattaren kommuniserer nettopp gjennom slike tekstlege element, og dei er såleis grunnlaget for lesaren si vurdering av forteljaren gjennom utleiinga av den implisitte forfattaren. Phelan nyanserer også Booth si forståing av upåliteleg forteljing ved å skilje mellom to ulike forteljefunksjonar som han kallar «forteljarfunksjonar» og «avsløringsfunksjonar»⁷⁵. Han nyttar førstnemnde om tekstlege element som har funksjon for forholdet mellom forteljaren og tilhøyraren og sistnemnde om korleis forfattaren si handsaming av denne forteljesituasjonen påverkar forholdet mellom forfattaren og lesaren, altså om dei tekstlege elementa som avslører den doble kommunikasjonen som føregår. Slik finn Phelan ein reiskap for å skilje ut funksjonar i forteljinga, og såleis presisere kvar (u)pålitelegheita blir til. Han presiserer også dei seks ulike måtane, knytt til dei tre nemnde aksane ein forteljar kan vere upåliteleg langs: feilrapportering, feiltolking og feilevaluering, samt underrapportering, undertolking og underevaluering.⁷⁶ Viktigast her er det at avsløringa og vurderinga av denne (u)pålitelegheita kviler på ei forståing av den retoriske situasjonen, av utvekslinga mellom tekstlege element, forfattarintensjonar og lesarrespons (Phelan 2005: 59).

Dette gjeld også spørsmål om etiske posisjonar. For Phelan er dei etiske spørsmåla ved narrativ i like stor grad knytt til lesaren sitt engasjement med teksten som til dei konkrete etiske problemstillingane som teksten reiser (Phelan 2005: 22). Difor skriv han heller om etiske posisjonar og etisk posisjonering enn til dømes etiske standpunkt når han skriv om samspel og brot mellom narrativ og etikk. Slik understrekar han det dynamiske i lesaren sin etiske refleksjon i møte med narrativ. Med «posisjon» og «posisjonering» hevdar han å ha funne ord som kombinerer det å vere plassert og det å handle frå ei viss «etisk plassering».⁷⁷ Den etiske posisjonen må med andre ord ikkje forståast som ein fast og stabil ståstad, og ikkje som identisk med dei einskilde etiske standpunkta som lesaren har eller inntek. Ein av fordelane med omgrepet er at det fangar inn korleis litteraturen kan invitere, og i mange tilfelle tvinge, lesaren til å gjere etiske vurderingar som er ukjende og endåtil direkte fråstøytande for han eller henne; til å flytte seg mellom og innta nye etiske posisjonar. Slik kan lesaren sjå «saka» frå meir enn ein kant. Dette dynamiske samspelet føregår mellom fire

⁷⁵«Narrator functions» og «Disclosure functions» (Phelan 2005: 35–36)

⁷⁶«Misreporting», «Misreading» og «Misevaluating/Misregarding» og «Underreporting», «Underreading» og «Underregarding» (Phelan 2005: 51).

⁷⁷«Ethical location» (Phelan 2005: 23).

ulike etiske situasjonar som avgjer dei ulike etiske posisjonane i verket: 1. Personane sine handlingar og vurderingar i historia. 2. Forteljaren og hans praksis med og synspunkt på det å fortelje, det fortalde og tilhøyrarane sine (her kjem upåliteleg forteljing inn). 3. Den implisitte forfattaren sin praksis med og synspunkt på dei same elementa (her kjem forfattaren sin etiske posisjon til uttrykk). 4. Lesaren sitt møte med dei verdiane, synspunkta, påstandane og plasseringane som blir lagde fram i dei tre føregåande situasjonane (Phelan 2005: 23). Personane, forteljaren, den implisitte forfattaren og lesaren inntek etiske posisjonar ut ifrå korleis dei vurderer dei underliggjande nivåa i narrativet, mest som ei kinesisk øskje.

Max Aue er både svært påliteleg og svært upåliteleg, ofte på same tid. Dette set opp utfordrande etiske posisjonar i romanen. Ein episode i *Les Bienveillantes* kan illustrere dette. Litt over halvvegs i romanen vaknar Max Aue og finn mora og stefaren i eit blodbad, myrda medan han sjølv tilsynelatande har vore i djup søvn. Episoden er ein kjerne i romanen, og krinsar nettopp kring spørsmålet om Aue lyg eller om han er umedviten eller fortrengjande.⁷⁸ I episoden vitjar Aue mora Héloïse og stefaren Aristide Moreau i Antibes. Etter prologen «Toccatà», Aue si detaljrike og realistiske skildring av opphaldet på austfronten i «Allemandes I et II», slaget ved Stalingrad i «Courante» og ein snartur innom det litterære Paris tidlegare i «Sarabande», synest historia å ta ei meir sjølvreflekterande og metalitterær retning når Aue kjem til Antibes. Orestes sitt drap på mora og stefaren i *Oresteia* blir ein viktig indikator for spørsmålet om Aue si pålitelegheit. Dei litterære namna til mora og stefaren er tydelege markørar på dette. Mora presenterer også eit tvillingpar med dei litterære namna Tristan og Orlando for Aue. Frampeik til det som skal skje, dukkar opp allereie når Aue møter mora, og ho må oppfordre han til å helse på henne på ordentleg:

“Eh bien, avance, prononça-t-elle enfin. Viens embrasser ta mère“. Je posai mon sac, allai jusqu'à elle, et, me penchant, l'embrassai sur la joue. Puis je la pris dans mes bras et la serrai contre moi. Je la sentis se raidir; elle était comme une branche dans mes bras, un oiseau que j'aurais facilement pu étouffer. (Littell 2006: 739)

Aue har tankar om å kvele mora, eit tydeleg frampeik, som også antydar at han er upåliteleg. Han oppdagar tvillingane, som mora presenterer som borna til ei veninne. Scena blir komisk når mora vedgår at ho ikkje klarer å skilje tvillingane, og den eine av dei svarar at det er fordi det ikkje er skilnad på dei, og at eit namn hadde vore nok for begge. «Je vous préviens»,

⁷⁸Episoden er også viktig fordi den syner den sentrale rolla som *Oresteia* spesielt, og intertekstane generelt, spelar i romanen. I neste kapittel kjem eg attende til dette, og vil til dømes syne at intertekstane er viktige element for å få auge på den fordoblingsmekanismen som gjer eg-forteljaren til to personar på same tid, som Lermontov-sitatet i opninga av dette kapitlet hintar om. I *Les Bienveillantes* har Lermontov sin roman *A hero of our time* sjølv den funksjonen som Petsjorin omtalar i sitatet, nemleg som ein reflekterande og dømande instans som skapar avstand til Aue, og som avslører meir om han enn det han sjølv eksplisitt uttrykkjer.

svarar Aue: «je suis policier. Pour nous, les identités sont très importantes» (Littell 2006: 740). Tvillingmotivet går att i heile romanen. Vi hugsar at Aue sjølv er tvilling. Ein finn også andre symbol på fordobling og splitting av sjølvet, til dømes spegelen. I denne scena blir altså tvillingmotivet eksplisitt knytt til spørsmålet om identitet, og det som i utgangspunktet er ein lettbeint spøk frå Aue si side, får ei større tematisk tyding. Spøken har med andre ord ikkje berre forteljarfunksjon ved at Aue formidlar spøkjefulle personlegdomsdrag, men også avsløringsfunksjon ved at den koplar tvillingmotivet til spørsmål om identitet.⁷⁹ Såleis påverkar det at Aue er tvilling korleis lesaren forstår identiteten hans, og tvillingmotivet som eit symbol på fordobling blir leietråd for den vidare fortolkinga av episoden.

Når Aue kjem attende til barndomsheimen, stoppar han ein augneblink utanfor rommet til Una. Han går ut på terrassen, ser tvillingane springe rundt, og minnet om då han skaut ei pil og trefte tvillingsystema rett over auget kjem han i hug (Littell 2006: 740–741). Men med det same minnet kjem, syner det seg at Aue ikkje har kontroll over minna sine. Han hugsar detaljar frå episoden, til dømes at faren straffa han, at det hende på ein terrasse, og at der var blomsterpotter. Men detaljane er ikkje koherente: om det var faren som straffa han, må episoden ha utspela seg i Kiel. Men i Kiel hadde Aue ingen terrasse og ingen blomsterpotter, og episoden må difor ha utspela seg i Antibes. Aue sin hugs blir her avslørt som upåliteleg: «Je ne m'y retrouvais plus et, contrarié par cette incertitude, je fis demi-tour et rentraï dans la maison» (Littell 2006: 741). Seinare går han ut att i skogen og minnest skogen i Kiel, der han leika sine «curieux jeux d'enfant» (Littell 2006: 741). Aue byrjar fortape seg i sitt eige hovud: «[J]e restai là debout (...), virevoltant follement dans mes pensées» (Littell 2006: 741). Nærmar han seg medvitsløyse? Ein finn òg frampeik til aggresjonen mellom Aue og mora/stefaren. Han skapar amper stemning kring middagsbordet når han fornærmar franskpatrioten Moreau. «Je suis certain que Hitler respectera l'intégrité de la France», seier Moreau. Aue svarar med provokasjon: «Le Führer traitera la France comme elle le mérite» (Littell 2006: 743). Ein minnest at mora til Aue er fransk, medan faren var tysk, og med den fransk-tyske nasjonaliteten koplar også desse kommentarane seg til destabiliseringa av Aue sin identitet: han framstår som destruktiv mot dei rundt seg og mot seg sjølv. Formuleringane om det fransk-tyske forholdet koplar også indirekte den private historia til den politiske. Aue og mora snakkar eksplisitt om den forsvunne faren til Aue. Mora påpeikar at det var faren

⁷⁹Tvillingmotivet er også kopla til forholdet mellom tyskarar og jødar. Aue trur til dømes at han ser Hitler som rabbinar (Littell 2006: 667). Mandelbrod held også talar om likskapane mellom sionismens og nazismens «Blut und boden»-ideologi: «Les Juifs sont les premiers vrais nationaux-socialistes» (Littell 2006: 650)

som stakk av, og at Aue såleis ikkje har grunn til å klandre henne for forsvinninga. Aue er likevel overtydd om at mora fekk han til å forsvinne, og parallellen til Orestes sine hemntankar andsynes Klytaimnestra blir tydeleg: «C'est comme si tu l'avais tué», seier Aue fordi mora av økonomiske grunnar har fått faren erklært død (Littell 2006: 745).⁸⁰ Aue sovnar så «comme dans une eau sombre, épaisse, agitée» (Littell 2006: 745), og vaknar dagen etter av latteren frå tvillingane. Som ein ser, spelar tvillingane ei svært uklår, nærast absurd rolle i plottet, og bør heller forståast som eit symbol på fordoblinga av identitet.

Før drapsepisoden ymtast det også om incest-forholdet mellom Aue og Una. Aue les gamle brev frå Una, før han går inn på rommet hennar, der han blir overraska av mora. Aue er mistenksam om kven tvillingane eigentleg er, og særskilt om dei er jødar (Littell 2006: 749–750). Mora nektar for det, men spør han utfordrande om kva han ville gjort om dei var jødar, og Aue forklarar henne den nazistiske politikken:

On les envoie travailler, à l'Est. Ils construisent des routes, des maisons, ils travaillent dans des usines (...) Les Juifs sont des parasites, des exploités: maintenant, ils servent ceux qu'ils ont exploités. Les Français, je te signale, nous aident bien: en France, c'est la police française qui les arrête et qui nous les remet. C'est la loi française qui en décide. Un jour, l'histoire jugera que nous avons eu raison. (Littell 2006: 750)

«Vous êtes complètement fous. Va couper le bois» (Littell 2006: 750–751), svarar mora. Igjen blir internasjonal storpolitikk kopla til tvillingmotiv og Aue si familiehistorie, noko som blir viktig i resten av episoden. Medan Aue hogg ved, tenkjer han vidare på det ideologiske grunnlaget: «[A]u fond, le problème collectif des Allemands, c'était le même que le mien; eux aussi, ils peinaient à s'extraire d'un passé douloureux, à en faire table rase» (Littell 2006: 751). Særskilt funderer han over mordet som løysing på dei tyske problema. Løysinga på dei private problema hans blir derimot verande unemnd, men implisitt knytt til mordet idet Aue umedvite tek med seg øksa attende til kjøkenet. At han minnest sjølv målet han skåra då Moreau nærmast tvinga den leseglade gutungen på fotballbana, understrekar – med det som må kallast ein låglitterær og humoristisk allegori – at Aue er i ferd med å gjere skade på sitt eige «lag». Når Aue vender attende til huset etter å ha kjøpt togbillett attende til Paris, er alt stille, og han antek at familien har tatt siesta. Aue er sjølv sliten og legg seg, og med dette byrjar den ellipsen i forteljninga som inneheld kjerna i Aue si private historie: mellom setningane «Je me couchai et m'endormis» og «Lorsque je me réveillai la lumière avait changé, il faisait très sombre» finn ein det svarte hòlet i sentrum av *Les Bienveillantes*

⁸⁰Aue uttrykkjer kva han meiner om dette fleire gongar tidlegare i romanen, til dømes i Stalingrad. Der avslører han at han var allergisk mot morsmelka hennar (Littell 2006: 530), og at han nærmast oppfattar henne som prostituert: «Si elle voulait se vendre à un infâme petit commerçant français, libre à elle; quant à moi, je considérerais leur mariage comme illégitime et bigame» (Littell 2006: 533).

(Littell 2006: 755).

Aue vaknar om kvelden, og på dørstokken til rommet står tvillingane side om side og ser på han med store, runde auge. Eg les dette motivet⁸¹ som ein parodi på scena frå Stanley Kubricks *The Shining* (1980), der vesle Danny køyrer trøbil i gangane i det skumle hotellet familien bur på. Han svingar, og i gangen framfor seg oppdagar han eit tvillingpar.⁸² Tvillingane ser på han med store auge, og seier: «Come play with us, Danny». Det avgjerande i motivet er likevel montasjen som følgjer. Medan Danny stirar mot tvillingane dukkar eit innmontert bilete opp i fire korte glimt.⁸³ Danny held seg for auga, og når han tittar fram att, er tvillingane borte. I *Les Bienveillantes* er det berre motivet av tvillingane som er gjenskapt, men det innmonterte biletet av den blodige scena med øksa i framgrunnen kling med, og blir eit viktig hint om kva som har skjedd i ellipsen der Aue tilsynelatande søv. «Qu'est-ce que vous voulez?», spør Aue: «À ces mots, ils reculèrent d'un même pas et filèrent» (Littell 2006: 756). Ytterdøra slår att, og tvillingane forsvinn ut av romanen.⁸⁴ Aue oppdagar at vekkerklokka har stoppa, og at kleda hans er borte. I etasjen under finn han blod overalt og dei døde kroppane til mor si og Moreau: «La hache que j'avais laissée à la cuisine gisait dans le sang à côté du corps (Littell 2006: 757). Skrekken som Aue opplever, gir han panikk og eit ynskje om å kome seg vekk, og han bestemmer seg difor for å følgje planen om å reise attende til Paris. Før han forlèt huset nøler han ved tanken på tvillingane, men slår det frå seg: «Je ne voyais aucun signe des jumeaux: ils avaient dû s'enfuir. De toute façon ces enfants ne me concernaient pas» (Littell 2006: 758–759). Når han seinare ringer Una for å gi henne beskjed om det som har hendt, er likevel kvar tvillingane er det første ho spør om:

Et là je devins comme fou, je ruai dans la cabine, frappant les parois du dos, du poing, du pied, hurlant dans le combiné: "Qui sont ces jumeaux?! Ces putains de mômes, ils sont à qui?" (...). Ma sœur, au bout du fil, restait muette (...). "Ils sont à qui?" demandai-je encore, doucement. Elle ne parlait toujours pas (Littell 2006: 761–762).

Tvillingane har nok band til Aue, og er truleg resultat av Una og Max sin incestuøse kjærleik. Men Aue blir aldri sikker, og sidan lesaren er fanga i Aue si forteljing, får ein aldri eksplisitt

⁸¹«[S]ur le pas de ma porte, je distinguai les deux jumeaux, debout côte à côte, qui me regardaient fixement de leurs grands yeux ronds» (Littell 2006: 755–756). Jon Haarberg påpeikar i «Parodiens retorikk» at i eit estetisk uttrykk som parodierar eit anna estetisk uttrykk, treng ikkje overteksten å sitere underteksten: «det kan dreie seg om en større struktur, en handling, et motiv, en stil, en genre, en formell konvensjon» (Haarberg 1995: 25). Her er det altså eit motiv.

⁸²Sjå illustrasjon i vedlegg 2

⁸³Sjå illustrasjon i vedlegg 3

⁸⁴Tvillingane dukkar seinare opp i Clemens og Weser si etterforskning av drapet. Una har sendt dei til ein privatinstusjon i Sveits, og Kripo har forhøyrte henne: «elle affirmait qu'il s'agissait de nos petits-cousins orphelins, nés en France, mais dont les actes de naissance avaient disparu dans la débâcle française de 1940» (Littell 2006: 1182).

stadfesta det.⁸⁵ Det plagar like fullt Aue: «Cette suspicion permanente me hantait» (Littell 2006: 1182). Episoden får Aue til å ville handle, til å bidra i krigen i større grad. Han ber om å bli send til fronten, men er ifølgje Dr. Mandelbrod og Leland ueigna på grunn av skaden frå Stalingrad. Han freistar så å bli send til Danmark for ein administrasjonsjobb, men får avslag. Frustrasjonen aukar: «L'amertume, la peur montaient, il fallait que je fasse quelque chose, sous peine de sombrer» (Littell 2006: 763). Den private villråda blir omskapa til politisk handlingskraft, og får endeleg utløp i politisk massevald. Mot slutten av romanen blir dette ytterlegare understreka, då både øksa og opningssetninga dukkar opp att: «On veut même bien croire que tu n'y pensais pas quand tu as laissé la hache, reprit Clemens, que tu as laissé la hache par hasard, que tu n'avais rien prémédité, que ça c'est passé comme ça» (Littell 2006: 1378). Ordet «ça», som refererer både til Holocaust og Aue si private historie, er aksentuert: i opninga seier Aue «comment ça s'est passé»; Clemens seier «ça c'est passé comme ça».

Det synest openbert at Aue er skuldig i drapet. Prova finn ein i den parodiske allusjonen til tvillingmotivet frå *The Shining*, i skjemaet som Orestes-myten legg under teksten, i tillegg til frampeika, til dømes Aue sine refleksjonar om drapet som politisk løysing.⁸⁶ Ellipsen i forteljinga er heller ikkje eit alibi; spørsmålet er om forteljaren Aue lét som han sov og såleis lyg til tilhøraren, eller om personen Aue faktisk er medvitslaus idet han utfører drapa, og at forteljaren såleis rapporterer det han veit. Eventuelt fortrengjer forteljaren det han har gjort, noko som set dei etiske spørsmåla om forteljehandlinga hans i ei endå gråare gråone. Det synest umogleg å konkludere i dette spørsmålet. Eg meiner like fullt at tematiseringa av identitet og fordobling, samt hallusjonane og gråsonene mellom medvit og medvitslause som dukkar opp elles i romanen, gjer at svaret hellar mot dei to siste heller enn det første. Dei mange fordoblingane innheld ofte ei oppløysing av skiljet mellom subjekt og objekt, og som eg kjem attende til i delen om Céline, er det ofte signalisert ved det Julia Kristeva kallar «abjeksjon» (Kristeva 1980). Mest konkret er denne oppløysinga formulert i prologen, nettopp i forholdet til tvillingsystema: «je voulais me rapprocher d'elle, je voulais être comme elle, je voulais être elle» (Littell 2006: 40–41).⁸⁷ I skuldspørsmålet kjem Phelan sin taksonomi for upåliteleg forteljing til nytte. Med utvidinga av Booth sin definisjon

⁸⁵Clemens stadfestar seinare at dei er Una sine ungar, men ikkje at dei er Aue sine (Littell 2006: 1379).

⁸⁶Det er sjølv sagt også andre frampeik. Tidlegare i kapittelet seier til dømes Aue dette: «Je rentrai de ce voyage avec pour la première fois l'idée qu'autre chose était possible que le chemin étroit et mortifère tracé pour moi par ma mère et son mari, et que mon avenir se trouvait là, avec ce peuple malheureux, le peuple de mon père, mon peuple aussi» (Littell 2006: 666). Banda til faren blir styrkt, og dei til mora samstundes svekt.

⁸⁷Lesaren veit rett nok ikkje at det gjeld Una på dette tidspunktet.

understrekar han at lesaren må forstå forteljinga annleis enn slik forteljaren presenterer den. Det gjeld mellom anna å utskilje avsløringsfunksjonane frå forteljefunksjonane i forteljaren sin narrasjon for betre å oppfatte den doble kommunikasjonen som føregår (Phelan 2005: 49–50). I episoden eg har omtala, er Aue si skuld uteleten frå narrasjonen hans. Drapa er presenterte som mysterium også for forteljaren. Dei fleste elementa i narrasjonen har forteljefunksjon, idet dei presenterer Aue sine minne frå episoden til tilhøraren. Samstundes har den paradiske allusjonen, det strukturelle skjemaet som Orestes-myten legg under teksten, samt frampeika eg nemnde ovanfor, ein klår avsløringsfunksjon. Den implisitte forfattaren formidlar slik at Aue er skuldig, og ein ser korleis kommunikasjonen føregår over hovudet på Aue – korleis lesaren blir invitert til andre etiske posisjonar enn dei Aue legg fram.

Samstundes ser ein at det ikkje er eintydige og enkle etiske posisjonar lesaren blir invitert til. I denne episoden er det ikkje tvil om at lesaren stiller seg kritisk til Aue sine handlingar, men sjølv om narrasjonen til Aue i ettertid er upåliteleg, er det ein meir kompleks etisk posisjon som møter lesaren i spørsmålet om Aue er medvite upåliteleg eller ikkje, med andre ord om han underrapporterar, -tolkar og -evaluerer eller om han feilrapporterar, -tolkar og -evaluerer.⁸⁸ Kanskje kan ein seie det så enkelt som at lesaren får meir å tenkje på i møte med slike komplekse etiske situasjonar enn i eintydig kommuniserte fordømingar. I andre episodar er Aue klårt og medvite upåliteleg, og spreier om seg med nazistisk propaganda og revisjonistiske tolkingar.⁸⁹ I andre episodar er han like klårt påliteleg, og Luc Rasyon har endåtil skildra han som ein «ambivalent nazi, full of nuance» (Rasyon i Barjonet 2012: 101). Oftast er det umogleg å avgjere endeleg om han er det eine eller det andre, og Rasyon kallar difor narrasjonen for variabelt påliteleg.⁹⁰ Han ymtar endåtil om at ein kan skilje mellom ein påliteleg forteljar før Stalingrad og ein upåliteleg forteljar etter. Sjølv om den utviklinga Rasyon her legg fram er i tråd med utviklinga i romanen, meiner eg påstanden er uhaldbar. Ein kan med rette hevde at Aue utviklar seg i meir upåliteleg retning, men den utfordrande samanblandinga av påliteleg og upåliteleg forteljing, som ofte kjem til syne i same avsnitt, held seg ved like gjennom heile romanen. Nettopp dette gjer lesinga til ein utfordrande

⁸⁸Phelan utarbeidar denne taksonomien ikkje berre som ein heuristisk framgangsmåte, men også for å klårgjere at forteljarar ikkje treng vere anten fullstendig pålitelege eller upålitelege: «narrators exist along a wide spectrum from reliability to unreliability with some totally reliable on all axes, some totally unreliable on all, some intermittently unreliable on all, and some unreliable on one or two axes and not on others» (Phelan 2005: 53).

⁸⁹Det finst sjølv sagt mange døme på dette. Eit av dei er når Aue i prologen freistar å gjere folkemordomgrepet overflødig ved å påpeike at folkemord ofte er samanvovne med krig (Littell 2006: 34–35). Slik framstiller han Holocaust som del av tyskarane sine krigsstrategiar, som eit forsvar, og såleis som meir legitime enn dei i røynda var. I røynda var Holocaust eit einsidig overgrep frå nazistane si side, sjølv om det også må forståast i samband med krigssituasjonen Tyskland var i.

⁹⁰«Variable reliability» (Rasyon i Barjonet 2012: 108).

aktivitet, og då særskilt i møte med dei største utfordringane frå Aue:

Pour ce que j'ai fait, il y avait toujours des raisons, bonnes ou mauvaises, je ne sais pas, en tout cas des raisons humaines. Ceux qui tuent sont des hommes, comme ceux qui sont tués, c'est cela qui est terrible. Vous ne pouvez jamais dire: Je ne tuerai point, c'est impossible, tout au plus pouvez-vous dire: J'espère ne point tuer. Moi aussi je l'espérais. (Littell 2006: 43)

I passasjar som dette er Aue overtydande, og synest å leggje fram påstandar med stønad i forskning på psykologi og menneskeleg vondskap.⁹¹ Men det er samstundes tydeleg at Aue er medviten sin eigen retorikk, og han pakkar bodskapen sin i ulike innpakningar: «L'homme debout au-dessus de la fosse commune, dans la plupart des cas, n'a pas plus demandé à être là que celui qui est couché, mort ou mourant, au fond de cette même fosse (Littell 2006: 33). Det svært konkrete og fråstøytande biletet gjer Aue sine påstandar hardare å svelgje, sjølv om meiningsinnhaldet rører ved mykje av det same som i sitatet ovanfor. Det infamøse i Aue si forteljarrøyst syner seg tydeleg. Romanen presenterer Aue som ein vanleg mann, men slepp samstundes ikkje taket i den kulturelt nedarva førestillinga om den vondskapsfulle nazisten:

This hesitation allows for the unfolding of a reading space between the poles of unsettling proximity and radical otherness. The reader's malaise proceeds from the fact that he or she is torn between these contradictory images, confronted both with a perverted murderer and also with a not-unsympathetic postmodern intellectual. (Rasson i Barjonet 2012: 109)

Dette vitnar om den grunnleggjande ironien i romanen. «Ironie ist die Form des Paradoxen», heiter det som nemnt i eit Schlegel-fragment (Schlegel 1969: 153), og i eit anna: «Eine Idee ist ein bis zur Ironie vollendeter Begriff, eine absolute Synthesis absoluter Antithesen, der stete sich selbst erzeugende Wechsel zwei streitender Gedanken» (Schlegel 1967: 184). Ein finn aldri trygg grunn under lesinga av *Les Bienveillantes*.

3.3 Forfattaren og det litterære rommet

Suleiman skriv som nemnt at Littell går inn i rolla som Aue og tek over personlegdomen og røysta hans. Dette gir Littell moglegheit til å presentere Aue som eit historisk vitne, trass i at han er ein fiktiv person (Suleiman i Lothe m.fl. 2012: 103). Aue er endåtil eit moralsk vitne, hevdar Suleiman, nett fordi han ofte er påliteleg om dei historiske hendingane han skildrar (Suleiman i Lothe m.fl. 2012: 104–105). Men kva slags mekanisme ligg bak når Littell inntek rolla som Aue? Kva legg ho i omgrepet «performance»? Til liks med Phelan legg ho kommunikasjonssituasjonen til grunn: Teksten er scena der forfattaren framfører eit repertoar

⁹¹Adam Jones gir i *Genocide* ei konsentrert, men grundig innføring i den psykologiske forskinga på overgripingar, offer og menneske som har synt seg motstandsdyktige i ekstreme situasjonar. Naturlegvis dreg han fram psykologane Stanley Milgram og Philip Zimbardo sine eksperiment, der eit fleirtal av forsøkspersonane synt seg å vere i god stand til å påføre andre menneske store lidningar under ordre (Jones 2011: 383–422).

for publikum. Scene-metaforen er nyttig fordi den tydeleggjer at kommunikasjonen ikkje berre føregår gjennom det forteljaren fortel, men også gjennom alt det som omgir han i romanen. Det er med andre ord ikkje berre personlegdom og røyst som er avgjerande for å forstå kommunikasjonen:

[T]he author's performance is more comprehensive than that, for she not only invents – or, in the case of historical figures, evokes – and “impersonates” characters in their words, thoughts, and actions; she also makes decisions about the plot, organization, language, style, and length of the novel, as well as about the ideas expressed here – in short, about everything that constitutes the finished work. (Suleiman i Lothe m.fl. 2012: 103)

Det kan framstå som sjølv sagt, men som nemnt har noko av kritikken vore blind for slike innsikter. Både Suleiman og Rasson påpeikar at lesaren, som feller etiske så vel som estetiske dommar over *Les Bienveillantes*, ikkje kan ignorere kommunikasjonen som går over hovudet på Aue (Suleiman i Lothe m.fl. 2012: 102, 106–111, Rasson i Barjonet 2012: 98–99). Det er dette Suleiman legg i performanceomgrep: «I and the audience will communicate above the head of the character I am playing, both of us acknowledging the virtuosity of my performance and its distance from verisimilitude as well as from “reality”» (Suleiman i Lothe m.fl. 2012: 102). Eg kjem meir konkret attende til dobbelkommunikasjonen, men vil først granske fordoblinga av forfattaren nærare.

Littell dreg sjølv fram Maurice Blanchot sitt omgrep om «det litterære rommet»⁹² i eit intervju i *Le monde des livres* frå 2006:

[I]l y a cette notion d'espace littéraire élaborée par Maurice Blanchot. Quand on est dedans, on ne sait jamais si on y est vraiment. On peut être sûr de faire de la “littérature”, mais, en fait, rester en deçà, tout comme on peut être rongé de doutes, alors que depuis bien longtemps déjà la littérature est là. (...) La notion d'espace littéraire évacue la notion de qualité. Un texte très mal écrit peut se révéler de la grande littérature, quand un autre, pourtant très bien écrit, n'est pas de la grande littérature. Il faut juger chaque livre en fonction de ses objectifs et ses exigences propres, et non par rapport aux autres livres (...). Or les livres ne sont jamais les uns contre les autres. (...) Mon livre est contre lui-même, il travaille contre sa propre exigence, qu'il n'atteindra bien entendu jamais. (Blumenfeld 2006)

Det er grunn til å vere kritisk til måten Littell skriv seg sjølv inn i tradisjonen etter Blanchot på. Littell har i stor grad halde seg borte frå media, og dei litterære referansane hans, til dømes Bataille og Blanchot, har vore viktige i danninga av forfattarfiguren. Men på bakgrunn av likskapane mellom Blanchot sitt omgrep og Schlegel sin estetiske filosofi, er det like fullt interessant å freiste forstå kva Littell meiner når han seier at boka arbeider imot sine egne krav. Kva skjer når forfattaren fordoblar seg sjølv i det litterære rommet og lét «Je» bli til «Il»

⁹²«Det litterære rommet» er ikkje ei fullgod omsetjing av «L'espace littéraire». Den engelske *The space of literature* er betre, sidan orda «espace» og «space» har tydinga «område» så vel som «rom». Det er likevel vanskeleg å finne ei betre. Med «Det litterære området» mistar ein «romkjensla» i omgrepet, og til dømes Marius Wulfsberg nyttar *Det litterære rommet* som tittel på avhandlinga si om Blanchot og Mallarmé (Wulfsberg 2002).

(Blanchot 1955: 31)?⁹³

Blanchot og romantikken

Blanchot sitt forhold til romantikken er komplisert, og for omfattande til å dekkjast fullgodt her. Sjølv om arbeidet hans er prega av romantiske idéar, særleg frå Jena-romantikken som Schlegel tilhørde, er han på andre område i strid med rørsla (Opelz og Mckeane 2011: 36). Essayet om Atheneum-tidsskriftet i *L'entretien infini* er ein nøkkelt tekst i så måte. Eg vil her sjå kort på Blanchot sitt forhold til romantikken generelt, og den romantiske ironien spesielt, før eg nærmar meg omgrepet hans om det litterære rommet.

I *Blanchot romantique* nyttar Hannez Opelz og John Mckeane Blanchot som ein «seismograf» for romantiske, mot-romantiske og postromantiske skjelvingar (Opelz og Mckeane, 2011:3). Ein kan sjå påverknad frå romantikken både der Blanchot omfamnar den og der han tek avstand frå den. Eit par av tekstane i *Blanchot romantique* handlar spesifikt om Blanchot sitt forhold til den romantiske ironien,⁹⁴ og i artikkelen sin påpeikar Hector Kollias at Blanchot hadde ei grunnleggjande forståing for den romantiske ironien, trass i at han delte Hegel sin skepsis til subjektivismen i Schlegel sin ironi, og til måten den synest å viske ut skilja mellom godt og vondt på.⁹⁵ Til liks med Hegel snakkar Blanchot om det naudsynlege i romantikkens undergang. Han har likevel ei djupare forståing for at nettopp dette høyrer til kjerna i romantikken: «Romanticism as the necessary unworking of what it puts to work», som Kollias skriv (Kollias i Opelz og Mckeane 2011: 194).⁹⁶ Mellom anna er dette uttrykt i Blanchot sitt omgrep om «désœuvrement»: «[É]crire, c'est faire œuvre de parole, mais (...) cette œuvre est désœuvrement» (Blanchot 1969: 524). Som vi snart skal sjå, står slike paradoksale uttrykk i sentrum for Blanchot sin teori om det litterære rommet.

Trass i at Blanchot må kunne kallast ein svært litterær filosof, eventuelt ein svært

⁹³Dette må sjølvsagt ikkje forståast bokstavigleg. *Les Bienveillantes* er ei førstepersonsforteljing, og Littell skriv altså «Je» i rolla som Max Aue. Det er likevel openbert at Littell ikkje refererer til seg sjølv når han skriv «Je».

⁹⁴Sjå Kollias, «Unworking irony's work: Blanchot and de Man reading Schlegel» (191–207) og Long, «A step askew: Ironic parabasis in Blanchot» (233–244) i Opelz og Mckeane 2011.

⁹⁵Sjå til dømes avslutninga på essayet om Atheneum, der Blanchot stiller seg kritisk til Schlegel og fragmentskrivinga hans: «À la vérité, et en particulier chez Fr. Schlegel, le fragment paraît souvent un moyen de s'abandonner complaisamment à soi-même (...). Écrire fragmentairement, c'est alors simplement accueillir son propre désordre, se refermer sur son moi en un isolement satisfait» (Blanchot 1969: 526).

⁹⁶I essayet om Atheneum skriv Blanchot til dømes at Hegel «ne reconnaît dans le romantisme proprement dit que la dissolution du mouvement, son mortel triomphe, le moment du déclin où l'art, tournant contre lui-même le principe de destruction qui est son centre, coïncide avec son interminable et pitoyable fin» (Blanchot, 1969:522). Blanchot skriv like fullt vidare at romantikarane var fullstendig klar over dette lenge før Hegel påpeika det; at det i kjerna av romantikken ligg både suksess og nederlag, lukke og ulukke, alt og ingenting.

filosofisk litterat, set han i motsetnad til Schlegel⁹⁷ eit fundamentalt skilje mellom poesi og filosofi (Opelz & Mckeane 2011: 30). Schlegel ville som nemnt skape «symfilosofi» og «symposi»⁹⁸, medan Blanchot freistar nærme seg den reine litterære røynsla. Men forståinga hans av poesi og litteratur er like fullt så vidtfemnande at den knapt kan tenkjast utanfor filosofiske kategoriar. I *La part du feu* skildrar han til dømes Rimbauds krav til litteraturen: «faire de la littérature une expérience qui interesse le tout de la vie et le tout de l'être» (Blanchot 1949: 153–154). Til samanlikning skriv Schlegel i Lyceum-fragment 54: «Es gibt Schriftsteller die Unbedingtes trinken wie Wasser; und Bücher, wo selbst die Hunde sich aufs Unendliche beziehen» (Schlegel 1967: 154). For begge kan poesien seiast å vere ei absolutt røynsle som rører ved væren som sådan.⁹⁹ Ikkje minst er den ei frigjerande kraft; «puissance de liberté absolu» er orda Blanchot nyttar om den surrealistiske poesien (Blanchot 1969: 515). Vidare er den også for Blanchot ei uendeleg tilnærming til det uopnåelege, eit spørsmål som alltid unndreg seg definitive svar, eller eit svar som er avhengig av at spørsmålet blir gjentatt: «La réponse authentique est toujours vie de la question. Elle peut se refermer sur celle-ci, mais pour la préserver en la gardant ouverte» (Blanchot 1955: 279). Blanchot synest med andre ord å ha mykje sams med Schlegel sitt syn på litteraturen som open, uendeleg, gåtefull og uoppklårleg. Som nemnt siterer og parafraserer Littell Blanchot-essayet om *Moby Dick*: «ce livre impossible (...) équivale écrit de l'univers (...) comme une œuvre qui garde le caractère ironique d'une énigme et ne se révèle que par l'interrogation qu'elle propose» (Littell 2006: 714). Blanchot omtalar same stad romanen som «un livre total» (Blanchot 1971: 273), ei formulering han i Atheneum-essayet nyttar om romantikarane sine ambisjonar: «l'ambition d'un livre total, sorte de Bible en perpétuelle croissance qui ne représentera pas le réel, mais le remplacera» (Blanchot 1969: 525). For å klårgjere kvar Blanchot likevel skil seg frå – eller kanskje heller snur opp ned på – Schlegel sitt litteratursyn, er det til forståinga av subjektet ein må gå, via ironien som dette subjektet sitt poetiske uttrykk.

Det er nemleg slik Blanchot oppfattar ironi, ikkje som eit retorisk grep eller trope, men som det klåraste uttrykket for poetisk subjektivitet (Kollias i Opelz og Mckeane 2011: 201). Som nemnt i førre kapittel er ironi for Schlegel eit medvit om kaoset i universet (Schlegel

⁹⁷«Poesie und Philosophie sollen vereinigt sein», skriv til dømes Schlegel (Schlegel 1967: 161).

⁹⁸Schlegel nyttar desse nyorda i Lyceum-fragment 112 (Schlegel 1967: 161).

⁹⁹Martin Heidegger er til ein viss grad eit bindeledd mellom Schlegel og Blanchot. Blanchot sitt syn på døden, som han også koplår til det litterære rommet og poesien, slektar til dømes mykje på formuleringane frå Heidegger som eg siterte i innleiinga. I skriftene om Hölderlin sin poesi, som «“...dichterisch wohnt der Mensch...“», finn ein også oppvurderingar av poesien si meining for eksistensen som minner om Schlegel og Blanchot: «Das Dichten bringt den Menschen erst auf die Erde, zu ihr, bringt ihn so in das Wohnen» (Heidegger 1954: 192).

1967: 263). Vi hugsar også at kunstverket blir skapa gjennom sjølvavgrensing, og at sjølvavgrensinga er eit resultat av sjølvskaping og sjølvdestruksjon (Schlegel 1967: 152). Som Kollias påpeikar er ironi per definisjon alltid (og evig) tosidig, og det er «ironiens ironi» som gjer fordoblinga uendeleg: dialektikken går aldri opp (Kollias i Opelz og Mckeane 2011: 204). Maebh Long skildrar denne pendlinga som den permanente tilbliinga til det romantiske verket og subjektet:

[E]ach moment of creation (of the subject-work) is a moment of destruction (of the subject who created the subject-work) (...) The subject-work is however expressed through the objective form of language, which moves the subject beyond herself into the universal symphilosophy (Long i Opelz og Mckeane 2011: 237).

Men der Schlegel legg opp til subjektet si overstiging av eigne grenser – transcendensen – gjer den motsette rørsle seg gjeldande hjå Blanchot. Det poetiske subjektet blir til i skrivinga, men samstundes ein negasjon av seg sjølv. Heller enn å ekspandere og stige over verket, synest subjektet hjå Blanchot å implodere i det. Det er ein «negativ poeisis», som Long skriv: «The work, the subject, and language exist in a permanent parabolic interruption that renders them mutually contaminated and lacking secure boundaries» (Long i Opelz og Mckeane 2011: 238). Ironien er såleis ikkje uttrykk for eit sterkt subjekt på veg mot nye høgder, eit subjekt som gir røyst til det universelle, men snarare eit subjekt som vitnar om si eiga forsvinning, sitt eige fråvær; «Je» som blir «Il»: «Écrire, c'est (...) passer du Je au Il, de sorte que ce qui m'arrive n'arrive à personne, est anonyme par le fait que cela me concerne, se répète dans un éparpillement infini (Blanchot 1955: 31). I det litterære rommet løyser subjektet seg opp som følgje av kravet frå verket, og verket blir eit nærvær av fråvær: «œuvre désœuvré». ¹⁰⁰ Dorthe Jørgensen skildrar det som «den tømte transcendens» og «en hyldest til tomheden» (Jørgensen 2001: 50)

Som nemnt er ironien paradoksets form for Schlegel. I dette paradokset finn ein ironien si evige utviding; det konstante illusjonsbrotet som hindrar fullkomen og eintydig forståing. Som Littell skriv i ein tekst om Blanchot i *Le Figaro*:

L'écriture littéraire n'explique pas, n'enseigne pas: elle offre juste la présence de son propre mystère, de sa propre expérience, dans son absence d'explication, invitant donc par là non pas une illusoire "compréhension" (...), mais justement une lecture (Littell 2009).

Orda til Littell minner om dei han i *Les Bienveillantes* siterer frå Blanchot-essayet om *Moby*

¹⁰⁰Blanchot nyttar natta som metafor for dette fråværet, men «den andre natta» som metafor for nærværet av fråværet: «Mais quand tout a disparu dans la nuit, "tout a disparu" apparaît. C'est l'autre nuit» (Blanchot 1955: 213). Vidare er draumen også eit bilete på det litterære rommet, sidan draumen samstundes er fråvær av medvit og eit slags medvit: «La nuit est apparition du "tout a disparu". Elle est ce qui est pressenti quand les rêves remplacent le sommeil (Blanchot 1955: 213). Desse metaforane blir viktige i Blanchots «Le regard d'Orphée».

Dick, og samstundes om Schlegel sine tankar i «Über die Unverständlichkeit». Den grunnleggjande mekanismen bak den litterære røynsla, ei røynsle som destabiliserer alt, inkludert seg sjølv, utarbeider Blanchot i *L'espace littéraire*.

«L'œuvre désœuvré»: Littell og Orfevs' blikk

Blanchot sine innsikter frå *L'espace littéraire* utviklar han vidare i *Le livre à venir*, og dei synest dessutan å halde seg ved like i filosofien hans og prege litteratursynet hans i resten av forfattarskapen. I det første essayet i *L'entretien infini*, ei samling tekstar han gav ut 14 år etter *L'espace littéraire*, spør han til dømes: «[C]omment écrire de telle sorte que la continuité du mouvement de l'écriture puisse laisser intervenir fondamentalement l'interruption comme sens et la rupture comme forme?» (Blanchot 1969: 9). Blanchot skriv her om «le langage de recherche», men «avbrotet som meining» og «brotet som form» synest dekkjande også for Blanchot sitt syn på den litterære røynsla. Spørsmålet hans handlar nett om korleis litteraturvitskapen og -kritikken kan fange inn dette grunnleggjande aspektet ved litterære tekstar. Ein gjenkjenner Schlegel sin tanke om ironi som ein permanent parabase. Men korleis blir dette (av)brotet til?

I opninga av *L'espace littéraire* dreg Blanchot merksemd mot det han kallar boka sitt sentrum: essayet «Le regard d'Orphée». I myten om Orfevs finn han forteljinga om korleis kunstnaren går inn verket; forfattaren i det litterære rommet. Metaforane «natt» og «dag» er sentrale: «Quand Orphée descend vers Eurydice, l'art est la puissance par laquelle s'ouvre la nuit» (Blanchot 1955: 225). I myten reiser Orfevs frå dagen, inn i natta, og attende mot dagen. Kva meiner så Blanchot med at natta opnar seg gjennom kunsten? Rett før han når attende til dagen, snur Orfevs seg og ser Evrydike. I Orfevs' blikk blir «den andre natta» til, ei natt som Orfevs gjer til dag: «Son œuvre, c'est de le ramener au jour et de lui donner, dans le jour, forme, figure et réalité. Orphée peut tout, sauf regarder ce "point" en face, sauf regarder le centre de la nuit dans la nuit» (Blanchot 1955: 225). Når Orfevs snur seg og ser Evrydike, løyser ho seg opp, forsvinn attende i mørket, og blikket hans – eit blikk som overskrid påbodet han er blitt pålagd om ikkje å snu seg – blir opphav til kunstverket. Men kunstverket her er nett det som alltid allereie er i oppløysing: «en se tournant vers Eurydice, Orphée ruine l'œuvre, l'œuvre immédiatement se défait, et Eurydice se retourne en l'ombre (...). Ainsi trahit-il l'œuvre et Eurydice et la nuit. Mais ne pas se tourner vers Eurydice, ce ne serait pas moins trahir» (Blanchot 1955: 226). Orfevs reiser inn i natta for å sjå det som gøymer natta, han vil sjå «den andre natta», ein løyndom som avdekkjer seg, ei forsvinning som syner seg nettopp som forsvinning (Blanchot 1955: 227). For Blanchot kviler altså kunstverket i ein negasjon av

seg sjølv. I hjartet av verket ligg «l'épreuve du désœuvrement éternel» (Blanchot 1955: 228).

Blanchot held vidare fram at Orfevs er skuldig i utolmod. Her kjem også parallellen til Schlegel sin estetikk til syne. Ifølgje Schlegel gir kunstnaren orden til kaos, og set seg sjølv i verket for å overvinne seg sjølv.¹⁰¹ Like eins freistar Orfevs å halde det uendelege fast i blikket sitt og såleis «stoppe det ustoppelige»¹⁰², gjere slutt på det som aldri sluttar, om berre for ein augneblink, i songen. Men Blanchot oppfattar Orfevs' utolmod som ein lydnamd mot verket sitt djupaste krav¹⁰³. Som nemnt i førre kapittel kan sjølvet ifølgje Schlegel nå det absolutte og såleis frigjere seg frå seg sjølv i kunsten. Orfevs' blikk sikrar nettopp ei slik frigjering: «Le regard d'Orphée est, ainsi, le moment extrême de la liberté, moment où il se rend libre de lui-même (...). Tout se joue donc dans la décision du regard» (Blanchot 1955: 231). Men som eg har vore inne på er det nett i spørsmålet om det absolutte og det uendelege at Blanchot skil seg frå romantikarane (Opelz & Mckeane 2011: 33). Der subjektet hjå Schlegel stig endelaust over sine eigne røynsler og overvinn seg sjølv i verket, blir subjektet hjå Blanchot endelaust negert i verket. Berre Orfevs sin song om Evrydike blir ståande, som ein rest av det som er borte, som ein ruin, som «œuvre désœuvré»: «It is precisely in this residual mode, then, that literature as *désœuvrement* survives in Blanchot (...), survives its Romantic dissolution, and survives *as* that dissolution» (Opelz og Mckeane 2011: 39–40).

Ikkje overraskande er surrealistane si automatskrift eit interessant fenomen for Blanchot. Den litterære røynsla uttrykkjer seg her, nettopp gjennom automatskrifta sin negasjon av subjektiviteten i skrivehandlinga. Språket er ikkje eit maktmiddel for surrealistane, og ikkje eit uttrykk for «eg»-et si absolutte kraft: i automatskrifta snakkar ikkje «eg»-et, men har likevel fridom til å seie alt (Blanchot 1955: 236). Eller kanskje eit *krav* om å seie alt, om å bryte ned grensene mellom «eg»-et og verda, mellom det subjektive og det objektive, mellom «je» og «il»: «Tout doit devenir public. Le secret doit être brisé. L'obscur doit entrer dans le jour et se faire jour» (Blanchot 1955: 247). Som eg kjem attende til, er Kristeva sitt omgrep om «abjeksjon» skildrande for denne mekanismen.

Den litterære røynsla finn ein utanfor automatskrifta òg. Den følgjer med skrivinga, i det minste den skrivinga som skapar kunstverk. Når Littell i intervjuet i *Le monde des livres*

¹⁰¹ Dette uttrykkjer han til dømes i sitata eg drog fram i førre kapittel om det naudsynlege ved å ha eit system og å ikkje ha eit system, og om ironien som eit medvit om universets kaos.

¹⁰² «de mettre un terme à l'interminable» (Blanchot 1955: 228).

¹⁰³ «[L]'exigence profonde de l'œuvre». «Exigence» er eit ord som ofte dukkar opp i *L'Espace littéraire*, og i Blanchot sin forfattarskap i det heile. Det tredje kapittelet i *L'Espace littéraire* handlar nettopp om «L'espace et l'exigence de l'œuvre» (Blanchot 1955: 53–101).

blir spurt om korleis han definerer dette «kravet» i boka som boka sjølv motarbeider, svarar han at ei bok er ei røynsle: «Un livre est une expérience. Un écrivain pose des questions en essayant d'avancer dans le noir. Non pas vers la lumière, mais en allant encore plus loin dans le noir, pour arriver dans un noir encore plus noir que le noir de départ» (Blumenfeld 2006). Til liks med Blanchot, synest Littell å framstille det skrivande subjektet som eit romantisk subjekt med motsett forteikn; han framhevar den «ikkje-romantiske» essensen i romantikken, som Blanchot skriv i Atheneum-essayet (Blanchot 1969: 524). Den litterære røynsla er nettopp den «intethedserfaring» som oppstår i det litterære arbeidet, når den vanlege røynsleverda og språkets konvensjonelle tydingar går i oppløysing (Jørgensen 2001: 50).

Men, som Opelz og Mckeane skriv, det sjølvutslettande og frigjerande subjektet, og følgeleg det «anonyme» og «uavhengige» kunstverket, er umogleg å tenkje seg utan at subjektet først grip seg sjølv fullt og heilt som subjekt: «[I]n short, one does not just step straight into the outside by bypassing the subject (...) the subject is always *there* to be dissolved, lost, ruined, dispersed, negated, effaced, unworked, and so on» (Opelz & Mckeane 2011: 28–29). Subjektet må stadfeste seg for å kunne avkrefte seg. På same måte må ironien stadfeste seg før den kan avkrefte seg. Kanskje kan dette forklare at Littell hevdar å halde avstand til Max Aue ved å skrive «eg», og såleis skape nærleik til han?¹⁰⁴ Dette kan sjølvsagt vere ein forsvarsmekanisme mot projisering, der Littell identifiserer seg med overgriparen i staden for å ta avstand, som Koppenfels hevdar (Koppenfels i Barjonet 2012: 146). Meir interessant er det likevel at dette valet speglar den romantiske ironien med motsett forteikn som *Les Bienveillantes* vitnar om. Her stig ikkje eg-et evig over sine eigne grenser i «le jeu souverain de *l'ironie*» (Blanchot 1969: 524). I staden styrtar det mot avgrunnen, mot staden der eg-et løyser seg opp og bryt ned sine grenser, mot døden: «Ma pensée du monde devait maintenant se réorganiser autour de ce trou» (Littell 2006: 624). I Aue møter ein eit subjekt som går i oppløysing, og denne hølmetaforen, som dukkar opp i ulike variantar, er eit av dei viktigaste elementa i tematiseringa av døden. Romanen er som nemnt dedisert til «dei døde», og temaet er ofte handsama i Blanchot-aktige ordelag. Når lingvisten Voss dør, høyrer Aue «[u]ne voix ancienne, venue du fond des âges; mais si c'était bien un langage, il ne disait rien, et n'exprimait que sa propre disparition» (Littell 2006: 459). Aue er nostalgisk om det tapte paradiset frå barndomen, men ferda hans blir ikkje ei ferd mot Paradis. Den minner meir om ei nedstiging i Inferno (Briand i Clément 2010: 94): «Eckhart a écrit: *Un ange en Enfer vole*

¹⁰⁴«Jag hade faktiskt sedan länge förstått att för min del fungerade “jag” som “han” och att jag var rädd för “han”, därför att “han” var nästan mer “jag” enn “jag”. Med “jag” kunde jag distansera mig mer» (Nora 2008: 108).

dans son propre petit nuage de Paradis. J'ai toujours compris que l'inverse aussi devait être vrai, qu'un démon au Paradis volerait au sein de son propre petit nuage d'Enfer» (Littell 2006: 42–43).

3.4 Céline og Littell: den apokalyptiske latteren

Over har eg utforska mekanismen som ligg bak når Littell inntek rolla som Aue. Blanchot sine innsikter kan hjelpe til å – om ikkje klårgjere – så i det minste utbrodere korleis Schlegel si forståing av ironi får gjenklang i den postmoderne ironien som *Les Bienveillantes* vitnar om. Sjølv om den romantiske ironien gjennomsyrrer romanen, er det openbert at det ikkje ligg ei romantisk forståing av subjektet bak. Snarare er subjektforståinga prega av den historiske katastrofen som romanen omhandlar. Agamben si innsikt om vitnesbyrde i «Levis paradoks» (Agamben 2002), at vitnet som kunne ha vitna om normaltilstanden i dødsleirane ikkje kan vitne, nettopp fordi normaltilstanden innebar det å bli drepen og såleis miste moglegheita til å vitne, er innreflekterte i korleis romanen presenterer moglegheita for forståing i møte med Holocaust. «Je pense, donc je ne suis pas», som Thomas skriv på veggen i Blanchot-romanen *Thomas l'obscur* (Blanchot 1971a: 114). Tanken når ikkje døden før den som tenkjer er død, og det finst difor ikkje «sanne» eller «fullstendige» vitne om Holocaust (Agamben 2002: 33). Litteraturen kan med andre ord ikkje overvinne den aporien som Holocaust førte med seg, men berre freiste nærme seg den: «die zuversichtliche Voraussetzung, daß die Poesie unendlich viel wert sei; als ob dies eine ausgemachte Sache wäre» (Schlegel 1967: 148).

Som eg har nemnt er den tvetydige framstillinga av Aue knytt til det infamøse i narrasjonen hans. Aue vekker på same tid sympati og antipati, ofte med kraft. Bak dette ligg den ironiske vekslinga mellom stridande og uforeinlege posisjonar: Aue er ikkje *anten* god eller vond, men *både* god og vond. På ein viktig måte er han likevel mest vond, og nett dette gjer han infamøs. Eg har allereie kort synt at romanen presenterer det Rasson kallar delegitimerande element som utfordrar Aue sin freistnad på å monopolisere romandiskursen (Rasson i Barjonet 2012: 101). I neste kapittel fokuserer eg på korleis intertekstane i romanen får ein slik funksjon, som mot-røyster, eller mot-diskursar som Rasson kallar det, andsynes forteljaren sin diskurs (Rasson i Barjonet 2012: 104). Føremålet her er å gjere greie for det Rasson kallar den «interne kritikken»¹⁰⁵ i Aue sin diskurs gjennom ei samanlikning med nokre av Louis-Ferdinand Céline sine eg-forteljarar. Framgangsmåten blir tredelt. Eg omtalar først nokre generelle likskapar mellom Littell og Céline. Céline er ein romanperson,

¹⁰⁵«internal criticism» (Rasson i Barjonet 2012: 106)

tilsynelatande svært perifer, i *Les Bienveillantes*, og det finst elles allusjonar til og sitat frå forfattarskapen hans. Vidare fokuserer eg på forteljarrøystene og stilen dei er presenterte i. Ei stilistisk samanlikning med den unike, musikalske stilen til Céline kan likevel berre nå eit visst punkt. Det avgjerande i samanlikninga blir difor korleis Littell – som er ein trygg språkbrukar og dyktig historieforteljar, men som må seiast å halde seg til ein fransk normalstil med få originale stilbrot og fornyingar – gjennom tematiseringa av tomheit, fråvær og død, samt gjennom abjeksjonen, skapar ein infamøs eg-forteljar som til liks med Céline sine forteljarar dreg lesaren med seg i apokalypsen.

Céline som romanperson og allusjon

Céline dukkar opp allereie i «Allemandes I et II». Før Aue reiser til austfronten vandrar han mykje saman med den sjølverklærte fascistisen Lucien Rebatet og andre høgrevidne personlegdomar i Paris, til dømes Robert Brasillach, Maurice Bardèche og Henri Poulain. Stundom vitjar dei Céline. Poulain var mellom anna kjend for å resitere lange passasjar frå Céline, og det er nett dette han gjer for Aue på metroen:

Il n'existe aucune haine fondamentale, irrémédiable entre Français et Allemands. Ce qui existe c'est une machination permanente, implacable, judéo-britannique pour empêcher à toute force que l'Europe se reforme d'un seul bloc, d'un seul tenant franco-allemand comme avant 843. Tout le génie de la Judéo-Britannique consiste à nous mener d'un conflit vers un autre, d'un carnage dans un autre, étripades dont nous sortons régulièrement, toujours, en effroyable condition, Français et Allemands, saignés à blanc, entièrement à la merci des Juifs de la Cité. (Littell 2006: 88–89)

Det Poulain les er henta frå ein av dei antisemittiske og hatefulle pamflettane som Céline skreiv før krigen. I motsetnad til det Marc Dambre hevdar, er ikkje sitatet henta frå *Bagatelles pour un massacre* (Céline 1937), men frå *L'École des Cadavres* (Céline 1938: 212).¹⁰⁶ Etter den korte omtalen av Céline og dei fascistiske tendensane i krinsen kring han, dukkar namnet

¹⁰⁶Overraskande nok refererer Dambre til side 152 i *Bagatelles pour un massacre*, der ein slett ikkje finn sitatet han held fram (Dambre i Golsan 2012: 178). Aue nemner eksplisitt at Céline nett har publisert den andre pamfletten sin, som er *Bagatelles pour un massacre*, og kanskje er det her misforståinga oppstår: «le jour, il me menait parfois chez Céline, maintenant extraordinairement célèbre, et qui venait de publier un second pamphlet rédigé au vitriol; dans le métro Poulain, un ami de Brasillach, m'en déclamait des passages entiers» (Littell 2006: 88). Forklaringa er nok at Aue refererer til dei to pamflettane som er mest eksplisitt og hatefullt antisemittiske, dei som verkeleg er «rédigé au vitriol». Den første, *Mea Culpa* (1936), handlar om sovjetkommunismen, og er dessutan betydeleg kortare og mildare i tonen. Og viktigare: nokre sider før plasserer Aue episoden på våren i 1939 (Littell 2006: 85), som berre er nokre månadar etter at *L'École des cadavres* kom ut (november 1938). Kanskje råkar slutninga Dambre dreg om at sitatet gir «free rein to a delirious imagination of History» (Dambre i Golsan 2012: 178) også han sjølv? Seinare hevdar han at «The fragment from *Bagatelles pour un massacre* already cited is not the reader's first contact with Louis-Ferdinand Céline. When Aue recounts his own visit to Paris, he briefly evokes the author of *Voyage au bout de la nuit* and the pamphlets, gaining the admiration of Fascist literary circles» (Dambre i Golsan 2012: 180–181). Dette er nok ein grunn til å spørje om han konsulterer kjeldene sine godt nok. Han har for så vidt rett i at Céline blir introdusert før sitatet frå *L'École des cadavres*, men sidan dette skjer tidlegare i den same setninga, er det ingen grunn til å framstille det som om lesaren allereie har stifta kjennskap med Céline når sitatet dukkar opp.

til Céline først opp att når Aue er attende i Paris etter slaget ved Stalingrad. Han nemner først namnet når han blar i bøker i ein bokhandel (Littell 2006: 713). Vidare vitjar han redaksjonen i *Je suis partout*, og i ein analepse fortel han historia si med krinsen kring tidsskriftet (Littell 2006: 717). Her kjem han inn på korleis han gjennom Rebatet møtte Louis Destouches (Céline sitt ekte namn) akkurat i tida då han gav ut *Voyage au bout de la nuit*. Aue nemner ikkje anna enn at han og Céline delte entusiasmen for musikk, og at dei høyrde den franske pianisten Marcelle Meyer saman. Han angrar meir enn før på at han gav opp pianospelinga. Det er berre i samband med musikken at Céline blir nemnd i analepsen, og meir er det ikkje av romanpersonen Céline, sett bort ifrå at Rebatet i forbifarta nemner at han og Céline har same belgiske utgivar, den kjende kollaborerande forleggjaren Robert Denoël (Littell 2006: 724). Men dei korte glimta av Céline dreg merksemda mot moglege band mellom *Les Bienveillantes* og Céline sin forfattarskap. Før eg drøftar stil og tematikk hjå Littell og Céline, er det naudsynt å presentere nokre av desse banda.

Den strukturerande funksjonen til dei musikalske kapitteltiltane i *Les Bienveillantes* slektar på Céline sin tilsvarandre bruk av musikalske omgrep i romanane sine, og at Céline i den omtala analepsen er nemnd i samband med musikken understrekar dette. Mellom anna refererer tittelen *Rigodon* (Céline 1969), siste del av den tyske trilogien, til ein barokk selskapsdans, til liks med Littell sine kapitteltiltar. Koppenfels nemner også musikken i artikkelen om den infamøse eg-forteljaren hjå Littell og Céline, men meiner at analogien mellom bruken av musikk stoppar ved titlane: «Céline's claim to musicality is founded on the radically innovative language he uses (...). There is little in Littell to match this innovation» (Koppenfels i Barjonet 2012: 136–137). No er eg i stor grad samd med Koppenfels i at Céline sin bruk av musikk først og fremst er stilistisk og ikkje tematisk. Samstundes blir musikken kopla til krig, død og apokalypse hjå både Littell og Céline, og denne samankoplinga skapar refleksjon kring tilhøvet mellom kunst og moral. Som Céline skriv: «Réfléchissez que l'horreur n'est rien sans le son et sans la musique».¹⁰⁷ Men der desse refleksjonane hjå Littell ofte føregår eksplisitt, og ofte er knytt til ulike musikalske motiv,¹⁰⁸ er dei hjå Céline noko som veks ut av den musikalske språkbruken:

¹⁰⁷Sitatet er frå «À l'agité du bocal», der Céline går i strupen på Jean-Paul, eller «Jean-Baptiste», Sartre, som han spotsk kallar han, etter Sartres kritikk i «Portrait d'un antisémite» i *Les Temps Modernes* (Céline 1987: 139).

¹⁰⁸Særskilt er pianoet og orgelet eit gjennomgåande motiv. Det dukkar opp i prologen når Aue fortel at han byrja lære å spele som barn. Seinare dukkar det opp i ei rekkje episodar som også inneheld drap, tydelegast i episoden mot slutten av romanen, der Aue drep ein gamal mann etter at han har spelt Bachs «Die Kunst der Fuge»: «à la fin de la fugue, je sortis mon pistolet et lui tirai une balle dans la tête» (Littell 2006: 1328–1329)

et elles sortaient juste pour la boule!... au moment de la grande ripopée!... que les insurgés se tenaient plus!... vrrang! et brrang!... qu'ils cognaient tous!... que le pont-levis cède!... vrrang!... et les injures!... (...) nun! nun! te relançait sa dame timide!... nun! nun! Qu'elle cogne aussi! qu'elle cogne avec! qu'elle laisse pas passer son tour et ces 1142 gueulards! brang! pftouf! (Céline 1957: 171)

Dei to célineske leiemotiva i *Les Bienveillantes* som Koppenfels dreg fram, er kanskje tydelegare parallellar. Det første gjeld yrket til Aue i tida då han skriv memoarane. Blondefabrikken hans blir, som nemnd i førre kapittel, ein metafor for minnearbeidet han utfører i skrivehandlinga. I Céline sine bøker er blonder eit nostalgisk teikn for yrket til mor hans, samt for den svunne tida under *La Belle Époque* (Koppenfels i Barjonet 2012: 135). Dette er særskilt tema i *Mort à crédit*, der Céline fortel om barndomen til Ferdinand i «Passage des Bérésinas». ¹⁰⁹ Mora opnar her ein blonde- og antikvitetsbutikk som ho strevar med å halde i drift. ¹¹⁰ Ein kan såleis forstå samanstillinga av blondefabrikinga og minnearbeidet i skrivninga som ein metaforisk allusjon til Céline. Med utgangspunkt i Roman Jakobson sitt skilje mellom metafor og metonymi, skil Ziva Ben-Porat mellom metaforiske og metonymiske allusjonar. I metonymiske allusjonar er lesaren avhengig av å ha kjennskap til teksten det er alludert til for å forstå teksten som alluderer. ¹¹¹ I metaforiske allusjonar er derimot den alluderande teksten forståeleg, sjølv utan kjennskap til referent-teksten. Det er med andre ord ikkje ein allusjon lesaren er avhengig av å inkludere i lesinga for å forstå teksten, men snarare det Ziva Ben-Porat kallar ein «søsken-tekst» som på same tid understrekar tematisk nærleik mellom tekstane (utan dermed å gjere tekstane til analogiar) og skapar ironisk avstand i den alluderande teksten (Ben-Porat 1978: 127). Det er ikkje berre i *Mort à crédit* at Céline dreg fram mora sitt yrke, men også i fleire intervju, ¹¹² og eg les difor allusjonen som ein vag allusjon til Céline sin forfattarskap heller enn som ein konkret allusjon til *Mort à crédit*. Metaforen som allusjonen vekkjer er knytt til skrivehandlinga, som i både *Les Bienveillantes* og mange av Céline sine romanar er eksplisitt til stades i handlinga. Skrivehandlinga er situasjonen der forteljaren skapar eit forhold til tilhøyraren sin; tilhøyraren les det Aue skriv. ¹¹³ Allusjonen gjer iallfall lesaren merksam på parallellar til Céline sin forfattarskap, og særskilt det andre leiemotivet som Koppenfels dreg fram er eit element som lesaren vanskeleg kunne ha knytt til Céline om det ikkje var for denne typen allusjonar, og for

¹⁰⁹Modellert på Passage Choiseul, der Céline sjølv vaks opp.

¹¹⁰Familien slit med vondsinna naboar: «Mademoiselle Méhon, la boutique just en face de nous, c'est à pas croire ce qu'elle était vache. Elle nous cherchait des raisons, elle arrêtait pas de comploter, elle était jalouse» (Céline 2004: 75). Tjuveri er også eit problem for verksemda: «De nos dentelles, la grande cliente elle s'en est fourré plein les manches... Elle les fauchait à pleine vitrine, elle essayait pas de se cacher» (Céline 2004: 91).

¹¹¹«Referent-text» og «alluding text» (Ben-Porat 1978: 126).

¹¹²Céline snakkar til dømes om det i fleire intervju på lp-en «Céline vous parle» (1958).

¹¹³Medan tilhøyraren les det Aue skriv, kan lesaren med Suleiman sin scene-metafor seiast å vere tilskodar til den implisitte forfattaren si iscenesetjing av Aue som skriv.

Céline sin opptreden som romanperson. Dette gjeld hòlet i skallen som Aue får i Stalingrad, eit motiv som kan lesast inn i den vidare tematikken om død, tomheit og fråvær. Céline hevda sjølv å ha blitt treft i hovudet under tenesta i den første verdskrigen, og ifølgje Koppenfels fungerer denne skaden som eit dobbelt alibi frå og med *Voyage au bout de la nuit*: «[A]n alibi in both the legal and the narrative sense, causing phases of hallucination that simultaneously unhinge and structure the narrative» (Koppenfels i Barjonet 2012: 136). Hovudskaden har ein liknande funksjon hjå Littell: «As with Céline, too, this construction implies a plea of temporary insanity» (Koppenfels i Barjonet 2012: 136).

Den infamøse forteljaren

Med tanke på den løynde allusjonen til Baudelaire i opningssetninga i *Les Bienveillantes*, er det interessant at Henri Godard skildrar Céline sine bøker som «l'aboutissement en son temps de ce mouvement de renversement des relations du lecteur avec l'auteur qu'a inauguré la Dédicace au lecteur des *Fleurs du mal*» (Godard 1994: 84). Nett intimiteten med tilhøyraren, som naturlegvis fordrar sympati, er karakteristisk for Aue så vel som for forteljaren i Céline sin tyske trilogi, som ber namnet Céline. Aue sin direkte tiltale i «Tocatta» har mykje sams med opninga av *D'un château l'autre*:

Pour parler franc, là entre nous, je finis encore plus mal que j'ai commencé... Oh! j'ai pas très bien commencé... je suis né, je le répète, à Courbevoie, Seine... je le répète pour la millième fois... après bien des aller et retour je termine vraiment au plus mal... y a l'âge, vous me direz... y a l'âge!...c'est entendu!... à 63 ans et mèche, il devient extrêmement ardu de se refaire une situation... de se relancer en clientèle... ci ou là!... je vous oubliais!... je suis médecin... (Céline 1957: 9).

Med «parler franc, là entre nous» knyter forteljaren raskt band til lesaren, nett slik Aue gjer med «Frères humains, laissez-moi vous raconter». Vidare vedgår han eigne veikskapar, og legg innvendingar i munnen på tilhøyraren: «y a l'âge, vous me direz», som Aue sin «[o]n n'est pas votre frère, rétorquerez-vous» (Littell 2006: 13). Dei godtek begge dei tenkte innvendingane med «c'est entendu!...» og «[e]t c'est bien vrai qu'il s'agit d'une sombre histoire» (Littell 2006: 13), men insisterer på å halde fram. Céline presenterer seg som offer:

on m'a tout volé à Montmartre (...) je le répèterai jamais assez!... on fait semblant de ne pas m'entendre... juste les choses qu'il faut entendre!... (...) des gens, libérateurs vengeurs, sont entrés chez moi, par effraction, et ils ont tout emmené aux Puces!... (...) tous mes livres et mes instruments, mes meubles et mes manuscrits! (...) j'ai rien retrouvé (...) que ça vous arrivera pas! rien de semblable vous arrivera! (...) le sens de l'Histoire vous passe par le mi des fesses!... frère d'honneur?... sûr!... valet de bureau? On verra!... (Céline 1957: 10–11)

Samstundes reiser han spørsmålet om han har vore hjelpemann for bøddelen – her eit bilete på den franske kollaboratøren – og i det unnvikande svaret «On verra!...» ligg spenninga for resten av romanen, knytt nettopp til det infamøse ved forteljaren. Ligg det løynd vondskap

bak den medrivande og innsmigrande, men samstundes sjølv gode og unnvikande røysta? Det er dette Koppenfels legg i det han kallar den infamøse førstepersonsforteljaren: «A narrative persona who aims at provoking the reader's hostility and establishing a relation of negative identification between reader and text» (Koppenfels i Barjonet 2012: 133). Aue insisterer òg på å halde fram når han seier at historia ikkje berre er mørk, «mais édifiante aussi, un véritable conte moral, je vous l'assure (...). Et puis ça vous concerne» (Littell 2006: 13). Han lovar ei moralsk historie, og riv tilhøyraren med i lovnadar om at historia er oppbyggjeleg. At Céline orsakar seg for å gløyme tilhøyraren, «je vous oubliais!...» kjenner ein også att hjå Aue i setningar som «Voilà que je deviens livresque; c'est un de mes défauts» (Littell 2006: 26). Det viktige er at dei narrative strategiane hjå begge er uløyslege frå førstepersonsforteljinga. Dei presenterer begge forteljarar som slett ikkje angrar på det dei har gjort. Men der Céline nyttar førstepersonsforteljinga for å framstille det munnlege språket, «l'argot», i skrift, koplar Littell den private historia til Aue, modellert på Orestes-myten, til den politiske historia til Tyskland under Det tredje riket (Koppenfels i Barjonet 2012: 138). Med dette undersøker han banda mellom individuell og kollektiv moral, og tvingar lesaren til etisk refleksjon.

Hjå Céline er noko av den vondlynda krafta knytt til det sjølvbiografiske førelegget han nyttar. På same måte som mottakinga av litteraturen hans blei påverka av livet han levde, blei også livet han levde prega av dei mytene han skapa i fiksjonen (Koppenfels i Barjonet 2012: 135). Viktigare er likevel dei paranoide og sjølvoppløysande elementa i forteljarane hans. For Koppenfels er dette, noko overraskande, drag som Céline-forteljarane deler med Marcel i *À la recherche du temps perdu*. Dei har begge despotiske drag, og tendensar til «perspectival megalomania (...), overstretching a necessarily limited perspective» (Koppenfels i Barjonet 2012: 141). Littell tek ifølgje Koppenfels dette til det ekstreme i den paradoksale framstillinga av Aue som personleg upåliteleg (og kanskje gal) og historisk påliteleg (Koppenfels i Barjonet 2012: 142). Samstundes freistar forteljarane Aue og Céline å framstille seg sjølv som offer ved å gjere tilhøyrarane til dommarar, som vi som vi såg i opningssetningane. Men dommen er lagt i munnen på tilhøyrarane, og som lesar er det mogleg å stille seg over desse dommane, og ikkje godta forteljaren sin sjølvkritikk som tilstrekkeleg. Med andre ord er det ikkje for å omfamne Aue at lesaren stiller seg kritisk til kritikken han legg i munnen på tilhøyraren, men heller for å sjå gjennom den og gjere seg medviten Aue sin retorikk. Når Aue dreg fram den tenkte innvendinga om at vi ikkje er brørne hans, er det mogleg å svare at jo, kanskje er vi brørne hans, men det gjer ikkje handlingane hans mindre avskylege eller skulda hans mindre klår. Hannah Arendt formulerer ein tenkt dom over Eichmann i *Eichmann in Jerusalem*: «we are, up to a point, willing to

grant you that under more favorable circumstances it is highly unlikely that you would ever have come before us or before any other criminal court» (Arendt 2006: 278–279).

Konklusjonen hennar om Eichmann si skuld er likevel klår:

What you meant to say was that where all, or almost all, are guilty, nobody is. This is an indeed quite common conclusion, but one we are not willing to grant you (...) guilt and innocence before the law are of an objective nature, and even if eighty million Germans had done as you did, this would not have been an excuse for you. (Arendt 2006: 278)

Som eg var inne på i delen om Blanchot, skapar Littell avstand frå, og kanskje ein negasjon av seg sjølv når han tek rolla som Aue. Slik oppstår den paradoksale situasjonen med negativ identifikasjon: «Littell attempts to achieve identification despite malevolence, offering the reader an infamous alter ego that seems to do its utmost to extinguish any desire to identify with it – and in doing so only fans the flames» (Koppenfels i Barjonet 2012: 147). Felles for Céline og Littell er måten forteljarane samstundes kommuniserer med kald distanse og patosfylt engasjement. Men der Céline driv ein ofte hatsk bodskap gjennom eit oppstykk språk, gjennom livleg tale og dialog, «les trois points» og ropeteikn i hytt og vêr,¹¹⁴ nyttar Littell overskriding og sjokkerande visuelle verkemiddel (Koppenfels i Barjonet 2012: 148): «ma tête se met à rugir, sourdement comme un four crématoire» (Littell 2006: 17). Dette syner seg ofte i tilknytning til den nemnde hòlmetaforen, som ikkje berre er ein metafor for død, men også for staden som fornufta ikkje når – vondskapen som Holocaust representerer.

Hòlet som metafor, abjeksjon som reaksjon

Prologen i *Les Bienveillantes* er full av frampeik til handlinga og tematikken som skal spele seg ut, og i denne samanhengen vil eg drage fram to av dei. For det første blir Aue sine problem med fordøying og oppkast introdusert:

Une brève pause pour aller vomir, et je reprends. (...) de temps en temps mes repas remontent (...). C'est un vieux problème, ça date de la guerre, ça a commencé vers l'automne 1941 pour être précis, en Ukraine, à Kiev je pense, ou peut-être à Jitomir. J'en parlerai sans doute aussi. (Littell 2006: 19–20)

I dette sitatet blir abjeksjonen presentert, samstundes som vi får frampeik til konkrete stadar i Ukraina, der Aue skal gjennomleve skrekkelege hendingar.¹¹⁵ Aue fortel også at han fekk tvillingar etter krigen, og at dette har plassert han i det trygge og rolege borgarskapet:

Je suis sorti de la guerre un homme vide, avec seulement de l'amertume et une longue honte, comme du sable qui crisse entre les dents. Ainsi, une vie conforme à toutes les conventions sociales me convenait (...) même si je la contemple souvent avec ironie, et parfois avec haine. À ce rythme, j'espère un jour

¹¹⁴«L'argot est né de la haine» er tittelen på ein Céline-tekst (Céline 1987: 143–145).

¹¹⁵Mellom andre Helena Duffy har skrive om *Les Bienveillantes* med utgangspunkt i Kristeva sitt omgrep (Duffy i Clément 2010). Kristeva sitt innlegget frå den tidlegare nemnde samtalen med Littell, Brauman og Darmon kan lesast her: <http://www.kristeva.fr/abjection.html>

parvenir à l'état de grâce de Jérôme Nadal, et de n'incliner à rien, si ce n'est de n'incliner à rien (Littell 2006: 25–26).

Sandmetaforen kjem att i slutten av prologen: «Les mots non plus ne servent à rien, ils disparaissent comme de l'eau dans le sable, et ce sable emplît ma bouche» (Littell 2006: 43). Det viktige her er ikkje denne metaforen, men at orda hans forsvinn, som vatn i sand, og at denne forsvinninga fyller munnen hans. I opninga av sitatet, «Je suis sorti de la guerre un homme vide», nemner han eksplisitt tomheita. Ordspelet han siterer frå Jerónimo Nadal har dobbel klangbotn med «incliner à», den første med ei kvardagsleg tyding, «å ikkje ha ein særskilt preferanse», den andre med ei metafysisk tyding, «å bøye/strekkje seg mot ingenting». Førestillinga om tomheit og fråvær dukkar seinare opp som metafor når Aue blir skoten i hovudet og vaknar opp i ei sjukeseng med hòl i skallen, og metaforen koplar seg på to nært samanbundne tematiske linjer i romanen: døden og den forståingsmessige aporien som Holocaust representerer.

Nøyaktig korleis døden er presentert, treng knapt omtale her. Døma er mange i denne oppgåva. Men problematiseringa av moglegheitene for forståing blir tydeleg etter Stalingrad-episoden, i ei draumeaktig oppvakningsscene der Aue omtalar seg sjølv som Kristus. Han får vite av legen kva som har skjedd:

Cette précise information scientifique m'emplît de stupeur: ainsi, ces sensations inhabituelles et mystérieuses avaient donc une cause, explicable et rationnelle; (...) si la raison c'était cela, moi aussi, tel Luther, j'aurais voulu la traiter de *Hure*, de putain; et en effet, obéissant aux ordres calmes et patients des médecins, la raison relevait pour moi sa jupe, révélant qu'en dessous il n'y avait rien. D'elle, j'aurais pu dire la même chose que de ma pauvre tête: un trou est un trou est un trou. L'idée qu'un trou puisse aussi être un tout ne me serait pas venue à l'esprit» (Littell 2006: 623–624).

«Un trou est un trou est un trou» alluderer til Gertrude Steins «Rose is a rose is a rose is a rose» (Stein 1968: 187), der Stein aksentuerer rosa, men samstundes understrekar at ordet «rose» endrar seg med tida. Ordet har til dømes ei anna tyding i dag enn i romantikken, nettopp fordi ein i dag er medviten den romantiske bruken av ordet. Aue sin versjon aksentuerer aporien som Holocaust representerer. Samstundes ymtar den om at aporien har sine forløparar, som jordskjelvet i Lisboa og den første verdskrigen, som begge endra mennesket si forståing av vondskap fundamentalt. I freistnaden på å forstå Holocaust ber vi med oss innsikter frå desse hendingane, og – som eg allereie har sitert Aue på – forståinga må igjen byrje på nytt: «Ma pensée du monde devait maintenant se réorganiser autour de ce trou» (Littell 2006: 624). Som metafor for død og apori blir hòlet støtt framstilt på liknande vis, og Aue sitt minnearbeid blir ein freistnad på å forstå det som er umogleg å forstå: «la guerre et le meurtre sont une question, une question sans réponse, car lorsqu'on crie dans la nuit, personne ne répond» (Littell 2006: 42). Aue snakkar, trass i at orda hans er utan funksjon, men forsvinn

som vatn i sand. Rørsla i romanen er mot oppløysing heller enn opplysing, i tråd med den historiske katastrofen den handlar om (Guddal i *Vagant* 2008).

«Vous aussi, vous cherchez le bout du monde?» (Littell 2006: 602), spør Dr. Sardine, som Aue møter etter å ha blitt skoten i hovudet. Episoden er draumeaktig og fantasmatisk: «J'avais l'horrible et angoissante impression de vivre un film muet» (Littell 2006: 593). Sardine må forståast som ein versjon av Céline, som også var lege.¹¹⁶ I tillegg til yrket og den lause allusjonen til *Voyage* i Sardine sitt spørsmål,¹¹⁷ merkar ein at måten han snakkar på er i slekt med Céline sin stil, og særskilt at dei tre punktuma til Céline dukkar opp i dialogen, noko dei elles aldri gjer i *Les Bienveillantes*. Til liks med Céline har Sardine antisemittiske konspirasjonsteoriar: «N'êtes-vous pas un affidé de Finkelstein!... de Krasschild! ces youtres envieus... gonflés de leur propre importance... des outres! des nains! des cireurs de bottes! des falsificateurs de diplômes et de résultats...» (Littell 2006: 601).¹¹⁸ Som Céline nyttar han «vitskapplege» argument i ein faustisk freistnad på å rettferdiggjere si eiga rolle i folkemordet: «Oui, monsieur l'officier allemand, les Juifs aussi! Un homme de science ne peut pas avoir des scrupules... Il doit être prêt à pactiser avec le diable s'il le faut» (Littell 2006: 604). Draumen tek fullstendig over når Aue ser Una naken på ein båt som flyt på elva utanfor vindauget, og difor rømmer han frå Sardine for å nå henne att (Littell 2006: 604–606). Utruleg nok endar flukta i eit fallskjermhopp: «je chutai dans le vide comme un pantin désarticulé» (Littell 2006: 607). Aue hoppar ut i det tomme, men landar denne gongen, og ved elva ser han Una, men klarer ikkje nå henne. Aue fortvilar, og ei rekkje abjeksjonar tek til:

je criais son nom comme un fou (...) mais à ce moment des crampes virulentes me saisirent à l'estomac; fébrilement, je défis mon pantalon et m'accroupis; or, plutôt que de la merde, ce furent des abeilles, des araignées et des scorpions vivants qui jaillirent de mon anus. Cela brûlait atrocement, mais il fallait bien les évacuer; je poussais, les araignées et les scorpions se dispersaient en courant, les abeilles s'envolaient (Littell 2006: 608)

Når Aue ser opp, oppdagar han to tvillingar som stille står og ser på han: «D'où diable étaient-ils donc sortis? (...) ils avaient fait demi-tour et s'en allaient. (...) je ne pouvais les rattraper. Je

¹¹⁶Edith Perry finn andre allusjonar i Sardine: «Se condensent dans la figure du docteur Sardine les représentations picturales que Delvaux a données de Otto Lidenbrock, le héros de Jules Verne, mais aussi le savant sans scrupules qui met la science au service de la destruction» (Perry i Clément 2010: 133). Perry synest ikkje å oppfatte det celine-aktige ved han, men les namnet som ein komisk kommentar til den fæle metoden som Blobel nyttar etter avrettingane i Jitomir, «Sardinienpackung» (Perry i Clément 2010: 133). Sardine er med andre ord ein kompleks figur.

¹¹⁷At katten til Sardine luskar rundt, minner også om Célines katt Bébert, som er med i fleire av romanane hans.

¹¹⁸Pamflettane til Céline inneheld knapt anna enn denne typen utblåsingar. Eit enkelt døme får halde: «Les youtres ils parvenaient toujours après la bataille à rentrer quand même dans les soutes... à s'infiltrer dans les cales avec les "papiers", avec le cognac de service... Ils se ménageaient un petit afur autour des treuils, à tenir le frein... Ça grince... ça hurle... et puis ça roule... Et l'Angleterre continue!... Les palans montent et gravitent. Et les plus cons ils sont retombés entre la muraille et le cargo avec une petite lame dans le cul...» (Céline 1937: 43).

les poursuivis longtemps» (Littell 2006: 609). Ferda inn i det absurde og uforståelege blir komplett når Aue følgjer etter tvillingane og endar opp i ei hytte inne i ein kurgan. Her spelar han ein uvanleg versjon av backgammon med ein dverg og ein einauga mann som begge vil gifte seg med Una. «Si je gagne, je te tue, si je perds, je te tue», seier dvergen (Littell 2006: 610). Etter spelet, som endar utan forløyning (Aue blir ikkje drepen), går Aue til toppen av gravhaugen, og ser systera, framleis naken, midt i ein prosesjon på steppa:

Je voulais descendre du kourgane pour la rejoindre mais les deux jumeaux, qui avaient réapparé, me barraient le chemin (...). Pris de colère, je levai la main sur eux. "Ne les frappe pas!" aboya le borgne. Je me retournai vers lui, hors de moi: "Que me sont-ils donc?" lançai-je avec fureur. Il ne répondit rien. Au fond de l'allée, entre les rangs de cavaliers empalés sur leurs montures, ma sœur avançait d'un pas égal (Littell 2006: 612–613)

Samstundes som episoden gir frampeik til tvillingane i Antibes, sender den òg Aue inn i ei oppløysing av stabile meiningssamanhengar, framprovosert av hòlet i hovudet. Dette er også det siste som skjer i kapittelet «Courante» før han i «Sarabande» vaknar opp frå koma: «Pourquoi tout était-il si blanc? La steppe n'avait pas été si blanche» (Littell 2006: 617).

Den Céline-aktige Sardine sender Aue vidare inn i det tomrommet som hòlmetaforen peiker mot. Sitata ovanfor, der Aue vil handsome fornuffa som ei hore og gjentek at eit hòl er eit hòl, dukkar opp rett etter denne episoden. Som vi såg, får også Aue magesmerter, men når han set seg for å gjere frå seg, kjem det bier, edderkoppar og skorpionar ut frå anus. Under tittelen «Ni sujet ni objet» presenterer Julia Kristeva abjeksjon slik: «Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable» (Kristeva 1980: 9). Abjektet er verken subjekt eller objekt, men noko som kjem, valdeleg og utoleleg, frå ein stad utan grenser, samstundes frå innsida og utsida: «Pas moi. Pas ça. Mais pas rien non plus. Un "quelque chose" que je ne reconnais pas comme chose» (Kristeva 1980: 10). Kristeva koplar vidare abjektet til spasmer og oppkast, og den typen fordøyingsproblem som Aue slit med gjennom krigen, og vidare inn i forteljinga si notid. «Le dégoût alimentaire» reknar ho for den mest elementære og arkaiske forma for abjeksjon (Kristeva 1980: 10). Ho koplar det også til det kriminelle, og nyttar ei personleg røynsle som døme:

Dans les salles obscures de ce musée qui reste maintenant d'Auschwitz, je vois un tas de chaussures d'enfants, ou quelque chose comme ça que j'ai déjà vu ailleurs, sous un arbre de Noël, par exemple, des poupées je crois. L'abjection du crime nazi touche à son apogée lorsque la mort qui, de toute façon, me tue, se mêle à ce qui, dans mon univers vivant, est censé me sauver de la mort: à l'enfance, à la science, entre autres...(Kristeva 1980: 12)

Med dette dømet i minne blir Aue si ferd gjennom Holocaust, og samstundes gjennom barndomens tapte paradisi, mest for ei oppskrift på abjeksjon å rekne. Det Kristeva skriv om nytinga, eller orgasmen, får gjenklang i Aue sitt forhold til Una: «comme dans la jouissance

où l'objet dit "a" du désir éclate avec le miroir brisé où le moi cède son image pour se mirer dans l'Autre, l'abject n'a rien d'objectif ni même d'objectal» (Kristeva 1980: 17). Her kjem abjeksjonen sin grensetilstand til syne, og som nemnt dukkar spegelmotivet opp i samband med Max og Una, når kroppane deira blir som ein spegel for kvarandre. Også Zoja Kosmodemjanskaja sin kropp blir ein spegel for Aue (Littell 2006: 263). Abjeksjonen dukkar i dette tilfellet opp når den Andre inntek subjektet (Kristeva 1980: 18), og resultatet er ei form for avsky, gjerne ei kroppsleg utgyting: «Une jouissance donc dans laquelle le sujet s'engloutit mais dans laquelle l'Autre, en revanche, l'empêche de sombrer en la lui rendant répugnante» (Kristeva 1980: 17). Abjeksjon er framfor alt ei fleirtydigheit¹¹⁹, skriv Kristeva, og fangar med det inn Aue sine reaksjonar i alle dei fæle episodene han deltek i. Han reagerer alltid negativt på vald og mord, og freistar på ulike måtar å kome seg unna massedrapa. Samstundes hindrar ikkje desse reaksjonane at han deltek i nye drap, at han held fram som SS-offiser. Han deltek, men avstår, og deltek på nytt. Og heile tida blir han kvalm, spyr, og får bråe trengsler til å pisse og drite. Dei seksuelle utskeiingane hans har også dette påtrengande, valdelege ved seg, og her er orgasmen som ei symbolsk oppleving av døden, som «la petit mort», relevant:

Il [l'abject] ressource le moi aux limites abominables dont, pour être, le moi s'est détaché – il le ressource au non-moi, à la pulsion, à la mort. L'abjection est une résurrection qui passe par la mort (du moi). C'est une alchimie qui transforme la pulsion de mort en sursaut de vie, de nouvelle signification (Kristeva 1980: 22)

Aue er i utgangspunktet ein «ikkje-praktiserande» homofil; som SS-offiser kan han ikkje leve ut legninga, og i tillegg elsker han Una og reserverer kjærleikslivet til henne. Han er involvert i ei rekkje seksualakter i romanen, men i desse episodane er nettopp fråværet av kjærleik påfallande. Sjølv seier han det slik: «Les types avec qui j'ai couché, je n'en ai jamais aimé un seul, je me suis servi d'eux, de leurs corps, c'est tout» (Littell 2006: 41). Til dømes får forholdet til Mihaï eit brutalt preg: «Parfois j'allais le voir après avoir dîné avec Hélène, je me servais de lui brutalement, comme pour laver de ma tête les désirs muets de mon amie, ou ma propre ambiguïté» (Littell 2006: 1191). Det er vanskeleg å seie om Aue her er sjølvutslettande eller sjølvhevdande. På den eine sida fortaper han seg i «objektet» han har seg med for å viske ut «[sa] propre ambiguïté». Men på den andre er det eit tydeleg subjekt som «gjer bruk» eller «forsyner» seg av Mihaï. Poenget er at orgasmane, til liks med dei andre formene abjeksjonen tek, alle er knytt til ei oppløysing av grensene kring sjølvet hans.

Stéphane Roussel kallar også dette ei fordobling (Roussel 2010: 159), men i kapitlet

¹¹⁹«ambiguïté» (Kristeva 1980: 17).

«Air», som er det mest eksplisitte i så måte, har ikkje Aue noko «objekt» å fordoble seg i, men berre seg sjølv å fortape seg i og forsyne seg av. Nettopp slik kjem «sa propre ambiguïté» tydeleg til uttrykk. Aue oppheld seg i huset til Una og ektemannen i Pommern, der han onanerer, har overskridande draumar og hallusinatoriske minne og ofte gjer seg skremmande refleksjonar.¹²⁰ Det korte kapittelet nøstar opp eit vell av psykologiske drag ved Aue, men det viktigaste i denne samanhengen er Aue sine refleksjonar kring det han kallar «thanatisme» (Littell 2006: 1260). I dømet ovanfor dreg Kristeva fram samanstøyten mellom liv og død i haugen med barnesko i Auschwitz. Når Aue vandrar rundt naken i huset i Pommern koplar også tankane hans seg til dødsleirane. Han minnest at Höß fortalde om seksuallivet til fangane, at dei ikkje lét seg temje av forboda: «J'avais été fortement impressionné par cet érotisme impossible» (Littell 2006: 1260), seier Aue, og konkluderer: «tout amour vrai est inéluctablement tourné vers la mort» (Littell 2006: 1260) og seinare «L'amour est mort, le seul amour est mort» (Littell 2006: 1261). Døden får uttrykk i abjeksjonen, «une résurrection qui passe par la mort (du moi)», som Kristeva skriv i sitatet ovanfor, noko som blir eksplisitt når Aue fantaserer om Una:

je fus envahi par une fantasmagorie saisissante (...). Chaque soir, nous mettions nos meilleurs habits, costume et chemise en soie pour moi, belle robe moulante et fendue dans le dos pour elle (...) dans les verres, nos propres urines, sur les assiettes de beaux étrons pâles et fermes, que nous mangions tranquillement (Littell 2006: 1264).

Den fråstøytande fantasien er berre ein av mange, og den visuelle strategien til Littell bør ha kome tydeleg fram. Slik lét han det «obskure» sjå dagen, slik Blanchot skriv i sitatet om automatskrifta eg drog fram tidlegare (Blanchot 1955: 247).

Céline nyttar på si side kvardagsspråket for å nærme seg avgrunnen mellom subjektet og objektet som abjeksjonen representerer¹²¹: «L'argot produit un flou, voire une coupure sémantique à l'intérieur des énoncés qu'il ponctue et rythme, mais surtout, il approche ce vide du sens que Céline semble viser» (Kristeva 1980: 226–227). Stilistisk så vel som tematisk skapar Céline ein apokalyptisk latter, ein vakker, men skremmande musikk som peiker mot

¹²⁰I siste del av romanen, og særskilt i «Air», les Aue *L'éducation sentimentale*, «avfortryllingsromanen» (roman du désenchantement) til Flaubert. At mor til Aue og Aristide Moreau møter kvarandre på ein båt (Littell 2006: 292), er også ein klår allusjon til møtet mellom Frédéric Moreau og Marie Arnoux, som blir introdusert med den velkjende setninga: «Ce fut comme une apparition» (Flaubert 2002: 46). Både stefaren til Aue og Aue sjølv blir altså kopla til hovudpersonen i *L'éducation sentimentale*, noko som syner den komplekse verknadsmåten interteksten har i *Les Bienveillantes*. Det viktige i denne samanhengen, er at dei eksplisitte referansane til Flaubert-romanen koplar erotismen og thanatismen, som eg omtalar i det følgjande, til litteraturen og kunsten, og at den såleis syner eit metafiktivt medvit om si eiga framstilling av sex, død og moral: «Je tenais toujours entre mes mains *L'éducation sentimentale*, posé sur mes jambes presque au contact de mon sexe, oubliée, je laissais ces pensées d'idiot affolé me labourer la tête, l'oreille emplie du battement angoissé de mon cœur» (Littell 2006: 1260–1261). «ces pensées d'idiot affolé» syner nettopp til Aue sine refleksjonar om erotisme og thanatisme.

¹²¹«[C]et entre-deux de l'abjection», skriv Kristeva (Kristeva 1980: 240)

eit meiningstap: «Musique, rythme, rigodon, sans fin, pour rien» (Kristeva 1980: 242).

Det visuelle hjå Littell får den same apokalyptiske funksjonen, men nihilismen råkar først og fremst Aue sjølv. Hølet i hovudet hans blir direkte kopla til Una når han i ein fantasi ser blod mellom beina hennar: «[C]ette lourde humanité était comme un pieu fiché dans mes yeux, mais qui ne m'aveuglait pas, qui au contraire ouvrait mon troisième œil, cet œil pinéal greffé dans ma tête par un sniper russe» (Littell 2006: 1283). Dei kroppslege utgytingane framstår som reaksjonar på både dei private og dei politiske røynslene til Aue. I refleksjonane om erotisme og thantisme møter seksualiteten det politiske massedrapet han deltek i. «Air»-kapittelet blottlegg Aue sin tendens mot overskriding, og dei ulike formene denne overskridinga tek, får alle abjeksjon som reaksjon. Banda mellom seksualitet, død og moral blir samanfatta av Aue i ein passasje som fortener eit lengre sitat:

Un vagin, un rectum est aussi un trou dans le corps (...). Qu'est-ce donc qu'un trou, un vide? C'est ce qu'il y a dans la tête quand la pensée ose chercher à se fuir, à se détacher du corps, à faire comme si le corps n'existait pas, comme si on pouvait penser sans corps, comme si la pensée la plus abstraite, celle de la loi morale au-dessus de sa tête comme un ciel étoilé, par exemple, n'épousait pas le rythme du souffle, la pulsation du sang dans les veines, le grincement des cartilages. Et c'est vrai, lorsque je jouais avec Una, dans notre enfance, et plus tard, quand j'appris à me servir à des fins précises des corps des garçons qui me voulaient, j'étais jeune, je n'avais pas encore compris la lourdeur spécifique des corps, et ce à quoi le commerce amoureux engage, voue et condamne (Littell 2006: 1288)

Men nihilismen, overskridingane og fantasiane hans er følgde av setningar som gjer lesaren medviten at det er Aue som styrtar mot avgrunnen, ein avgrunn han sjølv har skapa. Ein finn små illusjonsbrot i metaforbruken hans, til dømes i «les cuisses ouvertes comme les feuillets d'un livre» (Littell 2006: 1288), og heilt klare illusjonsbrot i vers som dette:

*Quelques vers absurdes me vinrent à l'esprit, une vieille chanson de Guillaume IX, ce duc un peu follet d'Aquitaine:
Feraï un vers de rien de tout:
Ni de moi, ni des autres gens,
Ni de l'amour ni la jeunesse,
Ni de rien autre.* (Littell 2006: 1302)

Til liks med dette verset gjer dei andre intertekstane i *Les Bienveillantes* lesaren medviten fiksjonen: Aue fortel ikkje sanninga, men ei historie. *Les Bienveillantes* er historia om denne historia; ei historie om død, tomheit og fråvær – om aporien som Holocaust medførte: «Vous devez penser: Ah, cette histoire est enfin finie. Mais non, elle continue encore» (Littell 2006: 1303).

4 Max Aue – ein romantisk helt?

C'est le principe de réalité, mon cher ami, me déclara-t-il. Cela vous apprendra à vouloir jouer au héros romantique (Littell 2006: 419)

4.1 «Un récit hybride»: *Les Bienveillantes* og intertekstane

Intertekstane i *Les Bienveillantes* har òg ein ironisk funksjon. Med Schlegel sine innsikter i minne kan dei seiest å vitne både om den indre ironiske stemninga og om det ytre ironiske uttrykket. Dei set opp ein kritisk avstand ved å vri på den mest openberre tydinga og utfordrar slik romandiskursen innanfrå, implisitt og i det løynde, slik opningssetninga i romanen syner. Som nemnt i innleiinga, kan romanen vanskeleg omtalast utan stamstundes å omtale andre tekstar. Den samtalar med litteraturhistoria, både eksplisitt og implisitt, og er sjølvmedviten sin litterære status. Allusjonane til andre tekstar får ofte direkte verknad som illusjonsbrot, men også indirekte verknad for måten lesaren les heile teksten. Sjølv dei mest historisk presise skildringane kan difor ikkje lesast som reint referensielle utsegner, og teksten skapar avstand til dei ulike argumenta den legg fram på ulike nivå. *Les Bienveillantes* er ofte skildra som «un récit hybride» (Jurgenson 2013), som ei blanding av historieskriving og fiksjon.

I dette kapittelet tek eg føre meg nokre av intertekstane, og særleg den ironiske funksjonen dei har i romanen. Med Schlegel sitt ironiomgrep til grunn, er det naturleg å konsentrere seg om dei skjønnlitterære intertekstane. Sjølv om dei historiske, filosofiske og politiske intertekstane også kan undersøkast med omsyn til ironi, er dei skjønnlitterære endå klårare illusjonsbrot, og såleis meir takksame å utforske frå dette perspektivet. Tekstane eg har valt ut, *Oresteia* og *A hero of our time*, er også svært eksplisitt til stades i romanen, noko som ytterlegare tydeleggjer den ironiske funksjonen deira.

Før eg omtalar dei to intertekstane, er det naudsynt å ta eit steg attende og sjå på omgrepet «intertekstualitet». Kva legg eg her i dette mykje brukte omgrepet? Måten romanen koplar ironi og intertekstualitet på, sette meg på sporet av parodiomgrepet, og som eg vil syne, er det parodiske delvis skildrande for intertekstane sin funksjon i romanen. Samstundes må det understrekast at det ikkje er fullstendig dekkjande, og Mikhail Bakhtins språkfilosofi og romanteori fangar inn intertekstane sin funksjon på ein meir fundamental måte.

Oresteia som intertekst er grundig handsama i fleire artiklar om romanen, og særskilt i Jonas Grethleins «Myth, morals, and metafiction» (Grethlein 2012).¹²² Etter å ha presentert Bakhtin og parodiomgrepet, vil eg omtale Grethleins artikkel med særskilt vekt på eit punkt i

¹²² Sjå også Grethleins artikkel «S.S. Officers as tragic heroes?» (Grethlein 2010), samt Philip Watts' «Remnants of Tragedy» (Watts i Golsan 2012) og Daniel Mendelsohns «Transgression» (Mendelsohn 2012).

utlegginga hans av *Oresteia*-interteksten. Med blick for *Oresteia* mistar Grethlein dei meir låglitterære allusjonane hjå politiduen Clemens og Weser av syne. Vidare nyttar eg innsiktene frå Grethlein si lesing av *Oresteia*-interteksten i ei tolking av Lermontovs roman og den romantiske konteksten den påfører *Les Bienveillantes*. Grethlein kjem fram til at Aue framstiller seg sjølv og dei andre nazistane som tragiske heltar. Med utgangspunkt i Lermontovs roman vil eg utforske korleis Aue også framstiller dei som romantiske heltar.

4.2 Intertekst og ironi

Julia Kristeva var den første som nytta omgrepet «intertekstualitet», som sidan har fått ein sentral plass i litteraturvitskapen. For Kristeva var intertekstualitet eit kjenneteikn ved alle tekstar: «tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte» (Kristeva 1969: 85). At omgrepet seinare har fått ei svært vid tyding i ålmenta, skuldast ikkje berre at det blir misforstått, men også at Kristeva legg eit breidt grunnlag: «Le texte est donc une *productivité*, (...) il est une permutation de textes, une intertextualité: dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent (Kristeva 1969: 52). Ordet er nytt med Kristeva, til liks med samanhengen ho nyttar det i. Kristeva vil gjere såkalla «sémanalyses», og gjennom det utvikle ein ny semiotikk tufta på innsikta om at teksten alltid er i eller under «produksjon». Med dette understrekar ho det konstruktive aspektet ikkje berre ved skrivinga, men også ved lesinga:

Combining a Marxist attention to production or “work“ with the Freudian analysis of (dream)-“work“, Kristeva stresses that it is not merely the object of study that is “in process“, the process of being produced, but also the subject, the author, reader or analyst (Allen 2000: 34).

Men sjølv om ordet er nytt, er likevel objektet for analysen – teksten som intertekstualitet – eit velkjent fenomen. Som Graham Allen påpeikar, er omgrepet hennar i stor grad ei samanføring av Ferdinand de Saussure og Mikhail Bakhtin sine modellar og teoriar (Allen 2000: 11). Saussure sitt språkssystem er tufta på at teiknet får meining gjennom det som skil det frå andre teikn i systemet, at dei ikkje er referensielle i seg sjølv, med ei «positiv» tyding som ligg innbaka i teiknet sin struktur (Allen 2000: 10). Kristeva sitt omgrep speglar dette i korleis ein kvar tekst naudsynleg forhold seg til andre tekstar for å skape meining. Men også Bakhtin sitt språksyn er ein viktig føresetnad. Medan Saussure er oppteken av systemet (langue), er Bakhtin meir orientert mot språket i bruk (parole), og interessert i den sosiale samanhengen som teikna verkar i. Eit ord eller ei utsegn er alltid uttrykt på ein viss stad, til eit visst tidspunkt, og det same gjeld mottakinga av ordet eller utsegna (Allen 2000: 11).

Med tanke på utlegginga av Paul de Man si forståing av ironi i førre kapittel kan det

verke naturleg å følgje den språkkritiske framgangsmåten hans vidare i omtalen av intertekstane. Dette er likevel ikkje føremålet her. Eg vil ikkje granske korleis språket unndreg seg stabil meining, men snarare ta med dei epistemologiske, etiske og estetiske følgjene av dekonstruksjonen hans vidare: «aksepten» for det uforståelege som ligg i kjerna av Schlegels ironi. Med andre ord vil eg ikkje følgje linja frå Saussure i omtalen av intertekstualitet, og såleis gjere ei strukturalistisk eller poststrukturalistisk analyse av intertekstane.¹²³ I staden vil eg følgje linja frå Bakhtin for å få grep om korleis intertekstane bidreg til det polyfone og ofte parodiske i *Les Bienveillantes*. Som Allen påpeikar, meiner fleire kritikarar at Kristeva sin semiotikk ikkje kan sameinast med Bakhtin sin språkleg-sosiale metode (Allen 2000: 57). Eg lét diskusjonen ligge her, men nokre spørsmål melder seg likevel. Er intertekstualitet eit historisk eller ahistorisk omgrep? Opnar det teksten mot historia, eller snarare mot meir tekstualitet? (Allen 2000: 59). I møte med *Les Bienveillantes* er begge perspektiva verke å tenkje over. Likevel opplever eg – til liks med fleire kritikarar som understrekar romanen sin todelte struktur – at banda mellom historie og litteratur, samt den politiske og den personlege historia til Aue, får innverknad på både form og tematikk i romanen. Ofte blir denne todelte strukturen råka av ironien. Som eg allereie har nemnt, og som eg støtt kjem attende til i dette kapittelet, er det fleirrøysta og det parodiske blant dei klåraste uttrykka for ironien i romanen, både for den kritiske avstanden som romanen set opp og for dei sjølvmedvitne og metafikstive draga. Wladimir Krysinski har hevda at ironisk representasjon har eit særleg føremål: «[T]he devaluation of the reality portrayed by the simulating representation» (Krysinski 1985: 2). I det Krysinski kallar «the modern intertextual space» relativiserer ironien «røyndomen» i litteraturen, syner kvar representasjonen kjem til kort, og bidreg slik til romanen si opne form. I den moderne romanen er ironien kjenneteikna av slik intertekstuell manipulasjon av romanen som sjanger, som diskurs og som tekst (Krysinski 1985: 4). I *Les Bienveillantes* opplever eg kombinasjonen av det polyfone og det parodiske som dekkjande for denne typen ironi, og Bakhtin sine perspektiv som meir relevante enn Kristeva sine.

¹²³Kristeva sin teori om intertekstualitet er eit tidleg stadium i poststrukturalismen. Som Toril Moi skriv i introduksjonen til *The Kristeva Reader*, kan ho reknast som poststrukturalist “avant la lettre” (Moi 1986: 3). Kristeva nyttar omgrepet for å skildre korleis heile teiknsystem blir overført mellom tekstar, og såleis korleis tekstane aldri kommuniserer eintydig frå forfattar til lesar, men gjennom kompliserte strukturar som aldri er fullstendig forståelege i seg sjølv, men berre i samspel med andre strukturar. Gérard Genette presenterer på si side ei rekkje reiskapar til strukturalistisk analyse i *Palimpsestes*. For Genette er intertekstualitet berre ein av minst fem former for «transtekstualitet», eit paraplyomgrep han definerer som «tout ce qui (...) met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes» (Genette 1982: 7). I tillegg til intertekstualitet er paratekstualitet, metatekstualitet, hypertekstualitet og arkitektualitet former for transtekstualitet.

4.3 Bakhtin og heteroglossien: det parodiske og det ikkje-parodiske

For Allen er ikkje Bakhtin berre eit tidleg namn i utviklinga av intertekstualitetomgrepet, men også ein av omgrepet sine viktige teoretikarar i eigen rett (Allen 2000: 16). Allen dreg særskilt fram forståinga hans av romanen som fleirrøysta: «The polyphonic novel presents a world in which no individual discourse can stand objectively above any other discourse; all discourses are interpretations of the world, responses to and calls to other discourses» (Allen 2000: 23). Seinare syner han at Bakhtin sin dialogisme er ein viktig føresetnad for Kristeva sin intertekstualitet. Dei sentrale elementa hjå Bakhtin er knytt til det fleirrøysta, dialogiske og transformative eller ustabile i tekstane, og desse elementa ligg under fleire andre omgrep som Bakhtin nyttar på ulike tidspunkt i forfattarskapen, til dømes polyfoni, dialogisme og heteroglossi.¹²⁴ Her vil eg særleg omtale sistnemnde, fordi det er vidt nok til å omfamne den mangfaldige diskursive praksisen i *Les Bienveillantes*. Romanen koplar seg til eit spekter av diskursar, og forhold seg til dei på ulike måtar. Før eg nærmar meg omgrepet, vil eg gi døme på to slike måtar, begge knytt til framstillinga av den historiske personen Adolf Eichmann. Framstillinga av Eichmann synest å kvile på Hannah Arendt si framstilling i *Eichmann in Jerusalem*, men Littell nyttar dette førelegget både parodisk og ikkje-parodisk.¹²⁵

For det meste er Eichmann innskriben i romanen på ein ikkje-parodisk måte. I rettssaka i Jerusalem hevda han å ha levd i tråd med Kant sin moralfilosofi. Arendt påpeikar det vanvitige i Eichmann si forståing av denne pliktetikken: «This was outrageous (...) and also incomprehensible, since Kant's moral philosophy is so closely bound up with man's faculty of judgement, which rules out blind obedience» (Arendt 2006: 136). Ho legg vidare til at Eichmann gav ei tilnærma korrekt utleggjing av det kategoriske imperativet, og at han hevda å kjenne Kants *Kritikk av den praktiske fornuft*. Endeleg går Arendt i rette med Eichmann sin påstand om at han sette til side Kants pliktetikk idet han oppdaga at han ikkje lenger var herre over eigne handlingar, og ikkje hadde makt til å endre noko. I staden hevdar ho at Eichmann forkvakla det kategoriske imperativet, og erstatta den praktiske fornufta med

¹²⁴Som Allen skriv «Texts do not present clear and stable meanings; they embody society's dialogic conflict over the meanings of these words. Such words and utterances retain an “otherness“ within the text itself» (Allen 2000: 36) Både det polyfone og det dialogiske kjem ofte att hjå Bakhtin. For ein omtale av polyfoni, sjå til dømes det tidlege essayet «Dostojevskijs polyfone roman i lys av litteraturkritikken» (Bakhtin 2003: 134–195). For ei undersøking av det dialogiske i Dostojevskijs romanar, sjå «Dialog hos Dostojevskij» (Bakhtin 2003: 196–220)

¹²⁵Eg kjem snart attende til omgrepet parodi. Akkurat her er det ikkje presisjonen i omgrepsbruken som er avgjerande, og ein kan gjerne omtale dei to døma eg gir som komisk og ikkje-komisk. Det viktige er å syne dei ulike formene som heteroglossien i *Les Bienveillantes* tek.

førarviljen som kjelde for morallova. Slik snudde Eichmann om på Kant, og lot einast eitt prinsipp i morallova stå attende: ei lov er ei lov, og lova må følgjast (Arendt 2006: 136–137). I *Les Bienveillantes* er det nett slike spørsmål som blir drøfta i ein samtale mellom Eichmann og Aue, men det overraskande er at Aue målber mange av den historiske Eichmann sine perspektiv. Eichmann fortel at han les *Kritikk av den praktiske fornuft* og spør Aue om han kjenner boka. Den ironiske avstanden blir tydeleg når Eichmann kommenterer: «Bien entendu, un homme comme moi, sans formation universitaire je veux dire, ne peut pas tout comprendre» (Littell 2006: 808). Eichmann gir ei toleleg utleggjing av det kategoriske imperativet, og Aue forstår kva han spør om: er det nazistiske systemet på akkord med dette imperativet? «Ce n'est pas tout à fait ça», seier Eichmann, og held fram:

Mais un de mes amis (...) affirme qu'en temps de guerre, en vertu si vous voulez de l'état d'exception causé par le danger, l'Impératif kantien est suspendu, car bien entendu, ce que l'on souhaite faire à l'ennemi, on ne souhaite pas que l'ennemi nous le fasse, et donc ce que l'on fait ne peut pas devenir la base d'une loi générale (Littell 2006: 808–809).

Eichmann meiner sjølv at denne «venen» tek feil, og seier at nazistane må fylle morallova med eit nytt, «positivt» innhald, utan at han eksplisitt føreslår førarordet som dette innhaldet. Det er dette Hans Frank kalla «førarprinsippet», legg Aue fram, og hevdar vidare: «Il n'y a aucune contradiction entre ce principe et l'Impératif de Kant» (Littell 2006: 809). Margaret-Anne Hutton tolkar Eichmanns referanse til «un de mes amis» som ein humoristisk og medvitent anakronistisk allusjon til Hannah Arendt (Hutton 2010: 7). Eg trur allusjonen er meir kompleks. Allusjonen – som rett nok er medvite anakronistisk, men ikkje fullt så humoristisk – synest å vere til Eichmann sitt eige standpunkt i rettssaken, slik det er framstilt hjå Arendt. Det er med andre ord ikkje Arendt sin posisjon han legg fram, men snarare sine eigne påstandar om at det kategoriske imperativet blei tilsidesett under krigen, og at han difor ikkje levde i tråd med det, men snarare i tråd med dei rådande lovene i Det tredje riket. Det er såleis Aue som «lærer» Eichmann den forkvakla varianten av det kategoriske imperativet: han sette ikkje det kategoriske imperativet til side i ein slags unntakstilstand, men gjorde førarordet til den nye morallova. Aue lærer Eichmann dette ved å argumentere imot «venen» hans, og altså imot den posisjonen som Eichmann tok under rettssaken:

L'erreur de votre ami, c'est de faire appel à un droit supranational entièrement mythique (...). Tout droit doit reposer sur un fondement. Historiquement, celui-ci a toujours été une fiction ou une abstraction, Dieu, le Roi ou le Peuple. Notre grande avancée a été de fonder le concept juridique de la Nation sur quelque chose de concret et d'inaliénable: le Volk, dont la volonté collective s'exprime par le Führer qui le représente. (Littell 2006: 810)

Det er rimeleg å tolke Eichmann sine påstandar i rettssaka som etterrasjonaliseringar, og at han i realiteten heile tida levde etter det forkvakla kategoriske imperativet som Aue skildrar.

«Un de mes amis» er nettopp Eichmann sine etterrasjonaliseringar, og Littell klarar effektivt å undergrave dei. Som Hutton med rette påpeikar, blir dette likevel ytterlegare komplekst når Aue seinare legg til: «Et l'Impératif kantien? À vrai dire, je n'en savais trop rien, j'avais raconté un peu n'importe quoi à ce pauvre Eichmann» (Littell 2006: 815). Dette må truleg sjåast i samanheng med likesæla som gradvis overtek Aue.

I opptakta til drøftinga av det kategoriske imperativet, blir det likevel tydeleg at også Eichmann-diskursen blir parodierte. Eichmann blir dregen inn i det musikalske temaet som eg har omtala tidlegare. Han inviterer Aue til ein musikalsk soirée, og Aue spør kva instrument han spelar: «“Moi?” Il tendit son cou et la tête, comme un oiseau. “Du violon aussi, le second violon?”» (Littell 2006: 802).¹²⁶ Det kan synest likeframt frå Eichmann si side, men nokre sider seinare blir det tydeleg at orda han brukar ber med seg den populærkulturelle tydinga til denne anglisismen av uttrykket «to play second fiddle», altså det å spele ei mindre viktig og framstående rolle. Med tanke på korleis romanen koplar musikalske motiv til nazistane sitt folkemord, blir det påfallande at Eichmann si musikalske rolle stemmer overeins med Arendt si kjende framstilling av Eichmann som ein «skrivebordsbøddel», som den «banale vondskaften» i eigen person. Når Aue møter i uniform til soiréen, der dei andre gjestane er kledd i sivil, blir koplinga mellom musikken og nazismen endå klårare. Vidare blir Eichmann si fantasilause, men metodiske rolle i folkemordet parodisk presentert når han spelar fiolin: «Eichmann jouait posément, méthodiquement, les yeux rivés à sa partition; il ne faisait pas de fautes, mais ne semblait pas comprendre que cela ne suffisait pas» (Littell 2006: 806). Musikaren Eichmann blir presentert som den stødige, men fantasilause byråkraten han var – eigenskapar som gjorde han høgst delaktig i det nazistiske folkemordet.

Dei to døma syner korleis dei ulike diskursane som er innskrivne i *Les Bienveillantes* blir handsama ulikt, og at parodisk og humoristisk bruk av intertekstar og -diskursar står ved sidan av meir likeframt og alvorleg bruk av dei. Eg kjem attende til den komplekse måten romanen kombinerer slike tilnærmingar på i samband med Jonas Grethlein si tolking av Clemens og Weser. Men først er det naudsynt å sjå nærare på Bakhtins heteroglossi-omgrep.

I motsetnad til hjå Schlegel er skilnaden mellom poesi og roman eit viktig skilje hjå Bakhtin. Medan poesien er ein monologisk diskurs, er romanen nemleg grunnleggjande dialogisk, fleirrøysta og fleirspråkleg. Omgrepet heteroglossi, som er sentralt i essayet «Discourse in the novel», kan, til liks med essayet, seiast å innehalde og oppsummere mykje

¹²⁶Eichmann og musikken er ikkje eit stort tema i *Eichmann in Jerusalem*. David Cesarani skriv derimot ein del om dette i biografien *Eichmann – Byråkrat og masse-morder* (Cesarani 2008).

av Bakhtin sin kombinerte språkfilosofi og romanteori (Allen 2000: 28–29). Michael Holquist dreg også fram den sentrale rolla som omgrepet spelar i teoriane hans, og påpeikar at det stikk djupare enn tilgrensande omgrep som polyfoni og karnevalisme (Bakhtin 1981: xix). Holquist har laga ei ordliste til dei fire Bakhtin-essaya i boka, der han forklarar heteroglossi slik:

The base condition governing the operation of meaning in any utterance. It is that which insures the primacy of context over text. At any given time, in any given place, there will be a set of conditions—social, historical, meteorological, physiological— that will insure that a word uttered in that place and at that time will have a meaning different than it would have under any other conditions. (Bakhtin 1981: 428)

Her blir det tydeleg at Bakhtin interesserer seg for språket som sosialt medium, meir enn som teiknsystem. Kanskje er siste del av Holquist si forklaring vel så viktig: «Heteroglossia is as close a conceptualization as is possible of that locus where centripetal and centrifugal forces collide; as such, it is that which a systematic linguistics must always suppress» (Bakhtin 1981: 428). Heteroglossi er altså eit omgrep som er meint å fange inn korleis diametralt motsette rørsler, som Bakhtin kallar sentrifugale og sentripetale, kolliderer i teksten. På den eine sida samlar teksten alle slags diskursar i eit uttrykk gjennom å koordinere dei sentrifugale kreftene, eller sagt med Bakhtin, gjennom å orkestre «stratifiseringa av språket»¹²⁷. På den andre sida opnar teksten, som eit strukturert kunstnarleg system¹²⁸, eit større mangfald av diskursar enn det forfattaren har kontroll over:

The social and historical voices populating language, all its words and all its forms (...) are organized in the novel into a structured stylistic system that expresses the differentiated socio-ideological position of the author amid the heteroglossia of his epoch (Bakhtin 1981: 300).

Dei sentripetale kreftene vil såleis aldri råde i romanen, slik dei gjer i poesien: romanen er dialogisk, ikkje monologisk.

Bakhtin omtalar heteroglossi som ein annans tale i ein annans språk som er inkorporert i romanen, og reknar det for ein type dobbelrøysta diskurs¹²⁹. Med tanke på James Phelan sin implisitte forfattar, slik eg skildra han i førre kapittel, er det òg interessant at Bakhtin meiner denne dobbelrøysta diskursen uttrykkjer forfattarintensjonane, men på ein omarbeidd måte.¹³⁰ Den dobbelrøysta diskursen er i alle høve dialogisert internt i teksten, og som dei klåraste døma på dette, dreg Bakhtin fram komisk, ironisk og parodisk diskurs (Bakhtin 1981: 324).

Ei siste presisering om heteroglossi-omgrepet: kanskje kan ein seie at omgrepet skildrar den gjensidige påverknaden mellom tekst og kontekst. Dette er like fullt berre presist

¹²⁷«Stratification of language» (Bakhtin 1981: 299)

¹²⁸«Structured artistic system»

¹²⁹«Double-voiced discourse» (Bakhtin 1981: 324)

¹³⁰«the refracted intention of the author», skriv Bakhtin (Bakhtin 1981: 324)

fram til eit visst punkt. Som Kristeva påpeikar i eit essay om Bakhtin:

l'axe horizontal (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte-contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur: le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). Chez Bakhtine d'ailleurs, ces deux axes, qu'il appelle respectivement "dialogue" et "ambivalence", ne sont pas clairement distingués (Kristeva 1969: 84–85).

Med andre ord er det vanskeleg å oppretthalde eit skarpt skilje mellom tekst og kontekst ut ifrå Bakhtin sine perspektiv. I ein kvar tekst smeltar den vertikale saman med den horisontale aksene, og kommunikasjonen frå avsendar til mottakar er alltid påverka av å vere både tekstualisert og kontekstualisert. Dei samlar seg i den samstundes sentrifugale og sentripetale krafta som Bakhtin kallar heteroglossi. *Hetero* tyder som kjent annleis eller ulik på gresk og *glossia* kjem frå «tunge» eller «røyst» (Allen 2000: 29). Heteroglossi handlar med andre ord om ein ulik eller annleis tale. Ulik frå kva? Ulik seg sjølv, kunne ein svare. Det Bakhtin kallar hybridiserte ytringar er eit godt døme.

Hybridiserte ytringar inneheld to eller fleire «språk», det vil seie to eller fleire ulike seiemåtar knytt til dømes til sosiale eller profesjonelle grupper, klasser, kunstnarlege eller litterære rørsler (Allen 2000: 29–30), men også til sjangrar, både kunstnarlege og ikkje-kunstnarlege (Bakhtin, 1981:320).¹³¹ Phelan sin omtale av førstepersonsforteljing som ein indirekte kunst, spring ut ifrå nett dette. I forteljaren sine ytringar ligg på same tid forteljaren og forfattaren sine intensjonar nedfelt. Eller som Bakhtin skildrar det: «The author does not speak in a given language (...) he speaks (...) *through* language, a language that has somehow more or less materialized, become objectivized, that he merely ventriloquates» (Bakhtin 1981: 299). Ordet blir altså objektivisert i ytringa, utan at det difor kan kallast «nøytralt». Snarare er det overlasta med intensjonar og påverknad frå ulike medvit: «Each word tastes of the context and contexts in which it has lived its socially charged life» (Bakhtin 1981: 293). Det hybride i ei ytring oppstår såleis fordi eit ord aldri er fullstendig personleg og eintydig, men snarare blir gjort personleg, adaptert og lada med semantisk og uttrykksmessig intensjon i den einskilde ytringa. Denne tileigninga, eller appropriasjonen, av ordet i språket, blir aldri komplett:

As a living, socio-ideological concrete thing, as heteroglot opinion, language for the individual consciousness, lies on the borderline between oneself and the other. The word in language is half someone else's (...) Language is not a neutral medium that passes freely and easily into the private property of the speaker's intentions; it is populated –overpopulated– with the intentions of others. (Bakhtin, 1981: 293–294).

Når Bakhtin skriv om slike hybridiserte ytringar, er det ofte parodien han held fram

¹³¹Til dømes kvardagspråk, retoriske situasjonar eller religiøse sjangrar.

som døme, og det er nett det parodiske eg vil fokusere på i det følgjande.¹³² Som Eichmann-dømet syner, er det likevel klårt at *Les Bienveillantes* ikkje alltid er parodisk. Den er også ironisk i kraft av ein heteroglossi som verkar på ikkje-parodiske måtar. Men parodien er unekteleg det klåraste uttrykket for korleis ei heteroglossisk ytring kan motsetje seg og bryte ned autoritære diskursar. Eg skal ikkje i veldig stor grad presisere parodiomgrepet og funksjonen det har her, men sidan parodisk intertekstualitet gong på gong syner seg som effektive døme på den romantiske ironien i *Les Bienveillantes*, vil eg drøfte det kort og gi ein pragmatisk definisjon.

4.4 Ironi og parodi

Det greske ordet *parodia* tyder «song ved sidan av» (Lothe, m.fl. 2007: 167),¹³³ og koplinga til heteroglossi-omgrepet er såleis tydeleg – parodi er også ein dobbelrøysta diskurs; ei ytring som inneheld ein «ulik tale», altså noko som skil den frå seg sjølv. Det kan òg kallast «en dobbelkodet form for diskurs» (Lothe, m.fl. 2007: 167), der eit estetisk uttrykk står i eit visst forhold til eit anna estetisk uttrykk (Haarberg 1995: 24). Dette forholdet er prega av både nærleik og avstand. Parodien legg seg tett på det den parodierer, men held samstundes ironisk avstand til det. At intertekstualitet, ironi og parodi er nærskylde fenomen, blir til dømes understreka av Linda Hutcheon, som i *The politics of postmodernism* opnar kapittelet om parodi slik: «Parody – often called ironic quotation (...) or intertextuality – is usually considered central to postmodernism» (Hutcheon 2002: 89). Eichmann-dømet ovanfor bør likevel ha tydeleggjort at intertekstar ikkje alltid er gjenstand for parodi. Eit meir relevant spørsmål i denne samanhengen er om intertekstualitet og parodi kan vere ikkje-ironisk.

Det er lett å kjenne seg råka av Jon Haarbergs observasjon om at omgrep som ironi, satire og parodi ofte «skvalper (...) omkring i én taksonomisk mølje» i litterær analyse (Haarberg 1995: 28). Satiren held eg rett nok utanfor denne oppgåva, men at ironi og parodi nokre stadar får nærliggjande tydingar, er utvilsamt rett. Ei lita oppklåring er difor på sin plass. For Haarberg skil satire og parodi begge seg frå ironi ved at dei nyttar nettopp ironi som retorisk strategi (Haarberg 1995: 28). Ein kan såleis seie at dei gjer utstrekt bruk av den retoriske tropen ironi. Tydinga eg her legg i ironiomgrepet er som nemnt vidare enn den retoriske tropen. Schlegel si forståing av ironi utelukkar likevel ikkje denne tropen, men gjer

¹³²Bakhtin omtalar til dømes Charles Dickens' *Little Dorrit* (Bakhtin 1981: 302–308), og nemner (som han elles ofte gjer) Rabelais og Cervantes (Bakhtin 1981: 309).

¹³³Eller som Haarberg presiserer: «Alt etter hvordan vi velger å oppfatte sammensetningens første ledd, *para-*, kan “sangen (“oden”) realiseres “mot”, “i tilknytning til” eller “langs med” gjenstanden (Haarberg 1995: 26).

den snarare til eit av fleire uttrykk for den ironiske stemninga i verket. Like eins handsamar eg her parodien som eit av fleire uttrykk for den romantiske ironien. Samstundes handsamar eg den som ei av fleire former for intertekstualitet, som etter mitt syn er det viktigaste ironiske uttrykket i romanen (saman med fordoblingsmekanismen som eg omtala i førre kapittel). Når eg i den følgjande omtalen av *Oresteia* og *A hero of our time* særskilt fokuserer på det parodiske, er det med andre ord ikkje fordi det er den einaste forma intertekstualiteten tek i *Les Bienveillantes*, men fordi det er ei svært viktig form, som stundom er underkommunisert i mottakinga av romanen.¹³⁴

Om ein legg Schlegel si forståing av ironi til grunn, er det vanskeleg å sjå føre seg ein ikkje-ironisk parodi. Intertekstane i seg sjølv sikrar ei form for illusjonsbrot: medvitet om andre tekstar gjer naudsynleg medvitet om «tekstualiteten» sterkare. Med tanke på at ein parodi stiller to estetiske uttrykk andsynes kvarandre, er det også vanskeleg å sjå korleis overteksten kan bli ståande utan ein viss avstand til underteksten¹³⁵, og med denne avstanden skapar teksten samstundes medvit om – og såleis avstand til – seg sjølv. Med denne forståinga av ironi, blir det også problematisk å godta Haarberg sin påstand om at ironi både har ei semantisk og ei pragmatisk side: «Den rommer en spenning mellom det som sies og det som menes, og den aviser (sic!) en dom: tar avstand» (Haarberg 1995: 28). Forstått som ein retorisk trope, har Haarberg sjølv sagt rett i at ironien «avsier en dom». Forstått som ein «permanent parabase», kan ein derimot hevde at den i ein viss grad avviser å avseie ein dom. Meir presist kan ein seie at ironien etablerer avstandar, at den feller ei rekkje dommar, men nektar å la seg samle i ein endeleg og eintydig dom. Ifølgje Haarberg koplar Linda Hutcheon ironiens ethos til det spotske, medan parodiens ethos er «umarkert, nøytralt lekende, fra ærbødig til latterliggjørende» (Haarberg 1995: 28).¹³⁶ Også her gjer Schlegel sitt ironiomgrep det naudsynt å vende perspektivet. Eg vil karakterisere den romantiske ironien som meir nøytralt leikande, og mindre grunnleggjande spotsk, sjølv om den i *Les Bienveillantes* til tider er både hånleg og spotsk.¹³⁷ Det parodiske oppfattar eg derimot som – om ikkje direkte spotsk

¹³⁴At Husson og Terestchenko ikkje heilt vil smake på det parodiske i romanen, er kanskje ikkje overraskande, men som eg snart kjem attende til, mistar også Jonas Grethlein i ein viss grad dei parodiske allusjonane hjå Clemens og Weser av syne når han fokuserer på *Oresteia* som intertekst.

¹³⁵«Hypertexte» og «Hypotexte» (Genette 1982:13).

¹³⁶Haarberg påpeikar at Hutcheon ikkje nyttar «ethos» i aristotelisk tyding, men snarare som «den rådende intenderte respons som ligger nedfelt i en litterær tekst». Denne tydinga ligg ifølgje Haarberg nærare Aristoteles sitt «pathos»-omgrep (Haarberg 1995: 27).

¹³⁷Ifølgje Haarberg skildrar Hutcheon ironien sin ethos som «spotsk» og satiren sin ethos som «hånlig, hatsk». Den siste er meir «entydig pejorativ» (Haarberg 1995: 28). Eg, for min del, ser ikkje her den store skilnaden på det spotske og det hånlege, og er usikker på om denne distinksjonen tilfører noko vesentleg.

– så i det minste målretta og råkande. I dømet om Eichmann ovanfor er det til dømes liten tvil om kven som er offer for den parodiske parallellen mellom om å spele «second violon» i eit orkester og det å vere skrivebordsbøddel i eit folkemord.

Til Eichmann-dømet kan ein vidare stille to spørsmål. For det første: er parodien alltid komisk? Haarberg trekkjer fram Hutcheon og Margaret Rose sine motstridande definisjonar for å kaste lys over dette spørsmålet. Medan Hutcheon oppfattar den moderne parodien som frikopla det komiske, ser Rose annleis på saka. I Haarberg si omsetjing er parodiomgrepet hennar definert som ei «komisk omfunksjonering av foreliggende språklig eller kunstnerisk materiale» (Haarberg 1995: 26). Men forståinga hennar av kva som er komisk, er likevel ikkje avgrensa til det latterleggjerande. Ut ifrå Bakhtin sine teoriar når ho fram til ei forståing av parodien som grunnleggjande ambivalent: i overteksten kan underteksten vere opphøgd og forneda på same tid (Haarberg 1995: 26–27). Eichmann-dømet synest å stemme godt overeins med Rose sin definisjon, då den parodiske koplinga mellom musikanten og folkemordaren Eichmann ikkje er direkte lattervekkjande, men snarare avdempa humoristisk. Men kva slags «undertekst» er det eigentleg som blir parodierte her? Dette er det andre spørsmålet. Er gjenstanden for ein litterær parodi naudsynleg ein tekst? Kva tyder «tekst» i denne samanhengen? Eller som Haarberg spør: «*Hvor snevert – og hvor vidt – vil det være hensiktsmessig å forstå underteksten som “tekst”?*» (Haarberg 1995: 25). Som nemnt i samband med *The shining*-parodien i førre kapittel meiner Haarberg at det kan vere «en større struktur, en handling, et motiv, en stil, en genre, en formell konvensjon» (Haarberg 1995: 25). Underteksten treng med andre ord ikkje vere ein konkret tekst, men snarare ein attkjenneleg struktur eller konvensjon. I Eichmann-dømet er det nett dette som er tilfelle. Ein kan vanskeleg spore ein konkret tekst bak, og underteksten er såleis meir å forstå som den kjende førestillinga om Eichmann som ein skrivebordsbøddel. I overteksten er det denne førestillinga som blir aktivert og kopla til skildringa av Eichmann sine musikalske evner. *Les Bienveillantes* synest like ofte å parodierte denne type undertekstar som undertekstar i konkret forstand. Ei form for intertekstualitet er det likevel, sidan dei førestillingane om Eichmann som parodien er bygd opp rundt, nettopp har utspring i tekstar, og særleg i Arendt sin «rapport om ondskapens banalitet», *Eichmann in Jerusalem*.

For å samanfatte: eg forstår parodi her som eit estetisk uttrykk som gjer leiken bruk av tidlegare tekstar (i vid forstand), som målretta rår nokon eller noko, og som har (ein viss grad av) komisk effekt. Når eg vidare omtalar Grethlein si undersøking av *Oresteia* og *Les Bienveillantes*, vil eg supplere den elles grundige utleggjinga hans. Særleg i omtalen av Clemens og Weser tek han nemleg ikkje tilstrekkeleg omsyn til det parodiske.

Oreste réapparut, possédée par l'Érinye, je criais, vociférais mes injonctions dans cette langue si belle et souveraine (Littell 2006: 590)

4.5 Orestes og Aue: den tragiske helten

Jonas Grethlein har skrivne innsiktsfullt om banda mellom *Oresteia* og *Les Bienveillantes*, både i «S.S. Officers as tragic heroes?» og i «Myth, morals, and metafiction». I sistnemnde stiller han hovudsakleg to slektande spørsmål: kva funksjon har Orestes-myten i romanen? Og kva verknad har den greske tragedien i denne narrative representasjonen av Holocaust (Grethlein 2012: 78). På den eine sida undersøker Grethlein korleis Aue framstiller seg sjølv som ein tragisk helt idet han trivialiserer det nazistiske folkemordet som eit resultat av maktpolitikk. På den andre sida syner han at den mytologiske strukturen bidreg til å problematisere påstandane om fortida som blir lagde fram i romanen (Grethlein 2012: 78). Denne problematiseringa rår ikkje berre historiske, men også filosofiske, etiske så vel som estetiske, påstandar i romanen. Som nemnt i innleiinga, gjer den sjølvrefleksive og ironiske måten dette føregår på, at romanen slektar meir på den historiografiske metafiksjonen enn den historiske romanen i tradisjonell forstand (Grethlein 2012: 89).

Grethlein les Aue som ein «Orestes *redivivus*» (Grethlein 2012: 89) med godt grunnlag i teksten. Når Aue presenterer Thomas for redaksjonen i det høgreekstreme tidsskriftet *Je Suis Partout* får han hånleg respons: «“C'est ton Pylade?” m'envoya acerbement Brasillach en grec. “Précisement, rétorqua Thomas dans la même langue, modulée par son doux accent viennois. Et il est mon Oreste. Gare au pouvoir de l'amitié armée”» (Littell 2006: 89–90). Også det greske språket er halde fram her, og når Aue seinare eksplisitt nemner tragedien, stig den greske tragedien fram som ein modell for å forstå livet hans: «On m'accuse d'être un assassin, mon Reichsführer. Ce serait comique si ce n'était aussi tragique» (Littell 2006: 1077). Referansar til tragedie-sjangeren er det elles flust av, som når Aue i ein draum ser for seg Clemens og Weser som marionettar, og nemner at mora slår seg saman med dette «koret».¹³⁸ Som nemnt finn Aue òg ei noko øydelagd utgåve av Sofokles sine tragediar, der *Elektra* framleis er leseleg. I ein analepse fortel Aue om då han spelte Elektra-rolla i ei skuleoppsetjing av denne versjonen av Orestes-myten. Som Grethlein påpeikar blir analepsen samstundes ein prolepse til drapet på mora og Moreau (Grethlein 2012: 80). I rolla som Elektra oppfordrar nemleg Aue til drapet: «*Va donc, encore un coup, si tu t'en sens la force (...). Tue-le au plus vite*» (Littell 2006: 590). Grethlein fokuserer på korleis myte og røyndom

¹³⁸«Ma mère elle-même parfois se joignait à ce chœur» (Littell 2006: 1182). I *Oresteia* utgjer erinnyene, som Clemens og Weser heilt tydeleg representerer, nettopp koret i tragedien.

blandar seg saman i denne scena, og for å understreke poenget sitt dreg han også fram episoden der Aue vitjar Grand Palais og lèt seg fascinere av bronsestatuen av Apollon (Grethlein 2012: 80–81). Men han utdjupar ikkje kvifor Aue spelar rolla som Elektra, og ikkje Orestes.

Dette må forståast i samband med seksualiteten og kjønnslegninga hans. Framføringa av Elektra-rolla er grøteleg og inderleg. Kjenslene overtek han rett før han går på scena, då han ser seg sjølv som Una i ein spegel: «lorsque je me regardai dans le miroir, je crus voir Una, et faillis m'évanouir (...). Lorsque j'entrai en scène j'étais à ce point possédé par la haine et l'amour et la sensation de mon corps de jeune vierge que je ne voyais rien» (Littell 2006: 590). Frå «Toccatà» hugsar ein òg at Aue lengtar etter å vere kvinne:

j'aurais sans doute préféré être une femme. (...) [U]ne femme nue, sur le dos, les jambes écartées, écrasée sous le poids d'un homme, agrippée à lui et percée par lui, noyée en lui en devenant la mer sans limites dans laquelle lui-même se noie, plaisir sans fin, et sans début aussi. (...) Ce que je viens d'écrire est vrai, mais c'est aussi vrai que j'ai aimé une femme. Une seule, mais plus que tout le monde. Or celle-là, justement, c'était celle qui m'était interdite. (...) [E]n rêvant d'être une femme, en me rêvant un corps de femme, je la cherchais encore, je voulais me rapprocher d'elle, je voulais être comme elle, je voulais être elle (Littell 2006: 40–41)

Denne lengten får spele seg ut i oppsetjinga av *Elektra*, og den avslører seg som ein kjærleik til Orestes: «Ô mon Oreste, ta mort me tue» (Littell 2006: 590). Omsnuinga av rollene – at Aue i romanen heilt tydeleg er modellert etter Orestes, medan han i «the play within the play» spelar ut Elektra sin kjærleik til Orestes – kan forståast som eit uttrykk for ein narsissistisk kjærleik. Kjærleiken er iallfall problematisk, noko som er understreka av at dei passive verbkonstruksjonane kjem slag på slag: «écartées, écrasée, agrippée, percée, noyée». Fantasien er destruktiv, og synest først å mildne når han omtalar kvinna som han elsker, og som han sjølv vil vere. Dei repetitive setningane glid frå «je voulais *me rapprocher d'elle*» til «je voulais *être comme elle*», og endeleg «je voulais *être elle*». Samstundes som scena blandar det mytiske stoffet inn i Aue sin røyndom, blottlegg ho dei psykologiske mekanismane som ligg bak Aue si sjølvforståing som ein tragisk helt. I dette ligg nok ei forklaring på kvifor Littell her dreg inn Sofokles sin versjon av Orestes-mytten. Sjølv om Aiskylos' *Oresteia* har ei sterk familiehistorie, er den å rekne som ein kulturell eller kollektiv, og ikkje individuell tragedie. Det kollektive perspektivet er særskilt synleg i koret sine replikkar:

Denne by / jamt må sky / strid som rasar over voll / lagnadstungt mellom brør! / Aldri må frendeblod dogga si heimlandsmold! / For harm, og hemnar-ør, / krev ho at nytt blod sonar det blodet som rann. / Saman skal folket i kjærleik bu / og mann gle mann! / Hatet skal samla mot framand gru! / for samhald baud / så mang ei boteråd for naud (Aiskylos 1993: 130).

I motsetnad til Sofokles sine tragediar er den orientert mot ontologiske problem – mot å skape

«ei ny og meir human rettferd» (Vandvik 1963: 114), og ikkje mot psykologiske problem. Det viktigaste er likevel korleis Orestes-myten blir kopla til Aue si personlege historie: «la boucherie dans le palais des Atrides était le sang dans ma propre maison» (Littell 2006: 590).

Grethlein held fram Aue sitt forhold til faren som nøkkel til å forstå samanvevinga av det private og det politiske (Grethlein 2012: 83). På same måte som Orestes ser opp til og tek Agamemnon i forsvar, ser Aue opp til den forsvunne far sin. Som nemnt er det fordi mora har svike far hans at Aue hatar henne: «La haine dut venir (...) lorsqu'elle oubliera son mari et sacrifiera ses enfants pour se donner à un étranger» (Littell 2006: 531). Ei urovekkjande binding mellom faren og nazismen veks fram, noko som blir eksplisitt når Aue høyrer Hitler tale:

Quant au Führer, je me souviens seulement de ses gestes rendus frénétiques par l'émotion (...). Mais il disait, je le savais avec une certitude absolue, les choses que mon père aurait dites, s'il avait été présent; s'il avait encore été là, il se serait certainement trouvé sur l'estrade, un des proches de cet homme, un de ses premiers compagnons, il aurait même pu, si tel avait été son sort, qui sait, se trouver à sa place. Le Führer, d'ailleurs, lorsqu'il se tenait immobile, lui ressemblait (Littell 2006 :665–666).

Som Grethlein påpeikar, er Tysklands undergang samanfallande med oppløysinga og dekonstruksjonen av Aue sitt farsbilete i dobbelt forstand (Grethlein 2012: 83). Heilt konkret gjeld dette eit fotografi av faren som Aue får tak i. Men det gjeld også Aue sitt minne. På fotografiet er faren nærmast umogleg å skimte: «Et maintenant cette photo ambiguë et insaisissable ruinait ce qui me restait de souvenirs, remplaçait sa présence vivante par un visage flou et un uniforme» (Littell 2006: 1151–1152). Tilsvarande blir Dr. Mandelbrod si framstilling av far til Aue som eksemplarisk nazist (Littell 2006: 649) dekonstruert i familiehistoria til Aue, der ektemannen til Una avslører han som eit slags monster:

Berndt dit que c'était un animal déchainé (...). Un homme sans foi, sans limites. Il faisait crucifier des femmes violées aux arbres, il jetait lui-même des enfants vivants dans les granges incendiées, il livrait les ennemis capturés à ses hommes, des bêtes affolées, et riait et buvait en regardant les supplices. Dans le commandement, il était obstiné, borné, il n'écoutait personne. (Littell 2006: 1257)

Kjærleiken til faren får utspring i eit hat mot mora som til slutt endar med drap, og som nemnt i førre kapittel reflekterer Aue over drapet som politisk løysing rett før dette drapet: «The two story lines of *Les Bienveillantes* converge in the juxtaposition of matricide with the *Endlösung*» (Grethlein 2012: 85).

Samanvevinga blir forsterka av den manglande forløyninga i den private historia. Som eg synte i førre kapittel, innrømmer aldri Aue morsdrapet. Han lyg om, fortrengjer eller er umedviten det. Når omstenda kring drapet blir verande dunkle, lèt ikkje allusjonen til *Oresteia* seg fullstendig realisere i den private historia. Snarare blir dei overførte til den politiske historia, der drapet på ingen måte blir liggjande i mørkre, men i høgste grad realisert (Grethlein 2012: 85). Det er difor ikkje vilkårleg at Aue dreg vekslar på dei greske omgrepa

«dikè» og «tykhe».¹³⁹ Eg lèt Grethlein si drøfting av desse omgrepa (som begge er sentrale i dei greske tragediane) ligge, men vil påpeike at Aue nyttar dei for å redusere dei nazistiske brotsverka til eit resultat av maktpolitikk, i tillegg til å gjere tanken om menneskeleg «agens» eller «aktørskap»¹⁴⁰ overflødig, og såleis trivialisere spørsmål om skuld, ansvar og moral. Dette gjer Aue også i sine samanvovne refleksjonar om «Lova» og «Førarordet», pliktetikk og konsekvensetikk, og skilnadane mellom den greske og den jødisk-kristne moralen (Littell 2006: 844–848). Det viktigaste i denne samanhengen, er at Aue tilfører si private og politiske historie ei rekkje omgrep, ord og tankar frå den greske tragedien og kultursamanhengen, og at særskilt *Oresteia*, som må reknast for eit rettsdrama, pregar forståinga hans av lov og rett.

Som Grethlein påpeikar ligg noko av *Oresteia* sin styrke i konfrontasjonen mellom to uforsonlege (men like gyldige) argument for kva som er eit rettvist rettsoppgjer mot Orestes (Grethlein 2012: 87). Slike motstridande posisjonar dukkar opp fleire stadar i *Les Bienveillantes*, klårast i den pastisjaktige attskapinga av dei mange samanlikningane mellom fascisme og kommunisme i Vasilij Grossmans roman *Liv og skjebne* (Littell 2006: 560–574, Grossman 2010: 392–402), og i samanlikningane mellom jødar og nazistar som eg tidlegare har nemnt. «The juxtaposition of Nazi Germany with Jews as well as with communism on the ground that all are equally justified but mutually exclusive ideologies parallels the clash of irreconcilable claims in the *Oresteia* that triggers a chain of murders», skriv Grethlein (Grethlein 2012: 87). Dramaet i *Oresteia* er knytt til korleis rettsoppgjeret kan frambringe semje og gjenopprette fred og orden i samfunnet. Korleis leggje hemntanken i band, og stoppe den tilsynelatande ustoppelige blodgytinga? Her ber *Oresteia* vitne om rettstatens fødsel. Men som Grethlein påpeikar, kan ein også tolke stykket som ei framsyning av makta si viktige rolle i rettsspørsmål, sidan semja blir gjenoppretta etter Athene sin inngripen, og ikkje på grunn av dommen i rettsoppgjeret. Athene overtalar erinnyene til å slå seg til ro ved å tilby dei ein sentral plass i bystaten Athen: «Thus, not the court but the integration of the threatening element into the community finally helps to overcome strife and discord» (Grethlein 2012: 88). Slik ber *Oresteia* også vitne om det utilstrekkelege ved rettstaten, og det er dette Aue byggjer sine refleksjonar på. Han aksepterer skuld for seg sjølv og nazistane,

¹³⁹«Dikè» er det greske omgrepet for rettferd i *Oresteia* (Grethlein 2012: 85). «Tykhe» er ei gresk lukkegudinne, og har i Aue si drøfting tyding av det «naudsynlege» og «vilkårlege» (Grethlein 2012: 85–86)

¹⁴⁰Omsetjinga av «agency» lèt seg vanskeleg gjere fullgodt. Med «menneskeleg agens» eller menneskeleg «aktørskap» tenkjer eg her på den meir vanlege engelske formuleringa «human agency». Til dømes Arne Johan Vetlesen nyttar omgrepet i boka *Evil and human agency*, ein studie av ondskap som understrekar det intensjonelle og medvitne i ondskapsomgrepet. Vetlesen tek likevel omsyn til strukturelle forklåringar på ondskap, og kombinerer filosofiske, psykologiske og sosiologiske perspektiv på ein klårgjerande måte (Vetlesen 2005).

og godtek også delvis straffeprosessane etter krigen, men med den tragiske modellen frå *Oresteia* gjer han etikk om til eit maktspørsmål, og såleis godt og vondt til vilkårlege storleikar. Slik framstiller han nazistane som tragiske heltar som heltemodig godtek den nådelause straffa som lagnaden har påført dei (Grethlein 2012: 88–89): «La nécessité, les Grecs le savaient déjà, est une déesse non seulement aveugle, mais cruelle» (Littell 2006: 842). Men om nazistane godtek den lagnadstunge straffa, så angrar dei likevel ikkje handlingane sine. Ein annan stad siterer Aue Eichmanns fryktinngytande frase frå rettssaka i Jerusalem: «Les regrets, c'est bon pour les enfants» (Littell 2006: 970).

Det er nettopp på dette punktet at Grethlein si lesing, enn så overtydande den er, kjem til kort. Sjølv om han påpeikar at Aue omtalar Clemens og Weser som «karikaturar»,¹⁴¹ og at han kallar dei Laurel og Hardy (Helan og Halvan), fokuserer han utelukkande på detektivparet som ein allusjon til evmenidene i *Oresteia* (Grethlein 2012: 79–80). Slik eg ser det, kjem ikkje funksjonen dei har i romanen til syne utan at ein tek omsyn til dei meir parodiske allusjonane i detektivparet. Clemens og Weser er tydeleg komiske figurar, med lange, grå frakkar og hattane i handa (Littell 2006: 1048). Til liks med Dupont og Dupont frå teikneserien Tintin, fullfører dei kvarandre sine setningar, og gjentek fraser som «Tout à fait, tout à fait» (Littell 2006: 1049).¹⁴² Dei jagar Aue frå Berlin via Budapest, Gliwice, Pommern, attende til Berlin (Grethlein 2012: 79), og dukkar opp utan førevarsel på fleire usannsynlege stadar, til dømes hotellrommet hans i Budapest (Littell 2006: 1144) og ein ruinert metro i Berlin (Littell 2006: 1376). Grethlein gjer sjølvstilt rett i å undersøkje Clemens og Weser si rolle som furier/erinnarar. Strukturen frå *Evmenidene*, der erinnyene jaktar Orestes før dei blir omskapt til evmenider, er gjenskapt på to måtar. Clemens og Weser er den konkrete gjenskapinga, men samstundes er hemngudinnene, på eit meir abstrakt nivå, representert ved Aue sitt minne og samvit. Når han i avslutninga drep Thomas, tilsynelatande på impuls, kjem «Les Bienveillantes» igjen på sporet av han, trass i at han har drepe Clemens og Weser:

Je ressentais d'un coup tout le poids du passé, de la douleur de la vie et de la mémoire inaltérable, je restais seul avec (...) le temps et la tristesse et la peine du souvenir, la cruauté de mon existence et de ma mort encore à venir. Les Bienveillantes avaient retrouvé ma trace (Littell 2006: 1390)

Den fortregnte skuldkjensla og det dårlege samvitet jaktar vidare på Aue, og minnet om katastrofen han har vore med på vil følgje han i grava. Det er nettopp strukturen frå

¹⁴¹Han kallar dei også mellom anna for «clowns» og «bouledogues», vil eg leggje til (Littell 2006: 1182, 1144)

¹⁴²Måten dei kommuniserer på, er gjennomgåande lik Dupont og Dupont frå Tintin: «“Dis donc, Weser, il nous insulte, là, non?” – “Oui, Il nous insulte. Il nous menace aussi.”» (Littell 2006: 1080). «“Vous nous avez menti, Aue!” tonna Clemens. – “Oui, ça n'est pas bien de mentir à la police”, approuva Weser» (Littell 2006: 1225).

Evmenidene som mogleggjer tematiseringa av skuld og rettferd, og som Grethlein syner, er det gjennom Aue sine likskapar med Orestes at den personlege skulda blir kopla til den politiske – at morsdrapet og den endelege løysinga stig fram som urovekkjande parallellar.

Mot slutten av romanen rullar Clemens og Weser opp Aue si historie: «On va te raconter comment ça s'est passé» (Littell 2006: 1377). Opprullinga endar med at Clemens og Weser understrekar at dei søkjer rettferd: «“Mais qu'est-ce que vous cherchez, à la fin?”“ hurlai-je encore une fois. – “On te l'a dit, murmura Clemens: on veut la justice“» (Littell 2006: 1381). Clemens og Weser si rolle som rettferda sine bulldoggar er med andre ord heilt eksplisitt, men for å forstå kva slags rettferd dei søkjer, er det naudsynt å ta dei meir parodiske aspekta på alvor. Grethlein realiserer si tolking gjennom allusjonane til *Oresteia*. Med fokus på dei andre allusjonane opnar det seg andre tolkingar, og på denne måten verkar *Les Bienveillantes* her, som så ofte elles, på fleire nivå samstundes. Sjølv om Clemens og Weser tydeleg representerer erinnyene,¹⁴³ er dei altså heilt bokstaveleg politikonstablar modellert på ei rekkje politiduoar frå populærkulturen. Det er viktig å hugse på at dei er kriminalkommissærar i Kripo (Littell 2006: 1048). Med andre ord er dei lova sine menn i eit imperium som har snudd lova på hovudet, frå eit forbod mot å drepe til eit påbod om å gjere det. Men denne omsnudde lova rårar berre «dei andre», trugande framandelement som jødar, romani, homoseksuelle, sinnsjuke og fysisk og mentalt tilbakeståande. Clemens og Weser jaktar Aue fordi han har drept ein av «hans egne», og det er påfallande at dei aldri nemner dei andre drapa som Aue er skuldig eller medskuldig i.

«Le kitsch, d'abord. C'est ce que j'appelle le côté Tintin de Degrelle» (Littell 2008: 59), skriv Littell i boka om den belgiske fascisten Léon Degrelle, *Le sec et l'humide*. Banda mellom Degrelle og Hergé, skaparen av Tintin, er noko Littell har merka seg. Her vil eg berre stadfeste at Littell har skrive inn denne politiduoen med minst eit snev av kitsch, og at duoen utvilsamt kan studerast i samband med det Littell kallar «kitsch fasciste», ein estetikk som slett ikkje var meint å vere komisk, men som først blei det i ettertid, «pour une sensibilité contemporaine réceptive à l'humour du détail qui tue» (Littell 2008: 59–60). Clemens og Weser er i alle høve sjablongar; dei er størkna typar utan personlegdom, men med ei tydeleg overflate som spelar ei særlege rolle i boka. Kva slags rolle er dette?

Det er freistande å karakterisere dei som nikkedokker eller sprellemenn – eller

¹⁴³I Pommern kjenner Aue seg truga av «des chiens furieux» (Littell 2006: 1267). Som Grethlein påpeikar, er erinnyene ofte samanlikna med hundar i *Oresteia*, nett slik Clemens og Weser er omtala som bulldoggar, og ordet «furieux» etablerer ein tydeleg parallell til furiane (Grethlein 2012: 79).

«pantins», som til dømes Voltaires *Candide* er omtala som. Aue karakteriserer dei som nemnt også som marionettar, som er ei nærliggjande tyding. Poenget er at Clemens og Weser synest fullstendig fastlåste i rollene sine, i oppdraget med å arrestere Aue. Gløden for dette oppdraget kjem ikkje frå dei sjølve, men frå gleden over å følgje ordrer og ta del i systemet, med andre ord frå yrkesvørnaden deira. På denne måten samsvarar desse karikaturane med karikaturen av Adolf Eichmann. Og nettopp parallellen til Eichmann kan hjelpe å kaste lys over dei to figurane. Som eg har synt, er Eichmann i *Les Bienveillantes* ofte framstilt med ein parodisk avstand til førestillinga om han som ein inkarnasjon av «vondskapens banalitet». Espen Schaaning er berre ein av mange som har understreka at Arendt si forståing av Eichmann berre var delvis rett (Schaaning 2012). Eit sentralt punkt er nettopp spørsmålet om Eichmann alltid følgde ordrene han fekk. Det er ei kjend sak at Eichmann på eit avgjerande punkt ikkje gjorde det. Mot slutten av 1944 fekk han ordre frå Himmler om å avslutte deportasjonane av dei ungarske jødane. Eichmann følgde ikkje Himmler sine ordre, men sende 50000 jødar på ein åtte dagar lang dødsmarsj mot Austerrike.¹⁴⁴ Her bryt Eichmann ordrene for å følgje «kallet» sitt, kallet frå den ideologiske overttydinga, frå «Førarordet» og «den endelege løysinga på jødeproblemet».

Mot slutten av Clemens og Weser si opprulling av historia til Aue, rett før Weser blir skoten av russiske soldatar, syner duoen liknande karaktertrekk. «Il n'y a plus de tribunal! Tous les juges sont morts ou partis. Comment voulez-vous me juger?», spør Aue (Littell 2006: 1380–1381). Når Clemens og Weser svarar, blir det tydeleg at også dei har tatt lova i eigne hender: «“On t'a déjà jugé, fit Weser d'une voix si basse que j'entendais couler l'eau. On t'a jugé coupable.“ – “Vous? ricanai-je. Vous êtes des flics. Vous n'avez pas le droit de juger.“ – “Vu les circonstances, roula la grosse voix de Clemens, on l'a pris, le droit“» (Littell 2006: 1381). I desperasjon etter å fullføre oppdraget sitt overskrid dei mandatet sitt. Aue si siste setning før Weser blir drepen gjer likskapane mellom Clemens, Weser og Aue klåre: «“Alors, dis-je tristement, même si vous avez raison, vous ne valez pas mieux que moi“» (Littell 2006: 1381). Clemens og Weser har til liks med Aue overskride den rigide lova i Det tredje riket, og dei er difor ikkje betre enn Aue. Men passasjen er også grunnleggjande ironisk gjennom avstanden mellom det Clemens, Weser og Aue meiner og måten lesaren oppfattar det dei seier på. For å forstå denne ironien, må ein kanskje vere medviten den mest konkrete allusjonen i

¹⁴⁴Det må understrekast at Arendt var fullstendig klar over dette. I *Eichmann in Jerusalem* drøftar ho det utførleg i kapittelet «Duties of a law-abiding citizen» (Arendt 2006: 135–150). Med andre ord er det ikkje Arendt si førestilling om Eichmann som er parodiert, men snarare forenklingar og misforståingar av boka hennar.

politiduoen, ein allusjon som Grethlein utruleg nok ikkje nemner i det heile. I Victor Klemperer si bok *The language of the third reich* figurerer det nemleg to personar med same namn. Dei blir presentert i ein parentes: «(Clemens and Weser were the principal torturers of the Jews in Dresden, and they were generally differentiated as the Hitter and the Spitter)» (Klemperer 2006: 11). Namna er altså henta frå to historiske, reelle torturistar. Denis Briand er ein av dei som har merka seg denne allusjonen, men han tolkar namnelånet på overraskande vis: «Clemens et Weser (...) sont la seule manifestation d'une loi humaine qui demande encore des comptes pour l'assassinat de quelqu'un» (Briand i Clément 2010: 92). Romanen sitt perspektiv snur opp ned på den historiske realiteten, hevdar Briand. Med andre ord er ikkje torturistane torturistar, men snarare den siste resten av menneskeleg rettferd i romanen. Påstanden er uholdbar. Det er som nemnt påfallande at Clemens og Weser ikkje dømmer Aue for dei politiske drapa han har delteke i, men berre drapa på familiemedlemene sine. Dei parodiske nikkedokkene kjempar for den forkvakla lova som galdt i Det tredje riket. Einast når denne lova hindrar vegen mot målet, mot utopien bakanfor lova, er dei villige til å overskride den. Clemens og Weser er såleis vassekte nasjonalsosialistar, og frå dette perspektivet kan ein lese ironien i orda deira: «On l'a pris, le droit». Nazistane tok makta og retten, og som Aue trist seier: om dei enn har rett, så er dei likevel ikkje betre enn han.

Clemens og Weser sin funksjon i romanen er med andre ord kompleks, og kan forståast ulikt alt etter kva allusjonar ein bit seg merke i og vektlegg.¹⁴⁵ Her ser ein tydeleg heteroglossien i romanen. Mangfaldet av tydingar oppstår i og med ironien, og kan også skildrast med dei to viktigaste elementa i Schlegel sitt omgrep. Avstanden mellom det Aue og politiduoen seier, og dei moglege tolkingane som stig fram med dei ulike allusjonane, gjer lesaren kritisk til personane, både som estetiske konstruksjonar og som etiske aktørar. Særleg dei parodiske allusjonane, men også allusjonane til *Oresteia* og til røyndomen i Victor Klemperer si bok, bidreg på ulike vis til illusjonsbrotet. Det usannsynlege, karikerte og kombinert høg- og låglitterære hjå Clemens og Weser, gjer lesaren medviten fiksjonen, og skapar også her avstand, på den eine sida til den historiske røyndomen som romanen representerer, og på den andre til representasjonen – til dei litterære metodane Littell nyttar. Igjen ser ein korleis *Les Bienveillantes* legg fram eit rikt materiale og sirklar inn moglege tolkingar, utan å konkluderere endeleg. Slik blir lesaren flytta mellom ulike etiske posisjonar,

¹⁴⁵Eg har sjølv sagt ikkje nemnt alle dei moglege allusjonane her. Denis Briand påpeikar til dømes likskapen med dei to politimennene i Kafkas *Proessen* (Briand i Clément 2010: 92). Kanskje kling Robert Johnsons bluesklassikar «Hellhound on my trail» òg med?

og sjølv om romanen ikkje endar i ein tydeleg posisjon, gir nyanserikdomen og mangfaldet av perspektiv verdifulle røynslar. Denne romantiske ironien er også å spore i ein av dei andre intertekstane i *Les Bienveillantes*, nemleg Mikhail Lermontovs *A hero of our time*.

Le monde de la littérature est un monde dans lequel il est possible de faire des tests pour établir si un lecteur a le sens de la réalité ou s'il est la proie de ses hallucinations (Eco 2003: 17)

4.6 Aue mellom Lermontov og Petsjorin: den romantiske helten

Max Aue les. Han ville helst studere litteratur eller filosofi, og han les alt frå science fiction-forfattarar som E.R. Burroughs til Stendhals dagbøker. Av alle forfattarane Aue les eller omtalar, får Lermontov ein særskilt viktig funksjon. Medan Aue er utstasjonert i Pjatigorsk vitjar han Lermontov-museet saman med Voss. Museet er stengd, men dei slepp inn i biblioteket, der ei gruppe tyske offiserar held mellombels bustad. Medan Voss studerer bøkene i biblioteket, blir Aue trekt mot eit portrett av Lermontov: «[I]l était représenté en dolman rouge chamarré d'épaulettes et de passements dorés, les lèvres humides, les yeux étonnamment inquiets, hésitant tout juste entre la rage, la peur, ou une moquerie sauvage» (Littell 2006: 381). Ein merkar seg Lermontovs ambivalente blick mot tilskodarane, mot samfunnet rundt. Det er på same tid uroleg og engsteleg, aggressivt og trugande, men samstundes lett hånande og ironisk. Ei slik ambivalent haldning til samfunnet er ifølgje Frederick Garber eit av dei klåraste kjenneteikna på den romantiske helten (Garber 1967: 324–325). Petsjorin, helten frå *A hero of our time*, er ein velkjend romantisk helt.¹⁴⁶ Men allereie her er det avslørande at Aue er like opptatt av Lermontov sine heltetrekk som av Petsjorin sine. Med epålettar og forgylte possement er forfattaren portrettert som ein heltefigur, og i den følgjande visitten i museet blir han romantisert av Aue. I episoden blir tilhøvet mellom litteratur og røyndom tematisert – den gjensidige innverknaden, men også avstanden mellom dei (Grethlein 2012: 90).

Aue mistar kontroll over kva som tilhøyrer Lermontov sitt liv og kva som tilhøyrer romanen og romanhelten hans. Dette blir tydeleg gjennom duellen, ein kjent romantisk topos. Ved sidan av portrettet av Lermontov er det plassert eit portrett av Nikolai Martynov, mannen som drap Lermontov i ein duell. Martynov utfordra Lermontov til duellen nettopp på grunn av *A hero of our time*, der han meinte å sjå ein karikatur av seg sjølv i personen Grusjnitskij (Powelstock 2005: 461). Som ein ser, er det ikkje berre røyndomen som påverkar litteraturen, men også omvendt. Som Stephen Greenblatt skriv: «It would, I think, be a mistake to regard

¹⁴⁶Meir spesifikt er han rekna som ein «byronsk» helt. Sjå til dømes Alan Harwood Cameron si doktorgradsavhandling *Byronism in Lermontov's A hero of our time* (Cameron 1974).

this process as uni-directional – from social discourse to aesthetic discourse – (...) because the social discourse is already charged with aesthetic energies» (Greenblatt 2007: 212).

Utvekslinga mellom det Greenblatt kallar det sosiale og det estetiske, mellom liv og litteratur, blir eksplisitt når Aue og Voss endeleg slepp inn i huset til Lermontov. Vakta som følgjer dei, er ikkje særleg kunnskapsrik: «Il faudra revenir quand il y aura quelqu'un qui puisse tout expliquer», seier Voss (Littell 2006: 382). Men vakta veit at *A hero of our time* blei skriven ved skrivebordet som er frakta frå St. Petersburg til museet. Det konstruerte ved Lermontov-museet blir understreka, og skiljet mellom fiksjon og fakta problematisert: sjølv røyndomen til Lermontov er strukturert og presentert på ein måte som ikkje samsvarar med det faktiske livet hans. Vidare jaktar Aue på stadar frå romanen, og synest ikkje skilje røyndom frå fiksjon når han spør: «“Ce n'est pas ici que Petchorine rencontre Véra?” – “Je ne suis pas sûr. Ce n'est plutôt dans la grotte, en dessous de la Harpe éolienne?” – “Il faudra vérifier”» (Littell 2006: 383). Korleis verifisere at ein romanstad er identisk med ein historisk og reell stad? Kan Aue nærlese romanen og samanlikne med røyndomen kring seg? Han synest i alle høve å blande saman det ein kan kalle ei «litterær sanning» med den empiriske røyndomen, og gjer såleis eit hermeneutisk feilgrep. Som Umberto Eco skriv:

[L]e monde de la littérature nous donne la certitude qu'il existe certaines propositions ne pouvant être mises en doute, et qu'il nous offre donc un modèle, imaginaire si vous voulez, de vérité. Cette vérité littéraire se reflète sur ce que nous appellerons les vérités herméneutiques. (Eco 2003: 17)

Aue går seg vill i dette landskapet, som ein lermontovsk «aficionado», for å låne eit anna omgrep frå Eco (Eco 2003: 15). Episoden blir tydeleg metafiktiv, og presenterer ein interessant representasjons- og fortolkingsproblematikk som eg dessverre ikkje kan omtale grundig nok her. Det viktige er at pilgrimsferda til Aue får eit komisk preg, og at komikken stig fram med romantiseringa av forfattaren og helten hans, og med forvekslinga av litteratur og røyndom. Aue blir ein litteraturredektiv som nyttar den historisk-biografiske metoden for å finne sanninga: han leitar etter svar på litterære spørsmål i røyndomen, og på spørsmål om røyndomen i litteraturen. Ein kan også seie at han leitar etter «litterære» svar i røyndomen.

Vinglinga mellom litteratur og røyndom kjenner vi att frå *Elektra*-oppsetjinga. Men det er påfallande at Aue i så stor grad interesserer seg for forfattaren Lermontov. Nett slik *Oresteia*-interteksten dreg med seg den greske konteksten, meiner eg at *A hero of our time* dreg med seg den romantiske konteksten. Poeten Lermontov blir framstilt som romantisk helt, og verdsbiletet han uttrykkjer blir ein modell for å forstå Aue og nazistane. Både Lermontov og Petsjorin deltek i duellar. Når Aue leitar etter åstaden for duellen, presiserer han først ikkje om det er Lermontovs eller Petsjorins duell han interesserer seg for. Men Voss spør, og svaret

kjem umiddelbart: «Celui de Lermontov» (Littell 2006: 362). Aue romantiserer og opphøgger Lermontov, og interesserer seg for Petsjorin først og fremst som eit uttrykk for Lermontov si verdsåskoding. Han svermar også for ei romantisk kopling mellom destruksjon, skaparkraft og udødelegdom, som synest å ligge i kjerna av duellen:

Je songeai de nouveau à Lermontov (...). À la différence de son héros Petchorine, Lermontov avait tiré en l'air; son adversaire, non. À quoi Martynov pouvait-il songer en regardant le cadavre de son ennemi? Lui-même se voulait poète, et il avait certainement lu Un héros de notre temps; ainsi, il pouvait savourer les échos amers et les lentes vagues de la légende naissante, il savait aussi que son nom ne resterait que comme celui de l'assassin de Lermontov, un second d'Anthès encombrant la littérature russe. (Littell 2006: 385)

Georges d'Anthès er Pushkins drapsmann, og dette drapet skjedde også i duell. Anthès og Martynov er historiske personar som vi kjenner i dag fordi dei drap store poetar. Duellen blir såleis ein stad som sikrar udødelegdom for deltakarane. Aue skapar ein kult kring Lermontov, merkar Serge Zenkine seg (Zenkine i Clément 2010: 234). Men Zenkine er upresis i påstanden om at Aue imiterer Petsjorin når han seinare utfordrar SS-kollegaen Turek til duell, etter at Turek har ymta om at Aue og Voss har eit forhold (Littell 2006: 414–415). Denne duellen kan forståast som ein imitasjon av både Lermontov og Petsjorin, og meir presist kan ein difor seie at Aue går seg vill i det litterære rommet mellom Lermontov og Petsjorin, mellom forfattaren og fantasien hans. For Aue synest den romantiske forfattaren å vere ein like så god romantisk helt som romanhelten. Hoheneegg sin kommentar etter Aue har utfordra Turek blir difor fleirtydig: «Ce n'est pas bien malin, ce que vous avez fait là. Lermontov vous est décidément monté à la tête» (Littell 2006: 415). Det er ikkje berre fiksjonen til Lermontov som har gått til hovudet på Aue, men også den romantiske førestillinga om forfattarhelten. Førestillingskrafta stig fram som eit viktig element. I ein komisk augneblink tidlegare i boka, etter at Himmler har tala, syner Aue stor sjølvvinnsikt på vegner av nazistane:

Ce discours frappa les esprits: clairement, même si pour moi la vision esquissée évoquait les fantastiques utopies d'un Jules Verne ou d'un Edgar Rice Burroughs, il y avait, élaboré dans des sphères raréfiées loin au-dessus de la nôtre, un plan, un objectif final (Littell 2006: 197–198).

Førestillingskrafta kan med andre ord få utløp i mindre uskuldige aktivitetar enn å skrive skjønnlitteratur. Duell-episoden blir ein parallell til dette, der Aue mistar den kritiske avstanden til fantasien, og implisitt til den nazistiske utopien.

Opptakta til duellen er ein episode der Aue overhøyrer Turek og kollegaane sin samtale om han og Voss. Overhøyringsepisodar er utbreidde i den romantiske litteraturen, og ein finn mange av dei i *A hero of our time*. Som Vladimir Nabokov påpeikar i føreordet, er dei viktige strukturerande element i romanen (Lermontov 2002: x). Episoden i *Les Bienveillantes* kan difor forståast som ei ironisk gjentakning av ein litterær topos frå romantikken, og når

episoden fører Aue til randen av galskap, til å ville gjenta duellane til Lermontov og Petsjorin, får det verknad av eit illusjonsbrot hjå lesaren. Det tematiserer også tilhøvet mellom estetikk og etikk, og skapar ein avstand til Aue og vala han tek. Som vi skal sjå er nemleg det å overhøyre – og ikkje minst det å røpe – handlingar som reiser etiske spørsmål.

Sett bort ifrå «The fatalist», den siste historia, finn ein overhøyringar i alle delane av *A hero of our time*. «Princess Mary» skil seg likevel frå dei andre ved at overhøyringa hender fleire gongar. Som Robert Reid merkar seg, er overhøyringa sentrale enkeltepisodar i «Bela» og «Taman», men ein viktig leietråd i «Princess Mary», der den blir gjentatt fleire gongar. Overhøyringa er her del av Petsjorins freistnad på å gjere estetikken til «Weltanschauung», eller som Reid seier det: «to live life from day to day as though it were a work of art» (Reid 1977: 14). Personane røper gong på gong det dei har overhøyrt, og det er nett denne røpinga som sikrar framgang i historia. Det er fem historier i *A hero of our time*.¹⁴⁷ Dei tre siste er bygde opp av Petsjorin sine dagboksnotat, og «Princess Mary» er ei av desse. Etter «Maksim Maksimich» blir dagbøkene introduserte av den namnlause eg-forteljaren på ein måte som aksentuerer det metalitterære og det ironiske: «Perhaps some readers will want to know my opinion of Pechorin's character. My answer is the title of this book. "But this is wicked irony" they will say. I wonder» (Lermontov 2002: 64). Parallellen mellom å overhøyre noko og å lese dagbøker bør vere tydeleg. Slik reflekterer romanen kring seg sjølv, og dei mange overhøyringsepisodane blir sentrale i denne estetiske sjølvrefleksjonen, men også i spørsmål om ansvar og moral. Det å røpe inneber alltid eit moralsk val, og i «Princess Mary» trumfar alltid estetiske val moralske. Petsjorin røper, og tek ikkje ansvar for det, men søkjer tilflukt i kunsten. Vokabularet hans er prega av narrative ord og omgrep, og gjennom denne leikande og sjølvmedvitne historieforteljinga skapar Petsjorin avstand til sin eigen røyndom, nett slik romanen skapar avstand til seg sjølv: «"We have the beginning of a plot!" I cried in delight. "The denouement of this comedy will be our concern. Fate is obviously taking care of my not being bored"» (Lermontov 2002: 95). Petsjorin romantiserer livet sitt. Han gjer det til ei god forteljing, eit kunstverk, og nyttar forteljargrep som reiskapar for å halde etiske spørsmål på trygg avstand: «In divulging something overheard, Pechorin attempts to remould events retrospectively through art so as to escape the reality of his moral responsibility» (Reid 1977: 14). Det kryr av forteljargrep og andre metalitterære referansar i denne romanen.¹⁴⁸

¹⁴⁷Og egentleg seks delar, om ein reknar med den korte introduksjonen til Petsjorin sine dagbøker.

¹⁴⁸Petsjorin skildrar til dømes Grushnitsky på denne måten: «His object is to become the hero of a novel» (Lermontov 2002: 85), og Werner slik: «He is a poet in all his actions, and frequently in his utterings, although in all his life he never wrote two lines of verse» (Lermontov 2002: 91). Sjølve historieforteljinga blir også ofte

Men det er ikkje berre Petsjorin som overskrid moralen ved å setje estetikken i sentrum. Parallellen mellom dagbøkene og overhøyringa gjer at også den implisitte lesaren blir råka av desse problemstillingane:

I learned not long ago that Pechorin had died on his way back (...). This news gladdened me very much, it gave me the right to publish these notes, and I took advantage of the opportunity to sign another man's work with my own name. God grant that readers do not castigate me for such an innocent forgery (Lermontov 2002: 63)

Forteljaren gjer med andre ord det same som Petsjorin. Han røper historia hans, og deler såleis informasjon som «avsendaren» ikkje har gitt han løyve til å dele. Sjølv om forteljaren presenterer dagboka som enkle notat frå Petsjorin si reise i Kaukasus, er det klårt at notata først og fremst er nytta med estetiske føremål av forteljaren.¹⁴⁹ Situasjonen er paradoksal: «While aesthetic inevitability uses art to diminish the effects of personal responsibility on the level of reality, the Narrator effectually harnesses reality to diminish aesthetic responsibility» (Reid 1977: 16). Jo meir forteljaren hevdar at han ikkje har estetiske føremål med å publisere dagboksnotata, jo klårare blir det at det motsette er tilfelle. Men er det berre forteljaren som er etisk ansvarleg her, eller også lesaren som blar vidare i boka?

Forteljaren si utfolding av historia blir ein dekonstruksjon av Petsjorin si estetiske verdsåskoding. Men dette råkar også forteljaren sjølv. Som Nabokov er inne på i føreordet, er duellen mot Grusjnitskij kulminasjonen av dette: «[T]he accumulation of knowledge on the part of the hero causes the reader to await, with frantic interest, the inevitable scene when Pechorin will crush Grushnitski with the disclosure of this knowledge» (Lermontov 2002: xii). Historia sin katarsis-augneblink, det endelege resultatet av forteljargrepa og dei andre estetiske verkemidla, er sinnbiletet på det umoralske: drapet. Med drapet på Grusjnitskij får lesaren sjå følgjene av Petsjorin si romantiske verdsåskoding, og estetikken sin triumf over etikken: «*Princess Mary* heightens the extremes of Pechorin's 'philosophy' and marks its limitations. Eavesdropping is confronted with its own moral responsibility magnified – the death of Grushnitsky» (Reid 1977: 15). Duellen blir kulminasjonen av det Reid skildrar som

kommentert, med replikkar som «Go on with your story, doctor» (Lermontov 2002: 95) og «Go on with your story» (Lermontov 2002: 96), samt Petsjorin sine refleksjonar kring eiga dagboksskriving: «On re-reading this page, I notice that I have strayed far from my subject... But what does it matter?... I write this journal for myself and, consequently, anything that I may toss into it will become, in time, for me, a precious memory» (Lermontov 2002: 124). Til liks med Aue hevdar altså Petsjorin at han skriv dagboka for seg sjølv. Ein finn også stort medvit om litterære problemstillingar, til dømes i refleksjonane om det lydlege si rolle i semantikken (Lermontov 2002: 104). Omgrepet «denouement» går også att: «Ever since I have lived and acted, fate has always seemed to bring me in at the denouement of other people's dramas, as if none could either die or despair without me!» (Lermontov 2002: 133).

¹⁴⁹Forteljaren nemner òg at han har ei notatbok der Petsjorin fortel livshistoria si. Denne vil han førebels ikkje publisere (Lermontov 2002: 64).

«the undoing of his [Pechorin's] quasi-philosophy» (Reid 1977: 15).

Aue sin duell, i motsetnad til Petsjorin sin, får ikkje spele seg ut i romanen, og blir ståande som parodisk. Freistnaden på å imitere Lermontov og Petsjorin havarerer i den strenge internkontrollen i SS. Som nemnt er det overhøringa av Turek sine kommentarar som sender Aue i fyr og flamme: «Toutefois, il est encore temps de retirer vos paroles infâmes. Je vous préviens: si vous ne le faites pas, nous nous battons» (Littell 2006: 415). Etter denne episoden snakkar han med Hoheneegg, som har overhøyrte framhaldet av samtalen mellom Turek og kollegaane. Hoheneegg er ikkje i tvil om kollegaane sine motiv: «À mon avis ils s'apprêtent tout bonnement à nous massacrer» (Littell 2006: 416). Dette hindrar ikkje Aue i å ynskje seg duellen: «Moi, j'étais toujours étrangement exalté (...). Turek, j'allais l'abattre avec plaisir» (Littell 2006: 416). Når duellen så blir amputert, fordi nokon har røpt kva som føregår for Aue sine overordna, stig funksjonen til romanepisoden klårare fram: «Quelqu'un avait vendu la mèche. (...) J'avais l'impression d'être poursuivi par une malédiction: ainsi: quoi que je fasse, toute action pure me serait interdite! Je croyais voir le vieux Juif (...) qui se riait de moi» (Littell 2006: 417). Det fullstendig irrasjonelle i Aue sin ideologi kjem til syne når den personlege og interne konflikta hans i SS får han til å føle seg håna av jødane.¹⁵⁰

Sitatet som innleia dette kapittelet er ein kommentar frå Hoheneegg til Aue etter at Aue og Turek har møtt på kontoret til Einsatzgruppe-leiaren Walther Bierkamp: «Cela vous apprendra à vouloir jouer au héros romantique» (Littell 2006: 419). Som Zenkine påpeikar framstår heile episoden som eit merkeleg element i plottet, sidan duellen aldri blir forløyst:

Un effet étrange se produit: en pleine guerre mondiale, entre les batailles militaires et les opérations d'extermination des Juifs, "un pays des fées perversi" semble se former où Max Aue devient une sorte de héros littéraire; comme s'il entrait consciemment dans une fiction romantique et y subissait des aventures initiatiques (Zenkine i Clément 2010: 235)

«Un pays des fées perversi» refererer til noko Aue seier tidlegare i kapittelet:

Une phrase de Chesterton me trottait par la tête: Je n'ai jamais dit que l'on avait toujours tort d'entrer au pays des fées. J'ai seulement dit que c'était toujours dangereux. C'était donc cela, la guerre, un pays des fées perversi, le terrain de jeux d'un enfant dément qui casse ses jouets en hurlant de rire, qui jette gaiement la vaisselle par les fenêtres? (Littell 2006: 195)

Duellen blir verande uforløyst, og står difor som ein merkverdig refleksjon kring representasjon og røyndom, litteratur og liv, og samstundes kring etiske spørsmål som – trass i at drapet også her er involvert – må seiast å vere på ein mindre skala enn det nazistiske

¹⁵⁰Den gamle jøden Aue ser for seg, er Nahum Ben Ibrahim, som Aue tidlegare drep på oppfordring frå Ben Ibrahim sjølv. På uhyggeleg vis får Ben Ibrahim Aue til å grave ei grav til seg, og bed så om å bli skoten og plassert i grava, alt med eit smil om munnen. Aue og ein kollega gjennomfører dette (Littell 2006: 403–412). Her ser ein det fleirtydige i Aue sin kommunikasjon: ein kan også forstå det som at samvitet ler av han.

folkemordet. Men nett slik Orestes-myten spelar seg endeleg ut i den politiske historia, og ikkje i Aue si private historie, får også «Lermontov-kulten», den romantiske overskridinga av realitetane, og duellen som ein freistnad på å nå udødelegdom gjennom drapet, spele seg ut i det politiske. Duellen og det forventta drapet blir suspendert og halde i tyglane i den private historia til Aue. Samstundes blir den, nett som Orestes sitt morsdrap, ståande som ein parallell til nazistane sitt utopiske prosjekt. «*Finita la commedia*» er dei siste orda i «Allemandes I et II», sett i kursiv for å markere at orda er lånte frå Petsjorin, som seier det same etter duellen mot Grusjnitskij. Aue sitt opphald i «le pays des fées perversi» er over, men denne historia i historia får si skrekkelege forløyning i det politiske massedrapet på seks millionar jødar.

Med Orestes-myten og den greske tragedien og kultursamanhengen, samt Lermontovs roman og den romantiske litteraturen og verdsåskodinga, dreg *Les Bienveillantes* inn intertekstar som modifiserer den historiske representasjonen, og samstundes både romandiskursen og Aue si sjølvframstilling. I politiduen Clemens og Weser er det eit mangfald av allusjonar som delvis overlappar kvarandre, delvis står sjølvstendig. Allusjonane mogleggjer ialfall ulike tolkingar som alle synest gyldige, og som ikkje alltid utelukkar kvarandre. I duell-episoden, og alt som leier opp til den og følgjer av den, er det derimot ein allusjon, og ikkje fleire, som stig tydeleg fram som grunnlag for tolkinga, utan at kompleksiteten dermed minkar. *A hero of our time* skapar, til liks med *Oresteia*, band mellom Aue si personlege historie og den politiske historia i Det tredje riket. Samstundes er den parodisk, til liks med allusjonane til Dupont og Dupont, Helan og Halvan og andre moglege detektivpar. Som nemnt oppfattar eg parodien som råkande andsynes nokon eller noko, og i denne episoden er det ikkje tvil om kven parodien rår. Opplevingane på austfronten forlèt ikkje Aue, dei sender han vidare inn i vrangførestillingane og galskapen i den nazistiske utopien: *Finita la commedia, inizia la tragedia*.

5 Avsluttande ord

On a beaucoup parlé, après la guerre, pour essayer d'expliquer ce qui s'était passé, de l'inhumain. Mais l'inhumain, excusez-moi, cela n'existe pas. Il n'y a que de l'humain et encore de l'humain (Littell 2006: 842)

5.1 Nærleik og avstand

I eit essay om Paul Celan omformulerer Kari Løvaas Adorno si utsegn om det barbariske i å skrive poesi etter Auschwitz til eit spørsmål som syner det problematiske i sjølve problemstillinga: «Hvordan forholde seg ”rett” til det verste?» (Løvaas 2013: 291). Dette er ofte eit problem med generelle påstandar om Holocaust, om tidsvitna sine freistnadar på å bere vitne og om andre freistnadar på å framstille katastrofen litterært. Kven har rett til å seie «slik, men ikkje slik. Ikkje slik, men slik»? Holocaustlitteraturen er ikkje immun mot kritikk, og ein er ikkje plikta til å syne overdriven respekt for alle litterære framstillingar av folkemordet. Men følgjer det særskilde etiske krav med litteraturen om «det verste», der etiske spørsmål ofte melder seg raskare, og med større kraft?

«Spørsmålet er (...) om det er mulig å artikulere det avskyelige uten å gjøre noe med det – om ikke artikulasjonen i seg selv innebærer en estetisering og domestisering som gjør *det som ikke får finnes* til noe sosialt akseptabelt», skriv Løvaas i eit anna essay (Løvaas 2013: 214). Ei rekkje motspørsmål melder seg. Kva skjer med «det avskyelege» om vi gjer litterært tabu av det, og held det utanfor det området som litteraturen kan utforske? Kvar plasserer vi det avskyelege, om ikkje hjå oss sjølve? Inneber det litterære språket naudsynleg «estetisering og domestisering»? Er litteraturen alltid sosialt akseptabel, og korleis samsvarar det sosialt akseptable med det etisk akseptable?

Med *Les Bienveillantes* har Jonathan Littell løfta fram nye problem, stilt nye spørsmål og nådd nye innsikter. Prosjektet hans, slik eg forstår det, er tufta på ein paradoksal kombinasjon av nærleik og avstand. Han legg seg nær på ein nazist for å opne moglegheita for identifikasjon hjå lesaren. Denne nærleiken til vondskapen er utfordrande, provoserande og ofte nærast uuthaldeleg. Medan kritikarar som Lanzmann og Binet opplever tilhøvet til det historiske materialet som problematisk, er det nett nærleiken til det vonde som får Husson, Terestchenko til å reagere. Friedländer står i ein slags mellomposisjon. Eg meiner at romanen også held tydeleg avstand til hovudpersonen og framstillinga hans av Holocaust. I dei tre føregåande kapitla er det denne avstanden eg har utforska gjennom den romantiske forståinga av ironi, og eg har freista å syne kva slags verknad det har på lesinga av romanen, både etisk og estetisk.

5.2 Samanfating

Korleis skapar romanen denne avstanden? Med tanke på konnotasjonane som romantisk filosofi og litteraturteori ber med seg, kan det synest uheyrte å leggje den til grunn for lesinga av ein roman om Holocaust. Men Schlegel sitt ironiomgrep har synt seg dugeleg til å omfatte denne mangfaldige og komplekse romanen, og med de Man sitt supplement, samt Blanchots delvise vidareføring og delvise brot med romantikken, vonar eg å ha fått fram at *Les Bienveillantes* er ein grunnleggjande fleirtydig roman – at den unndreg seg eintydige tolkingar, og ikkje er fullt ut forståeleg. Slik sett er Blanchots tankar om «den litterære røynsla» skildrande for romanen sin verknadsmåte: kombinasjonen av nærleik og avstand gjer lesinga perspektivrik, og når romanen ikkje tydeleg favoriserer eit einskilt perspektiv, skapar det ein røynslemessig rikdom som stimulerer til både etisk og estetisk refleksjon hjå lesaren.

Lesinga mi er sjølv sagt ikkje uttømmende, og *Les Bienveillantes* kan utvilsamt undersøkjast frå andre vinklar. Det psykologiske og psykoanalytiske er til dømes eit emne eg knapt har dukka under overflata på her. Det same gjeld valdestetikken, meir strengt historiske perspektiv, samt eit vell av andre tema, motiv og intertekstar. Eg vonar likevel at nokre av desse perspektiva har kome fram gjennom den sporadiske presentasjonen av ein allereie omfangsrik sekundærlitteratur, og gjennom fotnotar som peikar utover mot andre tekstar, andre undersøkingar.

Særleg har Schlegel sitt ironiomgrep gjort det mogleg å skildre korleis romanen skapar avstand til Aue sin narrasjon – og samstundes til seg sjølv som litterær konstruksjon. Dei to «teknikkane»¹⁵¹ som Pierre Schoentjes finn hjå Schlegel, illusjonsbrotet og den kritiske distanseringa, gjer vonleg ironiomgrepet til Schlegel meir forståeleg. I det minste presiserer det kva som kjenneteiknar denne forma for ironi, og korleis den fungerer. Ironien gjer romanen grunnleggjande sjølvrefleksiv, men denne sjølvrefleksjonen er følgd av ei kritisk avstandtaking. Eller som Schoentjes skildrar det: «L'ironie (...) réside dans la capacité à corriger le subjectif par l'objectif: l'adhésion aux sentiments est contrebalancée par la distance critique» (Schoentjes 2001: 101). Sjølv om *Les Bienveillantes* er eit postmoderne verk, er altså ikkje konsekvensen av sjølvrefleksjonen at romanen spinn rundt sin eigen akse, og ikkje refererer til anna enn seg sjølv (slik førestillinga stundom er om postmoderne verk). Romanen er tvert imot open mot røyndomen utanfor boksidene. Den er det berre ikkje på ein

¹⁵¹ Dei kan vanskeleg forståast som teknikkar i heilt konkret forstand. Rett nok kan ein med «techne» skape illusjonsbrot og setje opp kritisk avstand, men som nemnt i kapittel 2 er ironien i like stor grad ein lese måte. Kan ein kalle det ein lese teknikk? I alle høve handlar det om to element som gjer det mogleg å omtale ironien på ein meir konkret måte, og eg oppfattar dei først og fremst som omgrep, og ikkje som (retoriske) grep.

eintydig, referensiell og stadfestande måte. Snarare problematiserer den, mellom anna gjennom problematiseringa av seg sjølv, den historiske røyndomen – ein røyndom som er fortolka og vidareformidla hovudsakleg gjennom tekstar. Med Felman og Laub kan ein seie at den syner medvit om tekstualiseringa av konteksten, i like stor grad som kontekstualiseringa av teksten.

I samanlikninga med Céline sine førstepersonsforteljarar, og i lesinga av dei intertekstuelle relasjonane, har eg undersøkt nokre utslag av ironien. Eg har mellom anna drege vekslar på teoriane til Phelan, Blanchot, Bakhtin og Kristeva for å konkretisere tilnærminga til ironien, og eg vonar dei ulike perspektiva iallfall har vitna om noko av breidda i romanen. Forteljarrøysta vekkjer både sympati og antipati hjå lesaren, og intertekstane skriv seg inn i teksten, dreg med seg andre kulturelle og litterære samanhengar, og avviklar seg sjølv gjennom ironi.

Eg har òg undersøkt, stundom eksplisitt, men ofte implisitt, kva slags verknad det ironiske har på lesaren si etiske og estetiske fortolking og vurdering av romanen. Det er sjølv sagt eit problem å snakke på vegner av «lesaren», og eg skriv først og fremst på vegner av «denne lesaren». Gjennomgåande har eg freista framheve det dynamiske ved lesarrolla i *Les Bienveillantes*. Også her er kombinasjonen av nærleik og avstand karakteriserande: lesaren blir send inn i nye og utfordrande posisjonar – både etiske og estetiske – som raskt blir underminerte av illusjonsbrot og kritisk distansering. Liran Razinsky skildrar dette godt:

It is not a question of taking Aue's statements at face value. Such claims are put forth in Aue's voice, then ironized, strengthened by the text, weakened, contextualized, enriched, and the reader is engaged in an examination of this perspective and of his or her views. Such self-questioning seems to bring these ideas home. The otherness of evil is fractured (Razinsky i Golsan 2012: 154)

Ein må vedgå at vondskapen på eit eller anna nivå blir estetisert i *Les Bienveillantes*, men om den blir domestisert, så blir den likevel ikkje gjort til husdyr. Den er meir som eit beist som slepp laus blant keramikk og porselen i bestestova. Slik tek romanen vondskapen heim.

5.3 Holocaust og «det uforståelege»

I eit essay om Maurice Blanchot skriv Emmanuel Levinas om språket som «la servante» og forfattaren som «son maître»: «A celle qui dit vrai, comment ordonner le silence? (...) Elle tire victoire et présence en narrant les échecs, les absences et les fugues de celui qu'elle sert et épie. (...) Intendante sans reproche, elle contrôle la maison qu'elle domine et conteste l'existence de secrètes fermetures. Intendante ou Maîtresse? Merveilleuse hypocrite! Car elle aime la folie qu'elle surveille» (Levinas 1966: 522).

Paul de Man si framheving av det «det uforståelege», som lett kan oppfattast som ein frase når ein knyter det til Holocaust,¹⁵² er ikkje meint å styre oss i grøfta. Eg har freista syne at den problematiseringa og vanskeleggjeringa Littell gjer av Holocaustdiskursen i *Les Bienveillantes*, verken inneber ei fråskrivning av etiske omsyn eller nokon tolkingsmessig resignasjon. Men kva slags sanning kan ligge i denne forma for «negativ poeisis»?

Eg opplever det Agamben skriv om «the unsayability of Auschwitz» som oppklårande (Agamben 2002: 157). Han understrekar at vitnesbyrdet er resultatet av ein språkleg kamp mot umoglegheita av å formidle dei unike røynslene, men åtvarar samstundes mot å spreie førestillingar om at ein må teie om dei: «[I]f, joining uniqueness to unsayability, they transform Auschwitz into a reality absolutely separated from language, if they break the tie between the impossibility and a possibility of speaking (...), then they unconsciously repeat the Nazis' gesture» (Agamben 2002: 157). Dette vesentlege skiljet er også relevant for vitnesbyrd etter «vitnesbyrdets tid». Sjølv utan personlege røynsler frå Holocaust er den litterære framstillinga ei framstilling på trass, som Littell uttrykkjer i eit intervju: «Lorsque je parle de parole vraie, je pense à une parole qui peut révéler ses propres abîmes» (Blumenfeld 2006). I Aue sine setningar lyder ekko frå avgrunnen under han.

Kanskje er Levinas sin distinksjon mellom «le dire» og «le dit» relevant. I «le dire» ligg det uavslutta og alltid opne som kjenneteiknar *Les Bienveillantes*, og som for Levinas skil seg frå det lukkande, konkluderande – og sjølv sagt naudsynlege – i «le dit»: «Le dire lâche ce dont il se saisit» (Levinas 1966: 520). Slik er *Les Bienveillantes* ein roman som held samtalen om fortida open, som ikkje konkluderer endeleg, men i staden utfordrar førestillingane våre om «comment ça s'est passé». Som i denne oppgåva, der eg også har utforska spørsmålet om litteraturen og det vonde, er det vanskeleg å gi fullgode svar. Men spørsmåla er vonleg stilt med større presisjon, på ein meir nyansert måte, og – kanskje – på veg mot ei større forståing av Holocaust og av oss sjølve – på godt og vondt.

¹⁵² Arne Johan Vetlesen hevdar til dømes i *Evil and human agency* at det å tenkje på Holocaust som uforståeleg – som vi alle har ein tendens til å gjere – er eit hinder for den etiske tenkinga som må til for å hindre at noko slikt hender igjen (Vetlesen 2005: 14).

Litteratur

- Adorno, Theodor W. 1977. «Kulturkritik und Gesellschaft» [1951] i *Kulturkritik und Gesellschaft I: Prismen. Ohne Leitbild. Gesammelte Schriften, bd. 10.1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, s. 11–30
- Agamben, Giorgio. 2002. *Remnants of Auschwitz – The witness and the archive*. Oms. Daniel Heller-Roazen. New York: Zone Books
- Aiskylos. 1993. «Oresteia» i *Greske tragediar* [1964]. Oms. Eirik Vandvik. Oslo: Det Norske Samlaget, s. 7–133
- Allen, Graham. 2000. *Intertextuality*. New York: Routledge
- Amossy, Ruth. 2010. «La dimension argumentative du discours littéraire. L'exemple de *Les Bienveillantes*» i Dominique Maingueneau og Inger Østenstad (Red). *Au-delà des œuvres – Les voies de l'analyse du discours littéraire*. Paris: L'Harmattan, s. 35–63
- Arendt, Hannah. 2006. *Eichmann in Jerusalem – A report on the banality of evil* [1963]. New York: Penguin Books
- Bakhtin, Mikhail M. 1981. *The dialogic imagination – Four essays*. Oms. Michael Holquist og Caryl Emerson. Austin: University of Texas Press
- Bakhtin, Mikhail M. 2003. «Epos og roman: Om romanstudiets metodologi» [Foredrag 1941, essay 1975]. Oms. Jostein Børtnes. I Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei (Red). *Moderne litteraturteori: En antologi* (2. Utgåve). Oslo: Universitetsforlaget, s. 119–141
- Bakhtin, Mikhail M. 2003. *Latter og dialog – Utvalgte skrifter*. Oms. Audun Johannes Mørch. Oslo: Cappelen Akademiske Forlag
- Barjonet, Aurélie og Liran Razinsky (Red). 2012. *Writing the Holocaust today – Critical perspectives on Jonathan Littell's The kindly ones*. Amsterdam: Rodopi
- Baudelaire, Charles. 1999. *Les fleurs du mal* [1857]. Paris: Librairie Générale Française
- Ben-Porat, Zivat. 1978. «The poetics of literary allusion». *PTL* 1/1978, s. 105–128
- Binet, Laurent. 2009. *HHhH*. Paris: Grasset
- Binet, Laurent. 2012. «Exclusive: The missing pages of Laurent Binet's *HHhH*». The Millions. <<http://www.themillions.com/2012/04/exclusive-the-missing-pages-of-laurent-binets-hhhh.html>> [lesedato 6.4.2014]
- Blanchot, Maurice. 1949. *La part du feu*. Paris: Gallimard
- Blanchot, Maurice. 1955. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard
- Blanchot, Maurice. 1969. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard

- Blanchot, Maurice. 1971. *Faux pas* [1943]. Paris: Gallimard
- Blanchot, Maurice. 1971a. *Thomas l'obscur* [1950]. Paris: Gallimard
- Blumenfeld, Samuel. 2006. «'Il faudra du temps pour expliquer ce succès'». *Le monde des livres*, 17.11.2006.
<<http://doc.sciencespobordeaux.fr/France2006/Fr.35.Vie.intellectuelle/Jonathan.Littell.M.17.11.06.pdf>> [lesedato 11.4.2014]
- Booth, Wayne C. 1974. *A rhetoric of irony*. Chicago: The University of Chicago Press
- Booth, Wayne C. 1983. *The rhetoric of fiction* (2. Utgåve) [1961]. Chicago: The University of Chicago Press
- Borges, Jorge Luis. 1965. «El testigo» i *Obras completas bd. 9 – El hacedor*. Buenos Aires: Emecé Editores, s. 33–34
- Cameron, Alan Harwood. 1974. *Byronism in Lermontov's A hero of our time*. Doktorgradsavhandling ved University of British Columbia.
- Celan, Paul. 1967. *Atemwende*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Céline, Louis-Ferdinand. 1937. *Bagatelles pour un massacre*. Paris: Éditions Denoël
- Céline, Louis-Ferdinand. 1938. *L'école des cadavres*. Paris: Éditions Denoël
- Céline, Louis-Ferdinand. 1952. *Voyage au bout de la nuit* [1932]. Paris: Gallimard
- Céline, Louis-Ferdinand. 1957. *D'un château l'autre*. Paris: Gallimard
- Céline, Louis-Ferdinand. 1960. *Nord*. Paris: Gallimard
- Céline, Louis-Ferdinand. 1969. *Rigodon*. Paris: Gallimard
- Céline, Louis-Ferdinand. 1987. *Le style contre les idées – Rabelais, Zola, Sartre et les autres*. Paris: Éditions Complexe
- Céline, Louis-Ferdinand. 2004. *Mort à crédit* [1936]. Paris: Gallimard
- Cesarani, David. 2008. *Eichmann – Byråkrat og masseorder* [2004]. Oms. Henrik Eriksen. Oslo: Spartacus Forlag
- Clément, Murielle Lucie (Red). 2010. *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*. Cambridge: Open Book Publishers
- Cohen, Albert. 1988. *Ô vous, frères humains* [1972]. Paris: Gallimard
- Eco, Umberto. 2003. *De la littérature* [2002]. Oms. Myriem Bouzaher. Paris: Grasset et Fasquelle
- Felman, Shoshana og Dori Laub. 1992. *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. New York: Routledge
- Flaubert, Gustave. 2002. *L'éducation sentimentale* [1869]. Paris: Librairie Générale Française

- Friedländer, Saul. 2012. «Trends in the historiography of the Holocaust». YouTube.
<<http://www.youtube.com/watch?v=3R9CZuCiNiA>> [lesedato 23.4.2014]
- Garber, Frederick. 1967. «Self, society, value, and the romantic hero» i *Comparative literature*, vol. 19, 4/1967. Oregon, s. 321–333
- Garcin, Jérôme. 2006. «Littell est grand». Le Nouvel Observateur, 6.11.2006.
<<http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20061106.OBS8261/littell-est-grand-de-jerome-garcin.html>> [lesedato 6.4.2014]
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes – La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil
- Genette, Gérard. 1987. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil
- Godard, Henri. 1994. *Céline scandale*. Paris: Gallimard
- Golsan, Richard J. og Philip Watts (Red). 2012. *Yale french studies nr. 121 – Literature and history: Around Suite française and Les Bienveillantes*. New Haven: Yale University Press
- Greenblatt, Stephen J. 2007. «Towards a poetics of culture» [Foredrag 1986, essay 1987] i *Learning to curse: Essays in early modern culture* [1990]. New York: Routledge, 196–215
- Grethlein, Jonas. 2010. «SS-officers as tragic heroes? Jonathan Littell's *Les Bienveillantes* and the narrative representation of the Shoah» i *Style*, vol. 44, 4/2010. New York, s. 566–585
- Grethlein, Jonas. 2012. «Myth, morals, and metafiction in Jonathan Littell's *Les Bienveillantes*» i *PMLA*, vol. 123, 1/2012. New York, s. 77–93
- Grossman, Vasilij. 2010. *Liv og skjebne* [1980]. Oms. Steinar Gil. Oslo: Forlaget Historie og Kultur
- Haarberg, Jon. 1995. «Parodiens retorikk» i *Skrift*, vol. 15, 2/1995, s. 22–33
- Halbwachs, Maurice. 1950. *La mémoire collective*. Paris: Presses universitaires de France
- Heidegger, Martin. 1954. *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Günther Neske
- Heidegger, Martin. 1972. *Sein und Zeit* [1927]. Tübingen: Max Niemeyer Verlag
- Husson, Édouard og Michel Terestchenko. 2007. *Les complaisantes – Jonathan Littell et l'écriture du mal*. Paris: François-Xavier de Guibert
- Hutcheon, Linda. 1988. *A poetics of postmodernism – History, theory, fiction*. London: Routledge
- Hutcheon, Linda. 2002. *The politics of postmodernism*. (2. Utgåve) [1989]. London: Routledge
- Hutton, Margaret-Anne. 2010. «Jonathan Littell's *Les Bienveillantes*: Ethics, aesthetics and the subject of judgment» i *Modern & Contemporary France*, vol. 18, 1/2010. London, s. 1–15
- Jankélévitch, Vladimir. 1964. *L'ironie ou la bonne conscience* [1936]. Paris: Flammarion
- Jauer, Annick. 2008. «Ironie et génocide dans *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell». *Fabula*.

<<http://www.fabula.org/colloques/document982.php>> [Lesedato 6.4.2014]

Johansson, Anders. 2010. *Göra ont: Litterär metafysik*. Göteborg: Glänta

Jones, Adam. 2011. *Genocide – A comprehensive introduction* (2. Utgåve) [2006]. London: Routledge

Jurgenson, Luba. 2013. «*Les Bienveillantes: nouveaux horizons critiques*». Fabula.
<<http://www.fabula.org/revue/document7985.php>> [lesedato 11.4.2014]

Jørgensen, Dorthe. 2001. «Poetisk vanvid – I anledning af Maurice Blanchots ”Atheneum”» i *Slagmark – Tidsskrift for idéhistorie, nr. 32*. Aarhus, s. 45–59

Kertész, Imre. 2002. *Uten skjebne*. Oslo: Pax Forlag.

Klemperer, Victor. 2006. *The language of The third reich. LTI – Lingua tertii imperii. A philologist's notebook* [1957]. London: Continuum

Knausgård, Karl Ove. 2013. «Litteraturen og det onde» i *Sjelens Amerika – Tekster 1996–2013*. Oslo: Oktober Forlag, s. 301–333

Koppenfels, Martin von. 2010. «Kommisbrot: Jonathan Littell's glossary» i *MLN, vol. 125, 4/2010*. Baltimore, s. 927–940

Kristeva, Julia. 1969. *Sémiotiké – Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil

Kristeva, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur – Essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil

Kristeva, Julia. 2007. «De l'abjection à la banalité du mal». Kristeva.fr.
<<http://www.kristeva.fr/abjection.html>> [lesedato 23.4.2014]

Kristeva, Julia, Jonathan Littell, Jean-Charles Darmon og Rony Brauman. 2007. «De l'abjection à la banalité du mal». École Normale Supérieure. <http://www.diffusion.ens.fr/data/video-mp4/2007_04_24_littell.mp4> [lesedato 23.4.2014]

Krysinski, Wladimir. 1985. «The dialectical and intertextual function of irony in the modern novel» i *Canadian review of comparative literature, vol. 12, 1/1985*. Alberta, s. 1–11

Lemonier, Marc. 2007. *Les Bienveillantes décryptées*. Paris: Le Pré aux Clercs

Lermontov, Mikhail. 2002. *A hero of our time* [1840]. Oms. Vladimir Nabokov i samarbeid med Dmitri Nabokov. New York: Ardis Publishers

Levinas, Emmanuel. 1966. «La servante et son maître – A propos de ”L'attente l'oublie”» i *Critique, nr. 229, juni 1966*, s. 514–522

Littell, Jonathan. 2006. *Les Bienveillantes*. Paris: Gallimard

Littell, Jonathan. 2008. *Le sec et l'humide – Une brève incursion en territoire fasciste*. Paris: Gallimard

Littell, Jonathan. 2009. *Tchéchénie, an III*. Paris: Gallimard

- Littell, Jonathan. 2009. «Lire?». *Le figaro*, 5.2.2009.
 <<http://www.lefigaro.fr/livres/2009/02/05/03005-20090205ARTFIG00411-un-inedit-de-jonathan-littell-lire-.php>> [lesedato 11.4.2014]
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. 2007. *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2. Utgåve) [1997]. Oslo: Kunnskapsforlaget
- Lothe, Jakob, James Phelan og Susan Rubin Suleiman (Red). 2012. *After testimony – The ethics and aesthetics of Holocaust narrative for the future*. Ohio: Ohio State University Press
- Løgstrup, Knut E. 1966. *Kunst og etik* [1961]. København: Gyldendal
- Løvaas, Kari. 2013. *Og de skjønte at de var nakne – Om skam og beskyttelse*. Trondheim: Den Grønne Malen
- Man, Paul de. 1996. «The Concept of Irony» i *Aesthetic Ideology*. Minnesota: The University of Minnesota Press, s. 163–184
- Mendelsohn, Daniel. 2012. «Transgression» i *Waiting for the barbarians – Essays from the classics to popular culture*. New York: New York Review Books, s. 291–308
- Merle, Robert. 1972. *La mort est mon métier* [1952]. Paris: Gallimard
- Michaels, Walter Benn. 2013. «Forgetting Auschwitz. Jonathan Littell and the death of a beautiful woman» i *American Literary History*, vol. 25, 4/2013. Oxford, s. 915–930
- Moi, Toril. 1986. «Introduction» i *The Kristeva reader*. Oxford: Blackwell Publishers, s. 1–23
- Morrison. Toni, 2005. *Beloved* [1987]. London: Vintage Books
- Nora, Pierre. 2008. «Nora & Littell – Samtal om historia och romanbygge» i *Atlas litterära tillägg, 1/2008*. Oms. Kristina Ekelund. Stockholm, s. 94–163
- Novick, Peter. 2000. *The Holocaust in American life*. New York: Mariner Books
- Opelz, Hannes og John Mckeane (Red). 2011. *Blanchot romantique – A collection of essays*. Oxford: Peter Lang
- Phelan, James. 2005. *Living to tell about it – A rhetoric and ethics of character narration*. Ithaca: Cornell University Press
- Pinker, Steven. 2011. «Extract: The better angels of our nature by Steven Pinker». *The Guardian*, 1.11.2011. <<http://www.theguardian.com/books/2011/nov/01/extract-better-angels-nature-steven-pinker>> [lesedato 28.4.2014]
- Powelstock, David. 2005. *Becoming Mikhail Lermontov – The ironies of romantic individualism in Nicholas I's Russia*. Illinois: Northwestern University Press
- Reid, Robert. 1977. «Eavesdropping in *A hero of our time*» i *New Zealand Slavonic journal*, 1/1977.

Christchurch, s. 13–22.

Roy, Ayon. 2009. «Hegel contra Schlegel; Kierkegaard contra de Man» i *PMLA*, vol. 124, 1/2009. New York, s. 107–122

Sartre, Jean Paul. 1947. *Huis clos suivi de les mouches*. Paris: Gallimard

Schaaning, Espen. 2012. «Eichmann bak masken». Arr – Idéhistorisk tidsskrift, nr. 2/2012.
<<http://www.arrvev.no/bok/eichmann-bak-masken>> [lesedato 11.4.2014]

Schlegel, Friedrich. 1963. *Philosophische Lehrjahre (1796-1806)*. *Kritische Ausgabe*, bd. XVIII. München: Verlag Ferdinand Schöningh

Schlegel, Friedrich. 1967. *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*. *Kritische Ausgabe*, bd. II. München: Verlag Ferdinand Schöningh

Schoentjes, Pierre. 2001. *Poétique de l'ironie*. Paris: Éditions du Seuil

Snoen, Jan Arild. 2008. «Sæterbakken og løgnen», *Minervanett*, 10.10.2008.
<<http://www.minervanett.no/sterbakken-og-lgner/>> [lesedato 16.4.2014]

Stein, Gertrude. 1968. «Sacred Emily» [1913] i *Geography and plays* [1922]. New York: Something Else Press

Sæterbakken, Stig. 2012. «Litteraturen og det etiske» [2000] i *Essays i utvalg*. Oslo: Cappelen Damm, 92–109

Sæterbakken, Stig. 2012. «Det onde øye – Om Edgar Allan Poe: ”Sladrehjertet”» [2001] i *Essays i utvalg*. Oslo: Cappelen Damm, s. 30–47

Sørensen, Stein. 2010. «Djevelen i musikken». *Vagant*, nr. 2, 2010.
<<http://www.vagant.no/djevelen-i-musikken/>> [Lesedato 6.4.2014]

Vandvik, Eirik. 1963. *Blant gudar på Olymp* [1956]. Oslo: Det Norske Samlaget

Vetlesen, Arne Johan. 2005. *Evil and human agency – Understanding collective evildoing*. Cambridge: Cambridge University Press

Villon, François. 1973. *Poésies*. Paris: Gallimard

White, Hayden. 1987. «The politics of historical interpretation: Discipline and de-sublimation» i *The content of the form – Narrative discourse and historical representation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, s. 58–82

Wulfsberg, Marius. 2002. *Det litterære rommet – En studie i Stéphane Mallarmé og Maurice Blanchots forfatterskap*. Doktorgradsavhandling ved Universitetet i Oslo. Oslo: Unipub

Vedlegg 1



Zoja Kosmodemjanskaja. Fotografert av ukjend tysk soldat, 29. november 1941.

Vedlegg 2



Stillbilde av tvillingane frå *The shining*.

Vedlegg 3



Stilbilde fra *The shining*, innmontert i fire korte glimt over biletet i vedlegg 2.