



maanin alussa esiintyvät monumentaalirakennukset, asemat ja linnoitukset saavat tekstin loppuosassa toisen maailmansodan historiaan ja juutalaisten joukkotuhoon liittyviä merkityksiä.

Romaanissa kuvatut rakennukset synnyttävät vaikutelman kerroksellisista tiloista. Sekä romaanin kertoja että päähenkilö Jacques Austerlitz vierailevat paikoissa ja rakennuksissa, jotka viittaavat menneisyyden eri hetkiin. Rakennukset ovat merkittävässä roolissa silloin, kun Jacques Austerlitz alkaa rekonstruoida omaa torjuttua menneisyytään. Arkkitehtuurin käyttö yhdistyy Sebaldin romaanissa proustilaiseen tahattomaan muistiin, jossa paikat ja rakennukset noutavat subjektin muistista unohtettuja kokemuksia.<sup>3</sup> Sebaldin tavalla hyödyntää arkkitehtuuria on myös läheinen suhde Walter Benjaminin kirjoituksiin historiasta (vrt. GS I/2, 691–704). Rakennukset toimivat romaanissa hieman samaan tapaan kuin valokuvat. Ne yhdistävät nykyhetken menneisyyteen, joka on kadonnut. Romaanissa kuvattuja paikkoja voi luonnehtia Walter Benjaminin käsitteistöä käyttäen auraattisiksi: ne tekevät näkyväksi sen, että menneisyys on samanaikaisesti sekä poissaoleva että läsnäoleva.

Rakennusta on usein käytetty mielen ja muistin metaforana, ja rakennuksiin on myös liitetty ajatus siitä, että ne ovat omiaan säilyttämään muistoja sekä aktivoimaan ne uudestaan tulevaisuudessa.<sup>4</sup> Muistamisen etiikan kannalta on kiinnostavaa, että tätä ajatusta sovelletaan *Austerlitzissa* myös silloin, kun kuvataan kertojan suhdetta toisen subjektin kokemuksiin. Kertoja ja Austerlitz pyrkivät noutamaan paikoista myös toisten ihmisten muistoja. He pyrkivät siten lähestymään menneisyyttä, jota eivät itse ole kokeneet. Sebaldin romaanissa kuvataan siten arkkitehtuurin avulla yksilön mielen rajat ylittävää muistamista ja niitä ongelmia, jotka liittyvät toisen ihmisen ainutkertaisen kokemuksen ymmärtämiseen.

Analysoin artikkelissani, kuinka Sebaldin romaani käsittelee toisen ihmisen menneisyyden esittämistä jatkuvana tasapainoiluna läheisyyden ja etäisyyden välillä ja kuinka tämän ambivalenssin voi havaita arkkitehtonisten kohteiden kuvauksissa. Toisen ihmisen tarinan ymmärtäminen ja ”kuuntelevana todistajana” toimiminen (vrt. Fuchs 2004, 41) vaatii sekä kykyä empatiaan että omien ja toisen kokemusten välisen rajan tunnustamista. Aluksi analysoin arkkitehtuuria rakenteena, joka kokoaa yhteen tekstin eri elementtejä ja osia. Rakennukset ovat romaanin eri tasojen kohtauspaikkoja: ne luovat yhteyksiä historian tapahtumien ja romaanin päähenkilön tarinan eri osien välille ja yhdistävät siten romaanin temaattisia juonteita toisiinsa. Historia näyttäytyy romaanissa verkostomaisena ja ei-lineaarisena. Tämä antaa mahdollisuuden verrata yksittäisiä historian tapahtumia toisiinsa. Haluan osoittaa, että *Austerlitzin* poetiikka tähdentää toisaalta toisen ihmisen muistojen ainutkertaisuutta ja toisaalta mahdollisuutta välittää muistoja epäsuorasti toisille ihmisille.

Artikkelin loppuosassa pohdin, minkälaiseen valoon Sebaldin romaani asettuu,



ulkomaailmassa vaikuttavan ”objektiivisen” ajan välistä eroa.<sup>6</sup>

Muistissa aika ei noudata kronologian lakeja: hetket asettuvat monimutkaisiin suhteisiin keskenään. *Austerlitzissa* kuvatut tilat ja paikat hahmottavat tätä kokemusta ei-kronologisesta ajasta. Hetkien keskinäistä suhdetta ei siinä havainnollista visuaalisesti aikajana, vaan kuva ajasta sisäkkäisinä tiloina.

En oikein usko, että me ymmärrämme niitä lakeja, joita menneisyys palatesaan noudattaa, mutta siltä minusta nyt tuntuu ettei aikaa ole olemassakaan, on vain erilaisia, jonkin korkeamman stereometrian lakeja noudattavia sisäkkäisiä tiloja, joissa elävät ja kuolleet niin halutessaan voivat kulkea edestakaisin [--] (*Austerlitz*, 214–215.)

Tämä Austerlitzin lausahdus korostaa menneisyyden ja nykyisyyden läheistä yhteyttä ja eri hetkien samanaikaista olemassaoloa. Jos ollaan jossakin näistä sisäkkäisistä tiloista, ollaan samaan aikaan muissakin – ne ikään kuin ympäröivät tiettyä hetkeä. Kuva ajan sisäkkäisistä tiloista ilmentää vaikeutta astua näiden tilojen ulkopuolelle: taakse jätetty tila ei lakkaa olemasta läsnä, vaikka astuttaisiin sen sisällä olevaan tai sitä ympäröivään tilaan. Sisäkkäiset tilat ilmentävät toisaalta ajassa liikkumisen vapautta, toisaalta painostavaa tunnetta taakse jättämisen mahdottomuudesta. *Austerlitzissa* vaikutelmaa menneisyyden läsnäolosta leimaa kahtalaisuus, jonka voi nähdä ilmentävän sekä traumaattista toistopakkoa että painokasta ajatusta muistamisen tärkeydestä (vrt. *Austerlitz* 195–196).

Vaikka ajan ei-kronologinen esittäminen muistuttaakin osin syklisiä aikakäsityksiä, aikaa ja historiaa esitetään *Austerlitzissa* useammin verkoston motiivin avulla. Keskeinen esimerkki verkostosta ovat rautatiet. Saksankielinen sana *verschachtelt*, jota Austerlitz käyttää kuvaamaan ajan sisäkkäisyyttä, tarkoittaa myös ”sokkeloista” ja ”hämärää”. Aika ja historia näyttäytyvät monimutkaisena verkostona, jonka kokonaisuutta on vaikea hahmottaa. Romaanissa vihjataan kuitenkin mahdollisuuteen havaita lukemattomia hienosyisempiä suhteita asioiden ja tapahtumien välillä. Verkoston motiivi yhdistetään perheyhtäläisyyden käsitteeseen, jonka kehittäjään Ludwig Wittgensteiniin romaanissa viitataan useaan kertaan (*Austerlitz* 7, 48–49, 59–60, 172, 179). Wittgenstein käytti perheyhtäläisyyden käsitettä kuvaamaan sitä, että tietyn sanan eri merkitykset eivät perustu olemukseen, joka voitaisiin löytää jokaisesta merkityksestä. Sanan merkitys on verkostomainen joukko sanan erilaisia käyttötapoja, joilla kaikilla ei ole yhteisiä piirteitä keskenään. (Wittgenstein PU, 67.) Sebaldin romaanissa tämä käsite liitetään menneisyyden tulkittamiseen kohtauksessa, jossa Austerlitz kertoo järjestävänä ottamiaan valokuvia perheyhtäläisyyden periaatteen mukaan, kunnes mahdollisuuksien moninaisuus näännyttää hänet (*Austerlitz*, 172). Historian kuvaaminen verkoston motiivin avulla painottaa sitä, ettei historian yksityiskohtia sido toisiinsa mikään yhteinen laki tai periaate.



man motiivi sitoo nämä lukuisat merkitykset yhteen ja mahdollistaa niiden monimutkaisten suhteiden kuvaamisen.

*Austerlitz* kehottaa lukijaa siirtymään kirjassa kuvattujen tilojen rakenteista mielen rakenteisiin ja taas takaisin: mielen sisältö lyö leimansa tilaan, ja tila muovaa mieltä (vrt. Frank 1979, 137–139). *Austerlitzissa* analogia rakennusten ja muistin välillä on erityisen vahva silloin, kun Austerlitz vieraillee tiloissa, joilla on ollut merkittävä rooli hänen omassa menneisyydessään. Paras esimerkki tästä on kuvaus Austerlitzin käynnistä Lontoon Liverpool Streetin asemalla ja vierailusta käytöstä poistetussa Naisten odotushuoneessa. Astumalla odotushuoneeseen Austerlitz avaa oven kauan suljettuna olleeseen muistin tilaan (*Austerlitz*, 193). Hän ymmärtää, että saapui neljän ja puolen vuoden ikäisenä sotalapsena juuri tuohon saliin ja tapasi siellä ensi kertaa brittiläiset kasvattivanhempansa.

Liverpool Streetin asema on kiinnostava esimerkki Sebaldin kuvaamista tiloista myös siksi, että sitä käytetään kuvaamaan Austerlitzin olotilaa menneisyyden ja tulevaisuuden eri tulkintavaihtoehtojen välissä. Austerlitz kertoo, että Liverpool Streetin asemaa remontoitiin hänen vierailunsa aikaan, ja juuri tuo Naisten odotussali hävisi vain hieman myöhemmin uusien rakenteiden tieltä. Puolivalmis asema kuvataan eräänlaisena vaihduntakuviona: se voidaan nähdä joko rauniona tai rakennustyömaana. Samaan tapaan Austerlitzin kokemus menneisyyden paljastumisesta näyttäytyy vahvasti kaksoisvalotuksessa: se on samaan aikaan sekä ”vankila-” että ”vapautusvisio” (*Austerlitz*, 195). Vaihduntakuvio havainnollistaa Austerlitzin ambivalenttia tapaa suhtautua omaan menneisyyteensä. Austerlitzia on häirinnyt outo tyhjyys, sillä minuu rakentuu aina nykyisyyden suhteesta menneisyyteen. Menneisyyden äkillinen palaaminen on siten sekä vapauttavaa että ahdistavaa, eikä Austerlitz vielä tiedä, onko kyseessä jonkin loppu vai uuden alku. Ambivalentti tila toimii tehokkaana kuvana näiden tuntemusten yhtäaikaaisuudesta.

### ***Ars memoriae* ja poissaoleva menneisyys**

Ajan ja tilan yhteen kietoutumista tutkivasta *Austerlitzista* voi löytää yhteyksiä antiikin aikana syntyneeseen *ars memoriae* -traditioon, jossa mielikuva rakennuksesta auttoi muistamaan puheen sisällön. Arkkitehtuurin rooli oli traditiossa kahtalainen: se stimuloi muistamista ja järjesti muistisisältöjä (vrt. E. Frank 1979, 154). Tätä taustaa vasten on oireellista, että Austerlitzin Lontoon asunnon kalustus on niukan askeettinen. Sitä vastoin Austerlitzin työhuone on pakattu niin täyteen arkkitehtuurin historiaa käsitteleviä kirjoja ja muistiinpanoja, ettei siellä kertojan mukaan juuri ole tilaa Austerlitzille itselleen, saati sitten hänen oppilailleen (*Austerlitz*, 47). Nämä molemmat Austerlitzille merkitykselliset tilat rikkovat omalla tavallaan ”muistin taiteen” vaatimuksia. Edellisessä ei ole juurikaan esineitä, joihin muistisisällöt voisivat kiinnittyä. Jälkimmäisestä



toon asuntoonsa, josta löytyy kokoelma Austerlitzin matkoiltaan ottamia valokuvia. Austerlitz ohentaa kertojalle kirjan, jossa Dan Jacobson, Etelä-Afrikkaan emigroituneiden liettuanjuutalaisten jälkeläinen, kertoo yrityksistään etsiä sukunsa enimmäkseen kadonneita jälkiä nykyisestä Liettuasta. Jacobsonin teoksessa traumaattinen menneisyys vertautuu pimeään kuiluun, josta historian tutkija ei sitä enää voi noutaa. ”Oli ollut todella kauhistuttavaa, niin Jacobson kirjoittaa, nähdä sellaisen tyhjyyden avautuvan vain askeleen päässä lujasta maasta, ja käsittää, ettei ollut mitään siirtymää, oli vain reuna, toisella puolen itsestään selvä elämä, toisella taas sen käsittämätön vastakohta (*Austerlitz*, 340).” Ohentamalla kertojalle avaimen ja Jacobsonin kirjan Austerlitz sekä rohkaisee kertojaa kirjoittamaan että vihjaa tuon työn mahdottomuuteen.

Kertojan ja Austerlitzin suhdetta romaanissa on muutenkin vaikea määritellä. Kertoja jakaa Austerlitzin kanssa melankolisen mielenlaadun – ajoittain molemmat käyttävät miltei samoja sanoja sitä kuvaillaessaan.<sup>9</sup> Toisaalta kertoja korostaa näkökulmien erillisyyttä ja kerronnan autenttisuutta toistamalla muotoilua ”sanoi Austerlitz” miltei pakonomaisesti, tavalla joka muistuttaa itävaltalaisen Thomas Bernhardin kerrontatekniikkaa. Kuten Bernhard, myös Sebald rakentaa puhujan nimistä ajoittain pitempiäkin ketjuja: ”sanoi Věra sanoi Austerlitz”. Ne tähdentävät *Austerlitzissa* sitä, että tieto menneisyydestä on aina moneen kertaan välittyntä. Puhujan nimen toistaminen muistuttaa lukijaa hänen etäisyydestään Austerlitzin tarinaan. Samalla kerronnan minämuoto houkuttelee samastumaan Austerlitzin kokemuksiin.

Jännitettä kertojan ja Austerlitzin silmiinpistävän samankaltaisuuden sekä heidän ääntensä eron korostamisen välillä ei koskaan täysin laukaista. Tämä ilmentää menneisyydestä kirjoittamisen väistämättömiä ehtoja. *Austerlitzin* alussa kertoja muistelee vierailuaan Breendonkin linnoituksessa ja toteaa, ettei kyennyt kuvittelemaan siellä vankina olleiden kärsimyksiä. Kertojan kuvauksesta voi kuitenkin löytää myös mielenkiintoisen lisäulottuvuuden: hieman myöhemmin hän kertoo, miten tuo painostava paikka toi hänen mieleensä hänen oman lapsuutensa kauhut. Tämä vihjaa, että ainoa ja kovin rajallinen keino päästä lähemmäksi toisten kärsimyksiä on löytää yhteys omiin kärsimyksiin. Tämä ei merkitse sitä, että kertoja sekoittaa omat kokemuksensa muiden kokemuksiin: hän myöntää, että linnoituksessa koettu pysyy poissa hänen ulottuviltaan. Linnoitus menneisyyden indeksinä tekee hänet kuitenkin tietoiseksi menneistä tapahtumista ja kokemuksista. Linnoitus saa kertojan ajattelemaan luoksepääsemätöntä kärsimystä ja luo siten yhteyden nykyajan ja menneisyyden välille.

Kuvaus vierailusta Breendonkissa vihjaa, että kertoja haluaa antaa menneille kokemuksille toisen elämän ja että tämä päätös liittyy jollakin tapaa hänen henkilökohtaisiin muistoihinsa. Kertojan työ on siten aina jossain määrin subjektiivista. On kuitenkin merkityksellistä, että *Austerlitzin* kuvauksessa kertojan asemasta subjektiivisuus sekä *kyseenalaistaa* että *mahdollistaa* menneisyydestä kirjoittamisen. Voidaankin todeta, että



Speerin raunioperiaate ilmaisee halua hallita sitä, millä tavalla tulevaisuuden ihmiset katsovat monumentin rakentajan aikakautta. *Austerlitzissa* tämä periaate nähdään myös osoituksena monumenttien olemuksen ristiriitaisuudesta: ikuistamispyrkimykseen on jo kirjoitettu ajatus tuhosta. Monumentti ja monumentaalisuuden periaatetta toistava arkisto siis päätyy toimimaan itseään vastaan. (Vrt. Derrida 1995, 11–12.) Selvimmin tämä näkyy Sebaldin romaanin dystooppisessa kuvauksessa Ranskan kansalliskirjastosta, joka ilmentää vuosituhannen vaihteen suhdetta historiaan. Austerlitz kertoo, että kirjastossa vieraillevan on voitettava monta arkkitehtuurin ja byrokraatian luomaa vastusta ennen kuin hän onnistuu tavoittamaan haluamansa teoksen. Kirjastonhoitaja Lemoine syventää tätä vaikutelmaa kertoessaan, että rakennuksen paikalla sijaisi toisen maailmansodan aikana juutalaisilta takavarikoitujen esineiden varasto (*Austerlitz*, 403). Rakennus on haudannut tuon historian alleen eikä kukaan enää halua muistaa sitä.

Toinen romaanissa keskeinen arkisto sijaitsee Theresienstadtissa, jonne Austerlitzin äiti tuotiin kansallissosialistien valtaamasta Prahasta. Austerlitz löytää Theresienstadtissa gettomuseon, joka on ottanut tehtäväkseen dokumentoida Theresienstadtin geton kadonneen todellisuuden mahdollisimman aukottomasti.

Näin tilikirjoja, kuolleiden luetteloita, ylipäätään listoja ja luetteloita kaikesta mahdollisesta, ja loputtomia numerorivejä, joiden avulla virkailijat ilmeisestikin varmistivat että kaikki pysyi heidän hallinnassaan. Ja joka kerta kun nyt ajattelen Terezinin museota, sanoi Austerlitz, näen kehystetyin vesivärimaalauksen, tähtilinnon pohjapiirroksen, joka oli tehty toimeksiantajaa eli kuninkaallis-keisarillista wieniläistä hallitsijatarta varten pehmein vihreänruskein sävyin, kauniisti sovitettuna ympäröivien poimuvuorten keskelle: näen järkipärisen, pienintä piirtoa myöten säännellyn maailman pienoismallin. (*Austerlitz*, 231.)

Austerlitz kertoo, että ajatellessaan Theresienstadtin museota hän näkee tähtilinnon pohjapiirroksen – museon perusteellinen menneisyyden dokumentointi muistuttaa geton itsensä periaatteita. Tämä kokemus perustuu siihen, että niiden monumentaalisissa periaatteissa on jotakin samankaltaista. Sama periaate toistuu myös ankan järjestelmällisessä getossa, jossa kerätään pikkutarkat arkistot tuhoavista yksilöistä (vrt. Crownshaw 2004, 225).

Linnonituksen ja gettomuseon välinen sukulaisuus perustuu niiden luomaan kuvaan historiasta lineaarisena edistysenä. Kattavuuteen pyrkivä historiankirjoitus muistuttaa edistysuskoa, koska se uskoo mahdollisuuteen muodostaa täydellinen kuva menneisyydestä. Sebaldin *Austerlitz* ei kuitenkaan pysähdy positivistisen historiankirjoituksen purkamiseen: teoksessa hahmottuu vaihtoehtoja monumentaaliselle historiankirjoitukselle. Romaanissa kuvatut rakennukset, valokuvat ja esineet viittaavat poissaolevaan kontekstiinsa, joka on läsnä vain epäsuorasti. Austerlitzin tarjoamaa metaforaa ajan sisäkkäisistä tiloista on mahdollista lukea myös siten, että se korostaa historian yksityiskohtien samanarvoisuutta. ”Perheyhtäläinen historia” ei tee monumentaalihisto-



Haluaisin täydentää Whiteheadin luentaa, sillä hän tarkastelee Sebaldin romaania varsin kapeasta näkökulmasta. Mielestäni *Austerlitz* on kiinnostava teos juuri siksi, että se ei esitä trauman käsittelemistä yksioikoisesti. Trauman puolustusmuurin murtaminen ei näyttäydy siinä helppona tehtävänä, mutta menneisyyden käsitteleminen ei ole myöskään merkityksetöntä toimintaa. Romaanin loppu havainnollistaa tehokkaasti tätä dialektiikkaa. Kun Austerlitz ja kertoja tapaavat viimeistä kertaa, Austerlitz ohjentaa kertojalle avaimen Lontoon asuntoonsa. Tämä ele voidaan lukea vihjauksena siihen, että Austerlitz saattaa olla oikeissa päättää elämänsä. Samalla ele kuitenkin kannustaa kertojaa ryhtymään kirjoittamaan Austerlitzin elämäntarinaa ja käyttämään hyväksi Austerlitzin asuntoon säilöttyjä valokuvia ja muistiinpanoja. Austerlitz myös kehoittaa kertojaa käymään asunnon lähistöllä sijaitsevalla juutalaisella hautausmaalla. Tämä tukee vaikutelmaa siitä, että kertojalle siirretään menneisyyden muistamisen tehtävä (*Austerlitz*, 410).

Viimeinen tapaaminen olisi luonteva paikka päättää kertomus, mutta romaani jatkuu vielä muutaman sivun verran. Kertoja lähtee uudestaan Breendonkiin ja lukee siellä Dan Jacobsonin kirjasta kuvauksen Liettuassa sijaitsevasta linnoituksesta, jonne kansallissosialistit perustivat keskitysleirin. Kertoja lainaa Jacobsonin sanoja samaan tapaan kuin aiemmin Austerlitzin kertomaa tarinaa. Nyt suullisen todistuksen on kuitenkin korvannut kirjallisessa muodossa annettu selostus. Tämä luo vaikutelman siitä, että etäisyys menneisyyteen kasvaa alinomaan. Viite Jacobsonin kirjaan korostaa melankolista suhtautumista menneisyyden tutkimiseen. Samalla tuon kirjan lukeminen ja siteeraaminen on merkki siitä, että kertoja jatkaa yritystään välittää menneisyyden kokemuksia. Hän ei ole lannistunut Jacobsonin kuvaileman menneisyyden kuilun äärellä, vaan on siirtänyt Austerlitzin jälkeensä jättämän aineiston – ja sen kanssa käymänsä dialogin – edelleen lukijalle. Austerlitz on löytänyt kertojasta keskustelukumppanin, jolle hän voi välittää kokemuksensa. Romaani nostaa esiin myös tämän suhteen ongelmallisuuden. Kuvaus kertojan ensimmäisestä käynnistä Breendonkissa ja Austerlitzin vierailuista Liverpool Streetin asemalla vihjaavat sekä muistamisen ja historiantutkimuksen rajallisuuteen että sen välttämättömyyteen. Nämä molemmat tulkinnot eivät kumoa toisiaan vaan pysyvät voimassa yhtä aikaa.

Anne Whitehead epäilee Sebaldin teoksia historiallisen trauman ”ylevöittämisestä” ja viittaa tässä historioitsija ja kirjallisuudentutkija Dominick LaCapran kirjoituksiin. LaCapra pitää ongelmallisena erityisesti jälkistrukturalistien tapaa samastaa konkreettisten historiallisten tapahtumien synnyttämät traumat ”rakenteelliseen traumaan”, joka perustuu metafysisen perustan poissaoloon ja koskettaa jokaista ihmistä (LaCapra 2001, 23, 44–64). Whiteheadin mukaan Sebald sekoittaa historiallisen ja ”metafyysisen” trauman yhdistämällä holokaustin käsittelemiseen ajatuksen sublimista järjestyksestä. Näin hän menettää otteensa yksittäisten tapahtumien ainutkertaisuuteen



käyttö voi olla ongelmallista: ainutkertaisuuden korostaminen voi liittyä kahteen erilaiseen ajattelutapaan, joita saattaa olla vaikea pitää täysin erillään. Toisaalta se voi merkitä yksilöllisen kokemuksen erityisyyden kunnioittamista, mutta toisaalta sitä, että kokemukset eristetään niiden historiallisista yhteyksistä ja kielletään mahdollisuus tutkia niitä osana historian prosesseja.

Sebaldin kerroksellinen proosa ei tee juutalaisten joukkotuhosta aihetta, jota ei voida tarkastella yhteydessä historialliseen kontekstiin tai verrata mihinkään muuhun.<sup>12</sup> Martin Swales (2003, 86) onkin todennut, että Sebaldin *Austerlitzin* merkitys piilee kirjailijan kyvyssä antaa yksilön autenttisen äänen kuulua myös monimutkaisten intertekstuaalisten kudosten lävitse. Sebald tutkii *Austerlitzissa* muistojen ja kokemusten suhdetta erityiseen aikaan ja paikkaan, mutta myös niiden potentiaalisia yhteyksiä ajan ja tilan toisistaan erottamiin tapahtumiin. Siten hän onnistuu vastustamaan sekä trauman yleistämistä että sen eristämistä historiasta.

### Lopuksi

Voidaan tietysti kysyä, mikä merkitys on historiallisesta traumasta kirjoitetulla fiktiolla, koska sillä ei voi olla keskitysleireiltä selvinneiden omakätisten kirjoitusten kaltaista todistusvoimaa. Sebaldin teoksen merkityksen voi kuitenkin nähdä siinä, että se tutkii monitahoisella tavalla menneisyyden esittämisen ongelmia ja pohtii, miten jälkipolvet voivat muistaa juutalaisten joukkotuhon kaltaisia traumaattisia tapahtumia ajallisen etäisyyden alati kasvaessa. Sebald osallistuu teoksellaan keskusteluun, joka etsii tasapainoa vaikenemisen ja suulauden, samastumisen ja etäisyyden säilyttämisen välillä. Romaani onnistuu yhdistämään toisiinsa yksittäisten ja konkreettisten historiallisten tapahtumien kertomisen sekä historiankirjoitukseen liittyvien eettisten ja filosofisten kysymysten tutkimisen. Se tutkii sekä juutalaisten joukkotuhon historiallisen trauman muistamista että menneisyyden esittämistä yleensä.

Sebald käyttää arkkitehtuuria kiehtovalla tavalla muistamisen etiikan monitahoisen problematiikan esittämiseen. Rakennukset luovat yhteyksiä romaanin eri osien ja temaattisten tasojen välille ja synnyttävät vaikutelman kerroksellisesta, menneisyyttä kohti laajentuneesta nykyhetkestä. Ajan ei-kronologinen esittäminen on yhtäältä Austerlitzin trauman oire ja toisaalta perusta unohdusta ja totalisoivaa historiankirjoitusta kohtaan esitetylle kritiikille. Rakennukset saattavat sekä peittää historian unohdettuja kerroksia että tuoda niitä kertojan ja Austerlitzin ulottuville. Raunion ja rakennustyömaan ”vaihduntakuvio” Liverpool Streetin asemalla ilmentää Austerlitzin kokeman traumaattisen ahtauden ja historian äärettömyyden yhtäaikaaisuutta. Tämä tila ilmaisee tehokkaasti ambivalenssin, joka on laajemminkin teoksen poetiikalle ominainen: vaikutelman muistamisen ja historiankirjoituksen yhtäaikaisesta tärkeydestä ja mahdottomuudesta.



<sup>6</sup> Ricoeur käyttää sanoja fenomenologinen aika ja kosminen aika tai maailman aika. Ks. Ricoeur 1988, 129.

<sup>7</sup> Rakennuksia voi siten lukea remaattisina merkkeinä, joiden pohjalta on mahdollisuus muodostaa monenlaisia tulkintoja (vrt. Veivo 2001, 138, 146).

<sup>8</sup> Austerlitz toteaa, että matkustaminen saa kokemaan ajan ja tilan suhteen häilyväisyyden: kun matkailija palaa kotiin vieraalta maalta, hän ei oikeastaan tiedä, onko koskaan ollutkaan poissa (Austerlitz, 18). Antwerpenin rautatieasema näyttäytyy lineaarisen historian kuvana. Sitä vastoin myöhemmin Liverpool Streetin aseman kuvauksessa korostuu kirjoittamaton, köyhien ja sairaiden historia, jonka viktoriaaninen rakennus on haudannut alleen (Austerlitz, 184–191).

<sup>9</sup> Kertoja aloittaa romaanin seuraavasti: ”Kuusikymmentäluvun lopussa tein Englannista Belgiaan useita opinto- tai muita matkoja, joiden tarkoituksesta en oikein ollut itsekään selvillä [–]” (Austerlitz, 5). Toisaalla Austerlitz käyttää hyvin samanlaisia sanoja kuvatessaan käyntejään Lontoon Liverpool Streetin asemalla: ”Kävin siellä usein siihen aikaan, sanoi Austerlitz, toisaalta koska rakennushistoria kiinnostaa minua, toisaalta muista, itselleni käsitteettömistä syistä [–]” (Austerlitz, 152).

<sup>10</sup> Sebaldin poetiikan hahmottama historiankäsitelmä muistuttaa monella tapaa Walter Benjaminin ajattelua. Myös Benjamin korostaa historiankirjoituksen subjektiivisia lähtökohtia ja sen alituista kirjoittamista uudelleen nykyhetken näkökulmasta. Benjamin myös tähdentää ”unohdetun historian” olemassaoloa – sitä, että historiankirjoituksen ei pidä olla kiinnostunut yksinomaan vallassa olleiden ihmisten historiasta (Benjamin GS I/2, 696–697). Benjamin korostaa kronologian ja lineaarisuuden rikkomista historiallisessa ajattelussa, ja hänen tapansa lähestyä historiaa vertautuukin hyvin läheisesti valokuvan poetiikkaan. Historia täytyy Benjaminin mukaan pysäyttää, jotta nykyisyys ja ainutkertainen hetki menneisyydessä asettuisivat erityiseen suhteeseen, ”konstellatioon”, toistensa kanssa (Benjamin GS, I/2, 702–704). Myös Sebaldin kiinnostus arkkitehtuurin ja historian suhteeseen lähentää häntä *Passagenwerkin* kirjoittajaan.

<sup>11</sup> Anne Whiteheadin luenta intertekstuaalisuudesta ”traumafaktiossa” toimii hyvänä esimerkkinä siitä, että keskittyminen Austerlitzin trauman ilmenemismuotoihin saattaa jättää romaanin muita ulottuvuuksia taka-alalle. Whitehead näkee intertekstuaalisuuden keinona esittää toistopakon toimintaa kirjallisuudessa, sillä varhaisempien tekstien kaiut nousevat esiin uudessa tekstissä samaan tapaan kuin torjutut vaikutelmat. (Whitehead 2004, 89.) Haluaisin kuitenkin laajentaa Whiteheadin luentaa, sillä mielestäni intertekstuaalisuus myös korostaa *Austerlitzissa* ainutkertaisten, mutta samalla samankaltaisten kokemusten vertautumista toisiinsa. Hyvä esimerkki tästä on Sebaldin romaanin yhteys Georges Perecin romaaniin *W ou le souvenir d'enfance*, jonka kertoja on Austerlitzin tapaan joutunut pakoon sodan jaloista eikä muista keskityslleirillä kuolleita vanhempiaan. Perecin romaaniin *Austerlitzin* yhdistää kuvaus siitä, että molemmissa kirjoissa matkaan lähetettävälle lapselle annetaan mukaan Charlie Chaplin -sarjakuva (Austerlitz 249, 312; Perc 1975, 45). Myös intertekstuaalisuus asettuu *Austerlitzissa* kaksoisvalotukseen: se voi ilmentää sekä toistopakon ahdasta aikaa että rakentavampaa mahdollisuutta kommunikaatioon.

<sup>12</sup> Sebald ei asetu yksiselitteisesti Michael Rothbergin esittämään jaotteluun, joka erottaa ”realistisen” ja ”antirealistisen” asennoitumisen juutalaisten joukkotuhon esittämiseen. Sebaldin poetiikan voi nähdä välttävän sekä positivistisen ajatuksen ongelmattomasta yksittäisten faktojen representaatiosta että liian yleistämisen ja historiallisen erityisyyden kadottamisen. ”Realistinen” viittaa sekä epistemologiseen asenteeseen että käsitykseen



- Century France (Expositions: littérature et architecture au XIXe siècle)*. Käänt. Katia Sainson-Frank & Lisa Maguire. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- HARRIS, STEFANIE 2001: The Return of the Dead: Memory and Photography in W. G. Sebald's *Die Ausgewanderten*. *The German Quarterly* 74.4 (Fall 2001), 379–391.
- HUYSEN, ANDREAS 2003: *Present Pasts*. Stanford: Stanford University Press.
- KAAKINEN, KAISA 2005: *Ajan sisäkkäiset tilat. Arkkitehtuuri, valokuva ja menneisyyden esittäminen W. G. Sebaldin romaanissa Austerlitz*. Pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto.
- LACAPRA, DOMINICK 2001: *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- LONG, J. J. 2003: History, Narrative, and Photography in W. G. Sebald's *Die Ausgewanderten*. *The Modern Language Review* 98, 117–137.
- PANE, SAMUEL 2005: *Trauma Obscura: Photographic Media in W. G. Sebald's Austerlitz*. *Mosaic – a journal for the interdisciplinary study of literature*. 38:1, 37–54.
- PEREC, GEORGES 1975: *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Gallimard.
- PROUST, MARCEL 1989/1919: *A la recherche du temps perdu*. Paris: Denoël.
- RICOEUR, PAUL 1988/1985: *Time and Narrative: 3*. Käänt. Kathleen Blamey ja David Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press.
- ROTHBERG, MICHAEL 2000: *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SEBALD, W.G. 2002/2001: *Austerlitz*. Suom. Oili Suominen. Helsinki: Tammi.
- SWALES, MARTIN 2003: Intertextuality, Authenticity, Metonymy? On Reading W. G. Sebald. Teoksessa *The Anatomist of Melancholy. Essays in Memory of W. G. Sebald*. Toim. Rüdiger Görner. München: Iudicium.
- VEIVO, HARRI 2001: *Written Space. Semiotic Analysis of the Representation of Space and its Rhetorical Functions in Literature*. Acta Semiotica Fennica X, Helsinki: Yliopistopaino.
- WHITEHEAD, ANNE 2004: *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG 1984: *Philosophische Untersuchungen (PU)*. WA Bd I. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 235–580.
- YATES, FRANCES A. 1992/1966: *The Art of Memory*. Chatham: Pimlico.