

Sagte Austerlitz – Katja Petrowskajan ja W. G. Sebaldin poetiikkojen välisestä suhteesta

Joonas Kuisma
Pro gradu -tutkielma
Helsingin yliopisto
Filosofian, historian, kulttuurin
ja taiteiden tutkimuksen laitos
Yleinen kirjallisuustiede
Huhtikuu 2016

Sisällys

1	Johdanto	1
1.1	Tutkimuksen lähtökohdat	2
1.2	Tutkittavat kirjailijat	3
1.2.1	W. G. Sebald	3
1.2.2	Katja Petrowskaja	6
1.3	Käsiteltävät kaunokirjalliset teokset	9
1.3.1	<i>Austerlitz</i>	9
1.3.2	<i>Vielleicht Esther</i>	10
1.4	Tutkimuksen rakenne ja tavoitteet	12
2	Aiempaa tutkimusta aiheesta	13
2.1	Saksalainen kirjallisuus ja holokausti 1945–2015	14
2.2	Sebald-tutkimuksen pääsuuntia	21
2.3	Petrowskaja-tutkimus	23
3	Sebaldin poetiikka	26
3.1	Sebaldin kertoja	27
3.1.1	Kertoja Austerlitzissa	34
3.2	Fakta ja fiktio	39
3.3	Kuvat	45
3.4	Intertekstuaalisuus	52
4	Petrowskajan poetiikka	58
4.1	Petrowskajan kertoja	59
4.2	Fakta ja fiktio	65
4.3	Kuvat	70
4.4	Intertekstuaalisuus	73
5	Lopuksi	77
	Lähteet	80
	Liite 1: Tiivistelmä	86

1 Johdanto

"I'm dreaming of a strong, brave nation that will defeat this nightmare called multiculturalism. This ugly bubble that our enemies live in, will soon enough burst into a million little pieces. Our lives are entwined in a very harsh times. These are the days, that will forever leave a mark on our nations future. I have strong belief in my fellow fighters. We will fight until the end for our homeland and one true Finnish nation. The victory will be ours."¹

"Those who cannot remember the past are condemned to repeat it."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."³

"Es war für mich von Anfang an erstaunlich, wie Austerlitz seine Gedanken beim Reden verfertigte, wie er sozusagen aus der Zerstretheit heraus die ausgewogensten Sätze entwickeln konnte, und wie für ihn die erzählerische Vermittlung seiner Sachkenntnisse die schrittweise Annäherung an eine Art Metaphysik der Geschichte gewesen ist, in der das Erinnernte noch einmal lebendig wurde."⁴

"Geschichte ist, wenn es plötzlich keine Menschen gibt, die man fragen kann, sondern nur noch Quellen. Ich hatte niemanden mehr, den ich hätte fragen können, der sich an diese Zeiten noch erinnern konnte. Was mir blieb: Erinnerungsfetzen, zweifelhafte Notizen und Dokumente in fernen Archiven."⁵

"Rivit tuli täyteen, mutta riimit ei."⁶

¹ Immonen, 2015.

² Santayana 1954, 284.

³ Adorno 1963, 26.

⁴ Sebald 2013, 22–23

⁵ Petrowskaja 2014, 30.

⁶ Peitsamo 1977.

1.1 Tutkimuksen lähtökohdat

25. heinäkuuta vuonna 2015 Perussuomalaisten kansanedustaja Olli Immonen kirjoitti Facebook-tilapäivityksen, josta läikähti viikkokausia kestänyt poliittinen kohu. Suomen Sisu- ja Suomen Vastarintaliike -yhteyksistään tunnettu Immonen tuntui päivityksessään kannustavan seuraajiaan väkivaltaan ”monikulttuurisuuden” kannattajia vastaan. Seuranneena syksynä julkisuudessa saivat yhä uudelleen tilaa vastaavat äärioikeistolaiset äänenpainot, joita kärjisti entisestään Syyrian sisällissodan aiheuttama Euroopan laajuinen pakolaiskriisi.

Vuoteen 2015 sisältyi myös eräs inhimillisen pahuuden historian merkkipaalu. 27. tammikuuta tuli kuluneeksi 70 vuotta siitä, kun puna-armeijan joukot löysivät toisen maailmansodan viime hetkillä natsien tuhoamisleiri Auschwitzin, holokaustin pääasiallisen toimeenpanopaikan. Leirillä murhattiin nykytietojen mukaan noin 1,1 miljoonaa ihmistä.⁷ Toimittaja Heikki Aittokosken sanoin ”Sanaan Auschwitz ikään kuin kiteytyy ihmisen kyky pahaan.”⁸

Auschwitzin vapauttamisen muistopäivän ja suomalaisen poliittisen ilmapiirin ristiriita sai minut tarttumaan juuri tähän graduaiheeseen. Tutkielmani syntyi tunteesta, että natsien tekemät rikokset ovat muuttuneet historiallisesti niin kaukaisiksi, ettei niihin johtaneisiin poliittisiin äärimielipiteisiin osata enää suhtautua riittävällä vakavuudella. Aiheeseen minut johdatti myös vaihtovuoteni Berliinin Humboldt-yliopistossa. Suuri kiitos kuuluukin saksalaisen kirjallisuuden professori Birgit Dahlkelle, joka tutustutti minut molempiin kirjailijoihin, W. G. Sebaldin ja Katja Petrowskajaan, joita tässä työssä tutkin.

Opiskellessani Saksassa elin vuoden kulttuurissa, jossa 1900-luvun maailmanpoliittisia hirveyksiä on tarkasteltu ja punnittu koko valtion mittakaavassa tarkasti vuosikymmeniä. *Vergangenheitsbewältigung* on sosiologiassa ja kulttuurintutkimuksessa käytetty käsite, jolla tarkoitetaan sinuiksi tulemista menneisyyden kanssa. Tuo sinuiksi tulemisen aikakausi tuli viralliseen päätökseensä vuonna 1990 Saksojen yhdentyessä. Kirjallisuudessa siitä on siirrytty esimerkiksi Sebaldin ja Petrowskajan työn myötä jonkinlaiseen postmemoryn tai jälkimuistin aikakauteen. Suomalaisessa yhteiskunnassa ja

⁷ Ks. <http://auschwitz.org/en/history/the-number-of-victims/>

⁸ Aittokoski 2015

taidekentässä tällaista valtiollista psykoanalyysiä ei mielestäni ole tehty läheskään vastaavassa mittakaavassa. Se on tulkintani mukaan osasy sille, miksi vuonna 2015 ääriajattelun vivahteet näkyivät julkisuudessamme niin taajaan.

Kaunokirjallisuudella on suurenmoinen voima käsitellä ja muistaa, säilöä historiaa ja samanaikaisesti pitää sitä elossa. Miten holokausti ja natsihistoria voitaisiin muistaa kirjallisuuden ja muun taiteen avulla siten, että historia ei enää koskaan toistaisi itseään? Tästä kysymyksestä graduni syntyi.

1.2 Tutkittavat kirjailijat

Vertailen gradussani kahta kirjailijaa, jotka ovat käsitelleet postmodernismin jälkeisessä taidekentässä holokaustia ja toista maailmansotaa. Kumpikin kirjailija kirjoittaa saksan kielellä, ja heitä yhdistävät monet muutkin seikat. He ovat W. G. Sebald (18.5.1944–14.12.2001) ja Katja Petrowskaja (3.2.1970).

1.2.1 W. G. Sebald

Sebaldin elämää on käsitelty laajalti kahden laatulehden artikkeleissa. Toinen niistä on Guardianissa 22. syyskuuta 2001 julkaistu kirjailijaprofiili *Recovered memories*. Toinen on New Yorkerin artikkeli *Why you should read W. G. Sebald*. Siteeraan niiden tietoja tässä luvussa vapaasti.

Winfried Georg "Max" Sebald syntyi toisen maailmansodan toiseksi viimeisenä vuonna Etelä-Saksan Baijerissa, Wertachin kaupungissa. Hän edustaa siis ensimmäistä saksalaista sodanjälkeistä sukupolvea. Sebaldin isä taisteli Saksan armeijassa ja oli mukana valtaamassa Puolaa 1939. Isä jäi sotavangiksi ja palasi kotiin vasta vuonna 1947. Kuten niin monelle sodan kokeneelle saksalaismiehelle, myös Sebaldin isälle oli vaikeneminen tapa käsitellä tapahtunutta. Hän jäi pojalleen vieraaksi.

"I was born in May 1944 in a place the war didn't get to," Sebald kertoo syntymästään. "Then you find out it was the same month when Kafka's sister was deported to Auschwitz. It's bizarre; you're pushed in a pram through the

flowering meadows, and a few hundred miles to the east these horrendous things are happening. It's the chronological contiguity that makes you think it is something to do with you.”⁹

Koulussa Sebaldille näytettiin kuvia holokaustista ja toisen maailmansodan tapahtumista, mutta niitä ei selitetty lapsille. Asiasta ei keskusteltu. Tämä sodanjälkeisen Saksan hämmennys ja vaikeneminen on jäänyt kummittelemaan Sebaldin kirjalliseen tuotantoon. Ikään kuin kirjailija yrittäisi teoksissaan löytää selityksen niille kysymyksille, jotka lapsuudessa jäivät vastaamatta.

Sebaldin teosten pääteema on historia ja muisti. Hänellä on kotimaansa natsimenneisyyteen lähes masokistinen ote. Hän ei sorru sentimentaalisuuteen kuten Steven Spielbergin *Schindlerin lista* -elokuva (1993), joka nosti Saksassa kiivaan keskustelun ”holokaustiteollisuudesta”. Kirjailijan tulokulma historiaan on läpinäkyvä ja selkeä: keskiluokkainen saksalaismies kirjoittaa juutalaisten kohtaloista holokaustissa ja yrittää päästä kosketuksiin henkilökohtaisten tragedioiden ja terrorin kanssa – ei kylmien lukujen ja käsityskyvyn ylittävien kokonaisuuksien kanssa.

Sebald opiskeli saksalaista kirjallisuutta Freiburgin yliopistossa, josta valmistui 1965. Samana vuonna pidettiin Frankfurtin kuuluisat Auschwitz-oikeudenkäynnit¹⁰, jotka muodostuivat tärkeiksi Sebaldin maailmankuvan ja orastavan taiteilijuuden kannalta:

”It gave me an understanding of the real dimensions for the first time: the defendants were the kinds of people I'd known as neighbours – postmasters or railway workers – whereas the witnesses were people I'd never come across – Jewish people from Brooklyn or Sydney. They were a myth of the past. You found out they too had lived in Nuremberg and Stuttgart. So it gradually pieced itself together, along with the horrific details.”¹¹

Tämän jälkeen hän työskenteli tutkijana niin Manchesterissä kuin Sveitsissäkin, kunnes vuonna 1970 päätyi East Anglian yliopistoon, jossa opetti

⁹ Maya Jaggi 2001.

¹⁰ Frankfurtin oikeudenkäynnit pidettiin vuosina (1963–1965). Niissä tuomittiin ylimmän natsijohdon sijaan holokaustin toimeenpanossa auttaneita alempia virkamiehiä, tavallisia saksalaisia. Aiheesta lisää tutkielman sivulla 16.

¹¹ emt.

lopun ikäänsä. Akateemisesti häntä kiinnostivat esimerkiksi Carl Sternheim, Alfred Döblin ja itävaltalainen kirjallisuus.¹²

Kirjallisen uransa Sebald aloitti sängen myöhään. Proosaruno *Nach der Natur* ilmestyi 1988 hänen ollessaan 44-vuotias. Ensi teoksesta asti Sebaldin tuotantoa määritteli kirjoittaminen maahanmuuttaja-asemasta, mutta äidinkielellä. *Schwindel. Gefühle* -romaanin (suom. *Huimaus*) julkaistiin 1990. Kertomuskokoelma *Die Ausgewanderten* (*Vieraalla maalla, neljä kertomusta*) julkaistiin 1992. *Ringe des Saturn* (*Saturnuksen renkaat: Pyhiinvaellus Englannissa*) tuli painosta 1995. Saksassa kirjallisuusdebatin aiheuttanut *Luftkrieg und Literatur* -esseeteos (*Ilmasota ja kirjallisuus*) julkaistiin 1999. Tässä tutkielmassa tarkastelemani *Austerlitz*-teos ilmestyi puolestaan 2001. Se jäi Sebaldin viimeiseksi julkaisuksi ja tärkeimmäksi mestariteokseksi.

Kirjailijan tuotannon läpileikkaavia teemoja ovat erilaisten elämänmuotojen tuhoutuminen ja katoaminen sekä henkinen ja fyysinen maastamuutto. Erityisen kiinnostunut Sebald on luonnon, arkkitehtonisesti merkittävien rakennusten ja ihmiselämien tuhoutumisesta. Teokset ovat muistelmien, fiktion, historiantarkoituksen ja matkakertomuksen yhdistelmiä.

Käsittelmänsä teemat Sebald esittää vanhahtavalla saksan kielellä ja kirjoitusajankohtaansa nähden epätrendikkäällä tyylillä. Kieliasua selittänee osin se, että pitkään Englannissa asunut kirjailija ei ollut jatkuvassa konkreettisessa yhteydessä äidinkieleensä, mikä mahdollisti hänen luoda oman äänensä ja todellisuutensa. Paras esimerkki lienee *Austerlitzin* lähes kymmensivuinen lause Theresienstadtin ghetosta. Tämä klassinen tyyli antaa tekstille ajattoman ja läpihumanistiseen otteen. Lukukokemuksessa tuntuvat yhdistyvän Euroopan monet eri aikatasot ja nykyhetken ja historian, reaaliajan ja muiston sekä totuuden ja valheen rajapinnat hämärtyvät. Niin ne hämärtyvät myös Sebaldin kuuluisimmalle henkilöahmolle, Jacques Austerlitzille:

Es scheint mir nicht, sagte Austerlitz, daß wir die Gesetze verstehen, unter denen sich die Wiederkunft der Vergangenheit vollzieht, doch ist es immer mehr, als gäbe es überhaupt keine Zeit, sondern nur verschiedene, nach einer höheren Stereometrie ineinander verschachtelte

¹² Ks. <http://www.wgsebald.de/wisswerke.html>

Räume, zwischen denen die Lebendigen und die Toten, je nachdem es ihnen zumute ist, hin und her gehen können.¹³

W. G. Sebald menehtyi auto-onnettomuudessa 57-vuotiaana vuonna 2001. Kuollessaan häntä pidettiin yhtenä suurimmista elävistä kirjailijoista, ja hänen huhuttiin olevan vahva ehdokas Nobel-palkinnon voittajaksi.

1.2.2 Katja Petrowskaja

Katja Petrowskaja on ukrainansaksalainen kirjailija ja toimittaja. Vuonna 1970 Kiovassa syntyneen Petrowskajan sukujuuret ovat juutalaisuudessa.¹⁴ Toisin kuin Sebald, Petrowskaja on vasta kirjallisen tuotantonsa alkuvaiheessa, joskin kollegansa tavoin myös hän aloitti uransa vasta yli neljäkymmentävuotiaana.¹⁵

Petrowskaja lasketaan siis kuuluvan toiseen toisen maailmansodan jälkeiseen sukupolveen. Hän ei siten Sebaldin tavoin joutunut henkilökohtaisesti todistamaan sotaa.

Kirjailijat ovat silti eri puolilla historiaa. Sebaldin isä taisteli natsien joukossa kuuluen siten rikoksen tekijöihin. Petrowskajan perhe puolestaan kuului holokaustin uhreihin. Molemmat kirjailijat käsittelevät teoksissaan niin sanottua sekundaarista traumaa, mutta Petrowskajan suhde tuohon traumaan tulee suoraan oman suvun kokemuksista. Sebaldin henkilöhahmot puolestaan ovat Petrowskajan kaltaisia ihmisiä, jotka yrittävät selvittää läheistensä kohtaloja.

Petrowskaja opiskeli kirjallisuustiedettä ja slavistiikkaa Tarton yliopistossa, jossa hänen opettajanaan toimi muiden muassa Juri Lotman. Tohtoriksi hän valmistui Moskovasta, jossa tutki venäläistä 1900-luvun alun runoutta. Äidinkieleltään venäläinen Petrowskaja muutti vuonna 1999 Berliiniin, jossa toimi reporterina ensin venäläiselle lehdistölle, kunnes oppi saksaa ja alkoi

¹³ Sebald 2013, 269.

¹⁴ Petrowskajan isoisän sukunimi oli vielä juutalaisesti Stern, mutta hän vaihtoi sen Petrowskijksi liittyessään bolševikkeihin.

¹⁵ Nojaan luvun elämäkertatiedoissa Suhrkamp Insel -kustantamon kirjailijaprofiiliin ja *Die Zeit* -lehdessä julkaistuun, Helmut Böttigerin kirjoittamaan *Wir Sind die Letzten Europäer* -artikkeliin.

vuonna 2011 kirjoittaa Frankfurter Allgemeiner kolumnia Die West-Östliche Diva, josta tuli ensi kertaa kuuluisaksi.¹⁶

Vuonna 2013 Petrowskaja voitti kertomuksellaan *Vielleicht Esther* arvostetun Ingeborg-Bachmann-lukukilpailun.¹⁷ Seuraavana vuonna kertomuksen ympärille ilmestyi kokonainen esikoisteos, joka sai Saksassa loistavan vastaanoton. Parin viime vuoden aikana se on voittanut useita muitakin palkintoja ja noussut myös osaksi saksalaisyliopistojen opetusta.¹⁸

Huolimatta niukasta tuotannostaan voi Petrowskajaa pitää saksalaisen kirjallisuuden tulevaisuuden nimenä. Entisestä itäblokiasta saksalaiselle kielialueelle emigroituneena, ei-äidinkielenä kirjailijana hän on osa joukkoa, johon kuuluvat vuonna 1998 kuollut tšekkiläinen Libuše Moníková ja bosnialainen Saša Stanišić. Kullekin kolmelle kirjailijalle on tyypillistä monikulttuurisen identiteetin, historian ja eurooppalaisuuden käsittely. Siten Petrowskajassa riittää jo nyt akateemisesti kiinnostavia aspekteja.

Petrowskajan ja Sebaldin rinnastaminen on kiinnostavaa muun muassa saksan kieltä ajatellen. Molempien suhde siihen on jollain tapaa ambivalentti ja haasteellinen. Voisikin sanoa, että graduni käsittelee saksankielistä nykykirjallisuutta, ei niinkään saksalaista nykykirjallisuutta.

Kuten mainitsin yllä, Sebald asui valtaosan elämästään Englannissa ja kirjoitti saksaa jos ei välttämättä henkisen, niin ainakin fyysisen etäisyyden takaa. Hänen valintansa oli muuttaa pois kotimaastaan ja pyrkiä siten tavoittamaan historiallisfilosofinen ja objektiivinen näkökulma.

Petrowskaja sen sijaan muutti Saksaan ja päätti kirjoittaa esikoisensa vieraalla kielellä. ”Und ich glaube, das einzige wirklich, wirklich Fiktive in dieser Geschichte ist gerade die deutsche Sprache. Weil es überhaupt kein Muss gibt, diese Geschichte auf Deutsch zu schreiben. Und gerade dieser Schritt in diese Sprache, das ist der größte fiktive Schritt”¹⁹, on hän kertonut kirjoituskielestään.

¹⁶ Nimi on viittaus Goethen kuuluisaan runokokoelmaan West-östlicher Divan, jota inspiroi persialainen runoilija Hafiz.

¹⁷ Ks. <http://archiv.bachmannpreis.orf.at/bachmannpreis.eu/de/news/4548/>

Huom. W.G. Sebald oli samaisessa kilpailussa kandidaattina vuonna 1990, mutta jäi ilman palkintoja.

¹⁸ Osallistuin kesällä 2014 professori Birgit Dahlken *Der erste Satz* -kurssille Berliinin Humboldt-yliopistossa, jonka lukusuunnitelmaan *Vielleicht Esther* kuului.

¹⁹ Timm 2013.

Venäjän kielellä hän olisi omasta mielestään asemoitunut uhrin rooliin. Saksaksi kirjoittaminen antoi tekstille uutta yleismaailmallisuutta ja todistusvoimaa:

”Also wenn ich meine Geschichte auf Russisch schreibe, es ist klar, wo man eine Geschichte platziert, das ist irgendwelche Geschichte wieder aus diesem Raum, wieder zum Thema, sozusagen meine Opferrolle ist in russischer Sprache impliziert. Wenn ich aber dasselbe auf Deutsch schreibe, ist es nicht ganz klar, wer ich bin, und es ist eine gewisse Entfremdung. Also Deutsch, das ist eine gewisse Entfremdung für mich, es bedeutet automatisch, dass die Geschichte meiner Familie ist nicht nur meine Geschichte.”²⁰

Vielleicht Esther (jatkossa *VE*) kronikoi Petrowskajan suvun tarinan noin kahdensadan vuoden ajalta. Niin kuin Sebald, myös Petrowskaja sekoittaa fiktion ja historian, asettaa ne rinnatusten ja antaa lukijan vertailla niiden yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia.

Helmut Böttiger kuvaa *VE*:n tyyliä seuraavasti: ”Dieses Buch, das aus konkreten Erinnerungen, Beobachtungen und Recherchen besteht und unmerklich durch die assoziative Kombination seiner Elemente zu Literatur wird, spielt genauso in der Gegenwart wie in der Vergangenheit.”²¹ Kaikki toimittajan tekemät huomiot voisi liittää myös W. G. Sebaldin tuotantoon.

Myös Petrowskajan esikoisteoksessaan käsittelemät teemat ja hänen kerrontastrategiansa ovat monin paikoin yhteneväisiä Sebaldin kanssa. *VE*:n aiheena on toisen maailmansodan ja holokaustin tarkasteleminen pitkän ajallisen etäisyyden, noin 70 vuoden, takaa. Tähän aiheeseen kytkeytyy teemoja kuten henkilökohtaisen muistamisen ja kollektiivisen muistin suhde, muistamisen epäluotettavuus ja aukkoisuus, luotettavien lähteiden ja todistajakertomusten katoaminen, ajan poisvaluminen, henkilökohtaisen tragedian säilyminen kirjallisuudessa sekä kertomisen välttämättömyys ja ainutlaatuisuus.

Näitä yhteneväisyyksiä, Petrowskajan Sebaldilta perimää poetiikkaa ja estetiikkaa, käsitellään tässä tutkimuksessa. Sitä ennen tutustutaan niihin kaunokirjallisiin teoksiin, joita käytän työni ensisijaisena materiaalina.

²⁰ emt.

²¹ Böttiger 2014.

1.3 Käsiteltävät kaunokirjalliset teokset

1.3.1 *Austerlitz*

W. G. Sebaldin teos *Austerlitz* kertoo Tšekkoslovakiassa vuonna 1934 juutalaiseen perheeseen syntyneen Jacques Austerlitzin tarinan. Hän kuuluu siis niin kutsuttuun 1,5-sukupolveen.²² Alle viisivuotiaana hänet lähetetään *Kindertransport*-junalla turvaan natsien vainoilta walesiläiseen pappilaan, jossa hän selviää toisen maailmansodan kauhuilta ottolapsena. Austerlitzin kasvattaa Balan maaseutukylässä walesilainen nonkomformistipappi Dafydd Elias. Papin vaimo on sairaaloinen nainen, joka menehtyy tautiin jättäen Austerlitzin kahden kasvatti-isänsä kanssa melankoliseen elämään.

Austerlitzin biologinen isä katoaa poliittisena pakolaisena Ranskaan, mutta joutuu poikansa tietojen mukaan keskitysleirille Pyreneillä, jonne kaikki johtolangat tämän myöhemmistä elämänvaiheista päättyvät. Hänen äitinsä natsit kuljettavat ensin Theresienstadtin vankileirille joulukuussa 1942, josta hänet siirretään Puolaan, Auschwitzin tuhoamisleirille.

Austerlitz kuulee oikean nimensä vasta koulussa, mistä alkaa hänen pitkällinen identiteetin etsintänsä: ”Aber Austerlitz hatte ich nie zuvor noch gehört, und ich war deshalb von Anfang an überzeugt, daß außer mir niemand so heißt, weder in Wales noch auf den Britischen Inseln, noch sonst irgendwo auf der Welt”.²³

Austerlitz varttuu, menettää lopulta myös kasvatti-isänsä ja aloittaa arkkitehtuurin opinnot yliopistossa. Opinnoista tulee hänelle pakkomielteinen ja kaiken muun syrjäyttävä yksinäinen työ. Erityisesti Austerlitzia kiinnostavat suurelta yleisöltä unohduksiin jääneet eurooppalaiset rakennukset, kuten juna-asetat ja linnoitukset. Näiden rakennusten väliltä hän etsii wittgensteinilaisia perheyhtäläisyyksiä, eräänlaista verkkoa. Tämän voi tulkita kadonneitten vanhempien alitajuisiksi etsinnäksi ja psykologisen turvaverkon puutteeksi. Tutkija yrittää epätoivoisesti kurottua poisvaluneeseen aikaan, menetettyyn menneisyyteen.

²² Ks. tutkielman sivu 15.

²³ Sebald 2013, 102.

1960-luvulla Austerlitz ja romaanin minä-kertoja tapaavat yllättäen. Austerlitz alkaa kertoa kertojalle tutkimuksistaan. Hahmot tapaavat toisensa useita kertoja vuosien aikana, viimeistä kertaa vuonna 1997. Romaanin kuluessa Austerlitz keskeyttää arkkitehtoniset tutkimuksensa ja kokee hermoromahduksen, josta selvittyään hän alkaa selvittää perheensä kohtaloa ja juuriaan. Hänellä ei ole muistikuvia traumaattisesta matkastaan Walesiin, oikeastaan hän on kadottanut koko lapsuusaikansa muistisisällön. Menneisyyden hirvittävät tapahtumat avautuvat vasta vähitellen. Kun Austerlitz ja kertoja tapaavat toisensa jälleen muutamaa vuotta ennen vuosituhannen vaihdetta, on romaanin fokus vaihtunut täysin. Nyt keskiössä on arkkitehtuurin sijaan tuhottu juutalaisperhe.

Romaanin keskeinen tietolähde on Austerlitzin entinen lastenhoitaja Věra, jonka hän on etsinyt 1960-luvulla käsiinsä Prahasta. Juuri Věralta Austerlitz kuulee taustastaan ja murhatusta äidistään. Teoksen lopussa hän alkaa etsiä jälkiä isästään Ranskassa.

Austerlitz esittää koko Sebaldin kaunokirjallista uraa määrittäneet esteettiset periaatteet täydessä voimassaan: hänen pitkät, säälimättömät lauseensa ja raskaat, kappalejaottomat tekstimassat, joita erottavat toisistaan vain huomaamattomat ajatusviivat. Lisäksi Sebald sekoittaa faktan ja fiktion luontevasti keskenään, ja käyttää omaleimaisesti valokuvia sekä haastavaa kerrontarakennetta.

1.3.2 *Vielleicht Esther*

Vielleicht Esther (2014) on Katja Petrowskajan esikoisteos. Käsittelemieni Sebaldin teosten tapaan Petrowskaja ei nimitä tekstiään kirjan alkulehdillä romaaniksi. Lajiksi on merkitty vain ”Geschichten”, kertomuksia.²⁴ Se on osuva luokittelu teokselle, jonka kokonaisuus koostuu kertomuksista ihmiskohtaloista, jotka linkittyvät kontekstissaan toisiinsa.

Kuten Sebaldilla, myös Petrowskajan teoksessa on selkeitä omaelämäkerrallisia elementtejä. Kertojalla on esimerkiksi sama nimi kuin kirjailijalla. Kirjailija myös korostaa tekstin todenmukaista taustaa kiittäessään

²⁴ Petrowskaja 2014, 3.

kirjan lopussa vanhempiaan, jotka esiintyvät henkilöihahmoina teoksessa: "Ich danke meinen Eltern, Miron Petrowskij und Swetlana Petrowskaja, für ihr vertrauen – und dafür, dass sie mich mit ihre Verständnis für ein Buch überraschen, das ich für sie und zugleich über sie geschrieben habe, in einer Sprache, die sie nicht kennen."

Vielleicht Esther kertoo Petrowskajan suvun tarinan aina kertojan isovanhempien vanhemmista alkaen. Suvun juutalaiset juuret ovat Puolassa, josta se on historian saatossa ajautunut Neuvostoliittoon ja Ukrainaan. Matkan varrella juutalaisuus on karissut, ja tilalle on tullut ensin kommunistinen ateismi, sitten ortodoksisuus.

Petrowskaja listaa sukunsa jäsenet teoksensa alussa joycemaisella listauksella:

"Es gab

einen Revolutionär, der zu den Bolschewiken ging und im Untergrund seinen Namen änderte, den nun wir schon fast hundert Jahre tragen, ganz legal

mehere Arbeiter in einer Schuchfabrik in Odessa, über die man nichts weiß [...] einen Kriegshelden namens Gertrud, Ehemann meiner Tante Lida, der geboren wurde, als das Land die Arbeit zum Selbstzweck erklärte, zuerst arbeiteten alle viel, dann zu viel und später noch viel mehr [...]

dann noch Arnold, Ozjel, Zygmunt, Mischa, Maria, Vielleicht Esther, vielleicht eine zweite Esther und Frau Süskind, eine taubstumme Schülerin von Ozjel, die Kleider nähte für die ganze Stadt [...]

Anna und Ljolja, die in Babij Jar liegen, und alle anderen dort [...]

meinen Großvater Wassilij, der in den Krieg zog und erst nach 41 Jahren zu meiner Großmutter Rosa zurückkehrte."²⁵

Kuten Sebaldin henkilöihahmoilla, myös Petrowskajan kirjallisella suvulla toinen maailmansota ja holokausti muodostavat peritrauman, joka vaikuttaa varjostavasti kaikkeen sen jälkeen tapahtuneeseen. Juuri tuon peritrauman käsittely toimii käynnistävänä tekijänä myös Petrowskajan kertojan työssä. Hän tutkii perheensä historiaa samalla tavalla kuin Jacques Austerlitz, mutta hänen tutkimusmetodinsa ovat 2010-lukulaiset: Google, Facebook ja eBay.

Sebaldin kertoijen tapaan hän kuitenkin matkustaa sukunsa keskeisille tapahtumapaikoille, kuten Mauthausenin keskitysleirille, jossa hänen isoisänsä

²⁵ emt. 18–19

oli vankina, tai Babi Jarin rotkoon, jonne kaksi hänen sukulaistaan teloitettiin 1941. Sebaldilta tuttuja ovat myös eri maiden arkistot ja museot, joista kertoja etsii tietoa.

Teos on saanut nimensä kertojan isän isoäidiltä, jonka nimi oli ehkä Esther: ”Ich glaube sie hieß Esther, sagte mein Vater. Ja, vielleicht Esther. Ich hatte zwei Großmütter, und eine von ihnen hieß Esther, genau.”²⁶ Tämä tarina on tutkimukseni kannalta olennainen, joten keskityn siihen tulevissa analyysikappaleissa. Koko Petrowskajan teos nimestä lähtien manifestoi historian ja kollektiivisen muistin ongelmaa. Miten kertoa, kirjoittaa ja muistaa 70 vuoden takaisia asioita, kun edes oma isä ei muista tarkasti, mikä hänen isoäitinsä nimi oli? Kyse on juuri sebaldlaisesta sormien läpi valuvasta ajasta ja sen mukana karkaavista kertomuksista.

Teos päättyy Ehkä Estherin kuolinpaikalle Kiovaan, kun Berliiniin muuttanut kertoja vierailee sukunsa vanhalla kotikadulla ensimmäistä kertaa pitkään aikaan. ”Ich treffe Sie etwas zu oft hier in letzter Zeit!”²⁷, sanoo aavemainen nainen risteyksen liikennevaloissa ja katoaa sitten. Katoaa, kuin poisjuokseva aika.

1.4 Tutkimuksen rakenne ja tavoitteet

Tutkin työssäni Sebaldin ja Petrowskajan poetiikan yhteisiä piirteitä. Hypoteesini on, että Sebald loi työssään uudenlaisen poetiikan, holokaustista kertomisen paradigman, jota Petrowskaja hyödyntää ja varioi teoksessaan *VE*.

Seuraavassa luvussa osoitan aiemman tutkimuksen avulla, miten Sebald loi oman kertojanäänensä saksalaisen *Vergangenheitsbewältigung*-tradition ja juutalaisen todistajakertomisen välimaastoon. Tämä sebaldlainen kerrontastrategia on päähypoteesini mukaan käänteentekevä saksankielisessä kirjallisuudessa. Samalla käyn läpi Sebald-tutkimuksen pääsuuntia ja Petrowskajan vastaanottoa Saksassa ja Suomessa.

²⁶ emt. 209

²⁷ emt. 283

Luvussa kolme analysoin sebaldaista kerrontatekniikkaa. Olen kiinnostunut *Austerlitz*-teoksessa neljästä poeettisesta kategoriasta: kertojasta ja kerrontarakenteesta, faktan ja fiktion sekoittumisesta, kuvituksesta ja intertekstuaalisuudesta. Mistä *A*:ssa on narratologisesti kyse? Millainen sen kertoja ja kerrontarakenne on? Millaisia aukkoja kerrontaan liittyy, ja mitä ne tarkoittavat? Miten omaelämäkerrallisuus, fakta ja fiktio sekä erilaiset tekstimuodot sekoittuvat Sebaldin tekstissä? Miksi ja miten hän käyttää kuvia?

Luvussa neljä vertaan Petrowskajan poetiikkaa Sebaldiin tutkimalla vastaavan neljän kategorian esiintymistä hänen esikoisteoksessaan *Vielleicht Esther*. Mitä yhteistä poetiikoilla on? Miten Petrowskajan omaelämäkerrallinen kertojaääni eroaa Sebaldista? Onko Petrowskajan poetiikka määritelmällisesti jälkisebaldaista? Yksi tutkimukseni päätehtävistäni on liittää Petrowskajan esikoisteos osaksi saksalaisen holokaustia käsittelevän kirjallisuuden jatkumoa. Hypoteesini mukaan ylisukupolvinen suhde Sebaldin poetiikkaan on tämän jatkumon kannalta olennainen. Siitä aukeaa myös näkökulma siihen, miten aiheen käsittely mahdollisesti jatkuu saksalaisessa nykykirjallisuudessa.

Yleisesti olen kiinnostunut siitä, millä tavoin Sebaldin ja Petrowskajan jakama poetiikka mahdollistaa holokaustin tarkastelun mahdollisimman objektiivisesti 70 vuotta tapahtumisensa jälkeen. Miten kertomalla voidaan saada yhteys tunnetasolla inhimilliseen tragediaan, traumaan ja pahuuden kokemiseen? Miten historiankirjoituksellinen lakoninen toteavuus voidaan kiertää taiteen avulla? Mikä kaunokirjallisuuden voima tässä työssä on?

Luvussa viisi niputan havaintoni lopputuloksiksi. Hypoteesini mukaan Sebaldin ja Petrowskajan työ osoittaa, että vaikka luotettavien lähteiden äärelle pääseminen on vaikeaa, ja *Schindlerin listan* kaltaiset kulttuurituotteet muuttavat holokaustin päivittäiseksi, banaaliksi kuvastoksi, on ihmiskunnan suurimmasta rikoksesta mahdollista kertoa objektiivisesti, rehellisesti ja kunnioittavasti. Kaiken lisäksi se on äärimmäisen tärkeää. Sillä jos siihen ei pysty, ei voi oppia historiasta mitään.

2 Aiempaa tutkimusta aiheesta

Johdantoluvussa esitin käsityksen, jonka mukaan Saksa on kohdannut natsihistoriansa poikkeuksellisen syvällisellä ja avoimella tavalla. Tämän kohtaamisen, kulttuurisen identiteetin uudelleenarvioinnin ja -luomisen, pääasialliset välineet ovat olleet niin kaunokirjallinen kuin yhteiskunnallinenkin kirjallisuus. Kuten Hanna Meretoja ja Lotta Kähkönen huomauttavat, on toisen maailmansodan perinnön työstäminen tyypillistä useimpien suurten kielialueiden kirjallisuudelle – sota on yleiseurooppalainen trauma. Kirjoittajat korostavat että: ”Kuitenkin Saksassa tämä kysymys on vielä polttavampi kuin muualla, sillä kansallissosialismi merkitsi saksalaiselle kulttuurille ennennäkemätöntä katastrofia ja umpikujaan ajautumisen kokemusta.”²⁸ Tämän seurauksena maan nykykirjallisuus määrittyy voimakkaasti suhteessa lähihistoriaan.

Saksassa on rikas ja polarisoitunut julkisen keskustelun perinne, jollaista konsensus-Suomessa ei mielestäni vastaavassa laajuudessa tavata. Tämä keskustelu on viimeisen 70 vuoden aikana purkautunut useiksi kirjallisiksi kiistoiksi, jotka ovat käsitelleet sitä, mitä oikeuksia ja mahdollisuuksia kirjallisuudella on muistaa ja purkaa trauma.

Tämän luvun aluksi kartoitan luonnosmaisesti sitä, miten holokaustia on käsitelty saksalaisessa kirjallisuudessa kuluneen 70 aikana. Millaista holokaustia käsittelevä kirjallisuus on ja mitä ongelmia siihen liittyy? Miten tutkimani kirjailijat sijoittuvat tradition aikajanelle?

Myöhemmissä alaluvuissa tutustun myös Sebald-tutkimuksen pääsuuntiin ja Petrowskajan lyhyeen reseptiohistoriaan.

2.1 Saksalainen kirjallisuus ja holokausti 1945–2015

Saksalainen kirjallisuus on koko sotienjälkeisen ajan keskittynyt intensiivisesti käsittelemään natsihistorian taustaa niin uhrin kuin rikoksentekijänkin näkökulmasta. Kansallissosialismi löi ammottavan haavan Saksan kansalliseen identiteettiin. 1700-luvulta asti Saksaa oli pidetty sivistyksen ja kulttuurin maana, joka loisti erityisesti musiikissa (Bach ja Wagner) ja kirjallisuudessa (Goethe ja Schiller). Sitten se aloitti kaksi maailmansotaa ja loi Auschwitzin. Ongelmallista

²⁸ Kähkönen & Meretoja 2010, 9.

tästä teki lisäksi se, että saksalainen kansallisromantiikka ja kulttuuritraditio osaltaan johtivat Hitlerin ideologiaan ja valtaannousuun. Vuodesta 1945 asti Saksassa on pohdittu vastausta kysymykseen, miten kansallissocialismin trauma sulautetaan osaksi kulttuurista itseymmärrystä. Tätä kysymystä miettineet saksalaiset kirjailijat jaetaan usein raa’asti kolmeen sukupolveen.²⁹

Ensimmäisellä sukupolvella³⁰ tarkoitetaan sodan henkilökohtaisesti kokeneita kirjailijoita. He ovat ihmisiä, jotka palasivat tuhottuun Saksaan ja elämään keskitysleireiltä ja rintamalta – jos palasivat. Maassa alkoi Wirtschaftswunder-nousukausi ja kaupungit rakennettiin muistuttamaan menneitä aikoja kuin mitään ei olisi tapahtunut. Kansakunta vaikenä tapahtumasta ja peitteli jälkiään. Toisaalta nuoriso koki olevansa nollapisteessä (*Nullpunkt-bewusstsein*), josta käsin elämä piti aloittaa uudestaan. Julkisessa keskustelussa väiteltiin saksalaisten roolista historian syyllisinä tai uhreina, mikä muistutti suomalaista debattia ajopuu- ja koskiveneteorioista.

Syntyi omaperäinen käsite *Vergangenheitsbewältigung*, jolla tarkoitetaan historian kohtaamista ja sen kanssa sinuiksi tuleamista. Termi on ollut sosiologisesti ja kulttuurisesti erittäin olennainen Saksassa, mutta sitä on kritisoitu ajatuksesta, että natsimenneisyys voitaisiin käsitellä loppuun. Esimerkiksi Fritzsche on huomauttanut, että menneisyyden työstäminen on avoimen kiistelyn prosessi, tehtävä vailla loppua³¹.

Ensimmäiseen sukupolveen kuuluu klassikkoja kuten Heinrich Böll (21.12.1917– 16.7.1985), Paul Celan (23.11.1920–huhtikuu 1970) tai Wolfgang Iser (20.5.1921–20.11.1947). Näiden kirjailijoiden toiminnan ydinkysymys esitettiin Adornon *Kulturkritik und Gesellschaft* -esseessä, jonka kuuluisa ajatus on lainattu tämän tutkielman johdannossa. Voiko Auschwitzin jälkeen kirjoittaa kirjallisuutta, ja jos voi niin miten?

²⁹ Sukupolvijako on mielivaltainen eikä huomioi sukupolvien sisäistä moninaisuutta. Usein jaottelussa myös marginalisoidaan naiset (vrt. Meretoja, 2010, 22).

³⁰ Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft -teoksen määritelmän mukaan kirjallinen sukupolvi on: ”Allgemein Glied in einer Geschlechterfolge von Lebewesen; ausschließlich in Bezug auf Menschen die Gruppe der innerhalb eines Zeitraums von zwei bis fünf Jahrzehnten geborenen Individuen im Hinblick auf sie vereinende Erfahrungen und Eigenschaften. [...] Der Begriff ‚Generation‘ wird häufig als eine vermittelnde Abstraktionsebene zwischen den Begriffen der ‚Gesellschaft‘ und des ‚Individuums‘ identifiziert.”

³¹ Fritzsche 2006, 37.

Samaa kysymystä pohti myös ensimmäisen ja toisen sukupolven väliin jäänyt, 1925–1935 syntynyt ikäluokka. Siitä on käytetty nimityksiä kuten *Flakhelfegeneration* tai ”1,5-sukupolvi”, ja sitä on kutsuttu skeptiseksi. Sen kirjailijat, kuten Günter Grass (16.10.1927–13.4.2015) tai Siegfried Lenz (17.3.1926–7.10.2014) kasvoivat kansallissosialismin vaikutuspiirissä. Heidän tuotantonsa läpäisee kriittinen suhtautuminen omaan lapsuus- ja nuoruusaikaan. Kuten Meretoja huomauttaa, heillä on ollut erityisasema sodan käsittelyssä, sillä he olivat se silminnäkijöitä, mutta riittävän nuoria välttymään natsihistorian tuottamalta syyllisyydeltä.³²

Vuonna 1947 vaikutusvaltaisista kirjailijoista (muun muassa Böll, Kluge, Grass, Celan, Bachmann, Lenz ja Walser) koostunut Gruppe 47 alkoi luoda uutta kirjallisuutta Yhdysvaltoihin emigroitunut kulttuurifilosofi Adorno esikuvanaan. Ryhmällä ei ollut virallista manifestia, mutta sen tavoitteena oli puolustaa yksilön vapautta ja arvokkuutta. Ideaalina oli sosialistinen humanismi, jossa yhdistyi vapaan ja kriittisen yksilön ihanne ja sosialistinen pyrkimys oikeudenmukaisuuteen.³³ Adornon ajatusta kirjallisuuden barbaarisuudesta tulkittiin siten, että kirjoittamista voitiin kyllä yhä jatkaa, mutta se ei enää voinut olla samanlaista kuin ennen Auschwitzia.

Grassin mukaan oli jopa pakko kirjoittaa, jotta Auschwitziin voisi reagoida. Hän jakoi Celanin näkemyksen siitä, ettei Auschwitzille ole loppua, mutta sen tunnustaminen johtaa kansalliseen itsetuntemukseen.³⁴ Vaaditiin kuitenkin uusia kirjallisia ilmaisumuotoja. Grassin *Die Blechtrommel* (1959) uudisti saksalaista kirjallisuutta ja kiinnitti Gruppe 47:n entistä vahvemmin keskieurooppalaiseen modernistiseen traditioon.³⁵

Borchert puolestaan yritti vapauttaa *Trümmerliteratur*illaan saksan kielen natsisanaston ikeen alta. Hänen tyylinään oli kertoa kotiinpaluun jälkeisestä synkästä todellisuudesta ja rintamakokemuksista lakonisesti ja yksinkertaisesti.

Böll taasen korosti kirjallisuuden roolia *Erinnerungsarbeit*ina, muistityönä. Näin se kulttuurisen muistin työstämisen tutkimuksellinen ja kirjallinen traditio,

³² Meretoja 2010, 22.

³³ Meretoja 2010, 26–27

³⁴ emt. 27–28; Grass 1997, 249, 256.

³⁵ Meretoja 2010, 28.

jota käsitellään tutkielmani viidennessä luvussa, saa juurensa jo ensimmäisinä sodan jälkeisinä vuosina.

Ensimmäisen sukupolven edustajia on elossa yhä vähemmän, mutta sen kokema trauma on monessa tapauksessa siirtynyt seuraaville polville niin sanottuna sekundäärisenä traumana. Kuitenkin ajallisen etäisyyden kasvaessa tapa käsitellä tuota traumaa on luonnollisista syistä muuttunut.

Toisella sukupolvella tarkoitetaan sodankokeneiden lapsia, joihin W. G. Sebald vuonna 1944 syntyneenä kuuluu. Tämän ihmisryhmän elämää määrittivät Saksan jakaminen miehitysvyöhykkeisiin ja edelleen kahteen valtioon BRD:ksi ja DDR:ksi. Taiteellisesti sukupolvelle ja vuoden 1968 opiskelijaliikeshinnälle oli tyypillistä nouseminen edeltävää, vaikenneiden isien sukupolvea vastaan.

Meretojan mukaan perhesuhteiden lisäksi kapinoitiin yhteiskunnan autoritaarisia piirteitä kohtaan, jotka jatkoivat fasismin perintöä.³⁶ Frankfurtin Auschwitz-oikeudenkäynnit (1963–1965) toivat natsien rikokset julkisuuteen aiempaa henkilökohtaisemmin. Nürnbergin oikeudenkäynneissä syytettynä oli ollut Kolmannen valtakunnan ylin johto. Nyt tuomittavina oli virkamiehiä ja upseereita, jotka kuuluivat tavalliseen kansaan, kuten Sebald huomauttaa yllälainatussa sitaatissa. Alettiin keskustella saksalaisten osallisuudesta kansallissosialistiseen järjestelmään. Tottelevaisuuteen ja hyväksymiseen johtanutta idealismia käsiteltiin esimerkiksi Lenzin romaanissa *Deutschstunde* (1968).

Saksalainen uusi elokuva, Neuer Deutscher Film, julisti kapinaa suoraan Oberhausenin manifestissaan. Peter Handke puolestaan hyökkäsi neljä vuotta myöhemmin tahollaan Gruppe 47:n kirjailijoiden estetiikkaa vastaan. Hän syytti ryhmää realismiin jämähtämisestä ja poliittisesta impotenssista. Ryhmä kokoontui viimeisen kerran vuonna 1967.

Kymmenisen vuotta ryhmän hajoamisesta alkoi Saksassa *Väterliteraturin* aalto.³⁷ Se jatkoi 1968 opiskelijaliikkeen ja oberhausenilaisten kapinaa isiä vastaan, mutta intiimimmin. Se alkoi tarkastella fasismin ja autoritaarisuuden jatkumista perhe-elämässä, josta tuli sukupolvien välisen konfliktin topos.

³⁶ emt. 29.

³⁷ Meretoja 2010, 30–31.

Meretojan mukaan tapahtui käänne subjektiivisempaan, yksilön emotionaalisia ja sosiaalisia lähtökohtia käsittelevään kirjallisuuteen.³⁸ Henkilökohtainen ja poliittinen yhtyivät, perhetarina laajeni sosiaalipsykologiseksi tutkimukseksi *zeitgeistista*. Käytettiin termejä kuten *Neue Subjektivität*, *Neue Innerlichkeit* ja *Neue Sensibilität*. Tämän aallon edustajia ovat muun muassa Bernward Vesper (1.8.1938–15.5.1971), Elisabeth Plessen (15.3.1944) ja Christa Wolf (18.3.1929–1.12.2011) *Kindheitsmuster* (1976).

Kuten Meretoja huomauttaa, sekä tekijöiden että uhrien jälkeläisten kokemuksia kertovaan kirjallisuuteen viitataan toisinaan toisen polven holokaustikirjallisuutena.³⁹ Näissä kokemuksissa on kuitenkin luonnollisesti suuria eroja. Natsien jälkeläiset kertovat usein kamppailusta syyllisyyden kanssa. Toisen polven juutalaiskirjailijat puolestaan käsittelevät sekundääristä tai kollektiivista traumaa. Heidän tyylilleen on McGlothlinin mukaan tyypillistä epäjatkuvuus, joka seuraa siitä, ettei traumakokemuksesta haluta rakentaa selkeää lineaarista kertomusta.⁴⁰

Sebald eroaa muusta sukupolvestaan osumalla näiden kahden kertomustyyppin väliin. Hän myös aloitti kirjailijauransa huomattavasti *Väterliteratur*-aallon jälkeen. Sebaldin mukaan hänen kotimaansa natsihistoriasta ei voinut kirjoittaa suoraan, koska rikosten hirveys halvaannutti ajattelemasta niistä rationaalisesti ja moraalisesti. Siksi niitä piti lähestyä epäsuoraan.⁴¹ Yaggin haastattelussa hän kritisoi maansa virallista suremisen ja muistamisen kulttuuria puutteellisena. ”There's always an undercurrent – 'Isn't this being forced upon us? Haven't we suffered also?’⁴² Hän haukkuu erityisesti oman sukupolvensa edustajia 1970- ja 1980-luvuilta, kuten Alfred Anderschia tai Böllin muistityötä epäempaattisena: ”They felt they had to say something, but it was lacking in tact or true compassion; the moral presumption is insufferable.”⁴³ Sebald loi tämän tutkielman seuraavissa luvuissa analysoidun

³⁸ emt. 30.

³⁹ emt. 32. Ks. myös McGlothlin 2006.

⁴⁰ McGlothlin 2006, 5–9, 12–13, 23.

⁴¹ Ks. O'Connell 2011.

⁴² Yaggi 2001.

⁴³ emt.

kertojahahmon, joka toimii mediana 1,5-sukupolven juutalaisten todistajankertomuksille.

Sebald viittaa saksalaisten kärsimyksestä puhuessaan luentokoosteeseensa *Luftkrieg und Literatur* (1999), joka aiheutti kotimaassaan huomattavan kirjallisuusdebatin. Siinä hän kritisoi kollegoidensa kyvyttömyyttä kuvata ilmapommitusten aiheuttamaa traumaa saksalaisille ja tuhojen seurauksia.⁴⁴ *Deutsche Leid*, saksalaisten kärsimys ja sen käsittelyyn liittyvät ongelmat natsihistoria huomioiden, onkin kirjallisuuteen liittyvä tabuaihe, joka on noussut 2000-luvulla osaksi julkista keskustelua. Meretojan mukaan nykyään ollaan tilanteessa, jossa oman maan kansalaisten kärsimyksen kuvaaminen ei tarkoita natsirikosten vähättelyä. Kirjallisuuden uusi haaste on, ettei se luo sentimentaalista, kansallista kertomusta yhteinäisestä koettelemuksesta. Toisaalta sen pitäisi tunnustaa holokaustin historiallinen erityisyys, mutta tulla samalla toimeen sen relativismin kanssa, jonka esimerkiksi Ruandan kansanmurha on nostanut esiin.⁴⁵

Tutkimushypoteesini mukaan Sebald teki työllään poeettisen ja narratologisen läpimurron, jonka perintö jatkuu nyt kolmannen sukupolven saksalaisessa kirjallisuudessa. Kolmas sukupolvi muodostuu veteraanien ja uhrien lastenlapsista. Siten myös vuonna 1970 syntynyt Katja Petrowskaja kuuluu tähän ryhmään. Ikäpolven suuriin kokemuksiin kuuluu Berliinin muurin murtuminen vuonna 1989, Saksan jälleenyhdistyminen 1990, Euroopan unionin synty ja kiihtynyt globalisaatio. Sukupolven teoksia leimaa uudenlainen monikulttuurisuus ja siitä aiheutuva kansallisten näkökulmien ambivalenssi ja kyseenalaistaminen.

Muurin murruttua monet toivoivat Meretojan mukaan, että menneisyyden vatvomisen aikakausi jäisi taakse kirjallisuudessa. Toisaalta pelättiin, että Saksan suuressa kertomuksessa holokausti ja natsimenneisyys olisi tullut nyt symbolisesti käsiteltyä loppuun, mikä ei kuitenkaan sovi *Vergangenheitsbewältigung*-ajattelun nykynäkemykseen loputtomasta avoimesta prosessista.

⁴⁴ Meretoja 2010, 37.

⁴⁵ emt.

Kun toinen sukupolvi käsitteli teoksissaan vanhempiensa vaikenemista, kolmas polvi on siirtynyt kysymyksiin miksi ja mistä omat isovanhemmat jättivät puhumatta. 1990-luvun lopussa alkoi sukukertomusten vyöry, jonka yhteydessä on puhuttu myös toisen aallon *Väterliteraturista*. Tähän kuuluvat esimerkiksi Terézia Moran (s. 1971) *Seltsame Materie* (2002) ja Uwe Timmin (s. 1940) *Am Beispiel meines Bruders* (2003). Fuchsin mukaan kolmannen sukupolven kirjallisuudessa on kyse pesäeron tekemisestä historiaan, mutta toisaalta pyrkimyksestä ymmärtää juuriaan.⁴⁶

Uusi kirjallisuus on kuitenkin myötätuntoisempaa perintöään kohtaan kuin aiemman sukupolven kapinoineet tekstit. Ne pyrkivät kuromaan umpeen perheiden ja julkisen muistikulttuurin välistä railoa. Jaan Meretojan käsityksen, jonka mukaan sukukertomusten suureen määrään ”lienee vaikuttanut se, että aika kirjata ylös toisen maailmansodan henkilökohtaisesti kokeneen sukupolven kokemuksia alkaa käydä vähiin.”⁴⁷

Petrowskajan teos kuuluu osaltaan sukukertomusten aaltoon. Gutmair esittää *VE*-kritiikissään, ettei vaikeneva vanhus arkkityyppinä ole kadonnut *Enkelliteraturin* aikanakaan minnekään:

”Es gibt vielleicht keine rhetorische Figur, die in deutschen Familienerzählungen seit 1945 häufiger gebraucht worden ist. Die ungeheuerliche, präzedenzlose Sache, von der jeder spürt, dass sie da ist, falls er der sie es noch nicht weiß, wird mit einem ”Ja, ja, aber...” schon zum Verschwinden gebracht, bevor sie überhaupt ausgesprochen wurde. Das verschweigende sprechen geht umstandslos in eine Klage über, die vom eigenen Leid und vom Missverstehen handelt. Man kann diese so wehleidige wie schamlose Figur dieser Tage wieder in den Leserbriefspalte der Tageszeitungen und Magazine finden.”⁴⁸

Gutmair huomauttaa, että Adornon lähtökysymys on läsnä myös Petrowskajan aikalaisten teksteissä. Hän siteeraa *VE*:ä kohtauksesta, jossa kertoja vierailee Mauthausenin keskitysleirillä, jossa hänen isoisänsä oli vangittuna.: ”Unerträglich könnte man sagen. Es ist unerträglich. ”Doch für das Unerträgliche

⁴⁶ Fuchs 2006, 44.

⁴⁷ Meretoja 2010, 35.

⁴⁸ Gutmair 2014, 1029.

gibt es kein Wort. Wenn das Wort es erträgt, dann ist es auch erträglich.”⁴⁹ Gutmairin mukaan tämä tarkoittaa sitä, että tuhoamisleirien jälkeen vain ”im Bewusstsein des Zerbrochenen, des Kaputen und Beschmutzten überhaupt etwas Bedeutungsvolles gesagt werden kann. Katja Petrowskaja ist nicht die erste, die darauf hinweist, und sie wird nicht die letzte sein.”⁵⁰ Toisin sanoen saksalainen kirjallisuus työstää vuonna 2015 edelleen samoja kysymyksiä kuin Adornon julkaistessa esseensä 63 vuotta aiemmin.

Meretojan mukaan Petrowskajan sukupolven myötä toisen maailmansodan, sen kärsimysten ja sulupolvien välisten suhteiden käsittely on kuitenkin muuttunut moninaisemmaksi ja monikulttuurisemmaksi. Samalla keskiöön ovat nousseet uudet näkökulmat, kuten naisten sotakokemukset.⁵¹

2.2 Sebald-tutkimuksen pääsuuntia

Sebald on ollut germanistiikan laitoksilla suosittu tutkimuskohde erityisesti kuolemastaan lähtien. Kuitenkin jo ennen tätä hän saavutti kriitikoiden ja tutkijoiden arvostuksen muun muassa *Die Ausgewanderten* -kokoelmallaan. Esimerkiksi Susan Sontag piti Sebaldia yhtenä harvoista nykykirjailijoista, jotka onnistuvat saavuttamaan kirjallisen suuruuden. Sontagin mukaan avainroolissa on se, että Sebald tavoittaa kerrontaratkaisullaan position, jossa ei ole virheellistä nostalgiaa ja romantiikkaa:

“Postwar German literature, mindful of how congenial the grandiosity of past art and literature, particularly that of German romanticism, proved to the work of totalitarian mythmaking, has been suspicious of anything like the romantic or nostalgic relation to the past. But then only a German writer permanently domiciled abroad, in the precincts of a literature with a modern predilection for the anti-sublime, could indulge in so convincing a noble tone.”⁵²

Varsinkin Sebaldin neljää proostateosta (*Schwindel. Gefühle, Die Ausgewanderten, Die Ringe des Saturn* ja *Austerlitz*) on tutkittu kattavasti.

⁴⁹ Petrowskaja 2014, 247.

⁵⁰ emt. 1031.

⁵¹ Meretoja 2010, 38.

⁵² Sontag 2000.

Pääasiallinen akateeminen huomio on keskittynyt A:iin. Tekstejä on tarkasteltu niin niiden käsittelemien teemojen kuin narratologisten erityispiirteidenkin näkökulmasta. Monessa Sebaldin työtä tutkivassa monografiassa mainitaan sanat *historia*, *muisti*, *todistaminen* ja *trauma*. Myös intertekstuaalisuus ja -mediaalisuus ovat olleet monen kiinnostuksen kohteena.

Sebaldista on kirjoitettu artikkeleita myös suurimpaan osaan teoksista, jotka käsittelevät saksalaisen kirjallisuuden vaiheita toisen maailmansodan jälkeen. Sellaisesta esimerkkinä mainittakoon Fuchsin, Cosgroven ja Groten *German Memory Contests: The Quest for Identity in Literature, Film and Discourse since 1990*.

Monografioista kiinnostavimpiin kuuluvat oman tutkimukseni kannalta esimerkiksi Finchin ja Wolffin toimittama *Witnessing, Memory, Poetics: H. G. Adler & W. G. Sebald* sekä Denhamin ja McCullohin toimittama *W. G. Sebald: History – Memory – Trauma*. Myös Longin ja Whiteheadin *W. G. Sebald – A Critical Companion* on suositeltava ja laadukas julkaisu.

Ensin mainittu teos tutkii laajasti Sebaldin ja kaanonista unohtuneen saksalaiskirjailija H. G. Adlerin välistä tekstuaalista suhdetta. Adler (2.7.1910–21.8.1988) oli saksanjuutalainen kirjailija, joka selviytyi toisessa maailmansodassa ensin Theresienstadtin ghetosta ja sittemmin Auschwitzista. Häntä pidetään holokaustihistoriankirjoituksen pioneerina, joka purki kokemuksiaan myös kaunokirjallisiin teoksiin, esimerkiksi useisiin 1970-luvulla julkaistuihin runokokoelmiin.

Adler on Sebaldin kannalta merkittävä kirjailija, sillä *Austerlitzin* päähenkilö tutustuu Theresienstadtin ghettoon Adlerin perinpohjaista *Theresienstadt. 1941-1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft, Geschichte Soziologie Psychologie* -teosta lukemalla. Samalla fiktio ja todellisuus leikkaavat toisiaan: Austerlitzin äiti siirrettiin samaan ghettoon kuin Adlerkin. Myös kirjailijoiden työskentelytavoissa on selkeitä yhteneväisyyksiä. Kohl vertailee heidän poetiikkojaan ja niiden suhdetta todistamiseen.⁵³ Catling puolestaan lähestyy Sebaldin suhdetta Adleriin meduusan pää -metaforan kautta.⁵⁴ Adlerin kokema

⁵³ Ks. Kohl 2014.

⁵⁴ Ks. Catling 2014.

trauma on jotain, mitä ei voi katsoa suoraan silmiin. Sitä voi katsoa vain peilin kautta, ikään kuin kiertoteitse. Kuten Finch ja Wolff toteavat: ”Despite narrative and stylistic differences, the fiction of these two authors [Sebald ja Adler] problematizes the fact that we cannot reenter the past, we cannot see it directly.”⁵⁵

Toiseksi mainitussa monografiassa käsitellään vastaavia teemoja ilman tutkimusnäkökulman rajaamista kahden kirjailijan väliseen intertekstuaaliseen suhteeseen. Teos on jaettu kolmeen osaan, jotka käsittelevät Sebaldin teosten kontekstia, kerronnallista tyyliä ja historian sekä trauman käsittelyä. Erityisen kiinnostavia kannaltani ovat Garloffin narratologinen artikkeli *A*:in kertojasta⁵⁶, Barzilaiin teksti *DA*:in ja *A*:in kuvituksesta⁵⁷ sekä Szentivanyiin esitys kirjailijan tavasta jäsentää todistajakertomuksia.⁵⁸

Suomessa Sebaldia on tutkinut esimerkiksi Kaisa Kaakinen. Hän on kiinnostunut kirjailijan tavasta käsitellä arkkitehtuuria ja historioida kärsimystä. ”Sebaldin onkin nähty teoksissaan työstävän teoksissaan epäsuoraa syyllisyydentunnetta sekä kansallissosialistisen Saksan rikoksista että sodanjälkeisen sukupolven kyvyttömyydestä muistaa sodan uhreja”, Kaakinen kirjoittaa edeltävään alalukuuni liittyen.⁵⁹ ”Kerronnan tarkempi tarkastelu osoittaa, että fiktion ja todellisen historian väliset yhteydet sekä kerronnan ja kerrotun suhteen moninaisuus ovat teosten keskeinen teema, jota lukijan on syytä pohtia juurta jaksain.

Mainitsemani Sebald-tutkimuksen painopisteet ja näkökulmat ovat pitkälti samoja, joihin tulen omassa työssäni nojaamaan.

2.3 Petrowskaja-tutkimus

Vielleicht Esther on tuore teos, eikä Katja Petrowskajasta juuri ole saatavilla tieteellistä tutkimusta. Teos saavutti Bachmann-palkinnon myötä kuitenkin niin paljon huomiota, että siitä kirjoitettiin aikalaiskriitikoita ja

⁵⁵ Finch & Wolff 2014, 11. Sulkujen sisällys omani.

⁵⁶ Garloff 2006.

⁵⁷ Barzilai 2006.

⁵⁸ Szentivanyi 2006.

⁵⁹ Kaakinen 2010, 163.

debyyttikirjailijaprofiileja kaikissa merkittävässä saksalaislehdissä. Edeltävän kaltaisen tutkimuskatsauksen sijaan avaankin tässä alaluvussa teoksen saksalaista ja suomalaista reseptiohistoriaa.

Ijoma Mangold raportoi Die Zeit -sanomalehdelle suoraan Bachmann-kilpailusta, jossa kuuli Petrowskajan esittämän VE-kertomuksen. Hänen mukaansa Petrowskajan tyyli eroaa saksalaisesta kirjallisen *Vergangenheitsbewirtschaftung*-tradition tyylistä, joka muutoin on tyypillistä nykykirjallisuudelle. Hän päättää arvionsa mielipiteeseen, jonka mukaan: ”Schon jetzt ist die deutsche Gegenwartsliteratur um eine kluge, flamboyante und höchst eigenständige Stimme reicher.”⁶⁰

Volker Hage kiittelee Der Spiegel -aikakauslehdessä arvioissaan Petrowskajan omaleimaista ja vahvaa saksankieltä, ja yhdistää VE:in Sebaldin teoksiin: ” Es sind auf den Punkt gebrachte Geschichten, ohne überflüssige Verzierungen, voller sprechender Details, mit erschütternden Lebenswegen und schrecklichen Todesarten, sparsam angereichert mit Fotos (nicht nur darin an die Bücher von W. G. Sebald erinnernd).”⁶¹ Hagen mukaan VE:n on turvauduttava faktoihin, koska puhtaana fiktiona se olisi epäuskottavaa. Totuuspohja tekee teoksesta ”suurta kirjallisuutta”.

Vielleicht Esther on myös suomennettu.⁶² Helsingin Sanomien Jukka Petäjän sanoin: ”Aina välillä törmää kirjaan, jota on pakko arvostaa, vaikka siinä onkin paljon puutteita, ainakin puhtaasti kirjallisessa mielessä.”⁶³ Petäjä moittii Petrowskajan tyyliä, muttei onnistu näkemään sen kerronnallisia ansioita jälkiklassisen narratologian silmin. Siinä Petäjä osuu asian ytimeen, että VE:n kertomuksissa toisen maailmansodan ihmiskohtaloista ”yksittäinen kasvaa yleiseksi” ja että ”Ehkä Esther on romaani identiteetistä, taustasta, etnisyydestä, kielestä ja omasta paikasta maailmassa, joka mieluummin kadottaa kuin löytää historiansa.”

Myös Turun Sanomien Marissa Mehr, joka kuvaa VE:tä raikkaaksi ja taitavaksi sukutarinaksi, vertaa Petrowskajaa Sebaldiin. ”Kyseessä ei silti ole

⁶⁰ Mangold 2013.

⁶¹ Hage 2014.

⁶² *Ehkä Esther*. Tammi 2015.

⁶³ Petäjä 2015.

novellikokoelma saati W.G. Sebaldin tyylinen kertomuskokoelma tai esseeromaani. Muuten Petrovskajan esseemäinen tyyli aiheineen, kuvituksineen ja pitkin virkkeineen kulkee paljolti edesmenneen Sebaldin jalanjäljissä”, hän huomauttaa.

Feuilleton-kriittikien lisäksi Petrowskajasta on kuitenkin tekeillä myös akateemisia töitä. Englantilaisen Warwickin yliopiston tohtorikoulutettava Maria Roca Lizarazu valmistee väitöskirjaa tätä gradua vastaavasta aiheesta yhtenä tutkimuskohteenaan Petrowskaja.⁶⁴ Lizarazu työskentelee Marianne Hirschin postmemory-käsitteen avulla ja tutkii saksalais- ja itävaltalaisuutalaisen nykykirjallisuuden tapaa remedioida traumaa.

Ulrich Gutmair puolestaan vertaa Merkur-kirjallisuusjulkaisussa Petrowskajan esikoista Per Leon romaanidebyyttiin *Flut und Boden*. Hän niputtaa molemmat niin kutsumansa *Enkelliteraturin*, maailmansodan todistajien lastenlasten kirjoittaman kirjallisuuden, alle. Molemmat esikoisteokset ovat fragmentaarisia kertomuskokoelmia ja eksplisiittisesti ei-fiktiivisiä, ja niissä esiintyvät kirjailijoiden sukulaiset omilla nimillään.⁶⁵ Saksalainen Leo on kuitenkin Sebaldin tavoin eri puolella historiaa kuin neuvostoukrainalainen Petrowskaja. Leo tutkii isoisänsä natsimenneisyyttä ja yrittää selvittää perimäänsä läheistensä vaikenemisen keskellä.

Gutmairin mukaan Petrowskaja ja Leo eivät varsinaisesti kohtaa tai työstä natsimenneisyyttä. Sen sijaan molemmat myöntävät, kuten Sebald, että menneisyys on alati läsnä ajattelutapojen ja kielenkäytön muotoina, psyykkisenä ja psykosomaattisena oireena.

”Sie sitzt den Nachgeborenen in den Muskeln und den Knochen. Insofern ist es wenig verwunderlich, dass Angehörige der ’dritten Generation’, der ’Enkel’, heute Bücher schreiben, die sich explizit mit der familiären

⁶⁴ Väitöskirjan työnimenä on *Beyond Postmemory? Renegotiations and Remediations of Trauma in Contemporary German- and Austrian-Jewish Literature*. Petrowskajan lisäksi Lizarazu käsittelee Maxim Billerin, Eva Menassen, Benjamin Steinin ja Vladimir Vertlibin teoksia holokaustista.

https://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/people/postgraduate/maria_roca_lizarazu/

⁶⁵ Gutmair 2014, 1027

Erinnerung an die Zeit und ihre Folgen beschäftigen und dabei implizit oder explizit über Erinnerung und Sprache reflektieren.”⁶⁶

Toisin sanoen esikoiskirjailijat joutuvat yhä uudestaan työstämään jälkeä, jonka kansallissosialismi on jättänyt saksan kieleen.⁶⁷

Gutmair huomauttaa, että niin Petrowskaja kuin Leo kantavat harteillaan lastenlasten taakkaa. Heille on epäselvää, millaisesta suvusta he periytyvät. He kärsivät historian särkemästä perhekertomuksesta. Tämä taakka puretaan kirjallisuuteen: ”Wer wissen möchte, wer er ist, muss die familiäre Überlieferung befragen. Zu ihr gehört das, was vergessen, verdrängt oder verschwiegen wird.”⁶⁸

Gutmair problematisoi Petrowskajan kirjailijapositionia lisää sitä kautta, että hänen sukunsa on selviytynyt kahdesta totalitaristisesta järjestelmästä:

Ihre eigene Familie ist auf Seiten der Opfer, aber es könnte sein, dass manche die Zeiten Stalins nur überlebt haben, weil sie auf der richtigen Seite standen, also auf der falschen, das ist zumindest der Verdacht der Enkelin. Es ist das typische Symptom einer Nachgeborenen, die an der Schuld leidet, überlebt zu haben. Um das Gefühl des Mangels, des Verlusts und des Schuldgefühls überwinden zu können, das in der Familie als Echo der Gewalt weitergetragen wird, muss die Überlieferung wiederhergestellt werden.⁶⁹

Petrowskajan kirjailijaposition ja hänen sukupolvensa olemassaolon pääkysymyksiin kuuluu siis elimellisesti myös syyllisyyden kokeminen siitä, että on selviytynyt. Syyllisyys on siten teema, joka yhdistää kolmannen sukupolven saksalais- ja juutalaiskirjailijoita. Monet heistä työstävät aihetta teoksissaan, kukin omalla tavallaan.

3 Sebaldin poetiikka

Tässä luvussa käsitellään Sebaldin poetiikan erityispiirteitä. Kuten Kohl esittää, on kirjailijan poetiikan primääritavoitteena todistaa natsi-Saksan rikoksista

⁶⁶ emt. 1026–1027.

⁶⁷ Ks. Kähkönen & Meretoja 2010, 20.

⁶⁸ emt. 1027

⁶⁹ emt. 1029

epäsuoraan, ilman henkilökohtaista keskitysleirikokemusta: ”Sebald chose the task of becoming a channel of witness communication without the basis of firsthand experience.”⁷⁰ Tämä onnistuu ikään kuin kertomusta peilaten: ”refracted through complex processes of physical, mental and linguistic documentation that distort and dispel as much as they record.”⁷¹ Moraalin ja retoriikan yhdistäjänä Sebald edustaa siten omalla tavallaan *vir bonus dicendi peritus* -ideaalia.

Tässä luvussa tutkin näitä monimutkaisia poeettisia prosesseja. Keskityn pitkälti analysoimaan Sebaldin kerrontatekniikkaa ja Austerlitzin narratiivista rakennetta luvussa kaksi esiteltyyn tutkimuskirjallisuuteen nojautuen. Tämän lisäksi teen huomioita hänen teostensa suhtautumisesta historiankirjoitukseen ja sen teorioihin. Esitän tiiviisti myös luennan hänen teostensa kuvituksesta, jolla on suuri vaikutus todentuntuisen proosan luomisessa. Sama vaikutus on myös Sebaldin tavassa käyttää intertekstuaalisia viittauksia, joihin paneudun lyhyesti.

3.1 Sebaldin kertoja

Jo Sebaldin ensimmäisessä proosateoksessa *Schwindel. Gefühle.* esiintyy kertojahahmo, josta muodostui hänen tavaramerkkinsä. Tämä minäkertoja esiintyy niin *SG:ssä*, *DA:issa*, *DRdS:issa* kuin *A:issakin*. Osassa teoksista kertoja jää nimettömäksi, mutta osassa hänet nimetään suoraan Sebaldiksi. Sontag kuvailee kertojaa seuraavasti:

”In W. G. Sebald's books, a narrator who, as we are reminded occasionally, bears the name W. G. Sebald, travels about registering evidence of the mortality of nature, recoiling from the ravages of modernity, musing over the secrets of obscure lives. On some mission of investigation, triggered by a memory, or news from a world irretrievably lost, he remembers, evokes, hallucinates, grieves.”⁷²

Jokaiselle Sebaldin proosateoksen kertojalle on yhteistä saksalaisuus, emigranttistatus, kirjailijuus, kerronnan tyyli ja kyky kuunnella pitkällisesti toisten

⁷⁰ Kohl 2014,82.

⁷¹ Kohl 2014, 94.

⁷² Sontag 2000.

ihmisten kertomuksia sekä muistaa ne sanatarkasti. Saksalaisuudesta johtuen kertojat eivät pysty moraalisesti erottamaan itseään natsirikollisista ja heidän perinnöstään, mutta eivät kuitenkaan ole suoraan vastuussa 1930- ja -40-lukujen tapahtumista. Alitajuinen syyllisyydentunne on kertomisen jatkuva pohjavire.

Pääsääntöisesti Sebald antaa kertojilleen muitakin omaelämäkerrallisia piirteitä. Ne tulevat ilmi siellä täällä paljastuvien pienten yksityiskohtien myötä. Yhtenä esimerkkinä mainittakoon se, että aina kun kertojan kotipaikka ilmoitetaan, nimetään se kirjaimella *W*, minkä voi tulkita Sebaldin kotikylän, Wertachin, lyhenteeksi. *A*:issa *W*-kylä esiintyy kohtauksessa, jossa kertoja vierailee Breendonkin linnoituksessa. Siellä hän näkee peltisangon, joka assosioituu mielikuviin hänen lapsuudestaan. Ymmärrys siitä, millaisia sotarikoksia *W*:n perheenisien kaltaiset henkilöt ovat tehneet Breendonkissa, aiheuttavat kertojassa jonkinlaisen paniikkikohtauksen. ” [...] den Blechkübel, der daneben stand, hob sich aus der Untiefe das Bild unserer Waschhauses in *W*. empor und zugleich, [...] das der Metzgerei, an der ich immer vorbeimusste auf dem Weg in die Schule [...].”⁷³

Yhteistä kaikkien Sebaldin teosten kertojille on, että he matkustavat ja flanööraavat eurooppalaisissa kaupungeissa, joiden historiaa he tutkivat ja avaavat yleisöilleen pikkutarkasti. Nykyhetkeen sijoittuu muistoja, hallusinaatioita ja pitkällisiä akateemisia selvityksiä. Kaiken katoavaisuus ja ajan kuluminen aiheuttavat kertomiseen melankolisen perusvireen. Susan Sontag kuvaakin kertojan mielentilaa *SG*-teosta käsitellessään sanoilla ”[...] this is a self-portrait of a mind: a restless, chronically dissatisfied mind; a harrowed mind; a mind prone to hallucinations. [...] also a mind in mourning.”⁷⁴

Olennaisempaa kuin se, millainen kertoja on, on se, miten tämä kertoo. Hän toimii teksteissä median tai kanavan tavoin. Kertoja kohtaa teoksissa henkilöahmoja, jotka kertovat tälle omat elämäntarinansa. Tällaisia sisäiskertomuksia ovat esimerkiksi Jacques Austerlitzin ja Max Ferberin tarinat teoksissa *A* ja *DA*. Molemmat näistä ovat toisen polven juutalaisten

⁷³ Sebald 2013, 41.

⁷⁴ Sontag 2000.

todistajankertomuksia vanhempiensa kohtalosta holokaustin uhreina ja siitä, miten he ovat yrittäneet elämänsä aikana tulla sinuiksi epäselvän identiteettinsä ja henkilökohtaisen historiansa kanssa. Siten Sebaldin kertojalla ei ole suoraa väylää tapahtumiin, vaan hän käsittelee niitä kuuntelemalla, seuraamalla haastateltaviensa psykologisia prosesseja ja assiosioimalla kuulemaansa. Kertoja ei ota hahmojen kertomuksia omaakseen, vaan välittää pitkät, hyvin jäsenytyneet monologit kauttansa lukijalle suoran esityksen keinoin. Tätä tekniikkaa osoittaa tekstissä tiuhaan esiintyvä ”sagte X” -rakenne (esimerkiksi ”sagte Austerlitz”), jonka avulla kertoja alleviivaa, kelle mikäkin puhe kuuluu.

Tämä rakenne periytyy itävaltalaiskirjailija Thomas Bernhardtilta. Esimerkiksi hänen teoksessaan *Alte Meister* on kohtaus, jossa minäkertoja referoi yleisölleen, mitä Wienin kansallismuseon näyttelyvahti Irrsigler on kuullut aiemmin Reger-nimiseltä taidekriitikolta: ”Die Leute nehmen ja gar nicht auf, was ihnen gesagt wird, sagt er. *Seit Jahrzehnten wird von den Museumsführern immer dasselbe gesagt und natürlich sehr viel Unsinn, wie Herr Reger sagt, sagt Irrsigler zu mir.*”⁷⁵ Eshel kuvaa tätä kerrontatapaa eräänlaiseksi periskoopiksi, jossa näkymä heijastuu katsojan silmiin kahden peilin kautta. Nämä pelit ovat narratologinen metafora sisäkkäisille kertojille ja viestin suodattumiselle heidän kauttaan.⁷⁶

Sebaldin kertoja toimii itse aktiivisesti vain kehyskertomuksissa, jollainen aloittaa myös A:in. Kehyskertomus päättyy siihen, että kertoja tapaa tekstin päähenkilön, joka alkaa kertoa kertojalle omaa tarinaansa. Näin siirrytään toiselle tasolle sisäiskertomuksen maailmaan. Kun sisäiskertomus on kerrottu loppuun, palataan kehyskertomuksen tasolle ja kertoja ottaa jälleen aktiivisen roolin. Aktiiviseen rooliin kuuluu teoksen loppupuolella ensinnäkin sisäiskertomuksen muistiinkirjaamiinen mahdollista kirjallista työtä varten ja toisekseen matkustaminen sisäiskertomuksen tapahtumapaikoille. Esimerkiksi DA:n Max Ferber -tarinassa kertoja matkustaa Manchesteristä Baijeriin, jossa Ferber on viettänyt lapsuutensa.

⁷⁵ Bernhard 1985, 12.

⁷⁶ Eshel 2003, 78. Vrt. myös Eyvind Johsonin jälleenkertojaan romaanissa *Rantojen tyrskyt: romaani läsnäolevasta* (1947).

Garloff jaottelee kertojan osin kirjalliseksi hahmoksi, osin narratologiseksi välineeksi. Kirjallisena hahmona hän toimii ikään kuin tapaamiensa henkilöiden terapeutina, joka mahdollistaa traumaattisten tapahtumien rekonstruktion. Narratologisenä välineenä kertoja tuottaa vieraannuttavan efektin, koska hänen olemassaolonsa korostaa sitä väritystä ja vääristymistä, joka seuraa muiston eteenpäin kertomisesta ja -välittämisestä.⁷⁷

Narratologisesti tarkasteltuna Sebaldin kerronnatekniikka on hienovaraisesti muodostettu rakennelma, jolla on useita kerroksia. Jaan Garloffin näkemyksen siitä, että tämä rakennelma simuloi muistin, erityisesti kollektiivisen muistin, rakennetta. Kaakisen mukaan kirjailija on todennut haluavansa tällaista kertojaa käyttämällä vastustaa 1800-luvun kirjallisuudessa vallalla ollutta kaikkietävää kertojaa. Tällä Sebald pyrkii omien sanojensa mukaan ilmaisemaan sen, että kerronnan on oltava tietoinen ”tietämättömydestään ja riittämättömydestään” 1800-luvun varmuuksien romahtamisen jälkeen.”⁷⁸

Kuten Kaakinenkin toteaa, katoaa A:n kertoja pitkäksi aikaa pelkäksi Austerlitzin sanojen välittäjäksi. Monin paikoin kertojan ja Austerlitzin kokemukset kuitenkin samastuvat. Kertojan kokemukset toistuvat ja varioituvat Austerlitzin omissa sanoissa, mistä esimerkkinä on kummankin levoton matkustaminen Euroopassa ilman selkeää motiivia. Tällä on kertomisen etiikkaan liittyvät tangenttinsa. ”Siten teos tuntuu nostavan esiin kertojan roolin ongelmallisuuden ja sen mahdollisuuden, että kertoja kirjoittaa Austerlitzin tarinan kautta omasta mielenmaisemastaan. Romaanin kertoja tuntuu siten kamppailevan yhtäaikaisen toisen ihmisen kokemukseen samastumisen sekä minän ja toisen välisen eron korostamisen välillä.”⁷⁹ Tämä legitimitetin etsiminen ja problematisointi, kysymys siitä kellä on oikeus kertoa holokaustista, on niin temaattisesti kuin myös narratologisesti tyypillistä koko Sebaldin tuotantoa ajatellen.

Filkins jakaa Sebaldin käyttämät kerrontatekniikat neljään osaan. Ne ovat: 1) yksikön kolmannen persoonan kerronta 2) yksikön ensimmäisen persoonan

⁷⁷ Garloff 2006, 166.

⁷⁸ Kaakinen 2010, 162.

⁷⁹ emt, 162.

reportaasi 3) yksikön ensimmäisen persoonan todistaminen 4) yksikön kolmannen persoonan todistaminen kertojan välityksellä.⁸⁰ Ensimmäinen esiintyy Filkinsin analyysin mukaan *S.G:n* kertomuksessa Marie Henri Beylestä, jossa Sebald kuitenkin rikkoo ”kertomuksen neljännen seinän” puhuttelemalla lukijaa suoraan ja laittamalla kertojan puhumaan vaikeasta ajasta omassa elämässään.⁸¹ Tämä rikkominen edustaa Filkinsistä yksikön ensimmäisen persoonan reportaasia.

Kolmas kerrontamoodi tarkoittaa kertomuksissa esiintyviä omaelämäkerrallisia elementtejä Sebaldin elämästä. Tällainen kohta esiintyy *S.G:n* lopussa, jossa kertoja matkustaa *W:n* kylään. ”The fact that Sebald refers to the town as ”W.” rather than Wertach tells us that we are in the hands of a literary illusionist, [...]”, Filkins kirjoittaa ja huomauttaa, että tämänkaltaisissa kohtauksissa Sebald vaikuttaa usein ottavan auktoriteettiaseman kertomuksesta, mutta palaavan sitten kertomisen problematiikan kysymyksiin, kuten Kaakinen yllä esittää. Kohtaus, johon hän viittaa, kuuluu seuraavasti:

”Je mehr Bilder aus der Vergangenheit ich versammle, ... desto unwahrscheinlicher wird es mir, daß die Vergangenheit auf diese Weise sich abgespielt haben soll, denn nicht an ihr sei normal zu nennen, sondern es sei das allermeiste lächerlich, und wenn es nicht lächerlich sei, dann sei es zum Entsetzen.”⁸²

Tällaiset muistamisen epävarmuutta koskevat pohdinnat ovat oleellisia niin Sebaldin proosalle kuin tämän tutkielman keskeisille tutkimuskysymyksillekin. Jos kertoja ei voi olla varma henkilökohtaisesta historiastaan, miten tekstin yleisö voi olla varma lukemastaan kertomuksesta?

Tämä kysymys kulminoituu Filkinsin mukaan hänen viimeiseksi mainitsemassaan kerrontaratkaisussa, jota käytetään *A:issa*. Sillä tarkoitetaan kertojan toimimista median tai kanavana, josta aiemmin puhuin. Tätä ratkaisua määrittää mainitsemani ”sagte X” -elementti. Filkinsin mielestä nämä elementit

⁸⁰ Filkins 2014, 46–47.

⁸¹ emt. 46

⁸² Sebald 2003, 231–232.

häivyttävät kertojan ja nostavat esiin henkilöhahmojen, kuten Austerlitz, kertomusten relativismin ja perimmäisen epäluotettavuuden.⁸³

Sagte X -rakenne korostaa, että kerrottu on jonkun toisen sanomaa. Kun rakenne esiintyy usein yhteydessä, joka korostaa muistetun epävarmuutta, alleviivaa tämä teoksen todenperäisyyden problematiikkaa ja laajemmin historian todellisen representaation mahdottomuutta. Elementtiä toistamalla tekstiin syntyy syviä kerrostumia, joissa viesti suodattuu useitten kertojien läpi lukijalle. Tekstistä syntyy eräänlainen rikkinäinen puhelin -leikki, joka on Sebaldin poetiikassa olennainen työkalu traumaattisista (holokausti-) kokemuksista kertomiselle.

Toisin sanoen Sebald ei sanele suoraan todistajankertomuksia esimerkiksi ghettoista tai keskitysleireiltä, joita hänellä itsellään tai hänen henkilöhahmoillaan ei ole. Hän ei haastattele primäärilähteitä, vaan sekundäärisestä traumasta kärsiviä uhrien lapsia, joiden hän antaa todistaa omista lähtökohdistaan vapaasti ja ilman keskeytyksiä. Aikaisempaa metaforaa käyttäkseni hän ei katso meduusaa suoraan silmiin, vaan peilin kautta. Se peili on narratiivinen rakenne, jossa tarina suodatetaan useitten kerronnallisten tasojen läpi. Siten Sebald eroaa kirjailijana sellaisista juutalaiskirjailijoista kuin H. G. Adler tai Jean Amery.

Ensimmäisen shoah-polven juutalaiskirjailijoista Sebald eroaa toki myös kuulumalla toisessa luvussa mainittuun sukupolveen ja rikoksen tekijöiden kulttuuritraditioon, mikä jo sinällään antaa hänen proosalleen eettisesti epävakaa alustan. Kuitenkin luomallaan poetiikalla hän onnistuu löytämään moraalisesti hyväksyttävän position. Samalla hän onnistuu saavuttamaan proosaympäristön, jossa Auschwitzista voi epäadornomaisesti luoda runoutta, joka ei sorru valheelliseen sentimentaalisuuteen tai holokaustikitschiin. Kuten Filkins toteaa:

”Sebald’s mortal stakes involve the high-wire act of attempting to not fall into the trap of the past while still trying to invoke the suffering he knows to be at the heart of it. His, then, are the poetics of the effort to honorably survive the survivors in his struggle to come to terms with

⁸³ Filkins 2014, 48.

the suffering endured and witnessed by them. This in turn amounts to an ethical rather than a religious pursuit in the face of suffering, for though not a survivor, Sebald is indeed alive, like all of us, as an accident of history, and his dilemma is our own.”⁸⁴

Filkins näkee, että Sebaldin valitsema kerrontaratkaisu ei pyri luomaan valheellista todistajakertomusta tai holokaustiselviytyjän omakuvaa, vaan kutsumaan lukijansa muistamaan kunnioittavasti, moraalisesti ja henkisesti yhdessä kirjoittajan kanssa. Tämä muistaminen tapahtuu mielikuvituksen piirissä. Lukija kutsutaan olemaan useiden kertojien läpi suodattuneen tarinan vastaanottaja ja mahdollinen uudelleenkertoja.⁸⁵ Siten lukijan on mahdollista liittyä osaksi holokaustiin liittyvää kulttuurista muistia ja pitää yllä tietoisuutta yleiseurooppalaisesta tragediasta.

Kohlin mukaan tällä kerronstrategialla saavutetaan eettinen näkökulma holokaustissa tuhottuihin yksilöihin, eivätkä kansanmurhan brutaalit mittasuhteet pääse halvaannuttamaan tai turruttamaan lukijaa. Toisin sanoen tapahtumista epäsuoraan kertominen mahdollistaa niiden hahmottamisen emotionaalisella ja moraalisisella tasolla, ei ainoastaan epämääräisen syyllisyydentunteen keinoin: ”The process of constructing the narration becomes a means of reflecting intellectually, emotionally and viscerally how the calamitous events impinge on human lives and individual minds.”⁸⁶

Kuten Kohl toteaa, keskitysleiritodistajan ja lukijan välistä kuilua ei koskaan aidosti voi kuroa umpeen. Juuri tätä representaatio-ongelmaa Sebaldin rakentamat kerrontatasot korostavat. Samalla historia tulee osaksi nykyaikaa jatkuvan kommunikaatioprosessin tuloksena.⁸⁷

Sebaldin proosan ytimessä on kuunteleminen, ajatteleminen ja puhuminen. Kertoja on näiden ydintoimintojen kanava ja toimeenpaneva voima. ”This "real" narrator is an exemplary fictional construction: the promeneur solitaire of many generations of romantic literature. A solitary, even when a companion is mentioned [...]”, Sontag kirjoittaa.⁸⁸ Hänestä kertojan psykologinen

⁸⁴ emt. 50

⁸⁵ emt. 52

⁸⁶ Kohl 2014, 95,99.

⁸⁷ emt. 99

⁸⁸ Sontag 2000.

huomiokyky on Sebaldin teosten varsinainen päähenkilö ”even when it is doing one of the things it does best: recounting, summing up, the lives of others.”

3.1.1 Kertoja Austerlitzissa

Yllä olen tehnyt yleisesityksen siitä, millainen Sebaldin kertoja on. Tässä alaluvussa tutkin yksityiskohtaisemmin A:n kerrontarakennetta. Teksti alkaa minä-kertojan kehyskertomuksella:

”In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre bin ich, teilweise zu Studienzwecken, teilweise aus anderen, mir selber nicht recht erfindlichen Gründen, von England aus wiederholt nach Belgien gefahren, manchmal bloß für ein, zwei Tage, manchmal für mehrere Wochen.”⁸⁹

Aloituspääte antaa lukijalle selkeän deiktisen ”minä-tässä-nyt-origion”: minä, kertoja, matkustan 1960-luvun puolella välillä Englannista Belgiaan.⁹⁰ Kun kehyskertomus etenee, kiinnittyy tekstin päähuomio kuitenkin päähenkilö Austerlitziin. Konservatiivinen aloitus kattaa silti monta teemaa, jotka ovat oleellisia myös Austerlitzin tarinalle.

Alussa kuvaillaan Antwerpenin Nocturamaa, sen valon ja varjojen leikkiä, selviä ja sumuisia näkyjä, eläintarhan eläinten ja suurten filosofien katseiden samankaltaisuutta ja kaupungin rautatieasemaa, jonka matkustajat muistuttavat kertojaa diasporassa asuvista juutalaisista: ”[...] es handle sich bei ihnen um die letzten Angehörigen eines reduzierten, aus seiner Heimat ausgewiesenen oder untergegangenen Volks, um solche, die, weil nur sie von allen noch überlebten, die gleichen gramvollen Mienen trugen wie die Tiere im Zoo.”⁹¹

Kertoja tapaa Austerlitzin romaanin tärkeimmällä topoksella – juna-asemalla. Aseman lähtöhalli on elämän ja kuoleman topos: paikka, josta lähtivät sekä

⁸⁹ Sebald 2013, 9

⁹⁰ Ks. Braungart 2010, 273.

⁹¹ Sebald 2013, 14.

Kindertransport-junat että Austerlitzin äidin juna tuholeirille. Austerlitz itse kutsuu juna-asemia termillä “Glücks- und Unglücksorte”.⁹²

Lopulta, sivulla 14, Austerlitz ilmestyy ensimmäistä kertaa kertomukseen: “Eine der in der *Salle des pas perdus* wartenden Personen war Austerlitz [...]”⁹³

Vasta muutamaa sivua myöhemmin hän aloittaa oman kertomisensa: “– Gegen Ausgang des 19. Jahrhunderts, so hatte Austerlitz auf meine Fragen nach der Entstehungsgeschichte des Antwerpener Bahnhofs begonnen [...]”⁹⁴

Tämän seurauksena romaanin ensimmäiset 23 sivua vaikuttavat pitävän sisällään kolme eri alkua. Ensinnäkin huomataan tekstin tosiasiallinen alkupiste, jossa kertoja saa deiktisen origon ja kehyskertomus pääsee käyntiin. Toiseksi kertoja tapaa päähenkilön ensimmäistä kertaa ja henkilöahmot solmivat tuttavuussuhteen. Kolmanneksi itse päähenkilö, jonka monologit muodostavat valtaosan tekstistä aloittaa sisäiskertomuksensa.

Sebaldin kehyskertomusratkaisu sisältää valta-asetelman. Heti alusta alkaen Austerlitzista tulee ”toinen”, jota lukija ja kertoja yhdessä tarkastelevat ja jota he yrittävät ymmärtää. Hän on mystinen ja lapsenkaltainen seikkailija, jolla on selässään suuri reppu, historian painolastin symboli.⁹⁵ On kyse hänen elämäntarinastaan, mutta hän ei narratologisesti ole oman tarinansa kertoja. Ennen kaikkea on kyse juutalaisesta holokaustikertomuksesta, jolla on saksalainen kertoja.⁹⁶

Tämä on kuitenkin vain lähtökohta monimutkaiselle ja fragmentaarille kerrontarakenteelle. Kuvattu kohtaaminen Antwerpenin asemalla vuonna 1966 on ensimmäinen monista. Hahmot tapaavat toisensa useaan otteeseen aina vuoteen 1975 asti, jolloin kertoja muuttaa Saksaan ja Austerlitz (johtuen alitajuisesta pelostaan maata kohtaan) lakkaa pitämästä yhteyttä häneen. He tapaavat sattumalta uudelleen jälleen 1996 lähes 20 vuoden tauon jälkeen.

Täten kerrottu aika kattaa peräti 30 vuotta.⁹⁷ Sebaldin vanhahtava ja koukeroinen tyyli aiheuttaa haasteita kerrontatekniikalle ja tekstin vastaanotolle.

⁹² emt. 53.

⁹³ emt. 14.

⁹⁴ emt. 17.

⁹⁵ emt. 62.

⁹⁶ Ks. Hessing 2009, 457.

⁹⁷ Fludernik 2006, 114–115.

Tarina pysähtyy töksähtäen aina Austerlitzin lopettaessa monologinsa ja hahmojen erotessa vain alkaakseen alusta jälleen seuraavalla tapaamiskerralla. *Austerlitzia* voisikin nimittää monien alkujen romaaniksi.

Kahden kuvatun ajanjakson aikana (1966–1975 ja 1996–1997) hahmot keskustelevat tyystin eri teemoista. Ensin mainittuna jaksone teemana ovat Austerlitzin tutkimukset esimerkiksi Brysselin Justizpalastista.⁹⁸ Toisen jakson aikana he keskustelevat Austerlitzin perheestä ja identiteetistä.

Jälkimmäinen aihe säilyy epäselvänä Austerlitzille, kertojalle ja lukijalle, sillä jäljellä ei ole luotettavia lähteitä, jotka voisivat yksiselitteisesti kertoa, mitä kadonneille vanhemmille tapahtui. Etsinnästä tulee haamujahtia.⁹⁹ Mitä enemmän Austerlitz oppii itsestään, mitä syvemmälle tutkimuksiinsa hän uppoaa, ja mitä kipeämpiä asioita hän löytää, sitä enemmän myös kertoja ja lukija tietävät hänestä. Siten kertomuksesta tulee itse asiassa arkkitehtoninen tutkielma Austerlitzista itsestään. Se tutkielma muistuttaa kovasti hänen omia opintojaan rakennusten perheyhtäläisyyksien parissa.

Romaanin monimutkaiset tekstimassat vaikuttavat epäjärjestelmällisiltä ja hahmottomilta. Eshel huomauttaa, että Sebaldin käyttämä notkea syntaksi ja virkkeiden sisällä risteilevät aikatasot kuvaavat metaforisesti ajan elastista luonnetta.¹⁰⁰ Nykyhetki ja menneisyys lomittuvat Austerlitzin monologeissa, ja ajan kronologisuus häivettyy. ” [...] Sebald’s *Austerlitz* is marked by the ways in which chronological, indeed, temporal progression is poetically suspended.”¹⁰¹

Kertomuksen punaista lankaa alleviivataan sellaisilla toistuvilla ilmauksilla kuin: “Wie von da an immer führen wir bei dieser ersten Wiederbegegnung in unserem Gespräch fort”¹⁰² tai “ohne auch nun rein Wort zu verlieren über unser nach solch langer Zeit rein zufällig Zusammentreffen, das Gespräch mehr oder weniger dort wieder aufgenommen, wo es einst abgebrochen war.”¹⁰³

Mitä pidemmälle romaanin sisäiskertomus etenee, sitä enemmän Austerlitz alkaa viitata siihen, mitä muut ovat sanoneet. Näin romaanista syntyy todellinen

⁹⁸ Sebald 2013, 46.

⁹⁹ Ks. Fuchs 2003.

¹⁰⁰ Eshel 2006, 92.

¹⁰¹ Eshel 2006, 93.

¹⁰² Sebald 2013, 45.

¹⁰³ emt. 64.

sisäiskertomusten verkko. Varsinainen viesti, kertomus, suodattuu monien kertojuuden tasojen läpi. Tekstin toistuva elementti on fraasi ”sagte X”, jolla minä-kertoja jäsentää, mikä ääni kuuluu kellekin. Mainio esimerkki tekniikasta on kohtausta, jossa Austerlitz keskustelee Prahassa Věran kanssa. Věra kertoo Austerlitzille, mitä tämän isä on kertonut Věralle: ”Maximilian erzählte gelegentlich, so erinnerte sich Věra, sagte Austerlitz, wie er einmal, im Frühsommer 1933 nach einer Gewerkschaftsversammlung in Teplitz, ein Stückweit in das Erzgebirge hineingefahren und dort in einem Wirtshausgarten auf einige Ausflügler gestoßen war [...]”¹⁰⁴

Tekstissä on monia tällaisia kertoja-vastaanottaja-pareja. Tämä kerronnallinen ratkaisu nostaa esiin kysymyksen: kuka puhuu *Austerlitzissa*? Kuka on tekstin todellinen kertoja?

Oletetaan, että romaanilla on vain yksi kertoja – kehyskertomuksen aloittava minä-kertoja. Hänen äänensä on klassisen homodiegeettinen: ”Ich entsinne mich noch, mit welcher unsicheren Schritten ich kreuz und quer durch den inneren Bezirk gegangen bin [...]”¹⁰⁵ Jos lisäämme kategorisointiin vielä fokaalisointia, on kertoja homo-intradiegeettinen. Toisin sanoen kyseessä on minäkertoja, joka kuuluu henkilöhahmojen maailmaan, diegeettiselle tasolle.¹⁰⁶

Mutta minkä narratologisen roolin saavat sellaiset hahmot kuin Jacques Austerlitz tai Věra? Molemmat hahmot kertovat toisilleen ja ovat siten kertojia monilla sisäiskertomusten tasoilla. Lisäksi esimerkiksi kasvatti-isä Emyr Elias kertoo omaa sisäiskertomustaan eri ajassa ja paikassa kuin he. Ensin Austerlitz tuo nämä kertomukset keskusteluihinsa minä-kertojan kanssa, joka puolestaan jakaa ne myöhemmin tekstin ”nykyhetkessä” yleisönsä kanssa.

Tämän ymmärtäminen auttaa erottamaan minäkertojan muista puhujista. Kertojan rooli on vastaanottaa Austerlitzin, Věran tai Eliaksen fragmentaariset kertomukset ja järjestää ne mahdollisimman yhtenäiseksi ja kronologiseksi tarinaksi, jonka yleisö voi vastaanottaa.

Roolinsa hän saa viimeistään romaanin metafiktiivisessä kohtauksessa, jossa Austerlitz antaa hänelle avaimet asuntoonsa ja siten symbolisesti koko

¹⁰⁴ Sebald 2013, 245.

¹⁰⁵ emt. 9

¹⁰⁶ Fludernik 2006, 113.

elämäntarinaansa. Kertojasta tulee valitsija ja järjestäjä. Hän valikoi sanat ja valokuvat ja yrittää muuttaa kaaoksen järjestykseksi. Prosessin aikana hän myös tekee vaikean käännöstyön. Kertoja ja Austerlitz aloittavat keskustelunsa ranskaksi siirtyen myöhemmin englanttiin. Nämä keskustelut kertoja sitten kääntää vielä saksaksi. Hän on passiivinen media, joka on aktiivinen vain omissa kehyskertomuksissaan.

Puhujien välisiä suhteita, romaanin moniulotteisia kertoja-vastaanottaja-pareja ja minäkertojan sisäistekijämäistä luonnetta, voi hahmottaa Seymour Chatmanin ja Manfred Jahnin kommunikaatiomallien avulla.¹⁰⁷ *Austerlitzin* kertoja-vastaanottaja-pareihin (Jahnilla narrator-addressee, Chatmanilla narratee-narratee) lukeutuvat esimerkiksi: Maximilian-Vëra, Vëra, Marie, opettajat Hilary ja Penrith-Smith, Gerald, Elias -Austerlitz, Austerlitz-minäkertoja, minäkertoja-yleisö ja niin edelleen.

Kun Jahnin mallia soveltaa tähän kontekstiin huomataan, että niin sanotut ”level of action” ja ”level of narrative mediation and discourse” eivät määrity niin siististi kuin voisi kuvitella. Jos tarkastellaan paria Vëra ja Austerlitz, huomataan, että molemmat kuuluvat sekä tapahtumien että kertomuksen diskurssin tasolle. Vëra kertoo Austerlitzille, mutta hän on myös Maximilianin kertomuksen vastaanottaja. Austerlitz on tietenkin Vëran vastaanottaja, mutta myös kertoja, jota kuuntelee tekstin minäkertoja.

Kaikki romaanin kerronta on retrospektiivistä, mutta tekstiin sisältyy myös useita risteäviä aikatasoja. Esimerkiksi Maximilian on kertonut tarinansa ennen sotaa ja on tekstin nykyhetkessä luultavasti kuollut. Vëran tarinan metadiegeettisellä tasolla hän kuitenkin on elossa. Vëra kertoo tarinansa Austerlitzille vuosikymmeniä tämän jälkeen. Austerlitz puolestaan kertoo tapaamisestaan Vëran kanssa minäkertojalle vuonna 1996. Kaikki äänet ovat olemassa samalla homodiegeettisellä tasolla, samassa fiktion maailmassa, kuin minäkertoja.

Chatmanin mallin kohdalla emme törmää samaan ongelmaan, sillä hän nimeää vain abstraktin ”narratee-narratee”-suhteen. Hänen kaavassaan kaikki hahmot ja kertoja-vastaanottajaparit esiintyvät samalla tasolla. Jos siirrämme

¹⁰⁷ Ks. Jahn 2005 ja Chatman 1978, 151.

kertojan ongelman Jahnin mallista Chatmanille, huomaamme, että kertojalla on eri rooli kuin muilla puhujilla. Hän yrittää järjestäjänä ja valitsijana nousta tapahtumien tasolta kertomuksen diskurssin tasolle. Täten hänellä on Austerlitzin omassa kertomuksessa ikään kuin sisäistekijän rooli. Tätä ei kuitenkaan pidä sekoittaa romaanin varsinaiseen, abstraktiin sisäistekijään.

Myös Großraumtext-käsite on hyödyllinen tulkittaessa romaanin tekstityyppiä ja kerrontatyyliä.¹⁰⁸ Austerlitz ja ja minäkertoja muodostavat tekstiyhteisön, joka muodostaa Großraum-tekstin. Tämän vuoksi he voivat jatkaa keskustelujaan siitä pisteestä, johon ne ovat vuosia sitten jääneet. Esimerkiksi kohtauksessa, jossa Austerlitz on lopettanut tutkimustyönsä, on molemmille välittömästi selvää, mistä toinen puhuu:

Eigentlich, sagte er, habe ich längst meine architektonischen Studien aufgegeben, aber manchmal falle ich doch in die alten Gewohnheiten zurück, auch wenn ich jetzt keine Aufzeichnungen und Skizzen mehr mache, sondern nur in Verwunderung auf die seltsamen, von uns konstruierten Dinge noch schaue.¹⁰⁹

Kertoja on järjestänyt tämän Großraum-tekstin siten, että lukija voi seurata sitä. Vaikka lukija ymmärtää välitetyn viestin ja tarinan, ei hän kuitenkaan kuulu hahmojen tekstiyhteisöön.

Kertojalla on siten viestinviejän, median tai kanavan rooli. Hän tuo viestin omasta tekstiyhteisöstään lukijalle. Myös Austerlitz on viestinviejä, joka tuo niiden yhteisöjen, joihin hän kuuluu vaikkapa Vëran tai Geraldin kanssa, viestit kertojalle.

3.2 Fakta ja fiktio

Toinen Sebaldin poetiikan merkillepantava piirre on tapa, jolla se sekoittaa faktaa ja fiktiota keskenään. Kirjailija kehystää proosansa fiktiiviset elementit todellisten henkilöiden elämäkertoilla, tieteellisillä teksteillä ja autenttisilla historiallisilla tapahtumilla. Hänen luomansa henkilöihahmot luennoivat edellä esitetyn kerrontarakenteen puitteissa arkkitehtuurista, menneisyyden toisteisista

¹⁰⁸ Ks. Harweg 2001.

¹⁰⁹ Sebald 2013, 65.

tapahtumaketjuista ja holokaustin sekä koko toisen maailmansodan kaltaisista katastrofeista, jotka antavat uusia, peruuttamattomia suuntia hahmojen elämille.

Monet tutkijat ovat keskittyneet siihen, mikä Sebaldin teoksissa on totta ja mikä ei. Tärkeämpi kysymys on kuitenkin se, mikä tosiasiallisten faktojen funktio kirjailijan proosassa on.

A:n päähenkilö Jacques Austerlitz on itsessään tämän tematiikan symboli. Jo hänen nimeensä sisältyy niin Napoleonin Ranskan, Venäjän ja Itävallan välinen taistelu Austerlitzissa 1805 kuin keisarivallan alta nousseen modernin Ranskan pääkaupungista löytyvä métropolitain-asemakin. Galeries de Austerlitz oli puolestaan lempinimi varastolle, jonne natsit kokosivat Pariisista häädettyjen juutalaisten jäämistöt. Etymologisesti nimi muistuttaa Auschwitzista.¹¹⁰ Siten Jacques Austerlitz on itsessään koko Euroopan lähihistorian symboli. Lisäksi Sebald on omien sanojensa mukaan risteyttänyt hahmossa useamman autenttisen henkilön elämäntarinat: arkkitehtuuria tutkineen kollegan, *Kindertransportilla* Walesiin lähetetyn juutalaisen nimeltä Susie Bechhofer ja muutaman muun.¹¹¹

Esimerkkikohtaukseksi A:in tavasta sekoittaa faktaa ja fiktiota, ja sen suhteesta historiankirjoituksen problematiikkaan, sopii teoksen alun alaviite. Alaviite liittyy jaksoon, jossa kertoja ja Austerlitz tapaavat ensimmäistä kertaa Antwerpenin päärautatieasemalla. Tekemässään sivuhuomautuksessa kertoja kertoo käyneensä läpi muistiinpanoja ja haluavansa nyt lisätä tekstiin muistonsa Luzernin asemarakennuksen tulipalosta, joka tapahtui 5. helmikuuta 1971. Tämä palo tapahtui todellisuudessa, ja Sebald käyttää sitä alleviivaamaan fiktionsa teemoja. Saksalainen kertoja kokee häpeää kuullessaan palosta. Se korventaa hänen alitajuntaansa. Mielikuva matkustajista juutalaisina ja rakennuksen tuhoutuminen yhdistyvät kattavaksi holokaustitematiikaksi, kipujäljeksi. Samalla alaviite on mainio malli Sebaldin tavasta yhdistellä eri rekisterejä ja rikkoa kertomuksen neljäs seinä metafiktiolla. Tässä tapauksessa

¹¹⁰ Tämä konnotaatio esiintyy teoksessa myös, kun Austerlitz vierailee Auschowitzin lähteillä Mariebadissa.

¹¹¹ Ks. Eshel 2006, 77 ja haastattelu *Ich fürchte das Melodramatische*, Der Spiegel 3. joulukuuta 2001, 228.

hän yhdistää akateemisen apparaatin proosaan. Alaviite myös korostaa kertojan roolia tarinan autoritaarisena, retrospektiivisenä järjestäjänä ja kommentoijana.

Bei der Durchsicht dieser Aufzeichnungen entsinne ich mich jetzt wieder, daß ich im Februar 1971, während eines kurzen Aufenthalts in der Schweiz, unter anderem auch in Luzern gewesen und dort, nach einem Besuch im Gletscher-museum, auf dem Rückweg zum Bahnhof längere Zeit auf der Seebrücke stehengeblieben bin, weil ich beim Anblick der Kuppel des Bahnhofsgebäudes und des schneeweiß hinter ihr in den klaren Winterhimmel aufragenden Pilatusmassivs an die viereinhalb Jahre zuvor in der Antwerpener Centraal Station von Austerlitz gemachten Bemerkungen habe denken müssen. Ein paar Stunden später, in der Nacht auf den 5. Februar, als ich längst wider in tiefstem Schlaf in meinem Züricher Hotelzimmer lag, ist dann in dem Luzerner Bahnhof ein mit großer Geschwindigkeit sich ausbreitendes und den Kuppelbau gänzlich zerstörendes Feuer ausgebrochen. Von den Bildern, die ich am nachfolgenden Tag davon in den Zeitungen und am Fernsehen gesehen habe und die ich während mehrere Wochen nicht aus dem Kopf bringen konnte, ist für mich etwas Beunruhigendes und Beägstigendes ausgegangen, das sich in der Vorstellung verdichtete, daß ich der Schuldige oder zumindest einer der Mitschuldigen sei an dem Luzerner Brand.¹¹²

Sebald kertoi heinäkuussa 1998 hollantilaisen televisiokanavan haastattelussa, mitä historian painolasti hänelle ja hänen kertojahahmolleen tarkoittaa. Historiaan uppoutuminen ei ole pelkkä pakokeino. Kertojan perspektiivi ei ole nostalginen tai antiikintutkimuksellinen. Pikemminkin sillä tavoitellaan kriittistä historiankirjoittamista: "It is to my mind and attempt to provide something like critical historiography, i.e. to see that it wasn't just the great events of the past that determine our lives but every little bit is and evolutionary downscaling process upon which we come along in the end [...]."¹¹³

Toisin sanoen Sebald jäsentää fiktion maailmaa retrospektiivisesti täydentämällä fiktiivisiä tapahtumia fakta-aineistolla. Tätä mekanismia hän on verrannut salapoliisiromaaneihin.

¹¹² Sebald 2013, 18–20.

¹¹³ Sebald & Turner 2006, 24.

” [...] in crime fiction at the end everything is explained and everything falls into place when Miss Marple comes into the library and sits everybody down and tells everybody what the footprint in the begonia bed meant. So you can [...] arrange coincidences retrospectively. You may have the newspaper clipping which gets into the text as a touch of a verification.”

Myös Eshel puhuu Sebaldin työstä postmodernina historiankirjoituksellisena metafiktiona, joka tematisoi muistamisen mekaniikkaa ja hälventää fiktion ja historian rajoja. Tämän rinnalle hän lanseeraa käsitteen ”poetic chronoschism”, jota määrittää: ” [...] the ways in which the narrative organizes and reconceives temporality, regardless of its references to history, the manner in which it manages to escape altogether the danger of leftist Weltschmerz and didactic pedantry in its suspension of ‘time’ as a category of perception and progression.”¹¹⁴

Samoilla linjoilla on myös Kaakinen, joskaan hän ei näe Sebaldin työssä samanlaajuista käänteentekevyyttä kuin esimerkiksi Eshel. Kaakisen mukaan A ”hahmottelee tavoitteeltaan vaatimattomampaa historiankirjoitusta, joka perustuu pikemminkin heikkoihin analogioihin kuin aukottomaan arkistoon.”¹¹⁵ Hänestä fiktion ja todellisen historian väliset yhteydet sekä kerronnan ja kerrotun suhteen moninaisuus ovat Sebaldin keskeisimpiä teemoja.

Meretoja puolestaan vertaa Sebaldia saksankielisiin nykykirjailijoihin, kuten Grassiin, jotka ovat kehittäneet ajatusta kirjallisuudesta vaihtoehtoisena historiankirjoituksena. Hänestä natsimenneisyyden kertomisen keskiössä eivät enää ole historialliset tapahtumat sinänsä vaan se, miten ne muistetaan ja kenen näkökulmasta niistä kerrotaan. Meretoja huomauttaa, että: ”Sebald käsittelee historian välittyneisyyttä ja pohtii, miten kirjallisuus voi tuoda näkyviin ’kipujäljet, jotka kulkevat läpi historian’ ja jäävät helposti huomaamatta perinteiseltä historiankirjoitukselta.”¹¹⁶

Mainitut kipujäljet ovat viittaus A:in kohtaukseen, jossa Austerlitz keskusteleekin kertojan kanssa antwerpenilaisella näköalatasanteella. ”Austerlitz sprach an diesem Tag [...] lange noch von den Schmerzenspuren, die sich, wie er zu

¹¹⁴ Eshel 2006, 90.

¹¹⁵ Kaakinen 2010, 161.

¹¹⁶ Meretoja 2010, 38.

wissen behauptete, in unzähligen feinen Linien durch die Geschichte ziehen.”¹¹⁷ Näillä kipujäljillä Austerlitz tarkoittaa historian isoja ja pieniä tragedioita (hän mainitsee esimerkkinä Lucas van Valckenborchin maalauksessa liukastuvan naisen), jotka kantavat raskaita muistoja väkivallasta sekä vainosta ja toistuvat yhä uudelleen. Samaan tekstijaksoon huomionsa on kiinnittänyt Fuchs, jonka mukaan A:n keskiössä on muistin representaatio. Hän yhdistää teoksen moniin Saksassa käytyihin julkisiin muistikiiistoihin, joista yhtenä esimerkkinä on Berliinin holokaustimuistomerkin rakentamista edeltänyt debatti.¹¹⁸

Fuchsin mukaan A:in kertojan tekemä huomio Austerlitzin puhetavasta, jossa muistettu muuttuu kerrottaessa eläväksi, ja jota kertoja kutsuu ”historian metafysiikaksi”, edustaa luonnosta vaihtoehtoiseksi historiankirjoitukseksi.¹¹⁹ Niin kutsutun mimeettisen historiankirjoituksen diskurssin kritiikin äänitorvena toimii kertojan lisäksi Austerlitzin opettaja André Hillary, joka näyttelee Napoleonin aikaista historiaa oppilailleen kuin teatteriesityksessä. Luentonsa Austerlitzin taistelusta, ironista kyllä, hän lopettaa itsekriittiseen pohdintaan: ”Unsere Beschäftigung mit der Geschichte, so habe Hilarys These gelautet, sei eine Beschäftigung mit immer schon vorgefertigten, in das Innere unserer Köpfe gravierten Bildern, auf die wir andauernd starrten, während die Wahrheit irgendwoanders, in einem von keinem Menschen noch entdeckten Abseits liegt.“¹²⁰

Fuchsin mukaan kerrottu on Sebaldille vain indeksi unohdetusta toiseudesta.¹²¹ Sebald osoittaa Hillaryn kautta, että historiankirjoituksessa käytetyt konventionaaliset kerrontamallit tuovat menneen ajan ainoastaan *ikään kuin* nykyhetken pintaan. Sebaldia kiinnostaa se, minkä perinteinen historiankirjoitus jättää paitsioon. Hänelle se on nimenomaisesti perustavanlaatuisia historian kannalta, ja lähemmäs sitä voi päästä edeltävässä luvussa esitetyllä kerrontaratkaisulla. Tälle todemmalle todellisuudelle on olennaista historian aito kokeminen, joka ei muodostu vain valmiista ja geneerisistä päänsisäisistä kuvista. Fuchs näkeekin Sebaldin kertojan

¹¹⁷ Sebald 2013, 24.

¹¹⁸ Fuchs 2003, 282.

¹¹⁹ Huom. sekä historia että kertomus ovat saksaksi *die Geschichte*.

¹²⁰ Sebald 2013, 105.

¹²¹ Fuchs 2003, 288.

tajunnanvirrassa vaihtoehtoisen muistin fenomenologian, joka avaa oven erityisesti holokaustin todistajakertomuksien uskottavalle, joskin epäsuoralle välittämislle:

Der oft kommentierte 'Beziehungswahn' des Sebaldschen Erzählers erschöpft sich also nicht im Aufrufen eines historisch obsolet gewordenen Enzyklopädismus, sondern es geht ihm vielmehr um ein deiktisches Erzählmodell, das eine gegenüber den öffentlichen Gedächtnisgefechten alternative Phänomenologie der Erinnerung vorschlägt, die diese nicht als Repräsentation des Vergangenen begreift, sondern umgekehrt als seine Verrätselung in und durch die endlose Erinnerungsarbeit der Protagonisten.¹²²

Sontag huomauttaa, että fiktio ja fakta eivät sinällään ole toisensa poissulkevia olioita, vaan romaanin yksi keskeinen ominaisuus on toimia "true history" -ajattelun alla. "What makes a work fiction is not that the story is untrue [...] but its use, or extension, of a variety of devices (including false and forged documents) which produce what literary theorists call 'the effects of the real'."¹²³

Barthesin luoma käsite *l'effet de réel* onkin Sebaldin poetiikan kannalta oleellinen. Realistinen vaikutelma syntyy vahvistamalla (lukijan) tuttuuden kokemusta esimerkiksi kertomuksen kannalta merkityksettömien yksityiskohtien kuvauksella. Barthesin mukaan todemukaisuus kirjallisuudessa perustuu retoriikkaan eikä suoraan todellisuuteen.¹²⁴

Sebald on itsekin käyttänyt termiä kuvaamaan kirjoitustaan kuvaillessaan sitä, mikä hänen teoksissaan on totta: "Big events are true, detail is invented to give the effect of the real."¹²⁵

Toinen A:n analyysissä hyödyllinen taideteoreettinen käsite on *bricolage*.¹²⁶ Fuchsille (2003, 294) tekniikkaa hyödyntävää kohtausta edustaa Austerlitzin vierailu Terezinin sekatavaraliikkeessä nimeltä ANTIKOS BAZAR, jossa

¹²² Fuchs 2003, 283.

¹²³ Sontag 2001.

¹²⁴ Ks. Barthes 1986.

¹²⁵ Yaggi 2001.

¹²⁶ Eshel 2003, 80. Lévi-Strauss määrittelee bricolagen käsitteen teoksessaan *The Savage Mind* (1966, 20). Ranskan verbi *bricoleur* tarkoittaa luomista, joka ei ole selkeästi suunniteltua, vaan hyödyntää niitä elementtejä ja materiaaleja, joita sattuu olemaan käden ulottuvilla. Lévi-Straussin mukaan bricolage synnyttää merkkejä, joka kertovat jotain maailmasta, eivät valmiita konsepteja. Toinen esimerkki bricolagesta taiteessa on taidemuseo Emman taannoinen Carol Rama -retrospektiivi.

omistajiaan pidempään säilyneet esineet symboloivat länsimaisen juutalaiskulttuurin eri vaiheita. Myös näillä esineillä on muisti, joka on dialogisessa suhteessa Austerlitzin muistin kanssa. Lisäksi bricolage-kohtauksena voi pitää Austerlitzin kertojalle esittämiä havaintoja Antwerpenin juna-aseman odotushallissa. Hänelle halli ei ole valmis konsepti Belgian kolonialismiajoista, vaan sen erityispiirteet ovat ikään kuin sattumanvaraisia merkkejä ja muistoja, joita yhdistelemällä on luettavissa viittaussuhde maailmaan ja historiaan:

Ringsum in der Eingangshalle seien, wie ich gesehen haben müsse, auf halber Höhe steinerne Schildwerke mit Symbolen wie Korngarben, gekreuzten Hämmern, geflügelten Rädern und ähnlichem angebracht, wobei das heraldische Motiv des Bienenkorbs übrigens nicht, wie man zunächst meinen möchte, die dem Menschen dienstbar gemachte Natur versinnbildlicht, auch nicht etwa den Fleiß als eine gemeinschaftliche Tugend, sondern das Prinzip der Kapitalakkumulation.¹²⁷

Paikoitellen Sebaldin kiinnostus yksityiskohtiin saa jopa hyperrealismin piirteitä. Esimerkiksi Austerlitzille tyypillinen, lähes pakonomainen tarve paneutua kertomuksensa detaljeihin myös vieraannuttaa lukijaa. Syntyy tunne, ettei kukaan todellinen henkilö puhuisi näin ja muistaisi näin paljon. Se tunne muistuttaa lukijaa siitä, että kyseessä sittenkin on vain fiktion tuote.

3.3 Kuvat

Toinen l'effet de réelin synnyttävä mekanismi A:issa on Sebaldin tapa käyttää valokuvia tekstin seassa. Niitä on teoksessa yhteensä 89 kappaletta, ja suuri osa niistä esittää rakennuksia, maisemia, hautakiviä ja muita ei-inhimillisiä kohteita.

Kuvilla, joiden lähde ei ole mainittu niteen tiedoissa, ei ole varsinaista juonifunktiota. Ne eivät siis kuljeta juonta mihinkään suuntaan, vaan muodostavat oman kokonaisuutensa tekstin sekaan. Kuvilla ei ole myöskään kuvatekstejä, vaan niiden merkitys syntyy suhteessa välittömään kontekstiinsa.

¹²⁷ Sebald 2013, 21.

Yksinkertaisin tulkinta on, että kuvat sitovat proosan reaalityodellisuuteen. Niiden tarkasteleminen yksinomaan uskottavina dokumentteina on kuitenkin ongelmallista. Vaikka niiden merkitys nojautuu osaltaan tekstiin, ei viittaussuhde esimerkiksi Longin mukaan ole stabiili. Monet kuvista vieraannuttavat pois lukemisen rytmistä ja luetun tulkinnasta ja kontekstisuhde voi olla tulkitsijasta hämmentävä.¹²⁸

Eshel analysoi, miten A:n lukija havainnoi esimerkiksi teoksen kuvaa Liverpoolin juna-aseman rakenteista. Hänen mukaansa lukija yrittää dekodata kuvan, pysähtyä vertaamaan sitä kerrottuun ja teoksen muihin kuviin. Sebaldin omien sanojen mukaan lukija astuu tällöin itselle tuntemattomaan, epätodelliseen maailmaan.¹²⁹ Eshel huomauttaa, että "Sebald's photographic images are thus hardly an artful ornament to textual images, hardly a means to enchanche aesthetic pleasure, but rather 'genuine images' in Walter Benjamin's sense, devices that relate the reader to what is and will remain absent – the events and the protagonists of the past."¹³⁰

Sebald jakaa omien sanojensa mukaan Eshelin tulkinnan, vaikka painottaa myös kuvituksen esteettistä aspektia. Hän on kertonut, että hänen teoksissaan lehtileikkeet ja valokuvat on löydetty sattumanvaraisesti. Välillä valitut kuvat todella liittyvät kirjoitettuun tekstiin, välillä taas eivät. Välillä kirjailija on muokannut ja väärentänyt valokuvia, jotta ne sopisivat hänen tarkoituksiinsa. Kuten Austerlitzille, myös hänelle valokuva on katoavan historian vangitsemisen paradigma:

I realise that making in prose a decent pattern out of what happens to come your way is a preoccupation, which, in a sense, has no higher ambitions than, for a brief moment in time, to rescue something out of that stream of history that keeps rushing past. This is why [...] I have photographs in the text, because the photograph is perhaps the paradigm of it all.¹³¹

¹²⁸ Long 2003, 132

¹²⁹ Ks. Christian Scholzin Sebald-haastattelu *Aber das Geschriebene ist kein wahres Dokument*, Neue Zürcher Zeitung 26. helmikuuta 2000.

¹³⁰ Eshel 2006, 94.

¹³¹ Sebald & Turner 2006, 24, 27.

Se ovatko kuvat oikeita tai totta ei lopulta ole tärkeää. Merkittävää on vain niiden luoma todellisuuden vaikutelma. Sontagin mukaan Sebaldin kuvat myös korostavat menneisyyden mennyttä luonnetta: "To offer evidence at all is to endow what has been described by words with a mysterious surplus of pathos. The photographs and other relics reproduced on the page become an exquisite index of the pastness of the past."¹³²

A:issa kuville annetaan fiktiivinen alkuperä. Niiden väitetään olevan Austerlitzin itsensä ottamia valokuvia, jotka hän on säilönyt Englannissa sijaitsevaan asuntoonsa. Hänen valokuvaharrastuksensa tulee esiin jo aivan teoksen alussa, kun hänen kerrotaan kuvaavan ympäristöään vanhalla ensingillä.

Einmal holte Austerlitz aus seinem Rucksack einen Photoapparat heraus, eine alte Ensign mit ausfahrbarem Balg und machte mehrere Aufnahmen von den inzwischen ganz verdunkelten Spiegeln, die ich jedoch unter den vielen Hunderten mir von ihm bald nach unserer Wiederbegegnung im Winter 1996 überantworteten und größtenteils unsortierten Bildern bisher noch nicht habe auffinden können.¹³³

Myöhemmin, kun kertoja vieraillee Austerlitzin asunnossa, kertoo Austerlitz pelaavansa kuvilla eräänlaista muistipeliä tai pasianssia. Kuvien parissa eläminen alleviivaa hänen erikoista aikakäsitystään. Hän nimittäin ajattelee, että aika on jonkinlainen huokoinen seinämä, jonka läpi kuolleet voivat tulla ja mennä. Toisaalta kuvat ovat hänelle ainoa keino päästä osaksi menneisyyttä:

Austerlitz sagte mir, daß er hier manchmal stundenlang sitze und diese Photographien, oder andere, die er aus seinen Beständen hervorhole, mit der rückwärtigen Seite nach oben auslege, ähnlich wie bei einer Parti Patience, und daß er sie dann, jedesmal von neuem erstaunt über das, was er sehe, nach und nach umwende, die Bilder hin und her und übereinanderschiebe, in eine aus Familienähnlichkeiten sich ergebend Ordnung, oder auch aus dem Spiel ziehe, bis nichts mehr übrig sei als die graue Fläche des Tische, oder bis er sich, erschöpft von der Denk- und Erinnerungsarbeit, niederlegen müsse auf der Ottomane.¹³⁴

¹³² Sontag 2001.

¹³³ Sebald 2013, 15.

¹³⁴ Sebald 2013, 175–76.

Kuten tietyt A:in tekstuaaliset kohtaukset, myös sen kuvat muodostavat omanlaisensa bricolagen. Kuvien fiktiivinen alkuperä esitetään teoksen lopun kohtauksessa, jossa Austerlitz symbolisesti luovuttaa asuntonsa, ja siten valokuvakokoelmansa, kertojan käyttöön. Tähän luovutukseen viitataan jo yllä olevassa sitaatissakin. Hänen toiveensa on, että kuvat ja mahdollisesti kertojan kirjoittama tarina, jäisivät muistuttamaan hänen elämästään. "[...] und überreichte mir die Schlüssel seines Hauses in der Alderney Street. Ich könne dort, wann immer ich wolle, sagte er, mein Quartier aufschlagen und die schwarzweißen Bilder studieren, die als einziges übrigenbleiben würden von seinem Leben." Tästä seuraa, että kertoja on sommitellut metafiktiivisellä tasolla Austerlitzin kertoman tarinan yleisölleen ja asetellut Austerlitzin kuvat sen sopiviin kohtiin.

Esimerkiksi kuvien l'effet de réel -käytöstä käy kohta, jossa kertoja vierailee teoksen alussa Breendonkin linnoituksessa Belgiassa. Linnoitus on toisen maailmansodan aikana sijainnut natsien työleiri. Tätä tekstijaksoa kuvittavat kuvatekstittömät otokset museoksi muutetusta linnoituksesta. Kiinnostavaa kohtauksessa on, että aktiivisena toimijana on kertoja itse. Myöhemmin hänen ja Austerlitzin keskusteluista ilmenee kuitenkin, että myös jälkimmäisenä mainittu on vierailut Breendonkissa. Onko kertoja itse ottanut kuvat vai löytänyt sopivasti Austerlitzin kokoelmista, jää epäselväksi. Samalla auki jää tekijyyden kysymys.¹³⁵

Valokuvan ja kirjallisuuden realismin välillä on pitkä yhteys, joka ylettyy 1800-luvulle, huomauttaa Furst. Hän käyttää esimerkkinä Charles Dickensin ajatusta kirjallisuudesta linssinä, jonka läpi todellisuutta tarkastellaan. Valokuvaa on tähän päivään asti pidetty todistusvoimaisena dokumenttina. Oli kyseessä passi tai ajokortti, vasta valokuva tekee todisteesta uskottavan.¹³⁶

Sama vaikutus on Sebaldin proosan kuvilla. Kun lukija näkee väitetyn kuvan Austerlitzista lapsena¹³⁷ tai kuvan hänen äidistään¹³⁸, jonka poika löytää Prahan teatteriarkistosta, syntyy voimakas tunne siitä, että henkilöt olisivat oikeasti

¹³⁵ Teos myös loppuu Breendonkin linnoitukseen.

¹³⁶ Furst 2006, 220–22.

¹³⁷ Sebald 2013, 266.

¹³⁸ Sebald 2013, 361.

eläneet. Kohlin mukaan esimerkiksi kertomukseen lisätty kuva Austerlitzin repusta¹³⁹, joka samalla kommunikoi olevansa itsenäinen objekti, leikkaa fiktion ja historian, taiteen ja todellisuuden rajoja.¹⁴⁰

Furst painottaa, että vaikka digitaalisena aikana valokuvan todistusvoima on kadonnut, ovat jo esimerkiksi Balzac ja Flaubert leikkineet väärennettyyn dokumentin keinoilla omissa teoksissaan. Sebaldilla tämä leikkittely on kuitenkin korotettu poetiikan keskeiseksi osaksi. Furstin mielestä se, ettei Sebald käytä kuvatekstejä ja että esimerkiksi *DA*:ssa näytetään natsien väärentämä kuva, vie kuvien ja realismin välisen suhteen epävakaa ja ongelmalliselle pohjalle. Tosi ja epätosi eivät muodosta Sebaldin realismin janan päätepisteitä, vaan tulos on ambivalentti sekoitus näistä kahdesta. Marianne Mooren dikotomia kuvitteellisesta sammakosta oikeassa puutarhassa ei enää päde, vaan ne molemmat ottavat Sebaldin tekstissä osaa kuviteltoon ja todelliseen saumattomana fuusiona.¹⁴¹

On the one hand, they [Sebaldin valokuvat, J.K.] appear to corroborate Sebald's realism through the precision of the details and as graphic documents. On the other hand, they simultaneously provoke a degree of uncertainty through their sheer profusion and the possibility of fakery. This characteristic pattern of hyperrealism undercut by a current of uncertainty reiterates by mimicry the processes of memory, Sebald's cardinal theme.¹⁴²

Tämän perusteella voisi sanoa, että lopulta Sebaldin tapa käyttää kuvia itse asiassa paradoksaalisesti vähentää A:n realismia. Kuvat nimittäin korostavat teoksen fiktiivistä luonnetta. Tämä johtuu siitä, että ne vain ikään kuin tukevat tekstiä, vaikka oikeasti Sebald on sattumanvaraisesti löytänyt ja liimannut ne sopiviin kohtiin teosta. Samoin on tehnyt kertoja fiktion maailmassa Austerlitzin kuville. Hän on liittänyt Austerlitzin ottamat kuvat omaan kertomukseensa ilman valokuvaajan valvontaa. Vastaavan huomion kuvista tekee Garloff: "Blurred,

¹³⁹ Sebald 2013, 63.

¹⁴⁰ Kohl 2014, 96.

¹⁴¹ Furst 2006, 222–26, 229.

¹⁴² Furst 2006, 229.

cryptic and impersonal as they are, they present a challenge to the viewer and the narrator is shown to be the first to respond to this challenge.”¹⁴³

A:in valokuvat on otettu tietyllä ajanhetkellä, mutta niiden merkitys ja tulkinta muuttuvat loputtomasti ajan kuluessa. Siten sekä fiktiivisten että todellisten kuvien autenttisuus asettuu kyseenalaiseksi. A:in valokuvat ovat todellisia kuvia jostain, mutta tässä kontekstissa ei voi olla varma mistä. Siten ne ovat metafora laajemmalle kerronnan paradoksille. Sekä kertoja että Austerlitz painottavat jatkuvasti, että he samanaikaisesti ovat ja eivät ole varmoja historian tapahtumista, ja että he muistavat ja eivät muista.

Toinen perusteltavissa oleva tulkinta on, että kuvat symboloivat Jacques Austerlitzin suhdetta muistiin ja sen katoamiseen. Valokuvien ottaminen ja katsominen ovat hänen keinojaan säilöä aikaa, ja toisaalta päästä käsiksi menneisyyteen ja identiteettiin, joka häneltä on lapsena viety.

Maya Barzilai huomauttaa, että aivan kuten A:in kuvat, ei traumatisoitunut muistikaan jäseny siistiksi ja koherentiksi kertomukseksi.¹⁴⁴ Tämä tulkinta sopii myös edellä analysoituun Sebaldin historiankäsitteeseen. A:in kuvat ovat osoitus siitä, ettei kaikkea voi kertoa sanoin. Toisaalta Austerlitzin historianopettaja André Hillary muistuttaa meitä siitä, että tulkintamme historiasta perustuu usein valmiille, päänsisäisille kuville. Kuten Garloff analysoi: ”This is what the photos in Sebald’s text are meant to accomplish: rather than illustrate history, they defamiliarize the prefabricated images of history that have colonized our minds.”¹⁴⁵

Valokuvan, erityisesti sen kehittämisen, ja muistin välinen kytkös tulee esiin jo Austerlitzin oman valokuvaharrastuksen alkuhetkellä sisäoppilaitoksessa:

Besonders in den Bann gezogen hat mich bei der photographischen Arbeit stets der Augenblick, in dem man auf dem belichteten Papier die Schatten der Wirklichkeit sozusagen aus dem Nichts hervorkommen sieht, genau wie Erinnerungen, sagte Austerlitz, die ja auch inmitten der Nacht in uns auftauchen und die sich dem, der sie festhalten will, so schnell wieder verdunkeln, nicht anders als ein

¹⁴³ Garloff 2006, 166.

¹⁴⁴ Traumasta, valokuvasta ja Austerlitzista laajemmin ks. Garloff 2006.

¹⁴⁵ Garloff 2006, 163.

photographischer Abzug, den man zu lang im Entwicklungsbad liegenläßt.¹⁴⁶

Kliimaksinsa valokuvaamisen ja muistin yhteyden pohdinta saavuttaa kohtauksessa, jossa Austerlitz näkee kuvan itsestään lapsena. Tämä käynnistää hänessä pitkän pohdintaketjun, jonka ytimenä on: "[...] als hätten die Bilder selbst ein Gedächtnis und erinnern sich an uns, daran, wie wir, die Überlebenden, und diejenigen, die nicht mehr unten uns weilen, vordem gewesen sind."¹⁴⁷

Barzilai esittää, että kuvan kehittäminen ja Austerlitzin kiinnostus pimiössä työskentelyyn, ovat analogia hänen menetetyille muistilleen. Traumaattiset muistot ovat tavallaan piilossa filmillä, kunnes niiden ääriviivat pulpahtavat tietoisuuden pintaan hetkellisesti ja äkillisesti, kuten negatiivi siirtyy paperille. Tässä kohden Barzilai viittaa Freudin unheimlich-käsitteeseen. Alistettu ja piilotettu, joka joskus oli tuttu, mutta muuttui vieraaksi, tekee paluun tajuntaan kuin tyhjästä. Usein tämä psykologinen ilmiö liittyy nimenomaisesti kokemuksiin kuolleiden kanssa.¹⁴⁸

Lapsuuskuvan näkeminen on hyvä esimerkki unheimlichin palaamisesta Austerlitzin tietoisuuteen. Toinen vastaava tilanne on kohtaus, jossa Austerlitz näkee äitinsä Agátan kuvan Prahan teatteriarkistossa.¹⁴⁹ Pisimmilleen *die unheimliche Mutterin* etsiminen viedään, kun Austerlitz löytää videotallenteen elokuvasta *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*, joka on natsien tekemä propagandaelokuva Theresienstadtin ghetosta, jonne Austerlitzin äiti vietiin. Tästä filmistä Austerlitz teettää vielä hidastetun, aavemaisen kopion, jolla luulee näkevänsä kuolleen äitinsä. Kun hän näyttää filmiä Vêralle, pudistelee hän epäileväisenä päätään. Varmuutta kuvassa näkyvän naisen henkilöllisyydestä ei voi enää saada.

Kohtauksessa on jälleen kyse muistin problematiikasta. Barzilai vertaa A:ia Barthesin esseeseen *Camera Lucida*, jossa hänen esittämänsä valokuvat ovat korvanneet elävät muistot lapsuudesta. Mutta mitä jos muisti on sulkeutunut ja

¹⁴⁶ Sebald 2013, 117.

¹⁴⁷ emt. 266

¹⁴⁸ Barzilai 2006, 210–11.

¹⁴⁹ Austerlitz antaa kuvan lopulta *muistoksi* kertojalle.

torjuttu psykologisen trauman seurauksena kuten Austerlitzilla? Mitä merkityksiä valokuvaus silloin kantaa? Kun Austerlitz näkee ensimmäistä kertaa kuvan todellisesta, unohdetusta ja historiaan kadonneesta identiteetistään, tuntuu valokuva paradoksaalisesti muistavankin hänet.¹⁵⁰

Toisaalta Barzilai huomauttaa, että valokuvat saattavatkin kommunikoida syvempää muistia, sitä miten asiat todella olivat. Sen vuoksi niiden löytyminen voi olla niin shokeeraavaa. A:issa kuvien rinnalla etenevä kerronta puolestaan edustaa hänelle yleistä muistia, joka yrittää jäsentää mennyttä ja nykyhetkeä koherentiksi kokonaisuudeksi. Traumatapauksissa tämä ei kuitenkaan ole mahdollista tai se on hyvin vaikeaa. Lisäksi traumaattinen muisto on aina epäluotettava. Kuten kuvia voi väärentää, voivat muistotkin olla valemuisia.¹⁵¹

3.4 Intertekstuaalisuus

Intertekstuaalisuudella on A:issa pitkälti sama realistisen vaikutelman tuottava funktio kuin valokuvilla. Intertekstuaalisuutta on sivuttu jo alaluvussa 3.2. puhuttaessa Sebaldin tavasta liudentaa faktan ja fiktion rajoja. Tässä alaluvussa perehdytään kuitenkin lyhyesti yksittäisiin kirjailijoihin ja heidän työhönsä, jotka sitovat A:n osaksi Euroopan filosofista ja kulttuurista selkärankaa. Fuchsille A:in intertekstuaalisuus edustaa jälleen yhtä keinoa, jonka avulla Sebald luo leikkisiä arvoituksia toden ja fiktion välille:

Aufgrund seiner Vernetzungsstruktur mündet dieses Weltwissen nicht in eine rationale Erledigung der Gegenstände, sondern vielmehr in ihre Verrätselung. Erinnern bei Sebald kann damit als eine Form des unabschließbaren Beziehungswahns verstanden werden, der das enzyklopädische Weltwissens in den Dienst einer subjektiven Sensibilität stellt, die ein Organ für eben jene subkutanen Kulturrelikte ausbildet, die für die marginalisierten bzw. vergessenen Geschichtsinhalte eintreten. Zudem ist das Sebaldsche Erinnern immer auch ein halluzinatorischer Akt, der die Trennlinie zwischen Gegenwart und Vergangenheit, zwischen Lebenden und Toten durchlöchert.¹⁵²

¹⁵⁰ Barzilai 2006, 206.

¹⁵¹ Esimerkiksi DA:ssa Sebald esittelee Korsakoffin syndrooman, jossa menetetty muisti korvautuu fantastisilla kuvitelmillä. Ks. myös Barzilai 2006, 209, 216–17.

¹⁵² Fuchs 2003, 292.

Lukeminen ja akateeminen työ ovat A:issa keskeisiä toimintoja. Jacques Austerlitz esitetään ihmisenä, jolla on ensyklopedinen muisti. Hän on klassinen melankolikko, ajatuksiinsa vaipunut ja eksentrisen akateemikkohahmo. Hänen kauttaan Sebald käsittelee katoavaa muistia, kulttuuriperintöä ja sivistystä. Austerlitzin monologi, joka muodostaa valtaosan tekstistä, on täynnä tästä lukeneisuudesta kumpuavia anekdootteja ja pitkällisiä selvityksiä.

Ensin lukeminen on Austerlitzille keino päästä pois kasvattiperheensä luota Walesista. Sitten akateemisesta työstä tulee askare, jolla hän pyrkii pitämään tukahdetut muistonsa poissa tietoisuudestaan. Jopa hänen rakkaussuhteensa Marie de Verneuilin pyörii arkkitehtonisten anekdoottien ympärillä.¹⁵³ Teoksen alussa Austerlitz työstää vielä hahmotonta ja loputonta elämäntyötään, perheyhtäläisyyksien etsimistä eurooppalaisesta arkkitehtuurista – ennen kaikkea linnoituksista, juna-asemista ja muista monumentaalirakennuksista.¹⁵⁴ Kiinnostavalla tavalla työ kuitenkin kiertelee hänen traumansa ydinsisältöä. Kun menneisyys sitten lopulta paljastuu Austerlitzille, kokee hän hermorumahduksen ja hautaa koko työnsä puutarhaansa. Totuuden paljastuttua sille ei enää ole käyttöä eikä tilaa.

Kertoja muodostaa Austerlitzille vastinparin, jolla lukeminen ja kirjoittaminen ovat samanlainen, kaikennielevä työ. Teoksen alussa hän joutuu lukemisen vuoksi jopa lääkärin vastaanotolle. Hänellä todetaan verkkokalvon irtauma, jota lääkäri selittää liiallisella lukemisella: ”Man wisse eigentlich nur, daß sie fast ausschließlich auftrete bei Männern mittleren Alters, die zuviel mit Schreiben und Lesen beschäftigt seien.”¹⁵⁵

Juna-aseman ohella A:n keskeisimpiä topoksia on erilaiset kirjastot, arkistot ja museot. Siinä missä juna-asema edustaa niin teollistumista kuin holokaustiakin, symboloivat teoksen arkistokohtaukset eurooppalaisen sivistyksen historiaa. Niissä vietetään kertomuksessa huomattavan paljon aikaa,

¹⁵³ Austerlitz ymmärtää Marien olevan hänen sielunkumppaninsa, kun tämä kertoo hänelle tarinaa paperimyllystä (Sebald 2013, 373–74). Suhde puolestaan kariutuu symbolisesti lähellä *Auschwitzin* lähteitä, *Marienbadin* kylpylässä, jonka historiasta *Marie* luennoi.

¹⁵⁴ Austerlitzin puheessa esiintyy toistuvasti kiinnostus tähdenmuotoisiin linnoituksiin, mikä alleviivaa teoksen juutalaisteemaa. Hän kertoo myös nähneensä unta, jossa on eksynyt tähdenmuotoiseen linnoitukseen.

¹⁵⁵ Sebald 2013, 59.

ja ne toimivat lähteenä teoksen intertekstuaalisille viittauksille. Ne ovat siten tiedon, lähdeviitteiden ja muistamisen topoksia. Kuten Austerlitzin ystävä Henri Lemoine Ranskan uuteen kansalliskirjastoon sijoittuvassa kohtauksessa luonnehtii, ”informaatioalan liikakasvusta” johtuen muistaminen on nykypäivänä vaarassa:

Das neue Bibliotheksgebäude, das durch seine ganze Anlage ebenso wie durch seine ans Absurde grenzende innere Regulierung den Leser als einen potentiellen Feind auszuschließen suche, sei, so, sagte Austerlitz, sagte Lemoine, quasi die offizielle Manifestation des immer dringender sich anmeldenden Bedürfnisses, mit all dem ein Ende zu machen, was noch ein Leben habe an der Vergangenheit.

Austerlitz etsii arkistoista ja kirjastoista ensin tietoa akateemisia tutkimuksiaan varten, mutta sitten hänen vierailujensa luonne muuttuu. Hän alkaa etsiä arkistoista jälkiä vanhemmistaan. Arkistoja, joissa A:ssa vierailaan, ovat esimerkiksi Prahan kansallisarkisto, jonka avulla Austerlitz löytää Veran, Pariisin vanha kansalliskirjasto, jossa Austerlitz 1950-luvulla teki tutkimuksiaan, ja Pariisin uusi kansalliskirjasto, jossa hän teoksen lopussa etsii tietoa isästään ja lukee Balzacia.

Vanhaan kansalliskirjastoon sijoittuu kohta, joka yhdistää A:in katoavan sivistyksen tematiikan ja intertekstuaalisuuden. Austerlitz muistelee kertojalle, miten hänen vieressään istui päivästä toiseen mies, joka oli jo vuosikymmeniä laatinut kirkkohistorian hakusanakirjaa. Mies oli ehtinyt työssään vasta kirjaimen K asti, joten työ ei milloinkaan valmistuisi. Lieneekö kyseessä Sebaldin kommentti omasta työstään? Tästä muistosta Austerlitz etenee puhumaan Alain Resnais’n Bibliothèque Nationalea kuvaavasta elokuvasta *Toute la mémoire du monde*, *Koko maailman muisti*, joka toimii nimeään myöten A:ia ja sen teemoja tukevana intertekstinä.¹⁵⁶

Elokuvat ovat tärkeä intertekstuaalinen viittauskohta kohde A:issa. Resnais’n lisäksi Sebald viittaa esimerkiksi Leni Riefenstahlin *Der Sieg des Glaubens*in ja jo mainittuun propagandafilmiin *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Sebald 2013, 372.

¹⁵⁷ Austerlitzin on vaikeaa saada jälkimmäistä filmiä katsottavakseen. Nykylukija voi katsoa sen Youtubesta osoitteessa https://www.youtube.com/watch?v=oWGEyxOM_Go.

Austerlitz saa tietää jälkimmäisestä elokuvasta luettuaan H. G. Adlerin Theresienstadt-teoksen, jossa sen kuvaustapa ja sisältö käydään yksityiskohtaisesti läpi. Adlerin monitasivuuinen kirja on A:n tärkein yksittäinen lähdeteksti. Kun Austerlitz kertoo kertojalle vierailustaan Terezíniin, jossa ghetto sijaitsi ja jossa hänen äitinsä vietti viimeiset elinvuotensa, siteeraa hän selostuksessaan vapaasti Adleria. Teoksen lukeminen on aiheuttanut hänelle vaikeuksia, sillä natsien luomat saksankieliset yhdyssanat eivät alkuun tarkoittaneet hänelle mitään. Tämä kohta lienee kuuluisin A:n tekstijaksoista, sillä yksi sen sisältämistä virkkeistä on lähes yhdeksän sivun mittainen.¹⁵⁸

Sebald on liittänyt tekstiin myös kuvan yhdestä Adlerin teoksen sisällysluettelon sivusta, jonka otsikkona on ”Soziologie”. Sebaldin valokuvien, intertekstien ja koko kerrontarakenteen funktiot ovatkin yhteneväiset. Kuten muissakin moniportaisissa kerrontarakenteissaan, myös Theresienstadista kertoessaan hän (ja Austerlitz) tukeutuu siihen, mitä joku toinen on sanonut.

Näin kerrotun todistusvoima ja realistinen vaikutelma muuttuvat vahvemmiksi. Ja kuten valokuvien objektit viittaavat samanaikaisesti fiktion maailmaan ja reaalitodellisuuteen, niin toimivat myös intertekstit. Ne ankkuroivat proosateoksen maailman osaksi reaalitodellisuuden intertekstuaalista verkkoa. Toden ja fiktion raja hälvenevät yhä enemmän. Adler esiintyy A:issa jopa (kuolleena) fiktiivisenä henkilönä, jonka Austerlitz olisi halunnut tavata tämän asuessa Lontoossa.¹⁵⁹ Kohlin sanoin:

Sebald here transmits the system witnessed firsthand by Adler through the eyes of Austerlitz, for whom the effect of alienation acts as a motivation to gain clearer understanding, whatever the cost in terms of time and effort. Austerlitz's reading process reflect the forensic activities that Adler himself engaged in as a witness concerned to make the German legal system engage with the crimes committed.¹⁶⁰

Näin sodan viimeisinä vuosina kuollut saksalainen pystyy kertomaan holokaustista uskottavasti ja todenmukaisesti, ilman että sortuu kitschiin tai

¹⁵⁸ Sebald 2013 339–350,

¹⁵⁹ Sebald 2013, 339.

¹⁶⁰ Kohl 2014, 102.

samastuu valheellisesti uhrien kokemukseen. Tämä on koko Sebaldin poetiikan perimmäinen tarkoitus.

Tämä on kuitenkin vain yksi intertekstuaalisuuden funktioista. Toisaalta intertekstuaaliset viittaukset liittävät A:n osaksi eurooppalaista estetiikkaa ja maanosan ajattelun historiaa. Kaakinen listaa Sebaldin teoksiin vaikuttaneista kirjailijoista esimerkiksi Thomas Bernhardin, Hugo von Hofmannsthalin, Marcel Proustin ja André Bretonin: ”Lukuisat yhteydet muihin kirjoihin ja kirjailijoihin tuntuvat nekin seuraavan ajatusta historiassa vaikuttavista yhteyksistä, jotka sekä punoutuvat moninaisten tapahtumaketjujen virrassa että tietoisesti punotaan kirjoittajan ja lukijan analogioita ja vertauksia rakentelevassa mielessä.”¹⁶¹

Historiassa vaikuttavilla yhteksillä Kaakinen viittaa Wittgensteinin perheyhtäläisyyksiin, jotka mainitaan A:ssa toistuvasti. Kaakisen tulkinnan mukaan: ”Wittgenstein-viittauksin romaaniin tuodaan ajatus perheyhtäläisyyteen perustuvista suhteista historian tapahtumien välillä. Austerlitz järjestää valokuviaan perheyhtäläisyyden mukaan ja toteaa myös tutkimiansa rakennusten olevan perheyhtäläisessä suhteessa keskenään.”¹⁶² Kertoja jopa näkee Austerlitzissa yhteneväisyyksiä Wittgensteiniin. Heillä on muun muassa samanlaiset kasvopiirteet ja he kantavat samanlaista reppua.

Mehr und mehr dünkt es mich darum jetzt, sobald ich irgendwo auf eine Photographie von Wittgenstein stoße, als blicke mir Austerlitz aus ihr entgegen, oder, wenn ich Austerlitz anschau, als sehe ich in ihm den unglücklichen, in der Klarheit seiner logischen Überlegungen ebenso wie in der Verwirrung seiner Gefühle eingesperrten Denker, dermaßen auffällig sind die Ähnlichkeiten zwischen den beiden, in der Statur, in der Art, wie sie einen über eine unsichtbare Grenze hinweg studieren, in ihrem nur provisorisch eingerichteten Leben, in dem Wunsch, mit möglichst wenig auslangen zu können, und in der für Austerlitz nicht anders als für Wittgenstein bezeichnenden Unfähigkeit, mit irgendwelchen Präliminarien sich aufzuhalten.¹⁶³

Toinen saksalaisteoreetikko, jonka ajattelu vaikuttaa selvästi A:ssa on Sigmund Freud. Yllä on jo käsitelty hänen traumateoriansa, Austerlitzin ja

¹⁶¹ Kaakinen 2010, 162–163.

¹⁶² emt.

¹⁶³ Sebald 2013, 64.

valokuvaamisen yhteyttä. A:n kannalta oleelliset Freudin esseet ovat erityisesti *Das Unheimliche* ja *Jenseits des Lustprinzips*. Sebald on käyttänyt monin paikoin freudilaisia käsitteitä, ja hänen kirjoittamisensa on psykonalyysin sävyttämää. Kuten Long ja Whitehead esittävät:

He [Sebald] draws on 'The Uncanny' to reconfigure the German *Heimat* or homeland as an unhomely territory, which is characterised by disorienting coincidences, repetitions and doublings. More broadly, he demonstrates that contemporary Europe is unhomely, haunted by the spectres of the past, and especially by the traumatic history of the Holocaust.¹⁶⁴

Freudin lisäksi Kafkan varjo roikkuu A:in yllä yleisenä tyylin ja tunnelman referenssipisteenä. Kafkaan viittaavat esimerkiksi Austerlitzin toistuvat rangaistussiirtola-assosiaatiot esimerkiksi hänen sairaalakäynnillään. Brysselin oikeuspalatsin kuvaus kaikessa sokkeloisessa järjettömyydessään tavoittaa myös kafkamaiset mittasuhteet. Pariisin kansalliskirjaston erikoinen jonotusjärjestelmä muistuttaa puolestaan *Der Prozess* -teoksesta.¹⁶⁵

Myös Honoré de Balzac on tärkeässä roolissa A:issa. Toisaalta hän edustaa sitä realismin kaikkitietävyyttä, josta Sebald haluaa erota. Toisaalta hänen romaaninsa *Eversti Chabert* esiintyy kahdessa keskeisessä kohdassa A:ia. Austerlitzin vieraillessa Prahassa Vêra löytää hänen lapsuuskuvansa kuin sattumalta selailtuaan kyseistä romaania. Vêran mukaan Austerlitzin äiti Agáta on lainannut teoksen hänelle ennen kuolemaansa.

Etsiessään teoksen lopussa jälkiä isästään Pariisissa lukee Austerlitz Kansalliskirjastossa juuri *Eversti Chabertia*. Hän myös siteeraa kuvausta everstin haavoittumisesta Eylau taistelussa kertojalle. Romaanin lukeminen vahvistaa Austerlitzin uskomusta siitä, ettei kuoleman ja elämän välinen raja ole läpitunkematon.¹⁶⁶ Näin Balzac tukee ja kommentoi A:n keskeistä teemaa.

A päättyy kohtaukseen, jossa intertekstuaaliseen viittaus on keskeisessä roolissa. Erottuaan Austerlitzista kertoja matkustaa vielä kerran Breendonkin linnoitukseen. Siellä hän lukee Austerlitzilta heidän ensimmäisen tapaamisensa

¹⁶⁴ Long & Whitehead 2004, 8.

¹⁶⁵ Kafkan ja Sebaldin viittaussuhteista ks. Klebes 2004 ja Prager 2006.

¹⁶⁶ Sebald 2013, 264, 400.

yhteydessä saamansa kirjan. Se on lontoolaisen kirjallisuuden tutkijan Dan Jacobsonin *Heshel's Kingdom*. Teos kertoo siitä, miten kirjailija etsi jälkiä ensimmäisen maailmansodan jälkeen kuolleesta juutalaisisoisästään ja muusta suvustaan Liettuasta. Siten Austerlitzin kertomusta vastaava tarina on jo kerrottu ennenkin. Siten fiktio ja todellisuus leikkaavat toisensa vielä A:in viimeisellä sivullakin. ”Kaum irgendwo findet Jacobson auf seiner litauischen Reise eine Spur seiner Vorfahren, überall nur die Zeichen der Vernichtung, vor welcher das kranke Herz Heschels die Angehörigen bewahrte, als es aufhörte zu schlagen.”¹⁶⁷

4 Petrowskajan poetiikka

Tässä luvussa keskityn vertaamaan Katja Petrowskajan *Vielleicht Esther* -teosta Sebaldin *Austerlitziin*. Tutkin tekstiä yllä olevan luvun rakenteen mukaisesti. Aloitan tutkimalla VE:in kertojaa. Tämän jälkeen tarkkailen sitä, miten Petrowskaja sekoittaa faktaa ja fiktiota proosassaan. Kolmannessa alaluvussa vertaan hänen kuvien käyttöönsä Sebaldiin. Sitten kiinnitän huomiota VE:in arkistokohtauksiin ja interteksteihin.

Kuten olen tutkielmani johdannossa esittänyt, on hypoteesini se, että Sebald loi viimeistään A:ssa uudenlaisen holokaustista kertomisen paradigman, jota Petrowskaja hyödyntää ja varioi VE:issä. Luen siten VE:iä eräänlaisena jälkisebaldlaisena teoksena, tekstinä, jonka Sebaldin kirjallinen työ on mahdollistanut. Samalla pyrin liittämään VE:in osaksi saksalaista, holokaustista kertomisen jatkumoa, jota olen kuvannut tutkielmani luvussa kaksi. Kuten sanottu, mielestäni ylisukupolvinen suhde Sebaldin poetiikkaan on jatkumon kannalta olennainen. Siitä aukeaa myös näkökulma siihen, miten aiheen käsittely mahdollisesti jatkuu saksalaisessa nykykirjallisuudessa.

¹⁶⁷ Sebald 2013, 418–421. Loppukappaleeseen liittyy vielä yksi kiinnostava esimerkki Sebaldin tavasta leikitellä toden ja fiktion rajoilla. Jacobsen vieraillee teoksessaan Kaunasin linnoituksessa, jossa saksalaiset ovat pitäneet sotavankeja. Jacobsen kertoo teoksessaan linnoituksen seinästä löytyvistä ranskalaisvankien raapustuksista. Seinään on kaiverrettu nimi ”Max Stern” ja päivämäärä ”18.5.44.” Max oli nimi, jolla Sebaldia kutsuttiin Englannissa. 18. toukokuuta 1944 on puolestaan hänen syntymäpäivänsä. Loppukohtauksesta muodostuu siis tavallaan kirjailijuuden ja kertomisen synnyinpaikka. Ks. Garloff 2006, 168.

Olennaista on muistaa, että Petrowskaja edustaa Sebaldin jälkeistä sukupolvea, niin sanottua lastenlasten polvea. Hän tuo aiheeseen myös kiinnostavan naisnäkökulman, joka esiintyy vain harvoin Sebaldin töissä. Tällöinkin kyseessä ovat yleensä Vêran kaltaiset hahmot, joiden rooli on toimia tietolähteenä ja tukena miespäähenkilön kertomukselle.

Mainittaakoon vielä, että tavoitteenani oli haastatella syksyllä 2015 Katja Petrowskajaa hänen suhteestaan Sebaldiin. Valitettavasti Petrowskajan kustantamo kieltäytyi yhteydenotostani, sillä kirjailija keskittyy tällä hetkellä seuraavaan teokseensa.

4.1 Petrowskajan kertoja

Yllä olen kuvaillut pääpiirteissään Sebaldin käyttämiä kerrontatekniikkoja ja -rakenteita. Kuten huomautin, toimii Sebaldin minäkertoja aktiivisesti vain omissa kehyskertomuksissaan, joissa hän matkustaa, tekee muistiinpanoja ja pohdiskelee käymissään keskusteluissa esiinnousseita teemoja. Muutoin hän toimii vain mediana teostensa päähenkilöiden kertomuksille. Siten A:ssa kertojan omat kehyskertomukset ovat prosentuaalisesti hyvin pienessä roolissa, pääpaino on Austerlitzin monologeilla ja omalla kerrontatyöllä.

Myös Petrowskajan VE:issä on autobiografinen minäkertoja, mutta hän on pääosin paljon perinteisempi ja aktiivisempi kerronnallinen työkalu kuin Sebaldin vastaava. A:in ja VE:in keskeinen ero on se, että A:issa kertoja seuraa Austerlitzia, joka selvittää sukunsa vaiheita toisessa maailmansodassa. VE:issä puolestaan kertoja itse tekee tätä selvitystyötä omasta suvustaan. Petrowskajan kertoja reflektoi toisen maailmansodan vaikutusta omaan itseensä jatkuvasti. Sebaldilla tämä reflektointi ilmenee vain harvoin, esimerkiksi hänen puhuessaan professoreistaan, jotka yhä elättelivät kansallissosialistisesti värittyneitä valtaunelmiaan.¹⁶⁸ Tämä on myös osoitus siitä, miten Sebaldin ja Petrowskajan kertojat ovat eri puolilla historiaa: toinen rikoksentekijöiden, toinen uhrien puolella.

¹⁶⁸ Sebald 2013, 51–52.

Toisaalta Austerlitzin koko suku on tuhottu, eikä hän koskaan ole ollut varma identiteetistään. Petrowskajan kertojalla taas on edelleen paljon elossa olevia sukulaisia, joiden kanssa hän voi keskustella ja jotka toimivat hänelle tietolähteinä. Hänellä on myös lapsesta asti ollut vahva, joskin monikulttuurinen ja monipuolinen identiteetti. Neuvostoliitossa syntyneenä, Berliiniin muuttaneena maailmankansalaisena hän on toki juureton, eine west-östliche diva. Juurettomuus ei kuitenkaan tarkoita identittömyyttä.

Kertojien välillä on silti monia yhtäläisyyksiä ja Sebaldin vaikutus Petrowskajaan on monin paikoin selvä erityisesti tyyliseikoissa. Hyvä esimerkki tästä on heti *VE*:in ensimmäinen luku *Google sei Dank*. Kertoja on teoksen alussa Berliinin Hauptbahnhofilla:

Es wäre mir lieber, ich müsste meine Reisen nicht hier beginnen, in der Ödnis um den Bahnhof, die immer noch von der Verwüstung dieser Stadt zeugt, einer Stadt, die im Lauf siegreicher Schlachten zerbombt und ruiniert worden war, als Vergeltung, so schien es mir, denn von dieser Stadt aus war der Krieg gesteuert worden, der tausenfach Verwüstung verursacht hatte, weit und breit, ein endloser Blitzkrieg auf eisernen Rädern, mit eisernen Flügeln. Da ist nun so lange her, dass diese Stadt zu einer der friedlichsten Städte der Welt geworden ist und diesen Frieden fast aggressiv betreibt, als eine Form der Erinnerung an den Krieg.¹⁶⁹

Verrataanpa ensimmäistä lausetta *A*:in alkuun. Lauseessa on sebaldaista painokkuutta ja pituutta. Siinä on myös monia sivulauseita, jotka kuljettavat argumentaatiota yhä uusiin suuntiin ikään kuin ajatuksenkulkua simuloiden.

Myös *VE*:issä kertojalle annetaan selkeä, deiktinen ich-jetzt-hier-origo. Vaikka vuosiluku ei vielä tässä vaiheessa selviä, aloittaa kertoja tarinansa nykypäivän Berliinistä. Ollaan juna-asemalla, jolla on selkeä viittauskohta reaalityodellisuuteen. Ollaan topoksessa, joka on keskeinen myös *A*:issa.

Samalla kertoja kuvailee sebaldmaisesti muutoksia, joita Berliinissä on tapahtunut toisen lauseen päättävän sodan jälkeen. Kaupunki on kiihtyvästi autioitunut, kasvanut ja muuttunut yksilöä vieraannuttavaksi. Se on ollut sodan ja holokaustin keskeinen näyttämö, mutta tarttunut aggressiivisesti kiinni

¹⁶⁹ Petrowskaja 2014, 7.

rauhaan, mikä on yksi sodan muistamisen muoto. Sodan muistaminen on liittynyt osaksi kaupungin identiteettiä.

Asemarakennus edustaa kuitenkin VE:issä erilaista muistia kuin A:issa. Kuten kertoja huomauttaa, asema on rakennettu ”vor kurzem”, vähän aikaa sitten. Siten se ei ole nähnyt kansallissosialismin nousua, junia keskitysleireille tai turvaan vieviä Kindertransport-junia.¹⁷⁰ Se ei ole todistanut Neuvostoliiton voitokasta hyökkäystä pääkaupunkiin. Ei niitä ole nähnyt kertojakaan. Siten hän samastuu rakennukseen, joka on kasvanut historian varjoon. Historia on painostavasti läsnä molemmille, keskeinen ja konkreettinen osa kaupunkilaista arkielämää, mutta samalla tavoittamattomissa.

Painolastia ja historian sekä nykyhetken monimutkaista vuoropuhelua korostaa aseman ulkopuolella oleva mainoskyltti ”Bombardier Willkommen in Berlin”, jota kertoja tarkkailee yhdessä vanhan herran kanssa, joka liittyy hänen seuraansa. Mies avaa keskustelun.

Man denke sofort an Bomben, sagte er, an Artillerie, and diesen schrecklichen, unbegreiflichen Krieg, und warum gerade Berlin so grüßen solle, diese schöne, friedliche, zerbombte Stadt, die sich all dessen bewusst sei, es könne doch nicht wahr sein, dass Berlin Ankommende wie ihn mit diesen Wort in Großbuchstaben sozusagen bombardiere, und was heißt hier Willkommen, wer genau soll hier bombardiert werden und womit.¹⁷¹

Tämä on lause, joka voisi olla A:ista. Kertoja ja Samueliksi esittäytyvä yhdysvaltalainen juutalaismies tapaavat sattumalta juna-asemalla, kuten Sebalдин kertoja ja Austerlitzkin. Miehen puhetta referoidaan suoran esityksen keinoin. Lauseesta löytyy ”sagte er”-rakenne. Hänen puheensa välitetään ilman lainausmerkkejä, polveilevasti ja pitkästi. Lukija tuskin yllättyisi, jos miehen nimi olisikin Jacques. Samuelista ei kuitenkaan tule kertojan pitkäaikaista tuttavaa, vaan hän jää pelkäksi sivuhahmoksi.

Oikeasti *Bombardier* viittaa firmaan, joka rakentaa junia ja lentokoneita. Kertoja kuitenkin sanoo miehelle, että pommittajilla viitataan suosittuun,

¹⁷⁰ Hauptbanhofin ulkopuolella on tästä huolimatta patsas, joka on pystytetty Kindertransportin muistolle.

¹⁷¹ Petrowskaja 2014, 8.

ranskalaiseen musikaaliin *Bombardier*, jota esitetään kaupungissa ja joka sijoittuu Pariisin kommuuniin. Toisin sanoen kertoja sekoittaa *Bombardierin Les Misérablesiin*. Näin Petrowskaja viittaa sebalmaisesti kahdessa tekstisivussa kulttuurisesti moneen eri aikakauteen ja intertekstiin, ja pelaa sanojen erilaisilla assosiaatioilla eri aikoina. Samalla hän myös alleviivaa kertomisen epäluotettavuutta: "[...] denn wer nich lügt, kann nicht fliegen." Ja joka ei voi lentää, ei voi kirjoittaa proosaa. Tämä on tuttu ajatus tutkielman edeltävästä luvusta, ja alleviivaa sitä, miten ambivalentilla pohjalla toisen ja kolmannen sukupolven kirjailijuuden todistusvoima on.

Kuten Sebald, myös Petrowskaja sekoittaa tekstissään vapaasti eri kieliä: saksaa, ranskaa, englantia, venäjää, jiddiisiä. Warsaw Express -junan lyhenne muistuttaa häntä *Star Warsista*, Tähtien sota -elokuvasta: "[...] seinen Insignien mit dem Aufdruck WARS, einer Abkürzung so altmodisch und vergangen wie Star Wars und andere Kriege der Zukunft."

Käy ilmi, että sekä kertoja että Samuel ovat samalla asialla. He ovat lähtemässä samalla junalla Puolaan etsimään tietoa sukujensa historioista, joista omaansa Samuel kuvaa suoran esityksen keinoin välitetyssä sivun pituisessa virkkeessä. Siten juna-asema saa vielä yhden merkityksen, joka toki esiintyy myös A:ssa. Se on topos, josta matkustetaan tutkimaan oman, tuhotun suvun historiaa.

Petrowskaja ei kuitenkaan vie suoraa esitystapaansa niin pitkälle kuin Sebald monitasoisessa kerrontarakenteessaan, jossa viesti suodattuu hahmolta toiselle syvältä historiasta. Viitteitä tästä kuitenkin on. Monien VE:in kertomusten alkupiste on kaukana menneisyydessä, ja ne ovat siirtyneet suullisesti sukupolvelta toiselle, vaikka tätä periytymistä ei kirjoitetaakaan kerrontateknisesti auki. Tämä periytyminen jättää kertomuksiin neuvottelunvaraisia, epävarmoja ja ristiriitaisia tietoja. Paras esimerkki on VE:ille nimensä antanut luku, jonka ympärille koko teos on rakentunut.

Ehkä Esther on kertojan isoisoäiti. Hänen tarinansa on tekstin emotionaalinen kliimaksi, joka samalla käsittelee koko teoksen kannalta ratkaisevia teemoja. Isoisoäidiltä on periytynyt kertojalle vain kolme asiaa: yksi sananlasku "lass der Herrgott dich so viel wissen, wie ich nicht weiß", yksi

valokuva ja yksi tarina.¹⁷² Toisin kuin Sebaldilla, tarinaa ei esitetä monimutkaisen kerrontarakenteen avulla, vaan suoraan, ikään kuin perimätietona. Kertojan isoisä on kuullut tarinan entiseltä talonmieheltään. Sitten hän on kertonut tarinan pojalleen. Hän taas on kertonut tarinan tyttärelleen, eli kertojalle, mutta myös kirjoittanut sen auki paperille. Siten tarinasta on kaksi erilaista versiota. Kerrontaketju on osoitus sebaldlaisen rakenteen olemassa olosta fiktion maailmassa ikään kuin premissinä, mutta Petrowskajan kertoja ei eksplikoi sitä omassa toiminnassaan.

Suoraviivaisesta esitystavasta huolimatta kertomuksessa on useita sebaldmaisia epävarmuustekijöitä, jotka paljastavat perimätiedon katoavaisen ja epäluotettavan luonteen. Edes isoisoäidin nimi ei ole varmassa muistissa. Kun kertoja kysyy isältään hänen isoäitinsä nimeä, tämä empii: "Ich glaube sie hieß Esther, sagte mein Vater. Ja, vielleicht Esther." Jäljellä ovat vain kolmannen sukupolven edustajan, kertojan, loputtomat ja uteliaat kysymykset.

Ehkä Estherin tarina sijoittuu vuoden 1941 Kiovaan, jonne Saksa on juuri hyökännyt. Tämä kohtausta muistuttaa paljon A:n kohtausta, jossa Vêra kertoo, miten natsit saapuivat Prahaan. Kertojan isän puolen juutalainen suku pakenee natsseja, mutta jättää taakseen Estherin, matriarkan, joka on liian sairas paetakseen.

Evakuointi tapahtuu hevosrattailla, joille on sullottu suvun koko omaisuus. Niille on nostettu myös fiikuskasvi, joka pitää kuitenkin jättää kotitalon eteen tallottavaksi, jotta perheen poika, kertojan tuleva isä, saadaan mahtumaan mukaan. "Der Fikus scheint mir die Hauptfigur, ja, wenn nicht der Weltgeschichte dann meiner Familiengeschichte zu sein."¹⁷³

Fiikuksesta tulee kertojalle tärkeä symboli, mutta samalla Estherin nimen kaltainen epävarma fiktionaalinen seikka. Isä on nimittäin kertonut fiikuksesta suullisesti, mutta kirjoitetusta versiosta maininta puuttuu: "Gab es den Fikus, oder ist er eine Fiktion? Wurde die Fiktion aus dem Fikus geboren – oder umgekehrt?" Kertojan isä kuitenkin lohduttaa tytärtään tämän historianfilosofisissa pohdinnoissa. Juuri siinä piilee runouden voima: "Sogar

¹⁷² Petrowskaja 2014, 208.

¹⁷³ emt. 219

wenn er nicht existiert hat, sagen solche Fehlleistungen manchmal mehr aus als eine penibel geführte Bestandsaufnahme. Manchmal ist es gerade die Prise Dichtung, welche die Erinnerung wahrheitsgetreu macht.”¹⁷⁴ Samalla tämä on esimerkki siitä, että kuten Sebalдин henkilöahmot, myös Petrowskajan kertoja kärsii eräänlaisesta Korsakoffin syndroomasta. Kun muistia ei ole, se korvataan fantastisilla kuvitelmillä. Toisaalta juuri tällaiset yksityiskohdat tekevät holokaustikertomuksista henkilökohtaisempia ja koskettavampia.

Kun perhe on paennut Kiovasta, alkavat siellä Saksan voittoon päättyvät taistelut. Ehkä Esther elää tästä tietämättömänä asunnossaan. Sitten natsit ilmoittavat, että kaikkien juutalaisten on ilmoitauduttava tiettyyn risteyskseen tiettyyn aikaan. Heidät marssitetaan Babi Jarin rotkoon ja teloitetaan.

Esther on niin tunnollinen henkilö, että hän haluaa ehdottomasti ilmoittautua muiden juutalaisten kanssa saksalaisille, joihin hän luottaa. Naapurit yrittävät estellä häntä, mutta jotenkin vanhus pääsee liikkeelle asunnostaan. Miten? Kysymykseen ei perimätieto vastaa. ”Wie genau sie hinunterging, verschweigt uns die Geschichte. Obwohl, nein. Die Nachbarn müssen ihr geholfen haben, wie sonst?”¹⁷⁵ Hän näkee kadulla saksalaispartion ja menee kysymään heiltä ohjeita. Sotilaat teloittavat ehkä Estherin eleettömästi kadulle.

Kertoja haluaa tietää, missä olivat isoisoäidin kuoleman todistajat:

Als Vielleicht Esther einsam gegen die Zeit ging, gab es in unserer Geschichte eine ganze Menge unsichtbarer Zeugen: Passanten, die Verkäuferinnen in der Bäckerei drei Stufen tiefer und die Nachbarn hinter den Vorhängen dieser dicht bewohnten Straße, eine nirgendwo erwähnte, gesichtslose Masse für die großen Flüchtlingszüge. Sie sind die letzten Erzähler. Wohin sind sie alle umgezogen?¹⁷⁶

Siten kertojasta itsestään on pakko tulla todistaja, die letzte Erzählerin, mikä on kolmannen sukupolven kirjailijan vaikea taakka. ”Ich beobachte diese Szene wie Gott aus dem Fenster des gegenüberliegenden Hauses. [...] Ich sitze oben, ich sehe alles!” Siten hänessä yhdistyvät Jacques Austerlitz ja Sebalдин kertoja.

¹⁷⁴ emt. 219.

¹⁷⁵ emt. 211.

¹⁷⁶ emt. 222

Hän kärsii sekundäärisestä traumasta, hän on uhri, mutta toisaalta hän on myös se, joka säilöö tarinoita teokseensa ja kertoo ne eteenpäin.

Gutmair analysoi perityn tarinan, muistamisen, unohtamisen ja totuuden suhdetta seuraavasti:

”'Vielleicht Esther' erscheint so als Chiffre für den prekären Status, den das Überlieferte gegenüber der Idee einer zu erstrebenden historischen Wahrheit einnimmt. Überliefern heißt manchmal Vergessen, und sehr oft Auslassen und Beschönigen. Die stille Post der Erinnerung akkumuliert Fehler, während sie gewisse Einzelheiten gerne zugunsten einer Pointe vergisst. 'Ich hatte gedacht, man braucht nur von diesen paar Menschen zu erzählen, die zufälligerweise meine Verwandten waren, und schon hat man das ganze zwanzigste Jahrhundert in der Tasche' schreibt Katja Petrowskaja im Wissen darüber, dass diese Idee naiv aber notwendig war, um die Reise beginnen zu können.”¹⁷⁷

Tiivistettynä Petrowskajan kertoja on aktiivisempi tekstuaalinen toimija kuin Sebaldin vastaava. Petrowskajan kertoja ei siis jättäydy passiiviseksi mediaksi, muiden tarinoiden välittäjäksi, vaan hän kertoo itse oman sukunsa vaiheista voimakkaalla minä-äänellä. Kolmannen sukupolven edustajana hän toimii kuitenkin perimätiedon ja fyysisen jäämistö järjestäjänä ja valitsijana, kuten Sebaldin kertojakin. Hän kokoaa yhteen sen, mitä hänen sukunsa vaiheista kolmannen valtakunnan aikana on vielä saatavissa selville, ja esittää sen jäsennellyssä muodossa yleisölleen.

4.2 Fakta ja fiktio

Vaikka *Vielleicht Esther* -luku leikittelee mielikuvituksen ja kertomisen mahdollisuuksilla, nojaa *VE* kokonaisuutena samanlaiseen faktan ja fiktion yhdistelmään kuin *A*:kin. Myös yhdistelmän funktio on sama. Se luo realistista vaikutelmaa teokseen. Se vaatii itseään luettavan ”true history” -ajattelun sateenvarjon alla, mikä ilmenee jo johdannossa siteeratusta kiitospuheesta Petrowskajan perheelle, joiden elämänvaiheista teos kertoo.

Kuten Petrowskaja on todennut, on hänen tekstissään fiktiivistä vain kieli, jolla se on kirjoitettu. *VE* sisältää paljon tapahtumia, jotka todella ovat

¹⁷⁷ Gutmair 2013, 1028.

tapahtuneet. Siinä vierailaan monissa paikoissa, jotka todella ovat olemassa, aivan kuten A:ssakin. Samalla se yhdistelee sebaldlaisesti eri rekisterejä ja tekstitypejä kuten matkakertomuksia, elämäkertoja ja arkistotekstejä toisiinsa.

Toisaalta yllä oleva analyysini osoittaa, että useissa tapauksissa tositapahtumiin perustuva sukukertomus on taivutettu palvelemaan fiktion tarpeita. Joka ei osaa valehdella, ei osaa lentää. Tämän kirjallisen toiminnan, faktan värittämisen fiktioksi, symboli on mainittu fiikus.

Mielenkiintoisin tekstijakso, jossa Petrowskaja liudentaa faktan ja fiktion rajoja, on pitkä, Judas Sterniä koskeva luku ”In der Welt der unorganisierten Materie”¹⁷⁸. Judas Stern oli oikeasti elänyt Petrowskajan sukulainen, tarkalleen ottaen hänen isoisänsä veli. Hän ampui vuonna 1932 Neuvostoliitossa Saksan suurlähetystöneuvosta Fritz von Twardowskia.¹⁷⁹ Stern teloitettiin muodollisen oikeudenkäynnin jälkeen. Petrowskajan kertoja esittää tarkasti Sternin rikoksen, hänen pidätyksensä ja hänen oikeudenkäyntinsä vaiheet:

Am 5. März 1932 hatte mein Großonkel Judas Stern mitten in Moskau auf den deutschen Botschaftsrat Fritz von Twardowski geschossen. Twardowski wurde verletzt, Judas Stern verhaftet, auf der Stelle. Stern hatte lange an der Ecke Herzenstraße und Leontjew-Gasse gewartet, nicht weit vom Kreml und nur wenige Meter vom Tschaikowski-Konsevatorium entfernt. Als ein Botschaftswagen mit der deutschen Standarte um die Ecke bog, schoss er auf das Auto. Zwei Kugeln verletzten den Botschaftsrat am Hals und an der Hand, drei weitere Kugeln blieben im Polster des Autositzes stecken.¹⁸⁰

Kuten yllä analysoitu isoisäidin tarina, myös kertomus Sternistä on kulkenut kertojan perheessä perimätietona. Häneen tosin on suhtauduttu vaieten. Sterniin on viitattu vain sanalla *Meshuggener*, hullu. Kertojan isä väittää, että Stern oli kuten Reichstagin sytyttänyt Marinus Van der Lubbe, pelkkä poliittisen voiman marionetti. Siksi kertoja haluaa kirjoittaa Sternin tarinan auki, antaa tälle reilun oikeudenkäynnin, jollaista hän ei koskaan saanut. Hän haluaa ymmärtää isosetänsä motiivit, päästä selvyYTEEN siitä, oliko tämä todella hullu, ja nähdä perheen yksityinen tragedia osana suurempaa historiallista kontekstia: ”Und ist

¹⁷⁸ Petrowskaja 2014, 139–180.

¹⁷⁹ Ks. Alsringhaus 1932, 7.

¹⁸⁰ Petrowskaja 2014, 141.

es nicht verrückt, dass er genau in jenem Moment schoss, als der austrebende Nationalsozialismus sich gegen den jüdischen Bolschewismus stellte, der nach ihren Worten in der Sowjetrepublik herrschte?“¹⁸¹

Petrowskajan kertoja käyttää hyväkseen samankaltaisia menetelmiä kuin Sebaldin kertoja ja Austerlitz. Hän etsii tietoa arkistoista. Moskovan Geheimsdienst-arkistoon hän ei halua mennä, sillä hänen veljensä on jo käynyt siellä. Katsottavaksi ei ollut saatu kuin kaksi luotia. Sen sijaan kertoja vierailee Saksan ulkoasiainministeriön arkistossa Berliinissä, josta saa luettavakseen kolme mapillista tietoa isosetänsä attentaatista: ”Eine unverhoffte Erbmasse: drei Bände zum Attentat, verfasst auf Deutsch. Berichte der deutschen Botschaft in Moskau, Brief- und Telegrammwechsel, Notizen des auswärtigen Amts, Zeitungsartikel, Übersetzungen, Gerichtsprotokolle, Radiosendungen.”¹⁸²

Silloin, kun arkistomateriaali ei enää riitä päästämään kertojaa lähemmäksi isosetäänsä, luottaa hän mielikuvituksen ja kertomisen voimaan. Tämä anakronistinen toiminta muodostaa fiktiivistä sisältöä, joka tapahtuu faktan muodostamisissa raameissa. Kuten Sebaldilla, fakta ja fiktio fuusioituvat saumattomasti toisiinsa.

Samalla myös Petrowskajalla yksityisestä kasvaa yleinen koko länsimaisen kulttuurin tasolla. Isosedästä tulee myytti nimeä myöten:

Iuda ist die russische Version, Judas ist die deutsche Übersetzung, ein fataler Fehler, denn so hieß der Verräter von Jesus, niemand sonst, vielleicht wollte der Geheimdienst, dass das Volk nun den Namen Judas im Ohr hat, Judas lebt, ein Verräter unserer Politik und unseres Lebens, er hieß aber Jeguda Stern, Jehudas gab es viele unter den Propheten, Philosophen, Dichtern, Geigern, er hätte zwischen Itzhak und Menuhin gestanden.

Papa, wie fängt Verrücktheit an? Stell dir vor, wie so ein biblischer Judas im Moskau der dreißiger Jahre herumspaziert, mit einer Pistole in der Tasche, gleich wird die Religion im Lande ausgerottet.¹⁸³

Varsinaisesta oikeudenkäyntikuvauksesta kertoja luo eräänlaisen näytelmän, joka on rakennettu Sternin ja syyttäjän välisten, arkistoitujen vuorosanojen

¹⁸¹ Petrowskaja 2014, 147.

¹⁸² Petrowskaja 2014, 150.

¹⁸³ emt. 156.

vara. Samalla kertoja jälleen kerran elävöittää arkistoista löytämänsä materiaalin, mutta kirjoittaa sekaan myös omia tulkintojaan. Tätä kertoja manifestoi vielä luvun viimeisissä lauseissa: ”Und ich sagte, doch, ich habe nun einmal diese Neigung, alles in ein großes Panorama zu stellen, als befänden wir uns selbst in der Windrose des Geschehens, wenn auch nur dank eines verrückten Verwandten, von dem wir nichts lernen können.”

Arkiston lisäksi kertoja etsii tietoa perheestään muun muassa Babi Jarin rotkon muistomerkeiltä ja Mauthausenin keskitysleirimuseosta. Molemmat ovat aitoja, historiallisia tapahtumapaikkoja, joita kuvataan osin matkareportaasin keinoin. Kertojan retket muistuttavat myös Austerlitzin vierailua Terezínin ghettomuseoon tai A:in kertojan matkaa Breendonkin linnoitukseen. Mauthausen on kertojalla tärkeä, sillä hänen isoisänsä joutui sinne sotavangiksi 17 päivän ajaksi. Sieltä hänet marssitettiin kuolonmarssille, jolta hän kuitenkin selviytyi. Vapauduttuaan hän joutui vielä kuulusteltavaksi neuvostoliittolaiselle gulagille.

Palattuaan perheensä luo 41 vuotta myöhemmin kertojan isoisä vain hymyili nojatuolissa lapsenlapsilleen, eikä sanonut mitään. Siksi kertojan on otettava isoisästään selvää. Kuten tutkielmani toisessa luvussa esitin, on kolmannen sukupolven kirjallisuudelle tyypillistä puhua siitä, miten ja mistä isovanhemmat vaikenivat ja yrittää kuroa kahden sukupolven välistä kuilua umpeen. Sama tiedonsaannin pakko ajaa myös Austerlitzia, vaikka hänellä ei olekaan jäljellä edes vaikenemia isovanhempia. ”Ich wiederholte mir seine Geschichte, damals und später, als sollte ich sie auswendig lernen, doch etwas blieb unklar und beunruhigte mich.”¹⁸⁴

Siksi kertoja matkustaa Mauthauseniin. Matka korostaa sitä, mitä holokaustin muistamiselle on tapahtunut 2010-luvulla. Se alleviivaa sitä, miten epäautenttisessa muodossa shoah ja sotarikokset esitetään kolmannelle sodan jälkeiselle sukupolvelle. Historia ja nykypäivä ovat keskenään absurdissa ristiriidassa. Mauthausenista internetistä tietoa etsiessään kertojalle ehdotetaan romanttisia kävelyretkiä lähialueilla. Keskitysleirille kuljettavassa bussissa on museoon pakotettuja koululaisia urheiluvälineistään. Toiset ovat matkalla

¹⁸⁴ emt. 228.

uimaan kauniina kesäpäivänä. Erään lenkkeilijän päivittäinen reitti kulkee leirin läpi.

Keskitysleirillä, autenttisella ja historiallisella tapahtumapaikalla, kertoja yrittää kohdata isoisänsä mielikuvituksen ja fiktion piirissä. Se ei kuitenkaan onnistu, vaan hän jää mieleensä kiinni lukuihin. Hän listaa mieleensä holokaustin faktoja, kuten Austerlitz Theresienstadt-monologissaan. Hän pohtii niitä yli sataatuhatta, jotka kuolivat leirillä. Miksi on helpompaa käsittää 14 omenapuuhun hirtettyä juutalaista, jotka ripustettiin riemastuttamaan leirikomentajan poikaa hänen syntymäpäivänään?

Kertoja kysyy tutkielmani kannalta oleellisen kysymyksen: ”Bei welcher Zahl verschwindet der Mensch?”¹⁸⁵ Missä pisteessä kuoleman mittasuhteet muuttuvat käsittämättömiksi?

Wir sind mit 20 Millionen Kriegstoten aufgewachsen, dann stellte sich heraus, es waren viel mehr. Durch zahlen sind wir verwöhnt und verdorben, von der Vorstellung der Gewalt vergewaltigt, wenn man diese Zahlen versteht, akzeptiert man auch die Gewalt. Mich ergreift eine Schwermut, ich weiß nicht, warum das alles so gewöhnlich klingt, fast langweilig.¹⁸⁶

Keskittymällä isoisänsä tarinaan, etsimällä emotionaalista kiintopistettä holokaustissa tuhottujen eläminen valtaviin lukujen keskelle, kertoja mahdollistaa myös yleisölleen holokaustin aidon kokemisen. Toisaalta yksityiskohdat, faktat ja luvut luovat realistisen vaikutelman. Täsmälleen siitä on kyse myös Jacques Austerlitzin tarinassa.

Alaluvussa, jonka nimi on *Beim Großvater*, isoisän luona, kertoja vierailee unessa isoisänsä parakissa. ”Mein Großvater war Landwirt, Viehzüchter. Was dachte er über diese Baracken? Ich versuche, Gesichter zu entschlüsseln. [...] Ich suche meinen Großvater. Ich bin gekommen, um ihn abzuholen. [...] Mein Großvater sitzt in diese Baracke.”¹⁸⁷ Mutta ei hän löydä isoisänsä edes unesta.

¹⁸⁵ emt. 269.

¹⁸⁶ emt. 269.

¹⁸⁷ emt. 246–248.

4.3 Kuvat

Kaikkein selkein poeettinen keino, jonka Petrowskaja on lainannut Sebaldilta, on kuvien käyttö. Myös hänelle niiden keskeisin funktio on tuottaa realistinen vaikutelma.

VE:issä on yhteensä 14 valokuvaa. Petrowskaja siis käyttää kuvia huomattavasti vähemmän ja epäsystemaattisemmin kuin Sebald. Valtaosa kuvista esittää ihmisiä, ei rakennuksia tai hautakiviä. Myös niiden koot ovat pienempiä, eivätkä ne esimerkiksi levittäydy kokonaiselle aukeamalle. Näin niiden lukemisen rytmin keskeyttävä, vieraannuttava efekti on vähäisempi.

Kuten A:issa, myöskään VE:in valokuvilla ei ole kuvatekstejä. Erottava tekijä kirjailijoiden välillä on se, että Petrowskaja on lisännyt teoksensa loppuun listan käyttämistään kuvista. Tiedot ovat tarkat: kuka kuvassa on, minä vuonna kuva on otettu ja mistä kuvan löytää. Moni kuvista on Petrowskajan perhearkistosta, mutta tämän lisäksi hän on liittänyt teokseensa otoksia esimerkiksi Berliinin ulkoasiainministeriön arkistosta, Mauthausenin keskitysleirimuseon arkistosta ja sanomalehdistä. Osan kuvista kirjailija on nähtävästi ottanut itse.¹⁸⁸

Tämän *Bildnachweis*in yksi poeettinen funktio on se, että kuvien tulkinnanvaraisuus vähenee. A:issa valokuvien käyttöön liittyi useita kiinnostavia ongelmia. Kuka kuvat oli ottanut? Mikä niiden alkuperä oli? Mikä oli kertojan tai kirjailijan järjestelytyön tulosta? Metafiktiiviset tasot ja fiktion ja todellisuuden rajapinnat olivat epäselviä.

Petrowskajalla tätä epäselvyyttä ei ole. Kuvien lähdetiedot sitovat kertomuksen selkeästi todellisuuteen. Ne esittävät oikeasti eläneitä ihmisiä, ja ne ovat jäljitettävissä autenttisiin hetkiin historiassa. Toisin kuin Sebaldilla, tämä lisää Petrowskajan teoksen todistusvoimaa ja realistisuutta. Viittaussuhde tekstin ulkopuolelle, kirjailijan sukuhistoriaan, muuttuu näkyväksi ja aidoksi. Kuvien rooli dokumenttina vahvistuu.

Monet kuvista muistuttavat kuitenkin selkeästi Sebaldin esteettisiä ratkaisuja. Parhaiten tämä yhdenmuotoisuus ilmenee Judas Sternin oikeudenkäyntiä esittävässä kuvissa, joiden alkuperäksi ilmoitetaan Ulkoasiainministeriön arkisto,

¹⁸⁸ Petrowskaja 2014, 285.

josta kertoja etsi tietoa isosedästään. Oikeastaan oikeudenkäyntivalokuvia on vain yksi. Petrowskaja on kuitenkin rajannut kuvan kaksi kertaa. Ennen kuin koko valokuva esitetään sivulla 162, näytetään Sternistä rakeinen kasvokuva neljä sivua aiemmin. Hieman löyhempään rajaukseen palataan vielä sivulla 170, jolloin Sternin kasvoista muodostuu eräänlainen triptyyksi tekstin sisään.

Tämä rajaus muistuttaa sitä aavemaista tapaa, jolla Austerlitz hidasti Imperial War -museoon tilaamansa Theresienstadista kertovan propagandavideon, jolta hän etsi äitiään. Myös Petrowskajan kertoja tuntuu etsivän kuvista jotain: sukulaismiehensä sielua, silmissä kiiluvaa hulluutta tai sen puutetta. Kuvat ikään kuin pysäyttävät ajan kulumisen yhteen hetkeen historiassa. Lukija pääsee tarkkailemaan mennyttä kuin suurennuslasin läpi.

Petrowskaja käyttää vastaavaa tekniikkaa myös aikaisemmin. *VE*:in sivulla 97 on kuva kertojan isoisoisä Ozjelin opettamasta kuuromykkien luokasta. Tämänkin kuvan Petrowskaja on rajannut uudelleen kahdesti.¹⁸⁹ Kun yllä mainittujen kuvien funktio oli pysäyttää aika aavemaisesti ja päästää lukija tekemään oma tulkintansa Judaksen syyllisyydestä, tässä esimerkissä rajaamisen funktio on elokuvallinen. Petrowskaja poimii rajaamalla kuvasta Ozjelin sekä opettaja Silbersteinin kuin elokuvaohjaaja lähikuvia zoomatessaan. Sebald tekee samaa tekstuaalisesti. Hän esimerkiksi kertoo Austerlitzin istuvan koulun rugby-joukkueen kuvassa alarivissä oikealla.¹⁹⁰ Jälleen kerran kirjailijoiden ero on se, että Sebaldin tekemä ”rajaus” on puhtaasti fiktionaalinen. Austerlitz ei tietenkään oikeasti esiinny kuvassa. Petrowskajalla kuvien henkilöt puolestaan ovat autenttisia, todellisuudessa kerran eläneitä henkilöitä.

Kolmas esimerkki Petrowskajan ja Sebaldin samankaltaisesta tavasta käyttää kuvia on Petrowskajan Mauthausenin arkistosta löytämä piirustus.¹⁹¹ Se on jonkun Mauthausenin vangin tekemä pohjapiirros keskitysleiristä. Tämä on selkeä viittaus Sebaldin tapaan käyttää *A*:issa useita pohjapiirroksia, joiden avulla hän osoittaa systemaattisen, symmetrisen ja tähtimäisen muodon toistumista sekä linnoitusten että keskitysleirien suunnitelmissa. Samalla se

¹⁸⁹ Petrowskaja 2014, 95, 97.

¹⁹⁰ Sebald 2013, 114.

¹⁹¹ Petrowskaja 2014, 273.

viittaa H. G. Adleriin, jonka *Theresienstadt*-teoksesta Sebald on lainannut Theresienstadtin pohjapiirroksen A:iin.

Toisin kuin Sebald, Petrowskaja ei käsittele valokuvien avulla traumaattisen muiston mekaniikkaa. VE:issä ei siis ole vastaavanlaista kuvien kehittämisen, *das Unheimlichen* ja *mémoire involontairen* välistä symboliikkaa. Kuvien ja muiston suhde on silti oleellinen myös hänen työssään. Kuvat ovat osa jäämistöä, joka Petrowskajan kertojalla on jäljellä suvustaan. Kuten Sebaldille, myös hänelle ne ovat ajan katovaisuuden ja menneisyyteen hetken ajaksi tarttumisen paradigma. Samalla ne ovat kuitenkin intiimimpiä ja yksityisempiä perhevalokuvia kuin Sebaldilla.

Hirschin termiä käyttäen sekä Petrowskaja että Sebald kuuluvat jälkimuistin sukupolveen. Jälkimuisti, tai postmemory, kuvaa myöhemmin syntyneiden sukupolvien suhdetta voimakkaisiin, usein traumaattisiin kokemuksiin, jotka tapahtuivat ennen heidän syntymäänsä. He ovat perineet perhelleen sattuneet traumaattiset tapahtumat kuitenkin niin voimakkaina, että heissä ikään kuin syntyy omia muistoja tai sekundaarisia traumoja.¹⁹²

Petrowskajalle ja Sebaldille holokausti on juuri tällainen tapahtuma. Heidän yhteytensä historiaan kanavoituu Hirschin mukaan luovaan työhön: ”Postmemory’s connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection, and creation.”¹⁹³ Työstämisen seurauksena jälkimuistista on muodostunut kokonaista sukupolvea leimaava kognitiivinen rakenne: “[...] a structure of inter- and trans-generational transmission of traumatic knowledge and experience. It is a consequence of traumatic recall but (unlike post-traumatic stress disorder) at a generational remove.”¹⁹⁴

Hirschin mukaan jälkimuistin sukupolvi nojautuu voimakkaasti nimenomaan valokuvan apuun pääasiallisena mediana ylisukupolvisen trauman työstämiselle. Tämä pätee erityisesti holokaustiin:

¹⁹² Hirsch 2008, 103. Petrowskajan perhekuvista ks. Hirsch 1997.

¹⁹³ emt. 106.

¹⁹⁴ Hirsch 2008, 106.

[...] it is the technology of photography itself, and the belief in reference it engenders, that connects the Holocaust generation to the generation after. Photography's promise to offer an access to the event itself, and its easy assumption of iconic and symbolic power, makes it a uniquely powerful medium for the transmission of events that remain unimaginable. And, of course, the photographic meaning of generation captures something of the sequencing and the loss of sharpness and focus inherent in postmemory.¹⁹⁵

Juuri tästä valokuvaamisen kulttuurisesta mekanismista, kuvien suhteesta historiaan ja sukupolvien väliseen muistiyhteyteen on kyse Petrowskajan käyttämissä kuvissa. Siksi kuvat myös kaikkein vahvimmin yhdistävät hänet Sebaldin poetiikkaan. Siitäkin huolimatta, että hän kuuluu kolmanteen sodan jälkeisen sukupolveen ja Sebald toiseen.

4.4 Intertekstuaalisuus

Geschichte ist, wenn es plötzlich keine Menschen gibt, die man fragen kann, sondern nur noch Quellen. Ich hatte niemanden mehr, den ich hätte fragen können, der sich an diese Zeiten noch erinnern konnte. Was mir blieb: Erinnerungsfetzen, zweifelhafte Notizen und Dokumente in fernen Archiven.¹⁹⁶

Intertekstuaalisuus, erilaiset lähteet ja kertomukset, ovat *VE*:in filosofista ja poeettista ydintä. Petrowskaja käyttää Sebaldin tavoin runsaasti intertekstuaalisia viittauksia. Kuten kuvat, ovat myös viittaukset *VE*:issä *A*:ia selkeämmin nimettyjä ja yksiselitteisempiä. *VE* ei siteeraa raskaasti ja pitkällisesti Adlerin *Theresienstadtin* kaltaisia teoksia, vaan Petrowskajan käyttämät viittaukset liittävät tekstin kontekstiin leikkisämmin ja kevyemmin.

Yksinkertaisin esimerkki tästä ovat perinteiset sitaatit, joilla Petrowskaja aloittaa monet teoksensa luvuista. Hän lainaa näin esimerkiksi Dantea, Heinrich Heinea, vanhaa kiinalaista sananlaskua, James Joycea, *Kölnische Zeitungia* vuodelta 1932, Georg Traklia ja Duden-sanakirjaa.

Kuten Sebaldille myös Petrowskajalle Kafka on tärkeä kirjailija. Judas Sternin oikeudenkäyntiä kuvaava osa alkaakin lainauksella *Oikeusjutusta*: ”Dieses

¹⁹⁵ Hirsch 2008, 107–108.

¹⁹⁶ Petrowskaja 2014, 30.

Gesetz kenne ich nicht, sagte K. Desto schlimmer für sie, sagte der Wächter.”¹⁹⁷

Sitaattien funktiona on antaa seuraavalle tekstille esteettinen vastinpari ja luoda valmis tulkintakehys ja tunnelma. Siten esimerkiksi puolivillaisesti tuomitun Sternin juttu, *der Prozess*, luetaan rinnan Kafkan mielettömyyden ja absurdiuden kanssa. Toisaalta ne keräävät kulttuurista lihaa tekstin luiden päälle. Ehkäpä tulokaskirjailija, joka on tehnyt debyyttinsä vieraalla kielialueella, haluaa siten liittää tekstinsä osaksi laajaa esikuvien joukkoa.

Kafkan lisäksi toinen Petrowskajan ja Sebaldin yhdistävä kirjailija on Thomas Bernhard, jonka periskooppikertojasta Sebald on haastatteluissaan puhunut. Petrowskajan kertoja puolestaan lukee Bernhardia lentokoneessa, kun hän matkustaa Mauthauseniin, Itävaltaan. ”Im Flugzeug las ich Thomas Bernhard, denn auch bei dieser Reise musste ich einen bestimmten Wissensstand erreichen, um das Land betreten zu dürfen, sonst lassen mich die Zöllner nicht hinein.”¹⁹⁸

Sitaattiapparaattia vastaavaa peliä Petrowskaja pelaa myös lukujensa nimissä. Yksi Sternin juttua käsittelevän osan luvuista on esimerkiksi saanut nimen *Goethe's Geheimdienst*. Otsakkeen alla pohditaan Goethen korkeaa asemaa sotaedeltävässä Neuvostoliitossa, ja maan ristiriitaista suhdetta Saksaan vuonna 1932, tasan sata vuotta Goethen kuoleman jälkeen. Goethen runot *Wandrer's Nachtlid* ja *Der Erlkönig* putkahtelevat esiin siellä täällä tekstissä: ”Papa, ich sehe was, was du nicht siehst, es ist ein Foto von einem Kind. Dein Vater und alle seine Geschwister. Wer reitet so spät?”¹⁹⁹

Goethen ja saksalaisen romantiikan ohella Petrowskaja sitoo oman tekstinsä antiikkiin. Tämä on erityisen näkyvää jo mainitussa *Vielleicht Esther* -luvussa, jonka kertomuksesta antiikkiviittaukset tekevät myös narratologisesti kiinnostavan. Viittaukset nimittäin hidastavat tekstin rytmiä, joka vertautuu siten isoisoäidin hitaaseen ja vaivalloiseen kulkuun. Kohtaus saa samalla eppiset mittasuhteet.

¹⁹⁷ Petrowskaja 2014, 141.

¹⁹⁸ emt. 245.

¹⁹⁹ emt. 158.

Kun Esther lähestyy saksalaisia sotapoliiseja kadulla, siirtyy kertoja vertaamaan hänen kävelyään esimerkiksi Zenonin Akhilleus ja kilpikonna - paradoksiin, ennen kuin päästää tarinan surulliseen maaliinsa. ”Sie ging zu ihnen, aber wie lange dauerte dieses *ging*? Hier folge jeder seinem eigenen Atem.”²⁰⁰ Välillä kertoja taas siirtyy tarinasta omiin lapsuusmuistoihinsa samalta kadulta. ”In der Zeit, in der Babuschka ging, hätten Schlachten ausbrechen können, und Homer hätte begonnen, die Schiffe aufzuzählen.”²⁰¹ Sitten hän siirtyy kertomaan siitä, miten äiti luki hänelle lapsena Akhilleuksesta. Näin VE, kuten A:kin, kasvaa monipuoliseksi ja -ääniseksi kokonaisuudeksi, jossa on useita sisäkkäisiä tasoja.

Petrowskajalle kohtaukset arkistoissa, museoissa ja kirjastoissa ovat aivan yhtä tärkeitä kuin Sebaldillekin. Hän vierailee esimerkiksi Jewish genology & family heritage -keskuksessa ja Berliinin Ulkoasiainministeriön arkistossa. Se mikä kuitenkin erottaa hänet vanhemmasta kollegastaan, on informaatioteknologiassa tapahtuneet muutokset. Petrowskajan suuri arkisto on siirtynyt korostetusti internettiin. Hänen työkalujaan ovat Google, Facebook, Ebay ja sähköposti. Paras esimerkki tästä on VE:in kertojan perjantairituuli. Hän lukee aamulla sängyssä sähköposteja älypuhelimestaan. Viesteissä kerrotaan neuvostoliittolaisten sotavankien vaiheista toisessa maailmansodassa. Hän toivoo, että saisi jonain aamuna lukea sähköpostin, jossa hänen oma isoisänsä mainittaisiin. ”Seit ich ein iPhone habe, lese ich diese Briefe morgens im Bett. Facebook-Meldungen con Nachtschwärmern treffen auf den Morgengruß eines Kriegsgefangenen. Wer liest diese Briefe zusammen mit mir, jeden Freitag, früh um sieben im Bett, wer teilt mit mir mein Freitagsritual?” Mitähän A:in Henri Lemoine sanoisi tällaisesta käytännöstä?

On kiinnostavaa, että monet Petrowskajan kertojan lähteistä ja hänen perimistään esineistä muodostavat aivan samanlaisen jälkimuistin sukupolven jäämistön kuin yllä analysoidut valokuvatkin. Kertoja hyödyntää kertomuksessaan sellaisia perimiään fyysisiä objekteja kuin vanha vinyylilevy tai kvassiresepti, jotka tarjoavat hänelle ikään kuin autenttisen kosketuspinnan

²⁰⁰ emt. 212.

²⁰¹ emt. 214.

historiaan. Hän pelaa niiden kanssa samanlaista merkitysten pasianssia kuin Jacques Austerlitz valokuvineen. Esimerkiksi perintöreseptinsä kautta hän pääsee konkreettisesti maistamaan samoja makuja kuin kuollut Lida-tätinsä.

Das Rezept entpuppte sich als eine Art verschlüsselte poetische Übung. Ich hatte nie wahrgenommen, dass meine Tante etwas Jüdisches an sich hatte, sie hatte wirklich nichts davon, außer dass sie diese Gerichte kochte, die ich erst nach ihrem Tod zuordnen konnte, und ich verstand, dass ausgerechnet sie, die nichts mit dem ganzen Schmerz zu tun haben wollte, dass man Jude sagt und sofort an Gräber denkt, und die, weil sie noch lebte, keine Jüdin sein konnte, dass ausgerechnet sie alles Schmackhafte und Saftige von ihren damals noch jüdischen Großeltern gelernt und vieles übernommen hatte, was selbst ihre Mutter schon nicht mehr kannte.²⁰²

Lähemmäksi Adlerin kaltaista holokaustiselviytyjää Petrowskajan kertoja tulee luvussa, jossa hän saa puhelun Mira Kimmelman -nimiseltä naiselta. Nainen on julkaissut kirjan *Life Beyond the Holocaust*. Kimmelman antaa kertojalle tietoja hänen sukulaisistaan, jotka ovat selviytyneet holokaustista.

Tässä luvussa nousee selkeästi esiin se erottava tapa, jolla Sebald ja Petrowskaja käsittelevät intertekstejä. Sebaldilla Kimmelmanin teoksen sisältö olisi integroitu Austerlitzin kertomukseen. Petrowskajalla narratologisesti aktiivinen kertoja vain viittaa teokseen ja keskittyy sen sijaan refleктоimaan omia puhelinkeskusteluun liittyneitä tuntemuksiaan:

Mira hörte schlecht, ich musste schreien, und so schrie ich aus meiner Berliner Wohnung hinüber nach Oak Ridge, alle meine Fragen nach Zygmunt, dem Halbbruder meiner Großmutter, nach Hela, Warschau und Kalisz, nach *Life Beyond the Holocaust*, dann schloss ich mich im Bad ein und überlegte, ob die Nachbarn in meinem hellhörigen Berliner Haus meinen Fragen hatten folgen können.²⁰³

Vaikka viittaustapa on erilainen, on Kimmelman-episodin funktio sama kuin Sebaldilla, Austerlitzilla ja Adlerilla. Se luo realistisen vaikutelman ja hälventää fiktion keinoin väritetyn puhelinkeskustelukertomuksen ja autenttisten henkilöiden täyttämän todellisen maailman välistä rajaa.

²⁰² emt. 32.

²⁰³ emt. 125.

5 Lopuksi

Kävin taannoin katsomassa László Nemesin elokuvan *Son of Saul*, joka voitti talvella 2016 parhaan ulkomaisen elokuvan Oscar-palkinnon. Se on kuvaus Auschwitzin vangista nimeltä Saul, joka työskentelee leirillä niin sanottuna *Sonderkommandona*. Hänen tehtävänä on krematoida kaasukammioissa tuhottuja juutalaisia. Elokuva on kuvauksellisesti ja esteettisesti vaikuttava. Kamera keskittyy kuvaamaan vain Saulin kasvoja. Keskitysleirin hirveydet tapahtuvat kuvan reunoilla.

Elokuva on kuitenkin hyvä esimerkki siitä, miten paljon pidemmällä holokaustin kuvaaminen kirjallisuudessa on. *Son of Saul* on esteettisistä ansioistaan huolimatta vain yksi keskitysleirisimulaatio lisää, joka ei ota kantaa kerronnan eettisiin kysymyksiin. Siihen, kellä on oikeus kertoa ihmiskunnan historian suurimmasta traumasta. Tai siihen, kellä on oikeus samastua keskitysleiritodistajien kokemuksiin.

Tässä tutkielmassa olen analysoinut hyvin erilaista lähestymistapaa holokaustiin. Aloitin analysoimalla Sebaldin poetiikkaa, jonka neljästä piirteestä olin kiinnostunut. Ne olivat kertoja, faktan ja fiktion suhde, kuvien käyttö ja intertekstuaalisuus. Sebaldin poetiikan primääritavoite on ohittaa saksalaiskirjailijan moraalisesti arveluttava positio holokaustista kirjoittavana toimijana. Sebaldin ratkaisu on ollut kirjoittaa aiheesta epäsuoraan, kuin peilin kautta. Kuten esitin, hän tekee tämän monimutkaisen kerrontarakenteen avulla, jossa muistot ja kertomukset toisesta maailmansodasta tulevat lukijan tietoisuuteen usean sisäkkäisen kertojan läpi. Kun viesti suodattuu näin nykyhetken pintaan syvältä historiasta, liittyy siihen kuitenkin useita epävarmuustekijöitä ja aukkoja, jotka simuloivat taidokkaasti kulttuurisen muistin toimintaa ja siihen liittyvää problematiikkaa.

Analysoimalla Sebaldin tapaa käyttää autenttista historiallista materiaalia, kuvia ja intertekstejä, osoitin, miten hän hälventää toden ja fiktion rajoja. Tällä on nähdäkseni useita syitä. Ennen kaikkea syyt ovat esteettisiä. Toisaalta Sebald saavuttaa näillä poeettisilla keinoilla realistisen vaikutelman. Kolmanneksi ne antavat hänen työnsä moraalista painoarvoa ja

todistusvoimaa. Tästä seuraa se, että hän ei samastu valheellisesti todistajakertomuksiin, vaan luo mahdollisimman objektiivisen fiktiivisen ympäristön, jossa lukija voi tarkastella holokaustin tapahtumia ja niiden pitkäaikaisia vaikutuksia niin yleisellä kuin yksilölliselläkin tasolla.

Tämän jälkeen osoitin, että Petrowskaja lainaa jokaisessa tutkimassani poeettisessa kategoriassa huomattavan paljon Sebaldilta. Sain siis hypoteesilleni myönteisen vastauksen: *VE*:iä voi pitää jälkisebaldlaisena teoksena. Vaikka tutkin laajalti intertekstuaalisuuden roolia Petrowskajan työssä, on johtopäätökseni se, että lopulta *Austerlitz* on hänen tärkein yksittäinen referenssipisteensä. Erityisen paljon yhteistä on hänen tavassaan sekoittaa postmodernismille tyypillisesti faktaa ja fiktiota keskenään sekä sekoittaa erilaisia ääniä ja intertekstejä toisiinsa.

Erojakin löytyi. Petrowskajan kerrontatekniikka luottaa perinteisempään aktiiviseen minäkerrontaan kuin Sebaldin monimutkainen, mediankaltainen rakenne. Saksalaiskirjailijan voimakkaasti eksplikoima sisäkkäiskertomusten verkko esiintyy Petrowskajalla lähinnä perimätiedollisena premissinä, jota ei representoida kerronnassa. Petrowskajan kertojalla on kuitenkin Sebaldia vastaava valitsijan ja järjestäjän rooli liittyen jälkimuistin sukupolven fyysiseen jäämistöön ja niiden käyttämiseen tekstin seassa.

Petrowskaja ei nähdäkseni osoita huolta vastaavassa laajuudessa kerronnan eettisistä kysymyksistä. Perustelen tätä eroa sillä, että koska hän juutalaistaustaisena on holokaustiin nähden eri puolella historiaa kuin saksalainen Sebald, on hänen fiktiivisellä sukututkimuksellaan jo premissien tasolla vahvempi moraalinen pohja.

Lisäksi Petrowskajan kuvien käytössä on eroja. Hänellä niihin ei liity vastaavaa psykoanalyttistä symboliikkaa kuin Sebaldilla. Kuten Hirschin postmemory-käsitteen avulla osoitin, edustavat kuvat kuitenkin myös *VE*:issä muistia – jälkimuistin sukupolven jäämistöä, joka esimerkiksi reseptien ja vanhojen levyjen ohella tarjoaa vielä viimeisen oljenkorren historiaan.

Jatkotutkimusta ajatellen minua kiinnostaisivat juuri muistiin, niin henkilökohtaiseen kuin kollektiiviseenkin, liittyvät tutkimusaiheet. Petrowskajan ja Sebaldin työt ovat täynnä aukkokohtia, joissa henkilöhahmot eivät enää voi

mitenkään olla varmoja siitä, miten asiat ovat historiassa todella tapahtuneet. Tätä kollektiivisen muistin tai jälkimuistin sisäänrakennettua epäluotettavuutta olisi kiinnostavaa analysoida lisää. Tämän tutkielman laajuudessa minun oli mahdollista tutustua Hirschin postmemory-teoriaan vain viitteellisesti.

Jälkimuistin lisäksi olisin kiinnostunut tutkimaan Petrowskajan kaltaista tuoretta holokaustista kertoa saksalaiskirjallisuutta esimerkiksi Monika Fludernikin luonnollisen kertomuksen teorian avulla. Nämä kaksi tutkimussuuntaa yhdistämällä voisin tutustua siihen, miten yksilöllinen kokemus säilöytyy kertomukseen. Miten sen avulla voidaan käsitellä sekundääristä traumaa yli 70 vuotta holokaustin jälkeen? Miten tuo muisto voidaan näin pitää elävänä, jotta taide voisi osaltaan vaikuttaa siihen, ettei Euroopan poliittinen tilanne enää koskaan eskaloituisi vastaavaan tapahtumasarjaan?

Lähteet

Kaunokirjalliset lähteet

BERNHARD, THOMAS 1985. *Alte Meister*. 2. painos. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

LEO, PER 2014: *Flut und Boden. Roman einer Familie*. 1. painos. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag.

SEBALD, W. G. 2001: *Die Ausgewanderten: vier lange Erzählungen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.

– 2003: *Schwindel. Gefühle*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.

– 2013: *Austerlitz*. 6. painos. Frankfurt a. M. April.

PETROWSKAJA, KATJA 2014: *Vielleicht Esther*. 6. painos. Berlin: Suhrkamp.

Tieteelliset lähteet

ADLER, H. G. 2005: *Theresienstadt: das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft*. Göttingen, Wallstein.

ADORNO, THEODOR 1963: Kulturkritik und Gesellschaft. Teoksessa *Prismen* s. 7–26. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

ALSRINGHAUS, ERIC 1932: Kurzmeldung. – *Sozialistischer Pressedienst* 5.3.1932 s. 7.

BANÚS, ENRIQUE 2010: Identität der Person, Identität Europas: W. G. Sebalds „Austerlitz”. Teoksessa Cristina Jarillot Rodal (toim.) *Bestandaufnahme der Germanistik in Spanien* s. 393–403. Bern.

BARTHES, ROLAND 1986: The Reality Effect. Teoksessa *Rustle of Language* s.141–148. Kääntänyt Richard Howard. Oxford: Blackwell.

BARZILAI, MAYA 2006: On Exposure: Photography and Uncanny Memory in W. G. Sebald's *Die Ausgewanderten* and *Austerlitz*. Teoksessa Scott Denham – Mark McCulloh (toim.): *W. G. Sebald: History–Memory–Trauma* s. 205–217. Berlin ; New York : W. de Gruyter.

BIRKMEYER, JENS 2011: Globales Gedächtnis? Universelles Erinnern in W. G. Sebalds Roman Austerlitz. Teoksessa Wilhelm Amann – Georg Mein – Rolf Parr (toim.): *Globalisierung und Gegenwartsliteratur. Konstellationen – Konzepte – Perspektiven* s. 129-153.. Heidelberg: SYNCHRON Wissenschaftsverlag der Autoren.

BRAUNGART, GEORG – HARALD FRICKE – KLAUS GRUBMÜLLER – JAN-DIRK MÜLLER, FRIEDRICH VOLLHARDT – KLAUS WEIMAR (toim.) 2010: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin, New York: W. de Gruyter.

BUBMANN, HADUMOND (toim.) 2008: *Lexikon Der Spachwissenschaft*. Stuttgart: Kröner.

CATLING, JO 2015: Writing the Medusa: A Documentation of H. G. Adler and Theresienstadt in W. G. Sebald's Library. Teoksessa Helen Finch – Lynn L. Wolff: *Witnessing, Memory, Poetics: H. G. Adler & W. G. Sebald* s. 55–78. Rochester : Camden House.

CHATMAN, SEYMOR 1978. Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca: Indiana University Press.

COWAN, JAMES L. 2010: W.G. Sebald's Austerlitz and the Great Library: History, Fiction, Memory. Part I. – *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur* 102 s. 51–81.

ESHEL, AMIR: Against the Power of Time: The Poetics of Suspension in W. G. Sebald's *Austerlitz*. – *New German Critique* 88 s. 71–96.

FILKINS, PETER 2014: Memory's Witness–Witnessing Memory. Teoksessa Helen Finch – Lynn L. Wolff: *Witnessing, Memory, Poetics: H. G. Adler & W. G. Sebald* s. 29–54. Rochester : Camden House.

FINCH, HELEN – LYNN L. WOLFF 2014: Introduction: The Adler-Sebald Intertextual Relationship as Paradigm for Intergenerational Literary Testimony. Teoksessa Helen Finch – Lynn L. Wolff: *Witnessing, Memory, Poetics: H. G. Adler & W. G. Sebald* s. 1–21. Rochester : Camden House.

FLUDERNIK, MONIKA 2006: Einführung in die Erzähltheorie. Darmstadt: WBG.

FREUD, SIGMUND 1982: Das Unheimliche. Teoksessa Alexander Mitscherlich – Angela Richards – James Strachey (toim.): *Psychologische Schriften* s. 241–274. Frankfurt am Main: Fischer.

– 2000: Jenseits des Lustprinzips. Teoksessa Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey (toim.): *Psychologie des Unbewußten* s. 213–272. Frankfurt a.M., Fischer.

FUCHS, ANNE 2003: 'Phantomspuren': Zu W. G. Sebalds Poetik der Erinnerung in *Austerlitz*. – *German Life and Letters* 56:3 s. 282–297.

– 2006: The Tinderbox of Memory: Generation and Masculinity in *Väterliteratur* by Christoph Meckel, Uwe Timm, Ulla Hahan, and Dagmar Leupold Teoksessa Anne Fuchs – Mary Cosgrove – Georg Grote (toim.): *German Memory Contests. The Quest for Identity in Literature, Film and Discourse since 1990* s. 41–66. Rochester: Camden House.

FURST, LILIAN R. 2006: Realism, Photography, and Degrees of Uncertainty. Teoksessa Scott Denham – Mark McCulloh (toim.): *W. G. Sebald: History–Memory – Trauma* s. 219–229. Berlin; New York : W. de Gruyter

FRITZSCHE, PETER 2006. Wha Excatly Is *Vergangenheitsbewältigung*? Narrative and Its Insufficiency in Postwar Germany.” Teoksessa Anne Fuchs – Mary Cosgrove – Georg Grote (toim.): *German Memory Contests. The Quest for Identity in Literature, Film and Discourse since 1990* s. 25–40. Rochester: Camden House.

GARLOFF, KATJA 2006: The Task of the Narrator: Moments of Symbolic Investiture in W. G. Sebald’s *Austerlitz*. Teoksessa Scott Denham – Mark McCulloh (toim.): *W. G. Sebald: History–Memory–Trauma* s. 157–169. Berlin; New York. W. de Gruyter.

GUTMAIR, ULRICH 2014: Würdigt die Katastrophe in angemessener Weise. Die Erzähldebüts von Katja Petrowskaja und Per Leo. – *Merkur. Deutschce Zeitschrift für europäisches Denken* 11 s. 1026–1032.

HARWEG, ROLAND 2001: *Studien zur Textlinguistik. Aufsätze* s. 19–37. Aachen: Shaker.

HESSING, JAKOB 2009: Deutscher Erzähler, jüdische Geschichte. Zu W. G. Sebalds Roman *Austerlitz*. Teoksessa Mark H. Gelber – Jakob Hessing – Robert Jütte – Walter de Gruyter (toim.): *Integration und Ausgrenzung: Studien zur deutsch jüdischen Literatur- und Kulturgeschichte von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart* s. 455–466. Tübingen: Niemeyer.

HIRSCH, MARIANNE 1997: *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.

– 2008. Generation of postmemory. – *Poetics Today* 29 s. 103–128.

JAHN, MANFRED 2005. *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*. English Department, University of Cologne. <http://www.unikoeln.de/~ame02/pppn.htm>

KLEBES, MARTIN 2004: Infinite Journey: From Kafka to Sebald. Teoksessa J. J. Long – Whitehead, Anne (toim.): *W. G. Sebald – A Critical Companion* s. 123–139. Seattle: University of Washington Press.

KOHL, KATRIN 2015: *Bearing Witness: The Poetics of H. G. Adler and W. G. Sebald*. Teoksessa Helen Finch – Lynn L. Wolff: *Witnessing, Memory, Poetics: H. G. Adler & W. G. Sebald* s. 81–111. Rochester: Camden House.

KÄHKÖNEN, LOTTA 2010. Monikulttuurisen kirjallisuuden näkökulmia saksankieliseen kulttuuriin. Teoksessa Lotta Kähkönen – Hanna Meretoja (toim.): *Muistijälkiä. Esseitä saksankielisestä nykykirjallisuudesta* s. 52–63.. Helsinki: BTJ Finland Oy.

LONG, JONATHAN, J 2003: History, Narrative and Photography in W. G. Sebald's *Die Ausgewanderten* – *The Modern Language Review* 98 s. 117–137.

LONG, J. J. – ANNE WHITEHEAD 2004: Introduction. Teoksessa J. J. Long – Anne Whitehead (toim.): *W. G. Sebald – A Critical Companion* s. 3–15. Seattle: University of Washington Press.

MCGLOTHLIN, ERIN 2006: *Second Generation Holocaust Literature: Legacies of Survival and Perpetration*. Rochester: Camden House.

MERETOJA, HANNA 2010: Miten kirjoittaa Auschwitzin jälkeen? Eri sukupolvet toisen maailmansodan trauman työstäjinä. Teoksessa: *Muistijälkiä. Esseitä saksankielisestä nykykirjallisuudesta*. Toim. Lotta Kähkönen & Hanna Meretoja. BTJ Finland Oy, Helsinki. S. 21–39.

MERETOJA, HANNA & KÄHKÖNEN LOTTA 2010a: Kirjallisuus kulttuurisen muistin työstäjänä. Teoksessa: *Muistijälkiä. Esseitä saksankielisestä nykykirjallisuudesta*. Toim. Lotta Kähkönen & Hanna Meretoja. BTJ Finland Oy, Helsinki. S. 17–20

MERETOJA, HANNA & KÄHKÖNEN, Lotta 2010b: Kirjallisuuden uudistuminen murrosten keskellä: Saksojen yhdistymisen jälkeisten kirjallisuuskiistojen uudelleenarviontia. Teoksessa Lotta Kähkönen – Hanna Meretoja (toim.): *Muistijälkiä. Esseitä saksankielisestä nykykirjallisuudesta* s. 40–51. Helsinki: BTJ Finland.

MIELCZAREK, ZYGMUNT 2012: Die Wiederkunft der Vergangenheit. Sebalds Gedächtnisfahrten. Teoksessa Jürgen Egyptien (toim.) *Erinnerung in Text und Bild: Zur Darstellbarkeit von Krieg und Holocaust im literarischen und filmischen Schaffen in Deutschland und Polen* s. 135–145. Berlin: Akademie.

PRAGER, BRAD: Sebald's Kafka. Teoksessa Scott Denham & Mark McCulloh (toim.): *W. G. Sebald: History–Memory–Trauma*. Berlin ja New York 2006. S. 105–125.

SANTAYANA, GEORGE 1954: *The Life of Reason or the Phases of Human Progress*. New York: Charles Scribner's Sons.

SEBALD, W. G. & TURNER, GORDON 2006: Introduction and Transcript of an interview given by Max Sebald. Teoksessa Scott Denham – Mark McCulloh (toim.): *W. G. Sebald: History–Memory–Trauma* s. 21–29. Berlin, New York: W. de Gruyter.

SZENTIVANYI, CHRISTINA M. E. 2006: W. G. Sebald and Structures of Testimony and Trauma: There are Spots of Mist That No Eye can Dispel. Teoksessa Scott Denham – Mark McCulloh (toim.): *W. G. Sebald: History–Memory–Trauma* s. 351–363. Berlin, New York: W. de Gruyter.

Sanoma- ja aikakauslehtilähteet

AITTOKOSKI, HEIKKI 2015: Tämä oli Auschwitz. Helsingin Sanomat 25.1.2015

BÖTTIGER, HELMUT 2014: ”Wir sind die letzten Europäer”. Die Zeit 12/2014.

HAGE, VOLKER 2014: Erotischer Wille zur Eroberung. Der Spiegel 12/2014.

MANGOLD, ILONA 2013: Neue Gattung: Witz und Leichtigkeit. Die Zeit 29/2013.

MEHR, MARISSA 2015: Raikas ja taitava sukutarina. Turun Sanomat 16.7.2015

PETÄJÄ, JUKKA 2015: Palkittu esikoisromaani etsii sukua Euroopan sotien raunioista. Helsingin Sanomat 17.7.2015.

Internet-lähteet

IMMONEN, OLLI 2014: Facebook-status 25.7.2015

JAGGI, MAYA 2001: Recovered memories. The Guardian 22.9.2001.

O’CONNEL, MARK 2011: Why you should read W. G. Sebald, New Yorker 14.12.2011.

SONTAG, SUSAN 2000: A Mind in Mourning. Times Literary Supplement 25.2.2000.

TIMM, ULRIKE 2013: Es gibt keine Grenze zwischen Literaturen. Deutschland Radio Kultur 8.7.2013.

<http://archiv.bachmannpreis.orf.at/bachmannpreis.eu/de/news/4548/>

<http://auschwitz.org/en/history/the-number-of-victims/>

<http://www.wgsebald.de/wisswerke.html>

Audiolähteet

PEITSAMO, KARI 1977: Kauppaopiston naiset. Teoksessa Kari Peitsamo ja Ankkuli: *Jatsin syvin olemus*. Helsinki: Love Records.

Liite 1: Tiivistelmä

Tutkielman otsikko: Sagte Austerlitz – W. G. Sebaldin poetiikan vaikutus Katja Petrowskajan teokseen *Vielleicht Esther*

Tiedekunta: Humanistinen tiedekunta

Laitos: Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Tekijä: Joonas Kuisma

Oppiaine: Yleinen kirjallisuustiede

Opinnäytelaji: Pro gradu

Valmistumisaika: Huhtikuu

Työn sivumäärä: 85

Tiivistelmä:

Vertailen pro gradu -tutkielmassani kahden saksalaisen nykykirjailijan, W. G. Sebaldin ja Katja Petrowskajan, poetiikkoja keskenään. Keskityn tarkastelemaan, miten he representoivat teoksissaan *Austerlitz* (2001) ja *Vielleicht Esther* (2014) holokaustia. Molempia määrittää pitkä ajallinen etäisyys toisen maailmansodan aikaisiin tapahtumiin. Olen kiinnostunut siitä, miten holokaustista kerrotaan, kun valtaosa esimerkiksi Auschwitzin keskitysleiriselviytyjistä ovat menehtyneet. Miten kerrontataide säilyttää yleiseurooppalaisen trauman muiston elävänä ja koskettavana ilman, että se sortuu halpaan uhrin kokemukseen samaistumiseen.

Aloitan tutkielmani tarkastelemalla saksalaista kirjallisuustraditiota ja sen suhtautumista holokaustista kertomiseen vuosina 1945–2015. Asetan Sebaldin (1944–2001) ja Petrowskajan (s. 1970) osaksi tätä aikajanaa. Sebald kuuluu niin sanottuun toiseen toisen maailmansodan jälkeiseen sukupolveen, Petrowskaja kolmanteen. Esitän, mitä erityispiirteitä näiden sukupolven kerronnallisiin paradigmoihin on sisältynyt.

Tämän jälkeen tutkin Sebaldin poetiikkaa. Olen kiinnostunut erityisesti sen neljästä erityispiirteistä: monimutkaisesta kerrontarakenteesta, faktan ja fiktion sulauttamisesta toisiinsa, valokuvien omalaatuisesta käytöstä ja intertekstuaalisista viittauksista. Havaitseen, että Sebald on luonut

kerrontatekniikan, jonka avulla hän voi representoida holokaustin tapahtumia epäsuorasti kuin peilin kautta. Hänen kertojahahmonsa keskustelee *Austerlitz*-teoksessa Jacques Austerlitz -nimisen henkilön kanssa, jonka mittavat monologit muodostavat pääosan tekstistä. Sebaldin kertoja referoi yleisölleen, mitä Austerlitz on hänelle kertonut. Austerlitz puolestaan referoi kertojalle, mitä hän on saanut tietää muilta ihmisiltä, esimerkiksi vanhalta lastenhoitajaltaan. Siten Sebald ei samastu suoraan holokaustitodistajan kokemukseen, vaan hän siivilöi sen mahdollisimman objektiivisesti syvältä historiasta nykyhetkeen. Valokuvien käytöltä, faktalähteillä ja intertekstuaalisilla viittauksilla on puolestaan selkeä l'effet de réel -vaikutus tekstille. Ne antavat fiktiolle ikään kuin dokumentaarista arvoa ja todistusvoimaa.

Tämän jälkeen tutkin Petrowskajan *Vielleicht Estheriä* näiden neljän poeettisen kategorian avulla. Huomaan selkeitä yhtäläisyyksiä jokaisessa kategoriassa. Petrowskaja lainaa paljon tyyllisiä seikkoja omaan minäkertojaääneensä Sebaldilta. Kuten osoitan, hänen kertojansa toimii kuitenkin huomattavasti aktiivisemmin eikä jättäydy pelkäsi toisten hahmojen sanoja välittäväksi mediaksi Sebaldin tavoin. Hän ei käytä vastaavaa monimutkaista kerrontarakennetta. Kuitenkin sisäkkäiskertomuksista muodostuva perimätiedon rakenne on havaittavissa premissinä hänen tekstistään, vaikka sitä ei selkeästi eksplikoitakaan. Myös Petrowskajan tapa sulauttaa faktaa ja fiktiota, eri tekstilajeja, valokuvia ja intertekstejä toisiinsa, luo realistista vaikutelmaa. Toisin kuin Sebald, Petrowskajalla näihin liittyy vähäisempää tulkinnallista ambivalenssia ja niiden dokumentaarinen todistusvoima on vahvemmallalla pohjalla. Petrowskaja liittyy Sebaldin tavoin osaksi Marianne Hirschin lanseeraamaa jälkimuistin sukupolvea, joka työstää holokaustin aiheuttamaa sekundääristä traumakokemustaan fyysisen jäämistön, kuten valokuvien, avulla.

Lopputuloksena totean, että Sebaldin kirjallinen työ loi eurooppalaiselle kirjallisuuskentälle uuden holokaustin representaation paradigman. Petrowskaja hyödyntää selkeästi tätä paradigmaa omassa työssään. Siten *Vielleicht Estheriä* voi pitää jälkisebaldlaisena teoksena.

Avainsanat: Holokausti, Sebald, Petrowskaja, narratologia, *Austerlitz*, *Vielleicht Esther*, saksalainen nykykirjallisuus